

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 Municio González | Pedro Pereira | Alejandro Plaza | Mário Reis | Olívia Rivero | José Paulo Ruas | Agustín Ruiz | María de Jesús Sanches | André Tomás Santos | Pedro Saura | Joana de Castro Teixeira

Audiovisuales

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

Ilustraciones

Alexandra Allen

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

Personas y Entidades Colaboradoras

Mariana Abreu | Maria José Albuquerque | Miguel Almeida | Alicia Ameijenda | Marian Arlegui | Benito Arnaiz | Alberto Bescos | Carmen Cacho | Andrés Carretero Pérez | Joana Carrondo | Antonio Carvalho | Adriana Chauvin | Aida Carvalho | Hipolito Collado | Dalila Correia | David Cuenca | Pedro Cura | Pilar Fatás | António Batarda Fernandes | José Antonio Fernández de 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 | Luis Nobre | Roberto Ontañon | Sofia Figueiredo Persson | Nuno Ramos | Ketty Ratero | Manuel Santonja | Filipa Santos | Marcelo Silvestre | Renata Talarico | Ignacio Triguero | Jesús María del Val Recio

Agência Portuguesa do Ambiente | Ayuntamiento de Castillejo de Martín Viejo | Ayuntamiento de Fuentes de Oñoro | Ayuntamiento de Villar de Argañán | Ayuntamiento de Villar de la Yegua | Direção Geral do Património Cultural | Hemeroteca de Castilla y León | Ministério da Cultura | Ministerio de Cultura y Deporte | Ministério da Economia e do Mar | Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior | Município de Figueira de Castelo Rodrigo | Município de Pinhel | Município da Mêda | Município de Vila Nova de Foz Côa | Turismo de Portugal | Fundación Siega Verde | 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 | Luis Luis | Juan Antonio Martos Romero | Mário Reis | Olívia Rivero Vilá | María de Jesús Sanches | André Tomás Santos | Joana de Castro Teixeira | Carlos Vazquez Marcos | Jesús María del Val Recio | Cristina Vega Maeso

Diseño y maquetación

byAR

Pedro Gonçalves

Impresión

Graficas EUJOA SA

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

© De los textos e ilustraciones: los autores

ISBN

978-84-9718-713-8

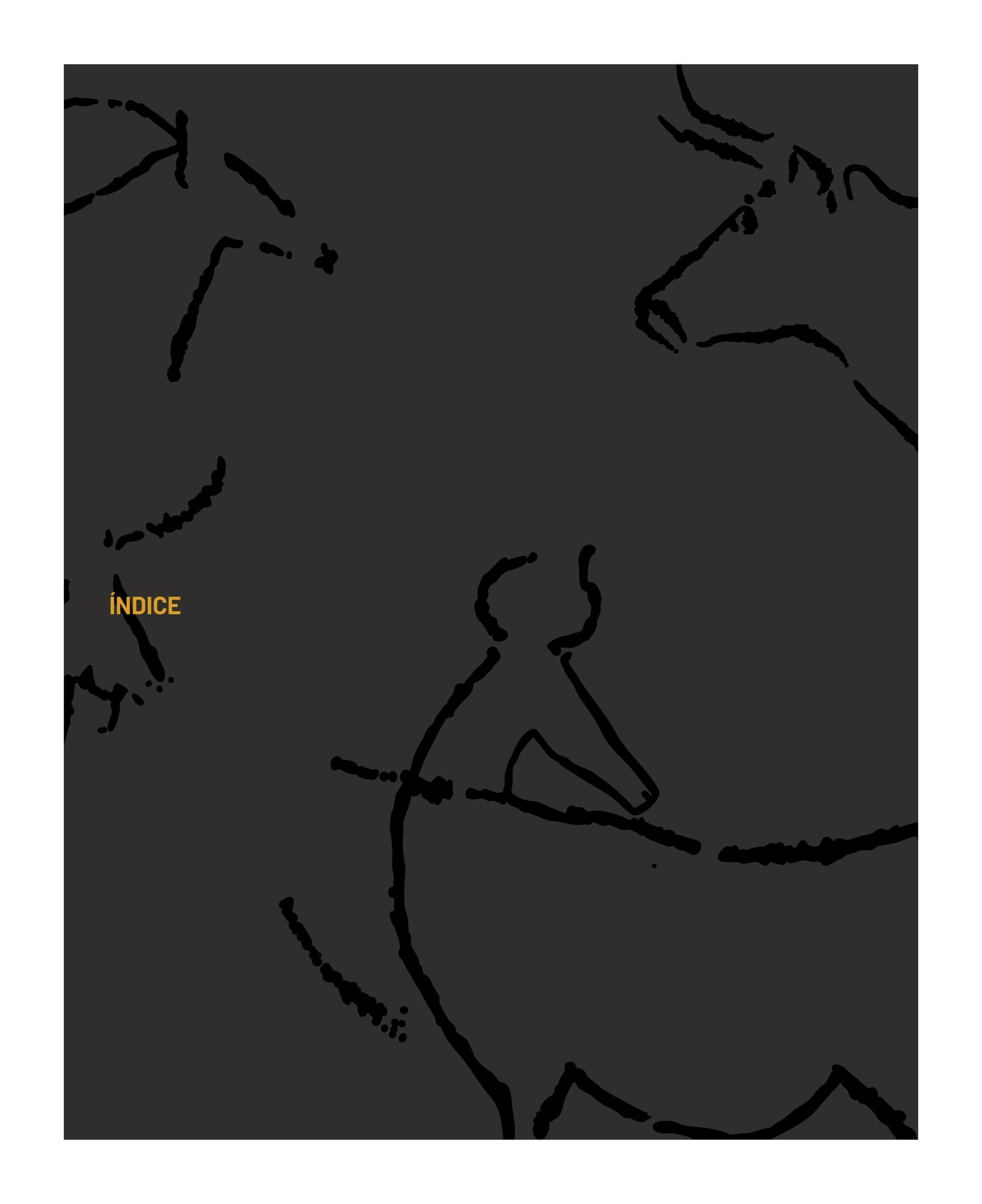
Depósito Legal

VA 645-2022

In memoriam a Bruno Navarro

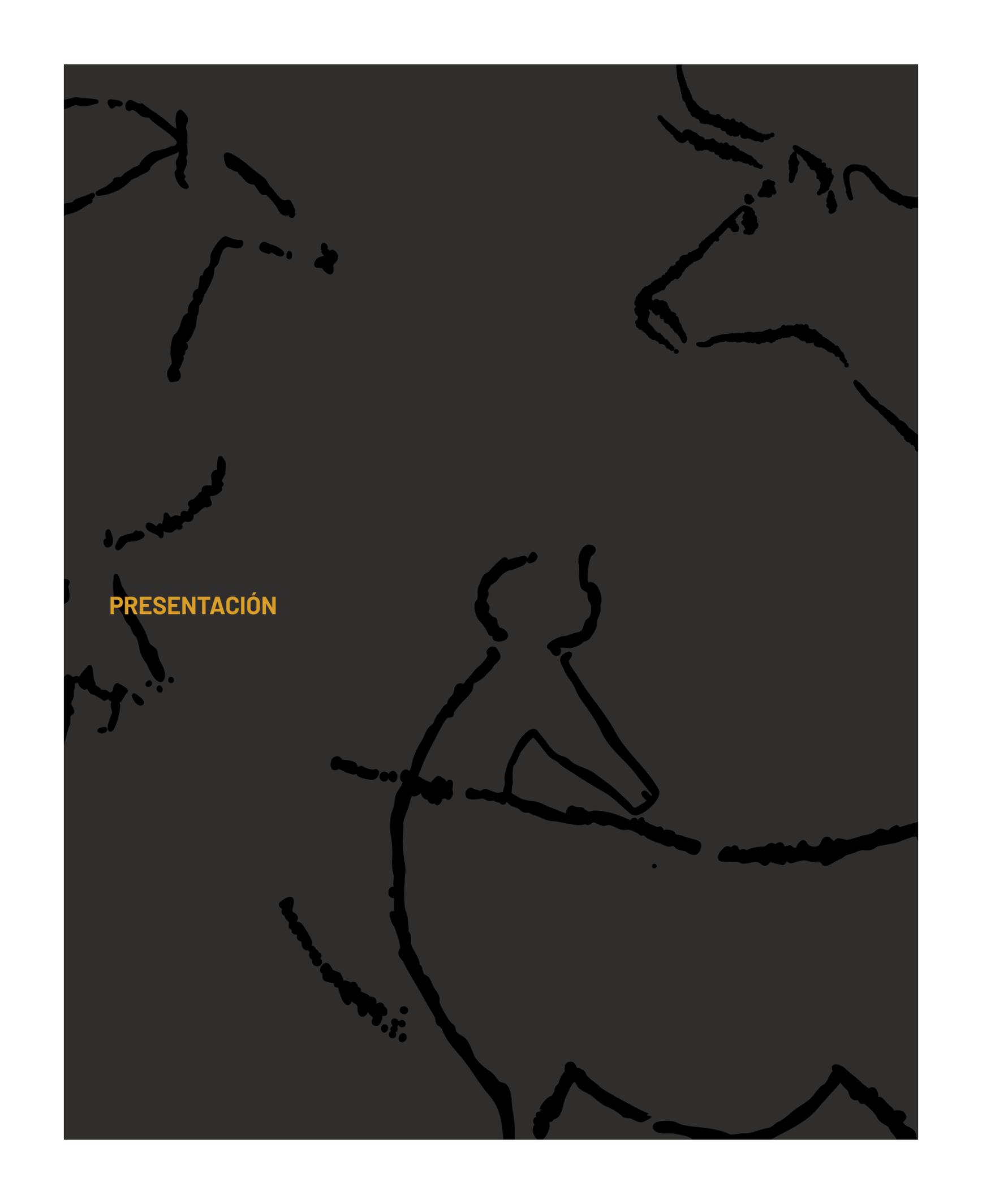
ARTE SIN LÍMITES

CÔA &
SIEGA
VERDE

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

Arte sin límites: Còa y Siega Verde presenta uno de los grandes descubrimientos arqueológicos del último cuarto del siglo pasado: el arte paleolítico al aire libre. El yacimiento salmantino de Siega Verde, en las cercanías de Ciudad Rodrigo, sobre el río Águeda, y los portugueses del valle del río Còa, constituyen, por su calidad y cantidad, los conjuntos más importantes del arte rupestre paleolítico en el interior Peninsular. Su descubrimiento, apenas distanciado en unos años, confirmó la cronología de algunos otros hallazgos anteriores -grabados de équidos- de dudosa clasificación: los del cerro de San Isidro en la segoviana localidad de Domingo García, los más incontestables de Mazouco en el portugués distrito de Braganza, o el hallazgo almeriense de Piedras Blancas, por reseñar los ibéricos.

Ambos conjuntos, Còa y Siega Verde, confirmaron la existencia de representaciones de época paleolítica al aire libre, singularmente cuando estas fueron grabadas -tanto mediante un grueso repiqueteado como mediante finas incisiones- sobre determinados soportes de esquisto cuyo afloramiento no es extraño en la cuenca media y baja del Duero. Su adscripción a los grupos paleolíticos se sustentó, inicialmente, en los referentes tipológicos y estilísticos que reiteraban las más conocidas pinturas de las cuevas de la cornisa franco-cantábrica cuya datación había sido factible por la combinación de diferentes técnicas. Con posterioridad, las excavaciones en el sitio de Fariseu demostraron con idénticos criterios -secuencia estratigráfica y datación absoluta- su adscripción paleolítica, que lleva a aceptar su existencia desde hace más de 20.000 años de antigüedad.

De tal forma, ahora la percepción de estas representaciones cambiaba el entendimiento de los expertos. Las manifestaciones artísticas paleolíticas, el mensaje que estas figuras trasladaban, se plasmaban a la vista de todos los

miembros del grupo, no sólo a la de unos iniciados, intermediarios entre el mundo real y el espiritual/simbólico. El arte constituía un elemento más de socialización, se unía a la naturaleza, al paisaje, como referente o marcador. De tal manera, este arte de “la luz” en contraposición al de las cuevas, posibilita una concepción novedosa de la vida de nuestros ancestros. Y esto es, precisamente, lo que pretende explicar la exposición *Arte sin límites: Côa y Siega Verde*, que organiza la Fundación Côa-Parque y la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte de la Junta de Castilla y León, en el marco del proyecto PALEOARTE, financiado por el programa INTERREG España-Portugal del Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

Tanto el mencionado programa europeo como esta muestra son ejemplo de la colaboración entre los sitios portugueses y el salmantino desde hace décadas y, de forma sistemática, desde 2010, cuando Unesco amplió la declaración de Patrimonio Mundial del Côa, acaecida en 1998, al bien denominado *Sitios de arte rupestre del valle del Coa y de Siega Verde*, como el primer bien cultural transnacional. También por ello, esta exposición se exhibe primero en Lisboa -con la participación del Museu Nacional de Arqueologia y el Museu de Arte Popular- y recalará posteriormente en Madrid, con la participación, en este caso, del Museo Arqueológico Nacional.

Este catálogo que el lector tiene en sus manos repasa y complementa el recorrido de la muestra, posibilitando al interesado adentrarse en las peculiaridades de este primitivo arte rupestre, conocer las gentes que lo crearon y su modo de vida, así como los restos que de todo ello nos han llegado y pueden contemplarse en los yacimientos arqueológicos o en los respectivos museos.

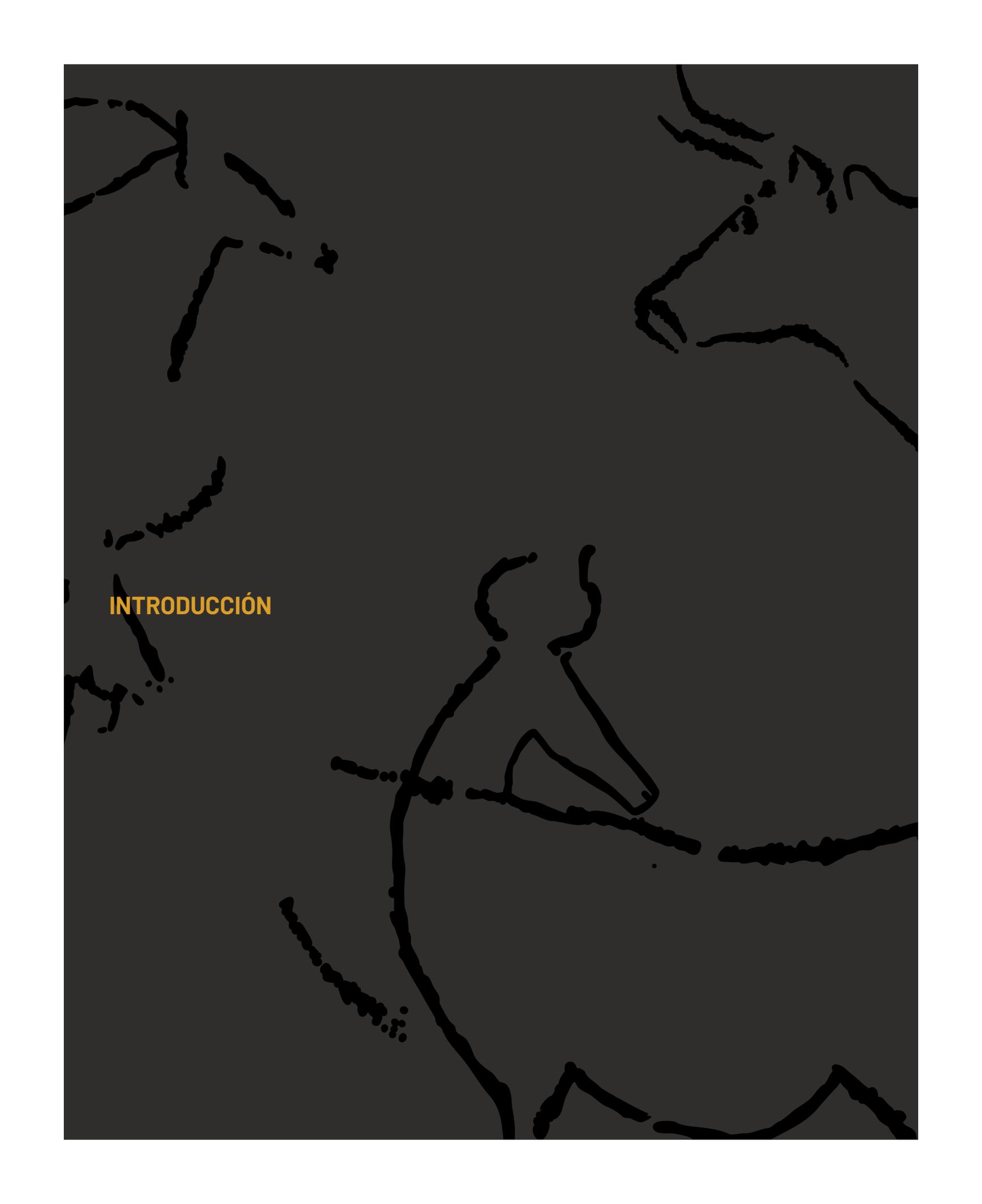
Les invito a recorrer unos y otros y a disfrutar de la experiencia de un viaje a nuestros orígenes.

La Fundación Côa Parque para la salvaguardia y valorización del Valle del Côa asumió, desde su creación, la misión de proteger, conservar, investigar y difundir el arte rupestre —inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO en 1998— y el patrimonio arqueológico paisajístico, cultural y natural, en el área del Parque Arqueológico del Vale do Côa.

Con esos objetivos, la organización de la exposición "*Arte sin límites: Côa y Siega Verde*" es un montaje expositivo que va más allá del tamaño de los territorios de estos yacimientos. El arte al aire libre, impregnado en los valles, refleja la fluidez de los trazos, pero desconoce sus límites físicos o geográficos; Côa y Siega Verde son activos de identidad, asociando el disfrute del arte con el conocimiento. Organizada por la Junta de Castilla y León y la Fundación Côa Parque, en el marco del proyecto Palearte, la exposición tiene como objetivo el difundir el arte paleolítico al aire libre de los yacimientos de Siega Verde (España) y el Valle del Côa (Portugal), los únicos sitios culturales transfronterizos de Europa inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO. Para que un bien sea inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial, debe tener un valor universal excepcional, es decir, debe tener un conjunto de atributos y características, respetar criterios bien definidos y reunir condiciones de autenticidad e integridad. Es este carácter de verdadera excepcionalidad, dentro del conjunto de bienes con características comparables, lo que se pretende contextualizar, acercando al público a las formas de expresión artística más antiguas de la humanidad, así como combatiendo la idea —todavía muy extendida— de que estas imágenes sólo se produjeron en el interior de las cuevas y abrigos. Las condiciones especiales del Vale do Côa y Siega Verde, a saber, su geología y características climáticas, permitieron la conservación del arte paleolítico al aire libre hasta hoy. Estos yacimientos son, pues, excepcionales testimonios de una variante particular (arte al aire libre) de una tradición artística europea vigente entre, al menos, 42.000 años y 12.000

años (el arte del Paleolítico superior europeo). Este importante arco cronológico se explica en una línea de tiempo que sugiere, desde el principio, que debemos prestar atención a las grandes preguntas: ¿cómo se organizaron?, ¿cómo se identificaron como comunidad?, ¿de qué vivían?, recibiendo respuestas que amplían considerablemente nuestro conocimiento y que nos permiten comprender las grandes transformaciones que se dieron junto con las manifestaciones simbólicas, como también se identifican algunas sutiles continuidades. En cuanto a los artefactos, la exposición contextualiza la historia material y cotidiana de las comunidades cuyas bases derivan de los resultados de la investigación que varios equipos, principalmente portugueses y españoles, vienen desarrollando en la región desde hace unos 30 años.

Para la Fundación Côa Parque coorganizar esta exposición es un gran privilegio, en la medida en que constituye un repositorio luminoso y holístico de los diferentes valores —de carácter cultural, natural o científico— de un territorio que, al entrelazarse, promueve diálogos entre diferentes épocas, saberes y geografías, cuya relevancia va mucho más allá de los límites de sus fronteras.

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.

INTRODUCCIÓN

T. Aubry
J. J. Fernández Moreno
A. T. Santos, e
C. Vega Maeso
Comisarios de la Exposición

Uno de los descubrimientos más importantes del siglo pasado en el ámbito de la prehistoria del viejo continente fue la existencia de un arte paleolítico al aire libre.

A finales del siglo XIX, el descubrimiento de Altamira supuso una auténtica revolución en la consideración de nuestros antepasados paleolíticos hasta su total equiparación con nosotros mismos. Aceptar, entre sus actividades, la creación artística no estuvo exenta de una conocida discusión científica solo superada por la reiteración de hallazgos con referencias estratigráficas y verificada por los modernos sistemas de datación. Poco más de un siglo después los hallazgos sucesivos de los conjuntos de Siega Verde (Salamanca, España) y del Valle del Côa (Guarda, Portugal) vinieron a confirmar que aquel primer arte prehistórico se había realizado también en el exterior de las cuevas, al aire libre, y que las imágenes grabadas sobre las rocas a lo largo del Paleolítico superior se habían conservado en determinadas condiciones geológicas y ambientales.

El descubrimiento estuvo rodeado, también esta vez, de controversia, cuestionándose la autenticidad paleolítica de estas manifestaciones. La falsa polémica se promovió por intereses económicos vinculados a la construcción de una gran presa junto a la desembocadura del río Côa en el Duero. Irónicamente, fueron los trabajos arqueológicos preventivos realizados en el contexto de la obra los que posibilitaron el descubrimiento de los grabados paleolíticos. Apenas unos años antes, los trabajos para la realización del Inventario arqueológico de la provincia de Salamanca dirigidos desde el Museo de Salamanca permitieron conocer el conjunto de rupestre de Siega Verde que sirvió, en un primer momento, para comparar y apoyar la cronología paleolítica de los grabados del Côa.

Hasta la década de los años noventa del siglo pasado, el arte paleolítico se entendía esencialmente circunscrito al interior de las cuevas, especialmente en espacios de suave climatología, considerándose que en las zonas del interior peninsular, como en el centro de Europa, su ausencia estaba justificada por el rigor climático de la última glaciación en la que se desarrolló el final del Paleolítico

y que hacía estos territorios fueran poco atractivos para los humanos modernos que, desplazando a los últimos neandertales, acabaron por dominar todo el continente europeo. Así, en la alta Meseta castellana, los hallazgos atribuidos al Paleolítico superior hasta aquellos años se circunscribían a algunas pinturas y, sobre todo a grabados localizados en un número muy limitado de cuevas: Cueva Mayor (Burgos), Cueva de la Griega (Segovia), El Reguerillo (Madrid), El Reno, La Hoz o Los Casares (Guadalajara), número incomparable al del amplio catálogo de hallazgos en la cornisa franco-cantábrica.

Es cierto que unos años antes del descubrimiento de Siega Verde, en el tránsito de la década de los setenta a los ochenta, se habían identificado algunas figuras grabadas al aire libre en los dos extremos de la meseta Norte – Mazouco (Freixo de Espada à Cinta, Bragança) y Domingo García (Segovia) – que los investigadores atribuían estilísticamente a la etapa paleolítica equiparable a la de las cuevas, pero cuya cronología en estos casos no se podía verificar. Una figura de Domingo García fue atribuida al Paleolítico superior en 1970 pero, probablemente porque el autor del estudio no era un arqueólogo profesional, la propuesta no fue seguida.

La autenticación de este nuevo arte fue posible por el éxito de las investigaciones en el Côa. En el sitio de Fariseu en los estratos sedimentarios que cubrían gran parte de la roca grabada se identificó una sucesión de ocupaciones paleolíticas. Los sedimentos más antiguos (datados en 18.400 años) no solo contenían fragmentos de roca grabados, sino que también cubrían las figuras grabadas en la parte inferior del panel. No fueron, sin embargo, las últimas realizadas en la roca, ya que se ejecutaron después de haber grabado casi dos tercios de las figuras del panel (que suman 88 figuras de animales). En la excavación también se identificó una importante colección de arte mueble, en un nivel datado en 12.000 años, cuyos motivos son similares a otros identificados en las rocas, no solo del Côa, sino de un número considerable de yacimientos de la cuenca del Duero. Las evidencias estratigráficas pudieron datarse por varios métodos de datación directa (termoluminiscencia, luminiscencia estimulada ópticamente y radiocarbono), lo que despejó cualquier duda sobre la cronología paleolítica de este tipo de arte.

Y este es el argumento central sobre el que se erige el contenido de la exposición *Arte Sin Límites: Côa y Siega Verde* que organiza conjuntamente la Junta de Castilla y León y Fundación Côa-Parque con el apoyo de la Unión Europea a través del Proyecto PaleoArte financiado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional, Interreg España-Portugal.

La muestra, como su catálogo que el lector tienen en sus manos, hace un recorrido para conocer al autor de estas manifestaciones, el *Homo sapiens* que alcanzó este territorio hace unos 36.500 años, varios milenios después de que se asentará en el norte Peninsular. También pretende dar a conocer dónde vivieron los últimos neandertales como referente sobre lo que humanos modernos se encontraron. También trata de explicar, con los hallazgos conocidos, el medio ambiente en el que se desarrollaron unos y otros, especialmente los más modernos a los que se atribuyen las manifestaciones artísticas al aire libre. Presentando las herramientas que utilizaron, los animales que cazaron y los frutos que recolectaron. En suma, se trata de reconstruir cómo era la vida de aquellas gentes a lo largo del año.

Un segundo bloque se adentra en el arte Paleolítico, su consideración, sus características y la evolución de su conocimiento. Se hace un recorrido tanto de los soportes -mueble, en cueva o al aire libre-, como de las técnicas y las representaciones figuradas y abstractas, permitiendo comparar las diferencias entre ellos (pocas) como las semejanzas (muchas).

El tercer bloque se centra en el descubrimiento de los hallazgos del Côa y Siega Verde, su caracterización y evolución crono-cultural que permite asegurar que el valle del Duero estuvo ocupado desde las primeras etapas (sobre todo en el lado portugués) y con total seguridad desde antes del Último Máximo Glacial, identificado entre los 27.500 y los 23.300 años de antigüedad. Son pocos los campamentos que se han podido excavar, si bien los datos que aportan permiten identificar a estos grupos cazadores/recolectores con un alto nivel organizativo, con seguridad itinerantes, y con una alta interacción social entre grupos, como atestigua la presencia de materias primas que proceden de varios cientos de kilómetros de distancia y que constituyen un argumento más para explicar las semejanzas entre los motivos identificados tanto en el arte de las cuevas como en el del aire libre, y en su conjunto con los diferentes hallazgos conocidos en toda la península Ibérica.

En el penúltimo bloque se aborda la continuidad de esta actividad artística que estéticamente se va transformando durante los milenios posteriores. El canon y las formas del arte paleolítico desaparecen según se transforma el modelo de subsistencia de los grupos que las crearon, pero, bajo otras formas, el arte rupestre pervive hasta nuestros días. El ciclo Paleolítico, en sentido estricto, tiene continuidad con el ciclo Finiglacial con un nuevo lenguaje en el que predominan las pequeñas figuras incisas con perfiles rellenos y cuerpos desproporcionados. Con el desarrollo de los grupos agricultores y, posteriormente, metalúrgicos se asocia el ciclo Esquemático, ahora con dominio de motivos sintéticos pintados, entre los que se mantiene la representación de cuadrúpedos -mayoritariamente cabras o ciervos- y se generaliza la representación de antropomorfos, al igual que los motivos solares. Las primeras sociedades de jefaturas, atribuidas al período protohistórico de la Edad del Hierro, cuentan con un lenguaje propio en sus representaciones artísticas, esencialmente vinculadas a la poliorcética en tanto que en sus representaciones abundan motivos de ataque y defensa o se asocian a las murallas de los poblados y a límites de territorios. Similar consideración puede atribuirse a las representaciones medievales y/o modernas, que amplían el repertorio con figuras coronadas. Finalmente, en la etapa más reciente, el arte rupestre se circunscribe a los representantes de los últimos grupos agro-pastoriles que reproducen motivos religiosos y alegóricos, añadiéndose cartelas de años y, ocasionalmente, iniciales e incluso breves frases explicativas, muestra de que la escritura se generaliza en todos los estamentos sociales, aunque, en cualquiera de los países, estaba lejos de ser, hasta hace muy poco tiempo, una competencia que pudiera extenderse a toda la población.

Todo este proceso histórico está ilustrado por el arte rupestre del actual territorio de La Raya hispano-portuguesa, cuyo eje identitario -la frontera- es, al fin y al cabo, un límite artificial y esencialmente administrativo entre ambos países. Son precisamente las manifestaciones rupestres las que demuestran que tal límite no existe y que éste es un territorio en el que diferentes grupos huma-

nos, diferentes pueblos y sus gentes, tuvieron y tienen una alta interrelación, con idénticas actividades y prácticas sociales.

En el último apartado la exposición se centra en el descubrimiento, estudio, difusión y reconocimiento de ambos conjuntos rupestres, y singularmente en su reconocimiento por la UNESCO, que los incluyó en la Lista de Patrimonio Mundial. La gestión sostenida de los sitios se basa en asegurar su conservación y facilitar el disfrute social a través de campañas divulgativas y una gestión sostenible de las visitas.

El conocimiento de estos sitios, la garantía de su conservación y su disposición a la sociedad, han sido y son posibles por el esfuerzo de todos, y singularmente por las poblaciones de ambos lados de La Raya, de los *concelhos* y ayuntamientos en los que se localizan, de las administraciones que los gestionan, de los investigadores que con su trabajo documentan, identifican y caracterizan estas manifestaciones, posibilitando su difusión a la sociedad, y por los gestores que desde el conocimiento y validación del arte rupestre al aire libre trabajan para coordinar y apoyar las distintas acciones que hacen posible poner a disposición de la sociedad este excepcional patrimonio cultural. Muchas son las personas e instituciones que han participado en cada uno de estos campos, a lo largo del catálogo se irán relacionando. Pero desde aquí, a todos ellos, nuestro agradecimiento por su dedicación y esfuerzo a lo largo de las últimas tres décadas.



**GRUPOS HUMANOS Y OCUPACIÓN DEL VALLE DEL DUERO
DURANTE EL PALEOLÍTICO SUPERIOR, Y EL SURGIMIENTO
DE LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS**

T. Aubry

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

J.J. Fernández Moreno

D G de Patrimonio Cultural, Junta de Castilla y León

Cristina Vega Maeso

D G de Patrimonio Cultural, Junta de Castilla y León

La aparición de los primeros homínidos en África coincide con el inicio del Paleolítico, hace más de 3 millones de años (Ma), según la datación de los estratos donde se encontraron los útiles de piedra tallada más antiguos. Durante la mayor parte de este proceso evolutivo y las etapas de su difusión en los distintos continentes, pequeños grupos que vivían únicamente de la caza y la recolección dejaron solo tenues huellas de sus actividades cotidianas, de las cuales solo una parte se ha conservado hasta el día de hoy.

La conservación de este tipo de restos es más probable que ocurra en el interior de las cuevas o bajo los abrigos rocosos que ofrecen condiciones favorables. El hallazgo de huesos de animales cazados y restos vegetales utilizados en hogueras o conservados en el suelo facilita la reconstitución del medio ambiente en el que se movieron aquellas antiguas poblaciones. En la mayor parte de la cuenca del Duero, las características geológicas del subsuelo no son favorables para la formación de cuevas y abrigos. Así, la conservación de vestigios que permitan reconstituir el antiguo poblamiento y la evolución del entorno es más difícil, dada la multiplicación de hipótesis de espacios potencialmente ocupados para la realización de actividades cinegéticas o la implantación de campamentos, y sumándose la circunstancia de que, ocasionalmente, los restos quedaran cubiertos por depósitos sedimentarios acumulados a lo largo del tiempo.

Los testimonios de la presencia humana en el Valle del Duero revelan que su ocupación comenzó mucho antes del Paleolítico superior, período en el que ya se constata la realización del primer arte rupestre, tanto en las cuevas como al aire libre. A lo largo del siglo XX, el descubrimiento de herramientas de piedra talladas obtenidas a partir de guijarros de cuarzo o cuarcita, de fabricación sencilla, atestiguan la presencia de los primeros homínidos en los rebordes del valle del Duero, desde hace 1,3 Ma como evidencian los yacimientos de la Sierra de Atapuerca, cerca de Burgos.

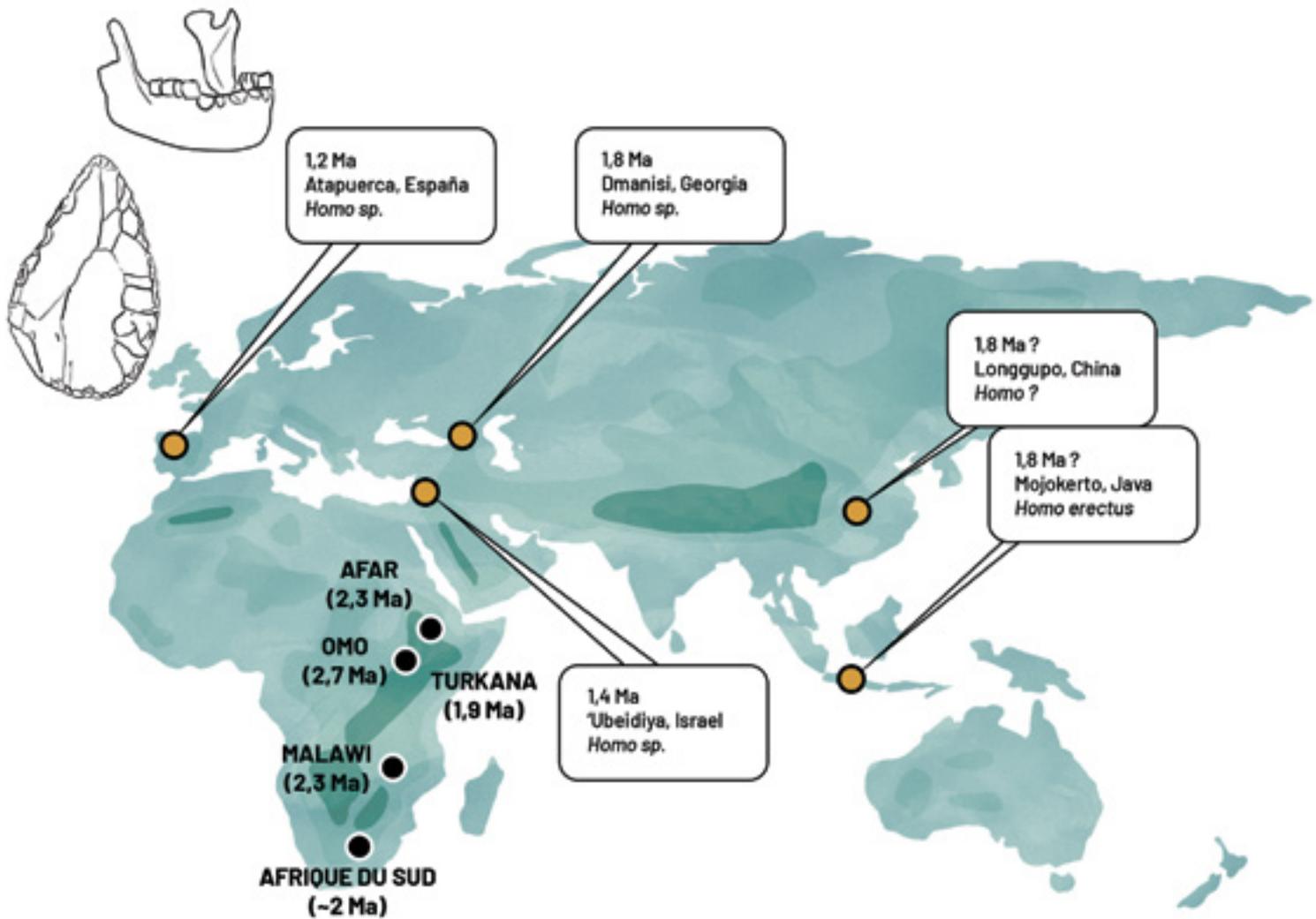


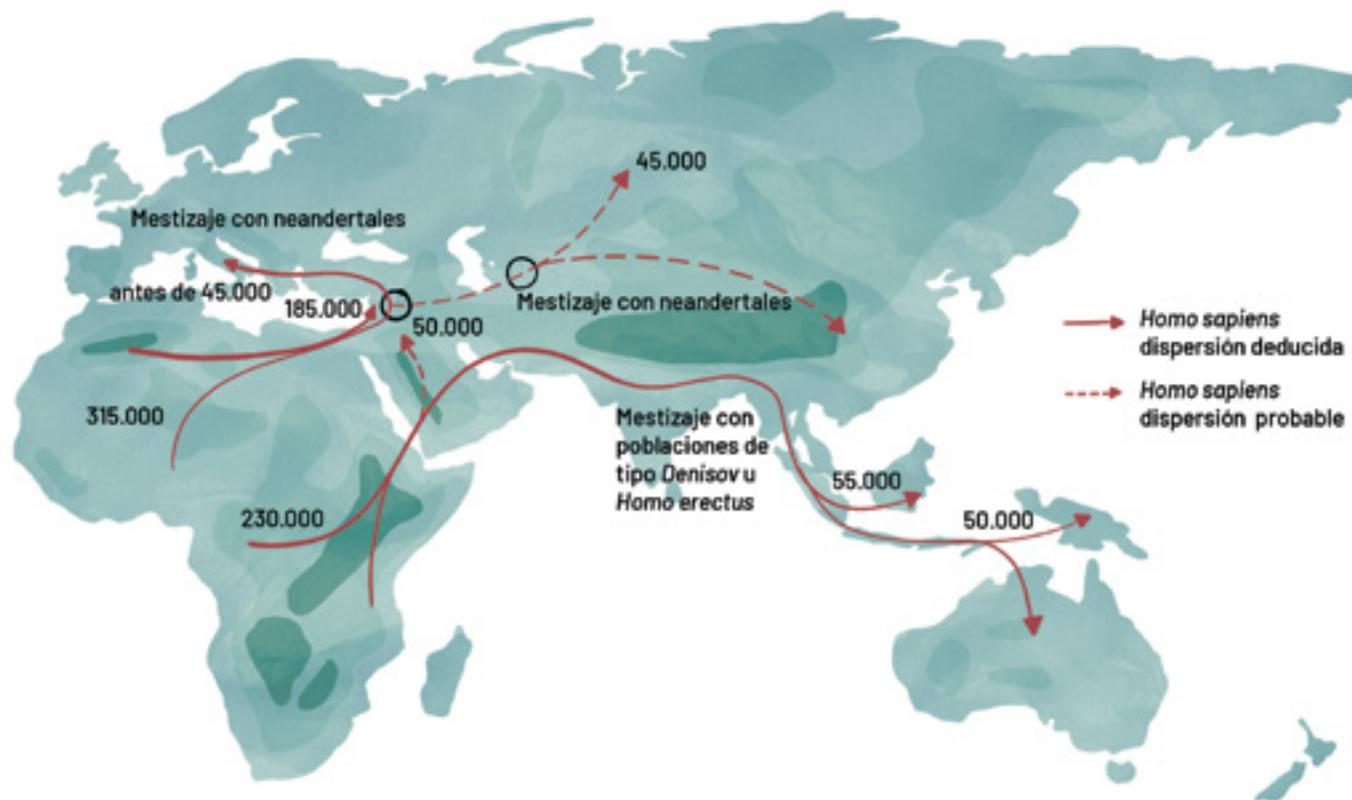
Fig. 1. Las etapas del asentamiento humano en el mundo.

EL PALEOLÍTICO SUPERIOR

El Paleolítico superior tuvo lugar entre 42.000 y 11.700 años antes del presente (BP) y se corresponde con la última etapa del Pleistoceno (entre 2.600.000 - 11.700). En la Península Ibérica se caracteriza por dos hechos singulares: por un lado, el final de la alternancia climática del Pleistoceno (c. 125.000 - 11.700), dando paso a un periodo de clima más estable y templado que es en el que nos encontramos (etapa conocida como Holoceno); y por otro, la aparición de los humanos anatómicamente modernos (*Homo sapiens sapiens*) que termina por sustituir al grupo dominante anterior, los neandertales (*Homo neanderthalensis*).

Desde el punto de vista climático y ambiental, el Paleolítico superior se divide en dos grandes bloques (hasta y desde unos 24.500 BP) cuando se produce el *Último Máximo Glacial (LGM)*, momento en el que todo el norte de Europa estaba cubierto por una gran capa de hielo, igual que las zonas más elevadas de los Pirineos, de la Cordillera Ibérica y las del Sistema Central en la Península Ibérica. A partir de ese momento entramos en una nueva fase climática en el que se suceden episodios más suaves y húmedos con otros más fríos, y, en todos, un progresivo deshielo que provoca una subida de la línea de costa y en general un ambiente más templado y húmedo (vid. cap. 2).

El análisis de la evolución de los utensilios que utilizaban aquellos grupos de cazadores-recolectores, sobre todo de piedra y hueso, permiten agrupar con-



juntos y establecer un marco evolutivo, inicialmente relativo, pero que ha sido confirmado por la datación a través de diferentes métodos y materiales: carbón, hueso, dientes, sedimentos, concreción calcárea.

Generalizando las muchas particularidades que pueden considerarse, el Paleolítico superior se dividiría en varios periodos tecnológicos identificado por los hallazgos en los sitios epónimos (generalmente franceses), que se suponen cronológicamente sucesivos aunque evidentemente su proyección en los distintos territorios ofrece vacíos y yuxtaposiciones.

El primero, llamado Chatelperronense (de la cueva de Châtelperron en Francia), asociado a restos de los últimos neandertales en dos yacimientos de Francia, tiene lugar a partir de los 45.000 BP por lo que algunos autores lo consideran de transición entre el Paleolítico medio y el superior. Sus herramientas de piedra tallada se fabrican sobre soporte laminar (fragmentos dos veces más largos que anchos) para producir puntas de dorso curvado abatido con una tecnología que se desarrollará a lo largo del Paleolítico superior. Este tipo de herramientas de piedra solo existe en el centro y sur de Francia y el norte de España, sin que se haya identificado en el resto del territorio peninsular. Esta distribución se interpretó como el resultado de una posible influencia de los primeros humanos modernos sobre los últimos neandertales o, por el contrario, como el resultado de una evolución tecnológica independiente que daría lugar a la adopción de tecnologías similares.

Fig. 2. Difusión de los humanos modernos

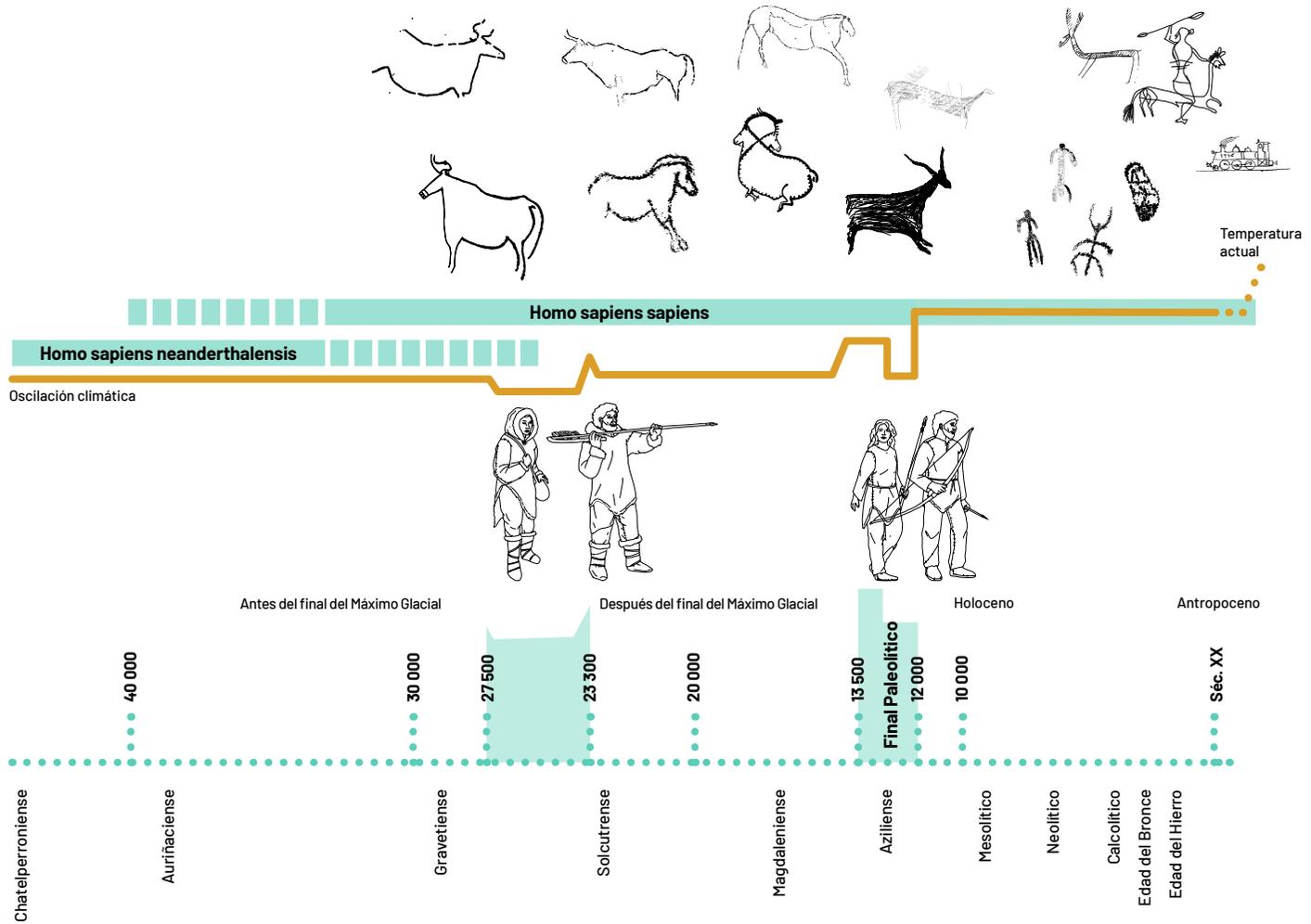


Fig. 3. Tabla con cronología y tipos de herramientas características de cada tecnocomplejo del Paleolítico superior en el norte y sur de la Península Ibérica.

Se distinguen además otras cuatro fases en el Paleolítico superior en las que ya se identifican manifestaciones artísticas figurativas. Los instrumentos y restos característicos de la más antigua, *Auriñaciense*, se asocian a los restos de los primeros humanos anatómicamente modernos en Europa. El establecimiento de estos grupos humanos en la Península Ibérica se generalizará ya durante el *Gravetiense* que se desarrolló en la fase de transición del LGM. El momento pleno del Paleolítico superior que se atribuye a los grupos *solutrenses*, se produjo en los últimos años del LGM, mientras que la fase final sería la denominada *Magdalenense*.

La escasa localización de hallazgos neandertales en el interior peninsular y el hecho de que los humanos anatómicamente modernos no se generalizaran hasta momentos muy avanzados del segundo periodo, ya en las etapas plenas y finales del Paleolítico superior, fue explicado por los efectos derivados del rigor climático sobre las tierras continentales de la Cuenca del Duero. Incluso se estableció que el Ebro fuera una barrera entre dos zonas bioclimáticas (hasta ± 36.500 BP). Al norte se constataría la presencia de los humanos modernos y al sur seguirían las poblaciones neandertales.

Por el contrario, en la periferia peninsular (cornisa cantábrica, área atlántica portuguesa y litoral mediterráneo), la proximidad del mar habría propiciado un entorno más favorable que fue rápidamente ocupado por los humanos modernos desde los primeros compases del Paleolítico superior, tal como demuestran los hábitats en cuevas que contienen las más conocidas manifestaciones de arte rupestre paleolítico en el norte de España.

Con este esquema, los escasos vestigios de arte paleolítico existentes en algunas cuevas del interior peninsular se asociaban a las ocupaciones más modernas del final del Paleolítico y por tanto atribuidas sin ninguna duda a los *sapiens*. Y su existencia se vinculaba precisamente al ámbito cavernario, sin que se llegará a plantear su conservación fuera de ese ámbito o en el de determinados abrigos rocosos.

Los hallazgos más recientes vienen a plantear una realidad mucho más compleja. Cada vez hay más evidencias de que en la cuenca del Duero hubo una ocupación recurrente a lo largo del Paleolítico superior, tanto con anterioridad al LGM como, desde luego, hasta las etapas finales del periodo.

LOS ÚLTIMOS NEANDERTALES

Las etapas más antiguas estarían caracterizadas por los utensilios de piedra obtenidas mediante métodos de talla característicos de los neandertales: el denominado método *Levallois* y *Discoidal* que estandariza la extracción de lascas a partir de golpear geométricamente el núcleo, lo que permite un mejor aprovechamiento de la materia prima y una mayor regularidad de los útiles.

En el oeste de la cuenca del Duero, en el Valle del Côa, los hallazgos se concentran en la meseta granítica, en las dos orillas, (Chãs y Almendra) y en el fondo del Valle (Cardina-Salto do Boi). De este último se dispone de una amplia secuencia de rellenos de hasta cinco metros de profundidad. Las sucesivas campañas

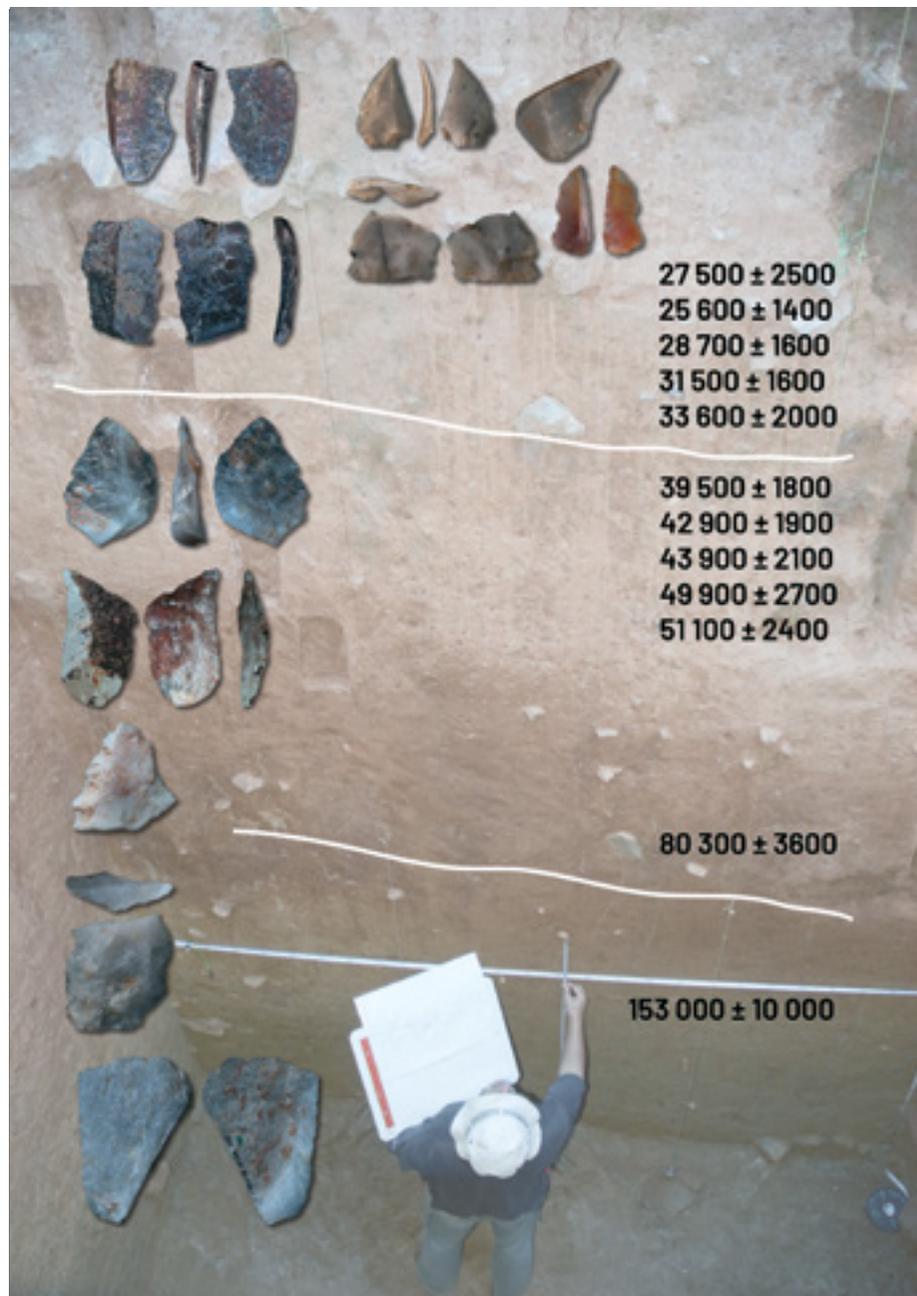
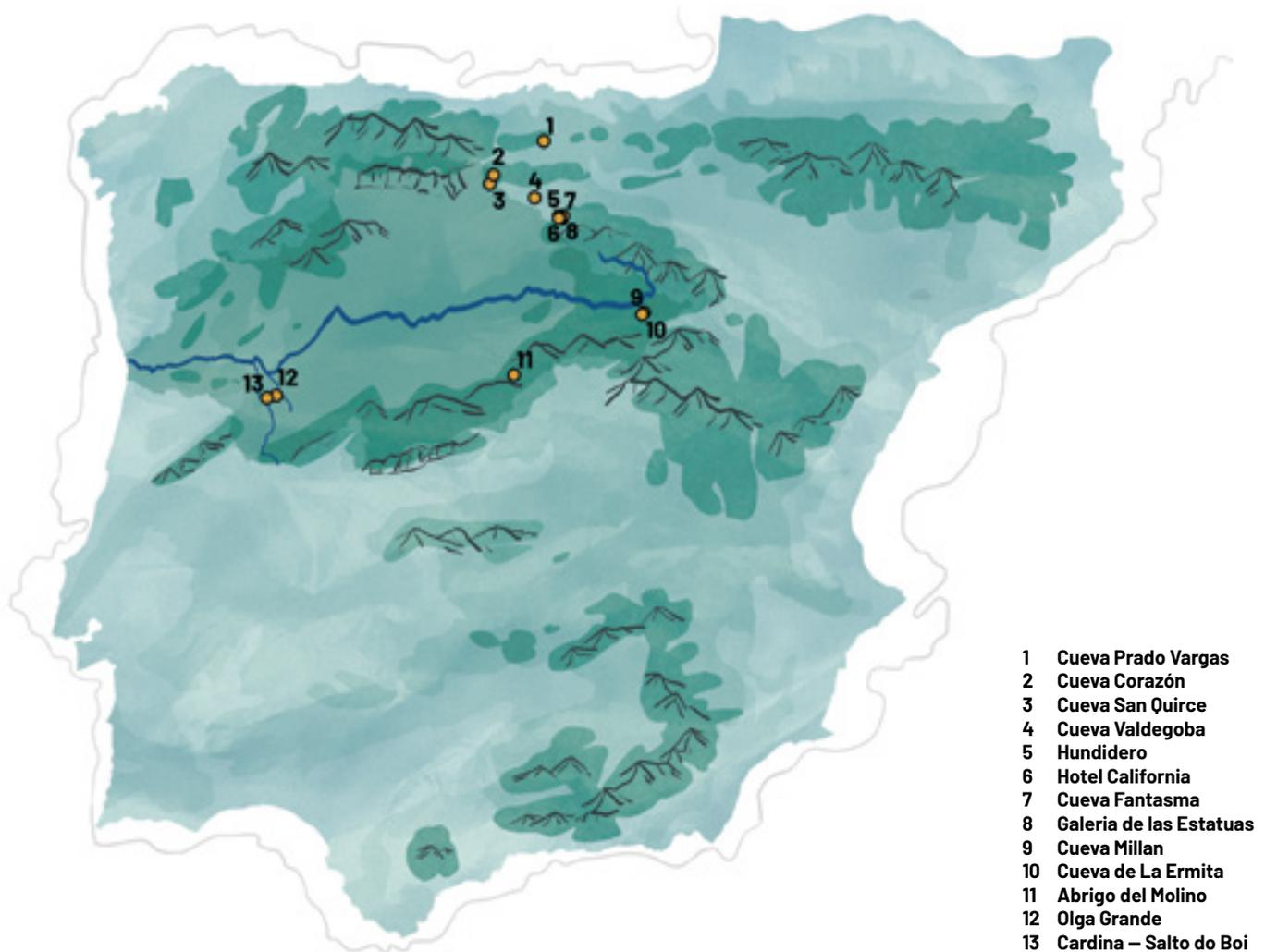


Fig. 4. Lascas y herramientas características de la ocupación *neandertal* y *sapiens* del yacimiento de Cardina-Salto do Boi

de excavación arqueológica han puesto de manifiesto la larga ocupación del lugar, atestiguando la presencia de neandertales, antes de 80.000 y hasta 38.500 BP, y de las primeras industrias líticas sobre lámina atribuidas al Auriñaciense, c. 34.000 BP y al Gravettense, c. 32.000 BP. Las ocupaciones más recientes, posteriores al 29.000 BP aportan una estructura circular que se interpreta como el suelo pavimentado de una cabaña.

También en Pedras Altas (Olga Grande) se identifican varias concentraciones de vestigios líticos en la meseta que se extiende entre los valles del Côa y Ribeira de Aguiar. Los resultados obtenidos en los sondeos arqueológicos denominados Olga Grande 4 y 14 confirmaron la existencia de útiles líticos, esencialmente puntas, asociados a estructuras de combustión c. 30.000 BP. Estos ha-

Fig. 5. Mapa de yacimientos del Paleolítico medio atribuidos a grupos neandertales en la cuenca del Duero.



hallazgos confirman, ya en aquella etapa, la ocupación de estos territorios interiores, alejados de la plataforma costera que se suponía era lo habitual y exclusivo.

Algunas decenas de kilómetros al noreste de estos yacimientos, en la margen izquierda del río Sabor, en el meandro de Foz do Medal se documentó una larga secuencia de ocupación humana a lo largo del **Paleolítico superior, que comienza durante una etapa temprana** del Gravetiense, c. 27.000 BP.

Un panorama similar ofrecen los hallazgos en el extremo contrario del Valle del Duero. Los fósiles humanos de la cueva de Valdegoba superan los 48.000 BP, sin que exista duda alguna sobre su adscripción al grupo neandertal que utilizó este espacio, según sus investigadores, de forma recurrente en verano para aprovechar la caza mayoritariamente de rebecos adultos (59%), tanto de carne como la transformación de pieles a tenor del utillaje lítico encontrado y realizado sobre sílex y cuarcita de procedencia local. Próximo a éste se han identificado otros fósiles neandertales en cueva Fantasma, en el conjunto de la Sierra de Atapuerca y en el Abrigo de Molino, en la ciudad de Segovia. Se trata de hallazgos recientes en fase de estudio. En el propio Valle del Ebro, en uno de los canales de acceso a la meseta norte, se han identificado también en la cueva de Prado Vargas en 46.400 BP, en lo que de nuevo se interpreta como una ocupación estacional -primavera y verano- para el aprovechamiento de la caza de rebecos. Las huellas de cortes y fractura de los restos de fauna alternan, entre las producidas por los instrumentos líticos, de talla musteriense evolucionada, y las correspondientes a mordeduras de carnívoros, lo que no siempre es fácil de precisar.

Otros yacimientos, sin hallazgos de fósiles humanos, confirman la ocupación de la cuenca del Duero desde momentos plenos del Paleolítico medio. Es el caso de los conjuntos de cueva Corazón con industrias *Levallois* datadas de 96.500 a 74.000 BP o el cercano de San Quirce, c. 73.000 BP, ambos al sur de la Montaña Palentina. En la citada Sierra de Atapuerca se cuenta con diversas dataciones en conjuntos accesibles desde la actual cueva Mayor: en la Galería de las Estatuas de 80.000-70.000 años para un conjunto con predominio de lascas sobre sílex, cuarcita y arenisca de procedencia local; y los sondeos de los relleños de El Portalón han deparado, en su base, el hallazgo de piezas líticas en un nivel fechado c. 34.000 BP que si bien pueden corresponder a asentamientos de humanos modernos, se situarían en la fase anterior al *LGM*. En las inmediaciones, en la propia Sierra de Atapuerca se han identificado otros asentamientos al aire libre que datan entre 70.000 y 30.000 de antigüedad.

Para completar el panorama habría que señalar que, en esta misma zona de la Sierra de la Demanda, también en el reborde oriental de la Cuenca del Duero se conocen desde antiguo otras ocupaciones, cueva de la Ermita y cueva Millán, con cronologías superiores a los 35.000 BP.

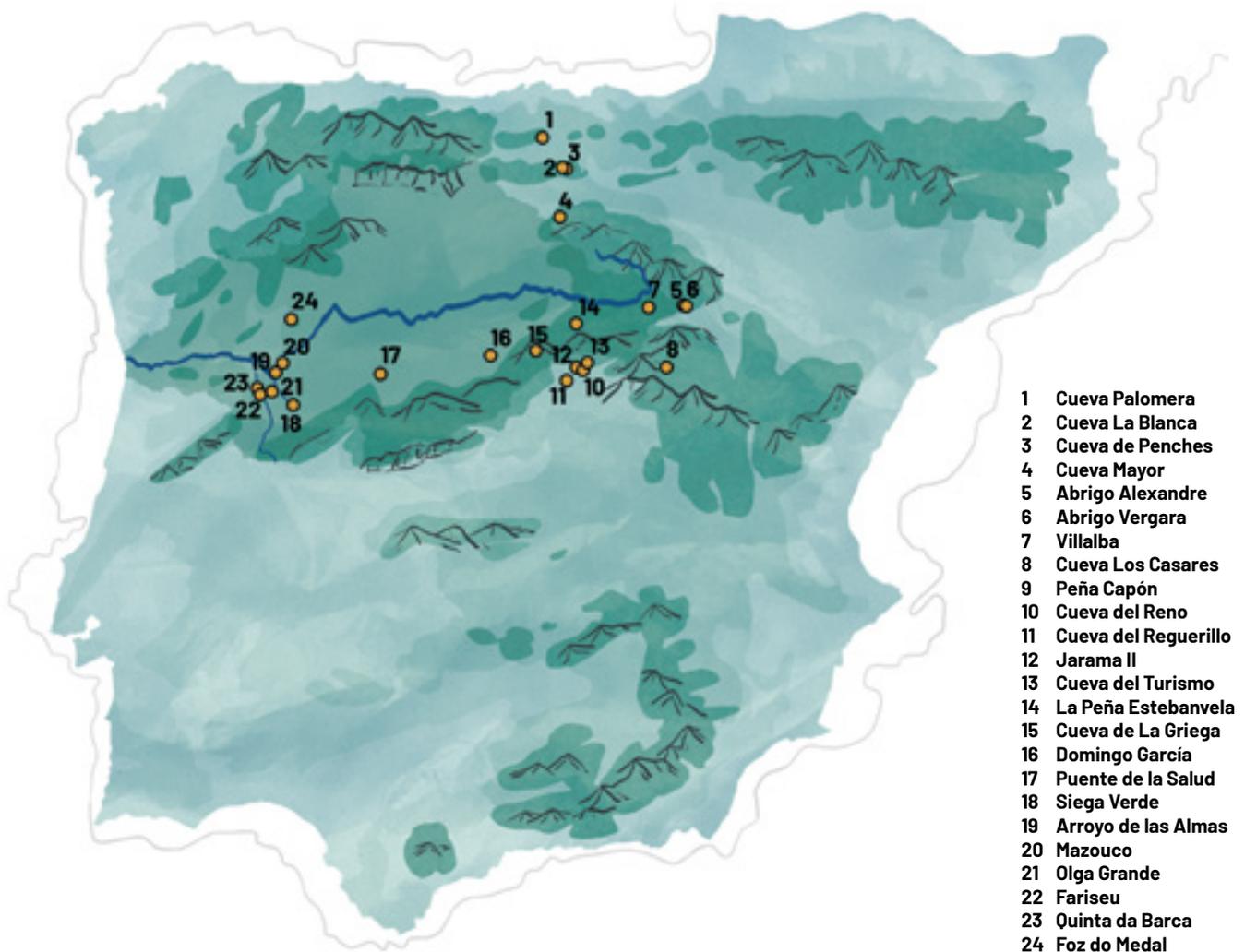
LOS HUMANOS MODERNOS

En la Cuenca del Duero, las dataciones bajas ya referidas del sitio de Cardina-Salto en Boi permiten inferir que desde 34.000 BP se identifican las primeras industrias asociadas a los homínidos modernos. Estas se caracterizan por un soporte laminar y la talla de puntas de pequeñas dimensiones (normalmente menos

de 4 cm de longitud) que progresivamente se miniaturizarán. En la fabricación de estos instrumentos de piedra, se seleccionó preferentemente el pedernal, una roca caliza, ideal para obtener bordes afilados y resistentes, en asociación con variedades de rocas locales de las familias silicias y filonianas: cuarzo y cuarcita, cuando el primero no está disponible localmente. Además de los restos líticos nos han llegado otros utensilios, como puntas, arpones, raspadores, etc., realizados sobre hueso o cornamentas.

Tras el periodo de mayor rigor climático continúa la ocupación de algunos sitios que habían servido de campamentos, tal y como demuestran dataciones de Cardina Salto do Boi (20.700 BP) o, de nuevo, un nivel superior a la base de El Portalón de Cueva Mayor (17.000 BP). También se identifican nuevos asentamientos al aire libre, como la ocupación del Solutrense Final de Fariseu (23.000 BP) o la de Olga Grande 4 e 14 que tendrá una larga pervivencia durante el Magdalenense y Azilense, hasta 11.700 BP, o el de Quinta da Barca Sul (15.000 – 11.700 BP). Volviendo al extremo oriental de la cuenca contamos con las dataciones de

Fig. 6. Distribución de yacimientos del Paleolítico superior en el valle del Duero y áreas adyacentes.



los abrigos Alejandro y Vergara (18.930 al 16.950 BP) que se localizan en lugares de paso entre los valles del Duero y Ebro, mientras que el de la Peña de Estebanvela (15.500 al 9.250 BP) se adentra en la cuenca, aunque manteniendo su posición periférica.

A la luz de todos estos datos, es difícil mantener que las depresiones terciarias del interior peninsular carecieran de poblamiento durante el Paleolítico medio y superior. Bien al contrario, como se ha puesto de manifiesto tanto con estos datos como otros del Valle de Tajo que cuenta con un largo número de estaciones tanto en cueva, Jarama I y II, como al aire libre, las numerosas en las terrazas del Manzanares o en las del propio Jarama, se confirma una recurrente presencia a lo largo de las distintas etapas con independencia del mayor o menor rigor climático. Algunos investigadores justifican este hecho en el efecto de continentalidad de ambos territorios y la alternancia de espacios de penillanuras y valle.

En ambos casos, esta relación de sitios de ocupación antrópica tanto desde el Musteriense como a la largo del Paleolítico superior y su reiteración en determinadas agrupaciones temporales pueden reflejar periódicos asentamientos humanos, independientemente de la especie, que aprovechan los movimientos de manadas en determinados corredores o ecotomos condicionados por los cambios climáticos, que no imposibilitaron, bien al contrario, la presencia de fauna de especies termófilas que pudieron refugiarse en ambas cuencas. Todos los asentamientos parecen corresponder a pequeños campamentos temporales de caza especializada, si bien los atribuidos a humanos modernos reflejan una mayor variedad de útiles, lo que permite deducir una mayor diversidad de actividades y relaciones sociales, como más adelante se explica al comentar la procedencia de la materia prima utilizada para la fabricación de los útiles. (vid. cap. 2)

LA AUTORÍA DEL ARTE PALEOLÍTICO

Muchos de estos lugares, especialmente los de cronología más reciente, se han identificado por los nuevos planteamientos que cuestionaban la despoblación del interior peninsular. El cambio de paradigma se favoreció con el descubrimiento, en los inicios de los pasados años noventa, del denominado arte al aire libre, de las estaciones rupestres del Valle del Côa y de Siega Verde.

Hasta las últimas décadas del siglo pasado las manifestaciones artísticas paleolíticas se reconocían en el interior de las cuevas. En la cuenca del Duero, principalmente en la periferia meseteña, en lugares asociados a canales de comunicación del valle del Ebro (Penches, La Blanca, El Caballón, Ojo Guareña, o los abrigos Alejandro y Vergara), o en los rebordes montañosos tanto del Sistema Ibérico oriental (cueva Mayor o la de La Griega) como en la vertiente meridional del Sistema Central (cueva de los Casares, la del Reno, la del Reguerillo, la del Turismo). A ellas se unían puntuales hallazgos de arte mueble en cueva (en la referida de la Blanca, el bastón decorado y desaparecido de El Caballón, o la más reciente de Jarama II, ésta en la cuenca del Tajo), o al aire libre (la placa de Villalba). Y a este escaso bagaje que no alcanzaba la decena de hallazgos, se añadían dos representaciones sobre roca, sendos caballos aislados, grabados, de atribución



Fig. 7. Pinturas de la cueva de La Pasiega (Santander) datadas por Urónio-Tório que confirman su ejecución en fechas anteriores a la llegada de *H. sapiens*. (©Gobierno de Cantabria - MUPAC. Fotografía de Pedro Saura).

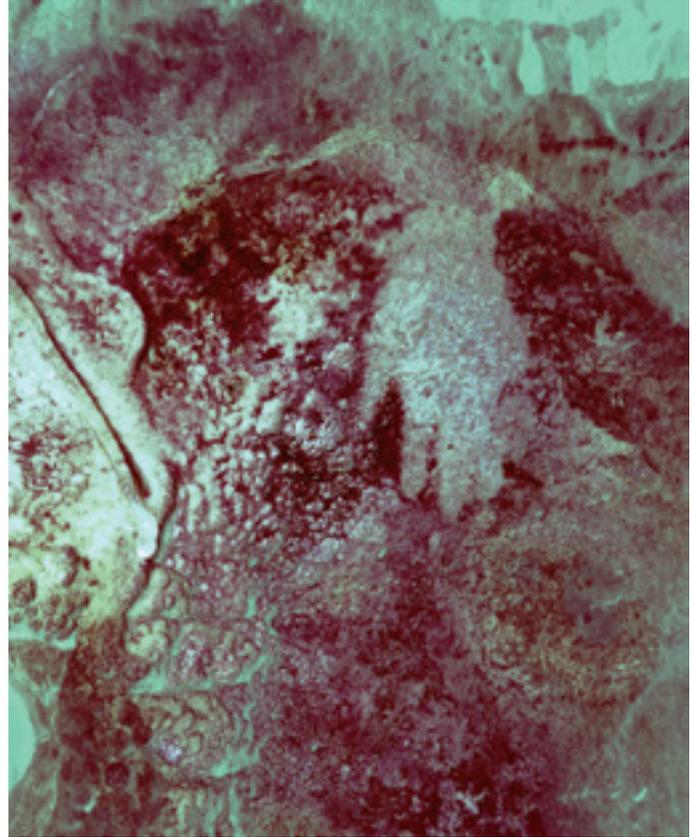
paleolítica, situados en ambos extremos de la cuenca: Mazouco y Domingo García.

Tal exiguo repertorio sería reflejo fiel de la escasa población de estos territorios que se justificaba, como se ha comentado, a los rigores climáticos de la última glaciación. El hallazgo de los conjuntos de Siega Verde (1988) y los del Valle del Còa apenas unos años después (1991) evidenciaron un panorama muy distinto. Las investigaciones se centraron en documentar este tipo de manifestaciones, multiplicando los hallazgos de arte paleolítico al aire libre tanto en la cuenca del Duero (el gran conjunto de Domingo García, Puente de la Salud, Fregeneda, etc.) como en el ámbito peninsular (vid. cap. 4). Y del mismo modo se insistió en la búsqueda de los asentamientos de los autores de este arte, con indudable éxito en el valle del Còa, donde los investigadores pudieron contextualizar este arte con los

restos de los campamentos, especialmente en el caso de la roca 1 de Fariseu. Una roca grabada cubierta por sedimentos y vestigios de ocupaciones paleolíticas, entre ellos placas grabadas, que pudieron ser fechados, confirmando que los grabados más antiguos de este sitio se hicieron antes de 18.400 BP. Otras dataciones, ya referidas de niveles superiores de Fariseu, los del Quinta da Barca y las del Abrigo de Estebanvela, de nuevo en ambos extremos de la cuenca, confirmarían la adscripción estilística de los grabados a lo largo del ciclo paleolítico, desde del *Gravetiense* hasta el final del *Magdaleniense* y aún perduran durante el *Aziliense*.

En la actualidad está viva la controversia sobre quiénes fueron los autores del primer arte paleolítico, o siendo más precisos, si las manifestaciones más antiguas pudieron ser realizadas por los grupos neandertales o si todas se deben a la acción del humano moderno, a nuestra especie.

La primera opción está defendida por un grupo de autores que han conseguido dataciones de manifestaciones artísticas superiores a los 50.000 BP, y añaden, entre otros argumentos, que la clasificación estilística, desde la más clásica de Breuil o la de Leroy-Gourhan, definía una primera fase no figurativa, a la que corresponde algunos de los motivos datados. En contrario, se ha llegado a señalar que durante la larga estancia de los grupos neandertales en la península no se reconocen manifestaciones artísticas sobre soporte mueble y que las nuevas dataciones acercan su supuesto despertar artístico al posible contacto con los humanos modernos.



Los partidarios de la segunda opción también rebaten que el método empleado para datar esas manifestaciones (el denominado Uranio-Torio) debe ser revisado, argumentando que las conseguidas por el más tradicional (basado en el radiocarbono) no superan los 38.000 BP. El ^{14}C sólo se puede aplicar a unas pocas manifestaciones, las pinturas negras con carga orgánica, ya que no permite datar ni las pinturas rojas, con colorantes minerales, ni los grabados. Por ello los partidarios del antigüedad del arte señalan que el hecho de que no existan esas dataciones por radiocarbono no significa que no hubiera manifestaciones artísticas con anterioridad; también indican estos mismos autores que la comunidad científica viene aceptando dataciones que superan los 40.000 BP, en otras regiones, como en Indonesia, sin que sean cuestionado el método de datación, el mismo de Uranio-Torio.

En la cuenca del Duero tampoco escapamos a esta discusión. Cronológicamente la fase antigua no se ha datado con precisión. Como se ha señalado, esta contrastada la presencia de industrias de atribución neandertal contemporáneas de las primeras fases del Paleolítico superior en el norte de la Península Ibérica. Un ejemplo son las de Cardina-Salto do Boi. Ya se ha referido una secuencia en este lugar donde las de adscripción neandertal y las de sapiens se datan con cinco mil años de separación (Fig. 4). También, el estudio tecnológico de los picos de cuarcita encontrados en el nivel de ocupación *Gravetiense* del sitio Olga Grande 4, c. 30.000 BP, proporciona un argumento adicional a favor de atribuir la fase artística más antigua del Còa a dicha etapa. Por tanto, todo anima a ser

Fig. 8. Cueva de Maltravieso. Detalle de una mano en negativo del panel GSIII-3 de la Galería de la Serpiente, datada en c. 66.700. (© Hipólito Collado Giraldo. DG Bibliotecas, Archivos y Patrimonio Cultural. Junta de Extremadura)

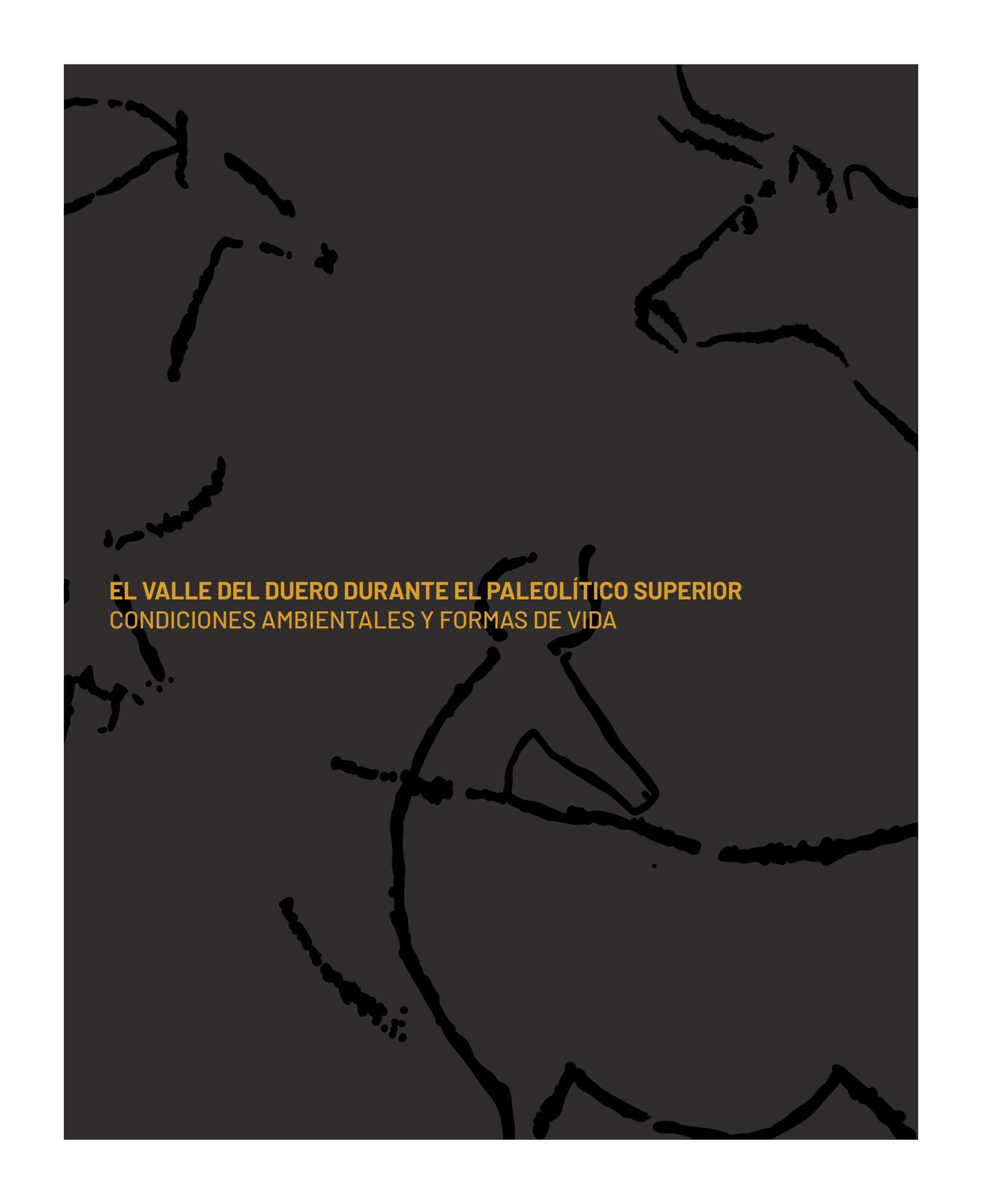
cautelosos en las interpretaciones sobre la presencia y ausencia en el territorio y en tiempo.

No podemos saber quienes fueron los primeros artistas, aunque no parece cuestionable la atribución de la autoría de este arte paleolítico al aire libre a los humanos modernos. Pero sí sabemos que hay más arte paleolítico que el conservado en las cuevas, también lo hay al aire libre y, por supuesto, junto a uno y otro, hay arte mueble asociado. Su descubrimiento y caracterización ha sido posible por el incremento de los programas de investigación, tanto en el ámbito de la prospección superficial como de la excavación de asentamientos de los últimos neandertales y los primeros humanos modernos. El panorama actual es muy diferente al que se aceptaba a principios de la década de los noventa y matiza cada vez más las diferencias, en términos de ocupación humana, entre la costa y los territorios del interior de la Península Ibérica.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcaraz-Castaño, M et al. (2021): "First modern human settlement recorded in the Iberian hinterland occurred during Heinrich Stadial 2 within harsh environmental conditions". [www.nature.com/scientific reports](https://doi.org/10.1038/s41598-021-94408-w), 11:15161 | <https://doi.org/10.1038/s41598-021-94408-w>
- Alcolea, J. J. y Balbín, R. de (2006): *Arte paleolítico al aire libre. El yacimiento rupestre de Siega Verde, Salamanca*. Arqueología en Castilla y León, 16
- Alcolea, J. J. et al. (2000): "La Cueva del Reno (Valdesotos, Guadajara). Una visión de Conjunto de su arte parietal paleolítico". *3º Congreso de arqueología peninsular*. Vila Real

- Aubry, T. et al. (2020): "Timing of the Middle-to-Upper Palaeolithic transition in the Iberian inland (Cardina-Salto do Boi, Coa Valley, Portugal)". *Quat. Res.* 98, 81-101. <https://doi.org/10.1017/qua.2020.43>.
- Aubry, T. et al. (2020): "Fariseu, 20 anos depois: novidades da arte paleolítica do Côa". *Al-madan on-line*, 23(2) 15-27. <http://hdl.handle.net/10451/47573>
- Balbín, R. de y Alcolea, J. J. (1994): "Arte paleolítico de la meseta española". *Complutum*, 5: 97-138.
- Bicho, N. (2007): "The Upper Paleolithic Rock Art of Iberia". *Journal of Archaeological Method and Theory*, Vol. 14, No. 1, March: 81-151.
- Cacho, C. (Coord.) (2013): *Ocupaciones magdalenenses en el interior de la Península Ibérica. La Peña de Estebanvela (Ayllón, Segovia)*. Junta de Castilla y León y CSIC
- Carretero, J. M. et al. (2008): "A Late Pleistocene-Early Holocene archaeological sequence of Portalón de Cueva Mayor (Sierra de Atapuerca, Burgos, Spain)". *Munibe (Antropología-Arkeologia)*. 59: 67-80.
- Corchón, M. S. (Coord.) (1997): *La cueva de La Griega de Pedraza (Segovia)*. Memorias. Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura.
- Corchón, M. S. (2006): "Reflexiones sobre el arte paleolítico interior: la Meseta Norte española y sus relaciones con Portugal". *Zephyrus*, 59, 2006, 111-134
- Delibes, G. y Díez, F. (2006): *El Paleolítico superior en la Meseta Norte española*. *Studia Archaeologica*, 94
- Díaz, C. et al. (2008): "El Paleolítico medio en el Valle del Arlanza (Burgos). Lo sitios de La Ermita, Millán y La Mina". *Revista C&G*, 22(3-4): 135-157
- Hoffmann, D. L. et al. (2021): "New age for old paintings. U-Th dating reveals Neanderthal origin of cave paintings". En Y. Coppens et A. Viallet (dir): *Un bouquet d'ancêtres*. Académie Pontificale des Sciences & CNRS Edicions: 384-398.
- (2020): "Response to White et al.'s reply: 'Still no archaeological evidence that Neanderthals created Iberian cave art'" *Journal of Human Evolution*, <https://doi.org/10.1016/j.jhevol.2020.102810>
- Martin, F. et al. (2011): "La ocupación neandertal en el Cañón de la Horadada (Mave, Palencia, España). Nuevas perspectivas arqueológicas en cueva Corazón". *Munibe*, 62: 65-85
- Mosquera, M. et al. (2007): "Valle de las Orquídeas: un yacimiento al aire libre del Pleistoceno superior en la Sierra de Atapuerca (Burgos)". *Trabajos de Prehistoria* 64(2), 143-155. <https://doi.org/10.3989/tp.2007.v64.i2.113>.
- Ripoll, S. y Municio, L. (Dir.) (1999): *Domingo García. Arte rupestre paleolítico al aire libre en la meseta castellana*. Memorias. Arqueología de Castilla y León, 8
- Simón Vallejo, M. D., Cortés Sánchez, M., y Bicho, N. (2012). "Primeras evidencias de arte mueble paleolítico en el sur de Portugal". *Trabajos de Prehistoria*, 69(1): 7-20. <https://doi.org/10.3989/tp.2012.12076>
- Terradillos, M. y Díez, J. C. (2018): "La tecnología lítica neandertal de Valdegoba en el contexto del Paleolítico medio de la Meseta norte". *Trabajos de Prehistoria*, 75, (2): 320-332.
- Zilhão, J. (2021): "The late persistence of the Middle Paleolithic and Neanderthals in Iberia: A review of the evidence for and against the "Ebro Frontier" model". *Quaternary Science Reviews*. <https://doi.org/10.1016/j.quascirev.2021.107098>.



**EL VALLE DEL DUERO DURANTE EL PALEOLÍTICO SUPERIOR
CONDICIONES AMBIENTALES Y FORMAS DE VIDA**

J. A. Martos

Museo Arqueológico Nacional, Madrid

T. Aubry

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

Situada en el extremo suroeste de Europa, la Península Ibérica es un espacio geográfico privilegiado para el estudio de la población en este continente. Desde la aparición de los primeros homínidos en África, el cambio climático y sus consecuencias sobre las especies animales y vegetales han influido en las migraciones y la adaptación de las formas de vida de los grupos cazadores-recolectores.

Los hechos relacionados con el calentamiento global actual nos recuerdan que el clima no siempre ha sido el mismo que conocemos y puede fluctuar en poco tiempo. Durante el *Último Máximo Glacial*, ca. 24.500 BP, la costa atlántica estaba más de 100 metros por debajo del nivel actual y algunas zonas del norte de Europa estaban deshabitadas, siendo ocupadas cuando se inicia el Holoceno temprano, ca. 11.700 BP.

Por su situación geográfica, la Península Ibérica se considera generalmente como uno de los posibles refugios de grupos humanos de los territorios del norte y como un territorio propicio para los mosaicos de biodiversidad. La cuenca del río Duero, con casi 900 km de extensión de este a oeste, representa alrededor del 20% de la superficie de la Península Ibérica. Esta red hidrográfica que convergió hacia el centro de la península durante el Terciario, limitada al oeste por las rocas de la Sierra Varisca, se abre hacia el Atlántico durante el Cuaternario. Este territorio comprende dos zonas climáticas distintas. El tramo final, menos extenso, pertenece a la zona atlántica, con influencia oceánica, temperaturas suaves y precipitaciones invernales, mientras que el resto de la cuenca, es de influencia continental y experimenta inviernos muy fríos y veranos muy calurosos.

Hace 75.000 BP, pequeños grupos de neandertales, implantados cientos de miles de años en la Península Ibérica (vid. cap. 1), tuvieron que adaptarse a un cambio climático drástico. El clima de la Tierra inició un largo periodo de enfriamiento: la última glaciación denominada Würm. En el continente europeo la

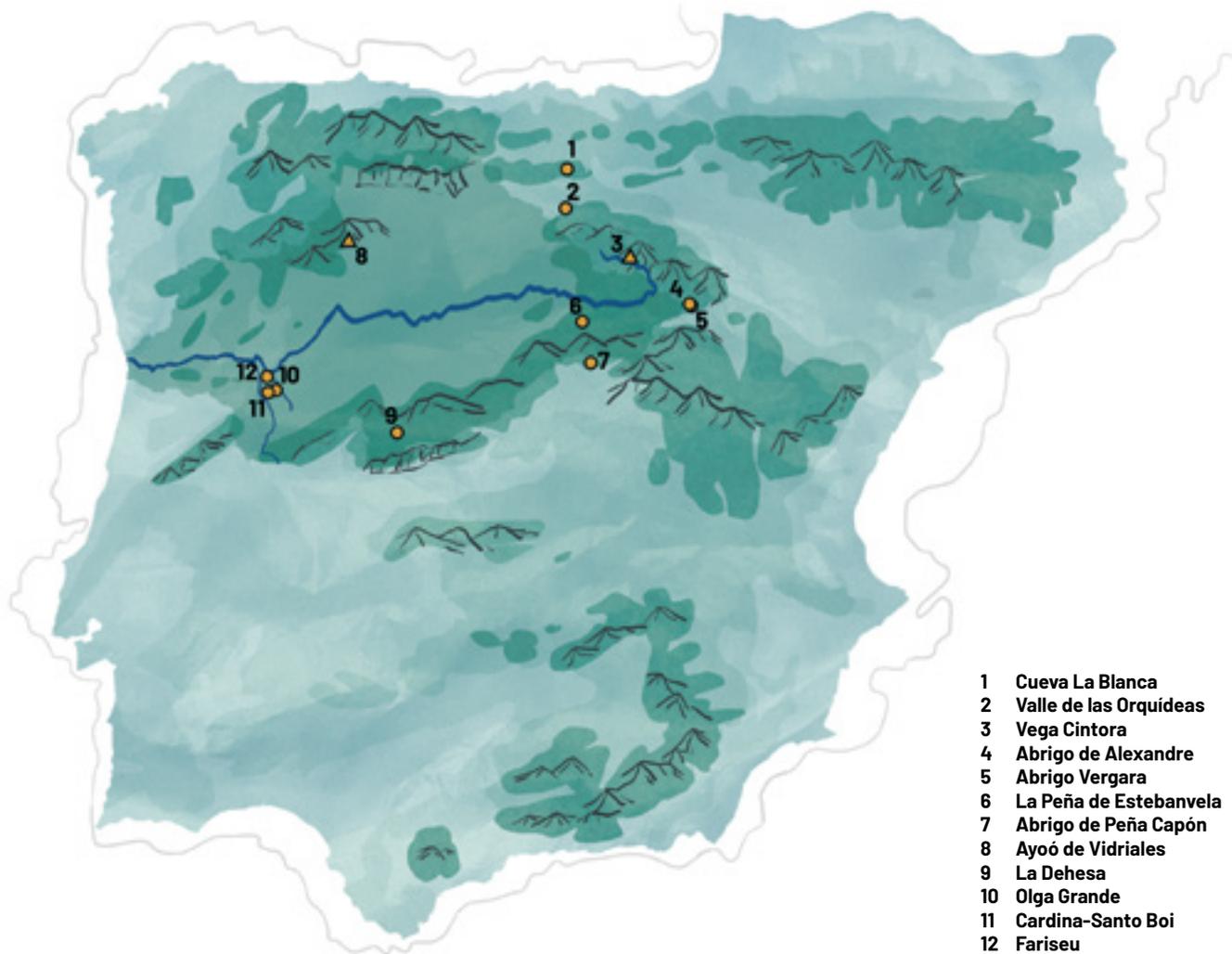


Fig. 1. El Valle del Duero en el Paleolítico superior. Principales yacimientos en cueva, abrigo o al aire libre y referentes paleoambientales.

extensión de los hielos glaciares provocó la desaparición de extensos bosques reemplazados por paisajes de estepa-tundra y desiertos helados en los dominios periglaciares. Este último ciclo glacial del Pleistoceno, fue el escenario de la llegada de los primeros humanos modernos, como nosotros, y perduró hasta ca. 11.700 BP, caracterizándose por una marcada inestabilidad climática con períodos de frío extremo, como el denominado Último Máximo Glacial, entre hace unos 27.500 a 23.300 BP, y episodios de menor rigor climático.

En este entorno globalmente más frío que el actual, los grupos cazadores-recolectores del Paleolítico superior tuvieron que adaptarse a las fluctuaciones climáticas y ambientales y sus implicaciones para las poblaciones de animales y plantas. Los estudios de los depósitos de hielo de Groenlandia, muestran que estos cambios climáticos pueden ocurrir, a veces rápidamente, en unos 50 años, condicionando los biotopos y las formas de vida de los grupos humanos que vivían en estos territorios. En la Península Ibérica la máxima extensión de

los glaciares en los sistemas montañosos de la Meseta se registra entre 26.000 a 23.000 BP. No obstante, la deglaciación comienza con el final del Último Máximo Glacial, con la sucesión brusca y rápida (en ocasiones apenas un milenio) de periodos de mejora climática interrumpidos por una vuelta a condiciones frías, algunas de ellas muy rigurosas, como las registradas entre hace 12.900 a 11.700 BP.

Detectar e interpretar el impacto real de estas derivas climáticas globales en la Cuenca del Duero resulta fundamental para reconstruir las estrategias de supervivencia y las dinámicas de población de los últimos cazadores-recolectores del Paleolítico superior en estas regiones del noroeste de la Península Ibérica. Con carácter general podemos afirmar que en los periodos fríos los ecosistemas con vegetación esteparia, prácticamente desarbolados, habrían sido dominantes, y que el glaciario de montaña, junto a los fenómenos periglaciares habría ejercido su influencia en el paisaje, situándose probablemente el nivel de nieves perpetuas entre los 1.600-1.700 m sobre el nivel del mar. Sin embargo, el conocimiento que tenemos de los ambientes y ecosistemas que habrían caracterizado los diferentes territorios que integran la cuenca del Duero a lo largo de ese tiempo es escaso y muy local. Por ejemplo, se ha señalado la presencia de pino y abedul en el extremo oriental de la cuenca del Duero (Vega Cintora, Soria) ca. 30.000 BP, sin que se pueda valorar su auténtica importancia en el paisaje.

En el extremo occidental, algunos fragmentos de dientes y huesos quemados, encontrados en un contexto ocupacional datado en 30.000 BP en el yacimiento de Cardina-Salto do Boi, no permiten una reconstrucción fiable de las especies animales consumidas durante este periodo. Sin embargo, los análisis de restos de fauna, conservados en yacimientos contemporáneos excavados en cuevas de Extremadura, muestran que los grandes herbívoros cazados durante esta fase fueron fundamentalmente el caballo, la cabra montesa, el uro (toro salvaje) y el ciervo, en proporciones más pequeñas.

Los resultados de la excavación del Abrigo de Peña Capón (Guadalajara), fuera de la Meseta norte, pero en el límite norte de la Meseta sur, confirman datos del centro de Portugal, que revelan, además de restos de conejo, caza de caballos, uros o bisontes, cabras pirenaicas, ciervos y rebecos entre 26.000 y 24.000 BP. Estos animales también son los más representados en la etapa temprana de los grabados del Valle del Côa (vid. cap. 6). Es probable que, hace entre 34.000 y 19.000 BP, la comarca del Côa estuviera ocupada por las mismas especies identificadas en estos territorios próximos.

En el borde noroeste de la cuenca, la secuencia polínica estudiada en Ayoó de Vidriales (Zamora), proporciona una reconstrucción medioambiental más detallada. Hacia el final del Último Máximo Glacial, la presencia de árboles (pinos, abedules y quizá robles), aunque escasa, tal vez en pequeños bosques dispersos entre brezales, en un medio estepario, sugiere unas condiciones climáticas moderadamente frías y secas. Poco después, ca. 16.400 BP, el clima frío y seco se acentúa dando paso a un ecosistema prácticamente desarbolado, con presencia de algunos enebros, y dominio de una vegetación esteparia y pobre, de hierbas y brezales. Estas condiciones climáticas rigurosas se mantendrán hasta ca. 13.600 BP, cuando la mayor presencia de árboles, principalmente pinos y abedules, parece indicar una mejoría con un aumento de las temperaturas y de las precipita-

ciones. Apenas un milenio después (ca. 12.800 BP) el clima vuelve a deteriorarse desapareciendo cualquier rastro de formaciones arboladas en un paisaje nuevamente estepario. Muestra de la inestabilidad climática que caracteriza el final del último ciclo glacial es que transcurridas tan solo unas centurias (ca. 12.500 BP) se detecta una súbita expansión de los bosques de pinos y abedules, asociada a un ascenso de temperaturas y precipitaciones, a los que progresivamente se irán incorporando árboles caducifolios como los robles.

Prácticamente en el otro extremo del valle del Duero, el yacimiento de La Peña de Estebanvela (Segovia), enclavado en el sector Sureste de la cuenca del Duero, en un entorno montañoso a unos 1.065 m sobre el nivel del mar, también proporciona datos paleoambientales a partir de inferencias obtenidas del estudio de la microfauna, los carbones y fitolitos (biomineralizaciones de origen vegetal) recuperados en las ocupaciones de este abrigo por grupos de cazadores-recolectores magdalenenses. Entre hace 17.700 y 17.190 BP el entorno del yacimiento estaría dominado por una vegetación esteparia de hierbas con presencia de algunos árboles como el sauce y en menor medida el pino y el avellano, probablemente concentrados en cursos de agua como el río Aguijejo que en la actualidad transcurre al pie de este abrigo. El paisaje de hierbas y brezos se mantiene entre 15.150 a 13.980 BP tal vez con unas condiciones más templadas dada la presencia, si bien todavía esporádica, de sauce junto a pino, aliso, avellano y manzano silvestre. El aumento de la temperatura parece consolidarse ca. 13.720 BP cuando se detecta en el yacimiento una mayor variedad de árboles. El mejor representado en las ocupaciones sigue siendo el sauce (probablemente por su uso como combustible para los hogares), pero junto a él aparecen avellano, Fresno, aliso, tejo, caducifolios tipo roble, y otras especies propias en la actualidad de ambientes mediterráneos como pino, enebro, cerezo, endrino o manzanos silvestres. En realidad, la presencia en esas fechas de esta variedad de árboles puede ser reflejo de una mayor diversidad e incremento de las formaciones boscosas en el entorno, pero puede ser también el resultado de áreas de captación de maderas más amplias por parte de los grupos magdalenenses o incluso a cambios en las actividades desarrolladas en el yacimiento. Finalmente, entre 13.300 y 12.610 BP, la asociación de micromamíferos, reptiles y anfibios permite reconstruir un paisaje que no sería muy diferente al existente en la actualidad en el entorno del río Aguijejo, flanqueado por un bosque de ribera, tal vez con un mayor desarrollo de la cobertura vegetal, con algunas áreas boscosas y de transición hacia un paisaje abierto de bordes de bosques, zonas arbustivas y de praderas tanto húmedas como secas (Tabla 1). Los carbones y fitolitos avalan esta reconstrucción ambiental y sugieren una elevada diversidad de las formaciones boscosas.

La Peña de Estebanvela proporciona también una imagen acerca de la explotación del medio por los grupos magdalenenses que poblaron este extremo oriental de la cuenca del Duero, de sus formas de vida y de su capacidad para optimizar los recursos presentes en los diferentes hábitats del entorno más próximo al yacimiento entre 13.980 a 12.610 BP. Los estudios zooarqueológicos y tafonómicos sobre su fauna apuntan al aprovechamiento recurrente de medios abiertos, boscosos y de media montaña para la caza de ungulados (caballo, corzo, ciervo, cabra o rebeco), incluso de algún carnívoro (lince), la pesca de truchas

ESPECIE	MEDIO
Lirón Careto Ratón de campo	Zonas boscosas
Murciélago ratonero grande Murciélago de bosque	Bosques abiertos, zonas arbustivas, praderas arboladas
Erizo europeo Musaraña gris Murciélago grande de herradura Murciélago orejudo dorado - Murciélago orejudo gris	Zonas boscosas, zonas abiertas con vegetación, bordes de bosques con vegetación arbustiva o de pradera
Topillo campesino - Topillo agreste Topillo mediterráneo Conejo	Zonas con abundante vegetación herbácea o arbustiva
Topillo nórdico	Suelos con vegetación muy húmeda, bordes del agua
Rata de agua	Bordes del agua con abundante vegetación ribereña herbácea o arbustiva

y posiblemente la recolección de frutos silvestres. Estas faunas se han detectado también en otros yacimientos de la Meseta Norte. Por ejemplo, cabra, ciervo, caballo y lince se registran en la cueva de La Blanca, situada en el cañón del río Oca (Oña, Burgos), muy próximo a su confluencia con el río Ebro, y caballo en los abrigos de Alexandre y Vergara (Deza, Soria), en el valle del río Henar también afluente del Ebro, con ocupaciones magdalenienses en un momento, a tenor de los datos polínicos, de frío extremo.

Los cazadores magdalenienses de La Peña de Estebanvela seleccionaron las presas dirigiendo su esfuerzo a la obtención de animales de 4 a 6 años, juveniles e infantiles, buscando tal vez la carne de mayor calidad, y cierta garantía de éxito en la caza, dado que son los individuos que cuentan con una menor protección. Las presas se acumularon en dos momentos del ciclo anual: primavera e inicios del verano, y otoño, ambos coincidentes con la época de partos (mayor vulnerabilidad) y de celo (mayor agregación de individuos). En el campamento se habría consumido conejo junto a cabra y caballo y en menor medida ciervo, rebeco, corzo y jabalí. La práctica ausencia de huesos quemados parece apuntar a que la carne, de cocinarse, se consumió una vez separada de los huesos, que probablemente fueron abandonados sin aprovechar la grasa que contienen. La escasa presencia de huesos quemados también invita a pensar que no se utilizó el fuego como agente de eliminación de estos residuos. Los animales fueron transportados íntegramente desde el lugar donde fueron abatidos por las partidas de caza hasta el campamento, sugiriendo un patrón de captura en el entorno cercano, no superior a los 10 kilómetros de distancia.

Fig. 2 Asociación de micromamíferos e interpretación ambiental en las ocupaciones de época Magdaleniense final en La Peña de Estebanvela (Segovia) ca 13.300 y 12.610 BP (Según Cacho *et al.* 2013).



Fig. 3 Reconstrucción de los biotipos entorno a La Peña de Estebanvela (Cacho *et al.* 2013, dibujo de Enrique Navarro Praderas)

Agua abajo, en el borde occidental de la Meseta, en territorio actualmente portugués, el valle del río Côa, un afluente de la margen izquierda del Duero, ha proporcionado información complementaria sobre los cambios climáticos ocurridos durante el Paleolítico superior. Los terrenos ácidos desarrollados en esta región no favorecen la conservación de restos orgánicos, como pólenes, carbones y huesos. Sólo en condiciones especiales, la existencia de niveles de carbonato, como en el sitio al aire libre de Fariseu, permitió la preservación de determinados restos. A partir de estos fue posible, como en el sitio de Estebanvela referido, aplicar el método del ^{14}C para fechar la actividad humana en los distintos niveles de este sitio. También fue posible utilizar el método de datación por luminiscencia, que permite concretar el momento en el que determinados materiales fueron sometidos a una fuente de calor (hogueras, incendios,...). De tal forma, desde 1998, se han obtenido un conjunto de 34 fechas de niveles sucesivos de



ocupación del Paleolítico superior de varios sitios en el Bajo Côa que atestiguan una presencia humana continua, entre 34.000 y 11.700. (vid. cap. 1).

En el sitio de Fariseu, los restos de animales y peces se han fechado entre 12.000 y 11.500 BP, lo que corresponde al final del último periodo glacial. Entre los restos conservados se ha identificado conejo, jabalí, ciervo, rebeco y ardilla, especies aún comunes en la región. La presencia de restos de peces documenta la práctica de la pesca (al igual que ocurre en Estebanvela en las mismas fechas) y la identificación de restos de sábalo, especie que solía remontar el río Duero para reproducirse entre marzo y junio, permite el establecimiento de una ocupación de este sitio a orillas del río Côa durante la primavera.

Esta diversidad ecológica, en un área geográfica relativamente pequeña, sugerida por la extensión del encaje de la red hidrográfica y por la presencia de masas de agua helada en la meseta granítica, que abastecen de agua durante los

Fig. 4 Especies representadas en las rocas al aire libre y en el arte mueble de Fariseu y restos óseos de fauna documentada.

períodos de deshielo, puede explicar la alta ocupación y concentración de grupos de cazadores durante diferentes fases del Paleolítico en el Valle del Côa.

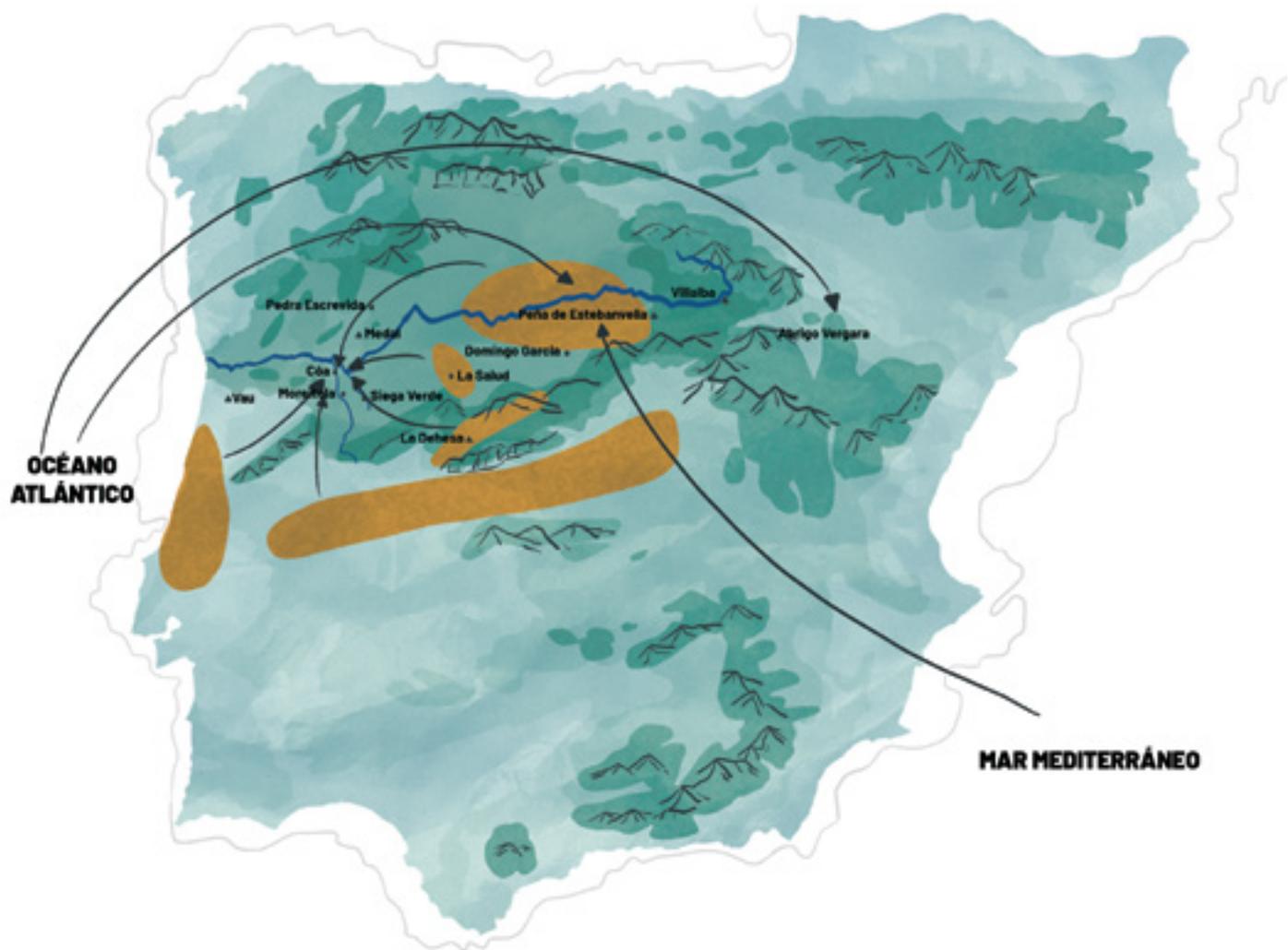
Estudios geológicos y micromorfológicos (sobre muestras de sedimentos recolectados, consolidados y estudiados en capas delgadas) de depósitos con vestigios de ocupación del Paleolítico superior que subyacen al panel grabado 1 del Fariseu, en las orillas del Côa, a unos 125 m de altitud, revelaron una alternancia entre fases de acumulación de fragmentos de esquistos producida por la degradación de afloramientos rocosos bajo el efecto de ciclos hielo / deshielo, durante los momentos más fríos, y de las arenas depositadas por las crecidas, durante los momentos más templados. Las fechas de formación de estas capas dan fe de la existencia de fluctuaciones climáticas equivalentes a las establecidas en el abrigo de La Peña de Estebanvela, a más de 1.065 metros de altitud.

Estos cambios climáticos, atestiguados en contextos geográficos de muy diversa altitud, revelan una clara influencia de los cambios climáticos globales, detectados en el registro marino y en Groenlandia, después del Último Máximo Glacial, y las implicaciones para los recursos explotados por los grupos cazadores-recolectores que poblaban el interior de la Península Ibérica.

Más difícil que determinar la periodización del asentamiento y la evolución de su contexto ambiental es reconstruir la vida cotidiana de los grupos humanos en el Paleolítico superior. Sin embargo, el análisis de las huellas de uso de los utensilios de piedra y hueso en función de su desgaste, el desplazamiento de materias primas, la conservación de evidencias de las estructuras vinculadas a las actividades y el uso de herramientas, permiten avanzar algunas propuestas sobre los modos de vida y la movilidad de estos cazadores-recolectores. Más raramente, la conservación de estructuras en sitios excavados, como grupos de piedra con signos de calentamiento (Olga Grande 4, Cardina-Salto do Boi) atestiguan la utilización de hogueras. Dos grandes estructuras descubiertas en el sitio Cardina-Salto do Boi, que datan entre 27.000 y 29.000 BP, se pueden interpretar como suelos empedrados en la base de las chozas

La caracterización geológica y la determinación del origen geográfico de la materia prima utilizada para la fabricación de herramientas brindan información valiosa para la reconstitución del territorio de explotación, la movilidad y los posibles intercambios con otros grupos humanos. Singularmente interesante es este tipo de estudio en los yacimientos del Paleolítico superior del Valle del Côa, ocupados ca 34.000 y 11.700 BP, toda vez que en esta zona no hay sílex local y debieron aprovisionarse de distintas regiones próximas, identificadas entre la Meseta norte, la Meseta sur y la costa portuguesa.

Ubicado en el límite entre la Meseta y las mesetas centrales de Beiras, el Valle del Côa puede entenderse, por tanto, como una zona fronteriza, y la alta concentración de arte rupestre que se encuentra allí está en gran parte relacionada con este aspecto. La ya larga trayectoria de investigación en la Extremadura portuguesa nos permite caracterizar la ocupación humana en el lado occidental de este vasto territorio de exploración. Sin embargo, al este del Valle del Côa, la distribución de los yacimientos atribuidos al Paleolítico superior parece corresponder a un "vacío" ocupacional, aún incomprensible dado el uso recurrente de sus fuentes de materias primas durante todo el periodo.



Los restos líticos descubiertos en el yacimiento de La Dehesa (El Tejado, Salamanca), situado en el borde de la Meseta Norte, a 1.110 m sobre el nivel del mar, atribuibles a una fase reciente del Magdaleniense, permiten minimizar esta brecha. En este contexto específico, donde no hay sílex local, el estudio de las rocas utilizadas reveló la exploración y presencia de pedernales tanto de las regiones más cercanas como de otras más alejadas como la Cuenca del Duero y Tajo, o pedernal de la costa portuguesa, a más de 300 kilómetros de distancia. Estos testimonios de movilidad e intercambios entre grupos revelan la existencia de una vasta red entre grupos a ambos lados de la Cordillera Central y otros.

En el extremo oriental de la Meseta, los magdalenienses de La Peña de Estabavela podrían haberse aprovisionado de sílex para la elaboración de sus útiles en afloramientos situados en un arco no superior a los 20 km de distancia al yacimiento. Movimientos más amplios se han definido, a partir de la circulación del sílex procedente del Sistema Central, desde el interior de la Península hacia

Fig. 5. Procedencia de la materia prima utilizada en los sitios paleolíticos para la elaboración de utensilios y adornos.

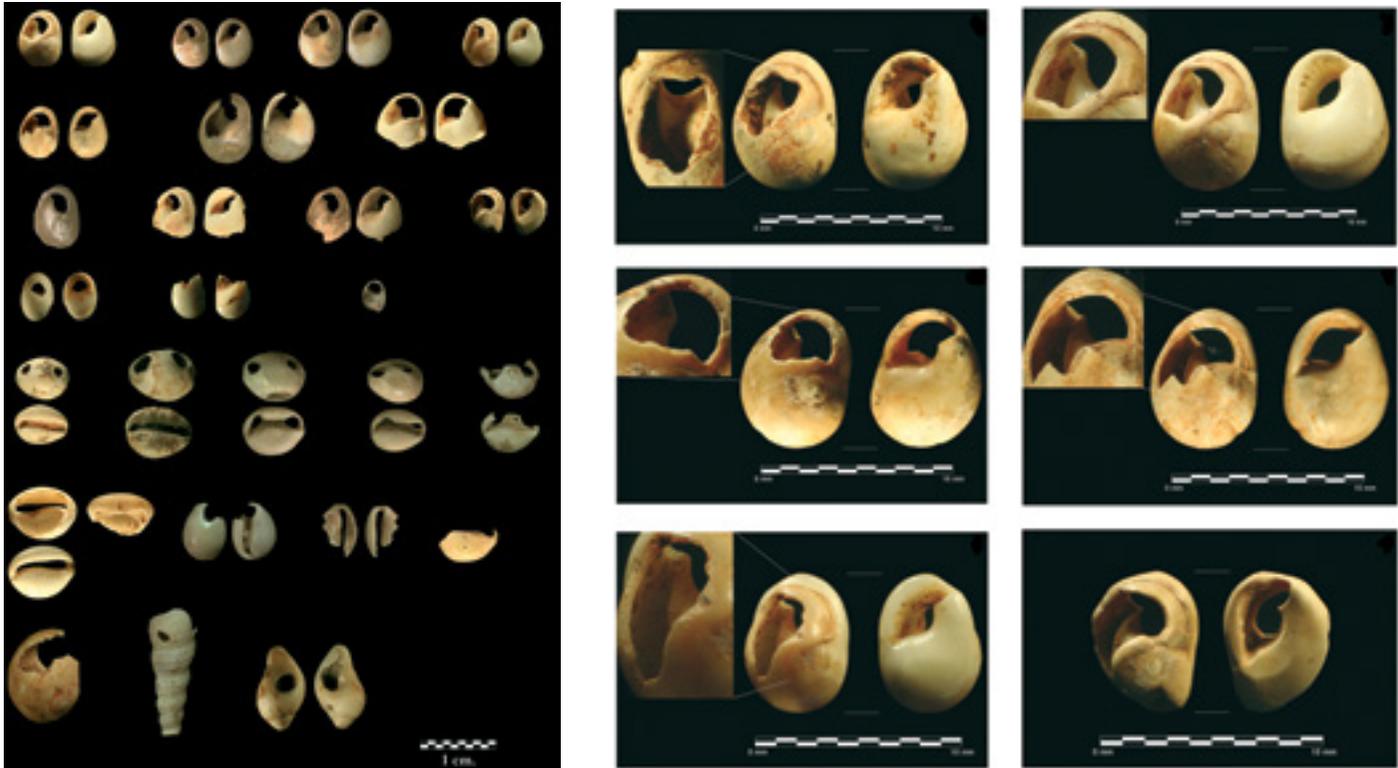


Fig. 6 a) Adornos-colgantes procedentes de La Peña de Estebanvela. La presencia de moluscos marinos -la costa más cercana se encuentra a más de 200 kilómetros en línea recta- es testigo de la movilidad de los grupos de cazadores-recolectores del Magdaleniense superior-final. Se realizaron sobre siete especies marinas (*Cyclope neritea*, *Littorina obtusata*, *Trivia arctica*, *Trivia pulex*, *Nassarius reticulatus*, *Turritella comunis*), habiendo sido perforados con anterioridad a su llegada al sitio, y una dulceacuícula (*Theodoxus fluviatilis*), presente en el arroyo que discurre junto al yacimiento. (Cacho et al. 2013) Fotografía: Bárbara Avezuela)

Fig. 6 b) Adornos-colgante perforados sobre *Cyclope neritea*, molusco marino de origen mediterráneo, procedentes del asentamiento de cazadores-recolectores del Magdaleniense superior-final de La Peña de Estebanvela. El aprecio que sus portadores les concedían queda patente en el alto grado de desgaste que poseen muchos de ellos. (Cacho et al. 2013. Fotografía: Bárbara Avezuela).

los territorios del Duero Occidental. Por el contrario, las diferentes especies de conchas marinas identificadas en el abrigo Vergara o La Peña de Estebanvela prueban la existencia, si no de movimientos, sí al menos de contactos tanto con el área mediterránea como con la cantábrica. En este sentido los motivos decorativos presentes en las piezas de arte mueble de La Peña de Estebanvela podrían avalar, a partir de paralelismos en los motivos representados, relaciones de estos grupos con otros situados más allá de los Pirineos.

La distribución de los sitios y las actividades documentadas en ellos puede ayudar a reconstituir la movilidad de estos grupos a lo largo del año. Lo que podemos proponer actualmente se basa en datos etnológicos observados en grupos de cazadores actuales y en la reconstitución de la ubicación de los recursos durante el Paleolítico. De hecho, en las sociedades de cazadores-recolectores existe un conjunto de comportamientos comunes que probablemente sean extrapolables a las sociedades paleolíticas. Los rastros de hábitat encontrados sugieren una vida nómada, basada en la explotación de recursos de diferentes nichos ecológicos, con diferencias sensibles en la cantidad de agua y variedad de fauna en función de la altitud.

En la región de Vale do Côa, se diferencian dos tipos principales de nichos ecológicos utilizados por las comunidades cinegéticas del Paleolítico con restos que apuntan a actividades diferentes. Mientras que en los campamentos de fondo del valle, ubicados cerca de los principales cursos de agua, los utensilios abandonados son más abundantes y más variados y los rastros que conservan

revelan la práctica de actividades diversificadas, en los sitios de altura la mayoría de los hallazgos corresponden a puntas y laminillas de piedra tallada, con fracturas típicas de uso como proyectiles, vinculadas a una actividad cinegética, por lo que sugieren, en este caso, la realización de actividades más especializadas.

Desde el punto de vista de la composición de las materias primas líticas, las industrias exhumadas en ambos nichos revelan la presencia sistemática, en pequeñas cantidades, de sílex de regiones lejanas, de más de 150 kilómetros, junto a la existencia de utensilios realizados sobre una variedad de cuarzo de veta local.

Estos datos, especialmente el uso de las mismas variedades de sílex durante el Auriñacense y el Magdaleniense (entre 34.000 y 12.000 BP) asociadas a una mayoría de materias primas locales, nos llevan a pensar que la comarca del Baixo Côa estuvo habitada permanentemente, en las distintas fases del Paleolítico superior. De hecho, los datos disponibles apuntan a una exploración de las mesetas que corresponderá a campamentos de caza, contemporáneos al uso residencial de los sitios del fondo del valle (cf. Estructura Gravettense da Cardina). Paralelamente, a escala regional, se lleva a cabo una exploración de recursos de las distintas cuencas de los afluentes del Duero, que se realizaría alternativamente, por un mismo grupo o fracción del mismo grupo, que se unieron temporalmente, en determinados momentos de abundancia de recursos.

Dentro de La Meseta Norte, la ubicación de los yacimientos que conocemos parece indicar que los grupos magdalenienses habrían preferido situar sus campamentos en abrigo. No obstante, allí donde no existieran formaciones de este tipo podrían haberse creado campamentos al aire libre, siendo en todo caso más difíciles de rastrear arqueológicamente. De hecho, no falta alguna referencia a la posible existencia de estos asentamientos al aire libre como pudo ser el caso del ya citado de La Dehesa, en el Magdaleniense superior, o incluso aún con un carácter más eventual, caso del sitio conocido como Valle de las Orquídeas, como posible taller vinculado al sílex y en un momento antiguo del Paleolítico superior, con fechas cercanas a hace unos 30.000 BP.

En La Peña de Estebanvela se observa un uso intensivo y recurrente del entorno de ribera próximo al campamento establecido en el abrigo. Por ejemplo, los carbones identificados indican el empleo de maderas procedentes del bosque de ribera, sobre todo sauce, como combustible para los hogares. La existencia de vértebras de trucha común prueba la inclusión de la pesca en su dieta. Aunque no hay evidencia directa en los restos recuperados en el yacimiento, este aprovechamiento intenso del entorno lleva a pensar también en el posible consumo de una gran variedad de frutos comestibles que estuvieron presentes en las inmediaciones del campamento (cereza, endrino, avellana y manzana). También se sugiere a partir de los árboles identificados en el estudio antracológico (clasificación botánica de carbones y maderas en contextos arqueológicos) el posible uso de ramas jóvenes de sauce o avellano para realizar entramados de cestería.

Poco podemos decir de la organización espacial de estos campamentos en abrigo o al aire libre. En el abrigo magdaleniense de Vergara se han querido identificar cubetas, hoyos de postes y grandes lajas tal vez para acondicionar el suelo. No obstante, es otra vez el yacimiento de La Peña de Estebanvela el único



Fig. 7 Recreación de actividades cotidianas (pesca y recolección) en Estebanvela (Cacho et al. 2013, dibujo de Luis Pascual)

que nos proporciona pequeñas ventanas para asomarnos a la vida en un campamento magdalenense del extremo oriental del valle del Duero. La información obtenida en la excavación permite observar cierto uso diferenciado del espacio dentro del campamento. La dispersión de los restos líticos topografiada en un pequeño espacio de apenas un metro cuadrado con una geometría semicircular, en un nivel de hace unos 13.980 BP, repite patrones identificados en acciones de talla tanto en estudios etnoarqueológicos como experimentales, y por tanto se identifica con un área donde en una única ocupación se realizó una labor intensa de talla. En los alrededores de este espacio de talla se encontró una concentración de nódulos de sílex de excelente calidad, apilados en una pequeña superficie de unos 25 cm², junto a núcleos apenas desbastados y lascas de descortezado, interpretada como lugar de almacenaje o reserva de materias primas para la talla. En este mismo nivel parece haber otro espacio dedicado al desollado, descarnado, y desarticulado de los animales cazados. En concreto la concentración de extremidades (falanges, sesamoideos y epífisis distales de metápodos) de cabra, ciervo y caballo se asocia al despellejado de animales. En un nivel algo posterior,

hace entre 13.720 a 13.100 BP se excavaron tres estructuras de combustión. Dos de ellas poseen un diámetro ligeramente superior a un metro y alcanzan un espesor de cenizas de unos 10 a 15 cm. La práctica ausencia de restos líticos o fauna en su interior lleva a descartar que en torno a estos hogares se hubieran realizado actividades domésticas relacionadas con el cocinado de carne o con la elaboración de utillaje lítico. En cambio, la presencia entre las cenizas de un gran número de cantos rodados de cuarcita, cuarzo y caliza con fracturas térmicas apunta al calentamiento de estos cantos y al uso de los hogares como acumuladores de calor.

El utillaje lítico recuperado en La Peña de Estebanvela representa en líneas generales el que poseyeron los grupos magdalenienses de los territorios del sector central y oriental de la cuenca del Duero. Se caracteriza por el predominio de soportes laminares de sílex sobre los que se facturan los útiles destinados a cubrir diferentes necesidades relacionadas con su subsistencia: hojas y hojitas retocadas para la elaboración de armamento cinegético y útiles para el despezado y tratamiento de las presas, raspadores, posiblemente vinculados con el tratamiento de las pieles entre otras tareas, y buriles. En La Peña de Estebanvela la industria ósea, principalmente elaborada en hueso y no en asta, es escasa, aunque aparecen punzones, agujas y alguna azagaya, probablemente porque sus funciones fueron suplidas por útiles realizados en otras materias como la madera que no han llegado hasta nosotros por razones de conservación. Elementos singulares en este yacimiento son los adornos, un total de 53, casi todos ellos sobre conchas, salvo 3 sobre caninos atrofiados de ciervo y un cuarto sobre sepiolita. Hay que mencionar también un excepcional conjunto de más de 40 plaquetas, casi todas de esquisto, grabadas con representaciones geométricas salvo dos que incluyen figuras de caballos.

BIBLIOGRAFÍA

- Aubry, T. (Ed.) (2009): 200 séculos da história do Vale do Côa: incursões na vida quotidiana do caçadores-artistas do Paleolítico. *Trabalhos de Arqueologia*, 52.
- Aubry, T. et al. (2010): "Palaeolithic engravings and sedimentary environments in the Côa River Valley (Portugal): Implications for the detection, interpretation and dating of open-air rock art". Original Research Article, *Journal of Archaeological Science*, 37: 3306-3319
- Aubry, T. et al. (2012): "We will be known by the tracks we leave behind: exotic lithic raw materials, mobility and social networking among the Côa Valley foragers (Portugal)". *Journal of Anthropological Archaeology*, 31: 528-550
- Aubry, T. et al. S. (2020). "Timing of the Middle-to-Upper Palaeolithic transition in the Iberian inland (Cardina-Salto do Boi, Côa Valley, Portugal)". *Quaternary Research*.
- Aubry, T. et al. (n.p.): "Dos dois lados da raia no Paleolítico Superior: Matérias-primas siliciosas de La Dehesa (El Tejado de Béjar, Salamanca, Espanha) no contexto das relações entre a Meseta e o litoral". Atas do Colóquio Internacional ROMPER FRONTEIRAS, ATRAVESSAR TERRITÓRIOS. Identidades e intercâmbios durante a Pré-história recente no interior norte peninsular. Porto: CITCEM.
- Cacho, C. (coord.) (2013): Ocupaciones magdalenienses en el interior de la Península Ibérica. La Peña de Estebanvela (Ayllón, Segovia). *Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León, y Centro de Ciencias Históricas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*.
- Cacho, C. et al. (2010): "El Paleolítico superior en el interior de la Península Ibérica: revisión crítica y perspectivas de futuro". En *Jornadas Internacionales sobre el Paleolítico Superior Peninsular. Novedades del siglo XXI. Seminario d'estudis i recerques prehistòriques*. Universitat de Barcelona. Enero 2010. Barcelona.
- Cacho, C. et al. (2012): "Human landscapes of the Late Glacial Period in the interior of the Iberian Peninsula: La Peña de Estebanvela (Segovia, Spain)". *Quaternary International*, 272-273: 42-54.
- Cacho, C. et al. (2014): "La Peña de Estebanvela". En *Los cazadores recolectores del Pleistoceno y del Holoceno en Iberia y el Estrecho de Gibraltar: estado actual del conocimiento del registro arqueológico*. Robert Sala (ed.), Eudald Carbonell, José María Bermúdez de Castro y Juan Luis Arsuaga (coord.). Universidad de Burgos. Fundación Atapuerca, 568-573.
- Cacho, C. et al. (2016): "On the use of space at La Peña de Estebanvela (Ayllón, Segovia, Spain): an approach to economic and social behaviour in the Upper Magdalenian". *Quaternary International* 412: 44-53.
- Cunha, P. et al. (2019): "Mechanisms and age estimates of continental-scale endorheic to exorheic drainage transition: Douro River,

Western Iberia". Author links open overlay panel. *Global and Planetary Change* 18, 102985

Fabian Garcia, J. F. (1996): "La Industria Lítica del yacimiento de "La Dehesa" en el tejado de Bejar (Salamanca). Una industria de tipología Magdaleniense en la Meseta". *Numantia: Arqueología en Castilla y León*, 2: 101-141

Gabriel, S., Bearez, P. (2009): "Caçadores-pescadores do Vale do Côa: os restos de fauna do sítio do Fariseu". In: AUBRY, T. (Ed.), *200 séculos da história do Vale do Côa: incursões na vida quotidiana do caçadores-artistas do Paleolítico*. *Trabalhos de Arqueologia*, 52: 331-339.

Morales-Molino, C. y García-Antón, M. (2014): "Vegetation and fire history since the last glacial maximum in an inland area of the western Mediterranean Basin (Northern Iberia Plateau, NW Spain)". *Quaternary Research* 81(1): 63-77.

Yravedra, J. et al. J. (2018): "Recurrent Magdalenian occupation in the interior of the Iberian Peninsula: new insights from the archaeological site of La Peña de Estebanvela (Segovia, Spain)". *Archaeological and Anthropological Sciences*, 11(4): 1477-1489



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

Olivia Rivero

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

André Santos

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

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

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

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

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



- | | | | |
|------------------------------------|---------------------------|------------------------|---------------------------------|
| 1 Cueva de Lascaux | 13 Cuevas de Aitzbitarte | 26 Cueva La Griega | 39 Siega Verde |
| 2 Cueva Font-de-Gaume | 14 Cueva de Montespan | 27 Domingo García | 40 Vale de José Esteves |
| 3 Cueva de La Vache | 15 Cueva de Trois-Frères | 28 Paraje de la Salud | 41 Medal |
| 4 Cueva des Combarelles | 16 Gruta de Niaux | 29 La Dehesa | 42 Foz Tua |
| 5 Cueva de La Baume | 17 Cueva del Parpalló | 30 Ribeira de Sardinha | 43 Vau |
| 6 Cueva de Chauvet | 18 Cueva de Penches | 31 Faia | 44 Poço do Caldeirão / Costalta |
| 7 Cueva de la Peña de Candamo | 19 Cueva del Caballón | 32 Olga Grande | 45 Cueva del Moro |
| 8 Cueva de Tito Bustillo | 20 Cueva Mayor | 33 Quinta da Barca | 46 Cueva de Ardales |
| 9 Cueva de Llonin | 21 Sampaio | 34 Fariseu | |
| 10 Cueva de Altamira | 22 Pousadouro | 35 Arroyo de las Almas | |
| 11 Cueva del 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. Los yacimientos con arte rupestre del valle del Duero y los principales sitios con los que se relacionan.

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

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

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

LA TEMÁTICA DEL ARTE PALEOLÍTICO

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

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

TEMAS FIGURATIVOS

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LOS TEMAS NO FIGURATIVOS

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

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

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

LAS TÉCNICAS DEL ARTE PALEOLÍTICO

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

LAS TÉCNICAS ADITIVAS

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

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

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

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

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

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



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

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

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

LAS TÉCNICAS SUSTRACTIVAS

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

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

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

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

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

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

LAS TÉCNICAS ESCULTÓRICAS

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

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

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

LOS SOPORTES

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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





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

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

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

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

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

ARTE ¿POR Y PARA QUÉ?

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

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

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFÍA

- Alcolea González, J. J. & Balbín Behrmann, R. (2006): “Siega Verde y el arte paleolítico al aire libre del interior peninsular”, in Delibes de Castro, G. & Díez Martín, F. (eds.), *El Paleolítico superior en la Meseta Norte Española*, Valladolid: Universidad de Valladolid/Fundación Duques de Soria, 94]: 41-74.
- Almeida, M. *et al.* (2021), “Entre o Còa e Siega Verde: Resultados da primeira fase de prospecções arqueológicas”, *Còavisão*, 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 Còa e a arte paleolítica de ar livre em Portugal*, Porto; Vila Nova de Foz Còa: Edições Afrontamento; Parque Arqueológico do Vale do Còa.
- 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)”, *Còavisão*, 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 ciclónicos com grafismos rupestres nas margens dos rios Erges e Ocreza", in SANCHES, M. de J. (ed.), 1ª Mesa Redonda "Artes Rupestres da Pré-história e da Proto-história: paradigmas e metodologias de registo, Lisboa: DGPC [Trabalhos de Arqueologia, 54]: 293-312.
- Hernández-Pacheco, E. (1917): Los grabados de la cueva de Penches, Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales [Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Memoria número 17].
- Hernando Álvarez, C. (2013): "El silencio de Altamira y los sonidos del Côa", Complutum, 24(1): 41-58.
- Intxaurbe, I.; et al. (2021): "Quantifying accessibility to Palaeolithic rock art: Methodological proposal for the study of human transit in Atxurra Cave (Northern Spain)", Journal of Archaeological Science, 125, 105271.
- Jimeno Martínez, A.; et al. (1990): "Arte paleolítico en la provincia de Soria: La Placa de Villalba", 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.



**DISTRIBUCIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN DEL ARTE
PALEOLÍTICO AL AIRE LIBRE DE LOS CONJUNTOS DEL
CÔA Y SIEGA VERDE**

Rodrigo de Balbín Behrmann

Universidad de Alcalá

J. Javier Alcolea González

Universidad de Alcalá

André Tomás Santos

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

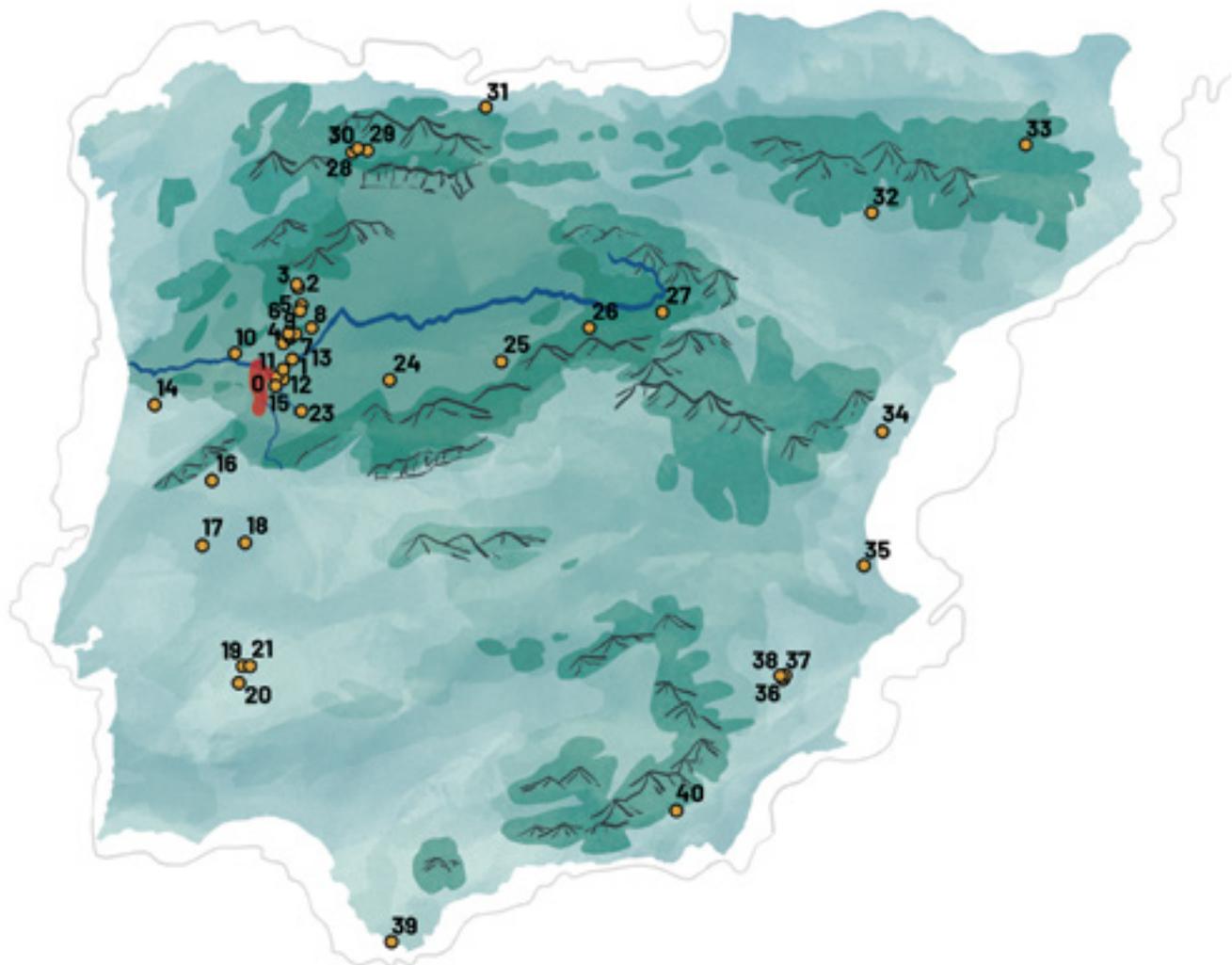
La asociación cavernaria del arte paleolítico condicionó su presencia territorial, relacionándose solo con aquellas zonas donde aparecían caliza y cuevas. Si el arte paleolítico era cavernario, no podía existir donde no existieran las cuevas. La admisión de esa afirmación eliminaba de un plumazo la mayor parte de las zonas europeas donde el terreno era de otras condiciones litológicas, donde no había caliza ni cuevas. La asunción de este principio no solo descartaba para el arte la mayor parte del territorio, sino incluso la existencia del arte al aire libre de época paleolítica.

Sin embargo, ya en 1906 Breuil y Cartailhac admitían la posibilidad de existir arte paleolítico al aire libre, considerando que los grabados, dependiendo de la roca, de la profundidad de los trazos y de las características climáticas de la región donde se encontraran, tenían más probabilidades de llegar hasta nosotros que las pinturas. Más tarde, A.Laming-Emperaire y A.Leroi-Gourhan introdujeron la posibilidad de una zona decorada a la entrada de las cuevas, llamada santuario exterior, pero eso no es exactamente el arte a la intemperie. El arte paleolítico, para ellos, podía recibirla luz exterior pero dentro del ámbito cavernario.

Ese lastre conceptual siguió vigente hasta que en el año 1981 el equipo portugués de la universidad de Oporto descubriera el yacimiento de Mazouco. Tras ese descubrimiento, y sobre todo después de la polémica suscitada por el yacimiento del Côa, aún quedaron resquicios de conservadurismo y de inercia, que luchan contra la aceptación de un hecho incontrovertible: la existencia de Arte Paleolítico a la intemperie.

SITUACIÓN ACTUAL

Como se ha dicho, el arte paleolítico al aire libre fue reconocido en el año 1981 en Mazouco. A partir de entonces se pudieron valorar los hallazgos de Domingo García, con un caballo ya conocido, Piedras Blancas, Fornols Haut, Siega



- | | | | | | | | |
|----|---------------------|----|-----------------------------|----|-------------------------------|----|---------------------|
| 0 | Sítios do Côa | 11 | Redor do Porco | 22 | Arroyo de las Almas | 33 | Fornols Haut |
| 1 | Mazouco | 12 | Fraga do Gato | 23 | Siega Verde | 34 | Abric d'en Melia |
| 2 | Sampaio | 13 | Foz de Medal | 24 | Paraje de la Salud | 35 | Cueva de Parpalló |
| 3 | Pousadouro | 14 | Vau | 25 | Domingo García | 36 | Cueva de las Cabras |
| 4 | Ribeira de Sardinha | 15 | Marteiros | 26 | La Peña de Estebanvela | 37 | Cueva del Arco |
| 5 | Fraga Escrevida | 16 | Poço do Caldeirão/ Costalta | 27 | Villalba | 38 | Cueva de Jorge |
| 6 | Pedra d'Asma 7 | 17 | Ocreza | 28 | Abrigo de Santo Adriano | 39 | Cueva del Moro |
| 7 | Cabeço de Aguilhão | 18 | Abrigo de La Grajera | 29 | Abrigo de La Viña | 40 | Piedras Blancas |
| 8 | Passadeiro | 19 | Porto Portel | 30 | Cueva de la Lluera | | |
| 9 | Parada | 20 | Moinhola | 31 | Cueva Chufin | | |
| 10 | Foz Tua | 21 | Molino Manzán | 32 | Cueva de la Fuente del Trucho | | |

Fig. 1. Mapa con distribución de yacimientos de arte paleolítico al aire libre en la Península Ibérica y sitios relacionados con su contextualización.

Verde y el Côa. Aquel se concentraba mayoritariamente en la Raya luso-española, aunque con expansiones tan lejanas como los Pirineos franceses y los altos de Almería. El motivo parecía claro. La roca soporte eran esquistos y grauvacas, con especial abundancia en esa zona.

Pero la roca soporte no es necesariamente la citada. De hecho conocemos otros soportes, como el granito de Faia al sur del Côa y la cuarcita de la Grajera

en Extremadura. Aun así, las condiciones del esquisto, su dureza, compacidad y planos grabables le hacen candidato preferente. No es casual que exista una concentración especial de formas artísticas en las zonas donde el esquisto y la grauvaca son abundantes, pero esa condición no es excluyente.

EL CONCEPTO DE ARTE AL AIRE LIBRE

No pretendemos discutir sobre la denominación de este concepto artístico, pero sí debemos puntualizar sobre lo que puede significar culturalmente. En principio deberíamos entenderlo bajo un punto de vista negativo, es decir, todo aquello que no se encuentra en el interior de las cuevas. Todo lo que recibe directamente la luz exterior y es visible desde fuera. Todo lo que carece de oscuridad, misterio y dificultad de acceso.

Si esto es así, el arte al aire libre posee una serie de formas intermedias que no se plasman ni en el interior ni en el exterior absoluto. Son aquellas que aparecen bajo abrigos y viseras, externas pero protegidas en parte de los agentes externos.

También poseemos figuras en abrigos y cuevas poco profundas cuya función sería la misma que la de las cavernas, pero con una presencia notablemente mayor en el territorio. La península Ibérica es rica en estas formas intermedias.

LA UBICACIÓN EN EL PAISAJE

Los modelos de situación de las formas artísticas paleolíticas son básicos y reiterados en el arte al aire libre. En el caso del Còa entre otros, esa situación ha sido bien estudiada. Los conjuntos gráficos paleolíticos prefieren los vados fluviales y sus alrededores, por un lado, y los oteros dominantes en el paisaje, por otro. Existen pequeñas variantes, pero en lo sustancial el modelo se repite, en compañía o no de sitios de habitación.

Los sitios habitados son reconocibles si se ha procedido a una documentación suficiente, como pasa en el conjunto del Còa. Alturas y vados son adecuados para vivir y decorar. En unos y otros se concentran lajas de piedra apropiadas, siempre en espacios transitables y reconocibles.

En el caso de las formas intermedias, abrigos y cuevas poco profundas, su presencia depende de la conformación del relieve, pues requieren de rocas que las soporten. Siendo posible, la ubicación de las figuras paleolíticas intermedias pide con frecuencia la altura o el dominio del entorno, y esto pasa en muchos yacimientos andaluces o levantinos. La mayor parte de los sitios decorados es reconocible desde lejos.

Esto no se produce así en el arte cavernario, que depende de la conformación caliza interior. Su señalización exterior la desconocemos hasta el momento, aunque debió haberla. Quizás objetos visibles desde fuera, formas naturales, etc.



Fig. 2. Caballo principal del yacimiento de Mazouco en Freixo da Espada a Cinta. (Fotografía de Rodrigo de Rabín).

LO QUE TENEMOS

Dentro de la Península Ibérica, como se ha dicho, existe una acumulación de formas al aire libre dentro de la Raya hispano-lusa, y más concretamente en el valle el Duero. Esa acumulación refleja el estado actual de nuestros conocimientos, y no supone una limitación para el futuro.

El primer yacimiento conocido fue el de Mazouco, en Freixo da Espada a Cinta, en el embalse de Aldeadávila, que se construyó entre los años 1958 y 1965. El sitio era conocido por los vecinos del pueblo, entre ellos Nelson Rebanda, quien comunicó su existencia a la profesora Susana O. Jorge de la Universidad de Oporto. Ella final-

mente lideró el equipo de investigación, que en ese momento careciendo de experiencia en el Arte paleolítico, fue capaz de comprender su antigüedad.

Lo que conocemos es el resto de algo que debió ser mucho mayor, y que con toda probabilidad ocuparía las zonas bajas del río Duero, cubiertas ahora por las aguas. Podríamos pensar que se trata de un yacimiento en altura, dominante del espacio fluvial, pero esa imagen está distorsionada por el embalse.

El descubrimiento y su valoración fueron la base para evaluar los conjuntos de Domingo García, en las campiñas meridionales de la provincia de Segovia, con un caballo piqueteado conocido desde 1970. El sitio fue bien valorado por el equipo de la Universidad de Valladolid y más tarde por uno de nosotros (RB) y por el equipo de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Su situación no ofrece dudas, por más que el promontorio de San Isidro es solo parte de un yacimiento mayor que se extiende hasta Coca. En los espacios previos al levantamiento del Sistema Central, quedan restos de antiguos plegamientos que dejan al descubierto superficies de esquisto de origen primario. Esas superficies fueron aprovechadas para la realización de grabados en momentos paleolíticos y posteriores, en una utilización larga en el tiempo. Queda el resto deteriorado de algo que debió ser mucho mayor, y que disminuyó por la construcción de viviendas de ocio en el entorno. Queda un conjunto excepcional de grabados, con una mayor presencia postpaleolítica que aún no ha sido valorada. Hoy hay ocho espacios inventariados con arte paleolítico

Se había abierto la puerta a una nueva valoración del arte paleolítico, que sufriría contratiempos y dificultades, pero acabaría componiendo un firme argumento para la interpretación del comportamiento gráfico humano más antiguo.

Con esos antecedentes, en 1983 se descubrió el yacimiento de Fornols Haut en la Cataluña francesa, estudiado por D.Sacchi. De nuevo nos queda un resto de algo mayor, con una superficie grabada que contiene restos de aves y

cabras en trazo fino de no fácil visión. Normalmente el discurso gráfico se desarrolla en más de una página pétrea y así debió ocurrir en Fornols. Su ubicación cumple el modelo de los yacimientos gráficos en altura, dominantes de una gran superficie a sus pies.

En los mismos momentos se producía otro descubrimiento casual, el de Piedras Blancas en la Sierra de los Filabres almeriense, estudiado por J. Martínez. El descubrimiento ampliaba el horizonte geográfico del arte al aire libre, llevándolo hasta el sur mediterráneo. El yacimiento se encuentra a 1.300 m de altura, frente a las estribaciones septentrionales de Sierra Nevada, y desde él se puede ver

la bahía de Almería. Naturalmente se trata de otro yacimiento en altura, desde el que se domina un espacio muy amplio de territorio, hasta el mar.

La primera referencia publicada constaba de una sola figura de caballo paleolítico, pero en el año 2008, el mismo estudioso del yacimiento publicó algunos grabados más. Esas nuevas imágenes fueron descubiertas y aportadas por uno de nosotros (RB).

A finales de los años ochenta, comenzaron a realizarse prospecciones sistemáticas en el territorio español y portugués, con importantes avances. En el caso de Siega Verde, descubierto en 1988, su localización fue producto de las prospecciones del entonces director del Museo de Salamanca Manuel Santonja, para la elaboración del inventario arqueológico provincial. El hallazgo de un caballo paleolítico grabado le hizo contactar con uno de nosotros (RB) para componer el equipo que habría de estudiar el yacimiento.

Poco después Nelson Rebanda, en el contexto de la construcción de una presa hidroeléctrica, prospectaba en el vecino Cõa, paralelo del Agueda de Siega Verde y afluente como él del Duero. Sus prospecciones, rodeadas de diversos problemas, dieron como fruto el descubrimiento del conjunto gráfico del Cõa a finales de 1991. El hallazgo se hizo público a finales de 1994 y los primeros artículos científicos se publicaron en 1995.

Siega Verde tuvo un desarrollo más rápido, a partir del trabajo realizado sobre el terreno y de su menor tamaño, más abarcable que el portugués, que más que un sitio es un conjunto de ellos. Siega Verde fue publicada en su totalidad en el 2006 y el Cõa ha recibido su estudio más completo en 2019. El español fue declarado parte del Patrimonio Mundial de la UNESCO en 2010, como ampliación del portugués. La relación entre ambos se ha mantenido a lo largo del tiempo, bajo el punto de vista gráfico y científico. El de la Foz del Cõa tuvo una mayor dimensión mediática desde el principio, produciendo incluso una reacción popular



Fig. 3. Toros, cánido, caballo y signo del panel 32 de Siega Verde. (Fotografía de Rodrigo de Balbín).



Fig. 4. Cápridos de la roca 3 de Quinta da Barca, Côa. (Fotografía de André T. Santos; Fundação Côa Parque)



Fig. 5. Cabezas de toro pintadas de Faia, Côa. (Fotografía de Rodrigo de Balbín).

de defensa patrimonial modélica en su género. Este hecho, y los intereses económicos de la empresa propietaria del fallido embalse, llevaron a una controversia interesada de dimensiones excesivas (vid. 4-1). Siega Verde se mantuvo en un segundo plano dentro de la polémica y de la Declaración de la UNESCO, como hermano menor de un gran fenómeno cultural y social.

Los matices son grandes, pero el modelo se repite en ambos sitios, con diferencias que indican un mayor o menor predominio de cada uno de ellos según las épocas. La conexión debió existir sin embargo a lo largo del tiempo, quizás formando parte de un mismo territorio grupal. Foz Côa tiene una diferencia destacable con respecto a Siega Verde que es la escala. Este tiene un espacio decorado que mide poco más de 1 km y el arte del Côa está distribuida por 60 sitios localizados a lo largo de 17 km de sus márgenes y de las de varios afluentes del Duero. Siega Verde por su parte, posee una concentración única y una escasa variedad técnica.

En el Côa existe una documentación muy detallada de lugares de habitación, alguno con paredes decoradas en el mismo espacio, como Fariseu. También se conservan en Faia, al sur del sitio, pinturas sobre granito que confirman los restos fragmentarios encontrados en Siega Verde. Todos los sitios conocidos en ambos ambientes guardan estrecha relación con el río y sus vados, en parajes transitados y conocidos por cualquier viajero.

A partir del Côa los hallazgos se han sucedido, quizás con menos abundancia de la que algunos esperábamos. Esos hallazgos han dependido de la intensidad del trabajo en cada

zona. Al norte portugués se han encontrado sitios como Sampaio, Pou-sadouro, Ribeira da Sardinha, Fraga Escrevida, Foz do Medal (arte mueble), Pedra d'Asma 7, Cabeço do Aguilhão, Passadeiro, Parada (todos en el valle del Sabor), Foz Tua (valle del Tua), Redor do Porco (valle del Águeda), Fraga do Gato (Ribeira do Mosteiro), Vau (valle del Vouga, arte mueble) y Martoiros (interflúvio entre Côa y Águeda, arte mueble) y en el español Arroyo de las Almas (valle del Águeda), La Salud (Rio Tormes) y Villalba (arte mueble, Soria). El modelo de casi todos ellos es fluvial, en zonas transitables que podrían contener una vez más sitios de habitación, hasta el momento no encontrados.

Foz do Medal tiene cierta originalidad respecto al resto, porque la mayor parte de sus piezas pueden considerarse como muebles, aunque hay algunas que por su tamaño semejan fragmentos de paneles rupestres.

La placa de Villalba, ha sido un único en el panorama gráfico paleolítico, pues se trata de un objeto alargado, probable retocador, que apareció aislado y sin contexto en las planicies del sur de Soria. El descubrimiento del arte mueble de la Foz do Medal, al otro lado de la cuenca del Duero, y más recientemente las piezas de Martoiros y Vau, le otorgan ahora una mejor comprensión, sin quitarle nada de su aislamiento en el páramo castellano. Son formas del final del Paleolítico Superior, que se superponen en un breve espacio y repiten todo el sistema de las grandes rocas exteriores.



Fig. 6. Placa grabada de Vau, Valle del Vouga (Fotografía de Fernando Barbosa; Fundação Côa Parque).



Fig. 7. Detalle de la placa de Villalba de Almazán, Soria. (Fotografía de Rodrigo de Balbín).



Fig. 8. Pinturas de la Grajera 2, Santiago de Alcántara, Cáceres. (Fotografía de Rodrigo de Balbín).

DEL TAJO AL GUADIANA

El modelo geográfico que estábamos manejando se ha ampliado hacia el sur. Hemos relacionado los yacimientos con alturas y más con cursos fluviales, organizados sobre todo en torno al Duero. El sur del sistema Central ha sido habitualmente menos valorado en cuanto a manifestaciones culturales antiguas, y eso se ha reflejado de manera especial en la existencia de grafías paleolíticas. Durante los años 70, un amplio equipo portugués prospectó en las riberas de Tajo, encontrando un yacimiento gráfico al aire libre de grandes dimensiones, hoy cubierto en su mayor parte por un embalse. Los investigadores propusieron, ya en este siglo, que una parte de los grabados debía ser paleolítica, lo que hoy tiene mucho más sentido.

También en la cuenca del Tajo, se encontraron Barroca y Ocreza que garantizan la antigüedad de algunas figuras de Gardete y Fratel a las que hemos hecho referencia. Sin un estudio pormenorizado aún, en la frontera luso-española, existe otro yacimiento importante en las márgenes del río Erjas, que debe tener continuación en la parte extremeña de Segura. No lejos, en Santiago de Alcántara, encontramos La Grajera, yacimiento que conserva pinturas paleolíticas a la intemperie en paneles de cuarcita. En todos estos casos el modelo fluvial vuelve a repetirse.

El descubrimiento del conjunto del Côa interrumpió el mayor proyecto hidráulico de Portugal, que buscaba con lógica la independencia hídrica del vecino español. Tras años de interrupción, las necesidades del país seguían siendo las mismas, por lo que se procedió a embalsar un tramo del río Guadiana entre Alentejo y Badajoz, en Alqueva. En ese momento se organizó un equipo mixto de prospección en las márgenes del río. Por motivos desconocidos, la concentración de imágenes grabadas era mayor en la parte española, distribuyéndose los grabados portugueses por un área mayor. En las dos márgenes se identificaron varias figuras pertenecientes al paleolítico superior, concentradas sobretodo en el yacimiento de Molino Manzániz, y por tanto muestra de un arte exterior que avanzaba hacia Andalucía. Ya se conocía, como se ha dicho, el sitio de Piedras Blancas en Almería, pero el yacimiento de Molino Manzániz en Cheles y los de Porto Portel y Moinhola en los ayuntamientos portugueses de Reguengos de Monsaraz y Alandroal volvían al modelo fluvial que hemos indicado y manifestaba una vez más el extenso poblamiento paleolítico de las tierras interiores, que nunca debieron perder la presencia humana.

ENTRE LAS CUEVAS Y EL AIRE LIBRE

Como ya se ha dicho, los extremos representativos durante el paleolítico superior son el interior cavernario y el exterior a la intemperie. Aquí nos estamos ocupando de esta segunda forma, que contiene los mismos elementos que las cuevas, pero a la luz del día.

También a la luz del día hay representaciones de época paleolítica que se extienden por toda la Península, otorgando una visión amplia de la expansión humana a través de sus manifestaciones artísticas. Si la intemperie había roto las fronteras del arte paleolítico en cueva, el arte en abrigo, o semiexterior, rompía ahora las fronteras marcadas por los ríos y el esquisto.

En espacios variados, con litología no necesariamente caliza, se producen abrigos rocosos, paneles decorables, protegidos en parte de la intemperie por espacios de escasa profundidad a los que llega siempre la luz del día. Esas son las formas intermedias que rellenan los territorios que antes aparecían vacíos de formas artísticas antiguas. Lo que conocemos ahora no es mucho, pero nos va dando una imagen mejorada que deberá ampliarse en el futuro.

En el norte se ubican en cuevas poco profundas y se concentran en alguna cuenca fluvial, como la del Nalón (Asturias), con sitios emblemáticos como la Lluera 1 y 2, la Viña y Santo Adriano. Ya en Cantabria está la cueva de Chufín, donde en su zona externa se hacen grabados semejantes a los asturianos, aunque en su interior continúa una decoración pintada. El occidente asturiano posee una base litológica donde abunda el esquisto, roca que como se ha dicho es buen soporte para la conservación de los grabados paleolíticos. No se ha prospectado en la zona, pero las posibilidades de encontrar formas gráficas exteriores son grandes.

En el interior peninsular aparece una cavidad, con elementos muebles a su entrada, que es el yacimiento segoviano de Estebanvela. Sus objetos presentan imágenes animales y esquemáticas claramente pertenecientes al final del Paleolítico Superior. Lo mismo puede decirse de la entrada al yacimiento aragonés de la Fuente del Trucho, cerca del Pirineo, donde se representan figuras de reno y caballo de la misma

época y contorno piqueteado. En este caso, como en otros lugares al aire libre, la secuencia comienza en el arte paleolítico, para seguir después en una sucesión temporal que indica continuidad gráfica, cultural y humana. Lo mismo podría decirse del Còa, de Siega Verde y de espacios intensamente decorados como el Tajo.

EL ARTE PALEOLÍTICO EXTERIOR DEL LEVANTE ESPAÑOL

El este peninsular es conocido sobretodo por el Arte Levantino, y las referencias más antiguas en relación con el mismo han causado amplios debates. Nuestro conocimiento actual sobre las formas paleolíticas en cueva de la zona, es cada día más abundante y se documentan desde Cataluña hasta Andalucía. Pueden destacarse yacimientos como Molí del Salt, Parpalló, Meravelles, El Comte o Cova Fosca. En suma, se observa un poblamiento paleolítico del que las formas exteriores serían consecuencia natural.

Sin embargo, las representaciones gráficas antiguas no han tenido nunca mucho predicamento en el oriente peninsular, sobre todo a partir de la consideración del arte levantino como postpaleolítico. Esa es la versión dominante entre sus grupos de investigación, y marca una cierta imposibilidad de remontar las formas gráficas exteriores hacia el pasado pleistocénico. A partir del año 2001 las cosas tomaron otros derroteros, porque se descubrieron grabados de estilo paleolítico en las paredes exteriores del sitio de Abric d'en Meliá, al norte de la provincia de Castellón y dentro del área más clásica del arte levantino. Ya era original el hallazgo de grabados en una de las paredes levantinas, pero además los investigadores valoraron adecuadamente su condición paleolítica, y eso era una novedad absoluta. Puede ser que esas imágenes pertenezcan a una etapa final del ciclo, pero el reconocimiento de formas gráficas muy antiguas en la zona suponía un camino nuevo de entendimiento del arte levantino, anclado en unos conceptos tradicionales difíciles de transformar. Ya tenemos grabados exteriores de época paleolítica en la zona levantina y eso da muestra una vez más de dispersión y continuidad del uso externo de las grafías más lejanas en el tiempo.

Dentro del oriente de la Península está Murcia, de la que conocemos al menos tres sitios con grafías paleolíticas en la ubicación semiexterior que ahora nos ocupa. Son los yacimientos de Jorge, Las Cabras y Arco, que presentan una ubicación exterior en abrigos de muy escasa profundidad, con pinturas claramente antiguas. Hay poca documentación paleolítica en la zona, pero estos ejemplos nos muestran que el sistema no se interrumpió allí y que el futuro nos proveerá seguramente de documentos mayores y mejores.

EL SUR ANDALUZ

El modelo ciezano guarda una estrecha relación con el andaluz, por la forma de los abrigos, por su decoración paleolítica y por la continuidad en las decoraciones, mayor aún en el sur peninsular. En Almería está la cueva de Ambrosio, yacimiento con grabados y pinturas a su entrada, a plena luz diurna. En este caso el yacimiento solutrense no ofrece dudas sobre su asignación paleolítica.

En Andalucía, la cantidad de pequeños abrigos con grafías de larga duración es muy llamativa, y tiene una especial concentración en el ámbito del Estrecho, con sitios como La Horadada, El Ciervo, Las Palomas, Atlanterra y El Realillo. Estos abrigos tienen su reflejo en las cuevas de Gibraltar, Gorham y Saint Michael, pero presentan un modelo de abrigos muy bien dotados de pintura y con clara continuación en el postpaleolítico. Su descubrimiento relativamente reciente, se debe a la incansable actividad de L. Bergman.

Desde antiguo se conocían las manifestaciones rupestres prehistóricas del Norte de África, con publicaciones de la categoría de las de Frobenius y Flamand. De manera mecánica fueron catalogadas como de época postpaleolítica por haber sido realizadas fuera de las cuevas y de Europa. Al norte del Mediterráneo se realizaban el arte paleolítico en las cuevas, y fuera de ellas las manifestaciones posteriores de Europa y África.

Los nuevos descubrimientos en el valle del Nilo, sobre todo Qurta y Wadi Abu Subeira, han demostrado la existencia de formas paleolíticas en el norte del continente. En el primero de los casos la utilización de la datación OSL ha dado fechas de hace 19.000 años para los grabados de estilo similar al paleolítico superior europeo. La frontera del estrecho de Gibraltar se ha venido abajo, como era de esperar, y ahora tenemos grafías paleolíticas a uno y otro lado del mismo, además a la intemperie.

Uno de los ejemplos que más sugieren la relación cultural entre las dos orillas del Mediterráneo es la cueva del Vencejo Moro, en las alturas de Tarifa y frente al Djebel Musa de Marruecos. Contiene varios grabados de caballo de buen tamaño, y una de bovino que aprovecha una oquedad de la roca. El caballo mayor está grabado y pintado de rojo en su contorno, dándonos una idea adecuada de lo que debió ser habitual en el arte al aire libre. La visión del estrecho desde la altura humanizada es clarificadora de una relación que debió existir siempre y que se plasma en el arte paleolítico.

Tenemos la costumbre de limitar los comportamientos humanos y de hacer fronteras con ellos. El arte paleolítico es el sistema que usaron nuestros antepasados para contar sus preocupaciones fundamentales, en cueva o al aire libre. La segunda manera debió ser más abundante que la primera, a pesar del modelo que arrastramos desde hace mucho tiempo. Esas formas externas, visibles y patentes para los grupos del momento, marcaron el territorio y la presencia humana a lo largo de milenios, en la península Ibérica, en el norte de África y seguramente en muchos sitios de Europa, de los comenzamos a tener noticia. Así en Fornols Haut en Francia o en Hünsruck y Abri Allerberg en Alemania.

Hasta el momento la Península Ibérica es la zona geográfica de mayor concentración de arte paleolítico al aire libre, pero el futuro nos deparará novedades importantes en otros espacios, europeos y extraeuropeos.

Debemos concebir el arte paleolítico al aire libre como una grafía abundante en la época, presente en todos los sitios y representante fundamental de la cultura del momento. Las formas que vemos son normalmente las mismas en todos los yacimientos, pero el número, la organización, la secuencia de las imágenes, su compañía y los signos acompañantes cambian. Esa debería ser la distinción indicativa, el marchamo de identidad de cada grupo en su demarcación.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcolea, J. J., Balbín, R. de (2006): *Arte Paleolítico al aire libre. El yacimiento rupestre de Siega Verde, Salamanca*. Arqueología de Castilla y León nº 16. Junta de Castilla y León.
- Almagro, M. (1973): "Las pinturas y grabados de la cueva de Chufín (Ciclones, Santander)". *Trabajos de Prehistoria* 30: 9-67.
- Balbín, R. de (2009). "El Arte Rupestre Paleolítico al aire libre en la Península Ibérica". En: R de Balbín (Ed.): *Arte Prehistórico al aire libre en el Sur de Europa*. Actas. PAHIS. Junta de Castilla y León: 19-56.
- Baptista, A. M., Santos, A. T. (2013): *A arte rupestre do Guadiana português na área de influência do Alqueva*, s.l.: EDIA & DRCALEN [Memórias d'Odiana, 1].
- Cartailhac, É., Breuil, H. (1906): *La caverne d'Altamira à Santillana près Santander (Espagne)*. Monaco: Imprimerie Vve A. Chêne.
- Collado, H. (2006): *Arte rupestre del valle del Guadiana. El conjunto de grabados del Molino Manzániz (Alconchel -Cheles, Badajoz)*. Memorias de Odiana 4. EDIA.
- Flamand, G.M.B. (1921): *Les pierres écrites (Hadjrat - Mektoubat). Gravures et inscriptions rupestres du Nord - Africain*. Missions du Ministère de L'Instruction Publique et du Gouvernement Général de L'Algérie (Service Géologique). Masson & Compagnie Ed. Paris
- Frobenius, L. y Obermaier, H. (1925): *Hadschra Maktuba. Urzeitliche Felsbilder Kleinafrikas*. Kurt Wolff Verlag, München
- Huyge, D. et al. (2011): "First evidence of Pleistocene rock art in North Africa: securing the age of the Qurta petroglyphs (Egypt) through OSL dating". *Antiquity* 85: 1184-1193
- Laming Emperaire, A. (1962): *La signification de l'art rupestre paléolithique*. Picard. Paris.
- Leroi Gourhan, A. (1971): *Préhistoire de l'Art Occidental ; ed. Mazenod. Paris*.
- Maier, A. et al. (2018): Engravings in the upper rock shelter of Abri Allerberg (Lower Saxony). Evaluation authenticity of possible Late Glacial or early Holocene rock art in northern Germany.
- Martínez García, J. (1986-87): "Un grabado paleolítico al aire libre en Piedras Blancas (Escullar, Almería)". *Ars Praehistorica*, V- VI: 49-58.
- Martinez Valle, R. et al. (2009): "Grabados rupestres de estilo paleolítico en el norte de Castellón". In R. de Balbín (Ed.): *Arte Prehistórico al aire libre en el Sur de Europa*; 225-236).
- Mas, M., et al. (1995): "Estudio preliminar de los grabados rupestres de la Cueva del Moro (Tarifa, Cádiz) y el arte paleolítico del Campo de Gibraltar". *Trabajos de Prehistoria*. Vol. 52, nº 2:61-81.

- Ripoll, S. y Municio, L. (1999): *Domingo García. Arte Rupestre Paleolítico al aire libre en la meseta castellana*. Monografías de la Junta de Castilla y León, nº 8.
- Ripoll, S. et al. (1994): "Arte rupestre paleolítico en el yacimiento solutrense de la Cueva de Ambrosio (Vélez-Blanco, Almería)". *Trabajos de Prehistoria*, 51, 2: 21-39.
- Rodríguez, J.A. y Barrera, J.M. (2014): *El arte de la frontera. 100 años del descubrimiento de la caverna de la Peña de Candamo*. Consejería de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno del Principado de Asturias
- Sacchi, D. (1988): «Le rocher gravé de Fornols-Haut à Campôme, Pyrénées-Orientales, France. Etude préliminaire », Actes du 1er congrès international d'art rupestre, 1985, *Bajo Aragon Prehistorica VII-VIII*, 1986-1987: 279-293.
- Salmerón, J. et al. (1997): "Avance al estudio del arte rupestre paleolítico en Murcia: Las Cuevas de Jorge, Las Cabras y el Arco (Cieza, Murcia)". *XXIII Congreso Nacional de Arqueología*. 201-216. Elche, 1995. Zaragoza.
- 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.
- Utrilla, P. et al. (2014): "La cueva de la Fuente del Trucho (Asque-Colungo, Huesca)"; en Sala, R. (ed.): *Los cazadores recolectores del Pleistoceno y del holoceno en Iberia y el Estrecho de Gibraltar: estado actual del conocimiento del registro arqueológico*, Burgos, Universidad de Burgos y Fundación Atapuerca: 171-178.
- Villanueva Ortiz, P. (2017): *Secuencias gráficas paleolíticas-postpaleolíticas en Andalucía occidental*. Tesis Doctoral Universidad de Alcalá, 2 vol.
- Villaverde, V. (2015): "Palaeolithic art in the Iberian Mediterranean region. Characteristics and territorial variation". *Prehistoric Art as Prehistoric Culture. Studies in Honour of Professor Rodrigo de Balbín-Behrmann, Oxford, Archaeopress Archaeology*: 145-155.
- Welker, W. (2016): "First Palaeolithic rock art in Germany: engravings on Hunsrück slate". *Antiquity*, 90(349): 32-47.



**CARACTERIZACIÓN Y EVOLUCIÓN DEL ARTE PALEOLÍTICO
EN VALE DO CÔA Y SIEGA VERDE.**

André Tomás Santos

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

J. Javier Alcolea González

Universidad de Alcalá

Rodrigo De Balbín Behrmann

Universidad de Alcalá

Los conjuntos rupestres de los yacimientos del Valle del Côa y Siega Verde son los testimonios más importantes que nos llegaron de la producción artística paleolítica realizada al aire libre, y su inclusión en la lista del Patrimonio Mundial está perfectamente legitimada por este motivo. Como ya se mencionó, en el Valle del Côa se encuentra la mayor concentración de sitios con arte de este período, correspondiendo Siega Verde al sitio donde se concentra el mayor número de rocas grabadas por piqueteado o abrasión, lo que hace de este sitio el más monumentalizado de los que se conocen hoy en día.

El Valle del Côa está muy cerca de Siega Verde, Fariseu (sitio central del Valle del Côa) se localiza a unos 50 km en línea recta del salmantino. Ambos yacimientos se sitúan en afluentes de la margen izquierda del Duero que nacen, a poco más de 1250 m de distancia, en laderas opuestas de la misma elevación - la Serra das Mesas - ambos recorriendo unos 130 km, antes de unirse al Duero a menos de 16 km el uno del otro. La relación entre los ríos no habrá pasado desapercibida seguramente para nuestros antepasados prehistóricos.

En ambos conjuntos predominan las figuraciones de los grandes herbívoros más representados en el arte paleolítico situados al sur de la cordillera Cantábrica: el caballo, los uros, la cabra montesa y el ciervo. Estos van acompañados de otros temas menos frecuentes, como antropomorfos, rebecos, osos, bisontes, etc. Junto a estos, también hay varias representaciones no figurativas. En ambos conjuntos se identifican diferentes modalidades de grabado: varios tipos de piqueteado e incisión, abrasión, raspado e incluso pintura (conservada en el Côa y atestiguada en Siega Verde) o bajorrelieve (solo en Côa).

Pero frente a estas similitudes, que en sí mismas resaltan estos sitios respecto al resto de la región (vid. cap. 4), también hay algunas diferencias, particularmente en la frecuencia de los animales figurados y en el peso de los diferentes estilos y técnicas de aquellos. Algunas de estas diferencias tienen que ver con el

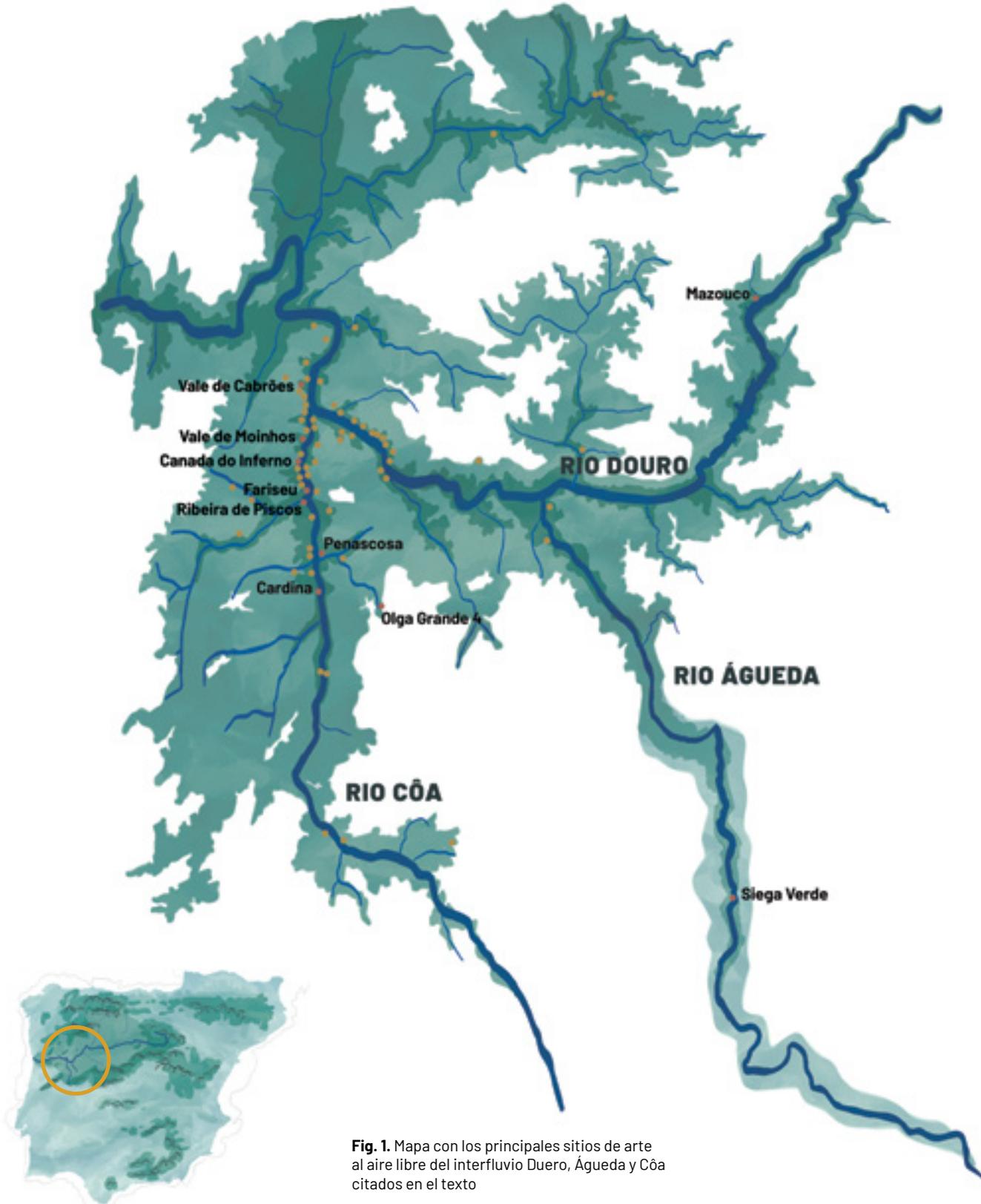


Fig. 1. Mapa con los principales sitios de arte al aire libre del interfluvio Duero, Águeda y Côa citados en el texto

AÑOS CALBP	CÔA	SIEGA VERDE	LEROI- GOURHAN	GRUPO TECNOCULTURAL
45.000-42.000			Pré-figurativo	Chatelperroniense
42.00-33.000			Estilo I	Auriñaciense
33.000-30.000				Gravetiense
30.000-23.000	Fase 1		Estilo II	Solutrense Inferior y Medio
		Clasica		Solutrense Superior
23.000-18.000	Fase 2		Estilo III	Magdaleniense I a IIII
		Reciente		Magdaleniense III y IV
18.000-15.000	Fase 3		Estilo IV	Magdaleniense Final y Aziliense
14.000-12.000	Fase 4	Estilo V		

predominio respectivo de cada fase cronológica, y otras con el hecho de que los dos sitios corresponden a dos capítulos distintos del "libro" del que se habló en el punto anterior.

Fig. 2. Cuadro cronocultural con la secuencia del arte al aire libre del Côa y Siega Verde en relación con el arte del Paleolítico superior

EL VALLE DEL CÔA

La comparación, sobre base estadística, entre las figuras completas de los cuatro animales más representados, nos permitió percibir que hay cuatro clases distintas de caballos y uros y tres de cabras monteses y ciervos. El estudio de las superposiciones en paneles con más de una de estas clases, así como las observaciones de carácter geoarqueológico, nos permitieron afirmar que el conjunto del Valle del Côa se organizó a lo largo de 4 fases.

FASE 1

Caracterización: Actualmente, se inventarian 474 figuras de animales atribuidas a la fase 1. Se encuentran en 70 rocas, distribuidas en diez sitios. Realizadas esencialmente por piqueteado y/o abrasión, pero también existe la incisión. En Faia se identificó pigmento rojo en el interior de líneas previamente piqueteadas de cinco cabezas de uro y una de caballo. En la roca 22 de la Quinta da Barca, se certifica el uso del bajorrelieve en la configuración de la cabeza de una cabra montesa. Las figuras de esta fase aparecen generalmente en perfil absoluto, presentando generalmente dorsos y vientres pronunciados, con una pata por par sin pezuñas. Los detalles del cuerpo son escasos, los ojos pueden hacerse con puntos y las bocas y nariz con líneas. También se pueden representar las crineras de los caballos y los despieces de los hocicos de los toros.

Atribución cronológica: Las excavaciones en el yacimiento de Fariseu nos permitieron observar que las figuras de esta fase son previas a un episo-



Fig. 3. Panel con grabados varios de Fariseu. Côa (Fotografía Rodrigo de Balbín).

Fig. 4. Grabados de caballos. Roca 3 de Fariseu. Côa (Fotografía André T. Santos; Fundação Côa Parque).



dio erosivo del valle anterior a 23.000 años y que probablemente se relaciona con un cambio en el curso del río posterior a hace 26.000 años, como se verificó en las excavaciones de Cardina. Se sabe, por otro lado, que las figuras de este tipo se grabarían en el Côa 30.000 BP atrás, ya que, en niveles coetáneos del sitio de Olga Grande 4, se encontraron picos de cuarcita que habrían sido utilizados para su realización. Los paralelos europeos de estas figuras se remontan a períodos anteriores a 23.000 BP.

Distribución temática: En esta fase predominan los uros (28,48%), caballos (20,25%) y cabras montesas (19,83%). Los ciervos están muy por detrás, con un 11,18%. También aparecen 7 rebecos, un pez, una rapaz,

un oso, una figura no identificable y 84 cuadrúpedos indeterminados. El repertorio no figurativo es casi exclusivamente inciso, predominando las formas lineales y angulares.

FASE 2

Caracterización: A la fase 2 se le atribuyen 324 figuras animales, distribuidas en 68 rocas de 20 sitios. En su mayoría están realizadas con incisión (85,54%), pero también se identifican piqueteados y abrasión (13,25%), y 4 figuras raspadas. Los cuerpos de estas figuras son ahora menos potentes, la representación de las cuatro patas se vuelve algo más frecuente, estando representadas en perfil biangular oblicuo (es decir, visto desde un ángulo de 45° en relación con el resto del cuerpo), pudiendo terminar en pezuñas de forma globular. Los detalles anatómicos son también más frecuentes, particularmente en el hocico de los caballos.

Atribución cronológica: Las figuras se realizan tras la referida fase erosiva del valle, que liberó muchas de las superficies de los paneles grabados. Los paralelos europeos de estas figuras no parecen ser más recientes de los 18.000 años, por lo que deben ser contemporáneas de la generalidad del conjunto de Siega Verde.

Distribución temática: Los caballos son ahora el tema más representado (27,16%), seguidos de los uros (21,30%), los ciervos (16,05%), las cabras monteses (12,04%) y las figuras humanas (3,09%). Dos felinos, dos figuras no identificadas y representaciones aisladas de rebeco, bisonte, ave y pez completan el repertorio *ex-nihilo*. El 21,8% de las figuras, sin embargo, pertenece a cuadrúpedos indeterminados. En el total acumulado, disminuye la distancia entre el toro (26,14%) y el caballo (21,85%), así como entre las cabras monteses (17,16%) y ciervos (12,74%). El repertorio no figurativo es exclusivamente inciso, con predominio de formas lineales y angulares.

FASE 3

Característica: Sólo 164 figuras de animales son atribuibles a esta fase. Están distribuidas por 29 rocas de 9 sitios en el Valle del Côa. Son figuras realizadas mayoritariamente mediante la incisión, pero también se identifica la abrasión profunda, y no existe ninguna figura exclusivamente piqueteada. Las formas son extremadamente realistas, y sus cuerpos tienden a ser muy proporcionados y definidos por bordes suaves. Los detalles anatómicos, como los ojos almendrados, los hocicos circulares y las bocas modeladas, se convierten en algo común, así como la representación de las cuatro patas en un perfil "clásico". Estos tienden a ser muy modeladas, distinguiéndose las diversas regiones anatómicas. Son comunes las representaciones naturalistas, marcándose las pezuñas y delimitaciones corporales como los despieces en "M" ventral de los caballos

Atribución cronológica: Algunas superposiciones atestiguan la posterioridad de estas figuras en relación con las de la fase anterior, así como su anterioridad respecto a las de la fase siguiente. Sabemos, por otro lado, que una parte importante de este arte es anterior a la fase de sedimentación de hace unos 15.000 años. La ausencia en el fondo del valle de las figuras "hiperrealistas" que caracterizan alguno de los motivos que atribuimos a esta fase (por ejemplo, el gran uro de la roca 32 de Vale de Cabrões, o algunos caballos de roca 41 de la Canada do Inferno) nos lleva a pensar que podrían haber sido hechas durante esta fase de sedimentación del valle. Nuestras inferencias son, por otro lado, compatibles con las comparaciones estilísticas que podemos hacer con otros materia-



Fig. 5. Grabado de uro retrospectivo. Roca 38 de Penascosa. Côa (Fotografía André T. Santos; Fundação Côa Parque).

les europeos. De hecho, esta fase se relaciona esencialmente con el estilo IV de Leroi-Gourhan. Por lo tanto, será también coetánea de una parte importante del conjunto de Siega Verde.

Distribución temática: Las figuras atribuidas a esta fase se distribuyen de forma muy homogénea por las cuatro especies más representadas: 21,95% de ciervos, 20,73% de caballos, 18,90% de uros y 18,29% de cabras monteses. Los antropomorfos son el quinto tema más representado (8,54%). El repertorio se completa con dos rebecos, un ser fantástico, un posible mustélido y un posible bisonte completan el repertorio creado *ex-nihilo*. El 9,15% de las figuras son cuadrúpedos indeterminados. Durante al menos el final de esta fase, algunos paneles estarán cubiertos por sedimentos, por lo que el número total de figuras de animales visibles durante el final de esta fase no serán las 935 que totalizarían el total acumulado. De hecho, una gran parte del sitio de Fariseu y, al menos, un panel de la roca 24 de Piscos estarían, seguramente, ocultos. Así, de las 914 figuras que serían seguramente visibles en el valle al final de esta fase, el 24,62% estaría formado por uros, el 21,33% por caballos, el 17,61% por cabras monteses y el 14,66% por ciervos. Los antropomorfos son el 2,52%. El repertorio figurativo se diversifica, aumentando el número de formas onduladas y triangulares, así como arboriformes, reticuladas, triángulos, etc.

FASE 4

Caracterización: El arte rupestre de este período se distribuye por 52 de los sitios del Valle del Còa. Más de 500 rocas contienen figuras de este momento, pero aún solo se han estudiado 46 de ellas. Por ahora, hemos inventariado 353 figuras de esta fase, en su mayoría incisas, aunque el piqueteado también está atestiguado, al igual que el raspado y la pintura. Presentan cuerpos de forma geométrica, y su relleno es muy frecuente, especialmente a través de trazos incisos. Los detalles interiores de los animales son inexistentes. Las extremidades pueden presentar distinción entre las ancas triangulares y las cañas lineales, estando dispuestas generalmente en un perfil biangular oblicuo o recto (representado en ángulo, respectivamente 45 y 90° en relación con el cuerpo).

Atribución cronológica: La gran referencia de esta fase es la serie mueble de Fariseu, que consta de una colección de 84 piezas grabadas y 5 pintadas recuperadas en su mayoría en un nivel de hace unos 12.000 años. Algunas de estas figuras pueden, sin embargo, ser un poco más antiguas, dados algunos paralelos con figuras que datan de momentos anteriores, que no superan, los aproximadamente 14.000 años de antigüedad. Este arte debe integrarse en el grupo de figuras del Valle del Duero atribuidas al estilo V de la que se hablará con más detalle en el siguiente capítulo.

Distribución temática: En la muestra estudiada, la mayoría de las figuras corresponde a ciervos (34%), a continuación las cabras monteses (15,58%), los caballos (12,75%), los peces (5,1%), los uros (4,53%) y las figuras humanas (1,42%). Un posible cánido, un pájaro y un rebeco completan el repertorio. Los cuadrúpedos indeterminados tienen una frecuencia considerablemente mayor que en fases anteriores (25,78%) reflejo no sólo del número de animales incompletos –por razones tafonómicas o no– como es el caso de las fases anteriores, sino también del alto grado de esquematismo de muchas figuras en esta fase.

La profunda transformación del arte rupestre en este período queda atestigüada, desde luego, cuando se tiene en cuenta que solo con el escaso muestreo de esta fase (del que habría que restar al menos las figuras de la roca 1 de Fariseu, que estarían con seguridad cubiertas), el ciervo ya se convierte en la figura más representada del Valle. Pensamos que la profundización del estudio del arte rupestre junto con el de la evolución geomorfológica del valle (que permitirá identificar qué rocas se cubrirían durante esta fase y la anterior), harán muy evidente no solo el peso aplastante del ciervo en esta época, sino también el de la cabra montés, como sucede en el arte mueble de Fariseu y en los sitios coetáneos de la región más inmediata del Cõa (vid. cap. siguiente).

SIEGA VERDE

Caracterización general: La estación rupestre de Siega Verde (Villar de la Yegua, Villar de Argañán y Castillejo de Martín Viejo, en la actual provincia de Salamanca) se localiza en la ribera occidental del curso medio del río Águeda. A diferencia de los conjuntos del Cõa se trata de un único y extenso dispositivo gráfico de aproximadamente un kilómetro de longitud, construido sobre los afloramientos de esquisto exhumados por incisión del río en su camino hacia la confluencia septentrional con el Duero. En él se concentran 91 paneles decorados que acogen 443 representaciones paleolíticas, a las que habría que añadir un grupo de figuras (11) de apariencia más moderna, asignables al tránsito entre el Pleistoceno y el Holoceno.

En el cómputo estadístico de las representaciones de edad paleolítica destacan las de animales (55,01% -221), con un elenco de especies típico de las grafías paleolíticas europeas.

Existen aquí cuatro géneros principales, en orden estadístico, caballos (51%), grandes bovinos (18,4 %), éstos en sus dos versiones de uro (16, 8%) y bisonte (1,64 %), cérvidos (12,46 %), en forma de ciervos (9%), renos (1,23%) y megaceros (1,23%), y cabras (5,32%). Este cuadro se completa con algunas otras especies (rinoceronte lanudo, zorro, oso o felino), siempre en porcentaje mucho menor, y tres formas antropomorfas.

Las representaciones abstractas constituyen el 37,3 % del total de evidencias gráficas. Entre ellas predominan las formas simples, sobre todo lineales,



Fig. 6. Ciervo, caballo y toro del panel 15 de Siega Verde (Fotografía Rodrigo de Balbín).

grupo que va desde meras líneas exentas hasta elementos más complejos como zig-zags o “cometas”. A este sistema formalmente sencillo le completan dos tipos de una significación mayor, tanto por su constancia morfológica y técnica, como por sus peculiaridades asociativas: las formas paracirculares u ovales y los claviformes.

Las técnicas de realización de figuras pertenecen abrumadoramente al campo del grabado, aunque se han atestiguado restos de pintura, ya fuera para rellenar líneas piqueteadas, o como preparación previa de algunos paneles. Dentro del grabado la técnica mayoritaria es el piqueteado de contorno, desprovisto aquí de la abrasión posterior tan frecuente en la Fase 1 del CÔa, pero también existe la incisión bajo diferentes formas, entre las que dominan las incisiones simples y únicas.

En el yacimiento se han aislado dos zonas topográficas diferenciadas, cuyas características varían ligeramente y tienen implicaciones compositivas y cronológicas. Esas dos zonas nos permiten hablar de dos fases cronológicas.

FASE CLÁSICA

Temas, técnicas, estilo y composición: Esta fase la localizamos en la zona sur-central del yacimiento, y posee la principal concentración de paneles decorados (1 a 53), extendiéndose a lo largo de 700 m. En ella se documenta la utilización intensiva de superficies verticales de esquisto situadas sobre la superficie del lecho de inundación del río Águeda y orientadas habitualmente al este.

Temáticamente se adapta bastante bien a las proporciones estadísticas ya citadas, mientras que las técnicas muestran un mayor equilibrio entre el piqueteado y la incisión, predominando el primero en los animales, mientras que la segunda es dominante en las formas abstractas simples. Existen algunos factores de selección tecnológica, como los que afectan a las representaciones de ciervos y cabras, frecuentemente incisas, en oposición a uros y caballos, casi siempre piqueteados. Así mismo los signos claviformes y ovales se asocian siempre al piqueteado.

Las representaciones figurativas tienden a ceñirse al contorno, con un énfasis especial en las zonas capitales y despreocupación por las extremidades. El canon de los animales es bastante alargado, sobre todo en las grandes figuras piqueteadas. El nivel de detallismo y convencionalismo es bajo, afectando sobre todo a las zonas capitales y plasmándose generalmente en soluciones lineales.

Este modelo es particularmente aplicable a caballos y uros. Los primeros aparecen frecuentemente compartimentados por despieces ventrales arcaicos, rematados por crineras dobles con cierre angular en la frente y ojos semicirculares adosados a la frente. Los uros se representan con cornamentas filiformes en perspectiva correcta o biangular oblicua, despieces lineales en sus hocicos, y ojos similares a los de los équidos. Algunos animales, como cabras o ciervos, parecen tener un mayor grado de sofisticación gráfica, aunque sólo cuando aparecen incisos y en tamaños más reducidos.

Las peculiaridades de las figuras de animales en esta fase se completan con otros rasgos, dependientes en parte de la técnica utilizada. Existe una diferencia recurrente entre el tamaño de los grandes animales piqueteados y las pequeñas figuras incisas, normalmente encuadrables en el campo manual de los artistas. Esta



selección explica por qué los caballos y los uros son realizados casi siempre en tamaños grandes, mientras que los temas cuantitativamente secundarios, como cabras o ciervas, son más pequeños.

Las características compositivas de esta primera fase (que, con algún matiz, son las mismas que las documentadas en la Fase Reciente) se adaptan a esquemas bastante clásicos dentro del Arte Paleolítico, y difieren de algunas muy comunes en el Valle del Còa, como la construcción de los paneles mediante superposición intensiva de figuras. La evidencia de una delimitación física de los paneles y la consecuente facilidad para aislar las composiciones gráficas, nos ha permitido documentar la aparición de un claro modelo asociativo. Este propone como centro del discurso grandes figuras piqueteadas de uro y caballo, complementadas lateralmente por cérvidos o cápridos incisos y de menores dimensiones. El modelo se completa con signos que se asocian interna y repetidamente a los temas centrales (claviformes-caballos, óvalos-bovinos). Esta estructura asociativa se acompaña, en algunos paneles del área central de la estación, de figuras que comparten partes anatómicas (curvas dorsales, cabezas, cornamentas) como recurso compositivo original, similar a la peculiar forma de multiplicación de cabezas del vecino Còa, aquí prácticamente ausente.

Fig. 7. Caballo del descubrimiento de Siega Verde (Fotografía Rodrigo de Balbín)



Fig. 8. Toro y caballo del panel 21 de Siega Verde (Fotografía Rodrigo de Balbín)

Atribución cronológica: A diferencia del vecino Valle del Côa, Siega Verde carece actualmente de un contexto arqueológico o sedimentológico que nos permita una aproximación cronométrica más directa, por lo que para su cronología debemos acudir necesariamente a los procedimientos estilísticos.

Las características estilísticas y morfológicas de las figuras de la fase clásica apuntan hacia una fase media, ni muy arcaica ni muy evolucionada del Arte Paleolítico. Dentro de los elementos de raíz arcaica encontramos el canon constructivo de muchas figuras, con alargamientos “excesivos” del cuerpo, el escaso detallismo, la despreocupación por las extremidades o la resolución mayoritaria de la perspectiva en perfil absoluto. No obstante todas estas características se ven acompañadas por otras de aspecto más avanzado, como la presencia de despieces ventrales, pecto-faciales o capitales, o la suavización de las líneas dorsales de los animales.

Estos rasgos abogan por que estas figuras se sitúen en la época de incremento de la realización de despieces corporales, en el tránsito entre el periodo figurativo-sintético y figurativo analítico de Leroi-Gourhan o, en términos más “actuales”, en el momento de tránsito entre el mundo de las grafías premagda-

leniense y las magdalenienenses. Es decir, entre el Solutrense y el Magdalenienense, dentro de los cauces del estilo III avanzado y los inicios de IV antiguo de Leroi-Gourhan. Su paralelización con la serie del Cõa es problemática, ya que, hipotéticamente, debería corresponderse con su Fase 2, pero las grandes diferencias técnicas y asociativas documentadas entre ambos lugares impiden una comparación estilística efectiva.

FASE RECIENTE

Temas, técnicas, estilo y composición: La segunda fase cronológica documentada en Siega Verde ocupa los últimos 200 m. de desarrollo de la estación rupestre en su zona norte, y los paneles numerados del 54 al 91. En esta zona los afloramientos tienen una morfología general distinta, fruto de la existencia de un complejo sistema de terrazas rocosas, con superficies de orientación cenital y otras caras menores vertical y hacia el este, todas usadas para grabar.

Dentro de un panorama muy similar al descrito, aquí existe un elenco temático ligeramente más variado, incorporando la mayoría de los ejemplos de fauna exótica del conjunto (renos, rinocerontes lanudos, felinos y osos), aunque otros temas marginales, como megaceros o antropomorfos, desaparecen ahora completamente. De manera opuesta, los signos poseen una menor variedad, limitándose casi exclusivamente a claviformes y algún esquema oval o circular. Esto se relaciona directamente con la técnica de esta fase, en la que el predominio del piqueteado es absoluto, documentándose sólo una figura incisa en los 37 paneles existentes.

Los cambios más evidentes se dan en el campo estilístico. Por una parte se generalizan despieces y modelados más acordes con los paleolíticos clásicos, como las M ventrales de los caballos, y desaparecen casi por completo los tratamientos arcaicos, como las crineras en escalón de los caballos o los ojos adosados a la frente en bovinos y equinos. Por otra, y a pesar de la utilización exclusiva del piqueteado, el tamaño de todos los temas se reduce en valor absoluto, consiguiendo sujetos más equilibrados. No obstante la variación de tamaños por temas sigue operando, y cápridos o cérvidos suelen representarse con dimensiones menores que uros o caballos.

Aunque se mantiene la situación de uros y caballos en el centro de los paneles, desaparece ahora la peculiar estructura que combinaba incisión y piqueteado en los paneles de la fase clásica. Se incorpora no obstante una práctica desconocida antes, la construcción de escenas en el sentido estricto y actual del término. En ellas se plasma siempre la misma "historia": un carnívoro (felino u oso) acosa desde una posición elevada a uno o varios herbívoros (caballos o cabras).

Atribución cronológica: Las características diferenciales de la fase reciente de Siega Verde, como la reducción general de tamaño y la mejora de las proporciones en las figuras, la presencia de algunos modelados clásicos, como las arquetípicas M ventrales de los caballos, la multiplicación de animales exóticos o la implementación de escenas narrativas, apuntan hacia un avance cronológico real con respecto a la Fase Clásica del conjunto. Algunos de estos rasgos son bien conocidos en otros dispositivos rupestres del centro peninsular, y también el vecino Cõa, donde se han señalado en su Fase 3, aunque aquí de nuevo opera una diferenciación técnica básica (Cõa-incisión/Siega Verde-percusión).

Todos estos hechos nos permiten situar esta zona del yacimiento en un incipiente Estilo IV antiguo de Leroi-Gourhan, aunque falten algunos rasgos propios, como el minucioso detallismo “naturalista” de las representaciones. Este hecho está relacionado posiblemente con la realización de las figuras mediante percusión, técnica poco apta para el detalle. No obstante, y como hemos señalado en otras ocasiones, la Fase Reciente no significa una ruptura con lo conocido en el centro y el sur de la estación, como atestigua el mantenimiento del sistema general de signos abstractos (claviformes/óvalos) o el mismo procedimiento asociativo general.

RELACIÓN ENTRE EL VALLE DEL CÔA Y SIEGA VERDE

Como ya se ha dicho, el Valle del Côa se distingue de Siega Verde esencialmente por su escala. Siega Verde es un lugar que se distribuye a lo largo de aproximadamente 1 km y el Valle del Côa es un conjunto de sitios que se distribuyen en un territorio mucho más amplio. Esta mayor amplitud espacial corresponde también a una mayor amplitud cronológica del Côa, o al menos a una distribución más equilibrada de su repertorio. Así, por ejemplo, las imágenes de Siega Verde que corresponden a la 1ª etapa del Côa, aunque existen, son raras, y la mayoría de las figuras de Siega Verde son muy posiblemente contemporáneas de las fases 2 y 3 del Valle del Côa. Sin embargo, como se mencionó anteriormente, entre las imágenes de Siega Verde y las de esta etapa del Valle del Côa hay también diferencias. Aquellas son esencialmente piqueteadas y las del Côa esencialmente incisas.

Sin embargo, también hay algunas figuras en el Valle del Côa muy similares a las de Siega Verde. Tomemos el ejemplo de las rocas 12 y 22 de Canada do Inferno, las rocas 3 y 5 de Fariseu, el bisonte de la roca 3 de Vale de Moinhos o la roca 37 de Penascosa, recientemente descubierta. Simplemente, la concentración de este tipo de figuras es mucho mayor en Siega Verde. La gran pregunta es ¿por qué?

Lo que parece suceder es que muchas de las rocas en el Valle del Côa grabadas durante esta fase deben estar cubiertas de sedimentos, particularmente las de sus “facies monumentales”. De hecho, los trabajos geoarqueológicos que se han desarrollado en el Valle del Côa han ido demostrando la existencia de una fase de erosión sedimentaria en el Valle entre la ejecución de las figuras de la fase 1 y la fase 2, así como la de varios periodos posteriores de sedimentación.

Sabemos, por ejemplo, que en el yacimiento de Penascosa hay actualmente al menos 5 m de sedimentos, que comenzaron a depositarse allí hace unos 6.000 años. De hecho, las recientes excavaciones en el yacimiento han demostrado la existencia de varias rocas grabadas actualmente cubiertas, todas ellas procedentes de las fases 2 y 3, una de las cuales (roca 37) ofrece una cabra montesa piqueteada con evidentes paralelismos en Siega Verde.

En definitiva, en el Valle del Côa hay algunas figuras muy similares a las piqueteadas de Siega Verde, pero seguramente habrá muchas más bajo los sedimentos que ocultan muchas de las rocas.

Otra diferencia importante entre los sitios del Valle del Côa y el conjunto del Águeda es la frecuencia relativa de los animales más representados. Aunque en ambos casos, el repertorio está dominado por los mismos tipos: caballos, uros,

ciervos y cabras monteses, su distribución es muy diferente. Así, los caballos dominan ampliamente en Siega Verde con más de la mitad de las figuras animales.

En el Côa, aunque los uros siguen siendo predominantes, su distancia con los caballos no es significativa. Las cabras monteses se acercan al número de éstos durante la fase antigua y cuando llegamos al final de la fase 3, un momento durante el cual podemos comparar con mayor seguridad el conjunto de Siega Verde con el de Côa, la distancia entre el número de figuras más representadas en el Côa (los uros) y la menos representada de estas cuatro (el ciervo) es inferior al 10%.

Este extraordinario equilibrio entre especies que se ve en el Valle del Côa, contrasta en gran medida con el dominio de una sola especie que se produce en Siega Verde (y en todos los demás sitios de la región), que se debe muy probablemente a los diferentes papeles desempeñados por estos sitios durante el Paleolítico superior. El Valle del Côa debió de ser, a lo largo de este periodo, un importante centro de agregación de cazadores-recolectores que explorarían distintos territorios distribuidos por unos 200 km a su alrededor, como atestiguan las materias primas usadas para los utensilios líticos procedentes de las excavaciones de distintos sitios del valle del Côa. De hecho, como se ha dicho, estos provienen de fuentes que se distribuyen en un área que va desde el centro litoral portugués hasta las faldas orientales de la Cordillera Central. Siega Verde, por otro lado, parece relacionarse muy obviamente con un vado del río Águeda. Lo más probable es que el repertorio gráfico, en el que el caballo y el ciervo son especies preponderantes, refleje la conexión de un grupo local con el sitio. El arte del Côa, al contrario, más que la relación de un grupo local con su ámbito, debe reflejar la conexión de varios grupos, locales y otros foráneos, con un paisaje al que acudirían periódicamente, un centro de relación y conexión entre ellos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcolea-González, J.J., Balbín-Behrmann, R. de (2006): *Arte Paleolítico al aire libre. El yacimiento rupestre de Siega Verde, Salamanca*. Arqueología en Castilla y León, 16. Junta de Castilla y León. Valladolid.
- (2007): "C¹⁴ et Style. La chronologie de l'art pariétal à l'heure actuelle». *L'Anthropologie* 111: 435-466
- (2007b): "Le gisement rupestre de Siega Verde, Salamanque. Une vision de synthèse». *L'Anthropologie* 111: 501-548
- (2013): "El Arte rupestre Paleolítico del interior peninsular. *Arte sin artistas, una mirada al Paleolítico*. Museo Arqueológico Regional. Comunidad de Madrid: 187-207
- Aubry, T. et al. (2020): «Fluvial dynamics and Palaeolithic settlement: new data from the Côa Valley (Portugal)», in Rodríguez Alvarez, X. P.; Otte, M.; Lombera Hermida, A. & Fábregas Valcarce, R. (eds.), *Palaeolithic of Northwest Iberia and beyond: multidisciplinary approaches to the analysis of Late Quaternary hunter-gatherer societies*, Paris: Publications scientifiques du Muséum & l'Académie des sciences [Comptes rendus Palevol, 19(7)]:117-135.
- Aubry, T. et al. (2020): "Timing of the Middle-to-Upper Palaeolithic transition in the Iberian inland (Cardina-Salto do Boi, Côa Valley, Portugal)", *Quaternary Research*, 98: 81-101.
- Aubry, T.; Santos, A. T. & Luís, L. (2014): «Stratigraphies du panneau 1 de Fariseu: analyse structurelle d'un système graphique paléolithique à l'air libre de la vallée du Côa (Portugal)», in Paillet, P. (ed.), *Les arts de la Préhistoire: micro-analyses, mises en contextes et conservation. Actes du colloque «Micro-analyses et datations de l'art préhistorique dans son contexte archéologique», MADAPCA – Paris, 16-18 novembre 2011, Les Eyzies: SAMRA [Paleo, numéro spécial] : 259-270.*
- Balbín-Behrmann R. de. (2009): *El Arte Rupestre Paleolítico al aire libre en la Península Ibérica*, in Balbín R. de (ed.), *Arte Prehistórico al aire libre en el Sur de Europa*. Actas. PAHIS. Junta de Castilla y León.
- Balbín-Behrmann, R. de, Alcolea-González, J.J. (2009): *Les colorants de l'art paléolithique dans les grottes et en plein air*. *L'Anthropologie* 113: 559-601.
- (2021): *Siega Verde and the open-air rock art of the northern Iberian Peninsula (Spain)*. *Comptes Rendus Palevol* 20(24): 507-538
- Bueno Ramírez, P.; Balbín Behrmann, R. & Alcolea González, J. J. (2007): "Style V dans le bassin du Douro. Tradition et changement dans les graphies des chasseurs du Paléolithique Supérieur européen», *L'Anthropologie*, 111, pp. 549-589.
- Leroi- Gourhan, A. (1971): *Préhistoire de l'Art Occidental*. 2^a edición aumentada, Mazenod. París.

Plisson, H. (2009): "Analyse tracéologique de 4 pics d'Olga Grande: des outils pour les gravures de plein air?"; in Aubry, T. (ed.), *200 séculos de história do Vale do Côa: Incursões na vida quotidiana dos caçadores-artistas do Paleolítico*, Lisboa: IGESPAR, I. P. [Trabalhos de Arqueologia, 52], pp. 436-443.

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 Arqueológicas, 9).

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, pp. 5-96.

(2020): "Trabalhos de documentação de arte paleolítica realizados no âmbito do projeto PalæoCôa", in ARNAUD, J. M.; NEVES, C. & MARTINS, A. (eds.), *Arqueologia em Portugal 2020 - Estado da Questão*, Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, pp. 523-536.



ARTE FINIGLACIAL (ESTILO VAZILIENSE)

CARACTERIZACIÓN DE LAS MANIFESTACIONES Y
CONTEXTUALIZACIÓN DE LOS CONJUNTOS DEL CÔA Y SIEGA VERDE

P. Bueno Ramírez

Universidad de Alcalá

R. de Balbín Behrmann

Universidad de Alcalá

A. T. Santos

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

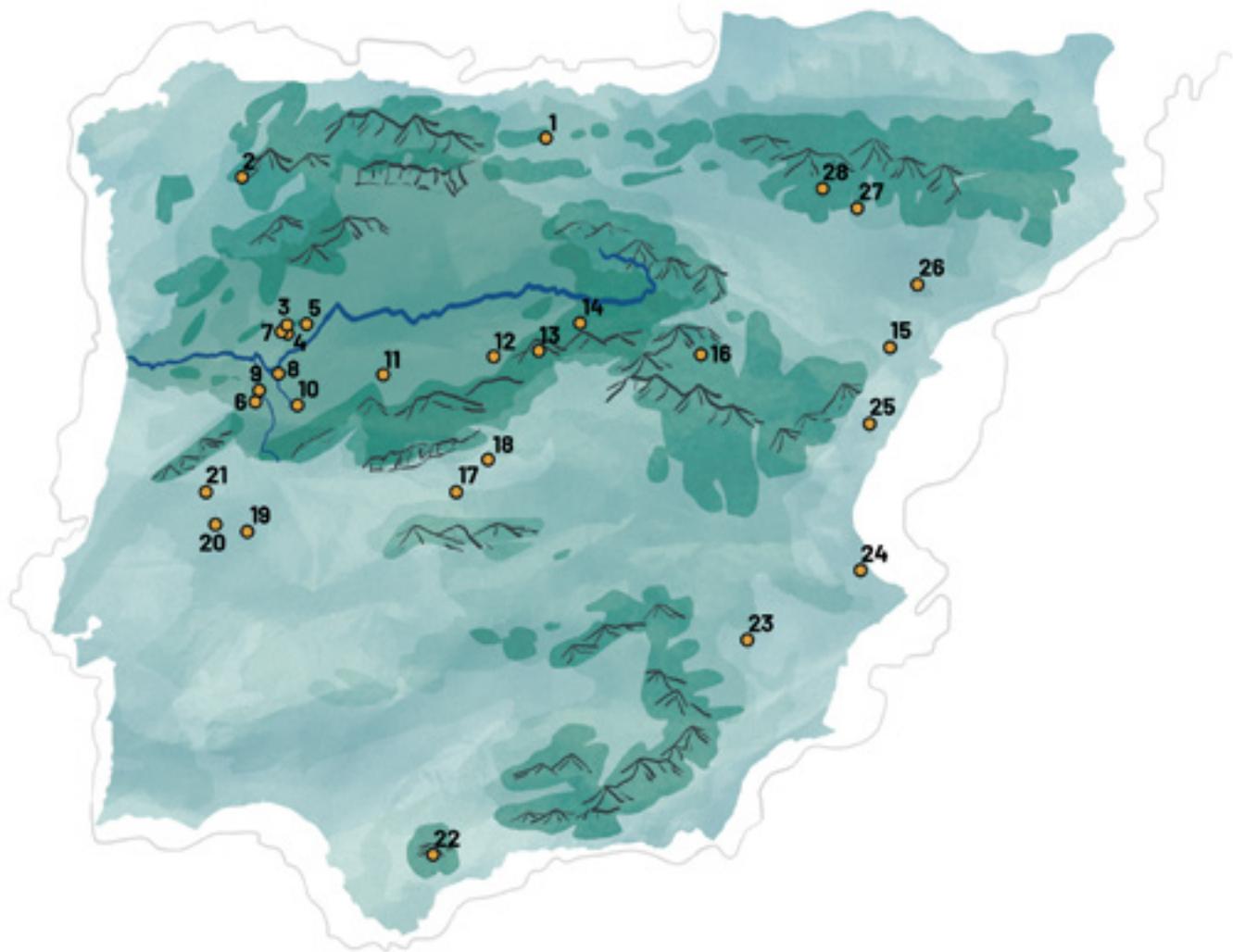
Th. Aubry

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

Casi hasta el final del siglo XX se asumía que el arte figurativo pleistoceno finalizaba hace unos 14.000 años. Las manifestaciones gráficas se resumían después de ese momento, en repertorios geométricos como los identificados sobre los cantos azilienses, una cronocultura de finales del pleistoceno identificada en Francia y en el norte de España. Las excavaciones en los sitios franceses de Murat, La Borie-del-Rey y Pont d'Ambon demostraron que, al menos en Francia, había un arte mueble figurativo paralelo a la realización de cantos azilienses. Incluso se atribuyeron algunas figuras parietales de la cueva de Gouy a este momento. Sus características se fueron definiendo por varios autores, como Rousot, Lorblanchet, d'Errico o Guy. En la Península Ibérica la placa de Sant Gregori, ubicada en esta cronología, se interpretó como nexo entre el arte figurativo y el arte levantino. También algunas figuras del conjunto de grabados del Tajo se atribuyeron al Epipaleolítico, ya Holoceno, o sea posterior a 12.000 BP.

El estudio y documentación del yacimiento al aire libre de Siega Verde aportó la evidencia de imágenes superpuestas a las del Paleolítico superior, cuya interpretación se correspondía con la información arqueológica de sitios franceses, además de con los datos que comenzaban a conocerse de los yacimientos del Côa, y, con las cronologías C¹⁴ de la Cueva Palomera, Burgos. La correlación de las fechas obtenidas en los sitios decorados al aire libre con las de los mencionados en Francia y las fechas de Cueva Palomera, permitieron caracterizar, en 2007, un conjunto único en Iberia de imágenes figurativas y geométricas tanto en arte mueble como en arte parietal, realizadas en una amplia horquilla entre 14.000 y 8.000 BP.

Parte de estas imágenes son pequeñas figuras incisas con trazos repetidos al interior o rellenos geométricos, cuerpos alargados o globulosos, pero siempre fuera de las proporciones del arte paleolítico clásico, patas mal terminadas, y sin detalles anatómicos, a excepción de cornamentas o crineras. Otras,



- | | | | |
|--------------------------------|---------------------------|--------------------------|------------------------|
| 1 Cueva Palomera (Ojo Guareña) | 9 Fariseu | 17 Arroyo Manzanas | 25 Abric d'en Meliá |
| 2 Cova Eirós | 10 Siega Verde | 18 Covacho de la Higuera | 26 Cuevas de El Cogull |
| 3 Pedra d'Asma 7 | 11 Paraje de la Salud | 19 Cueva de Maltravieso | 27 Abric del Ángel |
| 4 Cabeço do Aguilhão | 12 Domingo García | 20 Santiago de Alcántara | 28 Cueva de Chaves |
| 5 Passadeiro | 13 Cueva de la Griega | 21 Almourão | |
| 6 Faia | 14 La Peña de Estebanvela | 22 Cueva de La Pileta | |
| 7 Parada | 15 Abric del Ángel | 23 Abrigo de Minateda | |
| 8 Arroyo de las Almas | 16 Cueva de los Casares | 24 Cueva del Parpalló | |

Fig. 1. Mapa con distribución de los principales yacimientos con manifestaciones artísticas finiglaciales.

se han realizado con técnica de piqueteado. Mantienen temáticas y conceptos de la escena del arte paleolítico, como las disposiciones verticales, un animal bajo otro, las disposiciones alineadas con suelos nunca representados, o las acumulaciones y superposiciones. Pequeñas, y de rápida ejecución, comparten soportes muebles y parietales con figuras animales estilísticamente paleolíticas, además de con figuras humanas. Las fechas de las pinturas de Cueva Palomera ofrecían un contundente argumento para sostener estas contemporaneidades,

pervivencias y cambios afinados en la evolución de las grafías de los cazadores magdalenienses. Estas cronologías han sido confirmadas con una nueva serie de dataciones C^{14} obtenidas por el equipo de A. I. Ortega. Otra cueva pintada con figuras negras de este estilo y cronología se ha documentado en el noroeste, Cova Eirós, ampliando los registros parietales y la extensión de los mismos.

Una aportación fundamental para precisar las fechas de estas imágenes procede de las excavaciones del yacimiento al aire libre de Fariseu, en el Valle del Côa. Las dataciones de su nivel 4 (por C^{14} y termoluminiscencia) en torno a 12.000 BP, permitían situar una colección de 85 piezas grabadas y pintadas, con un repertorio figurativo semejante al que aparece en algunos paneles del Côa, de Siega Verde o de otras estaciones del Duero, confirmando la hipótesis del 2007 del equipo de Alcalá.

El impacto de los estudios en Siega Verde y el Côa supuso una relectura de imágenes de este tipo en toda la geografía ibérica que integró algunas figuras de levante, del cantábrico, andaluzas y de las cuencas del Tajo, el Guadiana, además de las descritas en el Duero.

La larga diacronía de utilización de estos sitios, al aire libre o en cuevas, demuestra el papel de los marcadores gráficos en los territorios tradicionales de los cazadores-recolectores del Paleolítico en el sur de Europa.

EL ARTE MUEBLE DE FARISEU EN EL CONTEXTO DE LA PRODUCCIÓN GRÁFICA DE FINALES DEL PALEOLÍTICO SUPERIOR DEL VALLE DEL CÔA.

El sitio se encuentra en la margen izquierda del Côa, al pie de la colina de Fariseu. La colina "entra" en el río y configura un meandro que protegió los niveles arqueológicos acumulados de la acción erosiva del río detectada en todo el valle.

El nivel 4 aportó cantos de cuarcita quemados cuya datación por termoluminiscencia demostró que se quemaron hacia 11.000 ± 1100 , 10.800 ± 1700 y 11.800 ± 900 BP. En este nivel se recogieron también huesos de animales, dos de los cuales fueron datados por C^{14} con intervalos temporales entre 12.675-12.207 y 11.801-10.780 BP. Se suman un importante conjunto de artefactos líticos atribuibles al Aziliense reciente, cuya presencia en el Valle del Côa es ahora innegable. Estas fechas junto con las características sedimentológicas demostraron que el nivel 4 responde a una fase fría que podría corresponderse con el último estadio del Pleistoceno, cuya transición al Holoceno sucedió cerca de 11.700 BP. La serie artística está constituida por 85 piezas grabadas y 4 pintadas, de las cuales solo 8 aparecieron fuera del nivel 4 y dos de ellas en un contexto claramente anterior. Se trata de dos cantos con pigmento utilizados en la fase Magdaleniense del sitio. Estas 89 piezas quizás son solo una pequeña muestra de lo que se encontraría en el sitio, pues ha sido excavada un área de menos del 10% del yacimiento.

Las piezas pintadas son cantos. En uno de ellos, de cuarcita, se identifica un antropomorfo raspado sobre una capa de pintura roja previamente aplicada sobre el canto. Una técnica semejante se detectó mediante D-strecht -una tecnología que permite el análisis colorímetro de las reproducciones fotográficas



Fig.2. Arte parietal: bóvidos de pequeño tamaño y gran antropomorfo en pintura roja. Faia. Coa, según Bueno *et al.* 2007, fig.9. Fotografía: R. de Balbín

digitales- en otro canto de granito, del mismo nivel. Se observa una figura humana esquemática asociada a un posible ciervo, una composición que recuerda las documentadas en el Riparo Dalmeri, en Italia.

La base roja sobre la que se definieron los motivos parece tener su correlato en las piezas grabadas, pues muchas de ellas están quemadas en una fase anterior a su grabación. Todas las piezas grabadas son esquistos y aunque algunas sean cantos, en su mayoría se trata de placas y plaquitas.

Aunque hay algunos piqueteados aislados o haciendo grupos en círculo, la mayor parte presentan incisiones finas. El repertorio es de carácter no figurativo destacando líneas, como es común en todo el suroeste europeo a lo largo de este período, y algunas formas complejas como reticulados y formas ovales rellenas al interior.

Se han identificado 92 motivos figurativos. En su mayoría son representaciones de ciervos macho y hembras en diversas edades, desde cervatillos a varetos y adultos. Les siguen los cápridos, los bóvidos, los caballos y los antropomorfos. Presentan todos cuerpos muy geométricos con el interior relleno con trazos incisivos, miembros lineales o con alguna distinción entre glúteos triangulares y patas lineales. No hay detalles anatómicos ni en las cabezas, ni en los cuerpos. Los miembros y cuernas aparecen en perspectiva torcida o semitorcida, mientras que sus cuerpos están en perfil absoluto. En el caso de los antropomorfos dominan las perspectivas frontales.

Disponer de esta colección contextualizada estratigráficamente ha permitido datar con precisión figuras semejantes en más de 500 rocas distribuidas en 52 sitios del Côa (Fase 4 del arte parietal del Côa), como se ha indica-

do en el capítulo anterior. Esto permitió incluir en esta fase figuras que se atribuían a los períodos más recientes de la Prehistoria, como algunas imágenes humanas y animales del sitio de Faia.

Al igual que en el arte mueble, el arte rupestre de este período en el Valle del Côa, está dominado por los cérvidos a los que siguen los cápridos, ambas especies dominantes en los restantes sitios contemporáneos del valle del Duero. Les siguen los caballos y los peces. Y con menor proporción, los bóvidos y las figuras humanas.

OTROS YACIMIENTOS CON ARTE FINIGLACIAL EN LA CUENCA DEL DUERO

En el sector portugués del Duero se han identificado más estaciones decoradas. Las más destacadas en el Valle del Sabor. Una de ellas es la de Pedra d'Asma 7 con figuras incisas muy semejantes a las de la Fase 4 del Côa: un cáprido y ocho figuras geométricas. En la misma zona se conocen otras representaciones piqueteadas que fueron atribuidas al Holoceno, pero algunas como el venado del Cabeço do Aguilhão, el de Passadeiro o las figuras de Parada, podrían ubicarse en fechas más antiguas.

La zona central y oriental del valle del Duero concentra como se ha señalado buena parte de los yacimientos decorados paleolíticos. Al menos dos grandes sitios al aire libre, Siega Verde y Domingo García, dos cuevas, Palomera y la Griega, además de una colección de arte mueble significativa en el abrigo de Estebanvela, y algunas piezas aisladas.

En Siega Verde las pequeñas figuras y signos finiglaciares se detectaron tanto en las áreas más anti-

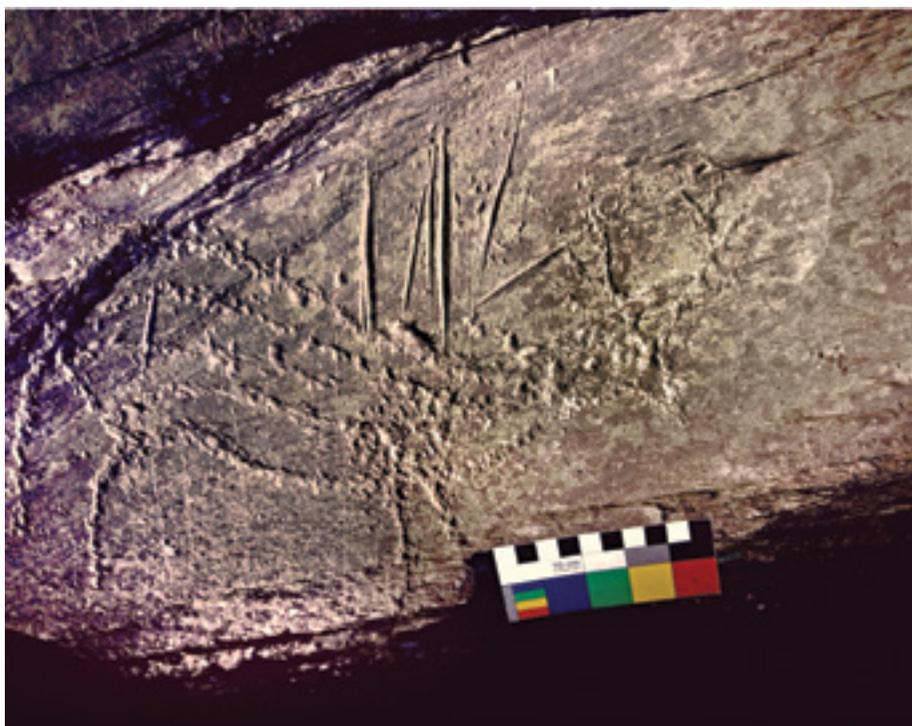
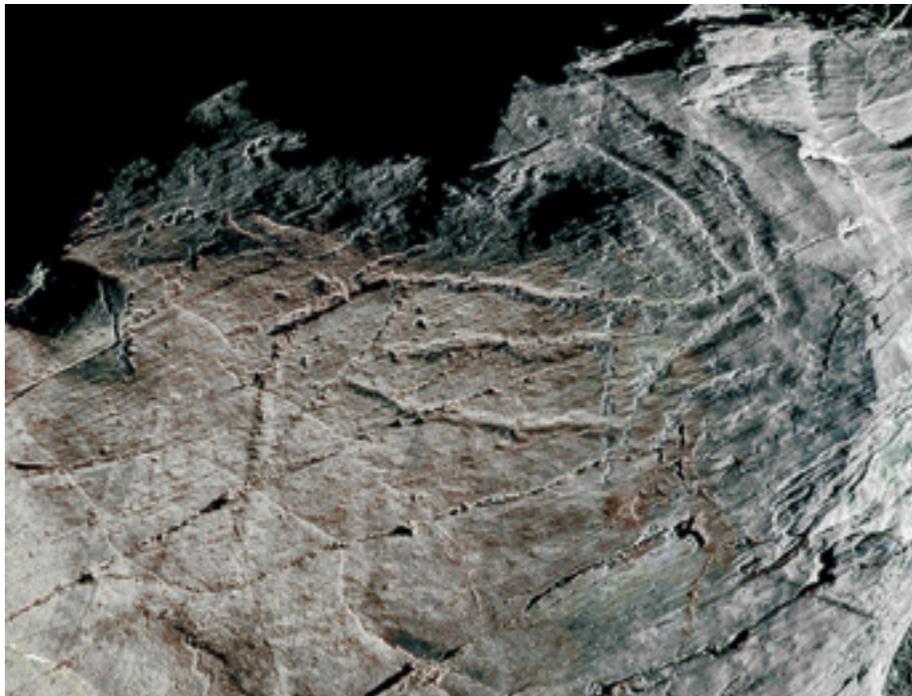


Fig.3. Arte parietal: Izquierda Cabra piqueteada, Zézere,. Foto Museo de Fundão Côa; Derecha: ciervo piqueteado, Passadeiro, según Sanches y Teixeira 2014. Fotografía Joana C. Teixeira).

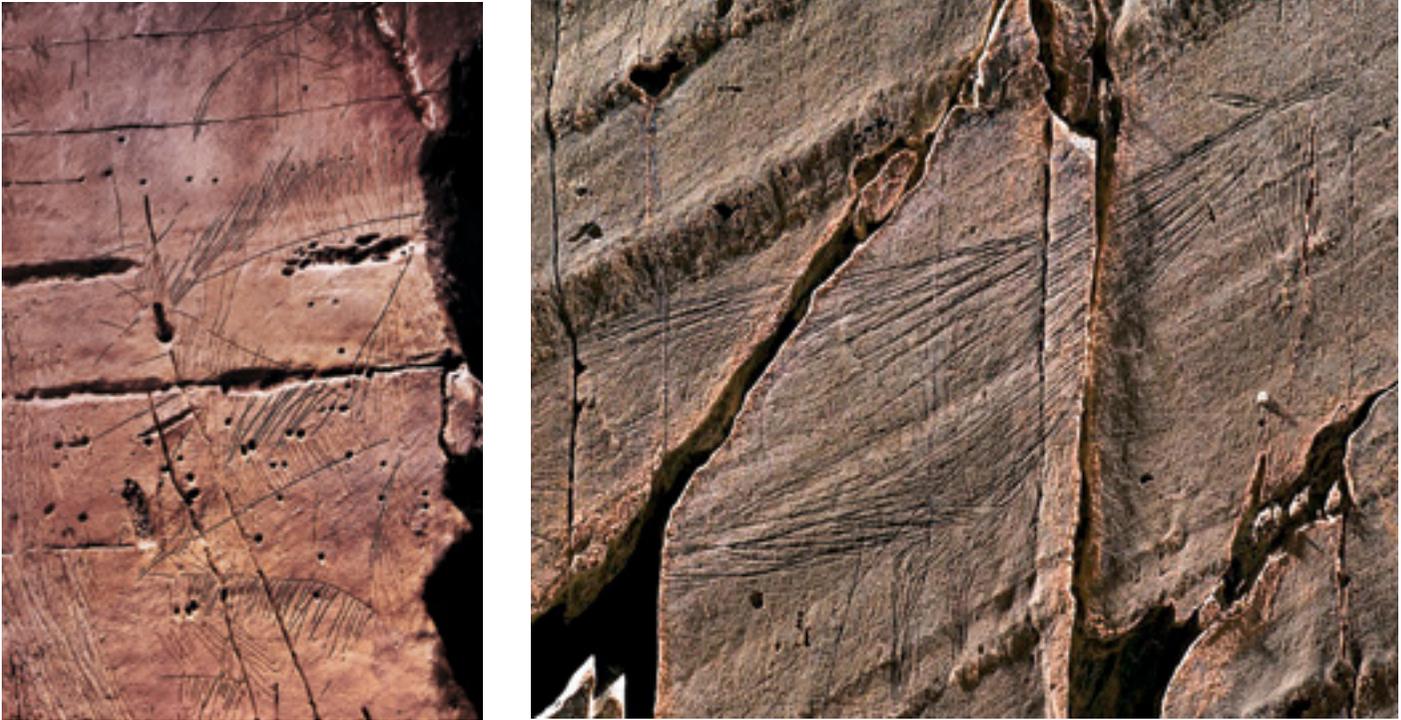


Fig.4. Arte parietal: Izquierda triángulo rodeado de líneas incisas del Abrigo del Val de Jose Esteves, Coa, Portugal; Derecha, Cierva, Vermelhosa,(Fotos R. de Balbín).

guas del yacimiento como en las más recientes, revelando un intento expreso de otorgar sello de referencia a todo el conjunto gráfico que sería más visible que lo es en la actualidad. Los hallazgos se han incrementado haciendo necesario actualizar la cantidad, la ubicación y variedad de estas imágenes. De las nuevas aportaciones, el panel más completo se encuentra al inicio del camino de bajada al puente del río Águeda en una posición más alta y visible que la mayoría de los paneles del yacimiento. También se han identificado algunas figuras aisladas en pequeños paneles. Otras están casi en el suelo actual, lo que dificulta su detección y confirma la necesidad de intervenciones arqueológicas.

Nuevos sitios en el entorno de Siega Verde apuntan una organización semejante a la del Còa. El sitio de La Salud (en el Tormes) tiene una roca con signos geométricos sobre un caballo piqueteado paleolítico, una superposición documentada en el panel 48 de Siega Verde. Estas superposiciones aparecen también en el sitio de Arroyo de las Almas, además de paneles donde solo se observan figuras de estilo V. Los dos sitios son probablemente yacimientos mayores que habrá que prospeccionar intensivamente.

Domingo García, en Segovia, presenta varios núcleos decorados que pueden seguirse hasta la sierra de Guadarrama, apuntando de nuevo a modelos como el del Còa, que habría que confirmar. Imágenes de estilo V se superponen a figuras paleolíticas, aunque muchos de los paneles con pequeñas figuras incisas requieren aún de un estudio pormenorizado, al igual que el resto del sitio.

El arte parietal cavernario tiene su más conocida evidencia en las ya mencionadas pinturas de la Cueva Palomera. En la cueva de la Griega, algunas figuras



se relacionan con este conjunto destacando cuadrúpedos con rellenos geométricos y signos triangulares.

Estebanvela es un abrigo en la provincia de Segovia. Sus materiales decorados repiten las asociaciones que demostraron la convivencia entre figuras naturalistas, a veces acompañadas de componentes geométricos, imágenes de estilo V y cantos azilienses en yacimientos del Sur de Francia. Las dataciones de estos niveles están en línea con lo documentado también al otro lado de los pirineos.

Cápridos y cérvidos son los zoomorfos más repetidos en Siega Verde, la Salud, Domingo García y La Cueva Palomera, con menor presencia en La Griega y en los Casares. Bóvidos y caballos se suman en Arroyo de las Almas y especialmente caballos, en los Casares. Algunos temas singulares como peces aparecen en Siega Verde y el Còa, además de signos definidos como rectángulos compartimentados y triángulos, en ocasiones con terminaciones en *fil de fer*. Todos, yacimientos parietales y muebles, coinciden en estas temáticas y en el protagonismo de temas geométricos exentos, o asociados a figuras naturalistas. Pero hay una temática que aporta una lectura novedosa a los registros del sur de Europa. Nos referimos a las figuras humanas, cuya antigüedad ya señalamos en el Còa, confirmada en las dataciones directas de la Cueva Palomera. Grandes antropomorfos de brazos abiertos con fórmulas que se perpetúan en las primeras cerámicas neolíticas presentan cronologías del 11.000 BP. Otras tipologías son plenamente de arte esquemático, situando las más antiguas versiones del arte esquemático ibérico en las culturas finiglaciales.

Fig. 5. Izquierda, Arte parietal: conjunto de líneas incisas en zig-zags. Siega Verde, Fotografía R. de Balbín; derecha: arte mueble placa 44 nivel 4 de Fariseu, Còa: zoomorfo con banda superior de relleno geométrico. Fotografía José Paulo Ruas.



Fig. 6. Arriba – arte parietal, peces incisos, panel 48 Siega Verde. Foto R. de Balbín.
Abajo – Placa 04, antropomorfo inciso con líneas verticales que se asocian a una cabeza semicircular. (Fotografía José Paulo Ruas).

En muchas de estas estaciones, las grafías siguen manteniéndose en momentos más recientes, confirmando la hipótesis de la continuidad y relevancia de las ocupaciones de estos sitios a lo largo de la Prehistoria.

YACIMIENTOS IBÉRICOS CON REPRESENTACIONES DE ESTILO V

La presencia de este arte figurativo en soportes parietales del resto de Iberia tiene sus más amplios registros en los sitios al aire libre del Tajo y del Guadiana, además de en el Levante, Andalucía y el cantábrico.

La proximidad territorial y cultural de la cuenca del Tajo con la del Duero es indiscutible, por lo que Los Casares suele asimilarse a ese ámbito. Desde las citas a piezas muebles en Maltravieso, Cáceres, covacho de la Higuera, y cantos azilienses de Arroyo Manzanas, en Madrid, a las cavidades del área de Patones también en Madrid o al más amplio conjunto de Guadalajara. Los cantos pintados de Arroyo Manzanas, ya en el curso del Tajo, confirman el papel de los cantos azilienses en el interior ibérico. El mejor conservado presenta líneas onduladas en rojo mezclado con negro de carbón y está asociado a una cronología C^{14} del 9 milenio antes del presente.

Los Casares aporta información actualizada. La decoración de un panel en el seno A, con pequeñas figuras incisas de caballos, antropomorfos y signos, se relaciona con el contexto arqueológico excavado a sus pies, ahora en estudio.

Los grabados al aire libre del Tajo, como los del Guadiana y los del Duero, se distribuyen a uno y otro lado



de la frontera. Estos sitios coinciden, como sucede en Andalucía y en Levante, con un inventario abundante de arte pintado que ni puede, ni debe tratarse de modo aislado al total de las manifestaciones gráficas del mismo estilo. Prueba de ello es el caballito pintado del abrigo de Almourão, que se sitúa en un sector topográficamente destacado, sobre las rocas del río con grabados piqueteados e incisos de estas cronologías. La zona española requiere aún de esfuerzos de prospección que, en lo realizado hasta el momento, han dado resultados positivos. Es el caso de los trabajos en Santiago de Alcántara, Cáceres, que aportaron grabados en las rocas próximas al río y pinturas paleolíticas y de estilo V, además de esquemáticas en los abrigos de la presierra del sector. También en Toledo se han señalado rocas con grabados paleolíticos, además de esquemáticos en sitios que requerirían de una documentación sistemática. Sus abrigos pintados sugieren ocupaciones de esta fase, como también sucede en los abrigos de Madrid y sobre todo de Guadalajara, algunos de los cuales se relacionan con la denominación de levantinos, presentando imágenes pintadas que encajan en los conjuntos gráficos que venimos describiendo.

El Guadiana español dispone de grabados al aire libre con representaciones incisas de pequeño tamaño que tienen sus ejemplos más ricos y variados en el área portuguesa. Como en el Tajo, también hay abundantes abrigos pintados, aunque requerirían de estudios más pormenorizados para establecer las relaciones entre unas y otras manifestaciones.

Fig. 7. Izquierda, arte parietal, escena de tres cabritas incisas dispuesta una bajo otra, Panel 48. Siega Verde; derecha, arte parietal, caballo pintado y repintado en pintura roja, Almourao, Tajo Portugal. (Fotografías R. de Balbín).

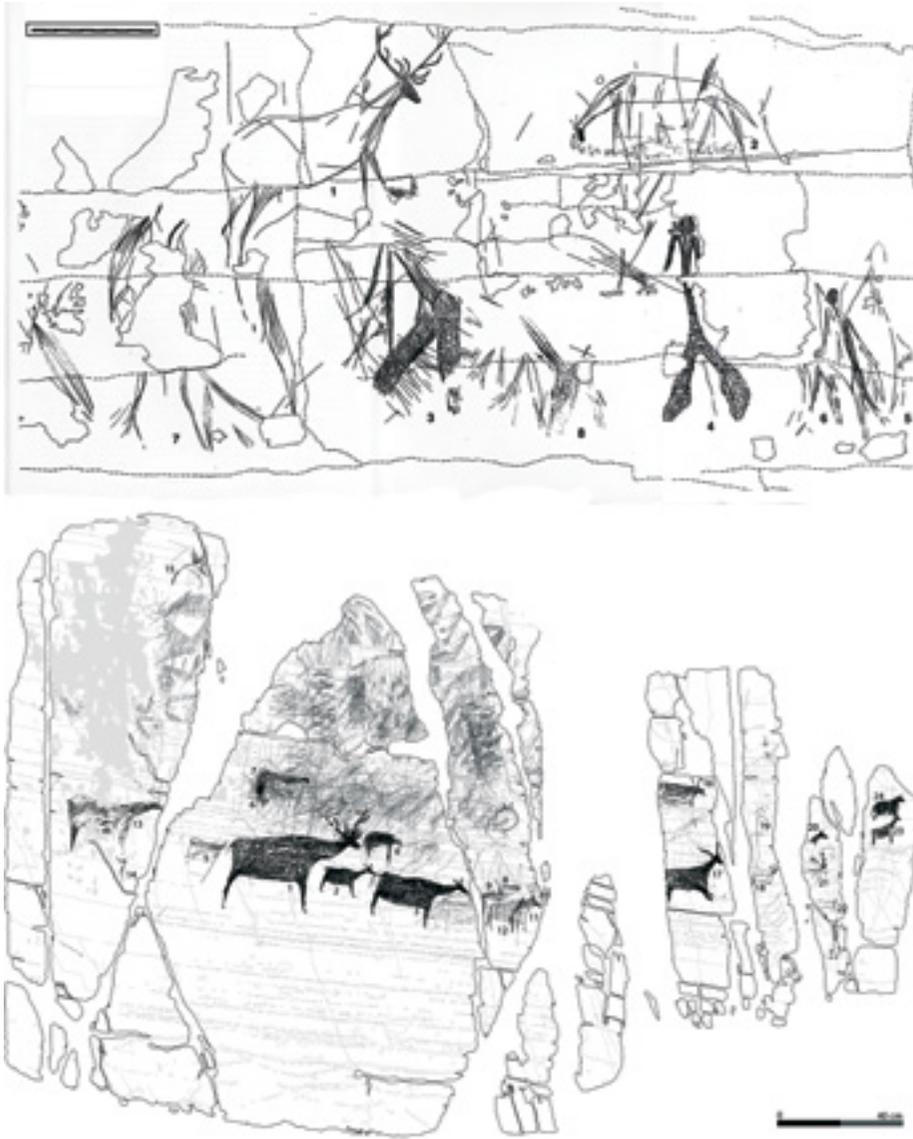


Fig. 8. Calcos de dispositivos parietales datados entre 14.000 y 8.000 BP.

Superior – Panel con grabados incisos del Barranco del Angel, según Utrilla y Villaverde 2004.

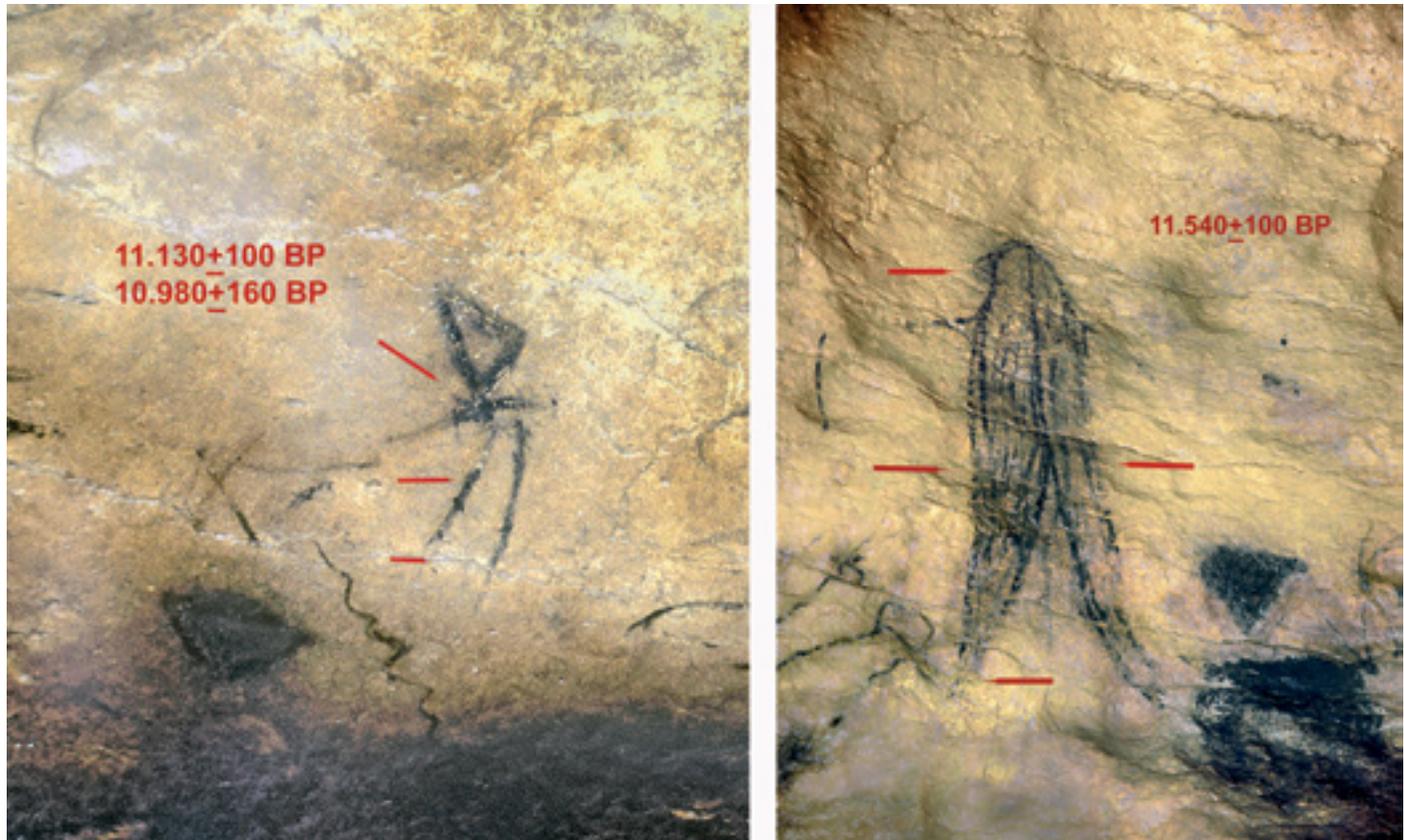
Inferior – Abrigo del Val de José Esteves, Còa, según A. T. Santos 2019, fig. 154.

Andalucía ha incrementado también la información sobre las decoraciones relacionadas con estos episodios posteriores al Paleolítico superior. En abrigos pintados al aire libre, en rocas grabadas al aire libre o al interior de cuevas paleolíticas, un repertorio en imágenes semejante al que venimos señalando, tiene constancia en el Sur de Iberia. Comenzaremos por apuntar los nuevos descubrimientos en la cueva de la Pileta, Benaoján, por tratarse de figuras realizadas en pintura negra que están a la espera de dataciones directas. Cérvidos y cápridos con rellenos lineales ocupan algunos de los paneles de esta cueva, cuya secuencia gráfica es única en Europa por su diacronía, conservación y calidad de las figuras.

Otras cuevas paleolíticas conservan imágenes incluidas en este repertorio. Destaca el protagonismo de las dobles líneas sinuosas que conocemos en cantos azilienses o en algunos paneles cantábricos, y que en Andalucía también se están documentando en abrigos pintados al aire libre. Sus nexos formales con algunos temas emblemáticos del llamado arte macroesquemático cobran sentido pues algunas de las figuras humanas de esta versión, se detectan en cantos del yacimiento de Mas d'Azil o en los de Chaves y El Esplugón.

La riqueza de abrigos y cuevas decoradas de este amplio territorio aconseja emprender un estudio intensivo de esta fase, que debe de estar presente en el único yacimiento al aire libre conocido hasta el momento, Piedras Blancas, en Almería. Su roca decorada es solo uno de los paneles de un yacimiento más extenso, como tuvimos ocasión de poner en conocimiento de la Junta de Andalucía, que requiere de un estudio actualizado.

El Levante conjunta numerosos abrigos en los que, a partir de nuestra propuesta del 2007, se comenzó a aceptar una fase finiglacial para las imágenes grabadas en rocas al aire libre, similares a las bien conocidas en el occidente. Abric d'en Meliá, en Castellón o, las incluidas en abrigos clásicos del arte levantino como Cogul y otros, son buenos ejemplos. Estudios actualizados como el del abrigo grande Minateda añaden datos a una lectura renovada del llamado arte



levantino. Las formas, técnicas y tamaños del arte parietal en Levante coinciden con el arte mueble que había venido siendo publicado en la zona desde finales del siglo XX en yacimientos con las mismas fechas que en el occidente ibérico y que en el Sur de Francia. E incluso, con las convivencias ya señaladas de estas figuras con cantos azilienses y figuras naturalistas. Son muchos los sitios que podríamos citar cuyas imágenes pintadas y en movimiento encajan sin dificultad en esta lectura. Pero al menos destacaremos dos por disponer de evidencias contextuales para su arte parietal y para su arte mueble. Nos referimos al Abrigo del Ángel en Teruel y al conjunto mueble de la cueva del Parpalló, en Valencia. El primero revela la asociación entre zoomorfos alargados y zoomorfos naturalistas, con figuras humanas de distintas formas, destacando las de cazadores clásicos de arte levantino. Las excavaciones del equipo de Utrilla fijan cronologías C^{14} entre 11.000 y 8.000 BP. La amplia colección mueble del Parpalló incluye un repertorio Magdaleniense superior final, parte del cual ofrece referencias gráficas relacionables tanto con las placas de temas geométricos de tradición aziliense, como con animales de cuerpos alargados y proporciones reconocibles dentro del estilo V, junto con figuras naturalistas de rellenos geométricos.

Las colecciones muebles de Chaves y del Esplugón proceden de sitios con ocupaciones epipaleolíticas/mesolíticas y neolítico antiguo, constituyendo un sólido argumento acerca de la permanencia y evolución de algunas de las te-

Fig.9. Parte del dispositivo parietal de la Cueva Palomera, Burgos, calco digital realizado a partir de la información de Corchón *et al.*1996, incluyendo sus resultados C^{14} , según Bueno *et al.*2007, figs.13 a 16 (Foto R. de Balbín).

máticas de tradición paleolítica en la configuración simbólica de los grupos de primeros productores.

Las fechas directas de pinturas de cuevas cantábricas integradas en esta horquilla cronológica fueron tradicionalmente rechazadas, como lo fueron las de Cueva Palomera. Pero algunas documentaciones recientes las certifican, caso de Tito Bustillo, abriendo expectativas para una necesaria actualización de estos registros. A ello se suma la probabilidad de yacimientos al aire libre como sucede en el interior.

Cuevas, yacimientos al aire libre y arte mobiliario presentan desiguales niveles de información en los territorios peninsulares. Resultan convincentes puntos de partida para una investigación más exhaustiva de esta fase con enorme potencialidad por su representación cuantitativa, y su variedad de soportes en Iberia.

Cápridos y cérvidos predominan en las representaciones de levante, a veces acompañados de signos en *barbelure*. Igualmente proliferan temas geométricos, destacando en Andalucía las dobles líneas sinuosas de señalado protagonismo en algunos cantos azilienses, que también tienen su papel en algunos soportes parietales del llamado arte macroesquemático. Figuras humanas en perfil y en movimiento, algunas de ellas acompañadas de arcos, además de una variedad de fórmulas entre las que hay que incluir personajes disfrazados de animal, vistos de perfil, con brazos doblados hacia arriba y el sexo masculino claramente destacado, de tradición paleolítica, alcanzan estas fechas en el interior ibérico, al igual que sucede en lugares emblemáticos como Mas d'Azil.

REFERENCIAS EN EL RESTO DE EUROPA PARA LA CONTINUIDAD DEL ARTE PALEOLÍTICO

Hemos señalado que las estratigrafías de los sitios franceses excavados por Lorblanchet, ofrecieron las primeras cronologías (recientemente confirmadas por el equipo de Langlais) para establecer la continuidad del arte figurativo asociado a las versiones esquemáticas de los cantos azilienses, aunque el autor francés negaba su presencia parietal.

Una mirada rápida a las representaciones gráficas de esta fase en el norte de Europa, asegura que no hay ninguna ruptura entre los temas y técnicas de un Paleolítico que se consideró exclusivamente mueble y que ahora dispone de algunos casos en cueva del mayor interés. La zona más fría del continente no tuvo las ausencias poblacionales, ni culturales que se han venido barajando para la zona de mejor clima, el sur, donde esta hipótesis ha dejado una huella historiográfica muy potente.

Es reveladora la secuencia de venus que puede seguirse en la Europa continental desde finales del Paleolítico superior hasta el neolítico. A esta lectura de alargadas diacronías se añade la evidencia de figuritas realizadas en barro desde el Paleolítico superior, desdibujando con otro argumento (el de la materia prima utilizada), las tradicionales fronteras asumidas entre la tecnología de los grupos de cazadores del Paleolítico superior y los primeros productores. El uso de la ma-

dera dispone de espectaculares ejemplos escultóricos como la estatua de Sighir de destacado tamaño, y con abundantes decoraciones geométricas. Las fechas de C¹⁴ la sitúan entre el 11.000 y 12.000 BP.

Estas y otras novedades del norte y centro de Europa, se suman a la ampliación de los registros en los sectores clásicos del arte paleolítico europeo. En Francia, la excavación del abrigo de Rocher de l'Imperatrice, en Bretaña, no sólo añade un yacimiento con arte mueble de gran calidad que incluye cantos azilienses, plaquitas con decoraciones geométricas y figuras naturalistas asociadas a geométricos, sino un sitio atlántico inesperado que consolida los datos del noroeste ibérico y augura registros futuros. La actualización de los sitios del Macizo central francés ofrece cada vez más figuras de este estilo, incluyendo la representación de un ciervo pintado con indudables reminiscencias de los grupos bien conocidos en el norte de Europa.

Muy interesantes son los avances en la revisión de la cueva de Mas d'Azil donde su abundante arte mueble parecía no tener correspondencia en su arte parietal, una idea que ahora está aportando novedades aún en fase de estudio.

También los yacimientos italianos aportan estudios más completos sobre decoraciones parietales, tanto en abrigos al aire libre como en cuevas. Estas referencias se suman al arte mueble descrito por D'Errico y Possenti en los años 90, enriquecido con importantes colecciones como la del Riparo Dalmeri o las de Vilabrúna, con su cronología ratificada por los restos humanos del enterramiento al que se asociaban, ca. 14.000 BP.

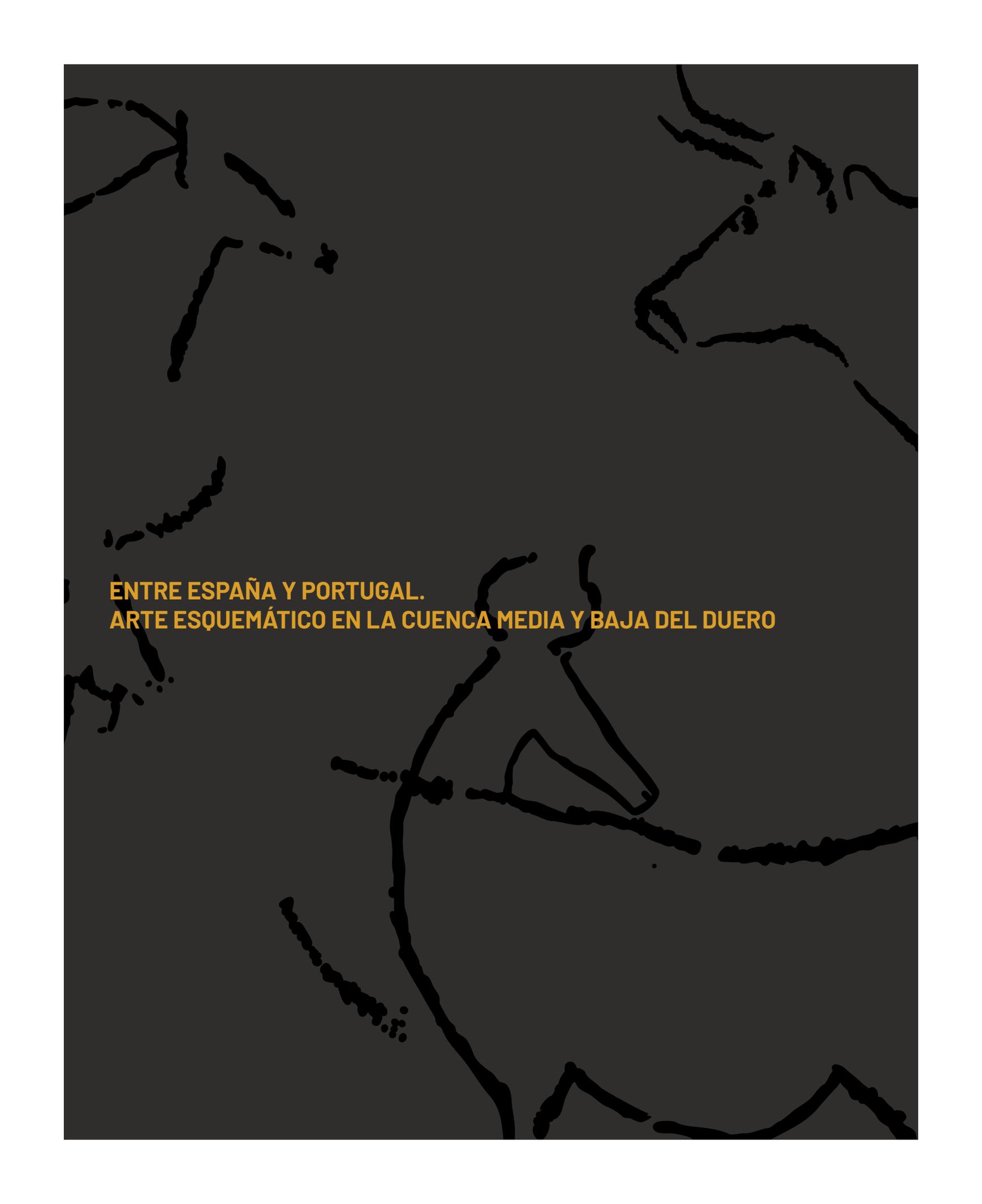
En Dalmeri, ciervos y cabras pintados con cuerpos globulosos o alargados con rellenos interiores lineales, en movimiento o más estáticos, se suman a representaciones geométricas de tradición paleolítica, incluidos triángulos y líneas sinuosas, además de figuras humanas adscribibles al arte esquemático, que revelan aspectos muy próximos a los ibéricos que acabamos de describir.

Entre los grupos de cazadores del final del Paleolítico superior y el Neolítico, no hubo una desaparición de poblaciones y con ellas de sus expresiones gráficas. El aumento demográfico que se observa en las instalaciones magdalenienses, incluyendo el auge de las decoraciones parietales en ese momento, es incuestionable. Los repertorios gráficos brevemente descritos argumentan la continuidad y transformación de los temas y técnicas de los cazadores del Paleolítico superior final, lo que incluye el uso de los mismos territorios. Nos queda mucho trabajo para disponer de cronologías más finas entre 14 000 y 8000 BP, pero el camino iniciado a partir del ejercicio de una arqueología del arte prehistórico con fundamentos científicos, es la aportación más notable de las nuevas generaciones a la investigación de unas imágenes que transformaron el concepto de nuestros antepasados al comienzo del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- Aubry, T. et al. (2017): "Existe Azilense em Portugal? Novos dados sobre o Tardiglaciari e o Pré-Boreal no Vale do Côa", in Arnaud, J. M., Martins, A. (eds.), *Arqueologia em Portugal 2017: Estado da Questão*, Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses: 403-418
- Bueno Ramírez, P. (2009). "Espacios decorados al aire libre del occidente peninsular. Territorios tradicionales de cazadores recolectores y de productores". In R. de Balbín (ed.): *Arte Prehistórico al aire libre en el Sur de Europa*. Actas PAHIS, Junta de Castilla y León, 321-344
- Bueno Ramírez, P., Balbín Behrmann, R de (2009). "Marcadores gráficos y territorios tradicionales en la Prehistoria de la Península Ibérica". Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada 19: 65-100.
- (2016) "De cazadores a productores. Tradiciones y transiciones". *Del neolítico a l'edat del bronze en el Mediterrani occidental*. Estudis en Hom-enatge a Bernat Martí Oliver. TV Saguntum, Valencia: 465-480
- (2021). "Arqueología del Arte Prehistórico Ibérico. El arte postglaciari como caso de estudio", in Bea M., Domingo R., Mazo C., Montes L. & Rodanés J. M. (eds), *De la mano de la Prehistoria. Homenaje a Pilar Utrilla*. Monografías Arqueológicas, Prehistoria 57, Universidad de Zaragoza, Zaragoza: 427-448.
- (2021) "The end of the Ice Age in southern Europe: Iberian images in the Palaeolithic to Post-Palaeolithic transition"; in Rodríguez-Álvarez X.-P., Otte M., Lombera-Hermida A. d., Fábregas-Valcarce R. (eds), *Palaeolithic of Northwest Iberia and beyond: multidisciplinary approaches to the analysis of Late Quaternary hunter-gatherer societies*. *Comptes Rendus Palevol* 20 (44): 897-929
- Bueno Ramírez P., Balbín Behrmann R. de, Alcolea González J. (2007). "Style V dans le bassin du Douro. Tradition et changement dans les graphies des chasseurs du Paléolithique Supérieur européen» *L'Anthropologie*, 111, 549-589.
- Bueno Ramírez, P. et al. (2011): "Painting versus engravings: palaeolithic and postpalaeolithic rock art in the international Tagus -Sierra de San Pedro (Santiago de Alcántara and Valencia de Alcántara, Cáceres". In P. Bueno Ramirez, E. Cerrillo Cuenca, A. Gonzalez Cordero (Eds.): *From the origins: The prehistory of the Inner Tagus Region*, BAR International Series 2219, 7-22.
- Dalmeri, G., et al. (2011). "Riparo Dalmeri: le pietre dipinte dell'area ritual". *Preistoria Alpina*, 45, 67-117.
- Farbstein, R., et al. (2012). "First Epigravettian ceramic Figurines from Europe (Vela Spila, Croacia)". *PlosOne*, vol.7, issue 7, e41437
- Figueiredo, S. et al. (2020) "Analysis of portable rock art from Foz do Medal (Northwest Iberia): Magdalenian images of horses and aurochs". *Comptes Rendus Palevol* 19 (4): 63-77. (PDF) *The end of the Ice Age in southern Europe: Iberian images in the Palaeolithic to Post-Palaeolithic transition*.
- Gameiro, C.; et al. (2020), *Archaeology of the Pleistocene-Holocene transition*

- in Portugal: Synthesis and prospects, *Quaternary International*, 564: 113-137.
- Naudinot N.; et al. (2017) "Divergence in the evolution of Paleolithic symbolic and technological systems: The shining bull and engraved tablets of Rocher de l'Impératrice". *PLoS ONE* 12(3): e0173037.
- Ortega-Martínez A. I., Martín-Merino M. Á. García- Diez, M. (2020): "Palaeolithic creation and later visits of symbolic spaces: radiocarbon AMS dating and cave art in the Sala de las Pinturas in Ojo Guareña (Burgos, Spain)". *Archaeological and Anthropological Sciences* 12(240): 1-15
- Plonka, T. (2019). Human representations in the Late Palaeolithic and Mesolithic art of north-western Europe. *Quaternary International*
- Sanches, M. de J., Teixeira, J. C. (2014): "O abrigo do Passadeiro, Palaçoulo (Miranda do Douro). Um caso de estudo de gravuras rupestres dos inícios do Holocénico no Nordeste de Portugal", *Portvgalia*, 35, pp. 61-75.
- Santos, A.T. (2019). *A arte paleolítica ao ar livre da bacia do Douro à margem direita do Tejo Uma visão de síntese*. Associação dos Arqueólogos Portugueses LISBOA
- Santos, A. T.; Barbosa, A. F.; Luís, L.; Silvestre, M., Aubry, T. (2020): "Contributos para o conhecimento da arte rupestre do Vale do Côa. Novos dados sobre o Vale de José Esteves (Vila Nova de Foz Côa, Guarda", *Côa-visão*, 22, 159-190.
- Santos, A. T.; Barbosa, A. F.; Aubry, T.; García Diez, M. Sampaio, J. D. (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., Sanches, M. J., Teixeira, J. C., (2015). "The Upper Palaeolithic rock art of Portugal in its Iberian context". In: .P. Bueno Ramírez P, P.G. Bahn (eds) *Prehistoric Art as Prehistoric Culture. Studies in Honour of Professor Rodrigo de Balbín-Behrmann*. Archaeopress Archeology, Oxford, 123-133.
- Steelman, K. L.; et al. (2017). Cova Eirós: an integrated approach to dating the earliest known cave art in NW Iberia. *Radiocarbon*, 59(1), 151-164.
- Teixeira, J. C. (2016): "O abrigo de Parada, um sítio de arte rupestre do vale do Sabor (Alfândega da Fé, Bragança, Trás-os-Montes)", in Sanches, M. D. J., Cruz, D. J. D. (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]: 41-70.
- Utrilla, P., Villaverde, V. (2004). *Los grabados levantinos del Barranco Hondo. Castellote (Teruel)*. Monografías del Patrimonio Aragonés. Zaragoza: Gobierno de Aragón.
- Zhilin, M., Savchenko, S., Hansen, S., Heussner, K., Terberger, T. (2018). "Early art in the Urals: New research on the wooden sculpture from Shigir". *Antiquity*, 92 (362), 334-350. doi:10.15184/aqy.2018.48



**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.

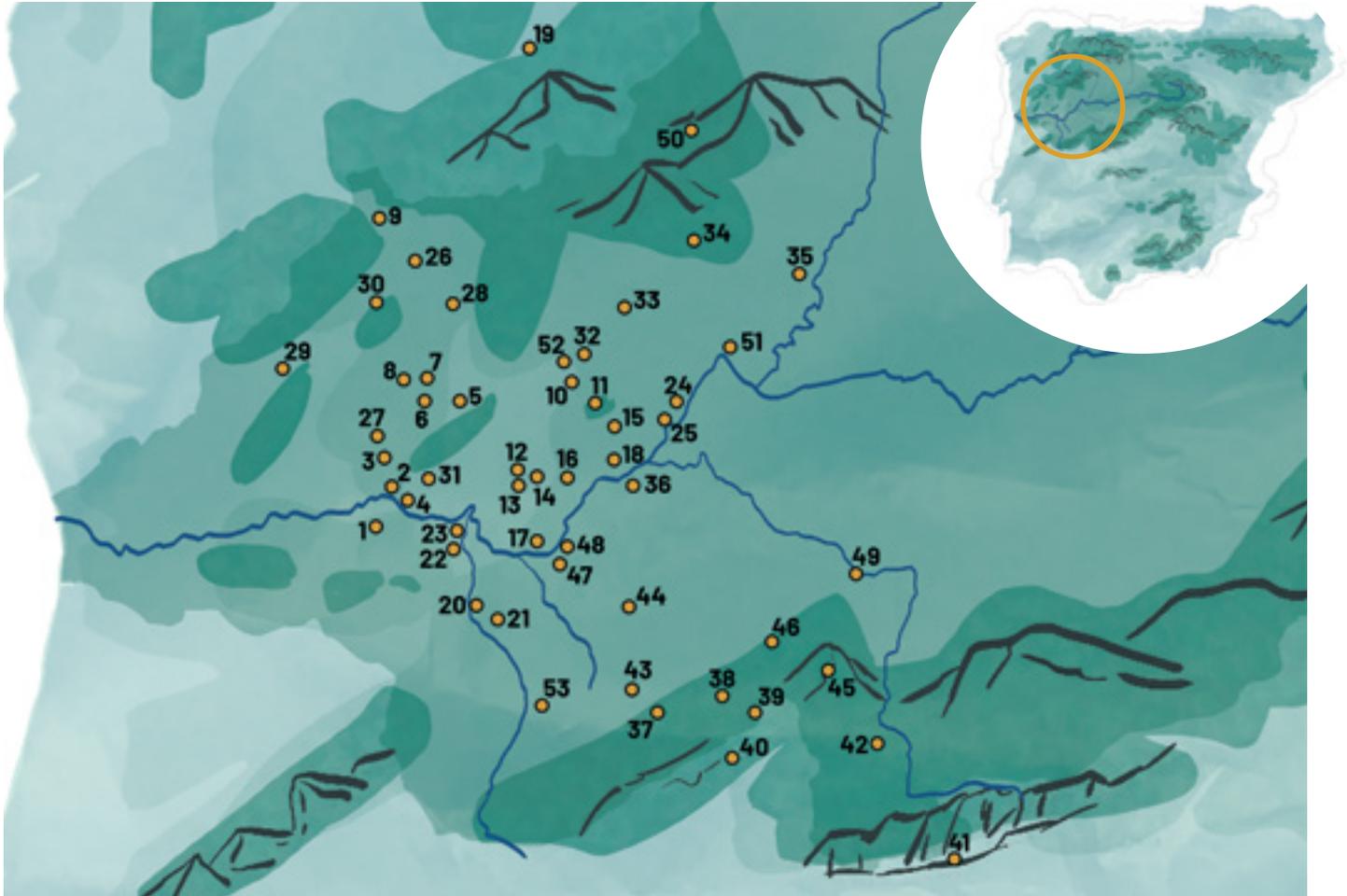


Fig.1. Principales sitios o agrupaciones con grabados y pintura esquemática. Se señalan los sitios con pintura (P), con grabado (G) o con ambos (P+G).

- | | | | |
|------------------------------------|-----------------------------------|--------------------------------------|---------------------------------|
| 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); | do 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 Procepción (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); Gamoal | 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.

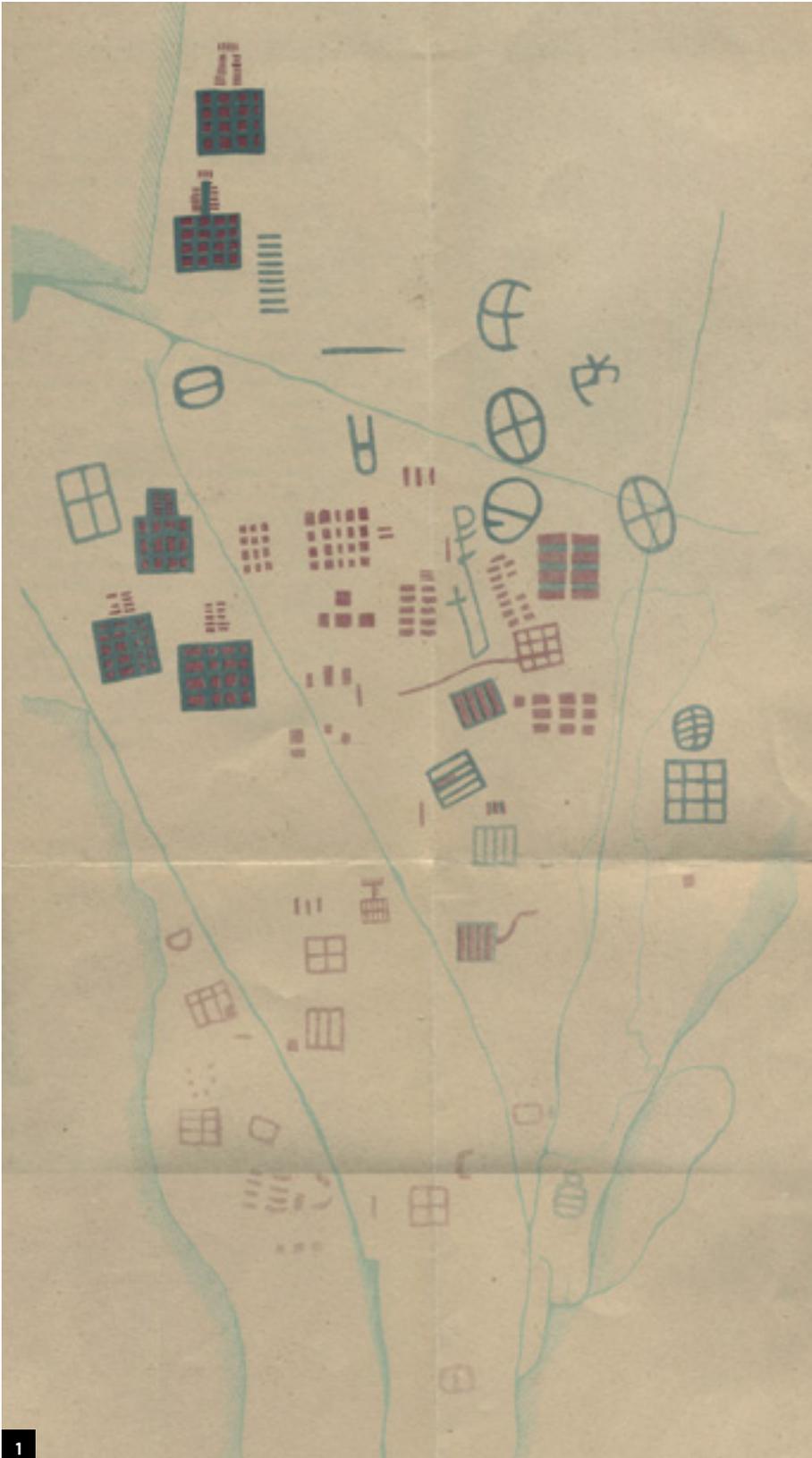
LA HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN: UN APORTE A RESPETAR.

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.

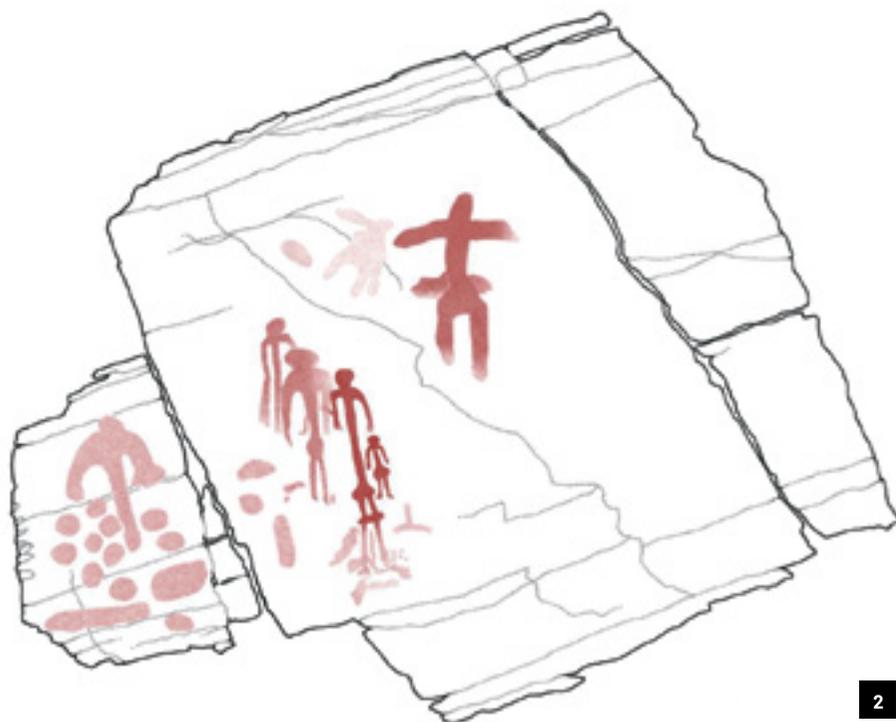
2 Otra concentración importante se localiza en Sésamo (Vega de Espinareda, León), donde se han desarrollado nuevos e importantes trabajos de prospección y documentación. Al estar pendientes de publicación, no serán incluidos en este texto.



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

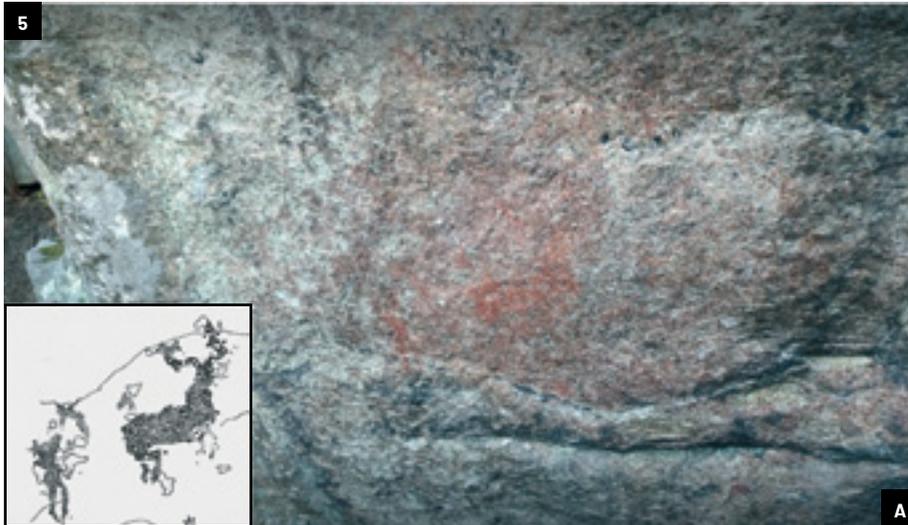
Fig. 2. 2 - Pinturas rupestres do Abrigo da Fonte Santa, Painel A (calco de Fernando Barbosa; Fundação Côa Parque); **3** - Pinturas rupestres de Penas Róias (calco de Fernando Barbosa; Fundação Côa Parque).

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 transformaciones 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

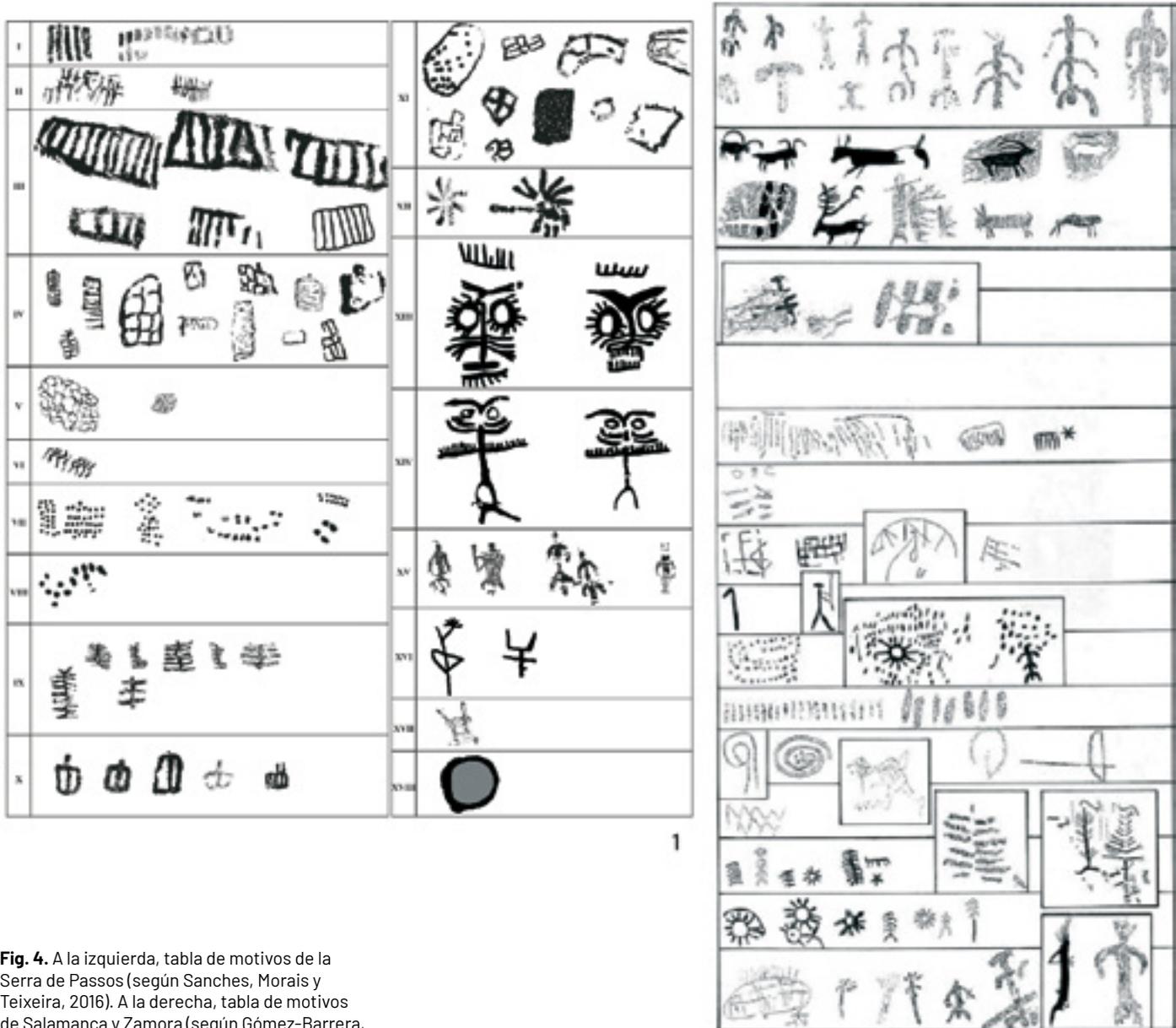


Fig. 4. A la izquierda, tabla de motivos de la Serra de Passos (según Sanches, Morais y Teixeira, 2016). A la derecha, tabla de motivos de Salamanca y Zamora (según Gómez-Barrera, 2005)

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.

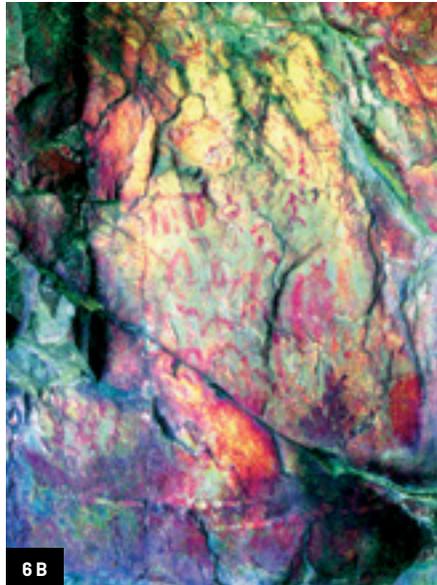
En el caso del grabado, hasta el momento, no hay concentraciones con la magnitud de la pintura, aunque se destacan algunos cerros con acusada concen-



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.

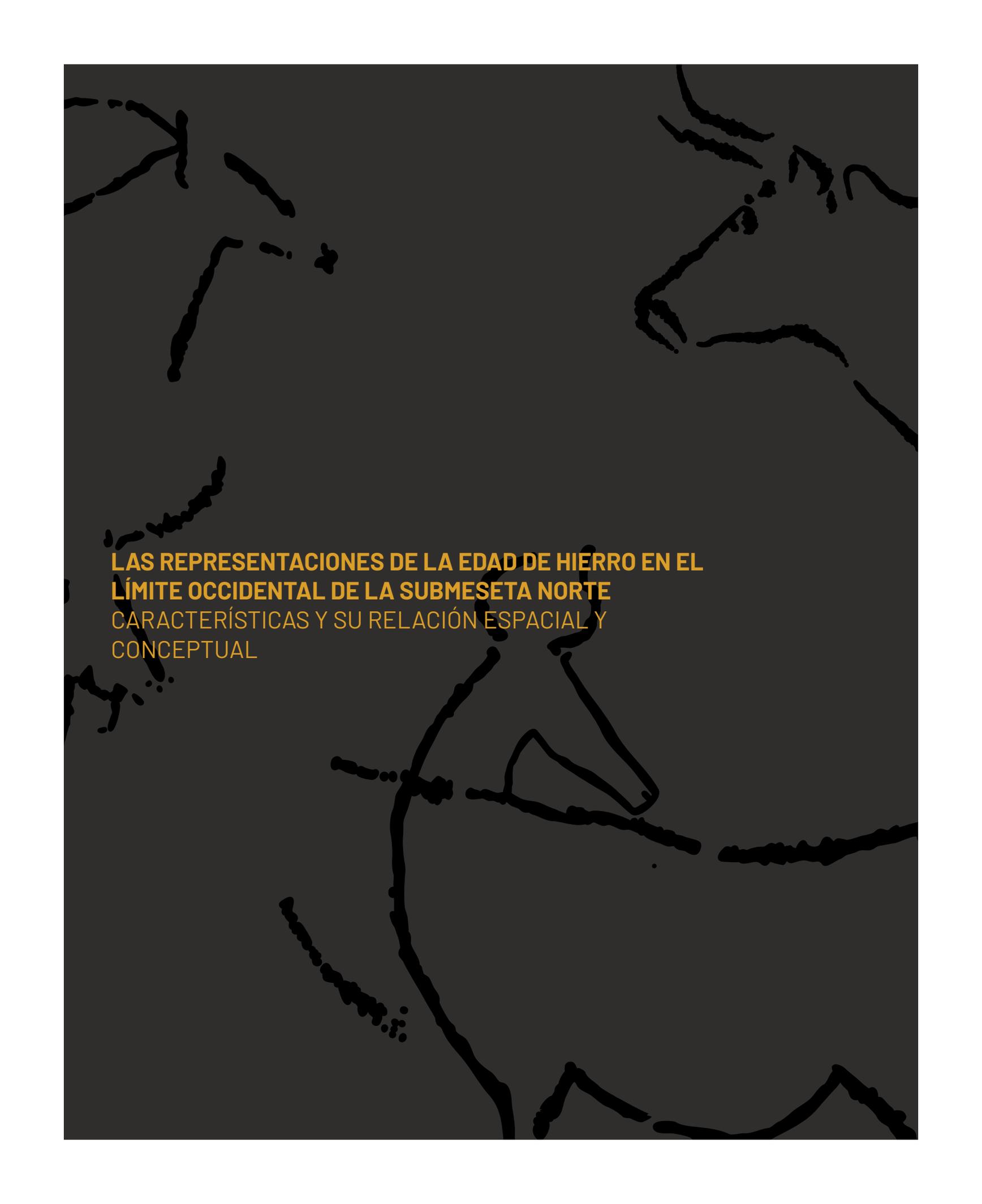
DOS NOTAS FINALES

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.



**LAS REPRESENTACIONES DE LA EDAD DE HIERRO EN EL
LÍMITE OCCIDENTAL DE LA SUBMESETA NORTE
CARACTERÍSTICAS Y SU RELACIÓN ESPACIAL Y
CONCEPTUAL**

Luis Luis

Fundação C6a Parque

Carlos Vázquez Marcos

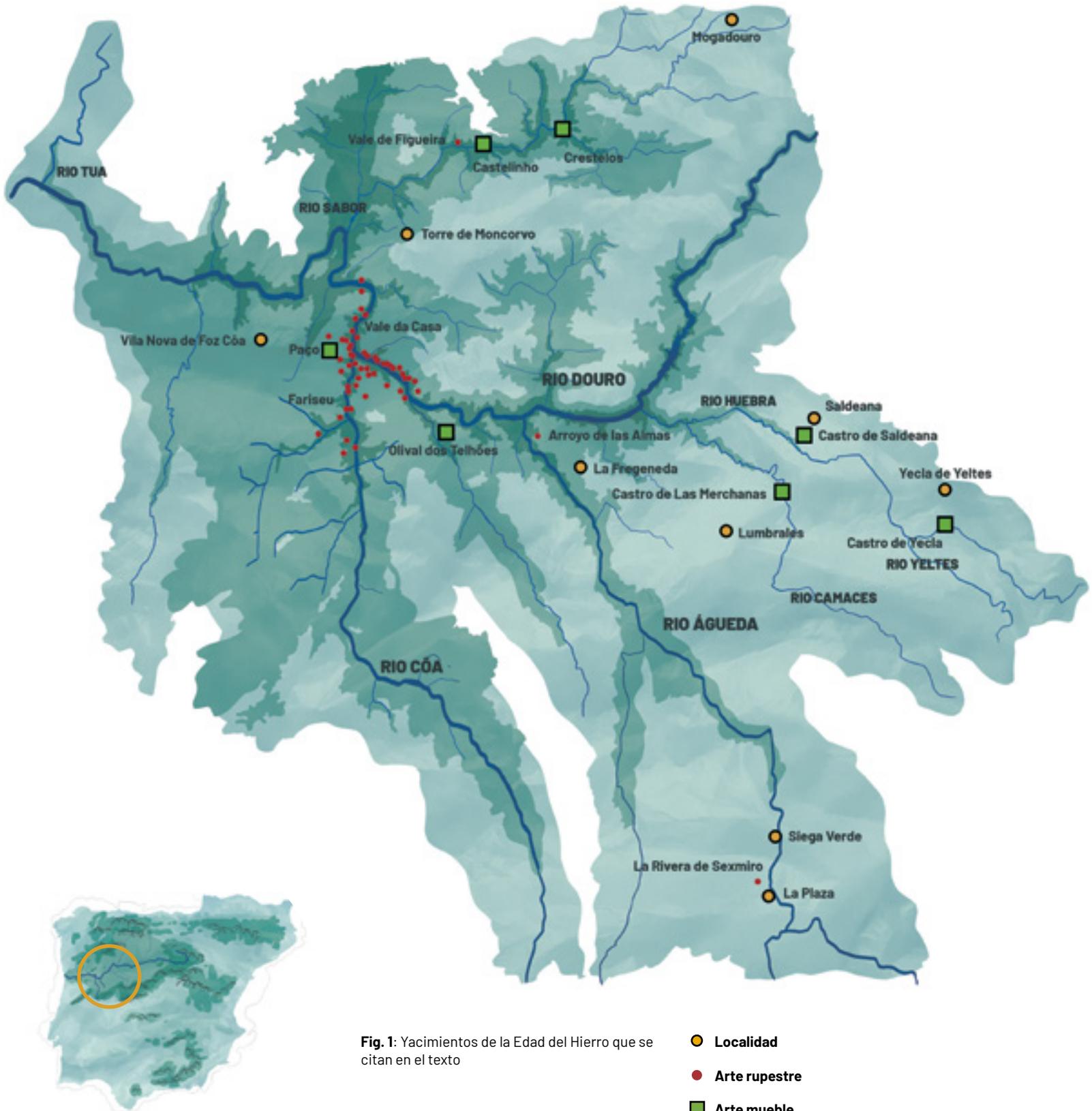
C.E.M., Labtec y (Gir) Prehusal

EL ARTE DE LA EDAD DEL HIERRO EN EL SUDOESTE DE CASTILLA Y LEÓN

En el extremo noroccidental de la provincia salmantina se erige, «abrazando» dos pequeños cerros en torno al río Camaces, afluente del río Huebra, el castro de origen prerromano de Las Merchanas (Lumbrales). Un poblado fortificado que estuvo habitado, al menos, desde el siglo IV a.C. hasta el IV-V d.C. y que ya fue referenciado en los primeros años del pasado siglo. Hemos de destacar, además de su perímetro (superior a las 5 ha.), su barrera de piedras hincadas, las reiteradas y fructíferas excavaciones acometidas en su necrópolis, situada al norte y mayormente pos-Imperial, y en la puerta sureste, modificada hacia el siglo III-IV d.C. También destaca por la presencia de 22 motivos grabados mediante piqueteado y abrasión sobre los sillares graníticos o en las reutilizadas estelas incrustadas en el lienzo de la muralla, ya que han colaborado en revelar la potencialidad de este paraje para el entendimiento de las relaciones entre los seres humanos del final de la Prehistoria y las piedras grabadas en los lugares donde moraban.

De entre estas representaciones artísticas, realizadas a lo largo del tiempo de ocupación del castro y desveladas mayormente en 2005, debemos subrayar las que se sitúan en el tramo noroccidental de la muralla. Estas evidencias figurativas, una en posición cenital –en la base del paramento septentrional– y la otra de un caballo –en la puerta meridional del torreón occidental–, no corresponden, sin embargo, a la temática predominante del sitio: los signos (retículas, cuadrado con punto, triángulo carente de vértice con semicírculo interior, círculos, rueda con radios, cruciforme, aspa, etc.), además de un posible carro esquemático.

A poca distancia (14 km aprox.), e inmediato al río Huebra y al Valaña, se localiza el segundo poblado salmantino fortificado a considerar: el castro de Yecla de Yeltes. El enclave arqueológico también fue mencionado en la primera



década del siglo XX, teniendo un similar perímetro al precedentemente tratado (4,5/5 ha). Su dilatada ocupación desde los siglos VI-V a.C. hasta la Alta Edad Media, sus más de 125 motivos atribuidos al ciclo abordado, y las discrepantes ubicaciones de estos, tanto fuera como dentro del recinto e incluso en los propios sillares de la muralla donde se localizan más de una centena, convierten este lugar: en otra de las inexcusables referencias al respecto de las manifestaciones artísticas del período examinado.

De entre estas, hemos de advertir la preponderante presencia de caballos y ciervos, aunque estos últimos en menor medida, frente a otros animales inventariados (p. ej.: jabalíes, cápridos, cánidos, toro, mustélido, serpiente o gato). También la restringida cifra de signos o representaciones humanas, aun conociéndose la presencia de jinetes, cuya ejecución se llevó a cabo mediante el grabado, en las mismas modalidades técnicas que las registradas en Las Merchanas.

Al igual que en los anteriores castros citados, en el de Saldeana, al suroeste del municipio del mismo nombre y sobre el río Huebra, también se han localizado grabados. Los motivos adscriptibles al período cronocultural estudiado serían 3, habiendo sido designados como signos geométricos

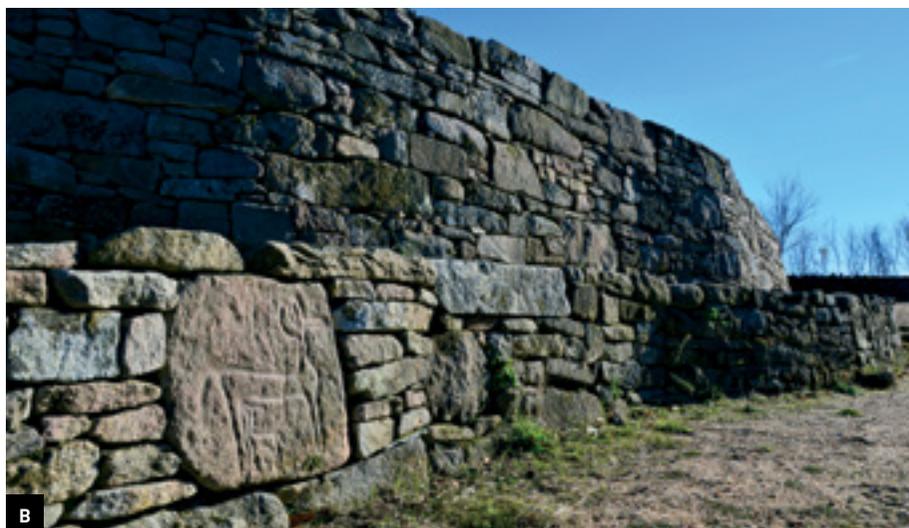


Fig. 2: A. Fotografía parcial del castro de Las Merchanas en la que se observa parte de su muralla, la puerta vetona, las piedras hincadas y un verraco. Foto: Carlos Vázquez Marcos. **B:** Fotografía parcial de una de las puertas (occidental) reconstruidas del castro de Yecla de Yeltes. Abajo, a la izquierda, escena grabada de una cierva amamantando a su cría. Foto: Carlos Vázquez Marcos. **C.** Vista general de las principales rocas y abrigos con manifestaciones artísticas de la Edad del Hierro del Núcleo II de Arroyo de las Almas. Foto: Mário Reis.



Fig. 2. D. Caballo grabado en uno de los sillares de la puerta meridional (torreón occidental) de Las Merchanas. Foto: Carlos Vázquez Marcos.

E. Ciervo del panel 8, entre otras representaciones de la Edad del Hierro, de la roca 1 del Núcleo II. Foto: Mário Reis y Carlos Vázquez Marcos. **F.** Calco parcial del panel 2 de la roca 4 del Núcleo III del Arroyo de las Almas. Calco: Mário Reis.

y llevados a cabo por incisión. Sin embargo, como acontece con el enclave rupestre de La Rivera de Sexmiro (Sexmiro), en las inmediaciones del río Águeda y del castro de La Plaza, y conformado por un pequeño grupo de motivos pertenecientes a esta misma categoría temática que fueron grabados por incisión e inventariados en 2 pequeñas covachas y en 1 roca exenta de pizarras y esquistos, dicha adscripción podría extenderse a la Tardoantigüedad, e incluso ser de ejecución más reciente.



EL ARTE DE LA EDAD DEL HIERRO DEL CÔA

Ya junto a las orillas del río Duero, en el territorio portugués del Côa y en un contexto diferente al descrito para los castros fortificados en el territorio español, aunque semejante, en parte, al último sitio citado y al de Arroyo de las Almas que abordaremos después, también se identificó durante la construcción de la presa hidroeléctrica de Pocinho, en el año de 1982, el importante conjunto de arte rupestre de Vale da Casa (cerca de Vila Nova de Foz Côa). Se trata de un yacimiento con 23 paneles de esquisto, en posición horizontal, y centenares de representaciones grabadas que en la actualidad se encuentran sumergidas tras el llenado del embalse.

Y aunque el primer momento de producción artística esté compuesto por figuras piqueteadas denominadas como *corniformes*, la mayoría de las representaciones de este enclave corresponden a animales (p. ej.: caballos, perros y ciervos), figuras humanas, armas y signos, grabados mediante una fina incisión lineal, en densas superposiciones (p. ej.: roca 10) o en escenas donde los motivos se yuxtaponen (p. ej.: roca 23).



Figura 3. A. Roca 10 de Vale da Casa. A partir de A. M. Baptista (1999), con calco parcial de António Fernando Barbosa. **B:** Calco de la roca 1 de Meijapão. Diseño: António Fernando Barbosa.



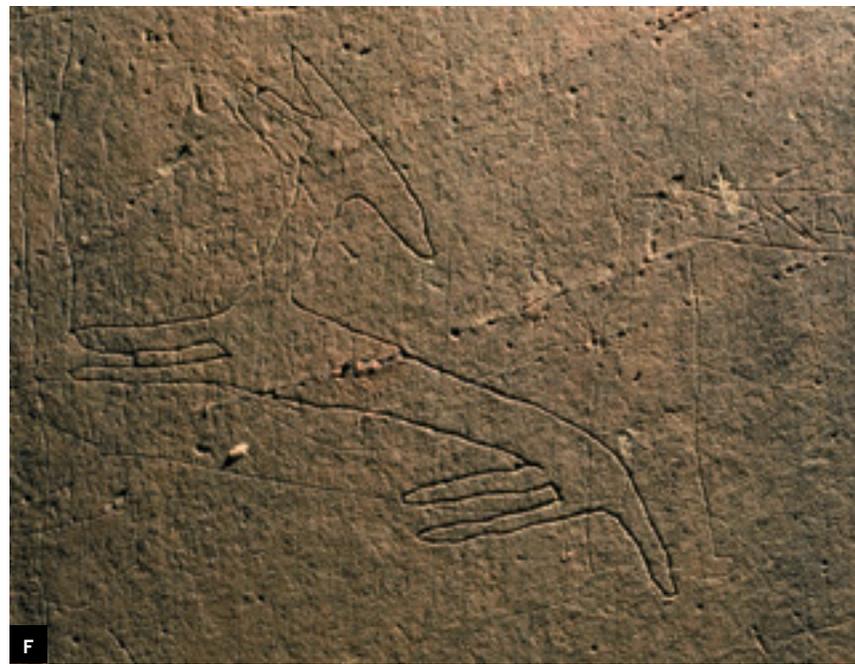
Fig. 3. C. Vista general de la roca 1 da Vermelhosa. Foto: Luís Luís. **D.** Foz do Côa y Vale de José Esteves. Foto: José Paulo Ruas.

Entre estas últimas, hemos de resaltar la del jinete que está cazando un ciervo con la ayuda de varios perros, además de asociada a una inscripción con caracteres griegos iónicos, que al igual que la tipología mostrada por las armas y algunas características formales y técnicas de las figuras de animales y antropomorfos, permiten atribuir este segundo momento cronocultural del conjunto, al periodo aquí tratado.

En noviembre de 1991, en el contexto, de nuevo, de la construcción de una presa, fue identificado el arte rupestre del valle del río Côa, 5 km aguas arriba de Vale da Casa. Y aunque los nuevos grabados eran en su mayoría paleolíticos, ya antes de marzo de 1993 se había descubierto la roca 1 de Meijapão, con similares grabados a los de Vale da Casa, a la que seguirían otros nuevos. Su importancia fue tal, que ya en la primera publicación se hace referencia al ciclo artístico del Hierro, definiéndolo como un «conjunto expresivo» de figuras de «hombres, animales y símbolos, con líneas angulares, y un alto grado de estilización», grabadas por incisión y con paralelos con las ya referenciadas de Vale da Casa.

Tras la continuación de los trabajos de prospección arqueológica, hoy en día son más de 500 los paneles conocidos con arte grabado de la Edad del Hierro en el conjunto del Côa, distribuyéndose en más de 50 núcleos diferentes, a lo largo de los últimos 10 km de este río y de los valles adyacentes a su confluencia con el Duero.

Este arte rupestre se ubica, de forma predominante, en las superficies verticales de esquisto típicas en la región, además de distribuirse por distintas zonas con acentuadas pendientes en las laderas del final del Côa (p. ej.: Foz do Côa y Moinhos de Cima) y, sobre todo, en los empinados y encajados valles que descienden desde la meseta del borde occidental de la submeseta norte de la península ibérica (400 m aprox.) hasta el fondo de los valles (120 m aprox.) (p. ej.:



Vale de José Esteves, Vale de Cabrões y Vale do Forno).

Los motivos principales en este ciclo del arte del Côa son los animales (p. ej.: caballos, cánidos, ciervos, aves, jabalíes y peces), acompañados, en ocasiones, de algunas figuras fantásticas. La figura humana también está presente con guerreros a pie o a caballo, asociados a armas (p. ej.: lanzas, escudos, falcatas y puñales), que en ocasiones tienen cabezas de pájaro. Por último, cabe mencionar la presencia de numerosos signos geométricos estructurados que conformaría, junto a los precedentes, las cuatro grandes categorías de motivos. Además, estas aparecen frecuentemente asociadas en densas superposiciones o en escenas narrativas que se centran en la figura del guerrero luchando a pie, a caballo o en actividad cinegética.

Todas estas representaciones fueron ejecutadas, casi exclusivamente, a través de la incisión lineal, utilizan-



Fig. 3. **E.** Cabeza de guerrero con forma de pájaro. Roca 3 del sitio de Vermelha. Foto: André Tomás Santos. **F.** Cánido de la roca 18 de Vale de José Esteves. Foto: André Tomás Santos. **G.** Placa de Paço. Foto: Manuel Almeida.

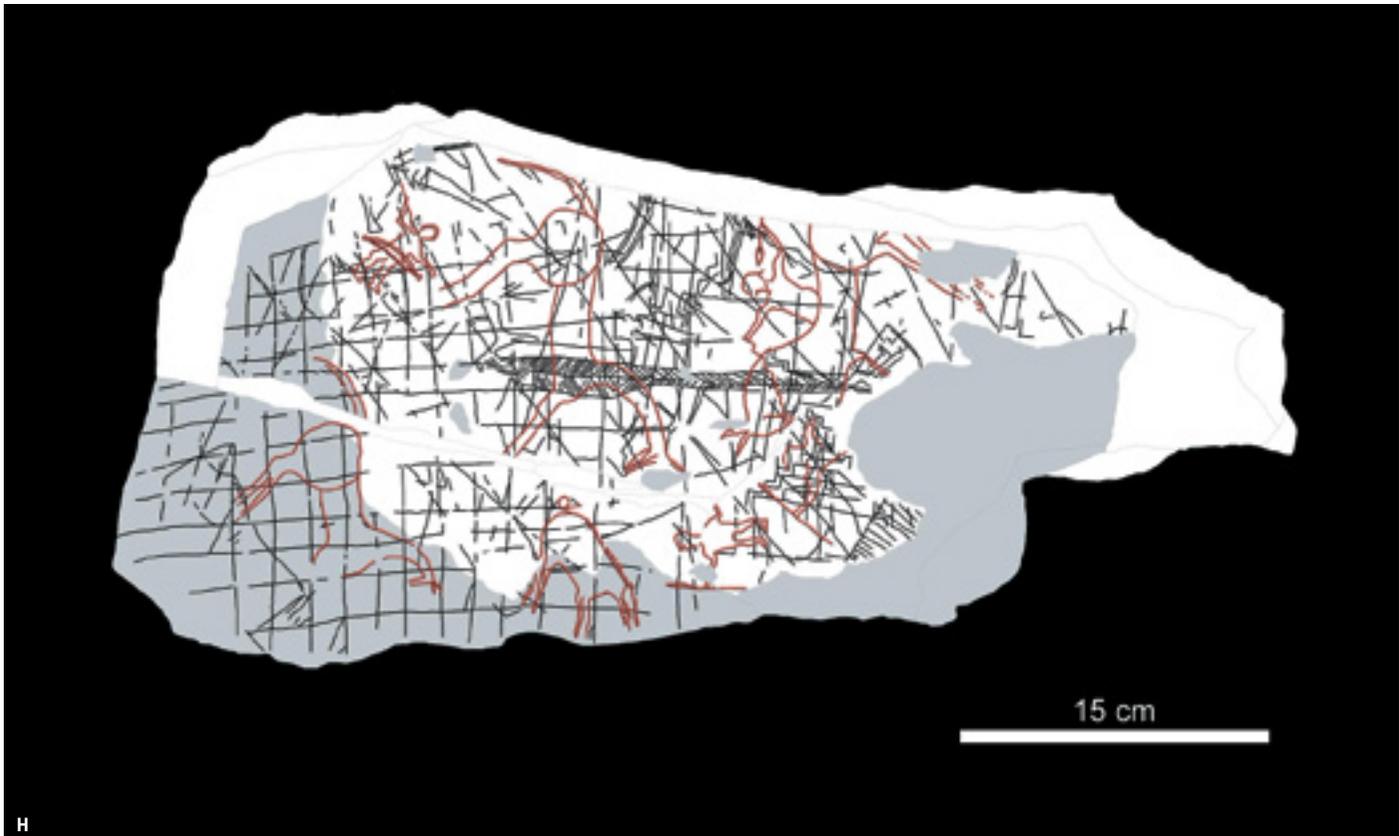


Fig. 3. H. Losa 1 de Castelinho. A partir de F. Santos *et al.* (2012).

do utensilios metálicos que han sido identificados por el registro de los surcos en forma de U, como acontece, también, en yacimientos del otro lado de la raya (p. ej.: Arroyo de las Almas).

La iconografía de este arte se relacionaría con el tema de la heroización de la figura del guerrero y su inmortalización después de la muerte, en un contexto de frontera. Por su iconografía y por el contexto arqueológico del arte mueble del valle de Sabor, del que nos ocuparemos a continuación, se sugiere una cronología entre los siglos III-II y I a.C.

DESPUÉS DEL ARTE DEL CÔA: EL VALLE DEL SABOR Y ARROYO DE LAS ALMAS

Tras el descubrimiento de este arte rupestre en el Côa, aparecieron en la región nuevas muestras de arte mueble del mismo estilo. Después de los hallazgos de Olival dos Telhões y Paço, los trabajos arqueológicos en el contexto del Proyecto Hidroeléctrico del Bajo Sabor sacaron a la luz un notable conjunto de hallazgos artísticos y 2 sitios con arte rupestre (Vale de Figueira y Crestelos), destacando el hallazgo de un vasto conjunto de arte mueble en Crestelos (Mogadouro) y sobre todo Castelinho (Torre de Moncorvo). Ambos se caracterizan por

ser áreas de almacenamiento de cereales, rodeados de muros y fosos, en cuyo interior se ha identificado una gran cantidad de placas de arte mueble: más de 100 placas de esquisto grabadas en Crestelos y más de 500 en Castelinho. El estilo de los motivos representados (caballos, ciervos, guerreros, armas y signos) es, en todo, similar al del arte de Cõa, datándose su deposición en los fosos entre los siglos II y I a.C.

En cuanto al conjunto artístico parietal al aire libre de Arroyo de las Almas (La Fregeneda), descubierto en 2015, y a solo 1 km de la desembocadura del río Águeda en el Duero, también se han inventariado motivos de la Edad del Hierro. Su considerable cifra, superior a los 120, nos permite calificar este paraje rupes- tre rayano como uno de los más destacables en la península ibérica, de entre los conocidos con representaciones atribuidas a este período cronocultural.

Y aunque los motivos de 11 de las 24 rocas del conjunto –Núcleo II y Núcleo III– pertenecen mayoritariamente a la categoría de los signos geométricos, también se ha detectado la importante presencia de animales y representaciones humanas. Estas, fueron ejecutadas mediante incisiones, como en el inmediato territorio portugués del Cõa, con el que comparte múltiples características, entre las que destacan las formales, las técnicas o las de su implantación.

A cerca del Núcleo II, y de sus 6 rocas de pizarra y esquisto decoradas, de entre las 7 catalogadas en este corto sector, reseñar que su contabilización ha dado como resultado una muestra superior a los 60 motivos, con atrayentes representaciones de animales, aislados o en compañía de los mayoritarios y sobresalientes signos. La roca 1, con 22 paneles decorados, 16 de ellos con motivos de la Edad del Hierro, y la 4, son las más relevantes. Principalmente la primera, un abrigo rocoso con antropomorfos (p. ej.: panel 3), además de una decena de animales, entre los que se encuentran alguno de los ciervos más espectaculares de este período (p. ej.: paneles 3 y 8). En el Núcleo III, las 5 rocas albergan motivos de la Edad del Hierro, con al menos 50, correspondiendo el papel fundamental a la roca 4, donde se han documentado 40 figuras, en 7 de los paneles decorados. Los motivos dominantes pertenecerían a las categorías de los animales y de los signos (p. ej.: reticulados, zigzags o conjuntos de trazos paralelos), descollando, asimismo, las rocas 1 y 3, con cuadrúpedos indeterminables acéfalos y ciervos.

CONSIDERACIONES FINALES

Este arte de la Edad del Hierro en la frontera occidental de la submeseta norte podría dividirse en dos tipos, teniendo en cuenta sus principales características al respecto del soporte y contexto en el que se han documentado sus motivos. En primer lugar, por su preeminencia cuantitativa, tendríamos aquel grupo que se encuentra sobre soportes naturales de esquisto y pizarra al aire libre o abrigados (p. ej.: Vale do Cõa, Arroyo de las Almas o Vale Figueira), ocupando valles fluviales relativamente alejados de los sitios con ocupación humana y cuya ubicación estaría condicionada por la disposición de los soportes definidos por la tectónica del Hercínico tardío. El segundo, se daría en las áreas de asentamiento poblacional fortificado, donde estas representaciones aparecen, con mayor frecuencia, sobre soportes muebles que se integran en los lienzos de las

murallas (p. ej.: Yecla de Yeltes o Las Merchanas) o en los fosos (p. ej.: Crestelos y Castelinho). En ambos contextos, la tipología de los motivos (animales, figuras humanas, armas y signos) y sus asociaciones, muestran contundentes y cuantificables semejanzas, a pesar de la existencia de algunas diferencias formales y técnicas que, en ocasiones, están relacionadas con la diferente composición de los soportes utilizados. Por su localización e iconografía figurativa, este arte se relaciona con la temática relacionada con los espacios limítrofes, de frontera, ya sea en las áreas pobladas (p. ej.: Yecla de Yeltes, Las Merchanas, Crestelos o Castelinho), ya sea en los espacios de explotación económica (p. ej.: Vale do Côa y Arroyo de las Almas), o, en un contexto más amplio, en el de los límites geomorfológicos de la submeseta norte.

BIBLIOGRAFÍA

- Aubry, T., Luís, L. y Dimuccio, L. (2017): «Porque é que a arte do Coa se concentra na margem esquerda? Condiçõnes geológicas e ambientais para a formação e conservação dos suportes artísticos do Vale do Coa». *O Arqueólogo Português* 4/5 (S.V): 133-174.
- Aubry, T., y Sampaio, J. D. (2012): «Novos dados para a abordagem técnica da arte rupestre e móvel do Vale do Côa». In M. D. J. Sanches (Ed.), *Atas da 1ª Mesa-Redonda: Artes Rupestres da Pré-História e da Proto-História: Paradigmas e Metodologias de Registo: 185-206*. DGPC (*Trabalhos de Arqueologia*; 54), Lisboa.
- Baptista, A. M. (1983): «O complexo de gravuras rupestres do Vale da Casa (Vila Nova de Foz Côa)». *Arqueologia* 8: 57-69.
- Cruz, D. J. (1998): «Expressões funerárias e culturais no Norte da Beira Alta». En *Actas do Colóquio "A Pré-História na Beira Interior"* (Tondela, Nov. 1997): 149-166. *Centro de Estudos Pré-históricos da Beira (Estudos Pré-históricos*; 8), Viseu.
- Gomes, M. V. (2013): «O abecedário rupestre, proto-histórico, do Vale da Casa (Vila Nova de Foz Côa)». *Revista da Faculdade de Letras - Ciências e Técnicas do Património*, 12: 69-85.
- Gómez Moreno, M. (1904): «Sobre arqueología primitiva de la región del Duero». *BRAH*, XLV: 147-160.
- Luís, L. (2015): «Uma arte da guerra: O Vale do Côa no final do I Milénio a.C.». In S. Lee, A. M. Baptista & A. B. Fernandes (Eds.), *Arte Rupestre do Vale do Côa [Catálogo da Exposição]*: 90-114. Ulsan Petroglyph Museum.
- Luís, L. (2016): «As Gravuras da Idade do Ferro no Vale do Côa». *Vaccea Anuario*, 9: 60-70.
- Luís, L. (2021): «No limiar: Diferentes escalas de análise da arte da Idade do Ferro no limite ocidental da Me-

- seta». *Iberografias Revista de Estudos Ibéricos*, 17: 155-176.
- Maluquer de Motes, J. (1968): «Excavaciones arqueológicas en el castro de "Las Merchanas" (Lumbrales, Salamanca)». *Pyrenae*, 4: 101-128.
- Martín Valls, R. y Carnicero, F. (2008): «Las insculturas del castro de Yecla de Yeltes: nuevas perspectivas para su estudio». *Zona Arqueológica*, 12: 232-251.
- Neves, D. y Figueiredo, S. S. (2015): «Quinhentas placas gravadas da Idade do Ferro do sítio fortificado do Castelinho (Nordeste Portugal): temas figurados e padrões de distribuição». In H. Collado Giraldo & J. J. García Arranz (Eds.), *XIX International Rock Art Conference IFRAO 2015: Symbols in the Landscape: Rock Art and Its Context* [DVD-Rom]: 1589-1605. Instituto Terra e Memória (*Arkeos*; 37), Tomar.
- Rebanda, N. (1995): Os trabalhos arqueológicos e o complexo de arte rupestre do Côa. Lisboa: IPPAAR.
- Reis, M. (2014): «'Mil rochas e tal...!': Inventário dos sítios da Arte Rupestre do Vale do Côa (conclusão)». *Portugália*, 35: 17-59.
- Reis, M. y Vázquez Marcos, C. (2019): «Arroyo de las Almas (La Fregeneda, Salamanca): un nuevo conjunto con arte rupestre en la cuenca del Duero». *Complutum*, 30 (2): 223-245.
- Reis, M. y Vázquez Marcos, C. (e.p.): «Arte rupestre de la Edad del Hierro en el yacimiento del Arroyo de las Almas (La Fregeneda, Salamanca)». Santos, F., et al. (2012): «El sitio fortificado del Castelinho (Felgar, Torre de Moncorvo, Portugal): Estudio preliminar de su diacronía y las plaquetas de piedra con grabados de la Edad del Hierro». *Complutum*, 23 (1): 165-179.
- Sastre, J. (2014): «Da Idade do Ferro à Romanização da área de Crestelos». In A. P. Dinis (Ed.), *1 Encontro de Arqueologia de Mogadouro: Actas* (Mogadouro, Abril de 2013): Mogadouro: 79-94. Município de Mogadouro.
- Silva, A., Xavier, P. y Figueiredo, S. S. (2016): «As gravuras rupestres de Crestelos (Trás-os-Montes, Portugal) e a sua longa diacronia desde a Idade do Ferro ao período contemporâneo». In R. Cordeiro Macenlle & A. Vázquez Martínez (Eds.), *Estudo de Arqueoloxía, Prehistoria e Historia Antiga: achegas dos novos investigadores*: 63-81. Andavira Editora, Santiago de Compostela.
- Vázquez Marcos, C. y Reis, M. (2020): «La Rivera de Sexmiro (Sexmiro, Villar de Argañán, comarca de Ciudad Rodrigo, Salamanca): un nuevo yacimiento con arte rupestre en la cuenca del Águeda». *Estudios Mirobrigenses*, 7: 15-28.
- Vázquez Marcos, C. (2010): «El castro de Las Merchanas (Lumbrales, Salamanca) y sus Insulturas». En Cubas, N., Hidalgo, D., Salinas de Frías, M. (Eds.), *Arqueologia, Patrimonio, Prehistoria e Historia Antigua de los Pueblos «Sin Pasado»: ecos de la Lusitania en Arribes del Duero*: 111-124. Ediciones Universidad de Salamanca.



**PASTORES, MOLINEROS Y OTRAS GENTES.
ARTE RUPESTRE DE ÉPOCA HISTÓRICA A AMBOS
LADOS DE LA FRONTERA**

Mário Reis

Fundação Côa-Parque/Parque Arqueológico do Vale do Côa

Carlos Vázquez Marcos

C.E.M., Labtec y (Gir) Prehusal

INTRODUCCIÓN

Esta aportación sobre un fenómeno artístico tan lleno de sugerencias como el arte rupestre más reciente, e inventariado en el entorno inmediato a los parajes rupestres protagonistas del catálogo en el área fronteriza entre el valle del Côa en Portugal y la parte más occidental de la provincia de Salamanca, pretende dar a conocer una importante realidad conectada con la vivencia de los moradores rurales de estos territorios rayanos.

Este tipo de iconografía, conocida en gran número por toda la península ibérica, y mayoritariamente grabada en afloramientos rocosos, aunque centrado su estudio en otros soportes como el mueble, ha suscitado, sin embargo, poco interés, como se concluye de la escasa investigación arqueológica sobre el tema. Un arte, por tanto, que no siempre ha recibido el mismo empeño y enfoque científico que se ha empleado para las cronologías más antiguas y que, de forma sucinta, hemos intentado paliar aquí, al igual que en trabajos precedentes (véanse referencias bibliográficas).

La mayoría de estas manifestaciones conocidas pertenecen a las épocas moderna y contemporánea, aunque existen situaciones en las que se conoce, o se puede sugerir, una antigüedad medieval. En este sentido, es preferible designar este universo iconográfico como de época histórica, sin delimitar excesivamente una realidad tan heterogénea en cronología, contextos regionales, temas, formas, técnicas y ambientes.

Lo mismo acontece cuando nos referimos a su autoría ya que, en España, existe una firme tradición en designarlo como «arte pastoril» o «agro-pastoril y popular», justificable por el protagonismo y abundancia de aquellas decoraciones sobre objetos portátiles. En Portugal no se produce tal asociación, aunque en el Côa se han destacado grabados realizados por molineros. En una visión de conjunto, sin embargo, entendemos que no es posible limitar la autoría de los múltiples grabados documentados a grupos específicos como pastores o molineros, puesto que seguramente hay otros autores dentro de estas comunidades. Así pues, pensamos que es preferible una expresión más neutra, como la de «arte rupestre de época histórica».

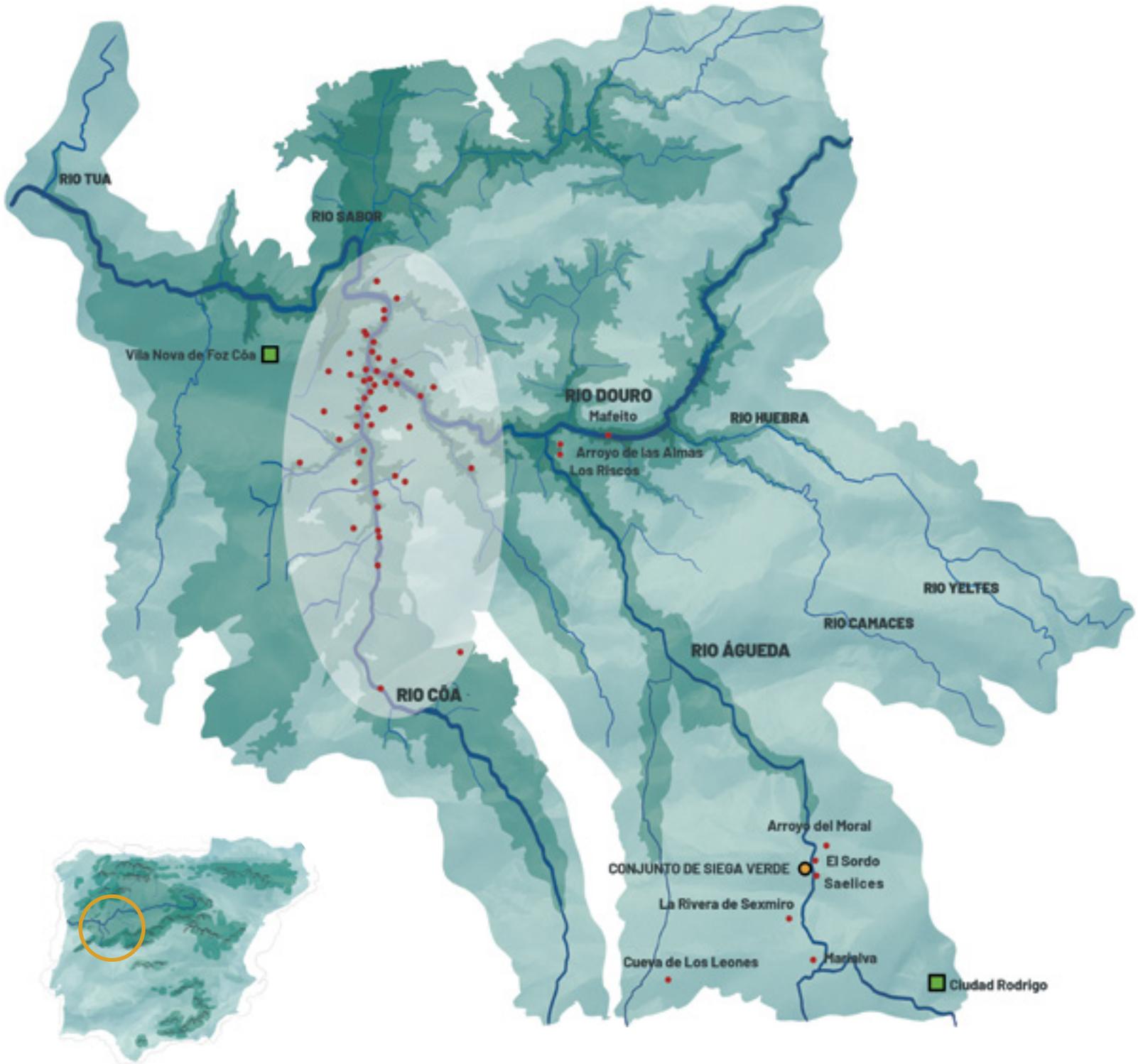


Fig. 1. Mapa, de elaboración propia, en el que se indican los yacimientos abordados con arte parietal adscrito al ciclo histórico, a ambos lados de la frontera.

- **Yacimiento de arte rupestre (ciclo Histórico)**
- **Municipio**
- **Conjunto de Siega Verde**
 (Serranillo, Las Vegas y Las Laderas, La Guadaña, Molino de Pero Gordo y Arroyo de Las Malpicas)
- Conjunto del Arte del Côa**
 (61 sitios con arte rupestre del ciclo Histórico)

EL MARCO GEOGRÁFICO: APUNTES FRAGMENTARIOS SOBRE LOS YACIMIENTOS CONOCIDOS, A AMBOS LADOS DE LA RAYA

El número de yacimientos y su investigación varía en las dos zonas objeto de análisis y comparación: el valle del Côa y el oeste de la provincia de Salamanca. Sin embargo, la investigación sobre este arte rupestre histórico es reciente en ambos territorios, y tiene escasos precedentes.

En el Côa, el inventario siempre ha tenido en cuenta dichas manifestaciones, incluidas en variadas publicaciones, aunque con diferentes grados de detalle. En Salamanca se conocían pocas rocas con grabados históricos hasta un trabajo llevado a cabo por los firmantes de este (véanse referencias bibliográficas), que ha ampliado enormemente su conocimiento, al presentar más de una docena de nuevos enclaves.

La inmensa concentración de sitios en el Côa refleja la continua investigación realizada en los últimos años, que contrasta con la mayor escasez y dispersión del grupo salmantino. Es posible, que la facilidad y rapidez con que se detectaron estos últimos sitios esté indicando que son una ínfima fracción de la realidad y que ésta podría tener una amplitud inmensa, que ahora se empieza a vislumbrar.

Esta iconografía del periodo histórico en el valle del río Côa se extiende por la misma zona que ocupa el resto del arte rupestre, con más de 300 rocas catalogadas en 61 yacimientos. Tal abundancia, en consonancia con lo que se conoce de épocas más remotas, está vinculada a la amplia disponibilidad de superficies rocosas adecuadas en el tramo final del río Côa y la zona adyacente del *Douro*. También el intenso uso del territorio por parte de las poblaciones rurales en los últimos siglos, que, aunque hoy de baja densidad demográfica y con terrenos en progresiva regeneración ambiental, preserva múltiples ruinas como fiel testimonio de su intenso pasado agrícola.

En general, los lugares elegidos son las laderas de los ríos Côa y *Douro* o, alternativamente, afluentes de ambos. La decoración se distribuye en todas las ubicaciones posibles, dependiendo principalmente de la disponibilidad de afloramientos. La excepción acontece en los grabados asociados a los molinos existentes. En estos casos, como en Canada do Inferno, los grabados se sitúan



Fig. 2. A. Roca 24 de Canada do Inferno. Motivos religiosos. **B.** Roca 7 de Canada do Inferno. Crucifijo.



Fig. 2. C. Muro dos Namorados. Motivos abstractos. **D.** Rocha 56 do Vale do Forno. Conjunto de figuras diversas.

cerca de los cauces, principalmente en el propio Côa, pero con ejemplos conocidos en el *Douro* o en afluentes de ambos ríos (p. ej.: Vale de Moinhos).

Existen otras asociaciones entre grabados y estructuras, como en las superficies verticales que sirven de paredes internas de cabañas (p. ej.: Vale do Forno, Bulha o Vale de Cabrões). Otra sugerente implantación ocurre en el yacimiento de Cavalaria, con una roca con decenas de cruces grabadas que podrían estar asociadas a una antigua calzada. En el pueblo de Castelo Melhor hay decenas de piedras grabadas en el Muro dos Namorados, que deberían formar parte de una estructura más antigua.

Los abrigos decorados son escasos, con la gran mayoría de las superficies decoradas de esquisto en posición vertical al aire libre, siguiendo la geomorfología dominante. También hay casos ocasionales de superficies horizontales aprovechadas (p. ej.: Cavalaria o Vale da Casa), además de representaciones en otros soportes, como en un abrigo cuarcítico de Colmeal, en varios yacimientos de granito asociados a molinos en los fondos de los valles (p. ej.: Faia, Ervideiro y Moinho do Chocho) u en otras altitudes y contextos (p. ej.: Picão da Lapa, Faia do Coto o Tambores).

Este inmenso conjunto de grabados históricos del Côa, si tenemos en cuenta su dimensión, coherencia y la fuerte identidad ligada al territorio en el que se encuentra, pone de manifiesto la intensa utilización, por parte de las poblaciones rurales, de las excepcionales condiciones geológicas para realizar una vasta y variada obra iconográfica a lo largo de un extenso período de tiempo, en un territorio limitado y geomorfológicamente bastante homogéneo: el final de la submeseta norte. Un área delimitada por formaciones de montaña y una intrincada red hídrica, con los profundos valles del Côa y el *Douro* y su miriada de afluentes.

En la mitad occidental de la provincia de Salamanca la situación actual es bastante diferente. Los escasos yacimientos conocidos están dispersos en un vasto territorio geomorfológicamente heterogéneo, apareciendo aislados o en pequeños

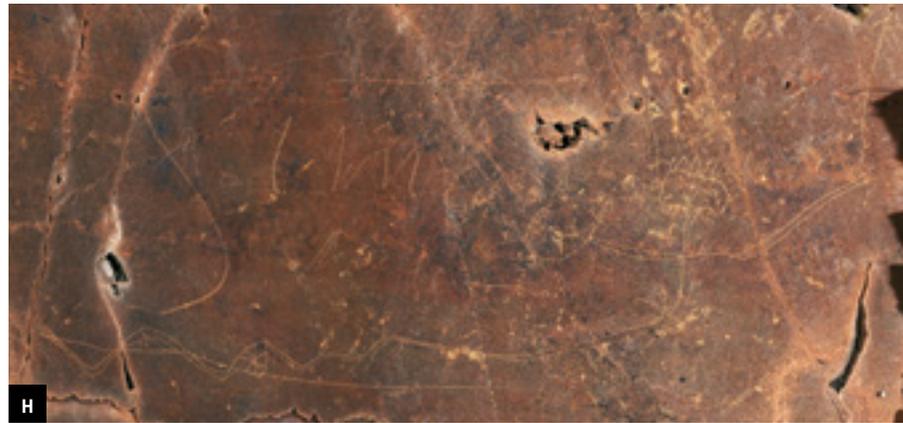


Fig. 2. E. Roca 3 de Ribeira do Picão. Crucifijo. **F.** Roca 25 de Vale da Casa. Jinete. **G.** Roca 4 de Ribeira de Urros. Conjunto de ballestas. **H.** Roca 48 de Vale do Forno. Figura mitológica: híbrido humano-serpiente. (Fotos: **A:** Fernando Barbosa; **B, C, D, E, F, G; H:** Mário Reis).

grupos dispersos, aunque conozcamos un amplio conjunto con al menos 5 yacimientos, en torno al sitio de arte Paleolítico de Siega Verde, en las laderas del río Águeda y en algunos de sus pequeños afluentes. De entre estos, destaca, por su tamaño, el paraje de Las Vegas y Las Laderas, con 14 rocas decoradas, o el más reducido del Molino de Pedro/Pero Gordo, con grabados realizados por piqueteado e incisión, siendo el único de la muestra salmantina directamente relacionado con la actividad molinera. La mayoría de los restantes enclaves rupestres son geomorfológicamente similares, dispersos por la submeseta, exceptuando el pequeño grupo entorno a la zona montañosa de la Sierra de Francia, con los yacimientos de Puente de L'Olla y El Charco de los Mozos (Monsagro).

Por último, aunque desemejantes, hay que destacar el eremitorio granítico de la Cueva de los Leones y el yacimiento de Arroyo de las Almas. Este último es el mayor de los enclaves tratados, y el



Fig. 3. A. Cueva de los Leones. Leones, cruz y corazón de la vida, entre otros motivos grabados. **B.** Puente de L'Olla. Animales y otros motivos.

mejor estudiado, además de ser, geomorfológicamente, el más cercano al conjunto del Côa, aunque tenga una iconografía particular.

ICONOGRAFÍA RUPESTRE HISTÓRICA: CARACTERÍSTICAS, SIMILITUDES Y DIFERENCIAS A AMBOS LADOS DE LA RAYA

Hay que destacar, en primer lugar, la gran variedad de esta iconografía rupestre de época histórica, en los aspectos estilísticos, pero también en sus contextos y ambientes. Y aunque exista cierta similitud, que es identificable en la mayoría de los yacimientos estudiados a ambos lados de la frontera, también se observa la originalidad y variedad en algunos de sus principales componentes, con yacimientos e iconografías singulares y ciertas diferencias notables entre los lados portugués y español.

Esta heterogeneidad se extiende a los aspectos técnicos y a los soportes elegidos, que varían entre el esquisto/pizarra y el granito (con un ejemplo sobre cuarcita en el conjunto del Côa), pero con el predominio del primero en ambas zonas que, reflejando una realidad geológica común, sugiere la mayor facilidad para encontrar grabados en estas superficies, una vez que su ejecución exige menor tiempo, esfuerzo o pericia. Este mismo factor estará en la base del abrumador predominio de la técnica de la incisión, que es casi universal en los yacimientos salmantinos y constituye el 80% del conjunto del Côa, normalmente inviable en los granitos, aunque accesible para cualquiera en este soporte principal. Menos



frecuente es la técnica del grabado piqueteado (y del altorrelieve, únicamente registrado en la Cueva de los Leones), que habitualmente ha sido documentada en asociación a molinos en diversas geologías, una técnica especialmente adecuada para el pico del molinero, además de en otros contextos (p. ej.: Cueva de los Leones, Cavalaria, Foz do Côa o Vale do Forno).

Al respecto de los aspectos iconográficos, queremos recordar algunos de los elementos más llamativos. En el Côa, este arte tiene una diacronía bien establecida a través de las numerosas fechas grabadas que, junto con los aspectos formales y temáticos analizados, le otorgan más de 400 años de continuidad. Sus manifestaciones comienzan, al menos, a principios del siglo XVII, como atestiguan fechas grabadas en Canada do Inferno o en Vale de Moinhos. Todavía es incierto si no habrá figuras anteriores, aunque, si existen, serán raras y sin inscripciones asociadas.

En el lado salmantino, la mayoría de las figuras son recientes, siglo XIX en adelante, aunque la menor sistematización de esta área nos permite sugerir que debe existir arte rupestre más antiguo que el conocido. Por ejemplo, en la Cueva de los Leones, cuya primera decoración podrá remontarse a la Edad Media. En Arroyo de las Almas, la ausencia de inscripciones y fechas no facilita la datación, pero tiene «un aire» de mayor antigüedad en los grabados históricos de este sitio que, hipotéticamente, nos permite sugerir que se remontan, al menos, al principio de la Edad Moderna.

Podemos señalar algunos yacimientos que, en una zona y otra, ejemplifican las principales características de este arte rupestre. La Cueva de los Leones es un lugar diferente, que originalmente fue una ermita cristiana, quizás medie-



Fig. 3. **C.** Las Vegas y Las Laderas. Toro, fechas e inscripciones. **D.** El Sordo. Escena taurina. **E.** Las Vegas y Las Laderas. Rúbrica.



Fig. 3. F. Arroyo de las Almas. Humanos, signos y animales. (Fotos: Mário Reis y Carlos Vázquez Marcos).

val, decorada con una cruz en su altar. Posteriormente, en los siglos XVII o XVIII se añadirían bellos relieves de animales en las paredes laterales, entre los que destacan 2 leones afrontados, para terminar, en su última fase (siglos XIX y XX), con motivos «populares» como el «corazón de la vida». Un motivo frecuentemente realizado en las colodras pastoriles y con innumerables paralelos en la provincia de Salamanca. Arroyo de las Almas es notable por los particulares estilos de las figuras antropomorfas y zoomorfas y por el marcado predominio y diversidad de la temática abstracta, destacando la ausencia de inscripciones y motivos religiosos. Su roca 1 (núcleo I) presenta 180 motivos identificados, con miles de trazos incisos que cubren toda la superficie y se superponen a representaciones de la Prehistoria reciente, como un resignificado y entrelazado tesoro documental gráfico diacrónico. También está ampliamente decorado el sitio de Las Vegas y Las Laderas, pero con características diferentes, representativas de los rasgos decorativos predominantes en los siglos XIX y XX, destacando la mayor libertad creativa y pluralidad temática. En algunos aspectos, sirve de modelo para definir las características generales del arte rupestre histórico en ambas zonas, aunque también presenta algunos atributos exclusivos de la zona española. Aquí, el énfasis en la ejecución de figuras humanas y animales, con una amplia variedad temática y estilística, se complementa con abundantes inscripciones y firmas con rúbricas, además de pentalfas y motivos abstractos de una considerable diversidad.



De entre los múltiples yacimientos del conjunto del Côa, merecen una mención especial, por su calidad iconográfica y su complementariedad, los sitios de Canada do Inferno y Vale do Forno. El primero reúne un extraordinario conjunto de grabados, casi todos piqueteados y asociados a un antiguo molino. Con una diacronía entre el siglo XVII (con la fecha grabada de 1600, la más antigua de toda la zona) y el siglo XX, destaca por su temática intensamente religiosa, relacionada, quizá, con el peculiar topónimo del lugar. El segundo, presenta, casi exclusivamente, grabados incisos, ejecutados a partir del siglo XIX y con características similares a las del yacimiento de Las Vegas y Las Laderas. Además de la habitual variedad temática y estilística, destacan algunas escenas narrativas, una de ellas con elementos ligados a la mitología popular, como sucede en el Puente de L'Olla.

Una tendencia observada en el valle del Côa, que también se adivina en la muestra salmantina, es la evolución progresiva hacia la disminución de reglas y cánones rígidos en la realización de los grabados. Esta, se refleja en la variabilidad de elecciones individuales y la centralización temática en los propios autores de los grabados o en su mundo y entorno inmediato que, con el paso del tiempo, se superpone a los temas más canónicos y menos variados de épocas anteriores. Dicha tendencia *autocentrista* no implica, sin embargo, la atomización individual y alienación de la iconografía rupestre de las tendencias sociológicas dominantes de las sociedades rurales en las que se inserta. Por el contrario, el progresivo aligeramiento de las normas no escritas que regían los temas autorizados permi-

Fig. 3. G. Serranillo. Signo. **H.** Arroyo de las Almas. Humanos, signos y animales. (Fotos: Mario Reis y Carlos Vázquez Marcos)

tió cierta libertad creativa y la aparición de un nuevo paradigma que, como es de esperar en sociedades rurales conservadoras, conecta con su universo mental y sociológico se mantiene siempre dominante.

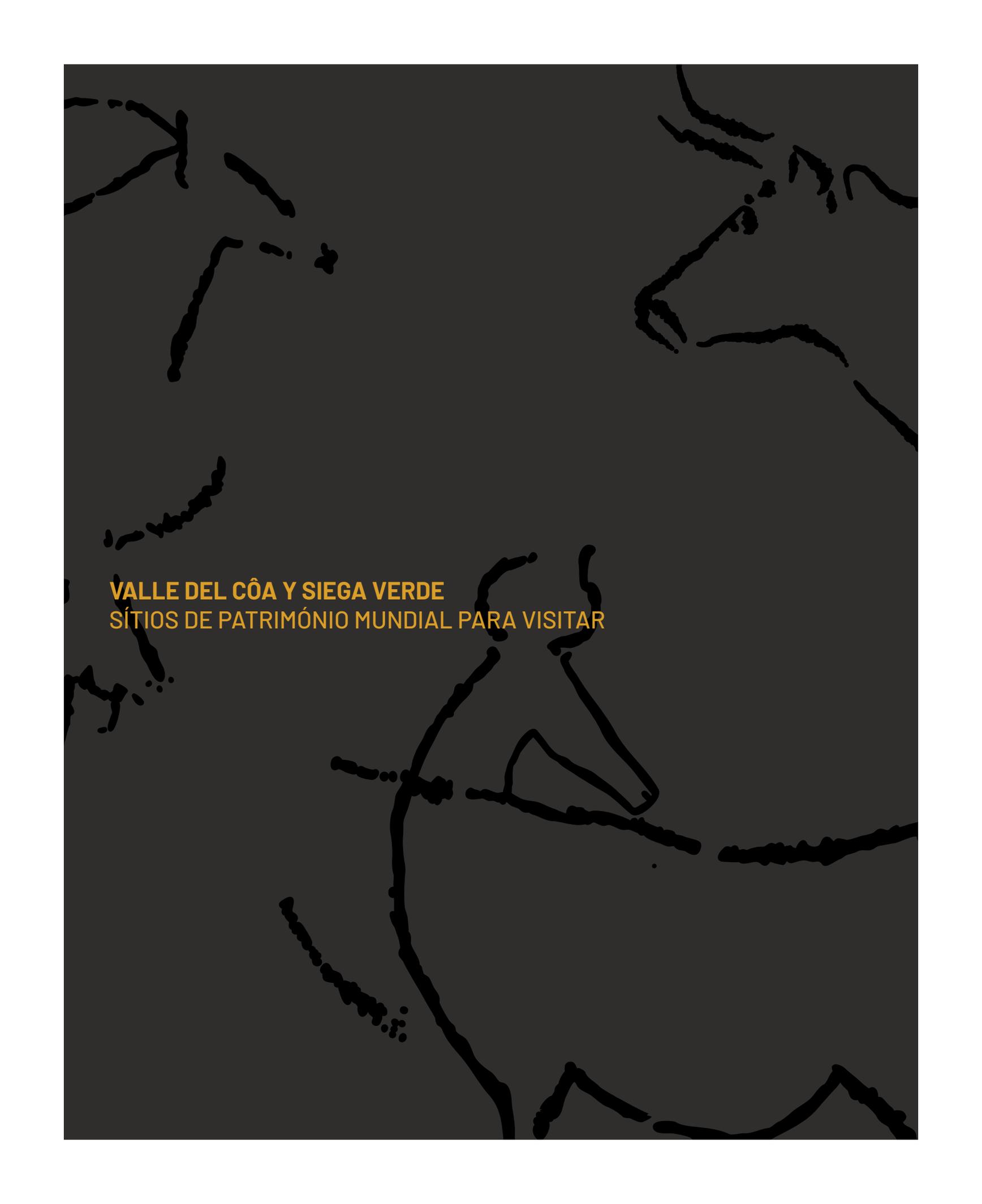
Si este último factor es común a ambas zonas, también lo es la centralidad temática en el ser humano, aunque existen algunas diferencias apreciables. Una pequeña desemejanza surge en las inscripciones y firmas. En ambas zonas se limitan generalmente al nombre, a veces con fecha, pero en la zona salmantina aparece con frecuencia una forma peculiar de firma sin parangón en el Côa: las firmas con rúbrica.

Otra diferencia aparece en el tema zoomorfo, que aparece con frecuencia en los últimos siglos del ciclo histórico. Y aunque hay una gran variedad de animales representados y una especial insistencia en las representaciones de aves, en la vertiente salmantina destaca el tema taurino y el de leones, con toros en soledad o en grupos, además de en escenas de tauromaquia, que se repiten en muchos de los yacimientos abordados. Tal disimilitud se explica por la inmensa importancia de las corridas de toros a escala nacional, sin equivalente en el norte y centro de Portugal.

El arte histórico del Côa también se distingue por la mayor cantidad de figuras y variedad iconográfica, que, en parte, es explicable por la diferencia cuantitativa de la muestra. Pero hay un último elemento discrepante que hay que destacar: la iconografía religiosa. Si bien es cierto que se han documentado en común abundantes pentalfas, probablemente de significado apotropaico y propias del universo mental supersticioso de las poblaciones rurales, en el área salmantina la iconografía específicamente cristiana es escasa, en contraste con su profusión en el Côa, donde constituye su tema principal, en contextos y ambientes variados, a lo largo de todo el ciclo histórico. Este predominio temático no es sorprendente en relación con la ruralidad propia del Antiguo Régimen, por lo que es su ausencia en el conjunto de sitios del territorio salmantino, la mayor parte del cual data de los siglos XIX y XX, lo que requiere una explicación. Esta, pudiera estar relacionada con el pequeño tamaño de la muestra estudiada o con las especificidades culturales e históricas de la población española de este período.

BIBLIOGRAFÍA

- Baptista, A. M. (1999): *No tempo sem tempo: A arte dos caçadores paleolíticos do Vale do Côa. Com uma perspectiva dos ciclos rupestres pós-glaciares*. PAVC/CNART, Vila Nova de Foz Côa.
- García Diez, M. e Luís, L. (2003) "José Alcino Tomé e o último ciclo artístico rupestre do Vale do Côa: um caso de etnoarqueologia". *Estudos Pré-Históricos*, X-XI, Viseu: CEPBA: 199-223.
- García Medina, C. (2014) *El arte popular de los pastores salmantinos*. Instituto de las Identidades, Diputación de Salamanca, Salamanca.
- Luís, L. (2008) *A Arte e os Artistas do Vale do Côa. Guia para visitantes*. Parque Arqueológico do Vale do Côa/ Associação de Municípios do Vale do Côa, Vila Nova de Foz Côa.
- Reis, M. (2012) "Mil rochas e tal...!": Inventario dos sítios da arte rupestre do vale do Côa". *Portvgalia*, 33: 5-72.
- Reis, M. (2013) "Mil rochas e tal...!": Inventario dos sítios da arte rupestre do vale do Côa (2ª parte). *Portvgalia*, 34: 5-68.
- Reis, M. (2014) "Mil rochas e tal...!": Inventario dos sítios da arte rupestre do vale do Côa (Conclusão)". *Portvgalia*, 35: 17-59.
- Reis, M. e Vázquez Marcos, C. (2019) "Arroyo de las Almas (La Fregeneda, Salamanca): un nuevo conjunto con arte rupestre en la cuenca del Duero". *Complutum*, 30 (2): 223-245.
- Vázquez Marcos, C. e Reis, M. (2020) *Arte rupestre pastoril en el occidente de Salamanca*. Instituto de las Identidades. Diputación de Salamanca, Salamanca



VALLE DEL CÔA Y SIEGA VERDE
SÍTIOS DE PATRIMÓNIO MUNDIAL PARA VISITAR

Thierry Aubry

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

Jesús del Val Recio

Junta de Castilla y León

A finales de la década de 1980, Francisco de Sande Lemos realizó el estudio de impacto del proyecto de presa que debía embalsar el tramo final del río Côa y reveló la existencia de grabados y pinturas modernas. En su estudio recomendaba una prospección y un seguimiento más intensos durante la construcción de la misma. En noviembre de 1991, cerca del lugar donde se empieza a construir el muro de la presa, el arqueólogo encargado de esta obra, Nelson Rebanda, identifica la roca 1 de Canadá do Inferno y reconoce el estilo paleolítico del grabado del caballo de Mazouco que descubrió en el valle del Duero en 1977 y que publicó en 1981 bajo la dirección de Susana Oliveira Jorge.

Al otro lado de la frontera, en 1988, un pastor, Ángel Hervalejo, indica a Manuel Santonja y Rosario Pérez la existencia de unos grabados, publicados y atribuidos al Paleolítico superior en 1991 junto con Rodrigo Balbín, Javier Alcolea y Primitiva Bueno. Los estudios iniciados en aquellos años permitieron identificar un gran conjunto de arte rupestre paleolítico a lo largo de un kilómetro en la orilla izquierda del río Águeda, con el registro de casi un centenar de rocas en las que se constatan alrededor de 700 grabados.

En el Côa, aunque fueron descubiertos en 1991, el anuncio de la existencia de grabados estilísticamente atribuibles al Paleolítico, se produjo a finales de 1994, tras una bajada del nivel de la presa de Pocinho, construida en 1982, y el descubrimiento de más rocas grabadas. La revelación de estos sucesos, en el contexto de la construcción de una presa que implicaba la inmersión bajo más de 100 metros de agua del arte rupestre del Valle del Côa, inició un periodo de debate que, durante 1995, involucró no sólo a los arqueólogos sino a toda la nación y se extendió internacionalmente. La solución propuesta por Eletricidade de Portugal, que consistía en construir la presa, trasladar algunas de las rocas "más significativas" y sumergir las demás, iba en contra de la idea de los defensores de la conservación *in situ* del arte en el contexto de su realización. Este debate tuvo implicaciones más amplias en la sociedad portuguesa sobre los estudios

de impacto ambiental en los planes de desarrollo económico a escala nacional y, en general, sobre la política preventiva de conservación del patrimonio cultural.

Tras el triste episodio de la tentativa de datación directa de los grabados del Valle del Côa con métodos inadecuados y con el objetivo anunciado de minimizar su antigüedad, a principios de 1996, el gobierno portugués, ante la opinión de los arqueólogos que señalaban la importancia patrimonial del arte del Côa y de los yacimientos descubiertos, decidió abandonar la construcción de la presa y encargó un informe, coordinado por João Zilhão, que estableciera científica y definitivamente su valor patrimonial.

Como consecuencia de esta decisión y de sus implicaciones en la estrategia de desarrollo de esta región, se crea el Parque Arqueológico del Valle del Côa para estudiar, proteger y mostrar al público el conjunto más importante de arte rupestre paleolítico conocido en el mundo. En un territorio de unos 200 km², hay más de 80 sitios con arte rupestre y más de 1200 rocas grabadas. Este territorio se distribuye a lo largo de unos 20 km del río Côa y 10 km del río Duero, aguas abajo y aguas arriba de la desembocadura del Côa. El Valle del Côa es un lugar único por su largo ciclo artístico, que se extiende desde el Paleolítico superior hasta la época moderna.

Desde 1996, respondiendo a una de sus principales misiones, el Parque Arqueológico del Valle del Côa ofrece visitas al arte rupestre. Estas visitas, guiadas por un guía especializado, se realizan en vehículos todoterreno, a tres de los principales yacimientos de arte rupestre paleolítico, Canadá do Inferno y Ribeira de Piscos, desde el Museo del Côa, Penascosa y el centro de recepción de Castelo Melhor. El sistema de visitas a los grabados del Valle del Côa, en equilibrio con la conservación del arte y su contexto natural, tiene como objetivo ayudar a los visitantes a visualizar los motivos grabados, a veces superpuestos en un mismo panel y de complicada interpretación, o realizados mediante incisiones muy finas. Los guías aprovechan el viaje a los lugares para presentar otros puntos de interés patrimonial, natural y cultural de esta región. Durante la visita a los grabados, los guías utilizan fichas explicativas que

permiten aislar los motivos de los paneles visitados, a partir de las encuestas realizadas. Los tres yacimientos visitados en esta modalidad fueron objeto de una mínima intervención para preservar las condiciones del descubrimiento, con la integración de elementos que facilitan la visita, realizados con materiales locales (esquisto y madera)

Por razones logísticas y de conservación, hay un límite de visitantes por día y sitio. Dada la especificidad de cada uno, la orientación de los paneles, los horarios de visita se eligen en función de la mejor luz natural para observar los grabados, con el fin de maximizar su visualización. Los sitios de Canadá do Inferno y Ribeira de Piscos sólo se visitan durante la mañana,

Fig. 1. Visita a los grabados de Penascosa (Foto de António Jerónimo; Fundação Côa Parque)



cuando los paneles están iluminados por la luz solar más o menos superficial. Por el contrario, los paneles de Penascosa, situados en la orilla derecha del río, están en la sombra durante la mañana, por lo que este sitio sólo se visita por la tarde. También se ofrece una modalidad de "Visita Nocturna" en el sitio de Penascosa.

En Siega Verde, desde fechas muy cercanas al descubrimiento y su publicación se realizan varias actividades encaminadas a la protección del enclave arqueológico. La delimitación administrativa establece conscientemente un territorio más amplio con el objeto de abarcar, además de los bienes propiamente dichos, su entorno y el paisaje en el que se sitúan. En 1995 el sitio de Siega Verde se dota de un servicio de guardería. El conjunto de prácticas de conservación y protección puestas en marcha incluyen la actividad de vigilancia activa y pasiva del yacimiento a través de cámaras, la delimitación del área visitable y el establecimiento de un sistema de visita exclusivamente guiada. En su conjunto todas estas medidas podemos afirmar que han permitido minimizar al máximo los riesgos de afección antrópica al enclave. Con la misma energía, en paralelo a los trabajos de investigación y protección, se plantean toda una serie de intervenciones en Siega Verde encaminadas a su disfrute público. Sobre este particular, hay que señalar que la estación rupestre forma parte de un extenso plan de difusión del patrimonio arqueológico de Castilla y León del que se han beneficiado en las últimas décadas decenas de yacimientos de nuestra Comunidad. Se declara por parte de la Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León "Bien de Interés Cultural" con categoría de Zona Arqueológica en 1998.

Un año antes, en 1997, en Portugal, la Dirección General de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura, crea el Instituto Portugués de Arqueología para gestionar el patrimonio arqueológico portugués, dentro de él, el Parque Arqueológico del Valle del Côa como uno de los departamentos de este Instituto público. El conjunto de "Yacimientos Arqueológicos del Valle del Río Côa" los sitios de arte rupestre y dos yacimientos arqueológicos están clasificados como Monumento Nacional, estableciéndose zonas de protección.

La protección legal del arte rupestre de Côa concluyó con la inclusión 1997 en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO de los sitios clasificados como Monumento Nacional. La clasificación de los sitios rupestres del Valle del Côa como Patrimonio Mundial de la UNESCO, el 2 de diciembre de 1998, fue la culminación de un proceso que marcaría indeleblemente en Portugal el lugar de la arqueología en la sociedad y, en general, la gestión del patrimonio cultural, confirmando la relevancia del arte del Côa y lo acertado de la decisión del gobierno portugués de cancelar la presa del Baixo Côa y proteger su arte in situ, en su contexto natural.

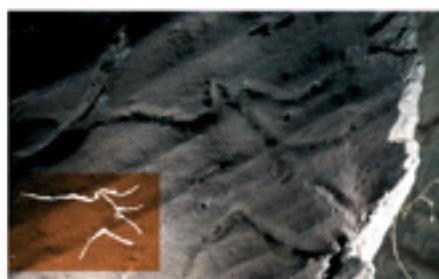
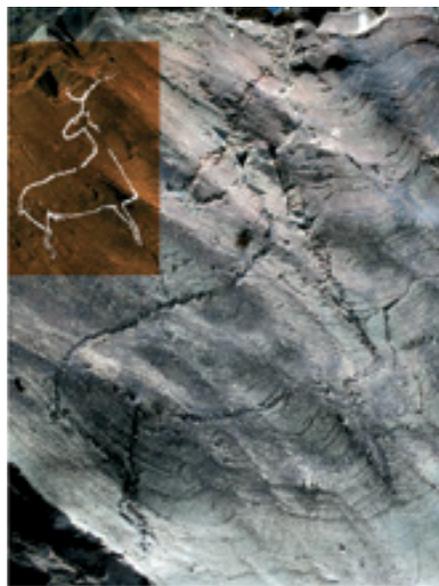
En el proceso de clasificación más rápido de la historia, teniendo en cuenta que la solicitud fue presentada por el gobierno portugués el 24 de junio de 1997, y fue refrendada favorablemente en Kioto el 2 de diciembre de 1998, la UNESCO incluyó el Arte Prehistórico del Valle del Côa en la Lista del Patrimonio Mundial. La justificación, en forma de criterios de clasificación, era doble:

- El arte rupestre del Paleolítico superior del Valle del Côa es una ilustración excepcional del repentino desarrollo de nuestro genio creativo durante los albores del desarrollo cultural humano;
- El arte rupestre del valle del Côa demuestra de forma excelente la vida social, económica y espiritual de nuestros antepasados prehistóricos.



Fig. 2. Portada del libro-guía de Siega Verde para invidentes.

Fig. 3. Representaciones paleolíticas del itinerario de visita de Siega Verde.



En 2010, en el 34º Periodo de Sesiones del Comité del Patrimonio Mundial celebrado en Brasilia se amplía la declaración del conjunto rupestre paleolítico al aire libre del Valle del Côa (Portugal) con la zona arqueológica de Siega Verde (Salamanca, España), incluyéndose en la Lista de Patrimonio Mundial con la denominación conjunta y única de “Sitios de arte rupestre prehistórico del valle del Côa y de Siega Verde”, fundamentada en los mismos criterios.

Consecuencia de la intensidad y complementariedad de las labores de investigación, conservación y puesta en valor el yacimiento de Siega Verde, la estación arqueológica con el tiempo halla su merecido reconocimiento internacional. Además de su declaración como Patrimonio Mundial, Siega Verde forma parte del Itinerario Cultural del Consejo de Europa “Caminos de Arte Rupestre Prehistórico” que agrupa a los más importantes conjuntos de lugares visitables con manifestaciones rupestres prehistóricas de Europa y en el que por supuesto participa la Fundação Côa Parque, desde 2020.

El programa de puesta en valor de Siega Verde se inicia pocos años después de su descubrimiento, en 1991, momento en el que se dota de señalización. En 1997 se acondiciona un itinerario para la visita en el que es posible detenerse en catorce paneles que, por supuesto incluyen las representaciones paleolíticas más interesantes. El recorrido se acompaña de una guía de campo en la que se describen con detalle cada uno de los catorce espacios seleccionados y que configuran el actual itinerario de visita. En el compromiso decidido de hacer accesible el yacimiento a todos los ciudadanos, la guía cuenta con una réplica para invidentes complementada con una audio guía. En esta original edición se dibujan en gran formato y explican todos los paneles del recorrido, lo cual, a su vez, facilita que los guías del yacimiento puedan a su vez explicar desde el aula arqueológica las representaciones artísticas del lugar a aquellas personas con reducida movilidad, dada la complicada orografía del enclave arqueológico.

Desde la delimitación con una valla del yacimiento en la década de los 90 del siglo XX el recorrido se realiza en grupos reducidos con personal especializado. Aparte de propiciar su conservación con esta estrategia, se practican las teorías sobre interpretación del patrimonio que inciden en que el mejor método de transmisión al público del patrimonio cultural es aquel que comprende servicios guiados. En verano hay además visitas nocturnas al enclave lo que potencia su carácter de

lugar mágico y propicio a la sorpresa en la exploración de las rocas y grabados.

El yacimiento de Siega Verde está dotado desde 1997 con un *Aula Arqueológica* construida en las inmediaciones del yacimiento y que ha sido objeto de trabajos constantes de remodelación y ampliación del edificio y de renovación e incremento de sus contenidos didácticos. El discurso expositivo, por supuesto, incide en las peculiaridades y características de Siega Verde y por extensión del arte rupestre paleolítico al aire libre. El Aula Arqueológica se detiene en explicar aquello que nos es perceptible en el yacimiento, desvelando los periodos prehistóricos en los que se ejecutaron los grabados y proporcionando al visitante información detenida sobre los modos de vida de los seres humanos que los realizaron.

Con el mismo objetivo que el Aula Arqueológica de Siega Verde, abierta en 1997, que pretende complementar la información proporcionada por los guías durante las visitas a los yacimientos de arte rupestre, el Museo de Côa, diseñado por los arquitectos Camilo Rebelo y Tiago Pimentel, se inauguró en julio de 2010. Este proyecto arquitectónico sustituye a la idea inicial que utilizaba las cicatrices de las excavaciones realizadas para implantar el muro de la presa diseñado por Fernando Maia Pinto. El proyecto elegido en el concurso internacional de 2003 está situado aguas abajo del primero, en la cima de una ladera que domina la confluencia del Côa y el Duero, en la confluencia entre dos sitios del patrimonio mundial: el arte rupestre del Valle del Côa y los paisajes de viñedos del Alto Duero. Diseñado por Camilo Rebelo y Tiago Pimentel.



Fig. 4. Exterior del Aula Arqueológica de Siega Verde (Foto J Javier Fernández, Junta de Castilla y León)



Fig. 5. Exterior del Aula Arqueológica de Siega Verde (Foto P. Guimaraes, Junta de Castilla y León)



Fig. 6. Exterior del Museo del Côa (Foto de António Jerónimo; Fundação Côa Parque).

Este Museo, el único que se ocupa del arte paleolítico al aire libre y de su contexto arqueológico, constituye uno de los mayores espacios de exposición permanente de Portugal. El concepto de la obra es su integración en el paisaje obtenida por su volumetría subterránea y el uso de pigmentos minerales, imitando las irregularidades y tonalidades naturales del esquisto local y permitiendo su integración en el paisaje a partir de la confluencia del Côa y el Douro.

El objetivo del Museo del Côa no es sustituir la visita a los yacimientos de arte rupestre del Parque Arqueológico del Valle del Côa, que constituyen el verdadero Museo al aire libre, yacimientos elegidos por los artistas del Valle del Côa. Se constituye así como una entrada para iniciar el descubrimiento del arte rupestre, o una salida,

para dar a conocer los yacimientos que no están abiertos al público, otros patrimonios culturales de la región, así como la vida cotidiana de los artistas y explicar los factores naturales que permitieron su conservación durante decenas de miles de años. En 2019, el Museo de Côa se unió a la Red Nacional de Centros de Ciência Viva, formada por 20 espacios de ciencia y tecnología en todo el territorio nacional. El centro Ciência Viva y los Servicios Educativos de la Fundação Côa Parque desarrollan actividades centradas en el patrimonio cultural y natural del Valle del Côa, para acoger tanto al público escolar como al público en general.

Côa Parque - Fundación para la salvaguarda y valorización del Valle del Côa, también conocida como Fundación Côa Parque, fue creada en 2011 para gestionar el Parque Arqueológico del Valle del Côa, creado en 1996, y el Museo del Côa, en 2010. Sus fundadores son la Dirección General de Patrimonio Cultural, el Turismo de Portugal, la Agencia Portuguesa de Medio Ambiente y la Secretaría de Estado de Ciencia, Tecnología y Enseñanza Superior, la Asociación de Municipios del Valle del Côa y el Ayuntamiento de Vila Nova de Foz Côa. Sus principales objetivos son la protección, la conservación, la investigación y la difusión del arte de la Côa y de otros patrimonios en la zona del parque arqueológico, combinando el atractivo del Museo con las visitas públicas a los yacimientos de arte rupestre.

Recientemente se ha iniciado la preparación del Programa Especial del Parque Arqueológico del Valle del Côa. La Dirección General de Patrimonio Cultural, junto con la Fundación Parque del Côa y la Universidad de Trás-os-Montes e Alto Douro, tienen la misión de definir las normas de salvaguarda y valorización del patrimonio arqueológico, del territorio del Parque Arqueológico del Valle del Côa y la creación de los sistemas y el marco legal necesarios para la planificación y gestión de la región.



Con la preocupación de diversificar la oferta turística, desde los últimos años se han desarrollado otras modalidades de visita al patrimonio del Valle del Côa. La excursión en kayak, que comienza en el Canadá del Infierno, permite observar algunas de las rocas de difícil acceso que no sean fluviales, situadas en el centro de la presa de Pocinho y visitar el yacimiento de Fariseu. En este yacimiento, en 1999, un año después de la clasificación del arte paleolítico de Côa como patrimonio mundial por la UNESCO, una prospección adyacente a la roca 1 había revelado la existencia de una secuencia de yacimientos con vestigios del Paleolítico superior en un panel grabado. Esta relación estratigráfica permitió, por primera vez, datar los grabados y confirmar la atribución estilística. Esta situación se reprodujo en 2020, con el descubrimiento de una superposición de figuras obtenidas por piqueteado y abrasión, característica de la fase antigua del arte de Côa, cubierta por niveles del Paleolítico superior, y en particular una representación única en el contexto de los grabados paleolíticos de un macho de buey de más de 3,5 metros, que se puede divisar durante una visita en kayak. Estos recientes descubrimientos, a diferencia de la roca 1, sumergida por la presa de Pocinho y presentada en forma de réplica en el Museo de Côa, pueden ser observados durante esta visita, confirmando la importancia de este sitio para la datación del arte al aire libre que puede manifestarse de forma monumental y desde los primeros momentos del Paleolítico superior.

En 2021 se inició una nueva modalidad de visita, en barco con energía solar más centrada en el patrimonio natural del Valle del Côa. Esta ruta, iniciada en el Canadá del Infierno, alimentada por energía solar limpia, no permite observar los grabados, sino el contexto geológico y varias especies animales y vegetales que pueblan el bajo Côa, hasta la desembocadura de la Ribeira de Piscos.

Fig. 7. Aspecto de la Sala B de la exposición permanente del Museo del Côa (Fotografía José Paulo Ruas).

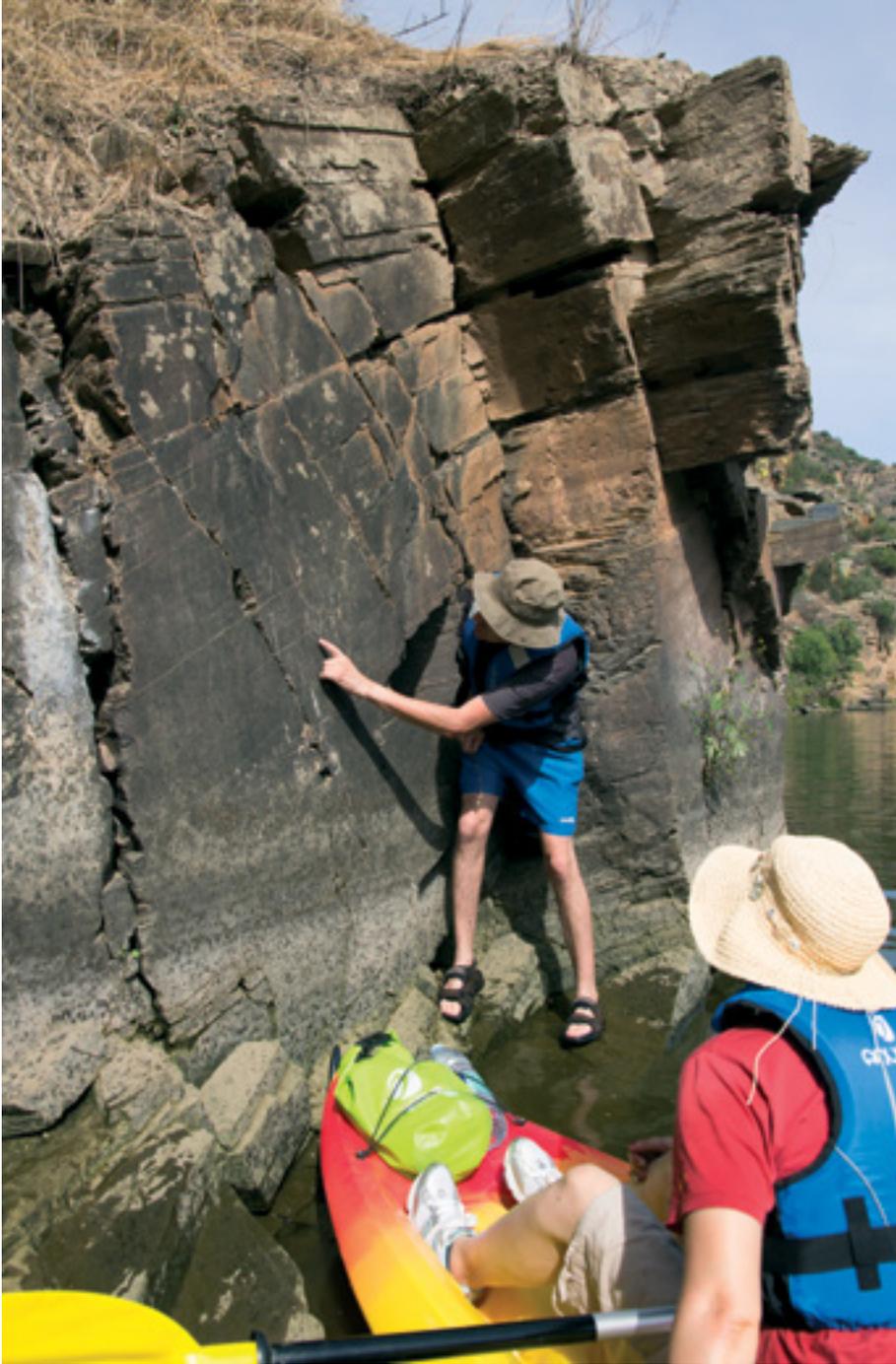


Fig. 8. Visita en Kayak entre los sitios de Canada do Inferno y de Fariseu (Foto de António Jerónimo).

Una peculiaridad más del yacimiento salmantino tiene que ver con su modelo de gestión. Esta se regula en un convenio de colaboración de diferentes administraciones: Ayuntamientos: propietarios del enclave y de las infraestructuras, y Junta de Castilla y León: competente en su conservación y protección y que, a su vez, han encomendado la organización de las visitas al yacimiento, al Aula Arqueológica y la organización de los talleres para escolares al grupo de acción local ADECOCIR: Asociación para el desarrollo de la comarca de Ciudad Rodrigo. Una exitosa fórmula que ha impulsado la integración de las entidades locales y los grupos de acción local en la gestión del enclave.

Uno de los aspectos que más nos satisface reseñar de la divulgación de Siega Verde y del Valle del Côa es la implementación de actividades escolares. La visita a los sitios incluye variados talleres para escolares, pero además, y en esto quizás estriba la novedad, sus guías se desplazan a las aulas de los colegios.

No es ajena a los logros en la gestión y a los numerosos trabajos de investigación, conservación y divulgación que han tenido lugar en Siega Verde y en el Valle del Côa la estrecha colaboración, que se remonta a los años previos a la declaración conjunta de Patrimonio de la Humanidad, con los sucesivos técnicos y responsables del estudio y gestión del patrimonio. La relación ha fructificado en: encuentros científicos conjuntos, publicaciones técnicas y divulgativas, como el mapa de recursos culturales y naturales del

territorio, numerosas exposiciones que comprenden los hallazgos de Foz Côa y Siega Verde o la entrada conjunta convenida en 2013.

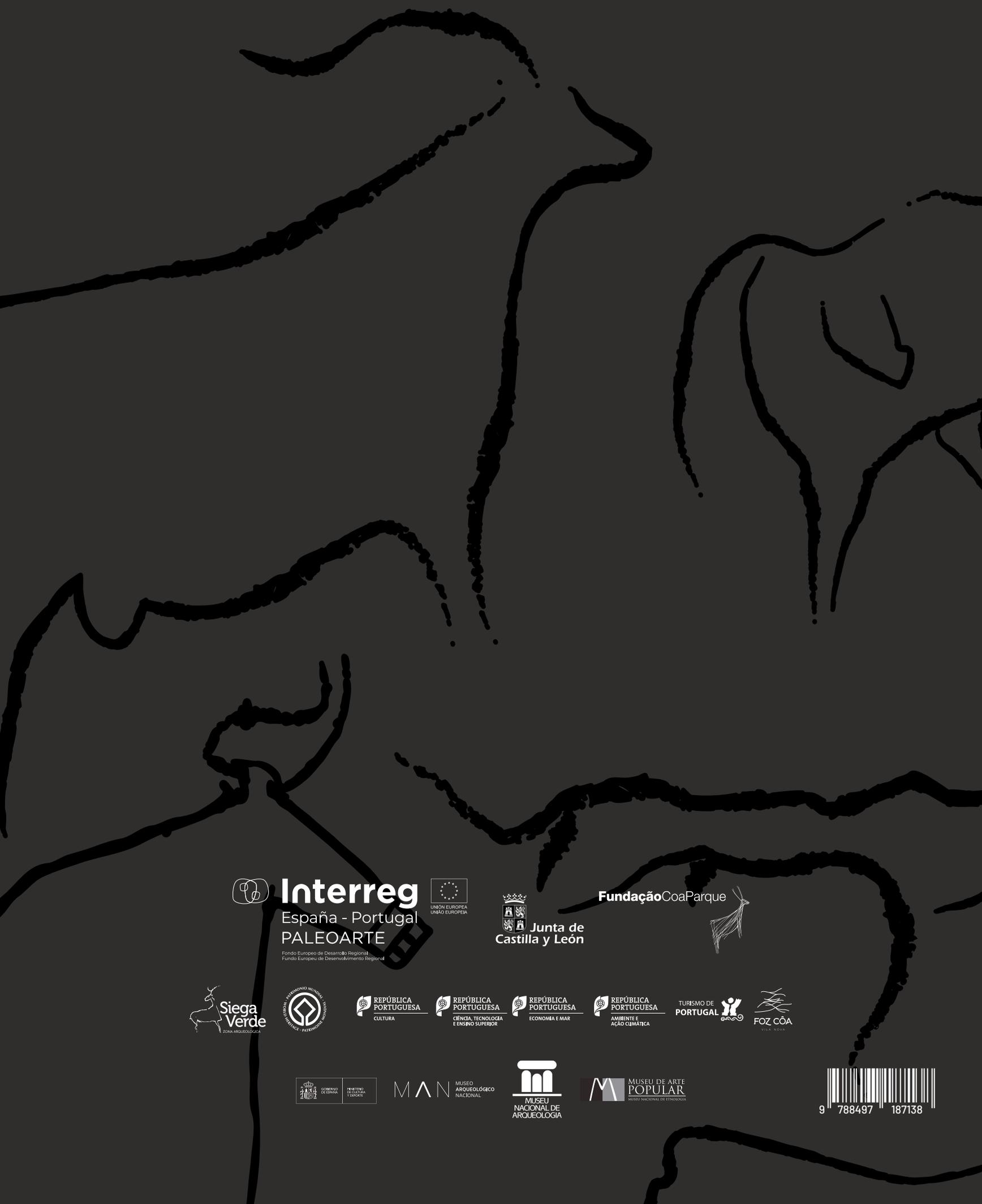
En síntesis podemos atestiguar que las estrategias y actividades que han tenido lugar en Foz Coa y Siega Verde orientadas a su gestión y divulgación en los últimos años son continuas y sostenibles, que están vinculadas estrechamente al territorio y sus agentes locales y, a su vez, que persiguen la internacionalización

de los enclaves, estrechando aún más si cabe los lazos entre ambos yacimientos. El Arte rupestre transfronterizo de Foz Côa a Siega tiene como uno de sus objetivos realizar visitas virtuales al yacimientos, utilizando fotografía digital panorámica y recursos de realidad aumentada e El Arte de la Luz, un proyecto realizado durante dos años 2010 y 2011, con una exposición itinerante que daba a conocer los valores de los yacimientos, las similitudes y las probables relaciones en época paleolítica que explican la semejanza de los enclaves que, a su vez, justifica la declaración como bien Patrimonio de la Humanidad del conjunto Côa-Siega Verde. La exposición recorrió cinco lugares Patrimonio de la Humanidad: Salamanca, Lisboa, en el incomparable marco del Claustro de los Jerónimos, El Museo del Duero en Peso da Ragua, y el Museo de la Evolución Humana en la localidad de Burgos, cercano al conocido conjunto de yacimientos de la Sierra de Atapuerca.

En la 2ª Convocatoria del Programa de Cooperación Interreg V A España-Portugal (POCTEP) 2014-2020 se ha aprobado el proyecto PALEOARTE (Arte paleolítico transfronterizo) con la participación de la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla, como beneficiario principal, y como socios el Centro Nacional de Investigación sobre la Evolución Humana y la Fundação Côa Parque.

La actuación más ambiciosa de este proyecto es esta exposición itinerante sobre el arte rupestre paleolítico cuyo guion y diseño ha corrido a cargo de un equipo transfronterizo y se presentará en el Museo de Arte Popular de Lisboa y en el Museo Nacional de Arqueología de Madrid, acompañada de las aportaciones de los autores de los contenidos y de los expertos que fueron invitados a elaborar este catálogo. En este ámbito se han realizado estudios y prospecciones arqueológicas no sólo en el territorio de los dos sitios del Patrimonio Mundial, sino también en el área geográfica intermedia. Los resultados ya han aportado pruebas de una densa ocupación humana durante el Paleolítico superior y confirman que las dos concentraciones de arte rupestre pertenecen al mismo grupo cultural que explotó la diversidad ecológica de los límites de la Meseta durante el último período glacial.

Desde el descubrimiento de las pinturas de Altamira en 1879 y la aceptación por parte de la comunidad científica de su antigüedad y, por tanto, del comportamiento artístico de nuestros antepasados, los primeros testimonios de arte parietal producidos por el ser humano hasta hace bien poco tiempo estaban exclusivamente localizados en el interior de cavidades de Francia y la Cornisa Cantábrica por lo que se llegó a afirmar que era un arte exclusivo de las cuevas. Las intensas investigaciones en Portugal e interior de España de las últimas décadas demostraron, contra aquella idea preconcebida, que las manifestaciones artísticas atribuibles al Paleolítico superior en lugares al aire libre son tan numerosas y de similar interés artístico que las halladas en grutas. Entre estos lugares arqueológicos al aire libre ocupan un papel principal o Vale do Côa y Siega Verde, hasta la fecha los enclaves artísticos con mayor número de representaciones paleolíticas conocidas.



Interreg
España - Portugal
PALEOARTE

Fondo Europeo de Desarrollo Regional
Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional



UNION EUROPEA
UNIÃO EUROPEIA



**Junta de
Castilla y León**

Fundação CoaParque



MAN MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL



MUSEU DE ARTE POPULAR
MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA



9 788497 187138