

An abstract black line drawing on a dark gray background. The drawing depicts a profile of a face and neck, with expressive, gestural lines. The face is oriented towards the right, with a prominent nose and a slightly open mouth. The neck and shoulders are suggested with loose, sweeping lines. The overall style is minimalist and artistic.

ARTE SIN LÍMITES

CÔA & SIEGA VERDE



ARTE SIN LÍMITES

CÔA &
SIEGA
VERDE

EXPOSICIÓN

LISBOA | JULIO - OCTUBRE '22

MADRID | NOVIEMBRE '22 - FEBRERO '23

ORGANIZACIÓN

Junta de Castilla y León e Fundação Cão Parque

PARTICIPACIÓN

Museu Nacional de Arqueologia (Lisboa), Museu de Arte Popular (Lisboa) e Museu Arqueológico Nacional (Madrid)

FINANCIACIÓN

Interreg Espanha-Portugal | Programa Paleoarte | Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional

EXPOSICIÓN

Comisarios

Thierry Aubry | José Javier Fernández Moreno | André Tomás Santos | Cristina Vega Maeso

Proyecto

byAR – Pedro Pereira | Patrícia Ferreira | Saeideh Shekoohi

Diseño

byAR – Pedro Gonçalves | Teresa Monteiro | Pedro Matos | Thierry Aubry | Jorge Sampaio

Producción

Stripeline – Helder Mata | Gonçalo Tomás
byAR – Alexandra Allen | Tiago Duarte | Ruben Rebelo | Pedro Teixeira | Alberto Flores
VPrint – Produção de imagem, Lda.

Réplicas

Morph – Geociências | 3D Factory | Pedro Cura | Thierry Aubry | Jorge Sampaio | Marcos Terradillos

Traducción Textos

EURO-TEXT Traductores e Intérpretes

Fotografías, calcos y dibujos

José Javier Alcolea González | Manuel Almeida | Beatriz Alonso | Thierry Aubry | Rodrigo de Balbín Behrmann | António Fernando Barbosa | Julián Bécares | Carmen Cachom | Francisco Fabián García | Marcos García Díez | Pedro Guimarães | António Jerónimo | Miguel Angel Martín | Julián Martínez | José Javier Fernández Moreno | Marina Mosquera | Luciano Municio González | Pedro Pereira | Alejandro Plaza | Mário Reis | Olívia Rivero | José Paulo Ruas | Agustín Ruiz | María de Jesús Sanches | André Tomás Santos | Pedro Saura | Joana de Castro Teixeira

Audiovisuales

El Maestro de Altamira AIE. | Morena Films Productions | Morph – Geociências | Plan C Creatividad sin límites S.L.

Ilustraciones

Alexandra Allen

MUSEU DE ARTE POPULAR | LISBOA | PORTUGAL

MUSEU ARQUEOLÓGICO NACIONAL | MADRID | ESPANHA

Personas y Entidades Colaboradoras

Mariana Abreu | Maria José Albuquerque | Miguel Almeida | Alicia Ameijenda | Marian Arlegui | Benito Arnaiz | Alberto Bescos | Carmen Cacho | Andrés Carretero Pérez | Joana Carrondo | Antonio Carvalho | Adriana Chauvin | Aida Carvalho | Hipolito Collado | Dalila Correia | David Cuenca | Pedro Cura | Pilar Fatás | António Batarda Fernandes | José Antonio Fernández de Córdoba | Verónica Fernandez Navarro | Paulo Ferreira da Costa | Alejandro Fonseca | Ana Fraile | Ana Fromesta | Carlos García | Rita Gaspar | Sérgio Gomes | Isabel Leal | André Leitão | Carmen Manzano | Ana Belén Marín | Alexandra Marques | Santiago Martínez Caballero | Andrea Martins | Tania Mosquera Castro | César Neves | Marta Negro | Luis Nobre | Roberto Ontañon | Sofia Figueiredo Persson | Nuno Ramos | Ketty Ratero | Manuel Santonja | Filipa Santos | Marcelo Silvestre | Renata Talarico | Ignacio Triguero | Jesús María del Val Recio

Agência Portuguesa do Ambiente | Ayuntamiento de Castillejo de Martín Viejo | Ayuntamiento de Fuentes de Oñoro | Ayuntamiento de Villar de Argañán | Ayuntamiento de Villar de la Yegua | Direção Geral do Património Cultural | Hemeroteca de Castilla y León | Ministério da Cultura | Ministerio de Cultura y Deporte | Ministério da Economia e do Mar | Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior | Município de Figueira de Castelo Rodrigo | Município de Pinhel | Município da Mêda | Município de Vila Nova de Foz Côa | Turismo de Portugal | Fundación Siega Verde | ADECOICR | Arqueologia e Património – Ricardo Teixeira & Vítor Fonseca Lda.

Entidades Prestadoras

Gobierno Principado de Asturias. Consejería de Cultura, Política Lingüística y Turismo. Dirección General de Cultura y Patrimonio | Gobierno de Cantabria. Consejería de Universidades, Igualdad, Cultura y Deporte | Junta de Extremadura. Consejería Cultura, Turismo y Deporte. Dirección General de Bibliotecas Archivos y Patrimonio Cultural | Servicio Territorial de Cultura y Turismo de Salamanca | Servicio Territorial de Cultura y Turismo de Segovia | Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira | Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria | Museo de Segovia | Museo de Salamanca | Museo Numantino | Museo de Burgos | Museo de la Evolución Humana | Universidad de Cantabria | Universidad de Salamanca

CATALOGO

Coordinación

Thierry Aubry | José Javier Fernández Moreno | André Tomás Santos | Cristina Vega Maeso

Textos

José Javier Alcolea González | Thierry Aubry | Rodrigo de Balbín Behrmann | Julián Bécares Pérez | Primitiva Bueno Ramírez | José Javier Fernández Moreno | Luis Luis | Juan Antonio Martos Romero | Mário Reis | Olívia Rivero Vilá | María de Jesús Sanches | André Tomás Santos | Joana de Castro Teixeira | Carlos Vazquez Marcos | Jesús María del Val Recio | Cristina Vega Maeso

Diseño y maquetación

byAR

Pedro Gonçalves

Impresión

Graficas EUJOA SA

© De la Edición: Consejería de Cultura, Turismo y Deporte. Junta de Castilla y León.

© De los textos e ilustraciones: los autores

ISBN

978-84-9718-713-8

Depósito Legal

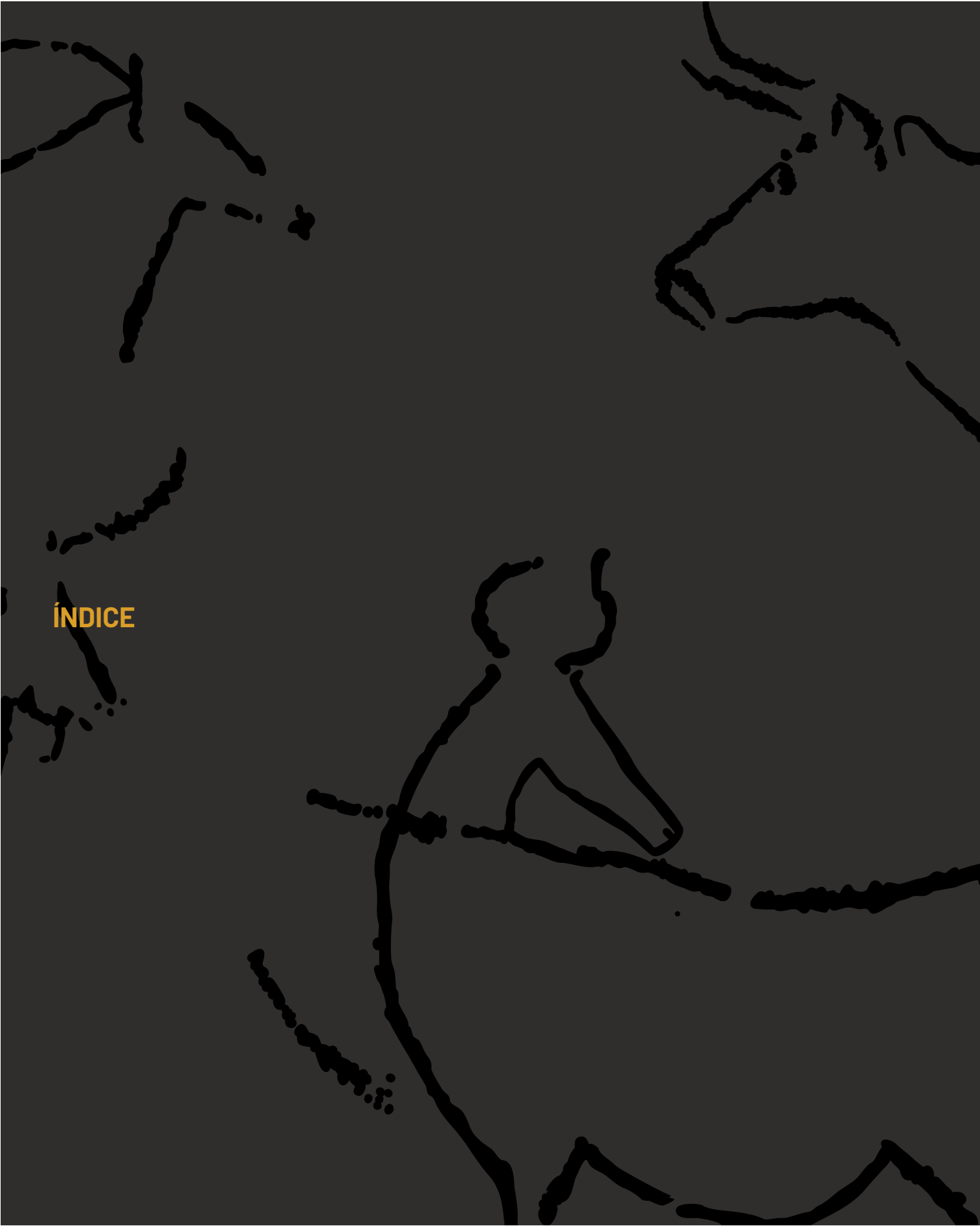
VA 645-2022

In memoriam a Bruno Navarro



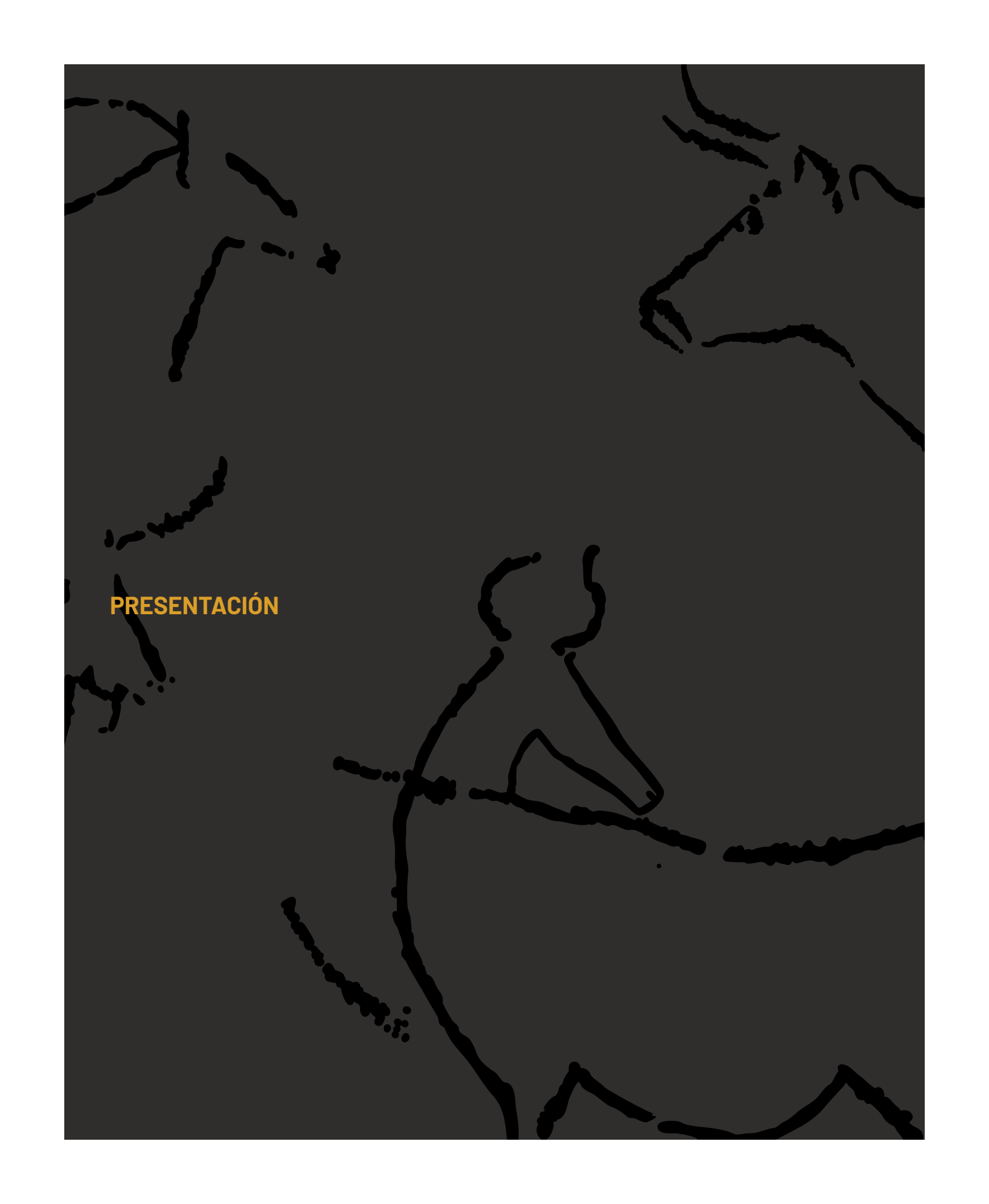
ARTE SIN LÍMITES

CÔA & SIEGA VERDE

An abstract black line drawing on a dark gray background. The drawing consists of several thick, irregular, and somewhat jagged black lines. These lines form various shapes, including what might be interpreted as a stylized figure in the center, a horizontal line with a small loop above it, and several other disconnected strokes. The overall effect is that of a quick, gestural sketch, possibly representing a landscape feature like a branch or a figure, or perhaps a collection of unrelated marks.

ÍNDICE

- 007** Presentación
- 013** Introducción
- 019** Grupos humanos y ocupación del valle del Duero durante el Paleolítico superior, y el surgimiento de las manifestaciones artísticas
- 033** El valle del Duero durante el Paleolítico superior. Condiciones ambientales y formas de vida
- 049** El arte paleolítico de la cuenca del Duero en el contexto del suroeste de Europa
- 067** Distribución y contextualización del arte paleolítico al aire libre de los conjuntos del Côa y Siega Verde
- 081** Caracterización y evolución del arte paleolítico en Vale do Côa y Siega Verde.
- 097** Arte finiglacial (Estilo V/Aziliense). Caracterización de las manifestaciones y contextualización de los conjuntos del Côa y Siega Verde
- 113** Entre España y Portugal. Arte esquemático en la cuenca media y baja del Duero
- 135** Las representaciones de la Edad de Hierro en el límite occidental de la submeseta norte: características y su relación espacial y conceptual
- 147** Pastores, molineros y otras gentes. Arte rupestre de época histórica a ambos lados de la frontera
- 159** Valle del Côa y Siega Verde. Sitios de Património Mundial para visitar

The background of the slide is a dark grey color. It is decorated with several abstract, hand-drawn black lines and clusters of small black dots. These elements are scattered across the slide, with some lines forming curved, branch-like shapes and others being more straight or zigzag. The dots are often grouped together in small, irregular patterns.

PRESENTACIÓN

**EL ARTE PALEOLÍTICO DE LA CUENCA DEL DUERO
EN EL CONTEXTO DEL SUROESTE DE EUROPA**

Olivia Rivero

Universidad de Salamanca, Dept. de Prehistoria,
Historia Antigua y Arqueología

André Santos

Fundação Côa Parque; UNIARQ - Centro de Arqueologia
da Universidade de Lisboa

Las primeras imágenes creadas durante el Paleolítico superior fueron encontradas, en 1827 o 1828, por P. Tournal en las excavaciones de la cueva de Bize, como informó Lartet en un artículo de 1861. Consistían en una “serie de líneas con giros angulares y dispuestos en forma de galones” grabados en un fragmento de asta de reno, hoy perdida.

Esta y otras piezas que iban apareciendo se atribuyeron inicialmente a los celtas, pero Lartet, en el artículo antes citado —en el que revela las primeras piezas con figuraciones zoomorfas— ya sostiene que serían coetáneas de los antiguos pobladores cuyos huesos aparecían junto a aquellos y que, en consecuencia, habrían sido elaborados por cazadores y pescadores que habitaron Europa durante la “Edad de Piedra”.

La aparición de varias piezas en contexto estratigráfico, así como la idea de que habrían sido producidas durante los múltiples momentos ociosos entre las actividades de subsistencia a las que se dedicaban sus autores, llevó a aceptar su antigüedad con relativa facilidad. Las piezas eran vistas como artesanía, comparable a la ejecutada por los “más simples pastores suizos del Oberland”, como refirieron Lartet y Christie en 1864.

Pero una cosa era admitir que estos pueblos, considerados primitivos, hacían “artesanía”, y otra muy distinta que también pudieran producir las imágenes del techo de Altamira, cuyas características se relacionaban más evidentemente con la pintura clásica. De hecho, cuando M. Sanz de Sautuola publicó, en 1880, las pinturas del techo de Altamira, descubiertas por su hija María un año antes, se desató un debate sobre su autenticidad que se prolongó más allá de su muerte, acaecida en 1888. La sucesión de hallazgos de nuevas cuevas decoradas, especialmente en Francia, algunas de ellas cerradas desde el Paleolítico o con imágenes cubiertas por niveles arqueológicos paleolíticos, llevó a aceptar la antigüedad de estas imágenes, considerándose 1902 el año del fin de esta controversia. Es, de hecho, en este año cuando E. Cartailhac —uno de los escépticos



Fig. 1. Los yacimientos con arte rupestre del valle del Duero y los principales sitios con los que se relacionan.

de Altamira— publica su Mea culpa en las páginas de la revista L'Anthropologie y, en el marco del Congreso de la Asociación Francesa para el Avance de las Ciencias, una visita a las cuevas de La Vache, Combarelles y Font-de-Gaume propició el reconocimiento colectivo por parte de los prehistoriadores franceses de la antigüedad de estas gráficas.

Mientras tanto, los hallazgos siguen produciéndose, especialmente en Francia y España. En un libro de síntesis firmado por Lorblanchet en 1995 se mencionan ya más de 300 cuevas y abrigos con arte paleolítico. En el mismo año, el gobierno portugués decidió detener la construcción de una presa y optó por salvaguardar un grupo importante de sitios con arte paleolítico existentes en el Valle del Côa. Estos sitios no correspondían, sin embargo, a cuevas o abrigos, sino a concentraciones de rocas ubicadas al aire libre, muy similares a otras descubiertas unos años antes en Siega Verde, a la orilla del río Águeda, otro tributario del Duero paralelo al Côa.

La circunstancia de que estos grabados se encontraran al aire libre y el hecho de que estaban en juego importantes intereses económicos, dio lugar a un intenso debate que superó el ámbito científico y que, en algunos aspectos, recordó lo ocurrido en torno a Altamira. Este debate culminó en 1998 con la clasificación por parte de la UNESCO del arte rupestre de la región como Patrimonio de la Humanidad (que se extendió a Siega Verde en 2010) y en una auténtica revolución copernicana en nuestra comprensión del arte paleolítico. De hecho, el número de paneles encontrados en la región (entonces unos 100, y actualmente unos 600) confirmaba que durante el Paleolítico superior también se producían imágenes al aire libre, como ya sugería la secuencia de hallazgos que se venía produciendo desde entonces, principios de los años 80, especialmente en el Valle del Duero. Uno de los caballos del Cerro de San Isidro, en Domingo García, fue incluso publicado en la década anterior por el comandante de artillería Francisco Gozalo, habiéndose comparado con figuras paleolíticas de la Región Cantábrica, pero hubo que esperar nuevos hallazgos de este tipo para aceptar su antigüedad. En la actualidad se conocen en la Península Ibérica cerca de 100 yacimientos con arte paleolítico al aire libre, 79 de los cuales se encuentran en la cuenca del Duero, 60 de los cuales se concentran en el Valle del Côa y 8 en torno a Domingo García.

LA TEMÁTICA DEL ARTE PALEOLÍTICO

La iconografía del arte paleolítico tiene una escasa variabilidad y una gran uniformidad a nivel europeo, hecho que ha sido subrayado por numerosos autores, destacando los análisis estadísticos realizados por G. Sauvet.

Los temas se dividen en dos grandes grupos; figurativos y no figurativos.

TEMAS FIGURATIVOS

La temática figurativa del arte paleolítico es esencialmente animal, no existiendo hasta la fecha representaciones vegetales. Las representaciones humanas constituyen un porcentaje muy bajo (cerca de un 4% en cálculos globales). Pero dentro de los temas animales, tampoco existe un número elevado de zoomorfos representados y entre estos, los mamíferos son mayoritarios, mientras que los insectos están ausentes, por ejemplo (la única excepción es una representación de saltamontes sobre un hueso en la cueva de Enlène, Francia). Por lo general, las representaciones animales del arte paleolítico son suficientemente explícitas como para hacer posible el reconocimiento de la especie, y en muchas ocasiones también la etología del animal. Las distinciones a nivel del sexo, sin embargo, difieren de unas especies a otras, siendo excepcionales en el caso del caballo y del bisonte, y por el contrario, muy remarcadas en el caso de los ciervos.



Fig. 2. Caballo del “Camarin” en la cueva de La Peña de Candamo (Asturias) (Fotografía de Olivia Rivero)

El tema más representado en el arte paleolítico es el caballo (aproximadamente un 30% en cómputos globales). Los caballos representados en el arte paleolítico se equiparan al *Equus ferus Prezwalski*, una variedad actual de caballos de estepa, que se caracteriza por ser pequeños y robustos, tener la crinera corta, cebraduras –cambios de tonalidades en el color del pelaje– en las patas y en la cruz y por el característico despiece ventral en M que aparece frecuentemente representado en el arte paleolítico. Los caballos tienen la particularidad de ser el animal más ubicuo del arte paleolítico, encontrándose representado en todas las regiones y períodos, algo que lo diferencia de otras especies y que conlleva que sea el tema animal por excelencia del arte paleolítico.

El bisonte (*Bison priscus* y *Bison bonasus*) es el segundo animal más representado, si nos atenemos a los cómputos globales (en torno al 20%), si bien en este caso, y a diferencia del caballo, existen grandes diferencias entre las regiones y períodos, estando por completo ausente en toda la península ibérica salvo en la Región Cantábrica, región donde es mayoritario a partir del Magdaleniense medio (Altamira, por ejemplo), pero no en momentos anteriores, y en el valle del Duero aparece en números muy residuales. El bisonte también es un tema que, estando muy presente en el arte parietal del Magdaleniense cantábrico, está prácticamente ausente en el arte mueble de esta región. Las representaciones de bisontes están fuertemente

condicionadas por las regiones y los períodos en los que aparecen, al igual que por los soportes sobre los que se representa, presentando convenciones que pueden englobarse dentro de los denominados “morfotipos”, es decir, conjuntos de características formales que permiten diferenciar unos tipos de representaciones de otros dentro de un mismo tema.

El tercer tema animal más representado en el arte paleolítico es el ciervo/a (*Cervus elaphus*). También en este caso, encontramos particularidades. Principalmente, se trata de la distinción a nivel de sexo a la que antes hacíamos referencia. Así, encontramos diferencias en la presencia de representaciones de ciervos o ciervas en función de las regiones; las ciervas son mayoritarias en la Región Cantábrica antes del Magdaleniense medio, mientras que los ciervos están presentes en mayor número en el arte al aire libre del interior peninsular en sus fases antiguas, por ejemplo.

La cabra es otro de los animales que aparecen con más frecuencia en el arte paleolítico, tanto en su versión parietal como mueble, estando presente en todas las regiones y períodos, de un modo similar a lo que encontrábamos para el caballo, pero en menor proporción. Las especies de cabra representadas en el arte paleolítico son *Capra pyrenaica* y *Capra alpina*.

El uro (*Bos taurus primigenius*), antepasado de los actuales toros, también se encuentra en un porcentaje similar si nos atenemos a los cálculos globales, aunque en este caso presenta más variabilidad regional y cronológica, estando mucho más presente en el interior peninsular que en la Cornisa Cantábrica. En el Valle del Côa el número de uros supera incluso al de los caballos.

El mamut presenta un porcentaje relativamente elevado de representaciones (en torno al 7% en porcentajes globales), sin embargo, se trata de uno de los animales más marcados cronológicamente y geográficamente, estando prácticamente circunscrito a los períodos antiguos y al arte paleolítico francés, aunque en la Península ibérica existen algunos ejemplos de representaciones de mamuts en la Región Cantábrica, no así en el interior peninsular.

Otras especies son mucho menos numerosas y en algunos casos marginales. Se trata, por ejemplo, del reno, del rinoceronte, del megaceros, del oso, de los carnívoros o de los felinos. Estas especies están representadas en porcentajes variables, sin alcanzar el 4% de los cálculos globales, y son particularmente escasas en el arte paleolítico peninsular, por oposición a lo que aparece en Francia, donde en los períodos antiguos son mayoritarias (por ejemplo, en la cueva de Chauvet (Ardèche)).

Otros animales presentes en el arte paleolítico de manera marginal pero no por ello menos significativa son las aves y los peces. En algunos casos las representaciones constan de detalles suficientes como para facilitar la identificación a nivel de especie; es el caso, por ejemplo, de algunas representaciones de cetáceos o de las lechuzas (Trois-Frères, Chauvet o Fraga do Gato en la bacia del Duero). Sin embargo, aun considerándolos globalmente, su porcentaje es minoritario (en torno al 2% de la iconografía paleolítica).

Un tema que merece ser tratado de manera individualizada son las representaciones humanas. Éstas se dividen en figuras antropomorfas desprovistas de indicación de sexo; representaciones masculinas y representaciones femeninas. Las figuraciones humanas pueden representar partes del cuerpo exentas; la cabeza o los órganos sexuales, y también pueden incluirse en este grupo las manos. También se

representan figuras completas, aunque la mayor parte de las figuras humanas son poco realistas y constan de partes animalizadas.

Desde el punto de vista cronológico, también existen diferencias en las representaciones humanas; las figuraciones femeninas parciales (principalmente vulvas) son características de las fases antiguas del Paleolítico Superior, estando ausentes en la Península Ibérica las esculturas femeninas conocidas como “venus” propias del Gravetiense. Las representaciones masculinas con atributos sexuales son más abundantes a partir del Magdaleniense. Algunos tipos específicos de representaciones humanas, como las denominadas máscaras, son exclusivas igualmente de este período.

Finalmente, entre los temas excepcionales del arte paleolítico, debemos mencionar los animales imaginarios y las representaciones indeterminadas, que constituyen un grupo muy numeroso, debido en algunos casos a las dificultades de lectura del arte paleolítico, y en otros casos, a que algunas representaciones presentan rasgos mixtos (humano-animal) o (animal-animal), haciendo difícil su atribución exacta.

LOS TEMAS NO FIGURATIVOS

Dentro de este grupo se engloba una gran cantidad de motivos y figuraciones de gran heterogeneidad interna y difícil clasificación. Considerados globalmente, los motivos no figurativos son mayoritarios en el arte paleolítico. Sin embargo, dentro de los temas no figurativos, los signos estructurados constituyen sólo una parte del registro, mientras que la mayor parte de estas representaciones son trazos denominados “parásitos”, ya que no conforman ningún motivo aparente y son muy numerosos tanto en el arte parietal como en algunos soportes de arte mueble (principalmente, plaquetas).

A lo largo de la investigación en arte paleolítico, distintos investigadores han tratado de establecer una ordenación de los signos en función de diferentes criterios. Los primeros investigadores del arte paleolítico, entre los que destaca H. Breuil, plantearon que los signos representaban objetos materiales (jaulas, trampas, chozas...), acorde a la interpretación del arte paleolítico como una magia propiciatoria de la caza. Más recientemente, algunos investigadores como B. y G. Delluc han planteado que los signos son la expresión de improntas, huellas y pisadas de animales. A. Leroi-Gourhan propuso una clasificación en función del supuesto significado (masculino o femenino), basándose en los principios estructuralistas que guían su obra. G. Sauvet, a partir de estos mismos planteamientos estructuralistas, planteará una clasificación a partir de la forma. En la Península Ibérica, J. L. Sanchidrián planteará una catalogación de los signos de Andalucía también a partir de la forma.

Los signos muestran, como hemos visto para algunas especies de animales, ciertas particularidades regionales y cronológicas, que los convierten en un marcador para determinados períodos. Son también la evidencia de las relaciones a larga distancia entre las distintas regiones en el Paleolítico superior, cuando encontramos el mismo tipo de signo representado en yacimientos alejados. Es el caso, por ejemplo, de los signos claviformes característicos del Magdaleniense Medio, que aparecen representados tanto en la Región Cantábrica como en los Pirineos. En el Cantábrico, son característicos los signos cuadrangulares con divisiones internas y los claviformes cantábricos. En los yacimientos del sur peninsular, por ejemplo, encontramos un tipo de signo exclusivo de esta región, que se ha denominado “en forma de tortuga”.

LAS TÉCNICAS DEL ARTE PALEOLÍTICO

Las técnicas en el arte paleolítico pueden dividirse en tres grandes grupos: técnicas aditivas, técnicas sustractivas y técnicas escultóricas.

LAS TÉCNICAS ADITIVAS

Bajo este nombre se engloban las distintas técnicas pictóricas (dibujo y pintura) que implican la adición de una materia colorante para la creación de un motivo artístico. Es muy frecuente en el arte parietal, siendo por el contrario excepcional en el caso del arte mueble, probablemente por cuestiones de conservación. Únicamente en el caso de El Parpalló (Valencia), encontramos ejemplos de plaquetas pintadas en un número significativo. En el Interior peninsular sólo se conocen cuatro piezas en el sitio de Fariseu (Valle del Côa), una de ellas con un antropomorfo.

Los pigmentos en el arte paleolítico tienen una gama de color relativamente limitada. Están presentes el negro, obtenido ya sea mediante hueso quemado, carbón o manganeso, el rojo, obtenido del óxido de hierro o hematites, el amarillo, también producido por un óxido de hierro, la goetita. Entre ambos también encontramos una gama que puede ir desde el violeta al marrón. Excepcionalmente encontramos el uso de arcilla como pigmento (La Baume Latronne, Ardèche), y existe una única representación de color blanco; una mano pintada de la cueva de Gargas (Pirineos franceses).

La pintura en el arte paleolítico es generalmente monocroma, si bien existen ejemplos de bicromía, en los que se ha empleado un color para el contorno, y otro para el relleno de la figura, y la policromía, cuando son tres o más los colores implicados en la representación.

Los colorantes empleados en el arte paleolítico se obtienen mediante el uso de un pigmento aplicado directamente, como es el caso de los carboncillos o los lápices de ocre o manganeso, o una colorante molturado y diluido en una solución que incluye agua y quizá otros elementos que actuarían como aglutinante, si bien nuestro conocimiento del uso de aglutinantes en el paleolítico es todavía muy parcial debido a que los posibles de origen orgánico no se conservan.

El medio con el que la pintura se ha aplicado también genera diferencias entre las representaciones. Para las técnicas aditivas, las principales técnicas de aplicación en el arte paleolítico son el trazo pintado digital, que implica la aplicación con el dedo del pigmento diluido, ya sea para delinear el contorno o toda la figura, y el trazo pintado mediante carboncillo o lápiz de ocre o manganeso, en el cual se usa éste como medio de aplicación del pigmento, generalmente sólo para el contorno. El uso del pincel o de un bastoncillo para la aplicación del colorante es marginal en el Paleolítico.

Otros medios de aplicación de la pintura son mediante soplado, a través de la técnica del estarcido o del aerografiado; la materia colorante, en este caso dilui-



Fig. 3. Cueva del Castillo. Signos cuadriláteros. (Gobierno de Cantabria. MUPACP. Fotografía Pedro Saura)

da, se aplica mediante soplado con la boca o empleando dos tubos que proyectan la pintura en el soporte mediante la técnica del estarcido.

Finalmente, el modo en el que la pintura se aplica también genera diferencias. Así, podemos encontrar el dibujo lineal del contorno, el trazo tamponado; cuando éste se realiza mediante series de puntos, la tinta plana total; cuando la figura está completamente rellena de pintura o parcial, si ésta sólo cubre la mitad de la misma, y el trazo difuminado, cuando se extiende una parte de la pintura de un contorno inicial hacia el interior de la misma.

LAS TÉCNICAS SUSTRACTIVAS

Bajo este nombre se engloban todas aquellas técnicas que implican la retirada de materia del soporte para la creación de un motivo. Se trata principalmente del grabado, dentro del cual existe una gran variabilidad en función del útil y del soporte, así como del gesto empleado. El grabado es la técnica mayoritariamente documentada en el arte mueble, y está igualmente muy presente en el arte parietal, sobre todo al aire libre, donde las representaciones hechas con otras técnicas son marginales.

El grabado puede dividirse en tres grandes grupos, en función del útil empleado para realizarlo. Así, el empleo de un útil apuntado se considera grabado inciso, mientras que cuando se emplea el dedo sobre un soporte blando nos encontramos ante un grabado digital. El piqueteado y la abrasión se produce con un útil de punta rumba como pueden ser los picos en cuarcita encontrados en el yacimiento de Olga Grande 4 en el Côa.

El grabado inciso, realizado mediante un buril o una lámina sobre un soporte, puede tener importantes variaciones en función del número de pasadas destinadas a profundizar el surco, así como en función de la parte activa del útil y el gesto empleados; así, encontramos perfiles en V, en W y perfiles planos y los contornos de las figuras pueden ser únicos o múltiples en función de si las pasadas del útil profundizan un único surco o no.

El trazo digital se emplea cuando el soporte es blando (generalmente, arcilla o *moonmilch* –un precipitado carbonatado a partir de la caliza–), estando ausente en el registro mueble.

El trazo piqueteado se obtiene por percusión, ya sea directa o indirecta. No existe constancia hasta la fecha de trazo piqueteado en el interior de las cavidades, estando únicamente documentado hasta la fecha en el arte al aire libre y excepcionalmente en la cueva de La Griega. La abrasión es el pulimiento del trazo previamente piqueteado. Las experimentaciones en el Côa demostraron que se puede hacer con el mismo pico con que se grava el trazo piqueteado.

En el Côa se conoce también el raspado, que resulta en la definición de los motivos por la remoción muy superficial del soporte mediante una acción de raspado, con el borde de una pieza lítica.

LAS TÉCNICAS ESCULTÓRICAS

Bajo este término se agrupan todas aquellas técnicas que implican la representación del volumen y la tercera dimensión. Se trata del relieve, del relieve diferencial y del bulto redondo.

El relieve es el resultado de una combinación de distintas técnicas sustractivas: grabado, piqueteado y abrasión, destinada al rebaje y regularización de la superficie externa a la figura con el fin de obtener así una representación dotada de volumen. Existen distintas gradaciones en función de lo exento que esté el motivo sobre el soporte, pero todas ellas constan de los mismos procedimientos técnicos y están presentes tanto en soportes parietales como muebles, aunque en los primeros son mucho menos numerosos. En el Côa se identificó muy recientemente el uso del relieve en la definición de la cabeza de un macho cabrío en la roca 22 de Quinta da Barca.

El relieve diferencial es otra técnica para la representación de la tercera dimensión, que fue definida por H. Delporte. Esta técnica consiste en crear distintos planos visuales en una figura o en un conjunto de figuras, mediante rebaje el contorno externo de cada una de las partes implicadas. Esta técnica implica que se delinearé en primer lugar la parte de la figura o la figura más próxima al espectador, rebajando su contorno, para ir sucesivamente creando los distintos planos visuales de los que constará la representación. El bulto redondo o la escultura exenta son muy escasos en el arte parietal, y no se documenta ninguna representación de estas características en la Península Ibérica, estando únicamente presentes en los Pirineos franceses sobre arcilla (Montespan, Tuc d'Audoubert). En el arte mueble, las esculturas están presentes en mayor número, tanto sobre materias duras animales como sobre piedra.

LOS SOPORTES

Como se ha señalado, las imágenes creadas durante el Paleolítico superior aparecen sobre distintos soportes, que pueden ser móviles o fijos. El arte producido sobre soportes del primer tipo se describe como mueble y el que aparece sobre soportes del segundo tipo como rupestre y/o parietal.

El arte mueble puede aparecer en objetos utilitarios (lanzas, arpones, etc.) y en objetos cuya funcionalidad se nos escapa (p.ej. los denominados bastones de mando) o no tienen nada que ver con actividades de subsistencia más inmediatas (pequeñas esculturas, plafones y placas, discos perforados, etc.). Este tipo de piezas pueden ser de naturaleza mineral (calizas, esquistos, ocre, etc.) u orgánica (huesos, astas, marfil), sobreviviendo las primeras con más facilidad que las segundas a los procesos erosivos de la mayoría de los suelos. Así, mientras en zonas calizas como la Cantábrica se puede encontrar varios ejemplos de piezas realizadas sobre sustratos orgánicos, en la cuenca del Duero, con suelos más ácidos, no se conoce ningún objeto de este tipo. Cabe mencionar únicamente el bastón perforado (desaparecido desde entonces) de la cueva de Caballón, situada en la cuenca del Ebro, pero muy cerca de la Submeseta norte. El arte mueble sobre piedra (exclusivamente esquisto en el interior peninsular) tiene, no obstante, varios ejemplos, como las placas de Villalba, La Dehesa y Martoiros o los grandes conjuntos de Peña de Estebanvela, Medal o Fariseu. Fuera de la cuenca del Duero pero aún dentro del área donde se distribuyen las fuentes de materia prima identificadas en el Valle del Côa, cabe mencionar los hallazgos de Buraca Grande, Caldeirão, Palha y Vau.



Fig. 4. Tipos de soporte para el arte mueble.



Fig. 5. Composición principal de la roca 1 de Canada do Inferno, el primer panel identificado como de arte paleolítico en el Vale do Côa por Nélson Rebanda a finales de 1991 (Fotografía de André T. Santos; Fundação Côa Parque).

En cuanto a los soportes fijos, el arte paleolítico puede aparecer en el interior de cavidades —ya sean profundas o abrigos— o al aire libre. Tradicionalmente se denomina parietal al primero y rupestre al segundo, pero lo cierto es que la diferencia entre el arte situado a la entrada de algunas cuevas y abrigos y el que se sitúa al aire libre es bastante discutible. La diferencia entre un arte iluminado por la luz, otro creado en la oscuridad y un tercero ejecutado en la sombra es menos discutible.

La única cueva de la cuenca del Duero donde se atestigua con seguridad el arte paleolítico es la de La Griega, de la que hablaremos más adelante. Más incierta es esta atribución a la cabeza de caballo (u oso) del Portallón de

la Cueva Mayor de Atapuerca, cuya autenticidad ha sido cuestionada desde su descubrimiento. Fuera de la cuenca del Duero, pero en su paso para la cuenca del Ebro, cabe destacar el conjunto gráfico de Penches y la fase más antigua de Ojo Guareña.

El único conjunto gráfico de la región dispuesto en zona de sombra corresponde al de la roca 7 da Faia, ubicado dentro de un abrigo existente en este sitio en el sector granítico del Valle del Côa. Otros paneles, como los de las rocas 16 de Vale de José Esteves, 6 de Faia o Fraga do Gato —esta última situada ya en los esquistos de la Ribeira do Mosteiro, afluente de la margen derecha del Duero— se encuentran relativamente protegidas por pequeñas viseras, pero las imágenes están perfectamente iluminadas por la luz natural. Las dos últimas son también las únicas en la región donde se atestigua el uso de pintura.

Sin embargo, la mayor parte del arte paleolítico de la cuenca del Duero se encuentra al aire libre, bajo soportes de esquistos de varios tipos. Solo en el Valle del Côa, se conocen otros 59 sitios además del ya mencionado Faia, con alrededor de 600 paneles. En el Valle de Águeda se ubican: Siega Verde, con cerca de 100 paneles registrados, Arroyo de las Almas, con 5 paneles y Redor do Porco, con un panel. En el valle de Tua, muy cerca de su confluencia con el Duero, se encuentra el yacimiento de Foz Tua. A lo largo del Vale do Sabor, se pueden identificar 2 rocas en el sitio de Pousadouro, 3 en Sampaio, 1 en Fraga Escrevida y otra en Ribeira da Sardinha. En la confluencia del arroyo Albargueira con el Duero, se puede descubrir el sitio de Mazouco y en el del Tormes las 3 rocas de Puente de la Salud. Alrededor del pueblo de Domingo García hay ocho estaciones, donde se distribuyen al menos 41 rocas, no estando inventariadas las de Santa María la Real de Nieva. Fuera de la cuenca del Duero, pero aún dentro del área de distribución de las fuentes de materias primas que se encuentran en el Valle del Côa, vale la pena mencionar también las dos estaciones del Zêzere —Poço do Caldeirão y Costalta— y cuatro estaciones del Vale del Tajo —Foz do Ocreza, Foz do Ribeiro das Taliscas, Fratel y Gardete.

LA CUEVA DE LA GRIEGA EN EL CONTEXTO DEL ARTE CAVERNARIO PALEOLÍTICO

El arte paleolítico cavernario se encuentra circunscrito geográficamente casi en su mayor parte al norte de la Península Ibérica y Francia, existiendo un número mucho menor de cavidades decoradas fuera de este ámbito en Europa occidental; en Italia, Portugal o Inglaterra. El núcleo franco-cantábrico ha constituido durante todo el s. XX el centro de la investigación de la actividad gráfica paleolítica, si bien en la actualidad el número de cavidades decoradas que han aparecido fuera de la región clásica, por ejemplo, en el interior peninsular, Andalucía y la costa mediterránea, es considerable.

Tanto en la Región Cantábrica como en Francia las cavidades fueron lugar de hábitat y también soporte de arte parietal durante todo el Paleolítico superior. La decoración de las cavidades supuso un reto al que los hombres y mujeres del Paleolítico superior supieron adaptarse, solventando dificultades de acceso (creando andamiajes en algunos casos, como Lascaux, o decorando zonas de muy difícil accesibilidad, como en Aitzbitarte IV), y desarrollando unas complejas estrategias que incluían distintos sistemas de iluminación. Las técnicas empleadas por los artistas paleolíticos también supieron adaptarse a los distintos tipos de soportes existentes en las cavidades; arcilla, *moonmilch*, caliza, calcita, techos, paredes y suelos fueron utilizados como lienzos, respondiendo a distintas motivaciones que se nos escapan en la actualidad.

Sin embargo, hoy en día está fuera de toda duda la intencionalidad del arte paleolítico, cuya ejecución requería del aprendizaje de los artistas y de la predeterminación en la elección de los soportes, temas, técnicas, composición, acceso, iluminación y visibilidad que entraban en juego a la hora de realizar las decoraciones de las cavidades paleolíticas.

Existe una gran variabilidad en tipos de cavidades decoradas, desde grandes santuarios con enormes salas como es el caso de Niaux en los Pirineos franceses, a angostos espacios donde apenas es posible la entrada de una persona, como la cueva de El Arco B en Cantabria. Algunas de las cavidades con arte paleolítico presentan también yacimiento arqueológico, lo que nos indica que pudieron haber sido utilizados como lugar de hábitat al tiempo que sus paredes eran decoradas (por ejemplo, La Garma en Cantabria). Pero es difícil probar la contemporaneidad entre el arte y el yacimiento. En otros casos no se atestigua ocupación y el arte parece ser la única actividad que se desarrolló en esos sitios (caso, por ejemplo, de cavidades como Niaux y Trois-Frères en los Pirineos, o la cueva de La Peña de Candamo en Asturias).

Fig. 6. Cueva de Altamira, Cierva (Museo de Altamira, Fotografía Pedro Saura)





Fig. 7. Cueva de la Griega Protomo de caballo con crinera. (Fotografía Luciano Municio).

Además de esta diversidad, existen variaciones cronológicas en la decoración de los espacios subterráneos. Algunos yacimientos ejercieron probablemente de lugar de agregación durante generaciones, lo que ha conllevado la presencia de decoraciones de distintas cronologías a lo largo de todo el Paleolítico superior, incluso en ocasiones decorando el mismo panel a lo largo de miles de años, como en Altamira, El Castillo, Tito Bustillo, Llonín o la ya citada cueva de La Peña de Candamo.

Este fenómeno de reutilización de las cavidades en algunos casos sobrepasa el Paleolítico superior, como en la cavidad de La Griega (Segovia), donde en la misma cueva encontramos arte parietal paleolítico, postpaleolítico, epigrafía romana y *graffitis* desde la edad moderna hasta la actualidad.

Este yacimiento arqueológico constituye uno de los pocos ejemplos de arte paleolítico en cueva de la Meseta norte, junto al yacimiento de Penches en Burgos. La Griega es una compleja cavidad kárstica donde se han representado mayoritariamente caballos aunque también aparecen uros y ciervos, cuya cronología puede atribuirse a la fase antigua del Paleolítico Superior, probablemente Gravetiense - Solutrense (25000 - 20000 años) a tenor de las características de las figuras; en particular las convenciones de representación de los caballos, con hocicos en pico de pato y crineras lineales en escalón. Las figuras se encuentran repartidas por toda la cavidad, concentrándose en ocasiones en algunos sectores y paneles y han sido grabadas en su totalidad, en algunos casos mediante útiles líticos, y en otros casos en los que los soportes eran suficientemente blandos, mediante trazo digital sobre la arcilla.

Las características de las representaciones de caballos de La Griega han sido puestas en relación con yacimientos del interior peninsular y de la fachada mediterránea como Parpalló en Valencia, Doña Trinidad de Ardales en Málaga o la cueva del Moro en Cádiz, mientras que las temáticas representadas nos permiten correlacionarlo tipológicamente con los grabados de la Fase 2 de los yacimientos del Côa.

ARTE ¿POR Y PARA QUÉ?

La interpretación del arte paleolítico está condicionada por la cantidad y diversidad de los hallazgos que se conocen y por la ideología dominante de la sociedad en la que se formó el investigador, entre otros aspectos más difíciles de aislar. En este sentido, el ejemplo más burdo es el debate sobre la autenticidad del techo de Altamira, que, como ya se ha apuntado, estuvo muy condicionado por la creencia de que las comunidades humanas del Paleolítico superior carecían de la sofisticación necesaria para producir ese tipo de obras.

Esta creencia, sin embargo, no impidió que la gente aceptara que esas comunidades pudieran practicar artesanías en su tiempo libre, lo que, por otro lado, también coincidía con la tan sostenida idea de una supuesta e idílica "edad de oro" de la armonía entre los humanos y la (resto) naturaleza. Este anhelo de una época primigenia de características idílicas no dista mucho de los ambientes bucólicos "cantados" por los tardoclasicismos/primeros románticos europeos. Esta explicación del "arte por el arte", cuyos promotores más notorios fueron Lartet y Christy, explicaba este tipo de hallazgos de manera muy parsimoniosa, teniendo en cuenta el entorno cultural de la época.

Pero el tipo de hallazgos varió. Después, además de las imágenes realizadas sobre soportes muebles, se descubrieron muchas otras en el interior de distintas cavidades, en ocasiones a una distancia considerable de las entradas, sin iluminación natural y cuyo acceso era peligroso. Es tan notable la cantidad de este tipo de yacimientos que el arte paleolítico ha sido considerado desde el inicio de su descubrimiento y durante buena parte de la Historia de la Disciplina como arte rupestre. Esta identificación de actividad y soporte gráfico apoyó en gran medida las diferentes interpretaciones surgidas en torno a su carácter mágico-religioso vinculado a la oscuridad de la cueva y la celebración de ritos propiciatorios en un inicio, o la concepción del santuario paleolítico posteriormente.

De hecho, la aceptación de la antigüedad de estas imágenes coincide a grandes rasgos con la generalización de los primeros informes etnográficos que demostraban que otras comunidades consideradas “primitivas” tenían, al fin y al cabo, una intensa vida religiosa y ritual, lo que favorecía la asociación de estas imágenes con el mundo mágico-religioso, asociación que, con diferentes formas, continúa hasta el día de hoy. Para Breuil, por ejemplo, estas imágenes fueron producidas y utilizadas en el contexto de cultos oficiados por iniciados que promoverían la fecundidad, el éxito en la caza o la destrucción de animales peligrosos. Los trabajos de Laming-Empeaire y Leroi-Gourhan fueron particularmente relevantes porque demostraron que los conjuntos gráficos presentes en estos sitios no eran el resultado de una mera acumulación de figuras durante milenios, sino que una organización espacial subyacía en ellos. Para Leroi-Gourhan, la misma organización se extendió incluso a todos los sitios. Si hoy es difícil aceptar que el mismo discurso gráfico se encuentre en todos los lugares, es ineludible que los conjuntos gráficos de estos sitios no son el resultado de una acumulación a merced del azar y que obedecen a reglas muy específicas. Pero no fueron estos nuevos enfoques los que sacaron el arte paleolítico de la esfera de lo sagrado. Para Leroi-Gourhan, por ejemplo, era el reflejo de una mitografía basada en el binomio hombre/mujer. La asociación de estas imágenes con el mundo de lo sagrado se reforzó incluso con la “hipótesis chamánica”, cuyo impacto en los estudios de arte rupestre, independientemente de épocas y geografías, fue grande.

Con todo, no dejaron de surgir esporádicamente explicaciones de alcance no estrictamente religioso. Cabe mencionar, por ejemplo, los estudios de M. Raphael (1945) quien, percibiendo también la organización del techo de Altamira, vio en aquellos animales símbolos de distintos clanes. También Laming-Empeaire, ya en los años 70 e influenciada por los estudios de Lévi-Strauss, explorará este camino, pero su muerte prematura no le permitirá profundizar en esta hipótesis. Los estudios de esta autora volvieron a situar el arte paleolítico en un contexto social más amplio, sacándolo del estricto ámbito de lo sagrado y permitiendo la aparición de otros enfoques en el ámbito de la arqueología social.

Sin embargo, ya hemos mencionado la importancia que en los últimos años han adquirido los descubrimientos de arte paleolítico al aire libre, suponiendo un cambio de paradigma en la concepción de la actividad gráfica paleolítica. Actualmente, nuestro conocimiento del arte paleolítico muestra que la actividad gráfica está indudablemente vinculada a los soportes, que frecuentemente forman parte del mensaje, ya sea en el interior de las cuevas, al aire libre o sobre soportes muebles. La correlación a todos niveles (temáticos, técnicos, formales...) entre el arte cavernario, el arte al aire libre y el arte mueble nos muestra que todos ellos formaban parte de un mismo

mundo simbólico y son distintas expresiones del mismo sistema de creencias, el cual contaba probablemente con muchas más manifestaciones que no conservamos en la actualidad (música, danza, arte sobre madera, piel, etc.).

Su estudio implica tener en cuenta todas las evidencias arqueológicas que nos llegaron de esa época. Este tipo de estudio holístico, junto con el impacto del trabajo de Descola, en la primera década de este siglo, permitió, por ejemplo, proponer que las comunidades del Paleolítico superior que exploraron los territorios donde se identifican las fuentes de materia prima lítica encontradas en excavaciones en el Valle del Côa compartían una ontología dominada por un “modo de identificación totémico” (*sensu* Descola) y que, en consecuencia, se concebirían a sí mismos y a los restantes elementos del mundo como miembros de diferentes colectivos complementarios entre sí. Así, por ejemplo, el Valle del Côa sería un paisaje de agregación que todos estos colectivos visitarían periódicamente, y los restantes sitios con arte rupestre, más pequeños y con una temática menos diversa, serían exclusivos de colectivos específicos.

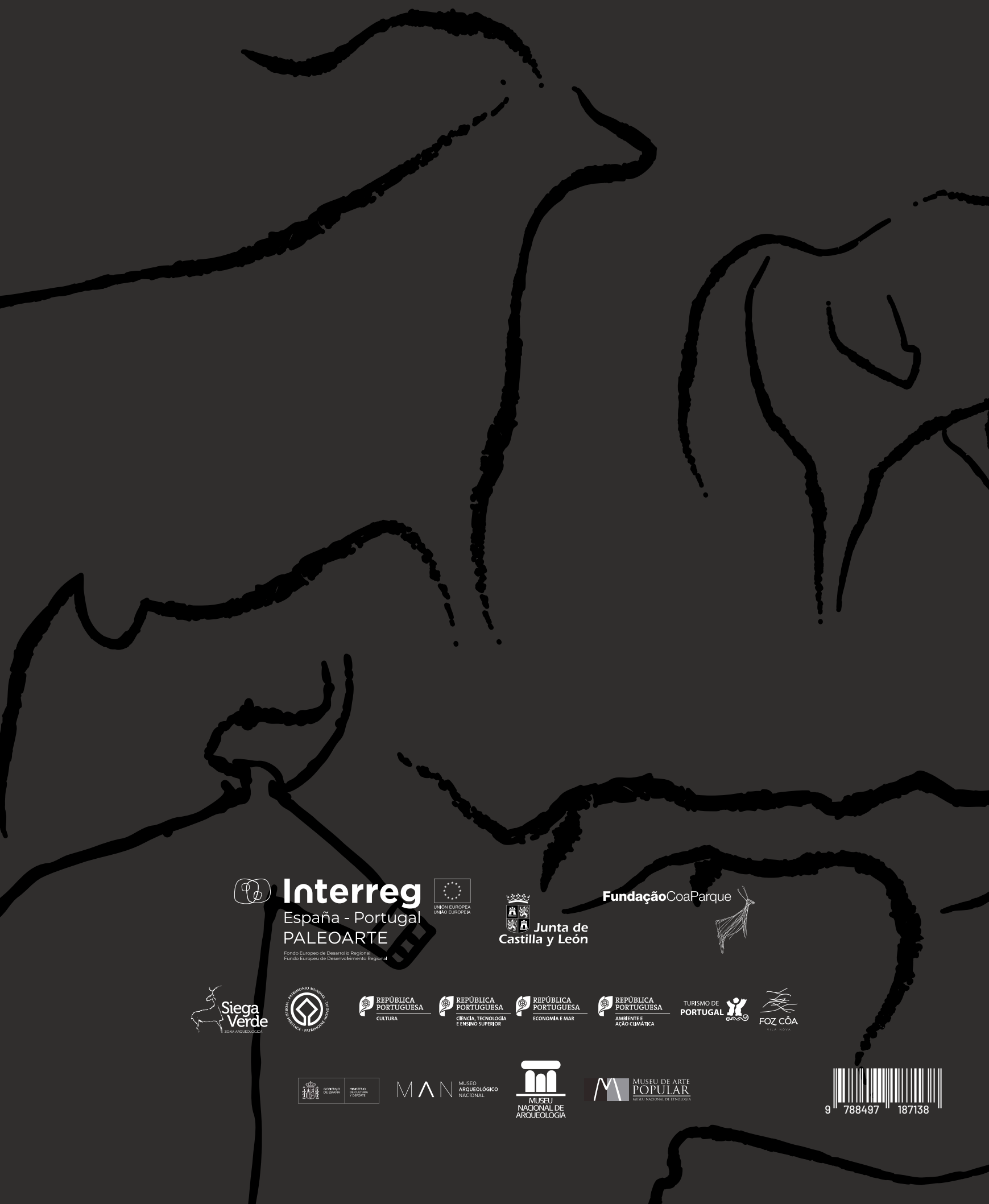
BIBLIOGRAFÍA

- Alcolea González, J. J. & Balbín Behrmann, R. (2006): “Siega Verde y el arte paleolítico al aire libre del interior peninsular”, in Delibes de Castro, G. & Díez Martín, F. (eds.), *El Paleolítico superior en la Meseta Norte Española*, Valladolid: Universidad de Valladolid/Fundación Duques de Soria, 94]: 41-74.
- Almeida, M. et al. (2021), “Entre o Côa e Siega Verde: Resultados da primeira fase de prospecções arqueológicas”, *Côavisão*, 23: 35-44.
- Aubry, T. & Moura, M. H. (1993): “Plaquinha de xisto com gravuras paleolíticas”, *Boletim da Associação de Defesa do Património Cultural de Pombal*, s. n.: 13-17.
- Balbín Behrmann, R. de (2014): “Los caminos más antiguos de la imagen: el Sella”, in Blas Cortina, M. Á. D. (ed.), *Expresión simbólica y territorial: los cursos fluviales y el arte paleolítico en Asturias. Un siglo después del re-*
- conocimiento científico de la Cueva de la Peña, Candamo, Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos: 65-91.*
- Baptista, A. M. (2001): “Ocreza (Envelhos, Mação, Portugal central): um novo sítio com arte paleolítica de ar livre”, *Arkeos: perspectivas em diálogo*, 11: 163-192.
- Baptista, A. M. (2009): *O paradigma perdido: O Vale do Côa e a arte paleolítica de ar livre em Portugal*, Porto; Vila Nova de Foz Côa: Edições Afrontamento; Parque Arqueológico do Vale do Côa.
- Baptista, A. M. & Reis, M. (2011): “A rocha gravada de Redor do Porco. Um novo sítio com arte paleolítica de ar livre no rio Águeda (Escalhão, Figueira de Castelo Rodrigo)”, *Côavisão*, 13: 15-20.
- Braz, A. F. & Gaspar, R. (2003): “Intervenção de emergência no vale da Ribeira

- das Chitas. O caso de dois abrigos com Pré-história antiga”, *Al-madan*, IIª série, 12: 186.
- Breuil, H. (1905) : «La dégénérescence des figures d'animaux en motifs ornementaux à l'époque du renne», *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 49 année(1) : 105-120.
- (1985 [1952]) : *Quatre cents siècles d'art pariétal*, Paris: Editions Max Fourny Art et industrie.
- Carballo, J. (1910), “De espeleología”, *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, 10: 468-481.
- Cartailhac, É. (1902) : «Les cavernes ornées de dessins. La grotte d'Altamira, Espagne. «Mea culpa» d'un sceptique», *L'Anthropologie*, 13: 348-353.
- Clottes, J. & Lewis-Williams, D. (2001) : *Les chamanes de la préhistoire. Texte intégral, polémique et réponses*, Paris: La maison des roches.
- Conkey, M. W. (1980): “The identification of prehistoric hunter-gatherer aggregation sites: the case of Altamira”, *Current Anthropology*, 21(5): 609-630.
- Corchón Rodríguez, M. S. (2002): “El tardiglaciario y la transición al postglaciario en la Meseta Norte española: una visión de síntesis”, *Zephyrus*, 55: 85-142.
- Corchón Rodríguez, M. S., coord. (1997): *La cueva de La Griega de Pedraza (Segovia)*, Valladolid: Junta de Castilla y León [Arqueología en Castilla y León, 3].
- Corchón Rodríguez, M. S. et al. (2012): “Nuevas investigaciones en la cueva de La Griega (Pedraza, Segovia, España). Aportaciones de las geotecnologías al estudio del arte paleolítico”, *Espacio, Tiempo y Forma, Nueva época*, 5: 543-556.
- (1996): “Datación de las pinturas y revisión del arte paleolítico de cueva Palomera (Ojo Guareña, Burgos, España)”, *Zephyrus*, 49: 37-60.
- Delluc, B. & Delluc, G. (1985): «De l'empreinte au signe», *Les dossiers Histoire et Archéologie*, 90: 56-62.
- Delporte, H. (1988) : «La femme au renne de Laugerie-Basse», *L'Anthropologie*, 92(1): 51-64.
- Descola, P. (2005): *Par-delà nature et culture*, Paris: Gallimard [Collection Folio Essais, 607].
- Descola, P., ed. (2010) : *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*. Paris: musée du Quai Branly; Somogy éditions d'art.
- Fabián García, J. F. (1986): “La industria lítica del yacimiento de “La Dehesa” en el Tejado de Bejar (Salamanca). Una industria de tipología magdaleniense en la Meseta”, *Nvmantia*, 2: 101-141.
- Fernández Moreno, J. J. et al. (2019): “A vueltas con la cronología del prótomo pintado en “El Portalón de Cueva Mayor” (Ibeas de Juarros, Burgos)”, *Munibe*, 70: 73-92.
- Figueiredo, S. de, et al (2016): “First approach to the chronological sequence of the engraved plaques of the Foz do Medal alluvial terrace in Trás-os-Montes, Portugal”, *ARPI. Arqueología y Prehistoria del Interior peninsular*, 4 (extra. Homenaje a Rodrigo de Balbín Behrmann): 64-77.
- Forteza Pérez, J.; Rasilla Vives, M. D. L. & Rodríguez Otero, V. (2004): “L'art pariétal et la séquence archéologique paléolithique de la grotte de Llonín (Peñamellera Alta, Asturies, Espagne)», *Préhistoire, Art et Sociétés*, 59: 7-29.
- Gárate Maidagán, D., et al. (2016): “Arte rupestre paleolítico al aire libre en el paraje de La Salud (Valle del Tormes, Salamanca)”, *Zephyrus*, 77: 15-29.
- (2020): “Modelled clay animals in Aitzbitarte IV Cave: A unique Palaeolithic rock art site in the Cantabrian Region”, *Journal of Archaeological Science: Reports*, 31, 102270.
- García Díez, M. (2013): “La expresión gráfica de La Peña de Estebanvela (Segovia) en el contexto de los últimos grupos cazadores-recolectores europeos”, in Cacho Quesada, C. (ed.), *Ocupaciones magdalenienses en el interior de la Península Ibérica. La Peña de Estebanvela (Ayllón, Segovia)*, [s.l.]: Junta de Castilla y León/CSIC: 471-514.
- García Díez, M., et al. (2001): “Arte rupestre de estilo paleolítico del Portalón de Cueva Mayor de la Sierra de Atapuerca (Ibeas de Juarros, Burgos): ¿Cronología paleolítica o contemporánea?”, *Trabajos de Prehistoria*, 58(1): 153-169.
- Gomes, M. V. (2010): *Arte rupestre do Vale do Tejo. Um ciclo artístico-cultural pré e proto-histórico*, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e

- Humanas (Tese de Doutoramento, policopiada).
- Gozalo Quintanilla, F. (1970): "Arte rupestre en la provincia de Segovia", Ejército. Revista de las Armas y Servicios, 370: 5-9.
- Henriques, F., et al. (2012): "Abrigos ciclónicos com grafismos rupestres nas margens dos rios Erges e Ocreza", in SANCHES, M. de J. (ed.), 1ª Mesa Redonda "Artes Rupestres da Pré-história e da Proto-história: paradigmas e metodologias de registo, Lisboa: DGPC [Trabalhos de Arqueologia, 54]: 293-312.
- Hernández-Pacheco, E. (1917): Los grabados de la cueva de Penches, Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales [Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Memoria número 17].
- Hernando Álvarez, C. (2013): "El silencio de Altamira y los sonidos del Côa", Complutum, 24(1): 41-58.
- Intxaurbe, I.; et al. (2021): "Quantifying accessibility to Palaeolithic rock art: Methodological proposal for the study of human transit in Atxurra Cave (Northern Spain)", Journal of Archaeological Science, 125, 105271.
- Jimeno Martínez, A.; et al. (1990): "Arte paleolítico en la provincia de Soria: La Placa de Villalba", Nymantia, 3: 9-50.
- Jorge, S. O.; et al. (1981): "Gravuras rupestres de Mazouco (Freixo de Espada à Cinta)", Arqueologia, 3: 3-12.
- Laming-Emperaire, A. (1962): La signification de l'art rupestre paléolithique, Paris: Picard.
- (1972): «Art rupestre et organisation sociale», in Almagro Basch, M. & García Guinea, M. A. (eds.), Santander Symposium, Santander—Madrid: Patronato de las Cuevas Prehistóricas de Santander: 65-79.
- Lartet, E. (1861): «Nouvelles recherches sur la coexistence de l'Homme et des grands mammifères fossiles réputés caractéristiques de la dernière période géologique», Annales des Sciences naturelles, II, Zoologie, 4ème série, 15(3): 177-253.
- Lartet, E. & Christy, H. (1864): «Sur des figures d'animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportable aux temps primordiaux de la période humaine», Revue Archéologique, nouvelle série, 5: 233-267.
- Leroi-Gourhan, A. (1958): «La fonction des signes dans les sanctuaires paléolithiques», Bulletin de la Société Préhistorique Française, 55(5-6): 307-321.
- Leroi-Gourhan, A.; Delluc, B. & Delluc, G. (1995): Préhistoire de l'art occidental. Nouvelle édition revue et augmentée, Paris: Citadelles & Mazenod [L'Art et les Grands Civilisations, 1].
- Lévi-Strauss, C. (1968 [1947]): Les structures élémentaires de la parenté, Paris; La Haye: Mouton & Co [Collection de Rééditions, 2].
- Lorblanchet, M. (1995): Les grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards, Paris: Éditions Errance.
- Madariaga De La Campa, B. (2000): Sanz de Sautuola y el descubrimiento de Altamira, Santander: Fundación Marcelino Botín.
- Medina Alcaide, M. Á., et al. (2021): "The conquest of the dark spaces: An experimental approach to lighting systems in Paleolithic caves", Plos One, 16(6), 30250497.
- Moro-Abadía, O. & González Morales, M. R. (2004): "1864-1902: El reconocimiento del arte paleolítico", Zephyrus, 57: 119-135.
- Moure Romanillo, A. (1994): "Arte paleolítico y geografías sociales. Asentamiento, movilidad y agregación en el final del Paleolítico cantábrico", Complutum, 5: 313-330.
- Ramos Muñoz, J., et al. (1999): "El arte de los cazadores recolectores como forma de expresión de los modos de vida. Historiografía y crítica a las posiciones eclécticas de la posmodernidad", Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social, 2: 151-177.
- Raphael, M. (1945): Prehistoric cave paintings, Washington, D.C.: Pantheon Books [The Bollingen Series, 4].
- Reinach, S. (1903): «L'art et la magie. A propos des peintures et des gravures de l'âge du renne», L'Anthropologie, 14: 257-266.
- Reis, M. & Vázquez Marcos, C. (2020): "Lugar de paso, memorias antiguas. El yacimiento del Arroyo de las Almas (La Fregeneda, Salamanca) y su arte rupestre paleolítico al aire libre", Espacio, Tiempo y Forma, 13: 71-104.
- Ripoll López, S. & Municio González, L. J., dirs. (1999): Domingo García: arte

- rupestre paleolítico al aire libre en la Meseta, Valladolid: Junta de Castilla y León [Arqueología en Castilla y León, 8].
- Rivero Vilá, O. (2016), "Master and apprentice: Evidence for learning in palaeolithic portable art", *Journal of Archaeological Science*, 75: 89-100.
- (2017), "Los recursos técnicos en el arte paleolítico: una aproximación desde las cadenas operativas", *Kobie (Serie Anejos)*, 16: 85-100.
- (2017b) : Art mobilier des chasseurs magdaléniens de la façade atlantique, Liège: Presses Universitaires de Liège [ERAUL, 146].
- Rivero Vilá, O.; Bécares Pérez, J. & Álvarez Fernández, E. (2021): "Arte paleolítico en Salamanca. Nuevos hallazgos en el yacimiento de El Paraje de La Salud", *Trabajos de Prehistoria*, 78(1): 153-163.
- Rivière, E. (1902-1903), «Excursion de la section aux Eyzies», in Association Française pour l'avancement des sciences: Conférences de Paris. Compte-rendu de la 31e session, Paris: Association Française pour l'avancement des sciences: 271-272.
- Sanchidrián, J. L. (1991-1992): "Códigos gráficos en algunos santuarios solutrenses de Andalucía", *Zephyrus*, 44-45: 17-33.
- Santos, A. T. (2019): A arte paleolítica ao ar livre da bacia do Douro à margem direita do Tejo: uma visão de conjunto, Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses [Monografias AAP, 9].
- Santos, A. T.; Aubry, T. & Barbosa, A. F. (2020): "A plaqueta gravada do Vau", in O Património Histórico e Arqueológico do Vale do Vouga. O aproveitamento hidroelétrico de Ribeiradio-Ermida, s.l.: EDP Produções: 390-440.
- Santos, A. T.; et al. (2018): "O final do ciclo gráfico paleolítico do Vale do Côa: a arte móvel do Fariseu (Muxagata, Vila Nova de Foz Côa)", *Portvgalia*, 39: 5-96.
- Santos, A. T.; Luís, L. & Aubry, T. (2019): "Arte da sombra: A rocha 7 da Faia (Figueira de Castelo Rodrigo, Guarda, Portugal). Um exemplo de arte paleolítica sob abrigo no Vale do Côa", *Conimbriga*, 58: 5-45.
- Sanz De Sautuola, M. (1880): Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander, Santander: Telesforo Martínez.
- Sauvet, G. (1993): «Les signes pariétaux», in GRAPP (ed.), *L'art pariétal paléolithique: techniques et méthodes d'études*, Paris: Comité des travaux historiques et scientifiques : 219-234.
- (2019): "The hierarchy of animals in the Paleolithic iconography", *Journal of Archaeological Science: Reports*, 28: 102025.
- Sauvet, G. & Włodarczyk, A. (2000-2001) : «L'art pariétal, miroir des sociétés paléolithiques», *Zephyrus*, 53-54: 217-240.
- (2008): "Towards a formal grammar of the European Palaeolithic Cave Art", *Rock Art Research*, 25(2): 165-172.
- Sauvet, G.; Sauvet, S. & Włodarczyk, A. (1977) : «Essai de sémiologie préhistorique (Pour une théorie des premiers signes graphiques de l'homme)», *Bulletin de la Société Préhistorique Française. Études et travaux*, 74(2): 545-558.
- Teixeira, J. C.; Valdez-Tullet, J. & Sanches, M. De J. (2016): "O abrigo da Foz do rio Tua — Alijó (Trás-os-Montes, Portugal). Identificação e estudo preliminar", in Sanches, M. de J. & Cruz, D. J. da (eds.), *Actas da II Mesa-Redonda. Artes rupestres da Pré-história e da Proto-História. Estudo, conservação e Musealização de maciços rochosos e monumentos funerários* (Porto, Faculdade de Letras, 10, 11 e 12 de Novembro de 2011), Viseu: CEPBA [Estudos Pré-históricos, 18]: 131-140.
- Utrilla, P. & Martínez-Bea, M. (2008): «Sanctuaires rupestres comme marqueurs d'identité territoriale: sites d'agrégation et animaux «sacrés»», *Préhistoire, Art et Sociétés*, 63 : 61-71.
- Vialou, D. (1986) : *L'art des grottes en Ariège magdalénienne*, Paris: CNRS [Supplément à Gallia Préhistoire, 26].
- Zilhão, J. (1988): «Plaquette gravée du Solutréen supérieur de la Gruta do Caldeirão (Tomar, Portugal)», *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 85(4): 105-109.
- Zilhão, J., ed. (1997): *Arte rupestre e Pré-história do Vale do Côa. Trabalhos de 1995-1996*. Lisboa: Ministério da Cultura.



Interreg
Espana - Portugal
PALEOARTE

Fondo Europeo de Desarrollo Regional
Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional



**Junta de
Castilla y León**

Fundação CoaParque



9 788497 187138