

L'ART RUPESTRE LLEVANTÍ A CATALUNYA: LA COVA DELS VILARS



Silvia Rodriguez Lopez
Facultat de Geografia i història
Universitat de Barcelona
Treball final de grau

ÍNDEX

1. Introducció

2. L'art rupestre prehistòric

2.1. Els avanços en la recerca de l'art prehistòric i els seus protagonistes

2.2. Els orígens de l'art

2.3. Sistemes de datació de l'art rupestre

2.4. Suports rupestres

2.5. Tècniques artístiques

2.6. Temes parietals

2.7. Les grans zones de distribució parietal

3. L'art rupestre llewantí

4. La cova dels Vilasos o dels Vilars

5. Conclusions

6. Bibliografia

1. Introducció

L'objectiu d'aquest treball és realitzar un estat de la qüestió a través d'una recopil·lació bibliogràfica sobre l'art rupestre llevantí a Catalunya. Es vol recollir les principals interpretacions i idees que han realitzat diferents autors sobre el tema, i aplicar això a la cova dels Vilars, situada al terme municipal d'Os de Balaguer, a la comarca de la Noguera.

L'art rupestre llevantí es va desenvolupar a la zona oriental de la península ibèrica, i s'estén per tota la costa mediterrània, des de Lleida fins a Almeria. Un dels principals problemes que planteja l'art rupestre llevantí és la cronologia, ja que no hi ha un coneixement exacte de quan va sorgir. Hi ha diferents teories sobre el seu origen: algunes diuen que el seu origen i el seu desenvolupament correspondria al Paleolític, altres teories consideren que el seu origen el tindriem en l'Epipaleolític o Mesolític; i per últim apareixen les teories que consideren que l'art rupestre llevantí tindria el seu origen al Neolític.

L'art rupestre llevantí va situar els seus conjunts artístics en abrics o rocosos o a l'aire lliure en les serres calcàries. Per fer els dibuixos, van utilitzar el color vermell, el negre i el blanc, que eren obtinguts de diferents minerals. No barrejaven colors, les figures són sempre monocromes; per tant en les seves pintures no existeix la policromia ni la gradació de tonalitats.

Una novetat que incorpora l'art rupestre llevantí és que les figures humanes i animals són les protagonistes de les seves obres, i apareixen formant escenes de gran dinamisme.

Referent a la cova dels Vilars, cal dir que es troba situada al terme municipal d'Os de Balaguer (la Noguera), al vessant est de la serra d'Os, en un congost que forma el barranc dels Vilars, dominant el curs del riu Farfanya, afluent del Segre. El descobriment va ser comunicat oficialment l'any 1973.

Les pintures que hi ha a la cova dels Vilars es localitzen en dues zones: la paret esquerra de la cova, on es poden veure el major nombre de representacions, i a la dreta de la porta d'accés, on les pintures són més difícils d'identificar. En total, es poden comptabilitzar vint-i-nou figures.

2. L'art rupestre prehistòric

La creació de les manifestacions artístiques és obra de *Homo sapiens sapiens*. Sabem que durant els milers d'anys de vigència dels neandertals a Europa aquests no van necessitar de cap tipus de grafia o representació per transmetre la seva cultura.

2.1. Els avanços en la recerca de l'art prehistòric i els seus protagonistes

La valoració i l'estudi de l'art prehistòric, i en particular la modalitat rupestre, es desenvolupen sobretot al segle XX. És en la segona meitat del segle XIX on floreix l'inici dels seus principis bàsics.

Tradicionalment, es venia acceptant que les primeres notes sobre la percepció de l'art rupestre paleolític es devien a F. De Bellesforest, autor que en 1575 edita una obra titulada *La cosmogonie universelle*, on es fa referència a l'existència d'una gran cova en el sud francès denominada Rouffignac, de la qual avui se sap que manté un imponent conjunt d'art parietal paleolític confeccionat en gravats i pintures, esplaiat al llarg de diverses centenes de metres. Però, segons certs autors, Bellesforest només parla de les grans magnituds de la caverna, sense haver-se fixat de les evidències rupestres prehistòriques; per tant, no es pot emprar aquesta informació per sustentar el procés historiogràfic de l'art prehistòric.

Fins al segle XVIII no s'obté la primera dada historiogràfica veraç. Fernando José López de Cárdenas, descobreix el 1783 en el municipi de Fuencaliente (Ciudad Real) els motius esquemàtics pintats en els abrics de Peña Escrita. Cárdenas copia els pictogrames i els remiteix al Comte de Floridablanca, interpretant els panells com a inscripcions fenícies, egípcies o púniques.

El començament dels estudis sobre les obres artístiques prehistòriques en general es xifren al voltant de la segona meitat del segle XIX. Segons Jose Luis Sanchidrián (2001) es pot afirmar que la fita historiogràfica fonamental respecte a l'art rupestre prehistòric esdevé en 1868 amb la publicació del llibre *Antigüedades prehistóricas de Andalucía*, de Manuel de Góngora Martínez, qui dona a conèixer un nou jaciment rupestre molt similar a la Cueva de los Letreros a Almeria, sent la seva major aportació l'atribució prehistòrica de figures esquemàtiques parietals.

En 1878 hi ha un fet memorable, es localitzen en les parets de Cova Chabot uns gravats representant animals, no obstant això, no es van tenir en compte. En 1879 es produeix l'autèntic descobriment científic de l'art rupestre d'edat plistocena (la cova d'Altamira), embolicat en un cúmul de circumstàncies i casualitats que van provocar forts enfrontaments acadèmics, però que van actuar de revulsiu per obrir portes a una nova via de recerca i comprensió del nostre passat més remot.

Des de 1883 a 1901 se succeeixen els descobriments d'art parietal paleolític en les coves següents: Figuer, La Mouthe i la decisiva troballa dels gravats de Pair-non-Pair, que verificaven incuestionablement l'existència d'un art rupestre que plasma figures d'animal. En 1902 se celebra el Congrés on Breuil aprofita per presentar els seus descobriments i els arguments que confirmen l'autenticitat de l'art de la cova espanyola d'Altamira.

L'interès per la recerca prehistòrica es desplaça del focus tradicional franc-cantàbric a altres regions peninsulars, i gràcies a aquesta reorientació J.Cabré Aguiló descobreix sobre les parets d'un abric rocós de Calapatá (Terol) diversos cèrvols naturalistes pintats; en principi, la troballa venia a ampliar l'arc de distribució de l'art paleolític a zones més meridionals, com mantenia H. Breuil, però avui se sap que s'acabava de contactar amb un nou tipus d'art rupestre de cronologia postpaleolítica: l'art llewantí.

El període entre 1909-1914 coincideix amb una època de fort impuls en la recerca de l'art prehistòric. Els esforços se segueixen dirigint principalment al nucli francocantàbric, però no es pot perdre de vista que des dels primers moments es té constància de la presència d'una gran cavitat amb art paleolític tremendament típic, situada en el punt més meridional d'Europa, en l'extrem oposat de la Península Ibèrica d'on s'estaven desenvolupant els descobriments i treballs; la cova de la Pileta situada a la serralada de Ronda (Màlaga).

En 1914, J.Cabré i J. Hernández Pacheco publiquen altres conjunts d'art rupestre posglacial a Andalusia i en 1915 surt el llibre de J.Cabré *El arte rupestre en España*, en el qual enfront dels postulats de Breuil, l'autor defensa que l'art llewantí és d'edat postpaleolítica. El reconeixement total d'aquesta circumstància no es donarà fins a unes dècades posteriors.

El període entre 1920-1935 està marcat per una gran quantitat de descobriments, excavacions, recerques i publicacions. A Espanya continuen agumentant les localitzacions d'art llevantí. Breuil i els seus col·laboradors exploren Andalusia i Extremadura documentant innumbrables abrics d'art esquemàtic.

Durant la Guerra Civil espanyola i la Segona Guerra Mundial les recerques sofreixen un notable fre. Tan sols destaca el descobriment de Lascaux (1940).

La publicació de l'art identificat, en plaquetes, a la cova del Parpalló (Pericot, 1942) posava en evidència l'existència en el Mediterrani espanyol d'una forta tradició artística recurrent bona part del Paleolític Superior, un art solutrense d'un vigor inesperat, qüestió que contradeia els postulats i esquemes cronoculturals de Breuil, en els quals amb prou feines atorgava importància a les manifestacions artístiques solutrenses.

Entre 1945 i 1960 se succeeixen sense interrupció els descobriments i estudis tant a França com a Espanya, gràcies a la incorporació d'una nova generació de prehistoriadors. Prossegueixen les troballes artístiques del Plistocè fora del focs tradicional del sud francès i la cornisa cantàbrica. A més sorgeix el primer jaciment a Portugal.

En la dècada dels seixanta es renoven els fonaments metodològics i teòrics de l'art prehistòric i el conseqüent augment de les àrees explorades, que donen lloc a nous descobriments.

En els últims trenta anys s'ha propiciat notablement el desenvolupament de la disciplina, fent créixer de forma constant el còmput de llocs d'art paleolític en les seves versions mobiliar i parietal; i a Espanya amb les aportacions als horitzons artístics llevantí i esquemàtic, alhora que la detecció i contextualització de l'art macroesquemàtic.

En les últimes dates estem vivint una etapa de renovació, amb descobriments sorprenents i l'aplicació de noves teories, mètodes i tècniques. En la dècada dels vuitanta es pot parlar del descobriment d'un nou tipus d'art prehistòric, el macroesquemàtic, presentat a la comunitat científica en 1982, i el successiu augment del nombre d'estacions d'art paleolític allunyades de les àrees clàssiques.

En el primer lustre dels norante té lloc la troballa de tres grans llocs majors d'art rupestre paleolític, cadascú amb peculiaritats singulars quant al procés de

descobrint: Cova Cosquer, Cova Chauvet, a França, i el complex a l'aire lliure de Foz Coa, a Portugal.

La Llei del Patrimoni Històric Espanyol, en el seu article 40.2 declara Bé d'Interès Cultural i per tant garanteix la seva protecció a qualsevol lloc que mantingui algun vestigi d'art rupestre prehistòric. Al desembre de 1998 el Comitè de la UNESCO va aprovar la declaració de Patrimoni de la Humanitat a l'Art Rupestre de l'Arc Mediterrani de la Península Ibèrica, afectant a un total de 757 estacions parietals i implicant a sis comunitats autònomes de l'Estat espanyol: Andalusia, Aragó, Castella-la Manxa, Catalunya, Múrcia i València.

2.2. Els orígens de l'art

Es considera art les peces figuratives i aquelles marques, senyals o signes repetits sobre diferents suports que mantinguin un missatge codificat de caràcter simbòlic. L'art o la producció d'imatges té un component comunicatiu, expressa alguna cosa, guarda un missatge amb significat dins de la societat per la qual va ser creat.

Diversos investigadors prefereixen definir els primers vestigis artístics dels humans com preart. Davidson proposa parlar de PEDS (paintings, engravings, drawings and stencils) per a l'art, ja que són un cúmul de marques i imatges o representacions. Moltes de les representacions primigènies només són marques o imatges, encara que sense cap mena de dubtes hi ha autèntiques obres d'art.

La creació artística al final del Plistocè no és una circumstància exclusivament europea, sinó que es va estendre per tot el món. Es pot confirmar, segons Jose Luis Sanchidrián (2001), que l'autèntic creador de l'art és l'*Homo sapiens sapiens*, però no se sap amb certesa si els neandertals tenien la capacitat de fer art i no la van utilitzar o simplement ha desaparegut a causa de l'ocupació de materials peribles.

2.3. Sistemes de datació de l'art rupestre

L'art rupestre o parietal roman aïllat de qualsevol context arqueològic ja que està col·locat sobre les superfícies rocoses; a causa d'aquesta situació, la datació de les manifestacions parietals resulta problemàtica. Per solucionar aquesta deficiència s'emprenen diversos mètodes i tècniques analítiques que desvetllen l'aproximació cronològica dels motius artístics. Hi ha una subdivisió dels mètodes que s'utilitzen per

averiguar la cronologia dels diferents motius, en raó dels procediments indirectes o directes; per tant trobem les datacions directes i les datacions indirectes.

En l'actualitat, tots els mètodes directes es basen en l'existència d'algun tipus de substància orgànica relacionada en major o menor grau amb les obres figuratives.

L'art rupestre paleolític, fins fa molt poc, romania en les parets de les cavitats totalment descontextualitzat, era impossible la seva datació directa. Breuil havia formulat un esquema crono-cultural sobre l'evolució tecno-morfològica de les manifestacions parietals, basat en dos cicles figuratius que partint de les imatges més simples desembocaven en els motius més complexos.

Jordá desenvolupa un quadre evolutiu general per a l'art parietal de la cornisa cantàbrica, en el qual les tècniques juguen un paper preponderant però atorga més importància als conjunts solutrenses. Distingeix diversos cicles artístics en sintonia amb fases culturals.

Leroi-Gourhan proposa una escala morfològica o estadis figuratius i un esquema crono-estilístic de l'art parietal. La seqüència dels estadis figuratius establiria successivament quatre nivells: el geomètric pur (horitzó prefiguratiu), el figuratiu geomètric, el figuratiu sintètic i el figuratiu analític. Per sustentar el seu esquema, Leroi-Gourhan intenta aplicar el mètode formal-comparatiu entre l'art rupestre i els objectes d'art mòbil. L'autor va deduir quatre períodes i estils: període primitiu (estil I i II), arcaic (estil III), clàssic (estil IV antic) i tardà (estil IV recent). Cada estil és assimilat a una/s indústria/s concreta/s del Paleolític superior i l'evolució estilística estaria marcada igualment per una perfecció progressiva de les figures, de les més simples a les més complexes.

El sistema de Leroi-Gourhan ha vingut funcionant des de la seva instauració, potser les claus de l'èxit radiquen en la comoditat de la seva utilització. En l'actualitat és una eina molt utilitzada entre els prehistoriadors.

2.4. Suports rupestres

La primera qualitat de l'art rupestre és la seva immobilitat, no és factible el seu intercanvi o circular al llarg de l'espai geogràfic. En l'art parietal, els qui viatgen són els artistes o espectadors.

Per contemplar l'art rupestre cal anar a ell, desplaçar-se a la cova, a l'abric o a la penya on va ser emplaçat, en la majoria dels casos aquests llocs no coincideixen amb els propis llocs d'hàbitat. En el cas que els suports utilitzats corresponguin a superfícies subterrànies, caldrà proveir-se d'instrumental d'il·luminació i recanvi de combustible, explorar i passejar amb un mínim de seguretat pels espais interiors de les cavernes, i triar els suports propicis en els quals realitzar les obres, tot això abans d'emprendre el treball artístic. Aquestes circumstàncies impliquen unes dosis d'organització i planificació.

La visita a qualsevol jaciment formula a l'historiador una infinitat de preguntes derivades del fenomen rupestre subterrani: l'historiador vol esbrinar el nombre d'individus que van intervenir en la plasmació del conjunt artístic, durant quant de temps van estar treballant en la plasmació de les obres artístiques, quin rant podia ostentar l'autor de les obres mestres, etc.

Observant totes les estacions d'aquest tipus d'art, els historiadors s'adonen que les respostes a aquestes qüestions procediran de l'examen dels mateixos llocs escollits, ja que les dificultats tècniques entre un lloc i un altre difereixen i per tal raó la motivació que van tenir els autors d'aquestes obres mestres va ser diferent així com la destinació i funció.

La decoració dels suports rocossos o els jaciments rupestres paleolítics, avui dia, ocupa tres ambients diferents: a l'aire lliure, en abrics i en cavitats profundes. Gairebé totes les localitzacions artístiques a l'aire lliure han estat detectades en l'última dècada del segle XX, fins a aquestes dates era corrent assimilar les imatges parietals al món subterrani de les coves profundes. Fins al reconeixement d'un art rupestre plistocè a l'aire lliure, les obres artístiques situades a les entrades de les coves o en els abrics rebien el nom de santuaris exteriors. Aquesta denominació prové de les propostes de Leroi-Gourhan. Tot i això, la màxima producció parietal plistocena coneguda fins aleshores, es troba preservada en la foscor de les coves profundes.

En alguns llocs, els suports i les figures busquen llocs que provoquin un impacte visual a qui pretengui contemplar l'obra, no obstant això, hi ha altres llocs on s'oculten les imatges en galeries estretes que només permeten el pas a una persona i en esquerdes impossibles de trobar.

2.5. Tècniques artístiques

Les excavacions arqueològiques en els llocs decorats han ofert poques evidències respecte a l'utilitatge manejat en els processos figuratius sobre els suports rocossos. Avui, gràcies a l'experimentació i a l'estudi exhaustiu dels suports i les pròpies obres juntament amb les anàlisis físico-químiques dels pigments utilitzats, es pot ampliar el coneixement sobre les tècniques artístiques que van utilitzar els autors a l'hora de fer les diferents obres. El desenvolupament d'aquests estudis permeten saber les tècniques utilitzades, les matèries primeres que van ser explotades, les quantitats de substàncies necessàries per a un motiu concret i l'origen de les fonts d'aprovisionament, el cost en l'implicació i la preparació, el total del temps invertit en la plasmació del conjunt rupestre i les seves repercussions d'índole socioeconòmica en el grup.

Els colors utilitzats en l'art parietal paleolític es reparteixen entre el vermell i el negre, amb un acusat gradient tonal. Els pigments procedeixen tant de substàncies orgàniques com de substàncies minerals. Han estat variats els tipus d'útils empleats en les tasques de treballar o gravar la pedra. La pintura es podia aplicar en sec en estat de bloc o pols. La forma més simple de fabricar la pintura seria dissoldre els colorants en aigua. Les maneres d'aplicació de les tintes sobre els suports són molt variats, des de la impressió directa amb la gemma d'un dit fins a instruments més o menys elaborats, entre els quals es troben les espàtules, els pinzells, etc.

Hi ha coves on els panells es troben dins del camp manual de la persona que va treballar allí, no obstant això, altres vegades els llenços decorats es troben a bastants metres sobre el cap de l'espectador actual. Aquesta circumstància va donar lloc a la construcció de bastides per possibilitar l'accés a aquestes superfícies.

La il·luminació és la condició sense la qual l'art parietal profund no existiria. La llum va cobrar una presència permanent al llarg de tot el recorregut pels espais interiors de la cavitat. La il·luminació va haver d'influir en l'elecció dels suports i en els resultats finals de les obres.

Davant un suport on es pretén fer una obra, l'artista ha de procedir amb la seva execució directa sense alterar l'estat natural de la roca, integrant el motiu en el suport, així com complementant el suport amb motius.

De totes les manifestacions d'art prehistòric, els artistes del Plistocè van ser els qui van desenvolupar una ingent quantitat de tècniques artístiques per produir les seves representacions figuratives parietals, abastant una àmplia diversitat de qualitats i resultats.

Jose Luis Sanchidrián (2001) en el seu llibre fa una classificació de les tècniques artístiques que van utilitzar els artistes per fer les diferents obres. Classifica aquestes tècniques artístiques en tres categories: l'addició, la substracció i la modificació. Jose Luis Sanchidrián explica cadascuna d'aquestes tècniques. Diu que *l'addicción reúne a todas las figuras llevadas a cabo a través del aporte al soporte de una sustancia*. Les tècniques substractives, segons aquest mateix autor, *aluden a todas aquellas labores artísticas en las que es inevitable la eliminación o destrucción de parte del soporte*. Quan Jose Luis Sanchidrián parla de modificació de les superfícies, diu que es refereix *a un modo figurativo que no añade nada al soporte ni elimina sustancia del mismo, sino que lo transforma*.

Referent a la pintura, Jose Luis Sanchidrián (2001) fa una classificació d'aquesta tenint en compte els processos d'execució, les densitats i el nombre de colors manejats. En virtut de la densitat de color, Jose Luis Sanchidrián parla de tinta plana o tinta modelada. La primera, segons aquest autor *mostrará una superficie coloreada de manera uniforme, así como su intensidad*. Les tintes planes modelades, segons Jose Luis Sanchidrián, *expresan diferentes procedimientos, como la degradación de la intensidad del color o los cambios de dirección, lo que es aprovechado como recurso técnico para imprimir volumen a las figuras*. Les tintes planes per aquest autor, poden ser parcials, *si se limitan a cubrir zonas concretas de los animales*.

Segons els colors manipulats per construir les diverses imatges, Jose Luis Sanchidrián (2001) parla de motius monocroms, fets amb un color o motius policroms, quan es combinen diversos colors. En l'actualitat es tendeix a abandonar el terme policrom i reemplaçar-lo pel de bicrom, ja que no es troba cap cas nítid on s'utilitzessin més de dos colors alhora en una única figura.

Els relleus rupestres solen aparèixer en cavitats on arriba la llum diürna i això es deu al fet de consistir en un treball molt laboriós que consumia bastant energia i temps.

Hi ha ocasions, que un mateix motiu va ser acabat amb una modalitat tècnica diferent a la inicial. Això és bastant comú en gravats a l'aire lliure.

Avui, l'anàlisi de les tècniques forma part d'uns plantejament teòrics i metodològics que veuen l'obra i el suport com un tot que ha de ser examinat amb minuciositat per intentar aproximar-nos a una explicació rigorosa i veraç del fenomen artístic paleolític.

2.6. Temes parietals

El temes parietals en l'art parietal paleolític no són molt diversificats. No existeix un catàleg actualitzat i real de tota la producció rupestre plistocena. Jose Luis Sanchidrián (2001) divideix els temes de les manifestacions rupestres en tres categories bàsiques: figures humanes (antropomorfes), figures animals (zoomorfes) i signes o elements abstractes (ideomorfes).

- Antropomorfes: Jose Luis Sanchidrián estableix tres subtemes, dos en virtut dels gèneres, és a dir, figures masculines i femenines, i un tercer que inclou les empremtes de mans. El nombre de dissenys masculins parietals és bastant escàs. L'habitual de les figures femenines és que siguin figuracions parcials, ja que les totals no són gens quantioses. Les empremtes de mans tampoc no és un tema massa explotat en els espais subterranis, amb prou feines excedeixen la vintena les cavitats que les posseeixen i a més la seva repartició numèrica és bastant desigual.
- Zoomorfes: El bestiar parietal paleolític és molt reduït, atès que l'enorme biocenosi (entre fauna i flora) només es representen un nombre molt moderat d'espècies animals. L'artista no disposarà de plena llibertat per representar el que ell vulgui, sinó que els temes animalístics obeïen a un repertori d'espècies molt limitat i ortodox. La temàtica faunística no és econòmica sinó cultural i a causa d'això adquireix variacions locals i temporals.
- Ideomorfes: Són totes les figures geomètriques o abstractes que no tenen una concordança amb un subjecte real. Són més abundants i diversificats que la resta dels temes i per tant són els més representats en l'art parietal. Jose Luis

Sanchidrián (2001) afirma que *el arte parietal Paleolítico se caracteriza por la plasmación de signos*. El temari de signes, en les seves múltiples modalitats, aconsegueix una vigència plena i significativa durant el Plistocè. Els ideomorfes van ser plasmats en totes les regions i amb totes les tècniques reconegudes, encara que hi ha zones amb més abundància i unes altres amb menys.

2.7. Les grans zones de distribució parietal

La repartició de l'art rupestre no coincideix amb la de l'art moble, aquest es troba molt més estès en un arc que inclou en un extrem Andalusia i en l'altre Sibèria; no obstant això, el rupestre està concentrat en l'occident europeu, encara que hi ha explicats casos fora d'aquesta zona.

A nivell geogràfic, els enclavaments amb art rupestre paleolític queden distribuïts aproximadament entre els 150 llocs de França, d'altres en la Península Ibèrica, prop de la vintena a Itàlia, 1 a Bòsnia i Hercegovina, un altre a Romania, 2 a Rússia, etc, amb la qual cosa ara, el fenomen figuratiu parietal continua sent característic d'Europa sud-occidental. En l'actualitat, tenim un catàleg de llocs que sobrepassa les tres-centes coves, llocs o nuclis. Resulta pertinent advertir que aquest còmput està contínuament en augment com a conseqüència de nous descobriments. Encara en la Península Ibèrica existeixen nombroses àrees que no han rebut cap atenció per part dels prehistoriadors i que ens proporcionaran sorpreses agradables en un futur.

- Europa Centro-Oriental: de moment, els llocs amb art rupestre d'atribució plistocena més orientals d'Europa estan localitzats al sud dels Urals a Rússia.
- Conca del Roine-Mediterrani: aquesta zona inclouria el Llenguadoc-Rosselló, el terç inferior del curs del riu Roine i el litoral mediterrani francès.
- Aquitània i perifèria: fa referència a l'Aquitània pròpiament dita amb els departaments de Dordonya i Gironda juntament amb Lot, Charante i Vienne. És la zona de França amb major nombre de jaciments i millor explorada de totes; hi trobem molts dels llocs parietals i industrials clàssics i les concentracions dels mateixos més importants.

- Pirineus: a la zona pirinenca hi trobem els llocs situats en ambdues vessants de la serralada. Els jaciments més importants d'aquesta franja coincideixen essencialment amb coves decorades durant el Magdalenian mitjà i superior.
- Cornisa cantàbrica: inclou els territoris abastats per les actuals comunitats autònomes d'Astúries, Cantàbria i País Basc.
- Interior peninsular: el territori és enorme, resultant problemàtic definir límits o paquets homogenis, circumstància agreujada pel fet d'existir en ell estacions artístiques de diferents tipus i d'àmplies cronologies.
- Litoral mediterrani: comprèn les províncies de la franja mediterrània hispana al sud de l'Ebre i Andalusia, des de Tarragona fins a Cadis. Andalusia és la comunitat mediterrània que major quantitat de jaciments rupestres paleolítics té.

3. L'art rupestre llewantí

L'art llewantí es caracteritza per les representacions naturalistes de persones i animals, per escenes de caça que mostren homes armats amb arcs i animals ferits. S'ha considerat propi de la manera de vida epipaleolític caçador-recol·lector.

En les últimes dècades, el model d'una dualitat cultural, formada pels grups neolítics i pel substrat epipaleolític, atribuïa als primers l'art macroesquemàtic i el primer esquemàtic, mentre el llewantí pertanyia als grups epipaleolítics que es neolititzen. L'estudi de les superposicions i del propi procés de neolitització condueixen ara a considerar que l'art llewantí correspon a les primeres societats neolítiques.

L'art llewantí és la manifestació cultural més viva de totes les que ens van deixar les antigues societats prehistòriques, ja que aquest art es representat amb unes figures molt naturalistes, en les quals l'home i l'animal es converteixen en protagonistes principals d'unes escenes en les quals en ocasions es poden identificar activitats de caça o d'enfrontaments, reals o simbòlics a manera de desfilades o danses.

En aquest art llewantí també es poden constatar representacions de vida quotidiana, ja sigui a nivell familiar o de la recol·lecció de productes, de les quals tenim excepcionals exemples a les terres alicantines. Totes aquestes escenes i les abundants figures aïllades transmeten l'existència d'uns grups humans en procés de canvi cultural que reflecteixen en les pintures dels abrics les seves tradicions, la seva ideologia, els seus mites, etc, que, lamentablement, no sabem interpretar, encara que s'han proposat múltiples hipòtesis.

No existeix unanimitat sobre la cronologia de l'art rupestre llewantí. Hi ha evidències on es pot deduir que almenys durant dos mil anys es va continuar pintant aquest art llewantí en els abrics i parets rocasses dels barrancs on existia anteriorment l'art macroesquemàtic. Alguns autors proposen una cronologia inicial per a l'art llewantí que oscil·la entre el 8.000 i 6.000 a.C, per tant es podria relacionar el seu origen amb poblacions de caçadors epipaleolítics. Tots els autors coincideixen que aquest art perdura durant diversos mil·lennis, desenvolupant-se al llarg del Neolític fins a aconseguir, fins i tot, l'Edat dels Metalls.

Hernández, Ferrer i Català (Hernández *et al.*, 2000) consideren que l'art llewantí té una cronologia inicial neolítica, posterior per tant al 6.000 a.C. Ells consideren que els autors d'aquest art serien grups humans que ja coneixien l'agricultura i la ramaderia,

encara que seguien practicant la caça com a recurs bàsic per a la seva alimentació. L'art llewantí és per aquests autors un art de caçadors de cronologia neolítica que perdura fins als inicis de l'Edat dels Metalls.

La iconografia, segons la opinió d'Hernández i Martí (2002), *no prueba ni niega la existencia del arte levantino en el epipaleolítico que de existir, demandaría una explicación de las causas que generan las nuevas imágenes, que no se remontan a tradiciones anteriores, ni a estímulos externos, ni parece responder a bruscas conmociones internas.*

El 1988, a fi d'establir sobre bases sòlides una inicial proposta de periodització de l'art prehistòric postpaleolític de l'Espanya mediterrània, es va realitzar una exhaustiva revisió dels materials mobles valencians que podrien relacionar-se amb les manifestacions artístiques pintades en els abrics d'aquesta mateixa zona. A partir de la semblança formal entre alguns dels motius pintats en les parets dels abrics i les decoracions sobre ceràmica i objectes d'os es van datar els arts macroesquemàtic, llewantí i esquemàtic.

La informació que hi ha disponible sobre els diferents abrics rocosos de la Península Ibèrica, reflecteix clarament la contemporaneïtat en un mateix territori i, fins i tot, en un mateix abric dels arts esquemàtic i llewantí, potser també del macroesquemàtic, sense que aquesta contemporaneïtat suposi un desenvolupament cronològic similar, especialment entre els quals, com el llewantí i l'esquemàtic, es caracteritzen per la seva àmplia cronologia.

L'art rupestre llewantí es va iniciar per les parets ben il·luminades i airejades dels abrics, com a llocs preferents on situar les seves manifestacions. El seu estil és naturalista, però dinàmic i estilitzat. Al costat d'una fauna abundant, hi ha nombroses representacions de la figura humana, ja siguin homes, dones o nens, en forma de siluetes convencionals, amb braços i cames molts llargs, cossos prims i caps sovint triangulars. Els diferents grups configuren escenes, plenes de vitalitat, en les quals els temes de caça, la guerra, la dansa i la recol·lecció d'aliments evidencien un estadi social més desenvolupat.

Les creacions rupestres llewantines ofereixen una sèrie d'elements nous que no tenen parangó, ni paral·lel, amb les diferents manifestacions artístiques prehistòriques de la Península. Aquest art llewantí crea una documentació de tipus realista que tracta de

reproduir amb gran fidelitat l'esdevenir diari d'uns pobles que van viure en el Llevant peninsular i la unitat del qual se'ns palesa mitjançant aquestes representacions.

Durant anys es va atribuir aquest art als pobles paleolítics. No obstant això, les discrepàncies van sorgir i va ser Hernández-Pacheco (1924) qui primerament va intentar retreure al Mesolític a aquesta fase artística.

Jordá (1966) fa referència a la possible cronologia de l'art rupestre llewantí i diu que *las pictografías levantinas tal como se vienen estudiando hasta hoy día, con los restringidos criterios faunísticos, etnográficos y estilísticos, que los diferentes autores señalan, lo mismo pueden pertenecer al Paleolítico Superior, como no pertenecer, puesto que lo que esencialmente se echa de menos es una base material que nos permita sostener la afirmación que este arte sea paleolítico, mesolítico o de una etapa posterior.*

Un dels problemes que gairebé no ha preocupat als estudiosos d'aquestes pintures ha estat, segons Jordá (1966), el del clima que representen. Jordá diu que *si se acepta la hipótesis de una edad paleolítica, necesariamente hay que suponer que fueron pintadas bajo condiciones glaciales.* Però podem veure que això no es cert, ja que pels testimonis gràfics que ens han arribat veiem que anaven vestits sense roba d'abric i en alguns casos anàven nus.

La fauna representada en els abrics llewantins és una fauna actual. La fauna de les pintures llewantines respon a un clima postglacial, diferent del que regnava en tot el Llevant a finals del Würm, és a dir pertànyen a un clima càlid.

En relació amb l'art llewantí Jordá (1966) arriba a la conclusió de que *la fauna y el clima que este arte representa no parecen ser muy propicios a dejarse integrar dentro del Paleolítico superior.*

Jordá fa un estat de la qüestió sobre en quina etapa podríem situar l'art rupestre llewantí. Ell parla de que hi ha autors, des de Hernández Pacheco, que insisteixen en considerar com a mesolítiques a les pictografies llewantines. Jordá arriba a la conclusió de que no hi hauria un art llewantí mesolític en Llevant.

Tots els investigadors de l'art llewantí semblen coincidir en què aquest art rupestre llewantí va tenir els seus punts de contacte amb les cultures neolítiques. La proposta

d'una cronologia neolítica per l'art llewantí ha estat fortament contestada, existeix alhora una certa unanimitat a admetre que la seva vigència comprendia el Neolític.

Una de les característiques d'aquest art rupestre llewantí, seria el valor de la figura humana en les representacions llewantines, a causa que aquest art, contràriament al francocantàbric, era essencialment antropocèntric i l'home havia passat a ser el centre d'interès artístic. La temàtica en aquest art llewantí es fa en funció de l'home i és la vida humana la que se'ns representa amb caràcter d'epopeia i amb tot el sentit narratiu. Els temes d'aquest art se'ns ofereixen amb una certa intencionalitat dramàtica, buscada en la vida mateixa. L'art llewantí tal i com diu Jordà (1966) *es el hombre i su circunstancia*.

L'artista llewantí en el seu afany de representar la realitat que li envoltava va ser el primer que es va plantejar una sèrie de problemes que només veiem esbossats després dels temps neolítics, ja dins de les Edats dels Metalls. Es tracta de la perspectiva. L'artista llewantí, per donar la sensació de profunditat o llunyania en les seves composicions, va utilitzar el recurs de disposar als diferents elements que integren la composició segons una línia obliqua. Aquesta línia obliqua imaginària es veu interceptada de vegades per un altra transversal, sobre la qual es disposen i ordenen altres figures, tot això amb el propòsit de suscitar en l'espectador la sensació d'ocupar els diversos objectes integrants de la composició diferents plànols.

En les pintures llewantines són freqüents les representacions de bòvids de gran grandària. En general són figures de bona factura, amb un gran naturalisme, tot i estar dins de la tendència a simplificar detalls, una cosa corrent entre els artistes llewantins. Els bòvids solen representar-se generalment agrupats i en alguns casos aïllats.

L'àrea de repartició dels jaciments rupestres llewantins abasta des de les comarques catalanes de la vall de l'Ebre fins a Almeria amb les províncies llewantinomediterrànies de Lleida, Tarragona, Castelló, València, Alacant, Múrcia i Almeria, juntament amb les interiors de Conca, Terol i Albacete. Geològicament ocupa l'àrea de les Serralades Ibèriques, amb la inclusió del vorell sud de la Serralada costanera-catalana i la part oriental dels Sistemes Bètic i Penibètic. És un territori que es distingeix pel predomini de la muntanya sobre el pla, en el qual l'erosió, fluvial principalment, ha excavat grans barranqueres en les altes parets de les quals apareixen grans llenços rocosos, en el qual s'han format grans abrics en ser erosionades les seves parts més toves. Castelló

possiblement és la zona en què existeix major densitat d'ocupació de pintures llevantines en els abrics.

Els primers descobriments d'art llevantí es van realitzar a la fi del segle XIX i principis del segle següent a Catalunya i Aragó; no obstant això, aquestes troballes no responien al fet que no es conegués fins a aquest moment la seva existència, doncs és més que probable que les poblacions antigues tinguessin ja constància de les pintures, si ben no se'ls hauria donat la importància que tenen en l'actualitat.

Des d'aquest mateix moment es va iniciar un acalorat debat per conèixer la seva ubicació cronològica, ja que en un primer moment s'especulava amb la possibilitat que es trobés dins de l'art del període palolític tenint, potser, alguna influència de grups africans, encara que no se sap molt bé si es tractaria d'aportació de components humans o una difusió d'idees provinents del nord del continent. En l'actualitat aquesta idea està totalment descartada ja que és difícil saber com podrien haver arribat des del continent africà.

Alguns investigadors actuals que es recolzen en diferents descobriments arqueològics, tornen a reprendre la idea de que l'art llevantí seria un art paleolític i parlen de dilatar en el temps l'aparició d'aquest art, situant els seus inicis en les acaballes de la glaciació, uns 13/12000 anys, la qual cosa defensaria la suposició d'un corrent que no està influïda per la desaparició dels gels i el canvi del clima sinó que seria part de l'art dels grups paleolítics. De totes maneres, la idea d'un art que es formaria després de l'etapa paleolítica segueix sent l'opinió més valorada fins al moment.

Independentment de la data que s'assigni a les més antigues pintures llevantines clàssiques, Beltrán (1984-85) parla de que hi ha *una fase anterior y estilísticamente completamente diferente con fuerte tendencia al simbolismo respecto de las figuraciones i al geometrismo en la expresión habitual que fue pintada en los mismos sitios que después ocuparon con su arte los levantinos.*

No només la cronologia era un focus d'enfrontaments, de la mateixa manera era causa de conflictes el propi significat de les pintures, ja que existeixen divergències quant al què volien mostrar, i, mentre uns investigadors defensaven el seu caràcter religiós o la seva relació amb la màgia, en molts casos arribant a propugnar que en aquests moments

s'estaria produint una metamorfosi en la religiositat dels pobladors de la zona, uns altres pugnaven per imposar unes idees bàsicament naturalistes.

Pel que fa al moment final de l'art llewantí, no hi ha dubte que a l'evolució produïda per la seva dinàmica interna que ha pogut serguir-se pel que fa a les formes d'homes i animals, colors, moviment, grandària i estilització cal sumar els canvis culturals que s'introdueixen amb les noves idees dels metal·lúrgics, expressions plàstiques geomètriques, abstractes i simbòliques fins a arribar al esquematisme.

Són tres el horitzons artístics de la façana oriental de la península ibèrica que comparteixen, almenys parcialment, aquest territori, i en ocasions fins a un mateix emplaçament en abrics poc profunds: un art llewantí, relacionat amb la manera de vida caçador-recol·lector en el sentit més apli del terme; un art macroesquemàtic, expressió de la nova religió neolítica amb un àmbit territorial restringit; i un art esquemàtic, reflex del món simbòlic de les societats del Neolític i de l'Eneolític que, tradicionalment, es vinculava, almenys en el moment del seu màxim desenvolupament, amb altres àrees peninsulars, especialment amb el sud-est.

En l'art llewantí el seus estereotips comprenen arqueros, animals ferits i escenes de caça, encara que al mateix temps s'esmena la presència de dones i nens, objectes aïllats, escenes de guerra, desfilades o execucions, al costat d'altres escenes que podrien relacionar-se amb activitats domèstiques i/o agropecuàries, i en algun cas rituals.

L'absència d'un corpus de l'art llewantí no permet una avaluació definitiva de la distribució espacial dels motius, percentatges i característiques, tant en el plànol individual com en el de les escenes.

És significativa la posició i l'aspecte que tenen la majoria dels animals en les representacions d'art llewantí, ja que malgrat les fletxes que tenen clavades en diverses parts del cos i que la sang degota de les ferides, no es reflecteix una mort immediata i, fins i tot, adopten una posició alçada amb les potes en posició de descans.

També són molts els objectes que, aïllats o associats a homes i animals, poden identificar-se en l'art llewantí i tots ells tenen un extraordinari interès, tant en el plànol simbòlic, com en el seu vessant de referent cronològic, encara que sovint *se infravalore su aportación*, tal i com diuen Hernández i Martí (2002).

L'ampli territori en el qual podem trobar art llewantí mostra, doncs, l'existència de significatives diferències temàtiques i estilístiques. Hernández i Martí (2002) parlen de regionalització de l'art llewantí, i diuen que *parece probable que existiera una diferente evolución en cada una de las diferentes regiones de donde encontramos arte levantino*. Entre totes aquestes regions, no obstant, en algun moment del seu desenvolupament, existirien contactes i relacions que es reflecteixen en unes imatges que no poden analitzar-se al marge de la seqüència general del territori llewantí.

En un determinat moment, són contemporanis l'art macroesquemàtic, l'art llewantí i l'art esquemàtic; quan se superposen els dos primers és l'art llewantí el que es troba damunt. L'art macroesquemàtic i l'art esquemàtic no se superposen. Entre l'art llewantí i l'art esquemàtic existeixen superposicions mútues, encara que predominen les esquemàtiques, de les quals convindria precisar les seves característiques, sobre les llewantines.

Els conjunts artístics de l'art llewantí apareixen sempre en abrics rocosos, pero es veuen i s'han pintat a la llum del dia i no es troben mai en obscures caverne. Les figures animals i antropomòrfiques de l'art paleolític de les caverne hispà-franceses, són d'una grandària molt major que les executades en els abrics rocosos a l'aire lliure del llewant d'Espanya. Les pinures són totes de tints planes i iguals que les del nord, no sent possible admirar policromies de cap estil. Les pintures llewantines només van saber aconseguir simples siluetes a tot color però de matís idèntic en tota la superfície.

L'art rupestre llewantí rares vegades ens ofereix animals exempts aïllats sense relació uns amb uns altres. L'artista llewantí, segons Almagro Basch (1951), va ser en aquest sentit *un compositor de escenas complicadas*.

4. La cova dels Vilasos o dels Vilars

La cova dels Vilasos o dels Vilars la trobem situada al municipi d'Os de Balaguer, a la comarca de la Noguera. Totes les referències donen com a descobridor d'aquest conjunt a un veí d'Os de Balaguer, el senyor Josep M. Borràs i Viu. La investigació d'aquest conjunt va ser realitzada per Lluís Díez Coronel i el Dr. Joan Maluquer de Motes i Nicolau, catedràtic de Prehistòria de la Universitat de Barcelona.

La cova dels Vilars és una balma formada per calcàries eocèniques, és a dir, formada fa uns 55 milions d'anys al període anomenat pels científics Terciari de l'era Cenozoica. La seva orientació és E-SE i es troba a 600m d'alçada sobre el nivell del mar. Té unes proporcions mitjanes: 11,60 metres d'amplada, una profunditat de 8 metres i una altura aproximada d'uns 3,5 metres.

L'estació amb pintures rupestres de la Cova dels Vilasos es troba en el terme d'Os de Balaguer. El terme municipal té – des de l'annexió el 1964 d'una part del territori de Tragó de Noguera – una extensió total de 121,82 quilòmetres quadrats.

L'antic terme és situa en una bona part als Aspres de Montsec, a la vall alta del riu Farfanya, des de les partides del Congost i el Tossalet dels Tocs a tramuntana, al límit amb el terme de les Avellanes, fins al Vinyet, prop d'on desguassa el barranc del Pla de Bòria, al termenal amb Castelló de Farfanya i al SW, fins al Serrat de l'Àliga. La cavitat amb pintures queda molt a prop de la població, des de la qual és visible.

Tant la zona dreta com la interna de la cavitat estan força ennegrides, possiblement per fogueres de pastors i altres visitants, i a sota s'observen restes de pigmentació que demostren l'existència d'un cert nombre de figures. Actualment, i d'una manera clara, es pot observar dues zones pintades: la de l'extrem esquerre de la balma, on es concentren la majoria de figures, i la que es troba a l'entrada de la cova, a la dreta de la porta d'accés. En total, es poden comptar un total de vint-i-nou motius.

A continuació, explicaré les vint-i-nou figures que es poden comptar, esmentant la seva situació, la tècnica amb la qual van ser fetes, el color, el estil, la morfologia i l'estat de conservació actual.

Figura 1: Restes

Aquesta figura és troba a l'extrem esquerre de la balma. La tècnica que és va utilitzar per aquesta figura va ser la del traç simple. Té un gruix mitjà (1 cm). Aquest motiu està pintat en color negre. La conservació d'aquesta figura és dolenta, ja que hi ha una alteració del suport sobre el qual es troba per causes erosives naturals.

Figura 2: Quadrúpede (?)

Aquesta figura la trobem a la dreta de la figura número 1. Té una mida de 18,5 centímetres. La tècnica utilitzada és la del traç simple, amb un gruix mitjà (0,9 cm). El color d'aquesta figura és el negre. Aquest motiu pertany a l'estil esquemàtic. El traç horitzontal, que és homogeni, forma el cos, del qual en surten quatre traços verticals que formen les extremitats. D'aquestes, les millors dissenyades han estat les dues davanteres, que són de línia més uniforme. Per contra, les darreres estan formades per un traç fi, quasi perdut. Per sobre de la figura, a l'esquerra, s'observen restes que podrien pertànyer a aquesta figura, formant concretament, part de la cornamenta. La conservació d'aquest motiu és dolenta ja que hi ha una alteració del suport per causes erosives naturals.

Figura 3: Representació humana

Aquesta figura és troba situada sobre la figura numero 2. Té una mida de 14,7 centímetres. La tècnica utilitzada és la del traç simple amb un gruix mitjà (1,2 cm) i tinta plana. El color utilitzat per aquesta figura és el vermell-castany. L'estil al qual pertany aquesta figura és l'esquemàtic. La figura té un traç vertical que finalitza engrossint-se considerablement en forma més o menys de cor i que podria interpretar-se com una faldilla, el que identificaria aquesta figura com una dona. És el primer element d'una composició formada per tres figures humanes. La conservació de la figura és dolenta per l'alteració del suport.

Figura 4: Representació humana

Aquesta figura està situada al costat de l'anterior. Té una mida de 13,5 centímetres. La tècnica que es va utilitzar va ser la del traç simple amb un gruix mitjà (1,2 cm). El color d'aquesta figura és el vermell-castany. L'estil al qual pertany és l'esquemàtic. La figura té un traç vertical, lleugerament engrossit en la part superior formant el cap, del qual en

surten els braços en creu que contacten amb les figures numero 3 i 5. Les cames són dues línies irregulars que surten del centre i que es conserven molt incompletes. Aquesta figura és un segon element d'una composició formada per les figures números 3, 4 i 5. Segurament es tracta d'una figura masculina. La conservació de la figura és dolenta ja que presenta greus problemes provocats per l'alteració del suport.

Figura 5: Representació humana

Aquesta figura és troba a la dreta de l'anterior. Té una mida de 17,2 centímetres. La tècnica utilitzada és el traç simple amb un gruix mitjà (0,9 cm) i tinta plana. El color de la figura és el vermell-castany i l'estil al qual pertany és l'esquemàtic. El cap de la figura presenta una mida exagerada, té forma de triangle amb el vèrtex invertit, que incideix en un traç vertical de gruix homogeni que forma el cos. Aquest finalitza en un engrossiment que apunta una forma similar a la figura número 3. Aquesta figura sembla ser el tercer element de la composició formada per les figures números 3, 4 i 5. Possiblement es tracta d'una dona. La conservació és dolenta, presenta zones especialment alterades i molt incompletes.

Figura 6: Quadrúpede (?)

Aquesta figura és troba a la dreta del motiu anterior. Té una mida de 23,5 centímetres. La tècnica utilitzada és la del traç simple amb un gruix mitjà (0,7 cm). El color utilitzat en aquesta figura és el castany-carmí i l'estil al qual pertany és el esquemàtic. Es conserven el cap i una possible banya o orella. La línia del dors es superposa a les figures números 4 i 5. Del coll surt, verticalment, un traç que podria correspondre a una extremitat davantera. Podria ser que les línies més o menys verticals que hi ha en la zona inferior d'aquelles pertanyin, en realitat, a la imatge que es comenta. La conservació és dolenta, ja que presenta una greu alteració del suport.



Conjunt format per les figures núm. 2, 3, 4, 5 i 6: quadrúpede i representacions humanes

Figura 7: Restes

Aquesta figura és troba per sota i a l'esquerra de la figura número 1. La tècnica utilitzada és la del traç simple i tinta plana. Aquesta figura està feta en color negre. És una figura molt incompleta que presenta dos traços encorbats que semblen sortir d'un possible cap. Podria tractar-se d'un quadrúpede si s'interpreta com a banyes els dos traços encorbats que semblen sortir del possible cap. La conservació de la figura és dolenta ja que està molt incompleta i molt malmesa.

Figura 8: Quadrúpede

La situació d'aquest motiu és sota la figura número 2. Té una mida de 8,7 centímetres. La tècnica utilitzada és el traç simple amb un gruix mitjà (0,85 cm). El color de la figura és el negre. L'estil al qual pertany la figura és l'esquemàtic. Aquest motiu està orientat cap a la dreta. Té un cap amb un morro pronunciat i dues orelles allargades i de grans proporcions. El cos està format per un traç ample que finalitza en una cua llarga i penjant. Les extremitats són de traç uniforme i es disposen de dos en dos. A pocs centímetres sobre la figura s'observa un traç vermell. L'estat de conservació de la figura és regular ja que presenta diversos descrostaments, principalment al cap i a les extremitats davanteres.



Figura 9: Restes

Aquesta figura és troba per sota i a la dreta de la figura anterior. Té una mida de 10,5 centímetres. La tècnica utilitzada és la del traç simple. El color de la figura és el negre. La figura està lleugerament inclinat cap a la dreta. La conservació d'aquest motiu es dolenta.

Figura 10: Representació humana

Aquesta figura és troba a 20 centímetres cap a la dreta i en una zona més baixa que l'anterior. Té una mida de 10,5 centímetres. La tècnica utilitzada és el traç simple amb un gruix mitjà (0,6 cm). El color utilitzat en aquesta figura és el castany –carmí i l'estil al qual pertany és el estilitzat esquemàtic. Aquest motiu és una figura humana lleugerament inclinada cap a la dreta i orientada en aquest mateix sentit. El cap presenta una forma més o menys arrodonida. El cos és un traç ample del qual surten les cames, molt allargades, i els braços separats del cos. Malgrat que la figura ha estat dissenyada mitjançant un traç simple, no deixa de presentar un cert realisme, potser més en la disposició que en la seva pròpia configuració. Uns centímetres per sota de la mateixa figura hi ha unes restes de pigment del mateix color. Podria tractar-se d'un objecte relacionat amb la figura. L'estat de conservació de la figura és dolent ja que ha estat rascada i alterada intencionadament.



Figura 11: Restes

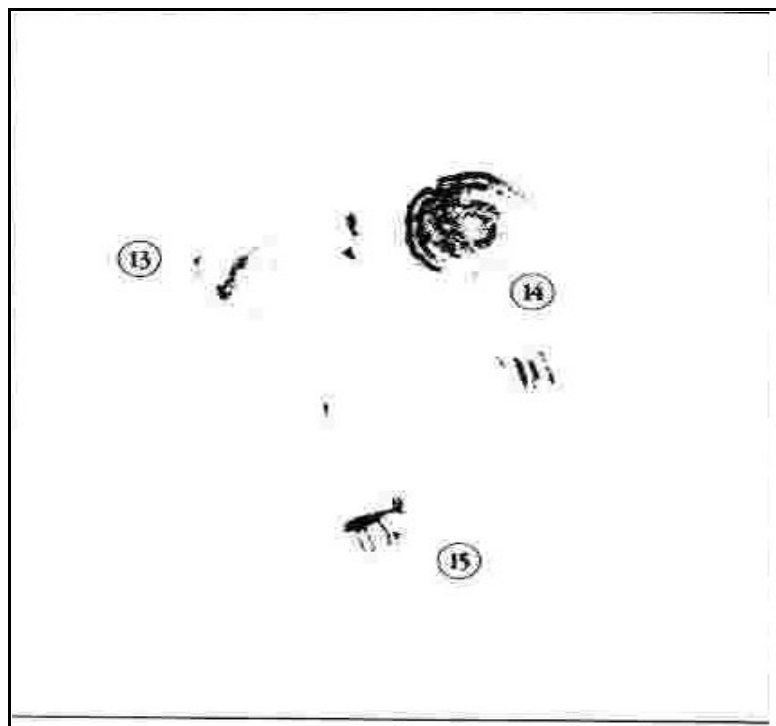
Aquesta figura és troba situada a 30 centímetres per sota de la figura numero 7. Té dos traços de 5 centímetres que formen un angle de 68 graus. La tècnica utilitzada és el traç simple amb un gruix mitjà (0,6 cm). El color utilitzat en aquesta figura és el castany-carmí. Té un traç encorbat i obert cap a la dreta. La conservació de la figura és dolenta.

Figura 12: Restes

Aquesta figura és troba situada a 45 centímetres a la dreta del motiu anterior. El color utilitzat per aquesta figura és el vermell-castany. D'aquesta figura, es conserva un traç horitzontal del qual en surt un altre de vertical, que li dóna una certa forma de <<T>>. L'estat de conservació d'aquesta figura és dolent.

Figura 13: Restes

La situació d'aquesta figura és a uns 22 centímetres i en la mateixa forma horitzontal que la figura número 10. Té una mida de 7 centímetres. La tècnica utilitzada és la del traç simple. El color emprat en aquesta figura és el vermell-castany. La figura té un traç vertical inclinat lleugerament a la dreta. Hi ha restes de pigment a l'esquerra. La conservació d'aquesta figura és dolenta.



Conjunt format per les figures núm. 13, 14 i 15: restes, cercles concèntrics i quadrúpede.

Figura 14: Cercles concèntrics

Aquesta figura és troba situada a la dreta del motiu anterior i en un nivell superior. Té una mida de 10,5 centímetres de diàmetre màxim i 4,5 centímetres de diàmetre mínim. La tècnica emprada és la del traç simple amb un gruix mitjà (0,6 cm). El color utilitzat és el vermell-castany. L'estil al qual pertany aquesta figura és abstracte. Es tracta de quatre cercles incomplets, de diferents diàmetres, que es disposen concèntricament. S'observen restes de pigment més clar pràcticament per tota la zona. A pocs centímetres, en un nivell inferior, hi ha quatre traços paral·lels, quasi verticals, que podrien estar en relació amb aquesta figura. L'estat de conservació d'aquesta figura és regular ja que està descrostat en tota la meitat inferior, especialment en la zona dreta.



Figura 15: Quadrúpede

Aquesta figura és troba situada a uns 20 centímetres per sota de la figura 14. Té una mida de 5,1 centímetres. La tècnica utilitzada és la de tinta plana amb un traç simple. El color de la figura és ataronjada-vermellosa i el vermell. L'estil al qual pertany el motiu és l'esquemàtic, amb una tendència naturalista. La figura presenta un cap amb morro punxegut i orelles molt llargues. També es pot observar part del cos i tres extremitats. Sobre la figura hi ha restes de pigment. L'estat de conservació del motiu és regular.

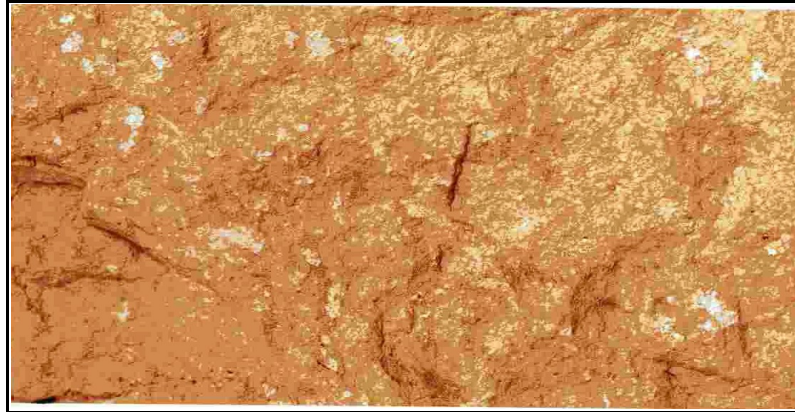


Figura 16: Quadrúpede

La situació de la figura és per sota de la figura 15. Té una mida de 26,5 centímetres La tècnica utilitzada és la de tinta plana amb un traç simple. El color del motiu es el castany- vermellós. L'estil al qual pertany és l'estilitzat-esquemàtic, amb una tendència naturalista. A la figura s'observa un morro prominent, orelles molt fines i coll estilitzat. La zona presenta gran quantitat de pigment disposat de forma poc definida. Hi ha una gran taca de pigment que ocupa la meitat davantera de l'animal i que correspon possiblement a un altra figura. La taca de pigment és de color castany més clar. La conservació d'aquest motiu és dolenta ja que està molt degradada.

Figura 17: Restes

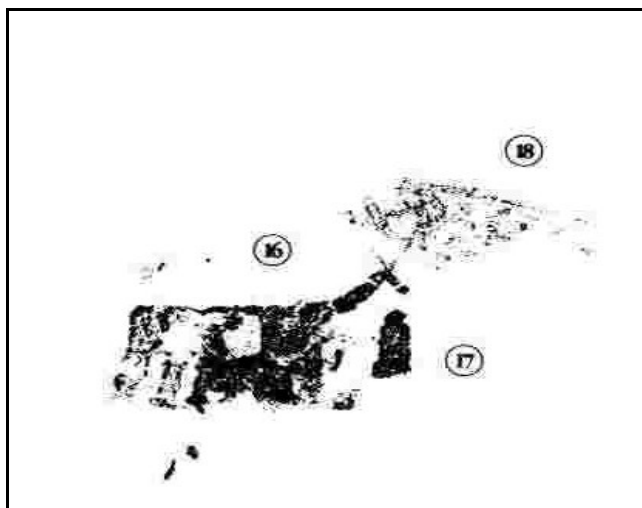
Aquesta figura es troba situada enfront de la representació precedent. Té una mida de 8 centímetres. El color d'aquest motiu és el vermell. Aquesta figura podria formar part de les restes senyalades a les observacions de la figura precedent. La conservació és dolenta.



Conjunt format per les figures núm. 16 i 17:
quadrúpede i restes

Figura 18: Restes

La situació d'aquesta figura és sobre el cap del quadrúpede 16. Ocupa una zona d'uns 23,7 centímetres aproximadament. El color utilitzat és el castany vermellós. La conservació és dolenta.



Conjunt format per les figures núm. 16, 17 i 18: quadrúpede, restes i restes

Figura 19: Quadrúpede

Es troba situat a l'extrem dret de l'espai pintat. Té una mida de 4 centímetres. La tècnica utilitzada és el traç simple. El color que es va utilitzar per aquesta figura és el vermell-castany. L'estil al qual pertany és l'esquemàtic. En aquest motiu és pot observar dues orelles incompletes. Falta part del cap però conserva l'extrem del morro. El cos és un traç horitzontal del qual en surten, de dues en dues, les extremitats. Està orientat cap a la dreta. Forma part d'una escena on apareixen animals. La conservació és regular, les dues extremitats posteriors presenten un estat de conservació més deficient.

Figura 20: Quadrúpede

La situació és sobre la figura 19. Té una mida de 4 centímetres. La tècnica utilitzada per aquesta figura és el traç simple. El color que es va emprar a l'hora de fer aquest motiu va ser el vermell-castany. L'estil al qual pertany la figura és l'esquemàtic. Aquesta figura presenta dues grans orelles i ha perdut la part corresponent del morro. El cos finalitza en una cua llarga i conserva les quatre extremitats força rectes. Està orientat en

el mateix sentit que la figura precedent. La conservació de la figura és dolenta ja que ha estat brutalment ratllada.

Figura 21: Cérvola

Aquesta figura està situada seguint la mateixa direcció, davant dels anteriors quadrúpedes. Té una mida de 11 centímetres. La tècnica utilitzada és la de tinta plana. El color que es va utilitzar va ser el vermell i el vermell-castany. L'estil al qual pertany és el naturalista estilitzat. Aquesta figura presenta un cap amb morro pronunciat, dues orelles llargues i arrodonides. Té el coll estilitzat, el dors recte que finalitza arrodonint-se a la grupa. Les extremitats finalitzen apuntant-se, sense senyalar l'unglot. La tècnica amb què s'ha fet aquesta figura queda poc definida: en algunes zones sembla tinta plana distribuïda desigualment però n'hi ha d'altres en què es veu amb claredat una possible línia de contorn (coll i dors). L'estat de conservació d'aquesta figura és bo.

Figura 22: Quadrúpede

La situació d'aquesta figura és a la dreta i a uns 17 centímetres de la figura anterior. Té una mida de 5,7 centímetres. La tècnica utilitzada en aquesta figura és la tinta plana. El color emprat és el vermell-castany. L'estil al qual pertany la figura és el naturalista estilitzat. En aquest motiu es pot observar, similar a la figura 21, que li manca el cap, el coll i el començament del cos. Les extremitats davanteres són més llargues. La disposició de les extremitats dóna a la figura un cert moviment ascendent. La conservació és dolenta.

Conjunt format per les figures núm. 19, 20, 21 i 22: quadrúpede, quadrúpede, cérvola i quadrúpede.

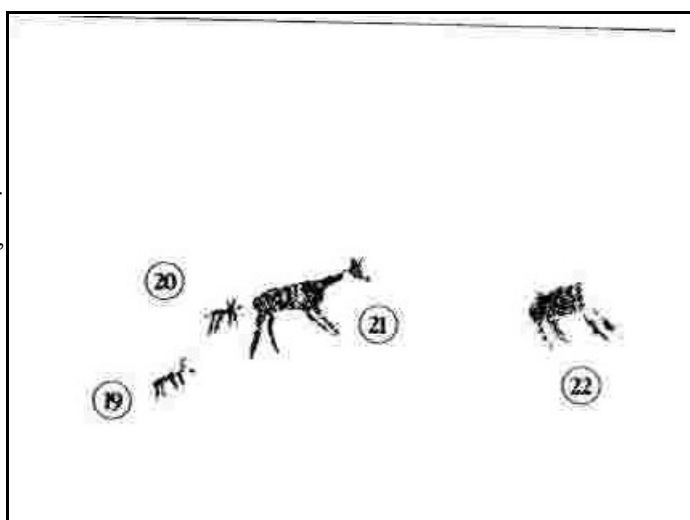


Figura 23: Restes

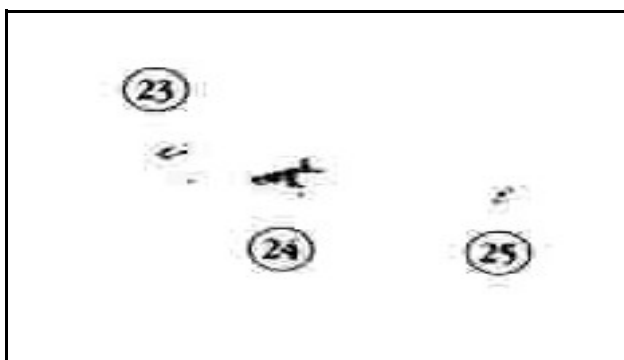
Aquesta figura és troba situada a la dreta del motiu número 18 o en el mateix nivell. El color utilitzat és el vermell. La conservació d'aquesta figura és dolenta.

Figura 24: Quadrúpede (?)

La situació és a la dreta de les anteriors. Té una mida de 4,3 centímetres. El color emprat per a la realització d'aquest motiu és el vermell. L'estil al qual pertany aquesta figura és l'esquemàtic. En aquest motiu es pot interpretar el cap amb una possible orella, el coll i part del cos. També s'observa una possible extremitat anterior. En la mateixa zona apareix una fissura a la roca, de la qual surt una coloració vermella molt semblant a la de les pictografies. Es tracta, però d'una coloració natural de la roca. La conservació d'aquesta figura és dolenta.

Figura 25: Restes

Aquesta figura és troba a pocs centímetres a la dreta de la figura número 24. El color utilitzat és el vermell i l'estat de conservació és dolent.



Conjunt format per les figures núm. 23, 24 i 25: restes, quadrúpede (?) i restes

Figura 26: Traç

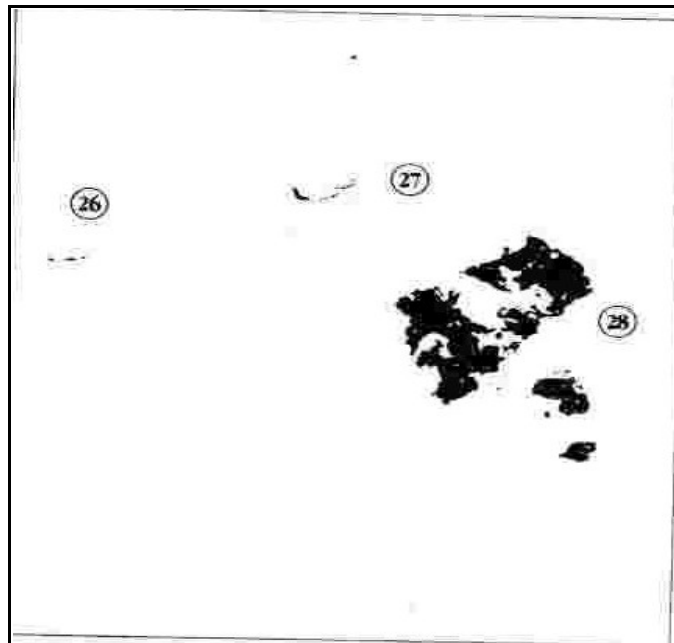
Aquesta figura és troba més apartat de l'anterior grup de motius, a 1,25 centímetres aproximadament. Té una mida de 3,7 centímetres. El color que es va utilitzar va ser el vermell. És un traç irregular disposat horitzontalment. Aquestes restes es localitzen en una zona molt ennegrida. La conservació de la figura és dolenta.

Figura 27: Restes

La situació d'aquesta figura es a 41 centímetres cap a la dreta de la figura anterior. Té una mida de 6,6 centímetres. El color que es va utilitzar va ser el vermell i la conservació de la figura és dolenta.

Figura 28: Restes

Aquesta figura és troba situada a la dreta i en un nivell inferior al motiu precedent. Té una mida de 20 centímetres. La tècnica que es va utilitzar va ser la tinta plana i el color utilitzat va ser el vermell castany fosc. Aquesta figura seria una gran taca de forma més o menys rectangular i hauria altres restes disperses en la part inferior. La conservació d'aquest motiu es dolenta.



Conjunt format per les figures número 26, 27 i 28: traç, restes i restes

Figura 29: Restes

Aquesta figura és troba en una petita coveta situada a l'entrada de la Cova dels Vilars. El color que es va emprar va ser el vermell-castany fosc. La zona està molt ennegrida i únicament es poden determinar unes taques i petites restes de pigment. L'estat de conservació d'aquest motiu és dolent.



Una vegada descrites totes les figures que es poden observar a la Cova dels Vilars, cal dir algunes coses sobre l'estat de conservació de les figures en conjunt i sobre la cronologia d'alguns d'aquests motius.

Referent a l'estat de conservació de les figures d'aquesta cova, cal dir que les pintures presenten ratllats i tota mena d'alteracions que van ser vistes i destacades per Díez Coronel (1975), que situa l'origen d'aquests fets en les èpoques en què es va descobrir el jaciment, el descobriment de les pintures rupestres d'aquesta cova no es va comunicar oficialment fins l'any 1973 i des deleshores es va tramitar ràpidament la protecció del conjunt. Durant l'any 1986 les pintures van ser objecte d'una documentació exhaustiva, en el marc del projecte "Corpus de Pintures Rupestres de Catalunya", portat a terme pel Servei d'Arqueologia de la Generalitat de Catalunya.

La zona esquerra de l'espai pintat, és a dir, la propera a les figures número 1 a 8, presenta una greu alteració del suport, per causes naturals, que provoca un despreniment de la capa més externa de la roca on hi ha dibuixades les figures. Aquest fenomen s'observa també en el fons de la cavitat. Dins de les degradacions naturals s'ha de fer esment de l'ennegriment de la zona dreta de l'espai principal sota el qual s'aprecia pigmentació i que es recull en els calcs.

Referent a la cronologia dels motius, cal dir que si bé existeixen algunes figures que presenten cert realisme, o dit d'una altra manera, que no presenten un esquematisme rigorós, no sembla oportú de qualificar aquest conjunt de llevantí clàssic des del punt de vista estilístic. Escassament sis figures del total podrint excloure's de la qualificació d'esquemàtiques. No totes les figures d'aquest conjunt artístic van realitzar-se en el mateix temps cronològic, sinó que es va pintar en diferents moments. La resta d'elements, tant els quadrúpedes com les representacions humanes, es troben abundants paral·lels tant en els jaciments esquemàtics de Catalunya com de la resta de la Península. Els motius d'aquesta cova s'inclourien, en una primera aproximació, dins de l'edat del Bronze. No obstant això, aquesta aproximació hauria de tenir un caràcter eventual, ja que hauria de ser contrastada amb les últimes troballes arqueològiques.

5. Conclusions

Per concloure aquest estat de la qüestió sobre l'art rupestre llewantí diré unes coses sobre aquest art, a les quals he arribat mitjançant la lectura de diferents autors que parlen sobre el tema.

Una de les qüestions que m'han fet pensar sobre el tema és la cronologia de l'art rupestre llewantí. Hi ha tota una controvèrsia respecte a aquest tema, hi ha autors que pensen que l'art llewantí pertany a un període paleolític superior mentre que hi ha altres autors que posen l'inici d'aquest art en un període neolític. La seva periodització és encara una tasca per realitzar. Tot i que actualment, es segueix mantenint una cronologia neolítica per aquest art, a partir d'estudiar les superposicions. Malgrat aquestes discrepàncies entorn la cronologia de l'art llewantí, hi ha una certa unanimitat en considerar que aquest art aniria fins a l'Edat dels Metalls.

Un altre aspecte interessant a destacar, és que dintre de la Península Ibèrica podem trobar tres tipus d'art: l'art esquemàtic, l'art llewantí i l'art macroesquemàtic, com ja he esmentat anteriorment. Molts autors coincideixen en què l'art llewantí i l'art esquemàtic es desenvolupen, si fa no fa, al mateix temps en la Península Ibèrica. Aquests dos arts tenen les seves arrels en les cultures agrícola-ramaderes dels pobles del Mediterrani oriental. Tots dos arts expressen amb un llenguatge diferent les mateixes preocupacions, la qual cosa només és possible si els pobles autors van tenir una base material molt semblant, cosa possible al Llevant i al Sud durant el Bronze I.

Un altre aspecte a destacar de l'art llewantí és el tema dels motius artístics. Cal dir que en aquest art tenen un especial interès les figures humanes, però sobretot els homes. A més d'aquests homes, en aquest art, també podem trobar representades diferents escenes de la vida quotidiana, com per exemple la recol·lecció de fruites, la cacera, la dansa etc. Aquest tipus de representacions, hi ha autors que consideren que poden representar una sèrie de rituals. Les representacions artístiques d'aquest art, si el comparem amb algun altre tipus d'art, serien representacions molt esquemàtiques i molt naturalistes. Les figures que es representen en aquest art són de petites dimensions. En aquest art llewantí no hi hauria quasi gravats, del que constaria bàsicament seria de pintures.

L'art llewantí va poder sorgir en el moment de contacte entre neolítics i epipaleolítics, possiblement entre aquests últims, però no pot descartar-se una aparició una mica més tardana quan el dualisme cultural ja havia desaparegut.

L'art llewantí no només ha aconseguit salvaguardar-se i mantenir-se més o menys intacte en les petites cavitats de la regió llewantina, d'alguna manera ha romàs intacte en la consciència humana per poder tornar a ser reflectit en les obres artístiques de l'actualitat.

6. Bibliografia

ALMAGRO BASCH, M., 1951: La cronología del arte levantino de España, *Crónica del VI Congreso Arqueológico del Sudeste*. Alcoy 1950, ed. Cartagena, pàg 67-80

BELTRAN, A., 1984-1985: Disgresiones sobre la cronología del arte rupestre levantino, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología* 11-12, ed. UAM, pàg 3-9

DÍEZ-CORONEL I MONTULL, L., 1975: Nuevas pintures rupestres y su protección en Os de Balaguer, (Lérida). Dins *XIII Congreso Nacional de Arqueología: Huelva 1973*. Zaragoza, pàg 227-236

HERNÁNDEZ PACHECO, E., 1924: *Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de la Araña* (Valencia). *Evolución del arte rupestre en España*. Madrid, ed. C. I. P. P. Mem. 34.

HERNÁNDEZ, M.S., FERRER, P. i CATALÀ, E., 2000: *L'art esquemàtic*. Alicante

HERNÁNDEZ, M.S. i MARTÍ, B., 2002: *El arte rupestre de la fachada mediterránea*, ed. Universidad de Alicante.

Inventari del patrimoni arqueològic de Catalunya. *Corpus de pintures rupestres. Volum I. La conca del Segre*. Generalitat de Catalunya: Barcelona, 1990.

JORDÁ, F., 1966: Notas para una revisión de la cronología del Arte Rupestre Levantino, *Zephyrus* 17, pàg 47-76

MALUQUER DE MOTES, J., 1972: Nuevas pintures rupestres en Catalunya: la balma dels Vilars en Os de Balaguer, Lérida., *Pyrenae*, 8, pàg 151-158

PERICOT, L., 1942: *La cueva del Parpalló, Gandía, Valencia*, ed. CSIC, Inst. D. Velázquez.

SANCHIDRIÁN, J. L., 2001: *Manual de arte prehistórico*. Barcelona, ed. Ariel.

SOLAR, D. i VILLALBA, J., 2005: *Historia de la Humanidad. La prehistoria*. Barcelona, ed. Océano

VIÑAS, R. SARRIÀ, E. i ALONSO, A., 1983: *La pintura rupestre en Catalunya.*, Barcelona.

