

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 Cõa 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 | Patricia 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 Muncio 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 Cordoba | 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 | Luís 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 | ADECOCIR | 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 Ramirez | José Javier Fernández Moreno | Luís Luís | 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

The background of the page is a dark gray color, overlaid with a complex, abstract line drawing in black. The drawing consists of numerous thick, irregular lines that form various shapes and patterns, resembling a stylized map or a series of interconnected paths. The lines vary in thickness and direction, creating a sense of movement and depth. The overall effect is that of a hand-drawn or computer-generated abstract composition.

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 page is a dark gray color. It features several abstract, hand-drawn black lines of varying thickness and style. Some lines are smooth and curved, while others are more jagged or composed of small dots. The lines are scattered across the page, with a notable cluster in the lower right quadrant that resembles a stylized figure or a complex shape. The overall aesthetic is minimalist and artistic.

PRESENTACIÓN



**ENTRE ESPAÑA Y PORTUGAL.
ARTE ESQUEMÁTICO EN LA CUENCA MEDIA Y BAJA DEL DUERO**

Maria de Jesus Sanches

Faculdade de Letras da Universidade do Porto e CITCEM -
Centro de Investigação Transdisciplinar "Cultura, Espaço e
Memória"

Joana Castro Teixeira

Faculdade de Letras da Universidade do Porto e CITCEM -
Centro de Investigação Transdisciplinar "Cultura, Espaço e
Memória"

Julián Bécares Pérez

Universidad de Salamanca

SUPUESTOS BÁSICOS: TIEMPO Y ESPACIO ENFOCADOS EN ESTE TEXTO

Según lo solicitado por los editores para el presente Catálogo —el Arte Esquemático de la cuenca media-baja del Duero, desarrollado a partir del c. 10.000 a. C., es decir, desde el comienzo del período Mesolítico—, detallaremos ahora los contornos espaciales y los parámetros cronológicos y culturales de los que trata este texto.

De hecho, en esta región, por el momento, solo tenemos evidencia arqueológicamente fiable de manifestaciones gráficas de c. del 8000 a. C., quedando el Mesolítico temprano, no "sin arte", pero con diversas huellas, especialmente grabados, cuya discusión alargaría el ámbito de estas líneas.

Aun así, diremos que el Arte Esquemático, en su desarrollo temporal y estilístico, forma parte ciertamente de un período que, en años del calendario solar, se extiende desde el Mesolítico hasta el Bronce temprano/medio, es decir, desde c. de 8000 a 2200-1700/1500 a.C. Por lo tanto, abarcaría: el Mesolítico /Neolítico inicial o antiguo —8000 a 5500/4500 a.C. —; el Neolítico medio-tardío —4500 a 3200 a. C—el Calcolítico —3200 a 2200 a C—; y la Edad del Bronce inicial —2200-1700 a.C.—y la Edad del Bronce medio—1700-1600/1500 a. C. Esta cronología parte de una opción metodológica de los autores, aplicada al presente estudio.

Dado que la frontera política entre Portugal y España es un fenómeno reciente (casi nueve siglos), habiendo sido precedida por varias "fronteras", o la ausencia de ellas, en este lapso de varios milenios, los organizadores de la exposición también solicitaron un texto con una visión conjunta de ambos lados, en la cuenca media-baja del Duero, lo que permitiría la observación de fenómenos históricos (prehistóricos) y artísticos en una perspectiva integrada. Eso es lo que vamos a intentar hacer, muy sintéticamente.

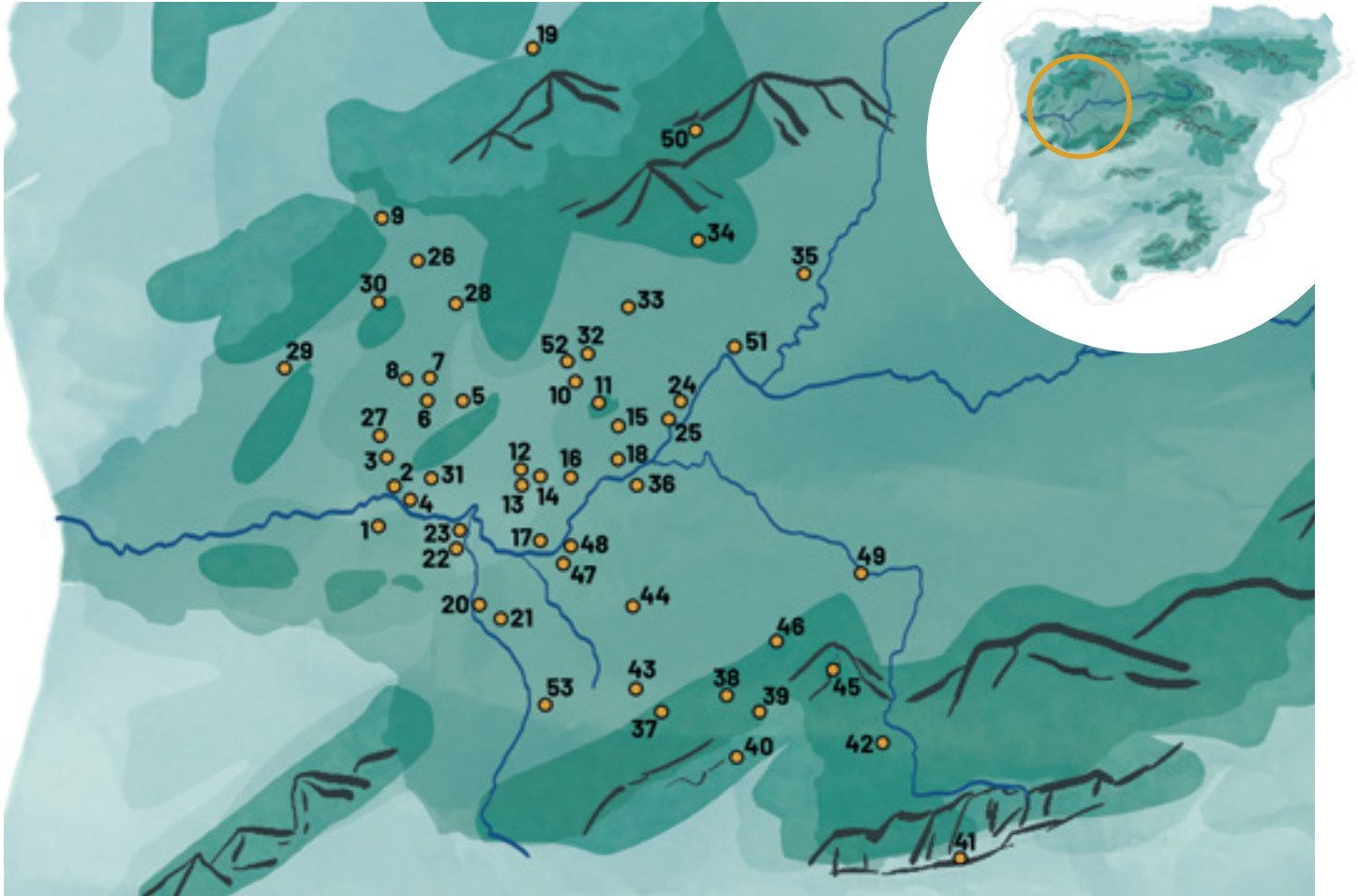


Fig.1. Principales sitios o agrupaciones con grabados y pintura esquemática. Se señalan los sitios con pintura (P), con grabado (G) o con ambos (P+G).

- | | | | |
|------------------------------------|-----------------------------------|--------------------------------------|---------------------------------|
| 1 Fraga d'Aia (P); | 13 Fraga do Fojo (P); | 24 Solhapa (G); | Batuecas/ Peña de Francia |
| 2 Abrigo da foz do Tua (P); | 14 Parada (G); Ribeira do medal- | 25 Passadeiro (G); Fragas da | y Valle de Lera (P), núcleo |
| 3 Pala Pinta (P); | Rocha 2 (P); Abrigo da Ribeira | Lapa (G); Fraga do Puio (G) | con 40 a 50 abrigos: Valle del |
| 4 Cachão da Rapa (P); | do Resinal (P+G); | 26 Tripe (G); | Cabril (P); Valle de Belén (P); |
| 5 Serra de Faro (P) | 15 Pala do Triquinho (P); | 27 Botelhinha (G); | Valle de las Esposadas (P); |
| 6 Serra de Passos/Sta Comba/ | 16 Fonte Santa (P); | 28 Fragão (G); | 41 Risco de la Zorrera (P); |
| Garraia (P), núcleo con 40 a | 17 Ribeira do Mosteiro (P); | 29 Lamelas (G); | 42 Risco de Santibañez (P); |
| 50 abrigos/ paneles, entre | 18 Fragas do Diabo (P+G); | 30 Outeiro Machado (G); | 43 Abrigo del Acueducto (P); |
| los cuales están: Regato das | 19 Casaio (P); | 31 Fraga das Ferraduras de | Matahijos (P); |
| Bouças 2, Regato das Bouças | 20 Faia (P+G); Lapas Cabreiras | Belver (G); | 44 Cerro de San Jorge (P); |
| 3, Regato das Bouças 15, | (P); Ervideiro (P); Mioteira (P); | 32 Fraga Escrevida (G); | 45 Peña de Santa Cruz (P); |
| Regato das Bouças 11, Abrigo 6 | 21 Colmeal (P); Poço Torto (P); | 33 El Pedroso (G); | 46 El Castillo (P); |
| da Ribeira de Pousada; | 22 Canada do Inferno (G); Vale de | 34 Sierra de La Culebra: Portillon | 47 La Malgarrida (P); |
| 7 Abrigos Ribeira Lila (P); Fraga | Videiro (P); Namorados (G); | y Melendro (P); | 48 La Proceñón (P); |
| das Passadas (G); | Vale de Figueira (P+G); Ribeira | 35 El Castellón y Portal de Juanote | 49 El Marín (P); |
| 8 As Portas (P); | de Piscos (P+G); São Gabriel | (P); | 50 Pozo Recebros I y II (P); |
| 9 Penedo Gordo (P); Penedo do | (P); Ribeirinha (P); Gamoad | 36 Palla Rubia (P); | 51 Fonfria (P); |
| Gato (P); | (P); Penascosa (G); Quinta da | 37 Bonete del Cura (P); | 52 Fraga dos Fusos (G); |
| 10 Forno da Velha (P); | Barca (G); Vale de Cabrões (G); | 38 Peñas del Gato (P); | 53 Ribeiro das Casas (P). |
| 11 Penas Roias (P); | Ribeira da Cabreira (G); Vale | 39 Valle de la Palla (P); Abrigo del | |
| 12 Ribeira do Xedal (P+G); Vale de | d'Arcos (P); Cascalheira (G); | Castil de Cabras (P); | |
| Figueira (G); | 23 Vale da Casa (G); | 40 Núcleo del Valle de las | |

Al definir los contornos espaciales o geográficos, tomamos como epicentro los valles de los ríos Côa y Águeda, definidos en la cuenca media/inferior del Duero y sus cabeceras montañosas, en el límite occidental de la Meseta Norte, habiendo considerado, del lado portugués, el territorio adyacente que más se identifica con él en términos geomorfológicos y climáticos. En resumen, a grandes rasgos, y excluyendo la costa portuguesa, el territorio recorrido se enmarca en un círculo de aproximadamente 100/140 km de radio, cuyo epicentro son los grupos artísticos prehistóricos de Vale do Côa y Siega Verde, lo que se justifica por la relativa movilidad de las comunidades que nos ocupan y por la inclusión de dos de las mayores concentraciones de pintura esquemática de la Península Ibérica (con una cincuentena de abrigos cada una): la Serra de Francia y el valle de Las Batuecas, en el suroeste montañoso de la Meseta española¹, y Serra de Passos/Santa Comba-Garraia en el norte de Portugal, a pesar de tener todo este territorio abrigos aislados, o alineados por el curso de los ríos, pero nunca, hasta ahora, en las concentraciones observadas en estas dos sierras². Coincide, en términos político-administrativos, principalmente con las provincias de Zamora-Salamanca-Ávila, en España, aunque en algunos aspectos nos referimos genéricamente al territorio Central y Occidental de las provincias de Castilla y León; y con los de Trás-os-Montes y Beira Alta/Beira Interior, en Portugal.

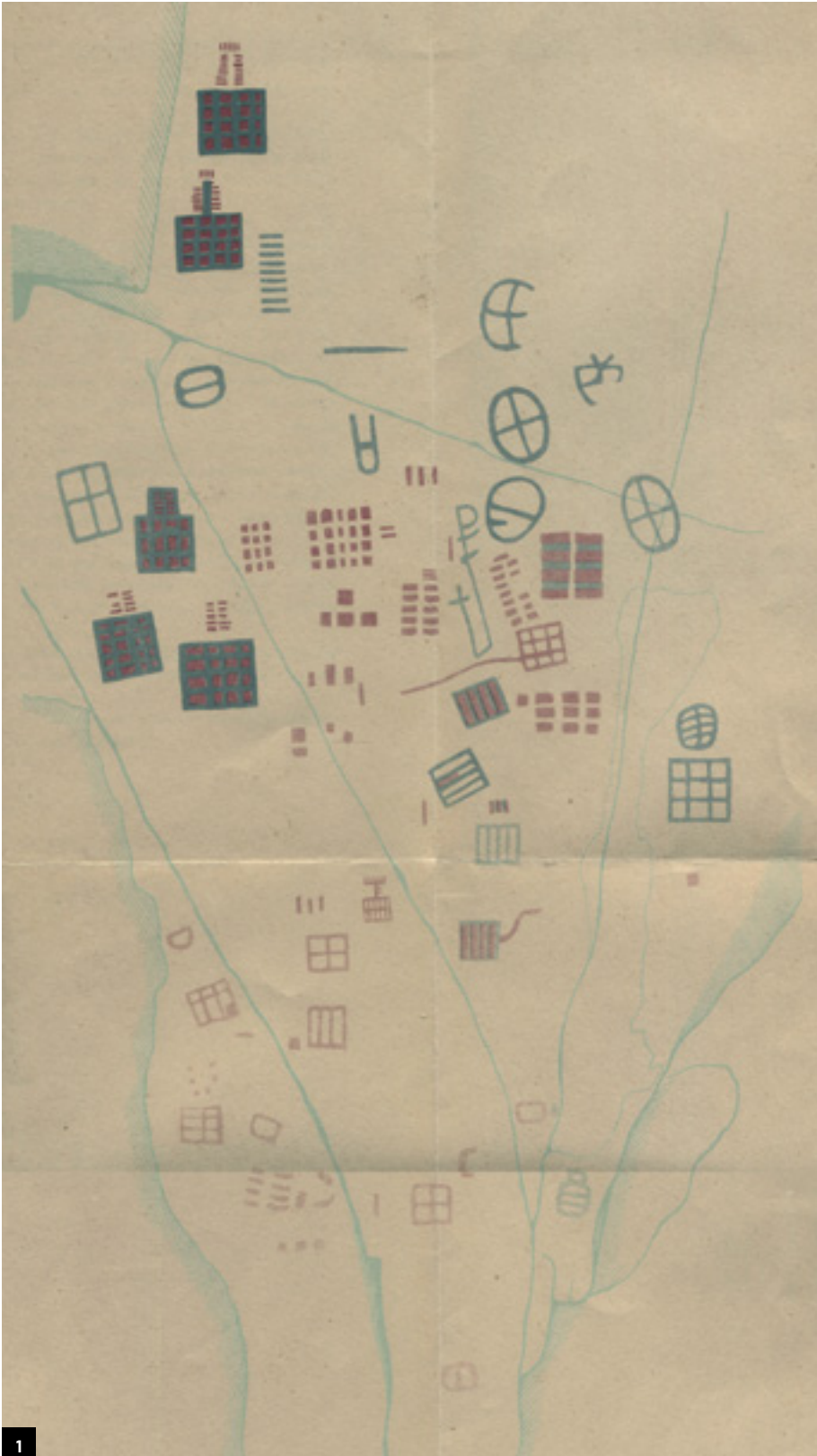
LA HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN: UN APORTE A RESPETAR.

Las primeras noticias sobre la indudable existencia del arte pintado post-paleolítico, que más tarde se denominó Pintura Esquemática/Arte Esquemático, se produjeron casi simultáneamente a ambos lados de la frontera por la pluma de aficionados cultos. Así, es durante el siglo XVIII cuando se reportan y describen los abrigos de Las Batuecas, o Cabras Pintadas (Vicente Paredes aludiendo a Antonio Ponz: 1778); y la Fraga Pintada de Cachão da Rapa (Cardoso 1747). Otras noticias y reproducciones de pintura esquemática se dan en este siglo. XVIII en el actual territorio español (por ejemplo, La Batanera y Peña Escrita de Fuencaliente, Ciudad Real), habiéndose publicado, junto con las de Vélez Blanco (Almería), a mediados del siglo siguiente.

En el segundo caso, en Portugal, sobre el lugar conocido como Cachão o Curral das Letras, —que contiene el acantilado de “Letras, pintadas de rojo y negro”—, existía la leyenda popular, recogida por Cardoso, de que dicho acantilado tenía “encantamiento” porque a medida que unos cuadros envejecían, otros se iluminaban. De esta época también se conoce una fantástica ilustración barroca del yacimiento, publicada por Contador de Argote.

1 En este texto el conjunto “Las Batuecas - Sierra de Francia” se utiliza como denominación general de un grupo, relativamente concentrado, de abrigos y paneles situados en el Sudoeste del Sistema Central y que se puede seguir en la literatura arqueológica con su denominación pormenorizada.

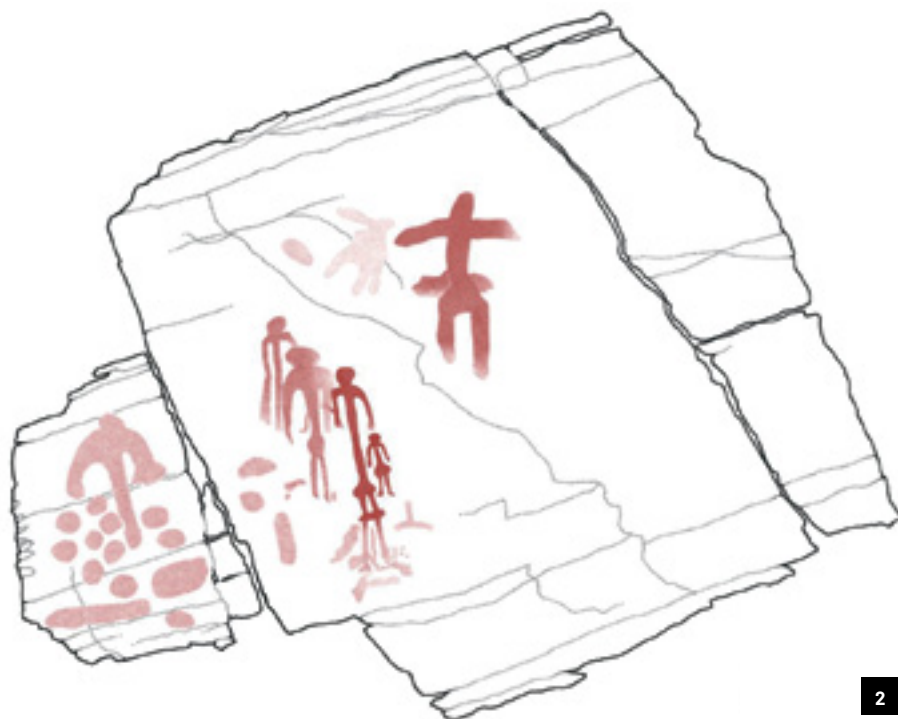
2 Otra concentración importante se localiza en Sésamo (Vega de Espinareda, León), donde se han desarrollado nuevos e importantes trabajos de prospección y documentación. Al estar pendientes de publicación, no serán incluidos en este texto.



Refiriéndonos únicamente al área de estudio de este texto, podemos decir que es especialmente desde principios del siglo XX y hasta cerca de 1940 cuando se multiplican las prospecciones, visitas y tomas de información, todo ello realizado de forma muy puntual, pero que viene propiciado por los descubrimientos de Arte Paleolítico en la región franco-cantábrica, donde se suceden los descubrimientos y estudios de este tipo de arte. En este caso y desde los primeros momentos, destacan los registros de Cabré, Breuil y Hernández-Pacheco en Las Batuecas (desde 1910 hasta 1922); del Padre Morán sobre Palla Rubia (1932); de Horácio de Mesquita en Pala Pinta (1922), regresando Santos Júnior en 1933 de nuevo, a Cachão da Rapa (Fig.2-1), sobre el que nos dejó un soberbio registro, estando el abrigo actualmente muy deteriorado.

Esta historia de la investigación es muy interesante desde el punto de vista de la elaboración y desarrollo histórico de los paradigmas, es decir, de lo que se “pregunta” y se “responde” al documento del Arte Esquemático. No es este el objetivo específico de este breve texto, adelantamos que esta investigación regional venía siendo desarrollada, a partir de la década de 1970, por uno de nosotros (JBP) en su Memoria de Licenciatura y Doctorado (Univ. de Salamanca). También son destacables para el territorio de Castilla y León, en esa década y en la siguiente, las obras de María Rosario Lucas Pellicer, Ramón Grande del Brio y Antonio Gómez Barrera, entre otros. Con respecto al territorio portugués en el que se centra este texto, además de los autores (MJS y JCT), debe mer-

Fig. 2. 1 - Cachão da Rapa (según Santos Júnior, 1933);



2



3

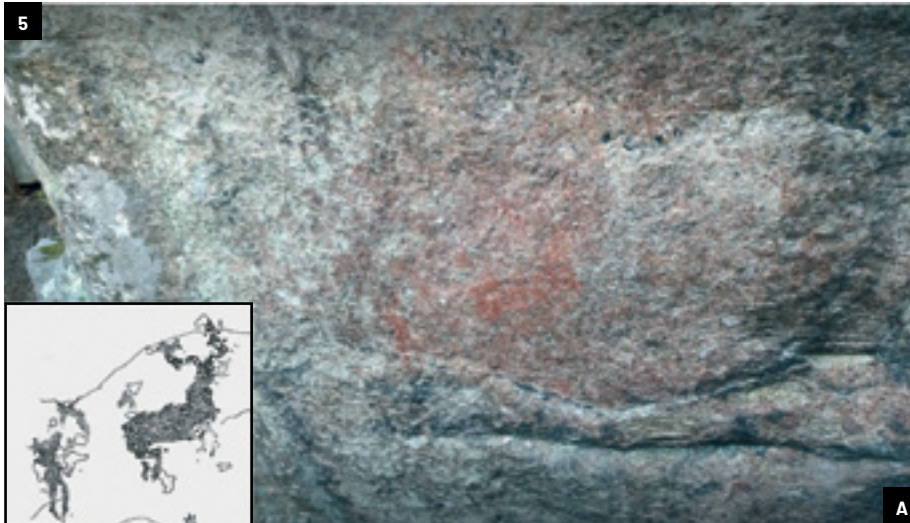
Fig. 2. 2 - Pinturas rupestres do Abrigo da Fonte Santa, Painel A (calco de Fernando Barbosa; Fundação Côa Parque); **3** - Pinturas rupestres de Penas Róias (calco de Fernando Barbosa; Fundação Côa Parque).

cinarse la investigación de Mila Simões de Abreu, Sofia Figueiredo, Lara Alves y Beatriz Comendador, ya después del cambio de milenio.

En la actualidad, algunos de estos autores han buscado crear una documentación exhaustiva del arte rupestre a través de nuevas técnicas de registro y datación absoluta que, junto con las excavaciones arqueológicas en los yacimientos, están sentando las bases indispensables para establecer contextos cronológicos



4



5

A



B

fiables y delimitar con precisión las secuencias evolutivas de los diversos “estilos” a lo largo del tiempo.

El mapa de la Figura 1 proporciona el conjunto más expresivo de sitios conocidos en la región que delimitamos con anterioridad.

PERSPECTIVAS RECIENTES SOBRE CÓMO SE PUEDE INTERPRETAR EL ARTE RUPESTRE ESQUEMÁTICO

El arte rupestre, en particular el Arte Esquemático, buscó responder muy pronto, al menos desde la década de 1960, a las preguntas que nos planteamos hoy: ¿cuándo se hizo? —tiempo/cronología—; ¿Qué pueblos o personas lo hicieron?; ¿cómo vivían?; ¿eran cazadores-recolectores, agricultores-pastores o metalúrgicos?; ¿cuál es el origen de estas personas o grupos? —indígenas de la Península Ibérica o procedentes de fuera (¿de las costas del lejano Mediterráneo oriental?), o mezclando ambas poblaciones—. Y además:

- a) ¿Qué dibujaron/pintaron? — ¿Su vida cotidiana?, ¿sus mitos?, ¿sus artefactos?, o ¿sus dioses?

Fig. 2. 4 - Grabados rupestres de Lamelas (calco de María de Jesus Sanches); **5** - Pinturas rupestres da Fraga d’Aia (Fotos y calcos de António M. Baptista e Maria de Jesus Sanches).



- b) En términos artísticos y plásticos, las técnicas y calidad de los dibujos, ¿qué representaciones son estas que, a medida que se van sumando descubrimientos, muestran estilísticamente alejarse del naturalismo del Paleolítico superior, especialmente de los animales, y fijan su mirada en los dibujos de tendencia geométrica?

De este modo, la historia de la investigación tiene un alcance mucho mayor que el que puede dar la simple enumeración de descubrimientos, ya que los distintos autores responden a los paradigmas explicativos que plantean, aunque esta dinámica es más del lado español que del portugués, porque (i) el "Portugal interior" fue apartado del campo de investigación en las universidades hasta la Revolución de abril de 1974; y (ii) en España la riqueza del Arte Paleolítico "promovió" la investigación por todo el territorio, conduciendo, desde muy temprana edad, a la definición de ciclos artísticos: Arte Paleolítico (época glacial), Arte Levantino, Pintura Esquemática y, últimamente, Macro Esquemático (período postglacial). En Portugal, en cambio, el Megalitismo y el Arte de las cámaras y corredores de sus dólmenes son temas principales, que también darán sus frutos con el tiempo, dado que las manifestaciones artísticas posglaciares, en pintura y grabado, se manifestarán, simultáneamente, en diferentes contextos arqueológicos, es decir, en diferentes ámbitos de la vida comunitaria (que en muchas regiones incluyen simultáneamente túmulos, dólmenes, cuevas y poblados).

Y, por otra parte, ya no será sólo el arte mueble —placas, ídolos, etc.— lo que permitirá datar el arte rupestre, en su versión simple o compuesta, de pintura y grabado; es la datación absoluta de los dólmenes la que, a través de los trabajos pioneros de Bueno y Balbín (seguidos de otros), permitirá también establecer cronologías absolutas para el Arte Esquemático.

El arte es así un indicador soberano del poblamiento prehistórico, no sólo porque nos dice que se trata del uso de "dibujos" autorizados por la comunidad, es decir, muy formalizados o estandarizados —y por tanto un arte aceptado por las instituciones comunitarias de cada época—, sino también porque nos ayuda a entender cómo dichas comunidades valoran su paisaje, que es fuente de recursos diversos, con énfasis, en el caso del Arte Esquemático, de los recursos vinculados a los valles de los ríos y las montañas, ya que es allí donde se encuentra. Teniendo esto en cuenta, para nosotros se trata realmente de "una escritura en el paisaje" porque en estos lugares de encuentro comunitario se registran mitos, y de manera perdurable, mitos que, por cierto, iban acompañados de ceremonias complejas, siendo imposibles de reconstruir hoy. En realidad, se constituye en torno a sus cosmovisiones, a sus formas de vida. En efecto, con nuestro tipo actual de ontología, que separa lo sagrado de lo profano, por un lado; economía, sociedad y política por el otro; seres animados e inanimados, o incluso animales, plantas y personas en diferentes categorías, muchas veces tenemos dificultad para concebir otras ontologías, otras formas de organizar el mundo, donde las reglas son diferentes; y donde, por ejemplo, y como nos informa la antropología, humanos, no humanos y seres mitológicos pueden coexistir, como iguales, en la misma categoría, y en una forma muy apreciada; o humanos y seres mitológicos en lugares concretos del territorio, como parece ocurrir en los paneles de arte rupestre, y en particular en el Arte Esquemático.



Fig. 3. A. Calco del sector izquierdo del Canchal de las Cabras Pintadas (según Breuil, 1933, fig. 2)

Sin embargo, considerando los datos arqueológicos, como veremos a continuación (punto 4), no se trata de un arte narrativo. Y los diferentes motivos —esquemáticos y/o abstractos, muy formalizados—, así como las composiciones —o simples añadidos a lo largo del tiempo de uso— nos llevan, de manera reiterada, a catalogarlo como un modo de expresión marcadamente conceptual, que las comunidades prehistóricas analfabetas utilizan los abrigos, las rocas y paneles como expresión y discusión de su Escatología y Metafísica. La utilizan, en definitiva, en la transmisión de su ideología a través del recuerdo, de la frecuentación de estos lugares y del significado que adquiere cada motivo, o combinación de motivos. En este sentido, estas imágenes son un elemento de la cultura material en el que los motivos, precisamente porque no son predominantemente artefactos del mundo sensible, sino “artefactos del mundo metafísico o ideológico”, pueden ser fácilmente manipulados para que la vida sociopolítica pueda continuar. Así, son estos “artefactos del mundo metafísico o ideológico” los que se expresan de formas muy convencionales —los motivos—, cuya semejanza con el mundo real sólo intuimos. Hablar, pues, de Arte Esquemático, y de que, en él, repetidamente encontramos muchos motivos sencillos, no significa una estabilidad de significados ni en el tiempo ni en el espacio, sino sólo que esta forma de expresión se ajusta a las trasformaciones ideológicas y socioculturales de las sociedades neolíticas (y calcolíticas) que inician y desarrollan la economía agropastoril, con todas las implicaciones de negociación territorial y estructuras organizativas (economía política) que en ella intervienen. Estas representaciones conceptuales, con la mirada de seres y situaciones que son capaces de plasmar para la narración, constituyen un medio a través del cual se puede hacer más compleja la estructura socioeconómica y la organización social de los diferentes grupos.



B



C

Fig 3 B. Reproducción del conjunto de tendencia naturalista con cabras en rojo y peces en blanco del Canchal de las Cabras Pintadas realizada por Breuil (1933, Lam XIV). **C.** Fotografía de su estado actual (realizada por J. Bécares)

ENTRE LA PINTURA Y EL GRABADO: EL ARTE RUPESTRE ESQUEMÁTICO.

OBSERVACIONES PRELIMINARES

En el arte posglacial hubo inicialmente dos parientes pobres, merecedores de menor atención por su alejamiento del realismo y naturalismo, propios del Arte Paleolítico y el Arte Levantino. En primer lugar, la "Pintura Esquemática", provista de muchos elementos abstractos, o geométrico-abstractos; segundo, "el grabado esquemático", siendo el primero considerado inicialmente por Breuil (1935) como una "decadencia del arte". En el caso del grabado, siempre se entendió que era "esquemático" o "abstracto-geométrico" en la forma de concebir las figuras, pero sólo en el noroeste peninsular, atlántico, fue digno de estudios y teorías explicativas, bajo la denominación, entre otras, de petroglifos o Arte Galaico-portugués.



Fig. 3 D. Canchal de las Cabras Pintadas, reproducción de la escena de la caza del ciervo, en color blanco, realizada por Breuil (1933, Lam. XV). **E.** Fotografía de su estado actual (realizada por J. Bécares)

En la zona que nos ocupa no existen composiciones propias del Arte Gallego-Portugués, por lo que nos centraremos en las principales características de la pintura esquemática y el grabado — el Arte Rupestre Esquemático. Después de todo, una de las lecciones del estudio del Valle del Côa y Siega Verde, pero ya anunciada por otros en el arte megalítico y al aire libre, es que no podemos separar pintura y grabado, excepto por razones metodológicas: estudio de contextos, de composiciones, de superposiciones— ya que, en algunos casos, la combinación de ambas técnicas se confirma no sólo en el mismo panel, sino también en la misma figura. También se confirma, con una insistencia cuantitativa muy expresiva, la aparición de paredes y abrigos pintados junto a rocas, abrigos y paredes con grabados, pero de temática y estilística similar a aquéllos.

Con esta observación no queremos decir que la “pintura y el grabado” se hayan realizado siempre con el mismo propósito, ya que parece haber una consistencia en la ocurrencia dominante de composiciones y paneles pintados en algunos lugares, y de paneles grabados en otros lugares. Sólo avanzamos que los estudios empíricos han permitido abandonar el supuesto de que “pintura” y “grabado esquemático” eran conjuntos homogéneos de técnicas que necesariamente corresponderían a diferentes grupos humanos (en el sentido etnológico), o a distintas cronologías, configurando así diferentes “Ciclos de Arte”.

Estas observaciones son de suma relevancia a la hora de estudiar y abordar el Arte Esquemático, el cual se produce, como se mencionó anteriormente, en la articulación con las características de la población regional de cada época, constituyéndose allí no sólo en un modo de comunicación, sino en un agente de cambio.

DEFINICIÓN DEL ARTE RUPESTRE ESQUEMÁTICO. TÉCNICAS, MOTIVOS Y EVIDENCIAS.

El Arte Rupestre Esquemático, y en particular la Pintura Esquemática, tienen en la actualidad una distribución geográfica generalizada en casi toda la Península Ibérica. Sin embargo, desde temprana edad estuvo involucrada en discusiones sobre su origen y evolución, principalmente porque apareció simultáneamente tanto con el Arte Paleolítico como con el rico (naturalista, subnaturalista y narrativo) Arte Levantino, que compartía con él una distribución geográfica que puede establecerse en el arco Huesca/Lérida-Murcia/Alicante. Aunque no sean comparables por su (aparente) pobreza iconográfica, en ocasiones compartía (en esa región) los mismos paneles (p. ej. Tío Modesto I, Cogul, Torrudanes, entre otros abrigos). De este modo, era necesario definir en la Pintura Esquemática, y en primer lugar, los diferentes motivos, técnicas, colores, etc., lo que fue realizado, con gran mérito, primero por Breuil y luego por Pilar Acosta (1968). A partir de las propuestas de Breuil, esta autora elaboró una nomenclatura y un cuadro resumen de motivos, que aún hoy se utilizan, naturalmente con las adaptaciones que siempre agregan los estudios regionales cuando dan cuenta de realidades concretas. Este es el caso de la tabla de motivos de la comarca que nos ocupa, que fue organizada en detalle por uno de nosotros 1983 (JBP), o la realizada por Gómez-Barrera a propósito de la provincia Salamanca-Zamora. En cuanto a Trás-os-Montes, tenemos la adaptación de Sofia Figueiredo (2013), y, desde 1990 hasta 2016, varios trabajos de los otros dos autores de este texto (MJS y JCT).

Debemos añadir que no discutiremos aquí si el término "Pintura Esquemática" es el más adecuado, y que tuvo su origen, como se mencionó anteriormente, en la necesidad de distinguirse estilísticamente en relación con el Arte Levantino. Tal discusión ya ha hecho, y seguirá haciendo, correr ríos de tinta, aunque en nuestra opinión es principalmente un arte abstracto. Sin embargo, por Arte Rupestre Esquemático entendemos, en la región que aquí estudiamos, dos grupos que consideramos interconectados cronológica e incluso culturalmente: a) el grupo de pinturas que comparten un conjunto significativo de similitudes estilístico/formales y técnicas con las definidas por Pilar Acosta y autores posteriores; b) el conjunto de grabados que también comparten similitudes formales con los registrados en pintura, sin descartar motivos/dibujos distintos a aquéllos y que en los contextos grabados parecen emerger o tener mayor representación. Pero ambos están marcados por la repetición de motivos. Excluimos, por razones operativas de este texto, el arte de los dólmenes, tanto en sus estructuras como en sus elementos muebles, no porque no pudiera incluirse, sino porque elegimos enfocarnos solo en contextos predominantemente iluminados por la luz solar: aquellos formados por abrigos rocosos/rocas – donde predomina la pintura sobre paneles verticales o subverticales de cuarcitas de diversas tonalidades, esquistos cuarcíticos y, muy raramente, granito; y rocas a cielo abierto, donde el grabado aparece principalmente en paneles predominantemente horizontales o subhorizontales de bloques de granito y, en menor medida, de esquisto. En pintura, los paneles horizontales son atípicos y existen siempre combinados, en el mismo espacio, con paneles verticales –como es el caso de la extraordinaria superficie pintada del techo del Abrigo 3 del Regato das Bouças-Serra de Passos/Sta Comba. En el grabado son raros los paneles verticales o subverticales

y estos resultan casi siempre de la adaptación a la morfología del soporte que, sobre todo en el granito, nunca es absolutamente horizontal. Como excepción, en el grabado, tenemos el Abrigo de El Pedroso —en penumbra y en paneles sub-verticales— y Vale de Figueira, en panel vertical.

En Pintura Rupestre Esquemática, una de las características más llamativas de los motivos es su pequeño tamaño, que en su mayoría oscila entre los 10-15 cm (y puede alcanzar los 25-30 cm), y los colores en los que están pintados: pinturas planas de predominante colores rojizos —que varían del rojo vino al rojo sangre, o rojo claro—, seguidos de los anaranjados y amarillentos, lo que revela, en los casos en que se realizaron análisis composicionales, el uso de distintos tipos de hematites, pero también de goethita. Incluso, más raramente, hay figuras azul-negras, hechas (posiblemente) con óxido de manganeso o tintas al agua a base de carbón. Excepcionalmente, el rojo y el negro azulado se combinan en la misma figura (Serra de Passos - Abrigo 6 da Ribeira de Pousada; Cachão da Rapa), y el blanco también se usa solo (Canchal das Barras), o en combinación con rojo, como en el pez naturalista de Canchal de las Cabras Pintadas-Batuecas. De hecho, en algunos conjuntos, el color blanco pudo haber sido habitual. Sin embargo, teniendo en cuenta los problemas particulares de conservación, actualmente se revela como puntual. En otras ocasiones, aunque excepcionalmente, aparecen conjuntos de motivos pintados en negro (Risco de los Altares y Zarzalón).

Se utilizan predominantemente trazos anchos, de alrededor de 1 cm de grosor, que pueden haberse realizado con pinceles anchos, o incluso directamente con el dedo. Sin embargo, si en un gran número de motivos parece no haber habido un cuidado especial con los acabados —muchos parecen incluso “borrosos”—, en otros, por el contrario, ya sea por el pequeño tamaño, o el diseño de detalles en figuras tan pequeñas, o incluso la seguridad de la línea y la sofisticada combinación de dos colores, muestran no sólo el uso de pinceles muy finos, sino también un gran control de la mano. En resumen, indican una técnica especializada. Este es el caso, por ejemplo, del amplio conjunto de figuras oculadas y otras figuras geométricas de Serra de Passos y Cachão da Rapa (escalariformes/rectángulos/“ídolos-placa”), y algunos animales subnaturalistas (cabras, ciervos) e incluso naturalistas (peces, ciervos) del grupo “Las Batuecas/Peña de Francia”. También se puede observar en los “tocados” de algunos antropomorfos. La Pintura Esquemática combina así un diseño más “descuidado”, rápido e inmediato, con motivos elaborados de forma muy refinada y laboriosa, donde la falta de precisión de la línea haría peligrar la configuración de estos complejos motivos.

No discutiremos el origen léxico de cada tipo de motivo, pero adelantamos que los “tipos” de motivos que se han fijado en la terminología arqueológica proceden de distintas fuentes: tanto de la presunta similitud con aquellos esquemas del Arte Paleolítico (tectiformes, por ejemplo), así como la similitud con artefactos arqueológicos (ídolos-placas, ídolos bitriangulares, halteriformes, báculos, rostros oculados/tatuados, por ejemplo), así como la analogía con objetos o seres de la vida real: animales (zoomorfos o cuadrúpedos); humanos (antropomorfos); sol, luna o estrellas (soliformes, esteliformes); armas e instrumentos (arco, puntas de flecha, puñales, peines/pectiformes). Sin embargo, dado que estos motivos son muy esquemáticos, los motivos de cada región, aunque similares a los de las otras regiones —por lo tanto, exhiben formalizaciones reconocibles,

aprendidas, incluso por arqueólogos (i...!)—, hay, por supuesto, y siempre, particularidades regionales.

En la tipología de los motivos tenemos así un nutrido grupo de antropomorfos esquemáticos, no pocas veces reducidos a cruciformes, o a líneas rectas verticales, con brazos y/o piernas en posiciones muy estereotipadas, a veces rematados por tocados esquemáticos o “penachos”/“tocados” de diferentes formas (denominados, por ejemplo, de antropomorfos en Phi griega, en doble Y, en X, con brazos en asa, en T, etc.). Algunos de estos a veces tienen túnicas/prendas de diseño trapezoidal o en forma de campana, de las que emergen pies cortos (¿Fig. 6 Risco de Los Altares?). Círculos radiados, arboriformes/ramiformes; figuras derivadas del rectángulo o del cuadrado (“tectiformes” con complejas divisiones internas), provistas en ocasiones de “cabeza” y/u ojos (idoliformes) e imitando placas grabadas de contextos funerarios. Las filas de barras paralelas y las pectiformes son, junto con los antropomorfos, los motivos más frecuentes. También hay círculos, completos o incompletos, con o sin elemento central. Más raros son los animales. Estos son a menudo tan esquemáticos que se les llama zoomorfos/cuadrúpedos. Pero hay excepciones porque pequeños detalles, la cornamenta de los ciervos machos, pueden identificar a este animal; o igualmente la forma de la cornamenta de las cabras. Aves, peces y serpientes son muy raros, de ahí que merezca destacar la singularidad del conjunto de Las Batuecas/Peña de Francia que exhibe cabras, peces y ciervos con tendencia naturalista (y otros ya esquemáticos). A su vez, el conjunto Passos/Sta Comba merece destacarse por la gran cantidad y diversidad de “rostros” óculo/máscaras, rematando diferentes antropomorfos, o uniendo, a la aparente representación de máscaras, los restantes elementos del cuerpo que se representan (indumentaria, brazos con manos, etc.). El conjunto de Las Batuecas-Peña de Francia también es digno de mención por la gran cantidad y diversidad de antropomorfos.

En el grabado tenemos aproximadamente los mismos motivos, aunque suelen ser un poco más grandes, lo que, a nuestro juicio, se debe a que están ejecutados sobre granito o esquisto, pero utilizando la técnica de la percusión.

¿CAOS? COMPOSICIONES Y REPRESENTACIONES NARRATIVAS

El número de motivos por panel y su disposición varía enormemente: hay paneles con un motivo, otros, más raros, llegan a las 8 o 9 docenas y no podemos decir que haya una media.

Sin embargo, es común encontrar paneles con alrededor de 10-20 motivos. No obstante, en todos los casos que van más allá del único motivo, los paneles pueden contener varios momentos temporales de ejecución.

Esta cuestión nos lleva obligatoriamente a la necesidad de una investigación fina, por panel, con observación de superposiciones o añadidos de detalles a determinados motivos —que hasta ahora han resultado ser muy escasos—; así como la comprensión de posibles composiciones estructuradas. Es decir, motivos que se colocan de manera asociada en el espacio de representación —en secuencias horizontales, verticales o circulares, por ejemplo— como para evocar un evento (aunque sea mítico), o incluso “para narrarlo de manera mitográfica”. Componer o reestructurar un mensaje que quedará allí plasmado en la roca, es decir, buscando la atemporalidad, como parece ocurrir en la composición de

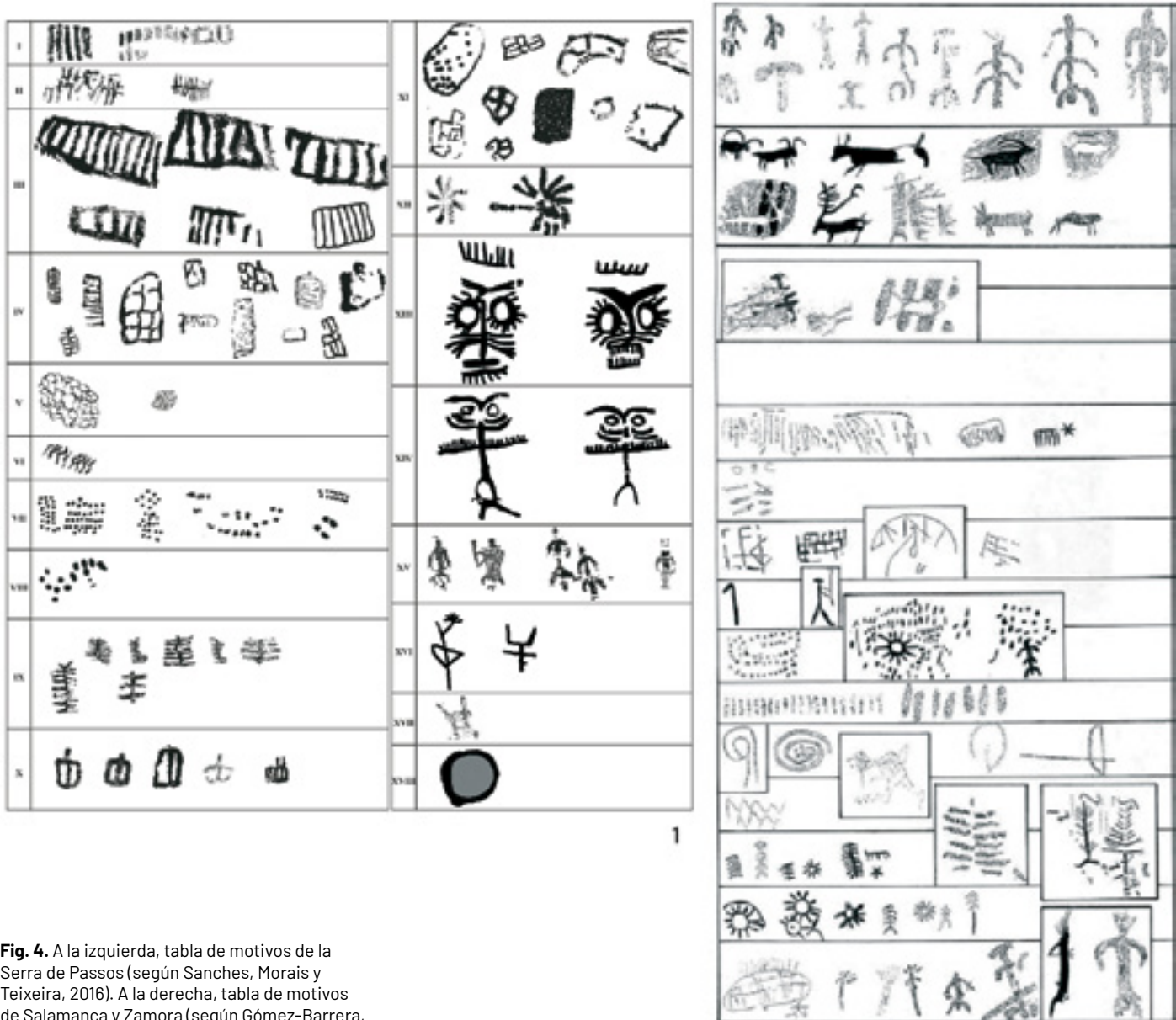


Fig. 4. A la izquierda, tabla de motivos de la Serra de Passos (según Sanches, Morais y Teixeira, 2016). A la derecha, tabla de motivos de Salamanca y Zamora (según Gómez-Barrera, 2005)

Abrigo da Pala Pinta (Trás-os-Montes), Bonete del Cura (Ciudad Rodrigo) y Covacho del Pallón, entre otros.

De hecho, el Arte Esquemático tiene principalmente composiciones pequeñas, las más grandes resultan, en muchos casos, de la adición continua de motivos a lo largo del tiempo (Regato das Bouças 3, Botelhinha, Lamelas), siendo peculiar que rara vez se observan superposiciones, lo que denuncia un respeto por lo que “ya está ahí”. Estas composiciones más grandes tienden a contener muchos motivos repetidos, en su mayoría figuras antropomórficas, subcuadrán-

gulares y subcirculares, nubes de puntos o cazoletas (en pintura y grabado, respectivamente) y barras (en pintura).

Pero también vale la pena señalar que, al no ser este un arte narrativo, es decir, no se caracteriza por la existencia de “escenas”, existen, como dijimos más arriba, algunas sugerencias de estas, especialmente en la asociación de antropomorfos entre sí —con o sin tocados, a veces con armas o instrumentos, o incluso figuras solares— en Bonete del Cura, Risco de los Alteres y Fraga do Puio; o en la conexión espacial de antropomorfos con arboriformes, y/o con animales (éste en Canchal das Cabras Pintadas). También aparecen antropomorfos dispuestos en friso/alineación (Regato das Bouças 2; Fraga d’Aia; Penas Roias); antropomorfos con disposición espacial que sugieren escenas y “punto de fuga aparente” en el Abrigo da Fonte Santa y en el Risco de los Altares.

Si, por un lado, en la actualidad es más fácil identificar estas sugerencias de narrativa mitográfica cuando hay antropomorfos, aunque sea en forma de arboriformes antropomorfizados, intuimos que en las otras composiciones o agrupaciones nada está ahí por casualidad, y el aparente caos con el que se asocia las representaciones del Arte Esquemático es consecuencia principalmente del considerable desconocimiento de los códigos organizativos de estas figuras en el pasado.

DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICO-ESPACIAL

El mapa de distribución de los abrigos y paneles que resistieron a los agentes erosivos muestra, sobre todo, que se revelan según la insistencia de la investigación en cada región. Aun así, con los datos que tenemos, a una amplia escala de análisis, existe una correlación muy estrecha entre el arte rupestre y la existencia de su “roca de soporte”: una distribución más “homogénea” en el territorio portugués más montañoso; una distribución más “concentrada” en los montes y acantilados próximos a los cursos de agua, en la Meseta Norte. Así, en el caso español, merece destacarse el vacío de la cuenca sedimentaria del Duero, con pocas o ninguna roca.

A menor escala, podemos decir que hay concentraciones en algunas montañas que presentan desfiladeros o escarpes, como es el caso de Serra de Passos/Santa Comba-Garraia —destacada en el Centro de Trás-os-Montes—, la Sierra de Francia-Las Batuecas —en pleno Sistema Montañoso Central, conectando las cuencas del Duero y el Tajo—, o del casi inédito conjunto de abrigos de la Sierra de la Culebra-Zamora/León, en la Cordillera Gallego-Leonesa.

Sin embargo, los valles de los ríos ofrecen a veces una gran densidad, como el Sabor, Cõa, Batuecas, Cabril, Lera; otras veces sólo se encuentra un único abrigo, como Palla Rubia (Pereña), que domina un imponente salto de agua. También aparecen afloramientos aislados, dominantes en el paisaje, como Penas Roias o Penedo Gordo, pero la mayoría de los yacimientos parecen situarse frente a las aguas de arroyos y ríos.

En el caso del grabado, hasta el momento, no hay concentraciones con la magnitud de la pintura, aunque se destacan algunos cerros con acusada concen-

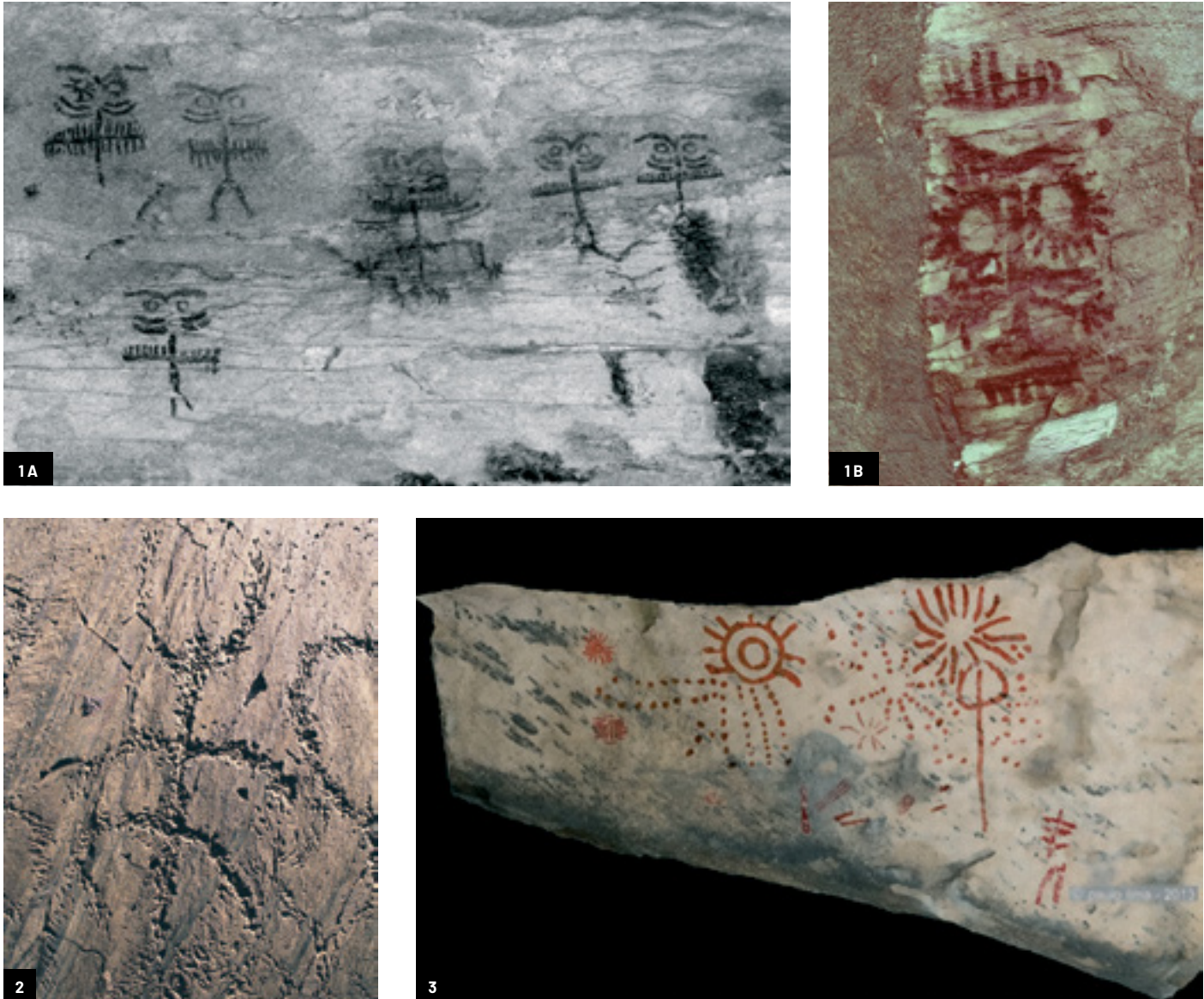


Fig.5.1 - Pinturas rupestres de la Serra de Passos/Sta. Comba-Garraia, detalle de los abrigos 11 **(A)** e 15 **(B)** (Fotos de Joana Teixeira); **2** - Detalle de los grabados rupestres da Rocha 2 dos Namorados, V.N.Foz Côa (Foto de Manuel Almeida; Fundação Côa Parque); **3** - Detalle de las pinturas rupestres de Pala Pinta (<https://palapinta.wordpress.com/>).

tración de un elevado número de rocas (Tripe, Botelhinha, Fraga das Ferraduras de Ribalonga, por ejemplo), junto con abrigos aislados, grabados en el interior (El Pedroso, Solhapa, Parada y Passadeiro), o en el exterior (Fragas da Lapa). Aparecen rocas aisladas, a veces de grandes dimensiones (Lamelas, Outeiro Machado, Fraga das Ferraduras de Belver). También son dignos de mención algunos tramos de ríos o arroyos —en el Sabor, en el Côa—, con paneles verticales pintados o incluso grabados (Rocha dos Namorados), junto con el panel vertical grabado del Vale da Casa (valle del Duero).

En definitiva, la concentración y dispersión paisajística del arte rupestre muestra más similitudes que diferencias, lo que se ha explicado en función de los



distintos diálogos que las comunidades establecen con partes de su territorio. Es decir, con la categorización de éste, asumiendo que, en los casos de concentraciones mayores, enumeradas anteriormente, son lugares de vida no habitual, especialmente de agregación de las comunidades que vivirían en los alrededores, política e ideológicamente unidas por fuertes lazos de parentesco. De esta forma, el arte rupestre no es una simbología única, sino un poderoso agente en la fijación y transformación de las relaciones sociales no solo al interior del grupo, sino con los grupos vecinos, que pueden vivir en territorios relativamente extensos.

Fig. 6. A, B y C: Panel principal del Covacho del Pallón (Las Batuecas, La Alberca, Salamanca). **D y E:** Pinturas de la Palla Rubia (Pereña, Salamanca). **B y E,** imágenes tratadas con el programa DSTRETCH. (Fotos y calcos Julián Bécares)

CRONOLOGÍA REGIONAL DEL ARTE RUPESTRE ESQUEMÁTICO

Empezamos por la actualidad, con la sensación de que debemos mucho a los investigadores que nos precedieron.

Abordar el arte rupestre desde la perspectiva del poblamiento permite realizar una correlación estrecha con sus características, con su cronología absoluta y con sus artefactos. Junto a esta cronología, tenemos la que, en menor medida, ha proporcionado la excavación de los propios yacimientos, tengan o no fechas absolutas. Y, naturalmente, los motivos y/o composiciones, sus técnicas, estilos y superposiciones en el espacio grabado o pintado. El resultado es que en un yacimiento, o en un panel, podemos observar diferentes “momentos” de ejecución y uso.

Al no poder discutir aquí en detalle la justificación de la cronología de cada yacimiento o panel, abordaremos el conjunto como una síntesis. Así, en términos metodológicos, admitiríamos para todo el Arte Esquemático de esta región un largo período, dividido en tres subperíodos:

SP1 - Subperíodo 1, el más antiguo, que abarcaría el Mesolítico y el Neolítico antiguo o inicial, abarcando desde el inicio del Holoceno hasta aproximadamente el 4500 a. C.

SP2 - Subperíodo 2, que incorpora el Neolítico medio y final y el Calcolítico, desde c. 4500 hasta 2200 a.C.

SP3 - Subperíodo 3, el más reciente, atribuible a la Edad de Bronce inicial y medio, entre c. 2200 y 1600, ya que, por el momento, la investigación no permite discernir qué grabados pueden situarse entre 1600 y 500 a.C., es decir, durante el Bronce medio y final.

Naturalmente, estas fronteras son “artificiales”, metodológicas y no absolutas en su sentido histórico, ya que muestran continuidades. Y muestran la variabilidad local. Sin embargo, los diferentes subperíodos parecen mostrar suficiente unidad formal, conceptual e incluso cuantitativa (número de yacimientos), para que podamos señalar las características dominantes en ellos.

La característica principal del subperíodo SP1, posteriormente ampliada y reiterada en el subperíodo SP2, es que el arte muestra claramente cosmogonías que dan prioridad a la vida social y cultural, en su articulación con los lugares. En esta vida social y cultural destacan las comunidades humanas —traducidas en antropomorfos y series de antropomorfos— y una multitud de motivos geométrico-abstractos que se repiten hasta la extenuación. Se trata de entidades, algunas con tendencia antropomorfizante, creadas ideológica y culturalmente, que se introducen en el seno de las comunidades humanas y se convierten en parte integrante de las mismas. Los animales tienden a ser raros, estando casi ausentes en la mayoría de los conjuntos de arte rupestre.

Sin embargo, de SP1 a SP2 tanto el estilo del arte rupestre como el modo de vida, la organización social y las cosmovisiones de las comunidades se transforman sustancialmente.

El abrigo de Fraga d’Aia, con sus dos paneles pintados —uno con una escena de caza de ciervos, el otro con un friso/cortejo de antropomorfos y animales—, al tener fechas absolutas, puede considerarse el ejemplo más fiable de este subperíodo. Es probable que algunos animales de las Canchal das Cabras Pintadas,

en particular el ciervo blanco, subnaturalista, tumbado, y otros caprinos, estén inscritos en esta fase más antigua.

Este subperíodo documentaría así, repetimos, la diversidad de comunidades mesolíticas y del Neolítico antiguo de esta región —poseedoras de un universo diversificado de dibujos, profundamente arraigados en los parámetros (motivos y formalismos) azilienses— y que se articulan con otras comunidades peninsulares puesto que, ya a finales del VI milenio a.C., exhiben, por ejemplo, cerámica con decoraciones diversas (punto y raya/ boquique; cardial y otras impresiones plásticas y dibujos), en una imaginaria que debe mucho a las redes de relaciones recíprocas y de intercambio con el exterior (comunidades vecinas). El arte de este periodo se interpreta como una de las características de estas sociedades de cazadores-recolectores regionales en lento cambio, progresivamente más anclados en territorios de dimensiones más reducidas que en el periodo anterior, y donde se inician los primeros cultivos y la ganadería, aunque estas “opciones económicas” queden como una estrategia, más complementaria o incluso ritual, que algunos grupos adoptan y otros no.

En el Neolítico medio-final y Calcolítico —SP2— parece haber un aumento exponencial de estos yacimientos con arte rupestre, que constituye, junto con el arte de los dólmenes y menhires (del IV milenio a. C.)— no tratado en este texto—, uno de los periodos de mayor vitalidad gráfica y que se pondrá de manifiesto en casi todo el territorio.

Corresponde a lo que tradicionalmente se denomina Arte Esquemático “Típico”, es decir, al conjunto de motivos dominados por el esquematismo, el geometrismo e incluso la abstracción, junto con antropomorfos de diversos tipos (pero muy formalizados) y figuras antropomorfas (arboriformes, ídolos placa, ídolos oculados, etc.). Además de la pintura, es muy expresivo el grabado, en las rocas o abrigos al aire libre que se distribuyen por casi todas los espacios donde hay rocas que sirvan como soporte, pero no aparecen por encima de los 1000-1200 metros de altitud, por lo que, en la alta montaña, se alejan de las cotas más altas.

En algunos lugares puede aparecer algún que otro animal zoomorfo/cuadrúpedo —principalmente cérvidos—, lo cual es sorprendente ya que se trata de comunidades que tienen actividades de pastoreo probadas.. Consumen animales domésticos —cabras/ovejas, bóvidos y suidos (cerdo/jabalí)—, así como animales cazados o capturados (conejos, zorros, ciervos, aves).

Este subperíodo 2, en su conjunto, muestra una decidida transformación gradual de las mitografías (o narraciones escatológicas y metafísicas) basadas en el mundo animal —donde las comunidades animales tendrán ciertamente una existencia autónoma— a las mitografías centradas en seres o entidades muy conceptualizadas. Se trata de entidades no humanas y no animales, que coexisten estrechamente con la comunidad o que, ontológicamente, incluso forman parte de ella, y que son eficazmente adecuadas para las nuevas formas de sociabilización, para las nuevas formas de gestión sociopolítica. En nuestra opinión, traducen la característica fundamental de “ser neolítico”.

Además, en algunos lugares hay paneles con un número razonable de animales —como es el caso de Canchal de las Cabras Pintadas—, o incluso las ocasionales sugerencias de escenas de caza, en las que conviven humanos y animales.

Como no hay espacio aquí para discutir este asunto, diremos que estos son la excepción, y no necesariamente tienen que ser más antiguos, pues los grafismos, como artefactos culturales que son, siempre pueden perdurar o ser utilizados de forma recurrente en situaciones concretas, cuando las necesidades particulares de la gestión sociopolítica así lo requieran.

Es probable que los motivos esquemáticos, sobre todo los menos complejos, sean más versátiles a la hora de crear nuevos significados, pero, como cada panel o composición nos parece único, intuimos, sin poder confirmarlo, que detrás del uso de “dibujos/grafías”, o del vocabulario de formas muy similares, puede haber tenido lugar una intensa vida cultural. Esto es lo que las investigaciones pretenden desvelar.

Además, en lo que se refiere a la periodización, diremos que todavía no es absolutamente seguro que el Arte Esquemático haya perdurado a partir del segundo milenio, pero es probable que lo haya hecho, de ahí el Subperíodo 3. Sin embargo, el grabado de armas, como es el caso del Panel Vertical de Vale de Figueira —alabarda y puñal/daga— o la “escena” principal (pintada) del Abrigo del Portillón —posiblemente una espada colgada/atravesada sobre el cuerpo de un antropomorfo— parece reflejar concepciones que, a mediados del II milenio, se alejan paulatinamente del mundo ideológico de las comunidades pastoriles-agrarias-artesanas del Neolítico y Calcolítico. Sin embargo, en algunas zonas, ciertos formalismos y motivos del arte esquemático —figuras subrectangulares/reticuladas, antropomorfos esquemáticos, círculos y figuras radiadas— continúan vigentes durante la Edad del Bronce. Pero no sin que a la vez vayan adquiriendo formalmente otros estilos. Los podomorfos (en Tripe, Fraga das Passadas y otros yacimientos de Valpaços) se solapan con las figuras de SP2, y a veces ocupan rocas enteras.

Desde un punto de vista cuantitativo, la representación de este Subperíodo 3 no es comparable con las más antiguas, y es probable que este hecho se deba, en parte, a la incapacidad de la Arqueología para distinguirlos, lo que también se observa en la ausencia de estudios exhaustivos del poblamiento en el territorio considerado en este texto.

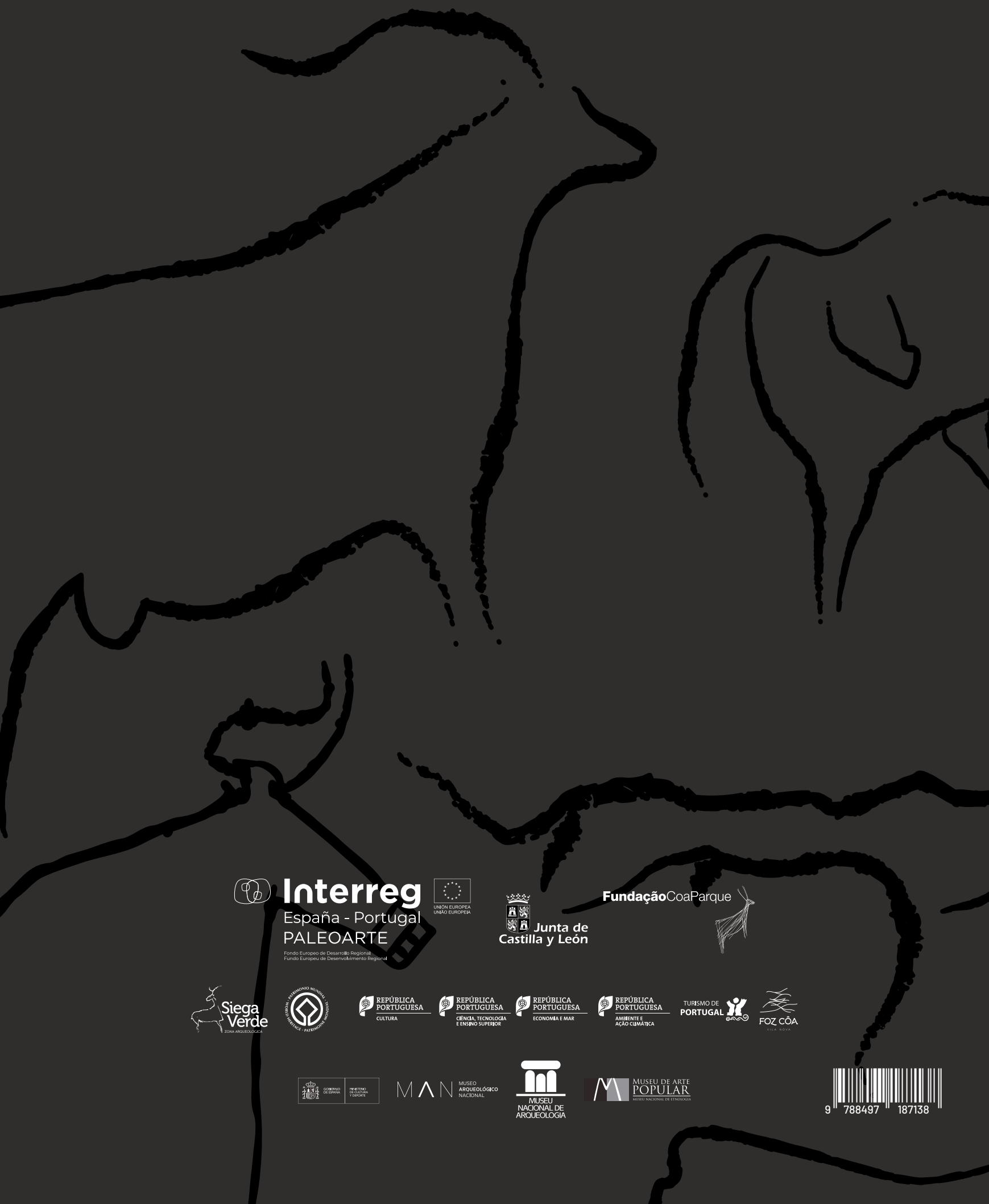
DOS NOTAS FINALES

Agradecemos a los organizadores de la exposición *Arte sin límites: Côa y Siega Verde* el haber tenido la perspicacia de entender que el Arte Esquemático de esta región no podía ser olvidado ya que se articula históricamente, en el contexto del poblamiento regional, tanto con el arte del Paleolítico superior/Azilienense como con el de la Edad del Bronce/Edad del Hierro.

Y sin embargo, a pesar de la similitud entre los grupos de Arte Esquemático de la región fronteriza, todavía no existen proyectos de colaboración, ni en investigación ni en difusión, que trasciendan la frontera política entre Portugal y España. Esperamos que este texto y esta exposición sean un punto de partida para la colaboración entre las Universidades de Oporto y Salamanca en particular, sin olvidar la cooperación entre otras instituciones de ambos países.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, P. (1968): La Pintura Rupestre Esquemática en España. Salamanca. <https://palapinta.wordpress.com/> (consultado em Maio 2022)
- Breuil, H. (1933). Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique, Tomo I. Lagny.
- Bécares Pérez, J. (1983): Hacia nuevas técnicas de trabajo en el estudio de la pintura rupestre esquemática, *Zephyrus*, XXXVI: 137-148.
- Cardoso, L. (1747). Dicionario Geografico. Lisboa: na Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, 1747-1751. - 2 t. em 2 vol. ; 2º
- Figueiredo, S. S. (2013): A Arte Esquemática do Nordeste Transmontano: Contextos e Linguagens. Braga: Universidade do Minho. Tese de Doutoramento.
- Gómez-Barrera, J. A. (2005). La pintura rupestre esquemática como acción social de los grupos agroganaderos en la meseta castellano-leonesa. *Cuadernos de Arte Rupestre*, nº 2: 11-58.
- Sanches, M.J.; Morais, P. R. e Teixeira, J, C. C. (2016). Escarpas rochosas e pinturas na Serra de Passos/Sta Comba (Nordeste de Portugal) (Rock Escarpments and its schematic paintings in Passos/Sta Comba Mountain (Northeast of Portugal). In SANCHES, M.J. e CRUZ, D., *Atas da IIª Mesa Redonda Artes Rupestres da Pré-história à Proto-história. Estudos Pré-históricos*, 18, CEPBA: 71-117
- Santos Júnior, J. R. dos (1933): As pinturas pré-históricas do Cachão da Rapa, *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 6(3): 185 – 222.



Interreg
Espanña - Portugal
PALEOARTE

Fundo Europeo de Desenvolvimento Regional
Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional




**Junta de
Castilla y León**

Fundação CoaParque



MAN MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL



MUSEU DE ARTE POPULAR
MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA



9 788497 187138