

ARTE SEM LIMITES

CÔA &
SIEGA
VERDE





ARTE SEM LIMITES

CÔA &
SIEGA
VERDE

EXPOSIÇÃO

LISBOA | JULHO - OUTUBRO '22
MADRID | NOVEMBRO '22 - FEVEREIRO '23

ORGANIZAÇÃO

Junta de Castilla y León e Fundação Côa Parque

PARTICIPAÇÃO

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

FINANCIAMENTO

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

EXPOSIÇÃO

Comissários

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

Projeto

byAR – Pedro Pereira | Patrícia Ferreira | Saeideh Shekoohi

Design

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

Produção

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

Tradução de textos

EURO-TEXT Traductores e Intérpretes

Fotografias, decalques e desenhos

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

Audiovisuais

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

Ilustrações

Alexandra Allen

MUSEU DE ARTE POPULAR | LISBOA | PORTUGAL
MUSEU ARQUEOLÓGICO NACIONAL | MADRID | ESPANHA

Pessoas e 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 Fernández 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 Maria 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

CATÁLOGO

Coordenação

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 | 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 Maria del Val Recio | Cristina Vega Maeso

Design e paginação

byAR
Pedro Gonçalves

Impressão

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

978-84-9718-714-5

Depósito Legal

VA 646-2022

In memoriam a Bruno Navarro

ARTE SEM LIMITES

CÔA &
SIEGA
VERDE

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.

ÍNDICE

- 007** Apresentação
- 013** Introdução
- 019** Grupos humanos no Vale do Douro durante o Paleolítico Superior e as primeiras manifestações artísticas
- 033** O Vale do Douro durante o Paleolítico Superior. Ambiente e modos de vida.
- 049** A arte paleolítica da bacia do Douro no contexto do Sudoeste europeu
- 067** Distribuição e contextualização da arte paleolítica ao ar livre dos conjuntos do Côa e Siega Verde.
- 081** Caracterização e evolução da arte paleolítica no Vale do Côa em Siega Verde.
- 097** Arte Finiglacial (Estilo V/Azilense). Caracterização das manifestações e contextualização dos conjuntos do Côa e Siega Verde.
- 113** Entre Espanha e Portugal. A arte esquemática na média e baixa bacia do Douro
- 135** As representações da Idade do Ferro no limite ocidental da submeseta norte: características e sua relação espacial e conceptual.
- 147** Pastores, moleiros e outras gentes. Arte rupestre de época histórica de ambos os lados da fronteira.
- 159** Vale do Côa e Siega Verde. Sítios do Património Mundial para visitar.



**A ARTE PALEOLÍTICA DA BACIA DO DOURO
NO CONTEXTO DO SUDOESTE EUROPEU**

Olivia Rivero

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

André Santos

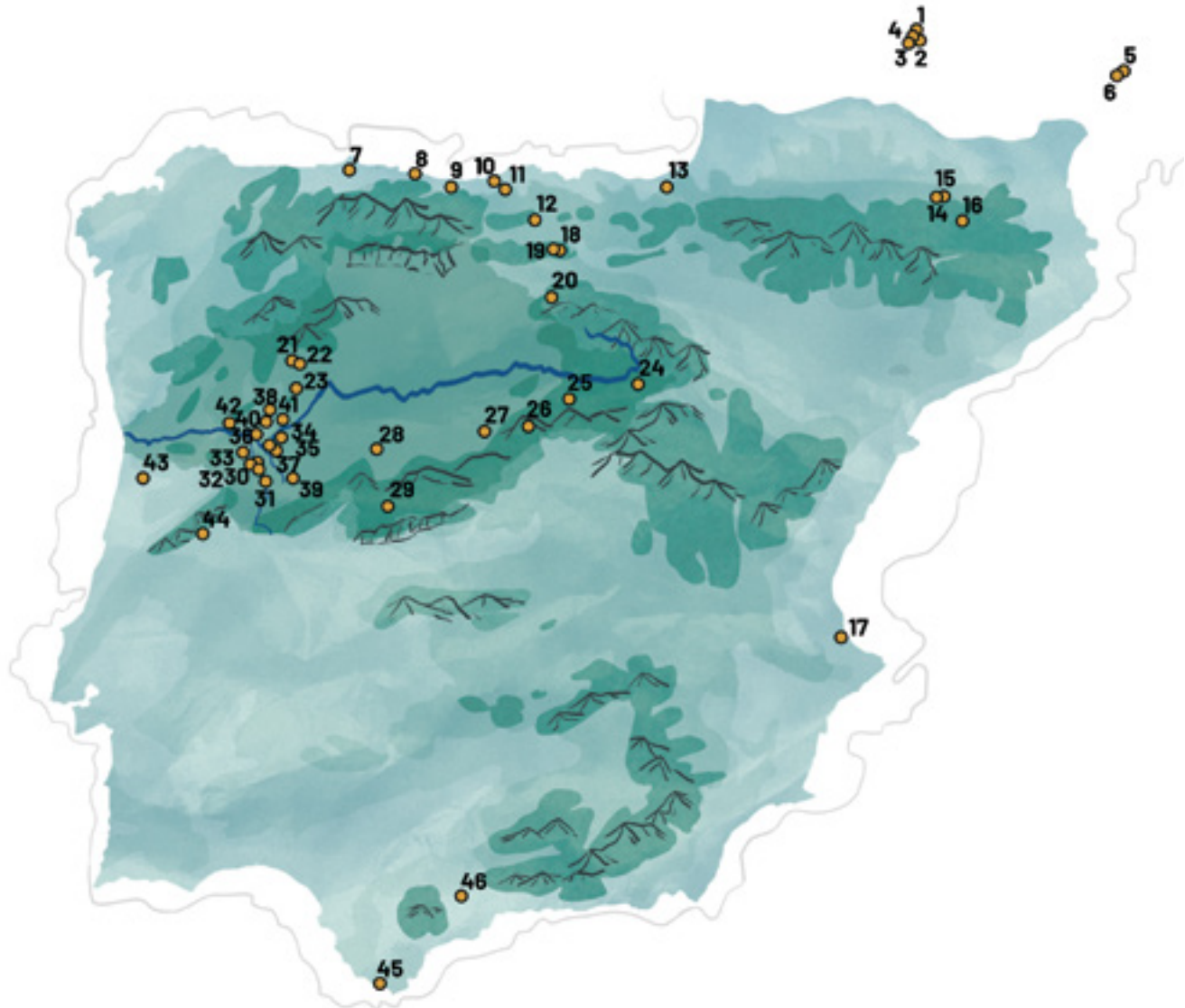
Fundação Côa Parque; UNIARQ - Centro de Arqueologia
da Universidade de Lisboa

As primeiras imagens criadas durante o Paleolítico Superior foram encontradas, em 1827 ou 28, por P. Tournal nas escavações da gruta de Bize, como nos informa Lartet em artigo de 1861. Consistiam numa “série de linhas com torsões angulosas e dispostas em forma de divisas” gravada num fragmento de haste de rena, hoje perdido.

Esta e outras peças que foram entretanto aparecendo começaram por ser atribuídas aos celtas, mas Lartet, no artigo referido acima – no qual dá a conhecer também as primeiras figurações zoomórficas – já defende que seriam contemporâneas das espécies extintas cujas ossadas apareciam junto delas e que, consequentemente, teriam sido feitas pelos caçadores e pescadores que habitaram a Europa durante a “Idade da Pedra”.

O aparecimento de várias peças em contexto estratigráfico, assim como a ideia de que estas teriam sido produzidas durante os muitos momentos de ócio existentes entre as atividades de subsistência a que se dedicavam os seus autores, levou a que se aceitasse com relativa facilidade a sua antiguidade. As peças eram encaradas como artesanato, comparável ao executado pelos “mais simples pastores do *Oberland* suíço”, como referiram Lartet e Christie em 1864.

Mas uma coisa era admitir-se que estes povos, tidos como primitivos, faziam “artesanato”, outra muito diferente era que poderiam igualmente produzir as imagens do teto de Altamira, cujas características se relacionavam de forma mais evidente com a pintura clássica. De facto, quando M. Sanz de Sautuola publica, em 1880, as pinturas do teto de Altamira, descobertas pela sua filha Maria um ano antes, desencadeou um debate sobre a autenticidade das mesmas que se prolongará para lá da sua morte, ocorrida em 1888. A sucessão de achados de novas grutas decoradas, especialmente em França, algumas delas encerradas desde o Paleolítico ou com imagens cobertas por níveis arqueológicos paleolíticos, levou à aceitação da antiguidade destas imagens, sendo o ano de 1902 tido como o do final desta polémica. É, de facto, neste ano que É. Cartailhac – um dos



- | | | | |
|------------------------------------|---------------------------|------------------------|---------------------------------|
| 1 Gruta de Lascaux | 13 Grutas de Aitzbitarte | 26 Gruta de La Griega | 39 Siega Verde |
| 2 Gruta de Font-de-Gaume | 14 Gruta de Montespan | 27 Domingo Garcia | 40 Vale de José Esteves |
| 3 Gruta de La Mouthe | 15 Gruta de Trois-Frères | 28 Paraje de la Salud | 41 Medal |
| 4 Gruta des Combarelles | 16 Gruta de Niaux | 29 La Dehesa | 42 Foz Tua |
| 5 Gruta de La Baume | 17 Gruta de Parpalló | 30 Ribeira da Sardinha | 43 Vau |
| 6 Gruta da Chauvet | 18 Gruta de Penches | 31 Faia | 44 Poço do Caldeirão / Costalta |
| 7 Gruta da Peña de Candamo | 19 Gruta do Caballón | 32 Olga Grande | 45 Cueva del Moro |
| 8 Gruta de Tito Bustillo | 20 Cueva Mayor | 33 Quinta da Barca | 46 Gruta de Ardales |
| 9 Gruta de Llonin | 21 Sampaio | 34 Fariseu | |
| 10 Gruta de Altamira | 22 Pousadouro | 35 Arroyo de las Almas | |
| 11 Gruta de Castillo | 23 Fraga Escrevida | 36 Redor do Porco | |
| 12 Cueva Palomera
(Ojo Guareña) | 24 Villalba | 37 Fraga do Gato | |
| | 25 La Peña de Estebanvela | 38 Mazouco | |

Fig. 1. Localização das estações referidas em texto.

céticos de Altamira – publica o seu *Mea culpa* nas páginas da revista *L'Anthropologie* e se organiza, no âmbito do Congresso da Associação Francesa para o Progresso das Ciências, uma visita às grutas de La Mouthe, Combarelles e Font-de-Gaume que levou ao reconhecimento coletivo por parte dos pré-historiadores franceses da antiguidade destes grafismos.

Entretanto, os achados vão-se sucedendo, sobretudo em França e em Espanha. Num livro de síntese de 1995, assinado por Lorblanchet, referem-se já mais de 300 grutas e abrigos com arte paleolítica. Neste mesmo ano o governo português decide interromper a construção de uma barragem e optar pela salvaguarda de um importante conjunto de sítios com arte paleolítica existentes no Vale do Côa. Estes sítios não correspondiam, no entanto, nem a grutas nem a abrigos, mas a concentrações de rochas localizadas ao ar livre, muito semelhantes a outras, descobertas alguns anos antes em Siega Verde, na margem esquerda do rio Águeda, um outro afluente do Douro paralelo ao Côa.

A circunstância destas gravuras se encontrarem ao ar livre, assim como o facto de estarem em jogo importantes interesses económicos, levou a um intenso debate que extravasou o campo científico e que, em alguns aspetos, lembrava o que tinha ocorrido em torno de Altamira. Este debate veio a culminar em 1998 na classificação pela UNESCO da arte rupestre da região como Património Mundial (que se estendeu em 2010 a Siega Verde) e numa autêntica revolução copernicana no entendimento que tínhamos da arte paleolítica. De facto, a quantidade de painéis encontrados na região (então, cerca de 100, e atualmente perto de 600) veio confirmar que durante o Paleolítico Superior também se produziram imagens ao ar livre, tal como já era sugerido pela sequência de achados que vinham ocorrendo desde os inícios da década de 80, sobretudo no Vale do Douro. Um dos cavalos de San Isidro, em Domingo García, foi mesmo publicado na década anterior, pelo comandante de artilharia Francisco Gozalo, tendo sido comparado a figuras paleolíticas da Região Cantábrica, mas foi preciso esperar por novos achados deste tipo para se aceitar a sua antiguidade. Hoje conhecem-se perto de 100 sítios com arte paleolítica ao ar livre na Península Ibérica, 79 dos quais na bacia do Douro, concentrando-se 60 deles no Vale do Côa e 8 em torno de Domingo García.

A TEMÁTICA DA ARTE PALEOLÍTICA

A iconografia da arte paleolítica tem escassa variedade e grande uniformidade a nível europeu, facto que foi sublinhado por numerosos autores, destacando-se, a este nível, as análises estatísticas realizadas por G. Sauvet.

Os temas dividem-se em dois grandes grupos: figurativos e não figurativos.

TEMAS FIGURATIVOS

A temática figurativa da arte paleolítica é essencialmente animal, não existindo até há data representações vegetais. As representações humanas apresentam uma percentagem muito baixa (cerva de 4% em cálculos globais). Mas mesmo entre os temas animais não existe uma grande variedade de zoomorfos representados, sendo os mamíferos maioritários e os insetos quase ausentes, por exemplo (a única representação conhecida é a de um gafanhoto gravado em osso encontrado na gruta de Enlène, França). Em termos gerais, as representações animais da arte paleolítica são suficientemente explícitas para que seja possível o reconhecimento da espécie e, em muitas ocasiões, também a etologia do animal. Os casos de distinção ao nível do sexo, no entanto, diferem de espécie para espécie, sendo excecionais no caso de cavalos e bisontes e, inversamente, muito marcadas no caso dos veados.



Fig. 2. Cavalo do "Camarim" da gruta da Peña de Candamo (Astúrias) (Fotografia de Olívia Rivero)

O tema mais representado da arte paleolítica é o cavalo (aproximadamente 30% do cômputo global). Os cavalos representados na arte paleolítica equiparam-se ao *Equus ferus Prezwalski*, uma variedade atual de cavalos da estepe, que se caracteriza por serem pequenos e robustos, terem a crineira curta, zebururas – isto é, listas de diferente tonalidade da generalidade da pelagem – nas patas e no garrote e a característica delimitação ventral em forma de M que aparece tantas vezes representada na arte paleolítica. Os cavalos têm a particularidade de ser o animal mais ubíquo da arte paleolítica, encontrando-se representados em todas as regiões e períodos, algo que o diferencia das outras espécies e que faz dele o tema animal por excelência da arte paleolítica.

O bisonte (*Bison priscus* e *Bison bonasus*) é o segundo animal mais representado, se atendermos ao cômputo global (em torno dos 20%), mas neste caso, e distintamente do cavalo, existem grandes diferenças entre regiões e períodos, estando completamente ausente em toda a Península Ibérica, à exceção da região cantábrica, onde é maioritário no Magdalenense médio (em Altamira, por exemplo), mas não em momentos anteriores, e do Vale do Douro, onde aparece em números muito residuais. O bisonte também é um tema que, estando muito presente na arte parietal do Magdalenense cantábrico, está praticamente ausente na arte móvel dessa região. As representações de bisontes estão fortemente condicionadas pe-

las regiões e períodos em que aparecem, da mesma maneira que pelos suportes sobre os quais se representam, apresentando convenções que se podem sintetizar nos denominados "morfotipos", isto é, conjuntos de características formais que permitem diferenciar uns tipos de representação de outros do mesmo tema.

O terceiro tema mais representado na arte paleolítica é o veado (*Cervus elaphus*), quer sob a forma masculina, quer sob a feminina (cerva). Também neste caso encontramos particularidades. A que mais se destaca prende-se com a distinção ao nível do sexo a que antes nos referimos. Assim, encontramos diferenças ao nível das proporções entre os sexos em função das regiões; por exemplo, as cervas são maioritárias na região cantábrica antes do Magdalenense médio, enquanto os veados estão presentes em maior número na arte ao ar livre do interior peninsular.

A cabra-montês é outro dos animais mais frequentes da arte paleolítica, quer na sua versão parietal como móvel, estando presente em todas as regiões e períodos, de uma forma similar à que vimos para o cavalo, mas em menor proporção. As espécies de cabras-monteses representadas na arte paleolítica são a *Capra pyrenaica* e a *Capra alpina*.

O auroque, antepassado dos toiros atuais também se encontra em percentagens similares no cômputo global, ainda que este caso apresente uma maior variabilidade regional e cronológica, estando muito mais presente no interior peninsular que na Cornija Cantábrica. No Vale do Côa, o número de auroques supera inclusivamente o de cavalos.

O mamute apresenta percentagens relativamente elevadas de representações (em torno dos 7% do cômputo geral). Todavia, trata-se de um dos animais mais condicionados pela cronologia e pela geografia, estando praticamente circunscrito aos períodos antigos e à arte paleolítica francesa. Ainda que na Península Ibérica existam alguns exemplos de representações de mamutes na Região Cantábrica, o mesmo não acontece no interior peninsular.

Outras espécies são muito menos numerosas, podendo algumas serem consideradas marginais. Trata-se, por exemplo, da rena, do rinoceronte, do megaceros, do urso, dos carnívoros e dos felinos. Estas espécies estão representadas em percentagens variáveis, sem alcançar os 4% do cômputo geral, sendo particularmente escassas na arte paleolítica peninsular, distintamente do que ocorre em França onde algumas são maioritárias durante os períodos antigos (por exemplo, na gruta de Chauvet, no Ardèche).

Outros animais presentes na arte paleolítica de forma marginal mas nem por isso menos significativa são as aves e os peixes. Em alguns casos as representações contam com detalhes suficientes para permitir a identificação ao nível da espécie: é o caso, por exemplo, de algumas representações de cetáceos ou de corujas (Trois-Frères, Chauvet ou Fraga do Gato, na bacia do Douro). Ainda assim, mesmo que considerados globalmente, a sua percentagem é minoritária (em torno dos 2% da iconografia paleolítica).

Um tema que merece ser tratado de maneira individualizada são as representações humanas. Estas dividem-se em figuras antropomórficas sem indicação de sexo, representações masculinas e representações femininas. As figuras humanas podem aparecer reduzidas a determinadas partes do corpo, como a cabeça ou os órgãos sexuais, podendo-se incluir neste grupo também as mãos. Também

se representam figuras completas, ainda que a maior parte das figuras humanas sejam pouco realistas e contenham partes “animalizadas”.

Do ponto de vista da cronologia, também existem diferenças entre as representações humanas; as figurações femininas parciais (principalmente vulvas) são características das fases antigas do Paleolítico Superior, estando ausentes da Península Ibérica as esculturas femininas conhecidas como “vénus”, típicas do Gravetense. As representações masculinas com atributos sexuais são mais abundantes a partir do Magdalenense. Alguns tipos específicos de representações humanas, como as denominadas máscaras, são exclusivas deste período.

Finalmente, entre os temas excepcionais da arte paleolítica, devemos mencionar os animais imaginários e as representações indeterminadas, que constituem um grupo muito numeroso, devido, em alguns casos, às dificuldades de leitura da arte paleolítica, e em outros, ao facto de algumas representações apresentarem características mistas (humano-animal ou animal-animal), tornando-se difícil a sua atribuição exata.

OS TEMAS NÃO FIGURATIVOS

Dentro deste grupo integra-se uma grande quantidade de motivos e figurações de grande heterogeneidade interna e difícil classificação. Considerados globalmente, os motivos não figurativos são maioritários na arte paleolítica. Dentro do grupo dos temas não figurativos, os signos estruturados constituem uma pequena parte do registo, correspondendo a maior parte destas representações a traços denominados “parasitas”, já que não conformam nenhum motivo aparente. Estes são muito comuns tanto na arte parietal como em alguns suportes de arte móvel (principalmente plaquetas).

Ao longo da investigação da arte paleolítica, diversos investigadores apresentaram propostas de ordenação dos signos em função de diferentes critérios. Os primeiros investigadores, entre os quais se destaca H. Breuil, defenderam que os signos representavam objetos materiais (jaulas, armadilhas, cabanas...) em sintonia com a interpretação da arte paleolítica como uma forma de magia propiciatória da caça. Mais recentemente, alguns investigadores, como B. e G. Delluc defenderam que os signos seriam a expressão de marcas, pegadas e rastos de animais. A. Leroi-Gourhan propôs uma classificação em função do seu suposto significado (masculino ou feminino), baseando-se nos princípios estruturalistas que guiam a sua obra. G. Sauvet, a partir destes mesmos pressupostos estruturalistas, propôs uma classificação a partir das suas formas. Na Península Ibérica, J. L. Sanchidrián propôs uma categorização dos signos da Andaluzia também a partir da forma.

Os signos denotam, como vimos para algumas espécies de animais, certas particularidades regionais e cronológicas que os convertem em marcadores de determinados períodos. Eles são também evidência das relações a longa distância entre distintas regiões durante o Paleolítico Superior, quando encontramos o mesmo tipo de signo representado em sítios distanciados entre si. É o caso, por exemplo, dos signos claviformes característicos do Magdalenense médio, que aparecem representados tanto na Região Cantábrica como nos Pirenéus. Na Cantábria, são característicos os signos quadrangulares com divisões internas e os claviformes cantábricos. Nos sítios do Sul peninsular, por exemplo, encontramos um tipo de signo exclusivo desta região, que se denominou “em forma de tartaruga”.

AS TÉCNICAS DA ARTE PALEOLÍTICA

As técnicas da arte paleolítica podem dividir-se em três grandes grupos: técnicas aditivas, técnicas subtrativas e técnicas escultórias.

AS TÉCNICAS ADITIVAS

Sob este nome incluem-se as distintas técnicas pictóricas (desenho e pintura) que implicam a adição de uma substância corante para a criação de um motivo artístico. É muito frequente na arte parietal, sendo, pelo contrário, excepcional no caso da arte móvel, provavelmente por questões de conservação. Apenas no caso de El Parpalló (Valencia), encontramos exemplos de plaquetas pintadas em número significativo. No Interior peninsular conhecem-se apenas quatro peças no sítio do Fariseu (Vale do Côa), uma delas com um antropomorfo.

Os pigmentos na arte paleolítica têm uma gama de cores relativamente limitada. Estão presentes o negro, obtido a partir de osso queimado, carvão ou manganês, o vermelho, obtido a partir do óxido de ferro ou de hematites, o amarelo, também produzido por um óxido de ferro, a goethita. Está também identificada uma gama que pode ir do violeta ao castanho. Excepcionalmente, encontramos o uso de argila como pigmento (La Baume Latronne, Ardèche), existindo ainda uma única representação de cor branca: uma mão pintada da gruta de Gargas (Pirenéus franceses).

A pintura na arte paleolítica é geralmente monocromática, embora existam também exemplos de bicromia, nos quais se utilizou uma cor para o contorno e outra para o preenchimento da figura, e de policromia, quando três ou mais cores são utilizadas na representação.

As cores utilizadas na arte paleolítica obtêm-se mediante a utilização do pigmento aplicado diretamente, como seria o caso de pedaços de carvão ou de lápis de ocre ou manganês, ou após moedura e diluição numa solução que incluiria água e eventualmente outros elementos que atuariam como aglutinantes, se bem que o nosso conhecimento do uso de aglutinantes no Paleolítico é, todavia, muito parcial devido ao facto dos de provável origem orgânica não se terem conservado.

O meio com que a pintura se aplicou também gera diferenças nas representações. No que toca às técnicas aditivas, as principais técnicas de aplicação na arte paleolítica são o traço pintado digital, que implica a aplicação com o dedo do pigmento diluído, para delinear apenas o contorno da figura ou a sua totalidade, e o traço pintado com pedaços de carvão ou lápis de ocre ou manganês, no qual se usam estes como meio de aplicação do pigmento, usualmente apenas para o contorno. O uso do pincéis ou de pequenos bastões para a aplicação do corante é marginal durante o Paleolítico.



Fig. 3. Gruta de Castillo. Signos retangulares (Governo de Cantábria. MUPAC. Fotografia de Pedro Saura)

Outras formas de aplicar a pintura são o sopro, através da técnica do estêncil ou da aerografia; a matéria corante, neste caso diluída, aplicava-se através do sopro, expirado diretamente da boca ou mediante pequenos tubos, que projetavam a pintura no suporte mediante a técnica do estêncil.

Por fim, o modo como a pintura se aplicou também origina diferenças. Assim, podemos encontrar o desenho linear de contorno; o traço tamponado, quando este se realiza mediante séries de pontos; a tinta plana total, quando a figura está completamente preenchida de pintura; a tinta plana parcial, quando esta só cobre parte da figura; e o esfumado, quando uma parte da pintura se estende do contorno da figura até ao seu interior.

AS TÉCNICAS SUBTRATIVAS

Este grupo inclui todas as técnicas que implicam a remoção de matéria do suporte para a criação de um motivo. Trata-se principalmente da gravação, a qual apresenta uma grande variabilidade em função do utensílio com que se gravou, do suporte em que se aplicou a técnica e do gesto do gravador. A gravação é a técnica maioritariamente documentada na arte móvel e está igualmente muito presente na arte parietal, sobretudo ao ar livre, onde as representações criadas com outras técnicas são muito raras.

A gravura pode dividir-se em três grandes grupos, em função do utensílio empregue para a sua realização. Assim, o emprego de um utensílio afilado origina uma gravura incisa, enquanto que se se emprega o dedo sobre um suporte brando, o resultado será um traço digital. O picotado e a abrasão produzem-se com um utensílio de ponta romba como os picos de quartzito encontrados nos sítios de Olga Grande 4, no Côa.

A gravura incisa, realizada com um buril ou lâmina sobre um suporte, tem importantes variações em função do número de passagens destinadas a aprofundar o sulco, assim como em função da forma da parte ativa do utensílio e dos gestos empregues para a sua realização; encontram-se perfis em V, em W ou planos, podendo os contornos das figuras ser simples ou múltiplos dependendo das passagens do utensílio aprofundarem um único sulco ou mais.

O traço digital resulta da passagem com um dedo por um suporte brando (geralmente, argila ou *moonmilch* – um precipitado carbonatado com origem no calcário), estando ausente do registo móvel.

O traço picotado obtém-se por percussão, direta ou indireta. O traço picotado é, até há data, marginal no interior das cavidades, encontrando-se documentado sobretudo ao ar livre e, excepcionalmente, na gruta de La Griega. A abrasão consiste no polimento do traço previamente picotado. Experimentações no Côa demonstraram que se pode realizar com o mesmo pico com que se grava o traço picotado.

No Côa conhece-se também a raspagem, que consiste na definição dos motivos por meio da remoção muito superficial do suporte, mediante uma ação de friccionamento da superfície rochosa com o bordo de uma peça lítica.

AS TÉCNICAS ESCULTÓRICAS

Incluem-se neste grupo todas as técnicas que implicam a representação do volume e da terceira dimensão. Estas consistem no relevo, no relevo diferencial e na escultura de vulto.

O relevo resulta da combinação de várias técnicas subtrativas, designadamente mediante picotagem e abrasão, de forma a rebaixar e regularizar a superfície externa da figura, a fim de obter uma representação dotada de volume. Existem diferentes gradações em função da distância do motivo ao suporte, mas todas elas resultam dos mesmos procedimentos técnicos e estão presentes tanto em suportes parietais como móveis, ainda que entre os primeiros, os exemplos sejam menos numerosos. No Côa identificou-se muito recentemente o uso do relevo na definição da cabeça de um macho de cabra-montês na rocha 22 da Quinta da Barca.

O relevo diferencial resulta de outra técnica para a representação da terceira dimensão, tendo sido definido por H. Delporte. esta técnica consiste em criar diferentes planos visuais numa figura ou num conjunto de figuras, mediante o rebaixamento do contorno exterior de cada uma das partes implicadas. Esta técnica obriga a que se delinieie primeiro a parte da figura ou a figura situada mais próxima do espetador, rebaixando o seu contorno, criando-se a partir daí os distintos planos visuais da representação. A escultura de vulto ou escultura isenta é, obviamente, muito rara na arte parietal, não se tendo documentado nenhuma representação deste tipo na Península Ibérica. Ela está atestada apenas nos Pirenéus franceses, em argila (Montespan, Tuc d'Audoubert). Na arte móvel as esculturas estão presentes em maior número, tanto sobre matérias duras animais como sobre pedra.

OS SUPORTES

Como se referiu antes, as imagens criadas durante o Paleolítico Superior aparecem em diferentes suportes, podendo estes ser móveis ou fixos. A arte produzida sobre o primeiro tipo de suportes adjectiva-se como móvel e a que surge em suportes do segundo tipo como rupestre e/ou parietal.

A arte móvel pode aparecer em objetos utilitários (zagaias, arpões, etc.) e em objetos cuja funcionalidade nos escapa (e.g. os denominados bastões de comando) ou não se relacionam de todo com as atividades de subsistência mais imediata (pequenas esculturas, placas e plaquetas, discos perfurados, etc.). Este tipo de peças pode ter uma natureza mineral (calcário, xisto, ocre, etc.) ou orgânica (ossos, hastes, marfim), sobrevivendo mais facilmente as primeiras que as segundas aos processos erosivos da generalidade dos solos. Assim, se em zonas calcárias como a Região Cantábrica se podem encontrar diversos exemplos de peças efetuadas sobre suportes orgânicos, na bacia do Douro, de solos mais ácidos, não se conhece qualquer objeto deste tipo. Cite-se apenas o bastão perfurado (entretanto desaparecido) da gruta de Caballón, localizada já na bacia do Ebro, mas muito perto da Submeseta norte. A arte móvel sob pedra (exclusivamente xistos) conta, no entanto com vários exemplos, como é o caso das peças de Villalba, La Dehesa, Martoiros ou dos grandes conjuntos da Peña de Estebanvela, Medal ou Fariseu. Fora da bacia do Douro mas ainda no interior da área por onde se distribuem as fontes de matéria-prima identificadas no Vale do Côa refiram-se os achados da Buraca Grande, Caldeirão, Palha e Vau.



Fig. 4. Tipos de suporte de arte móvel.



Fig. 5. Composição principal da rocha da Canada do Inferno, o primeiro painel identificado com arte paleolítica no Vale do Côa (Fotografia de André Tomás Santos; Fundação Côa Parque).

cavalo (ou urso) do Portallón de la Cueva Mayor de Atapuerca, cuja autenticidade se discute desde a sua descoberta. Fora da bacia do Douro, mas na passagem entre esta e a bacia do Ebro, refira-se o conjunto gráfico de Penches e a fase mais antiga de Ojo Guareña.

O único conjunto gráfico da região disposto em zona de penumbra corresponde ao da rocha 7 da Faia, localizado no interior de um abrigo existente neste sítio do sector granítico do Vale do Côa. Outros painéis, como, por exemplo, os das rocha 16 do Vale de José Esteves, 6 da Faia ou o da Fraga do Gato — este último localizado já nos xistos da ribeira do Mosteiro, um afluente da margem direita do Douro — encontram-se relativamente protegidos por pequenas palas, mas executados em ambiente perfeitamente iluminado pela luz natural. Os dois últimos são também os únicos da região onde está atestada a utilização de pintura.

No entanto, a maior parte da arte paleolítica da Bacia do Douro encontra-se ao ar livre absoluto, sob suportes xistosos de vários tipos. Só no Vale do Côa conhecem-se outros 59 sítios para além do já mencionado da Faia, por aí se distribuindo perto de 600 painéis. No Vale do Águeda localizam-se: Siega Verde, com pouco mais de 100 painéis registados, Arroyo de las Almas, com 5 painéis e Redor do Porco, com um painel. No vale do Tua, já muito perto da sua confluência com o Douro encontra-se o sítio de Foz Tua. Ao longo do Vale do Sabor identificam-se 2 rochas no sítio de Pousadouro, 3 em Sampaio, 1 em Fraga Escrevida e outra na Ribeira da Sardinha. Na confluência da ribeira da Albarqueira com o Douro descobre-se o sítio de Mazouco e no Tormes as 3 rochas de Puente de La Salud. Em torno da aldeia de Domingo García localizam-se oito estações, por onde se distribuem pelo menos 41 rochas, não se encontrando inventariadas as de Santa María la Real de Nieva. Fora da bacia do Douro, mas ainda no interior da área por onde se distribuem as fontes de matéria-prima encontradas no Vale do Côa, há ainda que referir as duas estações do Zêzere — Poço do Caldeirão e Costalta— e quatro estações do Vale do Tejo — Foz do Ocreza, Foz do Ribeiro das Taliscas, Fratel e Gardete.

Relativamente aos suportes fixos, a arte paleolítica pode aparecer no interior de cavidades — sejam estas profundas ou abrigos — ou ao ar livre. Tradicionalmente, denomina-se a primeira como parietal e a segunda como rupestre, mas a verdade é que a diferença entre a arte localizada à entrada de algumas grutas e abrigos e a que se situa ao ar livre é bastante discutível. É menos discutível a diferença entre uma arte iluminada pela luz, uma outra criada na obscuridade e uma terceira executada na penumbra.

A única cavidade da bacia do Douro onde está seguramente atestada arte paleolítica é a de La Griega, sobre a qual nos deteremos adiante. Mais incerta é esta atribuição à cabeça de

A GRUTA DE LA GRIEGA NO CONTEXTO CAVERNÁRIO PALEOLÍTICO

A arte paleolítica cavernária encontra-se muito circunscrita geograficamente, localizando-se a maior parte dos sítios no Norte da Península Ibérica e em França, sendo muito menor o número de cavidades decoradas fora deste âmbito na Europa Ocidental, onde se conhecem alguns exemplos em Itália, Portugal e Inglaterra. O núcleo franco-cantábrico foi o centro da investigação da atividade gráfica paleolítica ao longo de todo o século XX, se bem que, na atualidade, o número de cavidades decoradas que apareceu fora da região clássica — por exemplo, no interior peninsular, Andaluzia e na costa mediterrânica — é considerável.

Tanto na Região Cantábrica como em França, as cavidades serviram de locais de habitat e como suportes de arte parietal ao longo de todo o Paleolítico Superior. A decoração das cavidades foi um desafio que os homens e mulheres do Paleolítico Superior conseguiram suplantar, superando dificuldades de acesso (construindo andaimes em alguns casos, como Lascaux, ou decorando zonas de muito difícil acesso, como em Aitzbitarte IV), e desenvolvendo complexas estratégias que incluíam, designadamente, os sistemas de iluminação. Os artistas paleolíticos também souberam adaptar as técnicas aos distintos tipos de suporte existentes nas cavidades: argila, *moonmilch*, calcário, calcite, tetos, paredes e solos foram utilizados como telas, como forma de responder a distintas motivações que nos escapam na atualidade.

No entanto, hoje em dia é indubitável a intencionalidade por trás da arte paleolítica, cuja execução requeria a aprendizagem dos artistas e a predeterminação e seleção dos suportes, temas, técnicas, composições, acessos, iluminação e grau de visibilidade que entravam em jogo na hora de realizar as decorações das cavidades paleolíticas.

Existe uma grande variedade de cavidades decoradas, desde os grandes santuários com enormes salas, como é o caso de Niaux nos Pirenéus franceses, aos espaços apertados que só permitem a entrada de uma pessoa à vez, como é o caso de El Arco B, na Cantábria. Algumas das cavidades com arte paleolítica têm também um sítio arqueológico associado, o que pode indicar que poderiam ter servido de habitat quando as paredes foram decoradas, como seria o caso de La Garma, em Cantábria. Mas por vezes é difícil provar a contemporaneidade entre a arte e a ocupação humana do sítio. Noutros casos não se atesta ocupação e a arte parece ser a única atividade que se desenvolveu nesses sítios (como, por exemplo, nas cavidades de Niaux e Trois-Frères nos Pirenéus, ou a gruta de La Peña de Candamo, nas Astúrias).

Para além desta diversidade, existem variações cronológicas na decoração dos espaços subterrâneos. Alguns sítios funcionaram provavelmente como lugares de agregação durante gerações, o que

Fig. 6. Cerva da gruta de Altamira (Museu de Altamira, Fotografia Pedro Saura)



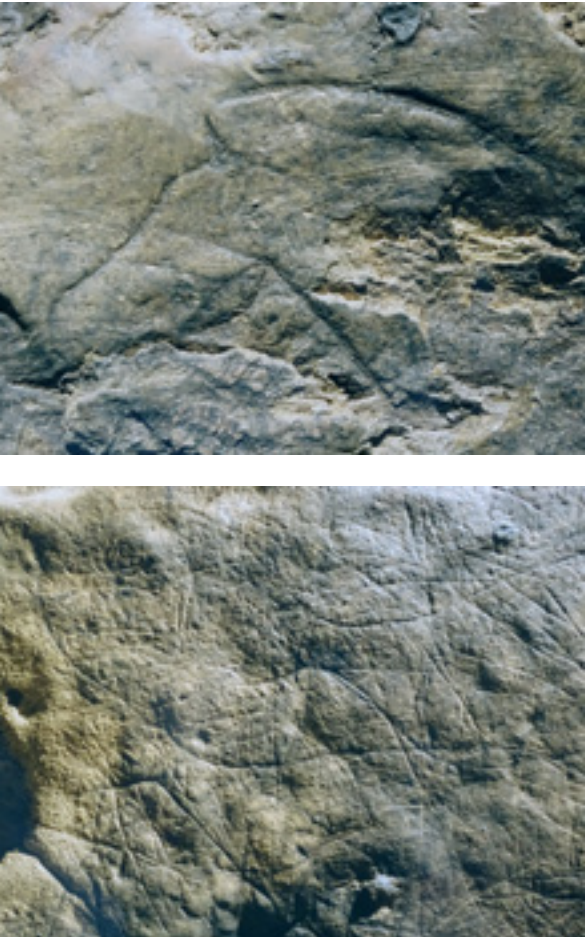


Fig. 7. Prótomos de cavalos e cervídeos da gruta de La Griega. (Fotografia de Luciano Municio)

conduziu à presença de decorações de distintas cronologias ao longo de todo o Paleolítico Superior, por vezes no mesmo painel que era utilizado ao longo de milhares de anos, como em Altamira, El Castillo, Tito Bustillo, Llonín ou na já citada gruta de La Peña de Candamo.

O fenómeno da reutilização das grutas ultrapassa, em alguns casos, o Paleolítico Superior, como aconteceu na gruta de La Griega (Segóvia), onde na mesma gruta encontramos arte paleolítica e pós-paleolítica, epigrafia romana e *graffitis* desde a Idade Moderna até à atualidade.

Este sítio arqueológico constitui um dos poucos exemplos de arte paleolítica cavernária na Meseta Norte, a que se junta a já referida gruta de Penches, em Burgos. La Griega é uma complexa cavidade cárstica onde se representaram maioritariamente cavalos, embora também apareçam auroques e veados, cuja cronologia se pode atribuir a uma fase antiga do Paleolítico Superior, provavelmente Gravettense – Solutrense (25.000-20.000 anos), tendo em conta as características das figuras, em particular as convenções de representação dos cavalos, com os focinhos em bico de pato e as crineiras lineares terminadas em escada. As figuras distribuem-se por todas a cavidade, concentrando-se por vezes em alguns sectores e painéis. Foram gravadas nuns caso com utensílios líticos e noutros onde os suportes eram suficientemente brandos, com traço digital sobre argila.

As características das representações dos cavalos de La Griega foram relacionadas com sítios do Interior peninsular e da fachada mediterrânica, como Parpalló em Valencia, Doña Trinidad de Ardales ou a Cueva del Moro em Cádiz. As temáticas representadas permitem-nos, por outro lado, relacionar o sítio com as gravuras da fase 2 dos sítios do Côa.

ARTE: PORQUÊ E PARA QUÊ?

A interpretação da arte paleolítica está condicionada pela quantidade e diversidade de fontes materiais que se conhecem e pela ideologia dominante da sociedade em que o investigador se formou, entre outros aspetos mais difíceis de isolar. O exemplo mais crasso relativamente a este aspeto é o do debate da autenticidade do teto de Altamira que, como foi já aventado, terá sido muito condicionado pela crença que faltaria às comunidades humanas do Paleolítico Superior a sofisticação necessária para produzir aquele tipo de obras.

Essa crença não obstava, no entanto, a que se aceitasse que aquelas comunidades pudessem praticar o artesanato durante os tempos de ócio, o que por outro lado se acordava também com a ideia muito perfilhada de uma putativa “idade do ouro” idílica de harmonia entre os humanos e a (restante) natureza. Esse anelar por um tempo primevo de características idílicas não está longe dos ambientes bucólicos “cantados” pelos últimos classicistas e primeiros românticos europeus. Esta explicação da “arte pela arte”, cujos promotores mais notórios foram Lartet e Christy, explicava de forma altamente parcimoniosa este tipo de achados, tendo em conta o ambiente cultural da época.

Mas o tipo de achados diversificou-se. Agora, para além de imagens produzidas sobre suportes móveis descobriam-se outras tantas no interior de diversas cavidades, por vezes a uma distância considerável das entradas, em locais despro-

vidos de iluminação natural e aos quais se acedia perigosamente. É tão considerável a quantidade deste tipo de sítios que a arte paleolítica foi considerada, desde o início do seu descobrimento e durante uma boa parte da História da Disciplina como arte parietal. Esta identificação da atividade com o seu suporte gráfico apoiou em grande medida as diferentes interpretações surgidas em torno do seu carácter mágico-religioso, vinculado à escuridão da gruta. Inicialmente relacionou-se este aspeto mágico-religioso com a celebração de ritos propiciatórios e depois com a concepção de Santuário paleolítico.

De facto, a aceitação da antiguidade destas imagens coincide *grosso modo* com a generalização dos primeiros relatos etnográficos que demonstravam que outras comunidades tidas como “primitivas” tinham afinal uma vida religiosa e ritual intensa, o que promoveu a associação destas imagens ao mundo mágico-religioso, associação essa que, com diversas roupagens se prolonga até aos dias de hoje. Para Breuil, por exemplo, estas imagens eram produzidas e utilizadas no contexto de cultos oficiados por iniciados que promoveriam a fecundidade, o sucesso na caça ou a destruição dos animais perigosos. Os trabalhos de Laming-Emperaire e Leroi-Gourhan foram particularmente relevantes porque demonstraram que os conjuntos gráficos presentes nestes sítios não eram fruto de uma mera acumulação de figuras ao longo de milénios, mas que uma organização espacial lhes estava subjacente. Para Leroi-Gourhan a mesma organização era mesmo extensível a todos os sítios. Se hoje é difícil aceitar que em todos os sítios se encontra o mesmo discurso gráfico, é incontornável que os conjuntos gráficos destes sítios não são fruto de uma acumulação ao sabor do acaso e que obedecem a regras muito específicas. Mas não foram estas novas abordagens que retiraram a arte paleolítica da esfera do sagrado. Para Leroi-Gourhan, por exemplo, ela era reflexo de uma mitografia assente no binómio masculino/ feminino. A associação destas imagens ao mundo do sagrado foi mesmo reforçada com a “hipótese xamânica”, cujo impacto nos estudos da arte rupestre, independentemente dos períodos e geografias, foi grande.

Contudo, explicações de âmbito não estritamente religioso não deixaram de emergir esporadicamente. Refira-se, por exemplo os estudos de M. Raphael (1945) que, percebendo também a organização do teto de Altamira, via naqueles animais símbolos de diferentes clãs. Também Laming-Emperaire, já nos anos setenta e influenciada pelos estudos de Lévi-Strauss, vai explorar esta via, mas a sua morte prematura não permitirá aprofundar a hipótese. Os estudos desta autora voltaram a colocar a arte paleolítica num contexto social mais vasto, retirando-a da estrita esfera do sagrado e permitindo o surgir de outras abordagens no âmbito da Arqueologia social.

Contudo, já mencionámos a importância que adquiriram nos últimos anos as descobertas de arte paleolítica ao ar livre, o que supôs uma mudança de paradigma no que toca à concepção que tínhamos da arte paleolítica. Atualmente, o nosso conhecimento da arte paleolítica mostra que a atividade gráfica está indubitavelmente ligada aos suportes, que frequentemente fazem parte da mensagem, sejam estes móveis ou as paredes rochosas que se encontram no interior de grutas ou ao ar livre. A correlação a todos os níveis (temáticos, técnicos, formais...) entre a arte cavernária, a arte ao ar livre e a arte móvel mostra-nos que todas elas formavam parte de um mesmo mundo simbólico e são distintas expressões do mesmo sistema de crenças, o qual deveria contar provavelmente com muitas mais manifestações que não se conservaram na atualidade (música, dança, arte sobre madeira, pele, etc.).

O seu estudo consequente implica ter em conta todas as evidências arqueológicas que nos chegaram daquele período. Este tipo de estudo de carácter holístico, a par do impacto dos trabalhos de Ph. Descola na primeira década deste século, permitiu, por exemplo, propor que as comunidades do Paleolítico Superior que exploraram os territórios por onde se distribuem as fontes de matéria-prima lítica que se encontram nas escavações do Vale do Côa perfilhariam uma ontologia dominada por um modo de identificação totémico (*sensu* Descola) e que, consequentemente, se conceberiam a si mesmos e aos restantes elementos do mundo como membros de diferentes coletivos complementares entre si. O Vale do Côa seria uma paisagem de agregação onde acorreriam periodicamente todos estes coletivos, e os restantes sítios com arte rupestre, mais pequenos e com uma temática menos diversa, seriam exclusivos de coletivos específicos.

BIBLIOGRAFIA

- 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 (Envidos, 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 magdalenense 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 Balbin Behrmann): 64-77.
- Fortea 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, Asturias, 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 magdalenenses 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 ciclópicos 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", *Nvmantia*, 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. & Wlodarczyk, 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. & Wlodarczyk, 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
Espanña - Portugal
PALEOARTE

Fundo Europeu 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 187145