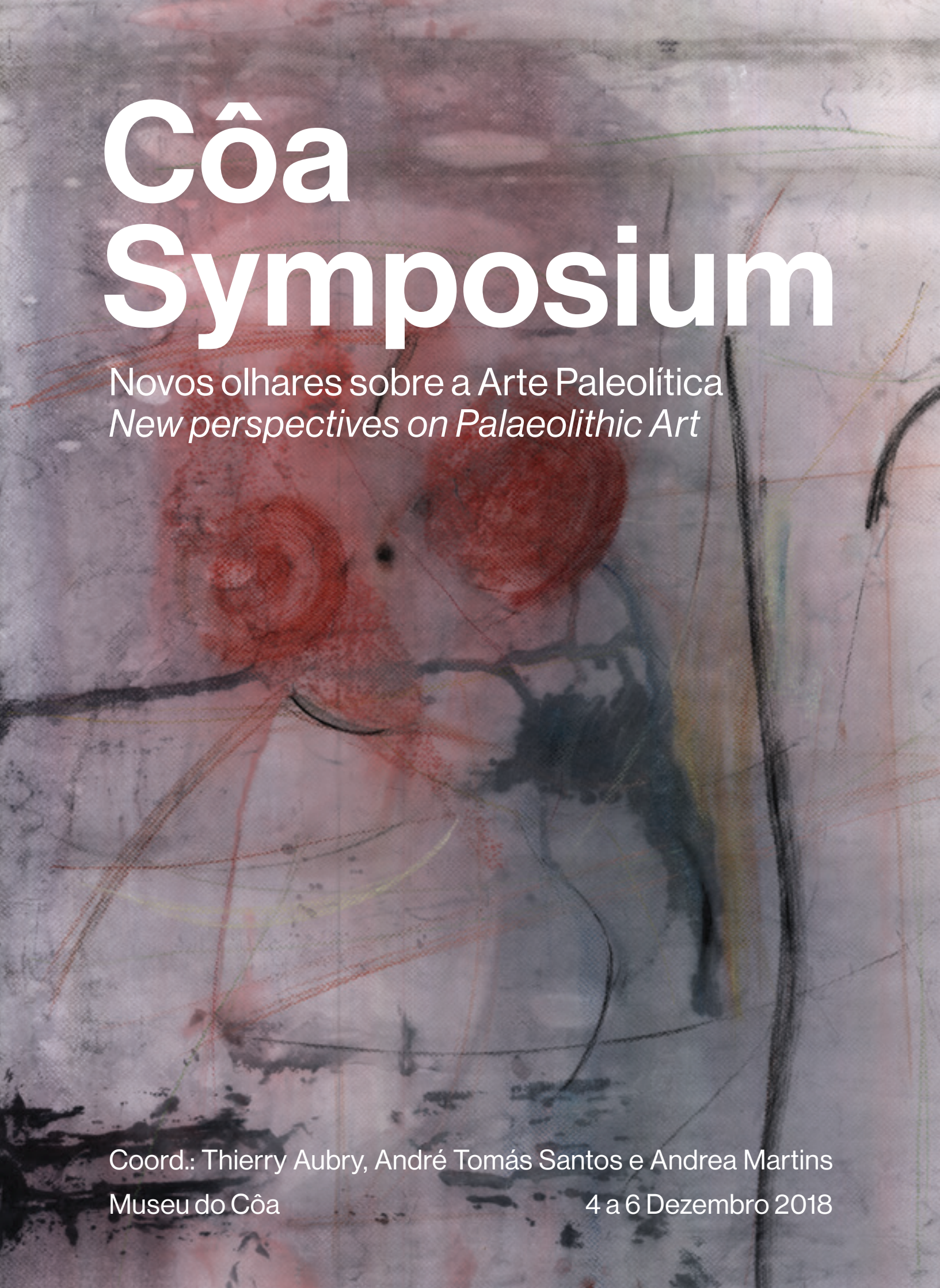




Côa Symposium

Novos olhares sobre a Arte Paleolítica
New perspectives on Palaeolithic Art

Coord.: Thierry Aubry, André Tomás Santos e Andrea Martins
Museu do Côa

4 a 6 Dezembro 2018

Ficha Técnica

Título

Côa Symposium. Novos olhares sobre a Arte Paleolítica

Ano de Edição

2021

Edição

Associação dos Arqueólogos Portugueses e Fundação Côa-Parque

Coordenação

Thierry Aubry, André Tomás Santos e Andrea Martins

Design

Paulo Freitas

Imagem de Capa

António Fernando Barbosa

Impressão

AGIR – Produções Gráficas

ISBN

978-972-9451-91-1

Depósito legal

491492/21

Os artigos publicados neste volume são da exclusiva responsabilidade dos respectivos autores.

O Cõa Symposium contou com o apoio das seguintes entidades a quem muito se agradece:



Índice

Prefácios

- 6 **“When the dreamer dies, what happens to the dream?”**
Aida Carvalho, Presidente do Conselho Diretivo da Fundação Côa Parque
- 7 **Côa Symposium e a importância do Vale do Côa**
José Morais Arnaud, Presidente da Direcção da Associação dos Arqueólogos Portugueses

- 8 ***In Memoriam* de Bruno Navarro**

Côa Symposium – Atas

- 15 **Introdução**
André Tomás Santos, Thierry Aubry
- 22 **L'émergence des comportements symboliques en Afrique et en Asie**
Francesco d'Errico
- 52 **The earliest Upper Paleolithic of Southern and Western Iberia is an Evolved, not an Early Aurignacian**
João Zilhão
- 72 **Occupation paléolithique de la vallée du Côa: Néandertal et premiers hommes anatomiquement modernes entrent en scène**
Thierry Aubry, António Fernando Barbosa, Luís Luís, André Tomás Santos, Marcelo Silvestre

- 94 Dating the Côa Valley rock art 25 years later: an archaeological and geoarchaeological approach**
André Tomás Santos, António Fernando Barbosa, Luís Luís, Marcelo Silvestre, Thierry Aubry
- 128 Arte al aire libre del interior peninsular**
Rodrigo de Balbín Behrmann, Jose Javier Alcolea González
- 154 Something other than hand stencils. Horse representations in the cave of Fuente del Trucho (Huesca, Spain)**
Pilar Utrilla, Manuel Bea
- 172 El Arte de La Frontera: Un territorio con arte solutrense en Asturias**
José Adolfo Rodríguez Asensio
- 198 La Cueva de Ambrosio (Vélez-Blanco, Almería, Espagne) et le Solutrén dans le Sud de la Péninsule Ibérique**
Sergio Ripoll López, Francisco J. Muñoz Ibañez
- 224 Les abris ornés paléolithiques du Périgord**
Brigitte et Gilles Delluc
- 254 Du nouveau sous le soleil : les abris sculptés solutréens et magdaléniens du grand sud-ouest français**
Geneviève Pinçon, Camille Bourdier, Oscar Fuentes
- 272 The Gondershausen petroglyphs in the Hunsrück (Germany) – 7 years after the press conference!**
Wolfgang Welker
- 290 From Mazouco to Foz do Tua and Passadeiro. Continuities and changes in hunter-gatherers and early farmers of the lower Douro river basin (Portugal) revealed through rock art**
Maria de Jesus Sanches, Joana Castro Teixeira
- 316 L'art paléolithique en plein air sur d'autres continents**
Paul G. Bahn
- 334 Art rupestre, si près et si loin**
Denis Vialou
- 348 Recherches sur le site d'art rupestre de Dampier (Australie Occidentale)**
Michel Lorblanchet
- 362 L'art du Côa, d'une émotion l'autre**
Dominique Sacchi
- 374 Presente y futuro en la gestión del arte rupestre paleolítico en Cantabria**
Daniel Garrido Pimentel
- 386 De la grotte Chauvet à la grotte Chauvet 2 – Ardèche : Le premier grand chef d'œuvre de l'humanité à la portée de tous**
Valérie Moles
- 404 A Associação dos Arqueólogos Portugueses e o Vale do Côa – um longo percurso pela defesa e divulgação do Património**
José M. Arnaud, Andrea Martins

Arte al aire libre del interior peninsular

Rodrigo de Balbín Behrmann¹
Jose Javier Alcolea González²

1. Universidad de Alcalá de Henares. E-mail: rodrigo.balbin@uah.es.

2. Universidad de Alcalá de Henares. E-mail: javier.alcolea@uah.es.

Resumen: Hasta el año 1981 se desconocía la realidad del arte rupestre paleolítico a la intemperie, es decir aquél que se produce en rocas exentas sin protección de cueva o abrigo. Ya existían referencias sobre arte paleolítico bajo abrigo o a la entrada de las cavernas, hecho que constituyó una de las bases de interpretación de A. Laming-Emperaire. Pero también en ese caso las representaciones gráficas más antiguas quedaban indefectiblemente asociadas al comportamiento cavernario.

El año 1981 el equipo de la universidad de Oporto, dirigido entonces por Vítor Oliveira Jorge, publicó el sitio de Mazouco, en la presa de Aldeadávila, que se encuentra en el cauce del Duero y en la frontera entre Portugal y España, abriendo definitivamente el camino hacia el estudio de unas manifestaciones completamente nuevas que cambiarían nuestro entendimiento del Arte Paleolítico.

Tras Mazouco, en 1982, se descubrió el yacimiento castellano de Domingo García, al sur de la provincia de Segovia. El tercer yacimiento descubierto en 1983 fué el de Fornols Haut, en la Cataluña francesa. El cuarto fué el yacimiento de Piedras Blancas, en las alturas de Almería, y el quinto Siega Verde, en 1989. Después se conocieron los yacimientos portugueses del Côa, Zêzere, Ocreza, Sabor, Tras os Montes y Foz do Medal y el extremeño de Molino Manzanéz, y más recientemente la Salud, Arroyo de las Almas y el del río Erjes en Alcántara.

Se trata de lugares altos o en los vados fluviales, transitados y a la vista de todos, que reproducen las imágenes características de la grafía paleolítica sobre otros soportes, sin ocultación, oscuridad ni misterio.

Son sitios en principio difíciles de datar, y ello, aparte de algunos intereses científicos, ha suscitado polémicas hoy afortunadamente superadas. Fueron datados estilísticamente, en principio, y esa propuesta se confirmó después a partir de las excavaciones del yacimiento de Fariseu en el Côa. Con esas bases podemos decir que lo que hoy sabemos nos permite afirmar un desarrollo cronológico del arte al aire libre paralelo al cavernario, al menos desde el Gravetiense de hace 22.000 años.

El desarrollo final de esta forma paleolítica se produce en el tránsito hacia el holoceno, en lo que se ha venido en llamar estilo V, en una forma intermedia que elimina la frontera gráfica entre paleolítico y postpaleolítico, abriendo paso hacia el arte neolítico, con formas en las que progresivamente va ganando fuerza la presencia de la figura humana.

Palabras-clave: Arte Paleolítico al aire libre; Paleolítico Superior en la Península Ibérica.

Abstract: Until 1981, open-air Palaeolithic rock art – in the sense of rock art made on boulders without protection of the ceiling of a cave or a shelter — was unknown to science. The appearance of Palaeolithic rock art at the entrance of caves or shelters was known, however, and that type of location play a preeminent role in the interpretation of Palaeolithic art by A. Laming-Emperaire. But even in this case, the oldest Palaeolithic graphic representations were unconditionally associated with caves.

In 1981, a team of Oporto University, leaded then by Vítor Oliveira Jorge, published the site of Mazouco, located near the dam of Aldeadávila, in the right margin of the river Douro and in the Portuguese side of the Spanish-Portuguese border, there defined by the course of the river itself. This finding paved the way for further studies regarding this new type of graphic manifestations that allow an important change of our understanding of Palaeolithic art.

After Mazouco, in 1982, it was found the castillian site of Domingo García, at the southern part of Segovia province. The third finding, in 1983, was the site of Fornols-Haut in the French Catalonia. The forth one was the site of Piedras Blancas, in the hills near Almeria, and the fifth site was Siega Verde, in 1989. After these findings, several more followed — the sites of the Côa valley, Zêzere, Ocreza, Sabor, Trás-os-Montes and Foz do Medal, as well as Molino Manzanéz, already in the Spanish Extremadura and, more recently, the sites of La Salud, Arroyo de Las Almas and the sites of The Erjes valley in Alcántara.

These sites are located at high altitudes or near the fords of the rivers, in places that were regularly crossed and visible to anyone. The imagery is the same that we find in other supports, but in this case without occultation, darkness or mystery.

The sites are, theoretically, hard to date and that, apart some non-scientific interests, was the source of some polemics, today happily resolved. These sites were stylistically dated and the

excavations in the site of Fariseu, in the Côa Valley, confirmed that attribution. What we know today allows us to defend a chronological development of the open-air Palaeolithic art parallel to the one found inside caves, at least since de Gravettian of 22,000 years ago.

The end of this Palaeolithic form happens in the transition to the Holocene, with the appearance of what was called Style V. This is a transitional form that eliminates the graphic border between the Paleolithic and the Post-paleolithic times, paving the way to the Neolithic art, with imagery in which the figure of human will be reinforced.

Keywords: Open air Paleolithic Art, Upper Paleolithic in the Iberian Peninsula.

1. Introdução

El arte paleolítico fué descubierto por M. Sanz de Sautuola en Altamira (1880). Ya se conocían algunas formas que debían corresponder a este fenómeno, como las famosas ciervas de Chafaud, pero aún no existía el modelo visual completo. En realidad, la mayor parte de los descubrimientos se producen por casualidad, y su valoración por la capacidad de reflexión de alguno, que es capaz de asociar los hechos para llegar a conclusiones.

Quiere esto decir que los descubrimientos puros no existen en rigor, sino que son producto de la madurez intelectual de algunos y de la situación general de la sociedad que los contempla. A pesar de las dificultades que sufrió Marcelino Sanz de Sautuola para la aceptación de su hallazgo, la sociedad de finales del siglo XIX estaba preparada para ciertas propuestas, que no hubiera aceptado un siglo antes.

El descubrimiento de Altamira supuso la valoración de unas formas desconocidas hasta el momento, pero más aún la capacidad humana de los inicios de crear conceptos abstractos y códigos representativos. La falta de aceptación de la propuesta no se refería exactamente a la existencia de un arte nuevo, sino a la capacidad del hombre ancestral de poseer un raciocinio comparable al occidental de los siglos XIX y XX. Ese era el problema, y así siguió siendo durante mucho tiempo, porque una cosa era que nuestros ancestros poseyeran una capacidad simple de pensamiento religioso, y muy otra que crearan un vehículo simbólico de comunicación.

En todo caso, y teniendo en cuenta que las imágenes que se admitieron significaban misterio y ocultación, por encontrarse en el interior de las cavernas, eso cuadraba mejor con la imagen de un hombre primitivo temeroso y dependiente de la superstición. Un ilustrado del siglo XIX hubiera sido capaz de crear formas independientes de la religión, pero un primitivo no.

2. El significado

Todavía no entendemos lo que quiere decir el arte paleolítico. La consideración del individuo primitivo como inferior, hizo que las primeras explicaciones del arte se refirieran al ocio y el disfrute estético puro, nivel máximo al que podrían llegar nuestros lejanos antepasados.

Las interpretaciones suelen derivar del pensamiento etnológico vigente, pero han sido aplicadas en bloque sin una fórmula concreta vinculada con la realidad del Pleistoceno. Así la grafía paleolítica fue interpretada como una manifestación mágico-religiosa, con un fin práctico: la supervivencia del grupo. En algunos casos se propugnó la necesidad de un ser supremo inconcreto, y ceremonias organizadas por un oficiante (Breuil, 1952). Esa fue la idea fundamental que mantuvo el sacerdote

francés, tras negar la gratuidad de la representación artística y sin detallar específicamente cómo se actuaba en esas ceremonias, ni diferenciar magia, totemismo y religión. La existencia de un ente divino superior era admitida de un modo mecánico.

H. Breuil no pertenecía exactamente a la escuela etnológica de Viena, pero sus relaciones fueron directas con el Padre Schmidt, motor de la escuela Histórico-cultural europea y empeñado en encontrar la idea del Dios originario en las sociedades primitivas (König, 1968). El abate francés mostró una versión próxima a la escuela de Viena, con ribetes evolucionistas y sin una explicación orgánica ni etiológica de los motivos de su lectura. Tomó la información que venía el campo etnológico y la aplicó en bloque al mundo artístico paleolítico.

El arte se asoció así a las ideas religiosas y a las cavernas, tenebrosas e inhóspitas. Esa era la idea que tenían los europeos del siglo XX sobre las cuevas. El arte paleolítico, que ya había tenido dificultades para su aceptación científica, no podía encontrarse más que en el interior cavernario. Otra cosa hubiera necesitado una capacidad de comunicación superior.

Urgía buscar otros caminos de explicación, porque lo que había estaba aplicado sin crítica suficiente y los paralelos explicativos, no contaban con el tiempo ni con el tipo de sociedad creadora del arte.

Una vez más desde el campo antropológico vinieron a surgir explicaciones para el arte paleolítico, primero en el caso de A. Laming-Emperaire (1962) y después en el caso de su mentor, A. Leroi-Gourhan (1971). Éste pertenecía al mundo etnológico, pero hizo una palinodia del mismo para entrar en el campo de la Prehistoria. Evolucionista de formación y conciencia, creó un marco estructural basado en el recuento de las imágenes y en su ubicación. El análisis gráfico-lingüístico que propuso, ofrecía buenas posibilidades de aplicación práctica, que en parte hemos aprovechado.

Nunca prescindió del todo de los paralelos etnológicos, y no fue capaz de desligarse de la interpretación religiosa del arte. Donde había magia, totemismo o divinidad, apareció una religión dual de principios masculino-femenino, que bien podía ser el Ying y el Yang, el Bien y el Mal o Ahura Mazda y Ahriman del Zoroastrismo. La religión seguía imbuyendo el comportamiento gráfico, siempre asociado al interior de las cuevas y al misterio. No llegó a conocer el arte paleolítico a la intemperie, aunque asumió algunos planteamientos de Laming relativos a los santuarios exteriores, que estaban necesariamente unidos a las cuevas.

Muchas de las propuestas de Leroi son aprovechables para la interpretación actual, que sigue los caminos del análisis semántico asociado a principios gráfico-lingüísticos. La ubicación, la relación con soportes y figuras y el número, siguen siendo elementos fundamentales de interpretación. La comunicación pública y la señalización del territorio se han unido ahora a los criterios significativos, que ya no dependen necesariamente de la religión para su factura.

Los signos usados en el arte paleolítico son vehículos suficientes para comunicar cualquier idea, y eso podría incluir principios creenciales o teleológicos (que no religiosos al modo actual), narrativos, conmemorativos, identitarios o económicos. Algo complejo que no se puede meter en el único saco de la religión.

3. El segundo descubrimiento

El equipo de la universidad de Oporto, comandado entonces por V. Oliveira Jorge, encontró una realidad nueva, el sitio de Mazouco (**Fig. 1**), en la presa de Aldeadávila, que se encuentra en el cauce del Duero y en la frontera entre Portugal y España (Jorge & *alii*, 1981). El descubrimiento podría haber sido datado de muy



Figura 1: Grabado de caballo en Mazouco.

diversas maneras, la más sencilla como producto postpaleolítico, pero fue asignado acertadamente al Paleolítico superior. El valor fue una vez más la capacidad para asociar hechos y llegar a conclusiones. Eso permitió el segundo descubrimiento del arte paleolítico, aquél que elevaba definitivamente la condición de sus creadores hasta nuestros propios niveles, con la capacidad de abstraer para crear un sistema basado en símbolos.

En el caso del segundo descubrimiento del arte paleolítico, la resistencia existió igualmente, pero más tarde y apoyada en análisis encargados por la empresa constructora del embalse del río Côa. Hubo que encontrarse ante un problema económico-político para que el descubrimiento se divulgara, dado que había permanecido en una situación más que discreta hasta que se produjo el problema portugués.

Antes de la controversia de Portugal, ya se habían publicado motivos paleolíticos a la intemperie. Tras Mazouco, en 1981, se descubrió el yacimiento castellano de Domingo García, al sur de la provincia de Segovia (Ripoll & Municio, 1999) (**Fig. 2**). El tercer yacimiento descubierto en 1983 fué el de Fornols Haut, en la Cataluña francesa (Sacchi & *alii*, 1988). El cuarto, Piedras Blancas, en las alturas de Almería (Martínez-García, 1987), y el quinto Siega Verde, en 1989 (Alcolea & Balbín, 2006). Después se conocieron los yacimientos portugueses del Côa (Santos, 2017), Zézere (Baptista, 2004), Ocreza (Baptista, 2001a), Sabor (Teixeira, 2016), Tua (Teixeira & Sanches, 2017) y Foz do Medal (Figueiredo & *alii*, 2014) y el extremeño de Molino Manzániz (Collado, 2006). Más recientemente la Salud (Garate & *alii*, 2016), Arroyo de las Almas (Vazquez & Reis 2019) y el río Erjas en Alcántara (Henriques, Caninas & Cardoso, 2011).



Figura 2: Grabado de caballo en Domingo García.

Ninguno produjo conflictos como el Côa, porque ninguno tenía una repercusión político-económica que llevara la realidad prehistórica hasta el parlamento nacional. El rechazo, por tanto, no tenía en este caso motivos científicos. Se trataba de críticas encargadas.

La EDP portuguesa estaba construyendo la mayor obra pública del país, con una gran inversión y el apoyo del partido Social Demócrata portugués. El hallazgo en 1991 de los grabados, supuso la interrupción del proyecto, tras una larga polémica, un auténtico levantamiento popular y un cambio en el gobierno. La empresa comenzó a defenderse de los ataques a la construcción, reduciendo el valor patrimonial e histórico del yacimiento. Para ello contrató los servicios de técnicos como Bednarik (1995 a y b) y Watchman (1995 a y b). Estos, con sistemas de los llamados científicos, propusieron un momento subactual para las obras artísticas, eliminando así su inmenso valor como formas exteriores del arte paleolítico.

La descalificación del arte pleistocénico al aire libre, continuaba así la tradición en contra de las primeras obras artísticas humanas, ahora con criterios pseudo científicos, desenmascarados por J. Zilhao (1995) y por el trabajo de los profesionales arqueólogos.

Dentro de nuestro mundo, o más bien fuera de él, existe la controversia sobre la cientificidad de la arqueología, y de la historia en general. Hay que recordar, cuando tratamos el asunto, que la Historia es a partir de Herodoto la primera ciencia humana organizada, ya desde el siglo V antes de Cristo. Descalificarla como ciencia no deja de ser una negación trivial y acientífica. Ciencia es en principio el sistema de conocimiento que puede probar una hipótesis a partir del procedimiento empírico, y eso es

lo que hacemos habitualmente en la Historia y en su fórmula material, la Arqueología. Nuestra organización utiliza el método científico con el análisis proveniente de la crítica histórica, necesaria para dotar de inteligibilidad a los datos.

Algunos investigadores del campo de las ciencias duras, se toman la libertad de criticar el nivel científico de nuestra ciencia, partiendo de la base de que sus procedimientos son más técnicos y probatorios. Esto no es sino la simplificación de algo más cierto, pues los métodos ayudan al conocimiento de cualquier ciencia, pero no son la ciencia misma. La Prehistoria utiliza métodos propios, como la Arqueología, y otros que proceden de otros ámbitos, geográfico, geológico, químico, matemático, fotográfico, estadístico, etc. Estos contribuyen a dar certeza a los asertos, pero no sustituyen la propia entidad de aquella. Nada es veraz si no pasa por el tamiz de la crítica histórica, si no se integra en el conocimiento de esta ciencia humana que es la Prehistoria, parcela más antigua del conocimiento histórico.

El intento de destrucción conceptual del yacimiento del Côa se basó en parte en afirmaciones antihistóricas, que primaban los procedimientos técnicos por encima de la ciencia humana. El problema añadido era, que los análisis encargados desconocían la Historia y la Arqueología y se basaban en afirmaciones engañosas. Estas propuestas no eran más científicas que las arqueológicas, pero encima estaban mal propuestas.

Los ataques fueron intensos, pero perdieron progresivamente actualidad, sobre todo a partir de los trabajos científicos en marcha, en los terrenos portugués y español.

4. Siega Verde y la documentación artística

Siega Verde fue descubierto antes que el Côa, en 1989, y documentado a partir de ese momento hasta 2005, con una interrupción administrativa de diez años entre el 1995 y 2005. Las publicaciones científicas se iniciaron inmediatamente después del descubrimiento, de tal manera, que cuando el yacimiento del Côa se puso en marcha, ya existía un cuerpo científico con el que relacionar lo que se iba conociendo. Además, los equipos de uno y otro lado de la frontera colaboramos con facilidad.

Cuando el sitio de Foz Côa fue declarado monumento patrimonio de la Humanidad en 1998, Siega Verde debía haberse incorporado a la declaración. No fue así hasta 2010, por la falta de visión y los problemas administrativos de la parte autonómica española.

Siega Verde fue investigado discretamente, y no entró sino de rondón, en la gran polémica de su vecino portugués, que se llevó la fama y las diatribas. Nosotros caminamos suavemente, con la ayuda económica de la Junta de Castilla y León, y también con los problemas suscitados por la incomprensión de una parte de la administración autonómica. Un administrativo se permitió incluso proponernos cómo debíamos trabajar, y otro interrumpió nuestro trabajo durante diez años, hasta que uno último, más lúcido, nos buscó en la universidad de Alcalá para que termináramos el trabajo. En el año 2006 salió de la imprenta el libro con el estudio completo del yacimiento.

Hemos hablado de las dificultades de aceptación de los descubrimientos del Arte Paleolítico al aire libre, por su novedad, por la inercia intelectual, por su diferente ubicación, por los intereses extra-científicos. Pero desde el mismo momento del hallazgo de Mazouco en 1981, existía un problema que había que resolver. Y es que la datación del arte en cueva viene facilitada por su ubicación. Lo que se encontraba en el interior cavernario, poseía por sí mismo un carácter de autenticidad que le permitía ser asignado al paleolítico sin grandes análisis. Eso no acontecía en el arte al aire libre, que no poseía la ambientación oculta ni, al principio, yacimientos materiales asociados.

Lo que no se exigía al arte cavernario, como la presencia de animales extintos representantes del frío, había que exigírselo al arte al sereno. Había que demostrar más autenticidad que en las cuevas, ya que se estaba fuera de ellas. Esa exigencia se le puso al yacimiento del Côa, donde no se veían animales extintos, y eso permitió a desconocedores como Bednarik hablar de formas recientes.

La exigencia es injusta, pues hay muchas cuevas autenticadas como paleolíticas desde siempre, como La Pasiega, que carecen de fauna claramente fría o extinta. Pero, además, aquella parte de una consideración errónea y actualista.

No se puede ver la fauna pleistocénica con ojos actuales (Alcolea & Balbín, 2003). La mayor parte de los animales representados en el arte paleolítico tienen descendientes domésticos o adaptados al clima actual. Léase caballos, toros y cabras. Su situación presente no significa su adaptación específica al clima, pues han sido manipulados por la domesticación. Sus antecedentes pleistocénicos dependían directamente de un ambiente del que no dependen los descendientes.

Hay especies euritermas o adaptables a diversas condiciones climáticas y especies eurosiberianas, que necesitan el frío para perpetuarse en libertad. Como especies euritermas características podemos citar los ciervos y las cabras salvajes. Los primeros son capaces de adaptarse a situaciones de frío extremo, cosa que sucede en la actualidad en los espacios del norte de USA y Canadá. Allí se comportan de manera fuertemente gregaria, formando parte de la manada durante todo el año y siendo capaces de sobrevivir junto a renos y bisontes. En momentos más suaves de clima, los ciervos sobreviven, pero cambian su conducta, conviviendo en manada solamente en la época de la berrea. Las grandes estepas frías del pasado se cambian por los espacios de bosque abierto actuales, y la especie se adapta.

Las cabras salvajes de la actualidad pueden sobrevivir en sitios muy fríos, actualmente en altura por la presión humana. En origen solamente necesitan un paisaje de roquedo para adaptarse, y se han ido retirando hacia la montaña por la presencia humana. Vivieron y fueron representadas en las grafías del pasado paleolítico, y se adaptaron a circunstancias cambiantes hasta que la presión humana las redujo a ámbitos extremos, que en el fondo se parecen más a los de su pasado.

Otros animales provienen de las estepas frías del cuaternario, pero sus descendientes actuales no son salvajes. Este es el caso de toros y caballos, representantes de los fríos cuaternarios, pero transformados por la domesticación. Su ámbito natural es el mismo que el de los bisontes, pero éstos no han sido domesticados y aquellos sí. No son por tanto representantes de un ambiente natural, porque ellos mismos no son naturales.

La fauna representada en las grafías paleolíticas es fundamentalmente fría, aunque con capacidades adaptativas de distinta naturaleza. Esa fauna se representa en cueva y al aire libre indiferentemente, aunque en sitios como el Côa se prefiera la más adaptativa o euriterma, y eso no significa mayor o menor autenticidad.

En el arte al aire libre las posibilidades son variadas, y en parte dependientes del momento en el que fueron hechas. Siega Verde y Côa son yacimientos próximos y emparentados, pero su tiempo predominante es distinto. El segundo, como ya dijimos desde antes de las excavaciones de Fariseu (Balbín, 1995; Balbín & Alcolea, 1992), tiene el núcleo de su representación en el estilo II de Leroi, equivalente a la cultura Gravetiense. El primero tiene su centro en el estilo III-IV de Leroi, Solutrense-Magdalenense, y sus momentos diferentes pueden ser la causa de las diferencias faunísticas. Siega Verde representa animales termómetro, como renos, megaceros, bisontes y rinocerontes lanudos, animales que en la misma época estarían también en el Côa, pero allí las figuras de ese momento no existen.

5. La cronología

Seguimos manteniendo la nomenclatura del Sr. Leroi-Gourhan, aunque somos conscientes de que conviene revisar en parte su contenido (1971). La usamos porque estamos convencidos de que, como él afirmaba, es preferible usar criterios artísticos para la cronología del arte que otros procedentes de las culturas materiales. No son los mismos los motivos por los que se hacen los objetos del Gravetiense, que aquellos que causan las representaciones rupestres de la misma época. Es más adecuado tratar cada manifestación cultural, materiales las dos, con su propia nomenclatura.

Los detractores del sistema de Leroi-Gourhan, hoy día mayoría, tachan su sistema de extremadamente tipológico y estilístico, poco material y arqueológico, en suma. Parecen olvidar que las clasificaciones culturales materiales al uso, toman como referencia formas descriptibles, en cuya evolución y transformación basan la clasificación cronológica. Eso no es más que un sistema tipológico estilístico aplicado a los implementos materiales, y tiene el mismo fundamento que los estilos artísticos.

Nosotros catalogamos en el año 92 y 95 (Balbín, 1995; Balbín & Alcolea, 1992) las formas artísticas del Côa como pertenecientes al estilo II del autor francés, Gravetiense bajo el punto de vista material. Eso fue una clasificación arqueológica-estilística publicada antes de las excavaciones de Fariseu, que corroboraron nuestro aserto. No parece tan malo el sistema estilístico, cuyas coincidencias con la cronología derivada del uso del C14 son abundantes (Alcolea & Balbín, 2007).

La cronología del arte rupestre al exterior no es fácil de obtener, porque la relación directa es más compleja que al interior, y porque los modelos son también algo distintos. El sistema que nosotros usamos en principio fue el estilístico y dio buenos resultados, pero todo es perfectible. El equipo del Côa procedió a la excavación del yacimiento ribereño de Fariseu, en dos campañas de los años 1999 y 2007. Se trata de un sitio de ocupación en la base fluvial, con niveles arqueológicos que cubren una pared decorada de suelo a techo (Fig. 3). La decoración parte de un nivel anterior al 18.000, graveto-solutrense y contiene materiales gráficos que llegan hasta el 11.000 BP, en el Aziliense de transición al Holoceno (Aubry, 2009; Santos & *alii*, 2018).

Se trata de una de las secuencias más completas del paleolítico relacionadas con la grafía parietal, con sedimentos que cubren por completo lo que sería una pared decorada. Esa documentación demuestra lo que en su día dijimos, que los grabados comenzarían en el Gravetiense, estilo II de Leroi, y es la demostración empírica de la autenticidad del arte del Côa y por ende el todo el arte al aire libre. La garantía se refiere al inicio de la decoración del sitio, pero tiene el valor añadido de contener piezas muebles, que llegan hasta el final del desarrollo artístico paleolítico.

Hace ya bastantes años propusimos la utilización del concepto Estilo V para el desarrollo artístico tras los fríos pleistocénicos. El nombre no es nuestro, pues fue acuñado por A. Roussot (1990) precisamente para denominar las formas continuadoras del naturalismo paleolítico. Nosotros adoptamos el nombre y el contenido, pues pensamos que la cesura entre la cultura paleolítica y la post es artificial, y naturalmente también el corte en los sistemas de comunicación gráfica. Existían muchos elementos gráficos con fechas directas que excedían del rango paleolítico y formas que se parecían a las paleolíticas, pero con variantes y ambientes más recientes.

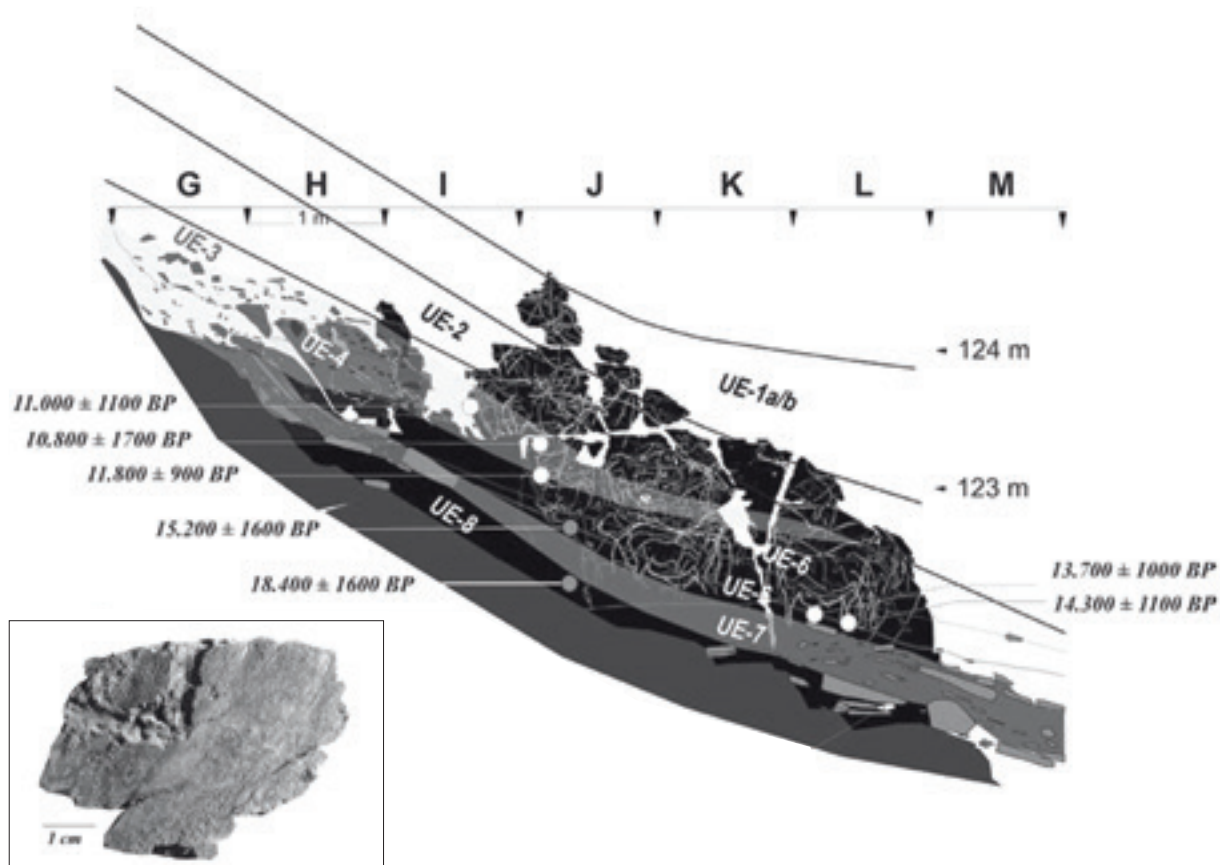
Hemos trabajado en ese sentido y seguimos en ello. Así publicamos varios estudios de planteamiento general y referencias a los yacimientos que ahora estamos tratando. Ese es el caso del Côa, muy bien dotado de manifestaciones del tránsito paleolítico-postpaleolítico en sus yacimientos del Duero, con fechas de referencia una vez más en las placas de Fariseu (Fig. 4) (Aubry, 2009; Santos, 2017; Santos & *alii*, 2018). No es éste el único sitio del yacimiento portugués con grafías paleolíticas y

→

Figura 3: Fariseu, corte estratigráfico (Aubry, dir., 2009, p. 367).

→

Figura 4: Placa grabada de Fariseu (foto de José P. Ruas, publicada en Aubry, dir., 2009, p. 391).



postpaleolíticas, pues los yacimientos sistemáticamente excavados en la zona poseen manifestaciones materiales y a veces gráficas, en Cardina, Salto do Boi, Penascosa, etc. (Aubry, 2009; Santos, 2017). Sin embargo, el sitio de Fariseu sigue siendo la referencia datada para toda la secuencia, incluida desde luego la parte postpaleolítica (Figs. 3 y 4).

Una vez más debemos hablar del pariente español en el río Agueda, complemento del Côa en muchos aspectos, poseedor también de elementos pertenecientes a esta transición. Son pocas muestras, pero muy sugerentes, pues además de las figuras de cérvidos, existen peces y signos, también característicos del llamado Estilo V. Nuestras referencias pasan de nuevo por el gran yacimiento portugués, también por otros sitios de La Raya, como Molino Manzanéz (Collado, 2006) y por alguna cueva del interior, como Ojo Guareña (Corchón & *alii*, 1996). En el paleolítico y después, los mensajes gráficos se plasman en el interior cavernario y al raso, con formas similares y contenidos semejantes. Aquí tampoco son necesarios el misterio y la oscuridad para comunicar ideas y vivencias, aunque las cuevas sigan cumpliendo su función.

La comunicación gráfica no se interrumpió con el cambio climático y las ideas sufrieron cierta transformación sobre la base existente. Pero si las ideas y las grafías eran la evolución de lo precedente, sus autores serían también herederos de los anteriores, y el territorio seguiría poblado por las mismas gentes. Ni la grafía ni la población desaparecieron con el final de las glaciaciones.

6. El contexto arqueológico

Uno de los criterios necesarios para ambientar las formas gráficas es su relación con las demás formas materiales, establecer el contexto arqueológico.

Ese contexto depende de muchas variables, y de la misma constitución del terreno. La observación de la relación es la que tenemos en Fariseu en el aire libre. En las cuevas es más fácil, porque los lugares de habitación se encuentran habitualmente en las inmediaciones de las zonas decoradas (Balbín & Alcolea, 1999). Además, las zonas en las que se organizan los yacimientos, en el norte asociadas a los valles fluviales, proponen una ambientación más ceñida y una organización jerárquica, dependiente de los centros culturales. Esa posibilidad se restringe cuando tratamos de la intemperie, donde la relación entre yacimientos debe tener otros parámetros.

En el norte, además, conocemos abundantes sitios de habitación estructurados en el interior de cuevas, reconocidos desde antaño y bien dotados de documentación científica. Eso no ocurre al aire libre, donde las dimensiones son claramente superiores y la documentación escasa.

Una excepción es precisamente el valle del Côa, donde tenemos varios yacimientos que ambientan el comportamiento cultural del momento gráfico. La excepción no viene directamente de la abundancia de restos arqueológicos, sino del sistema empleado para encontrarlos y documentarlos. El equipo portugués se propuso desde el principio una prospección sistemática para localizar el contexto arqueológico de los grabados, y lo consiguió.

En nuestro caso, dentro del yacimiento de Siega Verde, nos propusimos algo semejante, tomando ejemplo del pariente portugués, pero la administración autonómica nos lo impidió. La constatación del contexto arqueológico inmediato del conjunto del Agueda está aún por hacer.

En el Côa, además de Fariseu, se localizaron sitios con restos de comportamiento humano en Quinta da Granja, Quinta da Barca, Quinta da Barca Sul, Olga Grande y Cardina (Aubry, 2009; Aubry & Sampaio, 2008; Aubry & *alii*, 2010, 2018, Aubry,

Dimuccio & Moura, 2017). En el último caso con niveles que se sitúan entre el Gravetiense y el Magdaleniense, y una novedad del año 2018 en la que se documentan materiales del Paleolítico medio. También conocemos industrias solutrenses en el sitio de Olga Grande (Aubry, 2009).

Desde el año 1982 en la Universidad de Alcalá, nos propusimos rellenar el vacío cultural existente en el interior de la Meseta, debido a la escasez de trabajos científicos. No comenzábamos desde cero, pero sí desde una situación deficiente. De ese modo hicimos una síntesis como los conocimientos existentes en el año 1992 (Balbín & Alcolea, 1992), y seguimos investigando en las cuevas de Los Casares, La Hoz, El Turismo, El Reno, Peña Capón, Peña Cabra y la misma Siega Verde, proponiendo secuencias y relaciones que serían recogidas en nuestra monografía sobre ésta (2006).

Entonces tratamos La Dehesa (Fabián, 1997), perteneciente a un momento avanzado del Magdaleniense. También yacimientos con ocupaciones presolutrenses y Solutrenses, como el abrigo de Peña Capón en Guadalajara (Alcolea & *alii*, 1997; Yravedra & *alii*, 2016). A éstos habría que añadir los emplazamientos del norte del Duero, como Mucientes en Valladolid (Martín, Rojo & Moreno, 1986) y la cueva de La Cantera en León (Neira & *alii*, 2006), pertenecientes a un momento poco definido del Paleolítico Superior Final. El abrigo de Estebanvela en Segovia (Cacho & *alii*, 2012) se suma a los datos conocidos de Verdelpino (Moure & López, 1979), o de las terrazas de Madrid (Alcaraz & *alii*, 2012). En los últimos años, el equipo de Zaragoza ha dado a conocer varios sitios pertenecientes al Paleolítico Superior. Entre ellos Gato 2, Vergara/Alejandre, Bolichera o Peña del Diablo, dentro de la cuenca del Jalón, que se relaciona directamente con la Meseta. (Utrilla, Blasco & Rodanés, 2006).

Ya hemos dicho que el arte al aire libre no es sino la manera paleolítica de representar sobre un soporte particular, pero que las mismas formas se hacen en el interior cavernario. Eso ocurre a lo largo de toda la Península Ibérica, pero de manera más específica dentro de su interior.

Podemos relacionar las figuras del Agueda con las cuevas de Los Casares, La Hoz y El Reno, dentro de la Meseta. La cronología de Los Casares propone dos fases, entre el estilo III y IV antiguo de Leroi (Balbín y Alcolea, 1992, p. 429). Lo mismo ocurre en la cueva de La Hoz, con una fase entre el estilo III avanzado y el IV antiguo y otra de pleno estilo IV antiguo (Balbín & *alii*, 1995, p. 44; Balbín and Alcolea, 2002, pp.145-146). Algunas figuras del norte de Siega Verde, como rinocerontes lanudos o caballos con modelado ventral en M, se asemejan a las fases más avanzadas de Los Casares.

La cueva del Reno tiene también dos fases (Alcolea & *alii*, 1997, pp. 255- 256). La primera, pinturas y grabados entre los estilos II y III (Balbín & Alcolea, 2002, p. 147). La segunda, entre los estilos III y IV, se conecta de nuevo con Siega Verde.

Las escasas imágenes de la fase arcaica de Siega Verde tienen paralelos en los conjuntos del Côa, la cueva de La Griega y las fases antiguas de las cuevas del Sistema Central, dentro de los estilos II- III de A. Leroi-Gourhan (Alcolea & Balbín, 2006, p. 317). Esta datación está además reforzada por los datos de Fariseu (Aubry, 2009).

Como puede verse, hemos establecido un contexto arqueológico para las imágenes al aire libre. En primer lugar, a partir de la existencia de una documentación parca pero importante, de carácter arqueológico material. Los espacios en La Meseta son de mayor tamaño, y en consecuencia mayores las distancias que ahora conocemos. A lo mejor esa idea cambia con la documentación, pues en el Côa, los sitios excavados están próximos entre sí. Con el suficiente conocimiento las distancias podrían acortarse.

En segundo lugar, hemos puesto en relación las formas cavernarias y las externas de la Meseta, porque son variantes de un modo de hacer en el mismo momento, sin diferencias debidas a los distintos soportes. Podríamos haber comparado las fi-

guras con otras áreas, más que nada la Cantábrica, mejor conocida y estudiada, pero nos ha parecido más indicativo incluir nuestras imágenes dentro del ciclo interior, dotado de una personalidad destacable, no muy lejana del norte peninsular, pero con personalidad propia.

7. El valor de las técnicas

Desde el momento del descubrimiento del arte a la intemperie, se intentó hacer un ciclo especial para él (Baptista, 2001b), basado en una pretendida diferencia técnica. Ya hemos dicho en otros lugares, que la técnica es un elemento de análisis de primera importancia y poca transcendencia cronológica.

En nuestro caso, el deterioro consecuente a la exposición al raso de las imágenes, ha eliminado muchas posibles comprobaciones. Es muy difícil, encontrar pintura al aire libre, y los contrastes de tono que sin duda se produjeran en el momento del grabado, han desaparecido hoy por patinación.

Sin detenernos en exceso en los tipos técnicos, hay alguna observación posible. Primero que el grabado piqueteado es más evidente que el inciso lineal. Las dimensiones de algunos objetos, circundados por incisión fina, hacen muy difícil controlar visualmente la figura completa. Es tan fina la línea, que una vez patinada puede pasar prácticamente desapercibida. Esa no es la característica originaria del grabado, que presentaría un fuerte contraste con el color de la roca base, en el momento de su realización. Pensamos que una parte importante de las finas incisiones de contorno, servirían para enmarcar figuras pintadas en su interior. Este sería el caso del gran toro de Molino Manzánez o del caballo de Domingo García (Fig. 2).

El piqueteado es más evidente que la incisión fina, y lo sería más aún en el momento de grabar, por la diferencia de tonalidad con el fondo de la roca. Esto no excluye que también sirviera para enmarcar el color en algunas o muchas figuras. Hemos perdido la coloración casi siempre, pero no siempre. En la documentación de los grabados del Agueda, tomamos muestras en el interior de las líneas grabadas y en la roca base que presentara alguna tonalidad destacada.

Partimos de la constatación de que, en el caso de Siega Verde, los esquistos base son ferruginosos y pueden aflorar su coloración. Los óxidos férricos son siempre eso, sea su aplicación artificial o su exudación natural, por lo que hay que buscar otros componentes artificiales. Los silicatos, ingredientes de la arcilla, forman parte habitual de la mezcla con la que se prepara el color que se va a aplicar. Si además encontramos fosfatos, apatito u otros integrantes orgánicos o inorgánicos exógenos al sitio, podemos proponer una aplicación intencional de pigmentos.

Este es el caso de los análisis que hicimos en varias figuras de Siega Verde (Balbín & Alcolea, 2009) (Fig. 5). En un caso el color se obtuvo del interior de un grabado piqueteado del conjunto XV, en otro de la base del panel final del yacimiento, conjunto XXIX, y en el tercer caso de la base oscura del conjunto XIII. El primero poseía, como es normal, hematites, acompañado de otros componentes exógenos. El segundo abundante hematites con fosfatos y restos de apatito. El tercero abundante óxido de manganeso, claramente exógeno al sitio de Siega Verde.

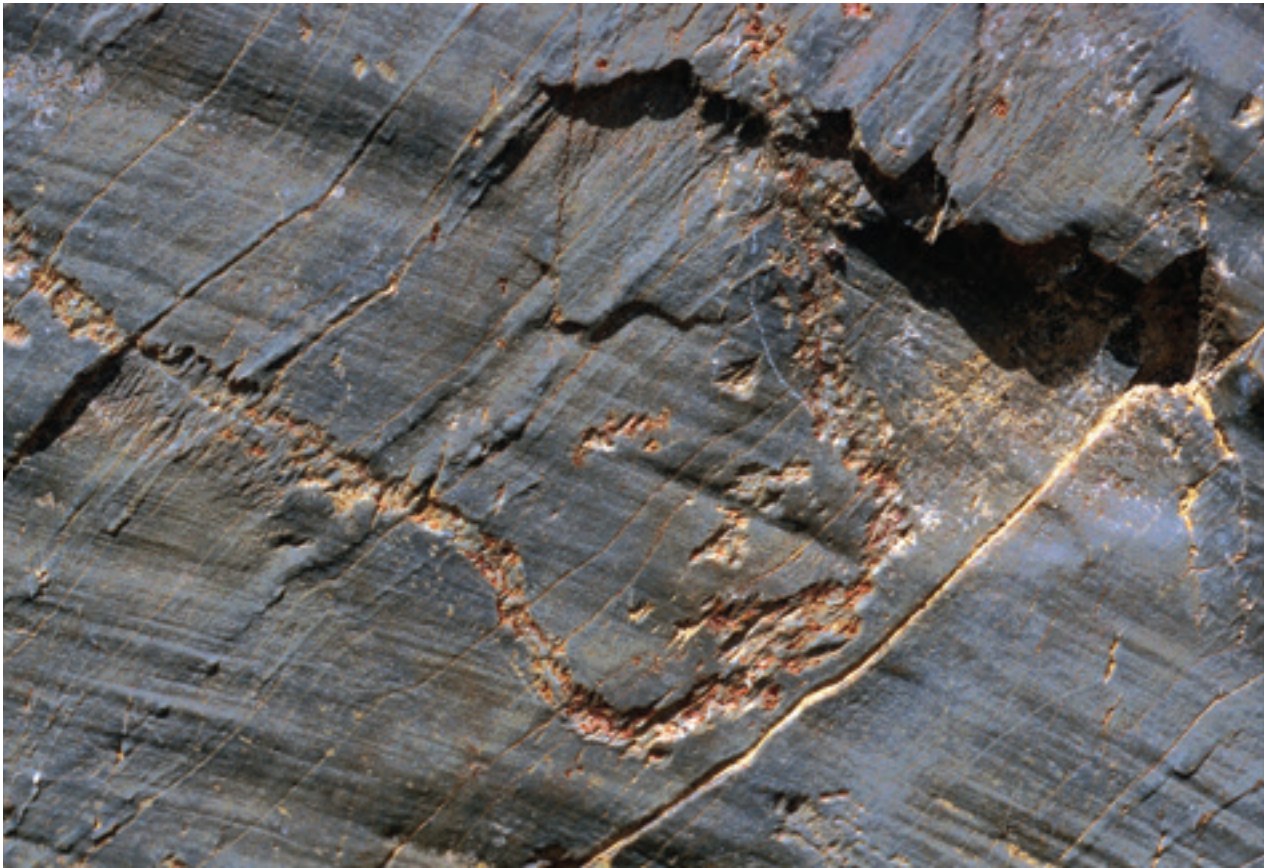
Hace ya tiempo, Baptista (1999) publicó las pinturas del sitio de Faia, al sur del conjunto del Côa (Fig. 6). El lugar tiene una serie de características propias, la primera de ellas es que el soporte de las imágenes es el granito, no el esquisto. La segunda que queda pintura en el contorno de las figuras, bóvidos y caballos, conservada casi milagrosamente. Aquí se conserva y en otros lugares ocasionalmente, pero el principio general debe considerarse. No hemos encontrado diferencias fundamentales

→

Figura 5: Color interior del caballo de Siega Verde.

→

Figura 6: Bóvidos pintados de Faia.





←

Figura 7: Pinturas de La Grajera en Valencia de Alcántara.

entre las cuevas y el exterior, ni en temas, ni en organización, ni tampoco en técnica, incluyendo la pintura.

Las superficies grabables son en principio casi todas las rocas que aparecen en el paisaje, pero unas más que otras. Nuestra primera constatación fueron los esquistos, de una coherencia adecuada para grabar y conservar el grabado. Acabamos de ver otra posibilidad menos frecuente, el granito. La conservación de las figuras de Faia es una circunstancia excepcional, en una roca que se disgrega con el tiempo con mucha mayor facilidad que el esquisto, y que por tanto tiene menos posibilidades de perduración.

¿Hay más rocas posibles para grabar? En principio sí, pero la mayor parte de ellas o son demasiado blandas para la conservación, caso de la caliza, o demasiado duras, caso de la cuarcita.

La última es bastante abundante al aire libre, y en concreto en la zona de la Raya hispano-lusa. Sin embargo, grabar en ella no es fácil, aunque tampoco imposible. Hasta el momento no hemos encontrado grabados paleolíticos sobre esa roca, pero sí pinturas. En nuestros trabajos en la Extremadura española de los municipios de Santiago y Valencia de Alcántara, hemos documentado la presencia de pinturas paleolíticas en una pared de cuarcita, donde existen también pinturas esquemáticas. Las primeras se han conservado en una zona abrigada del farallón, con la ayuda de una capa de silicatos exudados de la roca. Las representaciones son claramente asignables a un bisonte, un ciervo y cuatro caballos de estilo paleolítico (Bueno & *alii*, 2010) (Fig. 7).

La pintura es compatible con el grabado, aunque en el caso de la rivera Aurela extremeña, la cuarcita no facilita el segundo. Sin embargo, en el ámbito próximo de Alcántara, tenemos grabados paleolíticos del tipo mayoritario en las riberas de otro afluente del Tajo, el río Erjas, fronterizo con Portugal (Fig. 8). Ambos procedimientos son utilizados al mismo tiempo y en la misma área, en el arte paleolítico al aire libre.

←

Figura 8: Grabados del Río Erjas en la frontera luso-española.

En condiciones diferentes, técnicas distintas y posibilidades de conservación variadas, hemos podido documentar pinturas al aire libre de época paleolítica. No ha sido fácil ni reconocido en primera instancia por todos, pero es una comprobación importante que nos vuelve a hablar de la semejanza entre el exterior y las cuevas, en un sistema comunicativo único. Aquí es también más patente el carácter público de las formas gráficas, nada ocultas ni misteriosas.

8. Expansión territorial

Hemos venido hablando de los yacimientos de arte paleolítico al aire libre de la zona de la Raya luso-española. No se trata de una preferencia personal, sino de la constatación de un hecho. Nuestros conocimientos centran el fenómeno en esa zona, por el hecho de poseer una base de esquisto adecuada para la conservación y porque es allí donde se ha prospectado y documentado. Esa labor se debe sobre todo a los equipos portugueses, pues la parte española ha aportado menos novedades, aunque sí alguna de verdadera importancia.

No es necesario que las manifestaciones de este tipo se concentren en la zona, aunque no deja de chocar que sea precisamente en un ámbito muy poco documentado. Lo único necesario para la existencia del arte paleolítico a la intemperie es su capacidad de conservación, y aunque el esquisto sea el soporte idóneo, no es la única posibilidad. Son bases de esquisto las que soportan los grabados de la frontera, pero lo son también las de Piedras Blancas en Almería, las de Domingo García en Segovia, o las de Fornols Haut en el sur de Francia.

Antaño no se consideraba el arte al aire libre, entre otras cosas porque aún no

se conocía. Ahora hacemos unas diferencias un tanto artificiosas entre lo que se representa en las lajas a la intemperie, y lo que se encuentra en abrigos poco profundos, que ofrecen protección suficiente a formas situadas a plena luz del día. ¿Son éstas últimas representaciones a la intemperie? Creemos que sí, y que entre el exterior absoluto y la profundidad cavernaria existen elementos intermedios que demuestran la utilización de todos los espacios para la comunicación gráfica. Los abrigos estarían más cerca del exterior puro y por eso hacemos referencia a ellos.

Antes se asociaba el arte rupestre a las cuevas, y por ende a las formaciones calcáreas. Hoy se busca la asociación del arte a las cuevas y al esquisto, y aunque menos que antes, esa es otra versión reduccionista. Las cuevas suelen necesitar roca caliza y en consecuencia existen solo en las áreas en las que esta roca aparece, pero no en las demás. El aire libre se presenta sobre los esquistos, y en consecuencia solo podría encontrarse en los territorios dotados de esa roca.

Una y otra afirmaciones eliminan muchos espacios para la representación artística, y sin embargo lo que hemos aprendido desde el año 1981, es que las graffias marcan los territorios, que no se remiten a las zonas con cuevas calizas, ni a aquellos terrenos que han dejado al aire libre los sedimentos metamorizados.

Hay muchas posibilidades intermedias, y ya antes hemos hablado de una de ellas, el yacimiento de la Grajera 2 en Santiago de Alcántara, donde las imágenes se plasman sobre la cuarcita.

Los espacios de la Península en los que aparecen abrigos son muchos, con frecuencia de una caliza diferente a la cantábrica, que produce concavidades por erosión, tanto hídrica como eólica. Todo el contorno costero español posee abundantes abrigos, y ellos muchas representaciones paleolíticas. No han sido muy valorados, porque lo que presentan no suele ser grandioso, pero tienen un interés muy especial, por el soporte, por la zona y porque repiten el esquema representativo paleolítico, ese que existe con variantes hasta Asia extrema.

El Levante está bien dotado de esas formas, de las que tenemos algunos ejemplos notables. En Murcia las covachas de Jorge, Las Cabras y Los Arcos (Salmeron & *alii*, 1999). En Castellón, Abric d'en Melia, primeras representaciones paleolíticas grabadas en el conjunto levantino de La Valltorta (Martínez-Valle, Calatayud & Villaverde, 2003). En Almería el sitio de Ambrosio, cueva poco profunda con sus grabados y pinturas al exterior (Ripoll & *alii*, 1994). En Cádiz Atlanterra, El Realillo, La Jara, El Ciervo, El Buitre, El Caminante, Las Palomas y Cueva Horadada. La zona del Estrecho y el Campo de Gibraltar conforman un núcleo compacto de especial interés, con abundantes abrigos que contienen arte paleolítico y post paleolítico en los mismos espacios, con un respeto relativo de las imágenes más antiguas por parte de las más recientes (Martínez-García, 2009).

Esa concentración se sitúa precisamente en el entorno de Gibraltar y frente a África, que se ve habitualmente al otro lado del Mediterráneo. El mismo Gibraltar posee en sus cuevas imágenes paleolíticas que nos sirven como nexo de unión con el continente africano (Balbín & *alii*, 2000), como Gorham o Saint George.

Dentro de esta zona, al sur absoluto de la Península, encontramos el sitio quizás de mayor interés por ubicación y representaciones. Se trata una vez más de un abrigo calizo, de origen fundamental eólico, sito en las alturas occidentales de Bolonia, antigua Baelo Claudia, desde donde se contempla el Djebel Musa, columna de Hércules hermana de Gibraltar. Ha sido publicado como monotemático en su contenido, con grabados de caballos realizados en trazo amplio abrasionado y actitudes varias. El mayor y central en la composición ha sido considerado como solamente grabado, aunque posee pintura de contorno, de una manera que pensamos sería característica en el arte a la intemperie (Mas & *alii*, 1995).

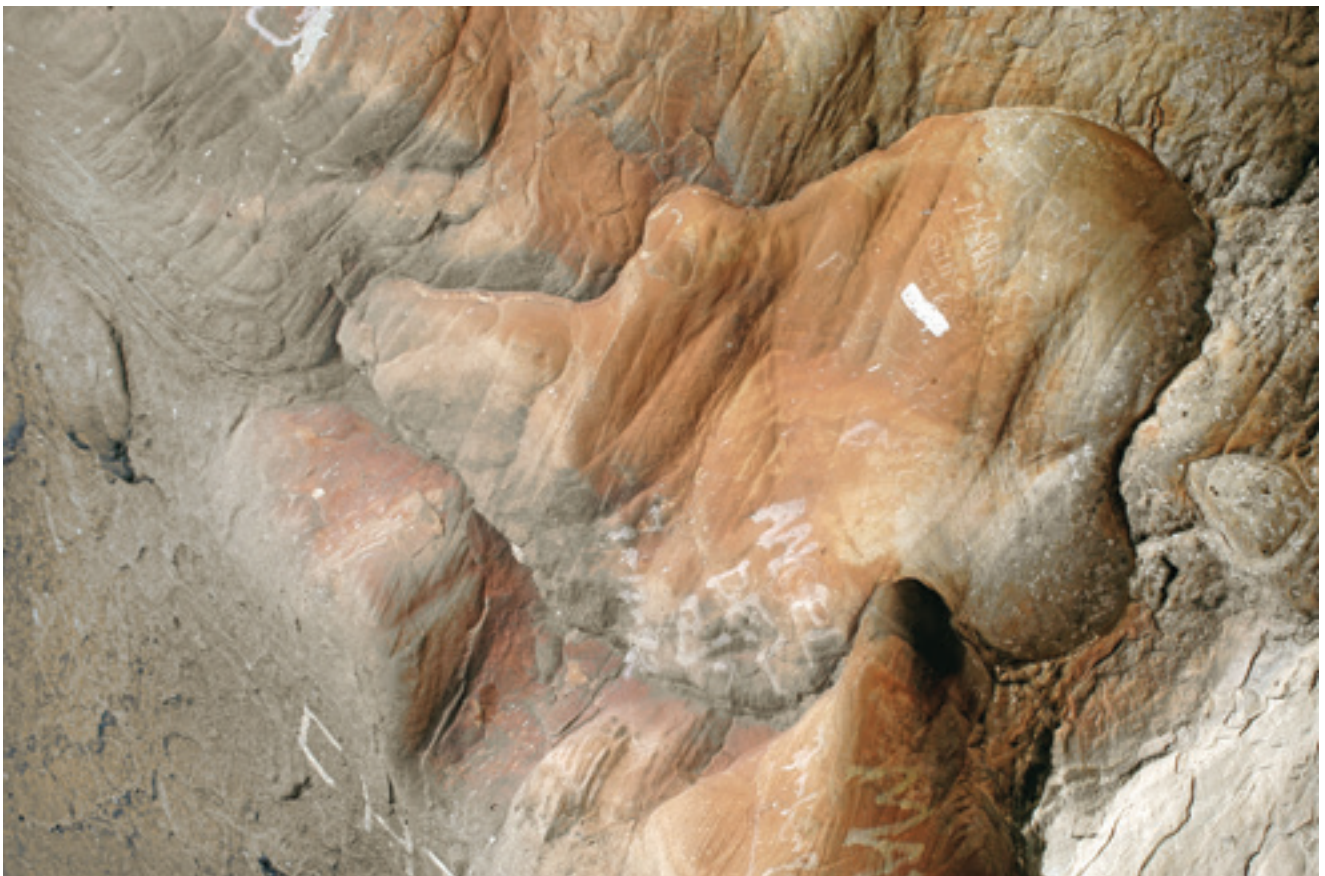
Como nos ha enseñado la experiencia y como bien decía A. Leroi-Gourhan, no es normal que las figuras presentes en un yacimiento pertenezcan a una sola especie. En el caso que nos ocupa el aserto se cumple, pues hay una concavidad en el centro de la pared en forma de toro, que ha sido regrabada en parte de su contorno para representar ese animal (Fig. 9).

No son figuras a la intemperie, porque distan de ella en torno a 1 metro, pero su relación con el exterior es absoluta y su organización interna completamente paleolítica. Incluye esos elementos que consideramos característicos del arte externo, como el piqueteado que se abrasiona y la pintura de contorno que lo completa. Una vez más su enfrentamiento al Estrecho y a la próxima África, nos proponen una idea de relación que desarrollaremos luego.

Hemos puesto algunos ejemplos del arte semiexterior del Mediterráneo, donde abunda, fundamentalmente pintado, aunque también grabado. Ya hemos dicho que la pintura suele preservarse muy mal al exterior, pero el soporte calizo y el abrigo de estas discretas cavidades han permitido su conservación. La cueva del Vencejo Moro reúne las condiciones más completas del grupo.

Las formas quasi externas existen en más lugares peninsulares, porque forman parte del sistema común de transmitir el mensaje. Ese es el caso de los ríos asturianos Nalón y Trubia, con La Lluera 1 y 2 (Fig. 10), Santo Adriano y Los Fornos, (Rodríguez & Barrera, 2014; Adán & *alii*, 2014), donde hay conjuntos del máximo interés con figuraciones que comienzan al principio del desarrollo gráfico. Lo mismo puede decirse de algún sitio cántabro, como Chufín, con imágenes muy semejantes al centro asturiano (Almagro Basch, 1973). De la oscuridad a la luz, las posibilidades de comunicación son abundantes.

Figura 9: Grabado de bóvido central de la Cueva del Moro en Tarifa.





←

Figura 10: Bóvidos grabados de la Cueva de La Lluera, en el Nalón asturiano.

↙

Figura 11: Grabados incisos de la placa de la Foz do Medal (foto de Adriano Borges, publicada en Figueiredo & alii, 2014, p. 16)

El arte en cueva no es incompatible con el arte al aire libre, como se demuestra en las cuencas centrales asturianas, pero en muchos casos el segundo es sustituto del primero por inexistencia de aquél. Si a uno y a otro añadimos las formas muebles, que no necesitan de ninguno de esos soportes, las posibilidades gráficas se amplían *ad infinitum*. Hemos de considerar las posibilidades de largas secuencia en espacios sin cueva, hecho que se produce en la Península, en el caso de las cuencas del Tajo y el Duero, y en otros sitios más lejanos, como la península escandinava, donde el aire libre ofrece múltiples posibilidades gráficas.

Hemos dejado para el final otra fórmula gráfica intermedia, en este caso entre el arte rupestre y el mueble. Hay que tener en cuenta que los soportes esquistosos son con frecuencia de pequeño tamaño, y en algunos casos se fragmentan, disminuyendo el volumen original. Este es en parte el caso de la Foz do Medal, en el río Sabor muy cerca del Côa (Figueiredo & alii, 2014) (Fig. 11). Ahí existen piezas intermedias entre rupestre y mueble y placas claramente muebles que repiten los modelos rupestres en menor tamaño.

En otras ocasiones hemos hablado del papel del arte mueble respecto al rupestre, y ahora podríamos ampliar el modelo, incorporando los elementos a la intemperie, que pareen reproducir fielmente los soportes mayores. No se puede concebir al arte paleolítico independizando las formas muebles y las rupestres, que forman parte del mismo mensaje.

Un elemento mueble extremo que repite los modelos rupestres es la placa de Almazán, peculiar por carecer de contexto y aparecer en medio de una paramera desubicada, en la parte alta del valle del Duero (Balbin & alii, 2016) (Fig. 12). La composición de caballos y cabras podría haberse grabado perfectamente en el interior de una cueva, que aquí no existe, pero sí un cúmulo de figuras que repiten el modelo.

Figura 12: Grabados incisos de la placa de Almazán.



9. La expansión fuera de Europa

Siguiendo la tradición francesa de tomar su país como centro del Arte paleolítico, hemos tomado a Europa como centro único de las representaciones paleolíticas. Ya hace muchos años (Balbín, 1975) algunos considerábamos la facilidad del paso del estrecho como camino de expansión y relación de un arte considerado como europeo. Las primeras cronologías del Norte de África, como la propuesta por Fabrizio Mori para el Fezzan sahariano (1965), probaban la época neolítica antigua para la tercera fase de desarrollo del arte sahariano, la de los Pastores de Ganado. Si antes de ella se admitía la existencia de otras dos, esas salían del margen neolítico para incrustarse en unos momentos anteriores que entonces no se podían fechar.

Toda la fase de Fauna Salvaje o Bubalina y la de las Cabezas Redondas excedían en el tiempo a los Pastores, además de poseer imágenes muy comparables al Paleolítico europeo (Camps, 1974). Tenían como problema que no eran europeas y se plasaban al aire libre, espacio no considerado para ese tipo de manifestaciones. No todas eran así, porque ya desde 1921 se habían publicado figuras de gran tamaño en el sur del Atlas (Flamand, 1921), cuyo único defecto era su situación absolutamente externa.

Los tiempos han cambiado, y el uso de sistemas radioactivos permite ahora datar mejor las formas más antiguas. Pero además, y desde 1981 sabemos que el arte paleolítico al aire libre se prodiga en el paisaje europeo, por lo que también puede prodigarse fuera. Ahora podemos retomar las figuras rupestres de las primeras horas del arte del Norte de África y analizar su paleoliticidad (Fig. 13).

Dentro del Norte de África y en su espacio más clásico, el Nilo, tenemos novedades que nos presentan arte paleolítico europeo fuera de Europa. Ya sabíamos que las imágenes del arte norteafricano se encontraban en la base del arte egipcio clásico, pero no sabíamos que podían ser paleolíticas. Se trata del sitio de Qurta, con fechas de OSL que nos llevan al 18.000 BP (Huyge & *alii*, 2011). Es la primera vez que tenemos fechas de un fenómeno que desconocíamos exactamente, con bóvidos y perfiles femeninos, que en nada difieren de los modelos europeos (Fig. 14). No hay solamente, por tanto, figuras de estilo paleolítico, sino también fechas de rango paleolítico.

Estamos hablando de arte al aire libre, y no de otras manifestaciones rupestres o muebles, pero no podemos soslayar la presencia de imágenes de forma y fechas paleolíticas fuera de la Vieja Europa. En Africa Blombos 73.000 (Henshilwood & *alii*, 2018), Apollo Cave Namibia 27.500 (Rifkin, Henshilwood & Haaland, 2015), Tsodilo Botswana 24.000 (Bahn, 2016), América, Pedra Furada Serra de Capivara 26.300 (Pessis, Martin-Avila & Guidon, 2010), Sulawesi Indonesia 39.000 (Aubert & *alii*, 2014), Arnhem Australia 40.000 (David & *alii*, 2013).

10. Reflexión final

El arte al aire libre debió ser el sistema de comunicación más habitual en el Paleolítico Superior, por encima del que se hizo en el interior de las cuevas. Se hacía a la vista de todos y con intención de poner en conocimiento de los demás aquello que tuviera interés. Entre ello ideas, tradiciones, mitos de origen, narraciones y creencias. Nada oculto ni misterioso, sino manifiesto y público.

Las cuevas han dejado de albergar solas las grafías de la comunicación, y ello ha sido descubierto en la Península Ibérica, como el mismo Arte Paleolítico. De esa realidad se puede transcender a otros soportes, quasi al aire libre, y a otros espacios territoriales, en el continente europeo y fuera de él. La grafía paleolítica ya no es solo cavernaria, ni tampoco europea. África está cerca de Europa en distancia y cultura,

→

Figura 13: Grabado de bóvido en Asli Bu Kerch, Sahara Occidental.

→

Figura 14: Perfiles femeninos de Qurta, Nilo egipcio (foto publicada en Huyge, 2013, p. 36).



y ha comenzado a dar noticia de formas semejantes a las europeas, tanto en el norte como en el resto del continente.

Pero tampoco es África el lugar de expansión de un arte compartido por la humanidad paleolítica, porque tenemos formas de la misma condición en América, Asia y Australia.

Una humanidad probablemente variada nos dejó noticia gráfica de su existencia en todos los continentes, pero no sabemos exactamente cuál sería aquella. En el momento actual las fechas de origen de la grafía paleolítica se han remontado hasta 64.000 años antes del presente (Hoffmann & *alii*, 2018). Eso en Europa nos hace pensar en la humanidad Neanderthal, aunque no sería la única existente en esos momentos, porque tenemos sapiens antiguos en lugares como Fuyan en el sur de China (Liu & *alii*, 2015), anteriores a 80.000 años. En la misma Europa conocemos la existencia de más de un grupo humano, mostrada por los restos de ADN (Vogel, 2018), lo que viene a indicar que antes de la existencia universal de nuestro grupo sapiens, hubo otros varios, en nuestro continente y fuera de él.

Lo que sí podemos afirmar es que fuera de Europa no fueron los neandertales los primeros artistas, porque no se encontraban allí. La cuestión sigue abierta y llena de un interés que iremos satisfaciendo en el futuro.

Bibliografía

- ADÁN ALVAREZ, Gema; GARCÍA-MENÉNDEZ, María; FERNÁNDEZ REY, Alba; IBÉÑEZ, Covadonga; FERNÁNDEZ ALGABA, Milagros; ARRIZU, Miguel; ARSUAGA, Juan L. (2014) – Propuesta de estudio del arte rupestre y la ocupación humana en el valle del Trubia (Sto. Adriano, Tuñón, Asturias). In CORCHÓN RODRIGUEZ, M.^a Soledad; MENÉNDEZ FERNÁNDEZ, Mario, eds. – *Cien años de arte rupestre paleolítico. Centenario del descubrimiento de la cueva de la Peña de Candamo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca (Acta Salmanticensia. Estudios históricos y geográficos, 160), pp. 319-332.
- ALCARAZ-CASTAÑO, Manuel; LÓPEZ-RECIO, Mario; ROCA, Marta; TAPIAS, Fernando; RUS, Inmaculada; BAENA PREYSLER, Javier; MORÍN, Jorge; PÉREZ-GONZÁLEZ, Alfredo; SANTONJA GÓMEZ, Manuel (2012) – Nuevos datos sobre el yacimiento paleolítico de Las Delicias: un taller solutrense en el valle del Manzanares (Madrid, España). *Espacio, Tiempo y Forma*. Madrid. Serie I, Nueva época, 5, pp. 427-446.
- ALCOLEA GONZÁLEZ, José J.; BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de (2003) – Témoins du froid. La faune dans l'art rupestre paléolithique de l'intérieur péninsulaire. *L'Anthropologie*. Paris. 107: 4, pp. 471-500.
- ALCOLEA GONZÁLEZ, J. Javier; BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de (2006) – *Arte paleolítico al aire libre. El yacimiento rupestre de Siega Verde, Salamanca*. Junta de Castilla y León (Arqueología de Castilla y León, 16).
- ALCOLEA GONZÁLEZ, José J.; BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de (2007) – C¹⁴ et style: La chronologie de l'art pariétal à l'heure actuelle. *L'Anthropologie*. Paris. 111, pp. 435-466.
- ALCOLEA GONZÁLEZ, José J.; BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de; GARCÍA VALERO, Miguel Á.; JIMÉNEZ, Pedro J.; ALDECOA QUINTANA, Amparo; CASADO MATEOS, Ana B.; ANDRÉS LORIENTE, Benito de; RUIZ PEDRAZA, Susana; SÁINZ RUBIO, Pilar; SUÁREZ RUEDA, Natalia (1997) – Avance al estudio del poblamiento paleolítico del Alto valle del Sorbe (Muriel, Guadalajara) In BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de; BUENO RAMÍREZ, Primitiva, eds. – *II Congreso de Arqueología Peninsular. Tomo I – Paleolítico y Epipaleolítico*. Zamora: Fundación Rei Afonso Henriques, pp. 201-218.
- ALMAGRO BASCH, Martín (1973) – Las pinturas y grabados rupestres de la cueva de Chufin, Riclones (Santander). *Trabajos de Prehistoria*. Madrid. 30, pp. 9-67.
- AUBERT, Maxime; BRUMM, Adam; RAMLI, Muhammad; SUTIKNA, Thomas; SAPTOMO, E. Wahi; HAKIM, Budianto; MORWOOD, Mike J.; VAN DEN BERGH, Gerrit D.; KINSLEY, Les; DOSSETO, Anthony (2014) – Pleistocene cave art from Sulawesi, Indonesia. *Nature*. London. 514: 7521, pp. 223-227.
- AUBRY, Thierry, ed. (2009) – *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).
- AUBRY, Thierry; SAMPAIO, Jorge D. (2008) – Chronologie et contexte archéologique des gravures paléolithiques de plein air de la Vallée du Côa (Portugal). In BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de, ed. – *Arte prehistórico al aire libre en el Sur de Europa*. Junta de Castilla y León/Consejería de Cultura y Turismo (Documentos PAHIS, 9), pp. 211-223.
- AUBRY, Thierry; DIMUCCIO, Luca A.; MOURA, M.^a Helena (2017) – Paleoambientes e culturas do Paleolítico Superior no Centro e Norte de Portugal: balanço e perspectivas de investigação. *Estudos do Quaternário*. Braga. 17, pp. 29-43.
- AUBRY, Thierry; DIMUCCIO, Luca A.; BERGADÀ, M.^a Mercè; SAMPAIO, Jorge D.; SELLAMI, Farid (2010) – Palaeolithic engravings and sedimentary environments in the Côa River Valley (Portugal): implications for the detection, interpretation and dating of open-air rock art. *Journal of Archaeological Science*. Amsterdam. 37, pp. 3306-3319.
- AUBRY, Thierry; BARBOSA, A. Fernando; LUÍS, Luís; SANTOS, André T.; SILVESTRE, Marcelo (2018) – Os Neandertais e os primeiros Homens Anatomicamente Modernos no Vale do Côa: Novidades da Cardina. *Côa*. Vila Nova de Foz Côa. 20, pp. 57-71.
- BAHN, Paul G. (2016) – New developments in Pleistocene Art, 2010-2014. In BAHN, Paul G.; FRANKLIN, Natalie; STRECKER, Mathias; DEVLET, Ekaterina, eds. – *Rock Art Studies: News of the World V*. Oxford: Archaeopress, pp. 1-18.
- BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de (1975) – *Contribución al estudio del arte rupestre del Sahara español*. Madrid: Universidad Complutense (Tesis Doctoral, Extracto).
- BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de (1995) – L'art paléolithique à l'air libre de la vallée du Douro. *Archéologia*. Quetigny. 313, pp. 34-41.
- BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de; ALCOLEA GONZÁLEZ, José J. (1992) – La grotte de Los Casares et l'art paléolithique de la Meseta espagnole. *L'Anthropologie*. Paris. 96: 2-3, pp. 397-452.
- BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de; ALCOLEA GONZÁLEZ, José J. (1999) – Vie quotidienne et vie religieuse. Les sanctuaires dans l'art paléolithique. *L'Anthropologie*. Paris. 103: 1, pp. 23-49.
- BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de; ALCOLEA GONZÁLEZ, José J. (2002) – L'art rupestre paléolithique de l'intérieur péninsulaire ibérique: une vision chronoculturelle d'ensemble. In SACCHI, Dominique, ed. – *L'art paléolithique à l'air libre. Le paysage modifié par l'image, Tautavel – Campôme, 7-9 octobre 1999*. Tautavel: GAEP & GÉOPRÉ, pp. 139-157.
- BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de; ALCOLEA GONZÁLEZ, José J. (2009) – Les colorants de l'art paléolithique dans les grottes et en plein air. *L'Anthropologie*. Paris. 113: 3-4, pp. 559-601.
- BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de; ALCOLEA GONZÁLEZ, José J.; MORENO SANZ, Fernando; CRUZ NAIMI, Luis A. (1995) – Investigaciones arqueológicas en la cueva de La Hoz (Santa María del Espino, Guadalajara). Una visión de conjunto actualizada. In BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de; VALIENTE, Jesús; MUSSAT, M.^a Teresa, eds. – *Arqueología en Guadalajara*. Toledo: Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, pp. 37-53.
- BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de; BUENO RAMÍREZ, Primitiva; ALCOLEA GONZÁLEZ, José J.; BARROSO BERMEJO, Rosa; ALDECOA QUINTANA, Amparo; GILES PACHECO, Francisco; FINLAYSON, Clive; SANTIAGO PÉREZ, Antonio (2000) – The engravings and Palaeolithic paintings from Gorham's cave. In FINLAYSON, Clive; FINLAYSON, Geraldine; FA, Darren A., eds. – *Gibraltar during the Quaternary*. Gibraltar: Gibraltar Government Heritage Publications (Monographs, 1), pp. 179-195.
- BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de; ALCOLEA GONZÁLEZ, José J.; BAQUEDANO, Enrique; FERNÁNDEZ MORENO, José J.; ALCARAZ-CASTAÑO, Manuel (2016) – The plaque of Villalba de Almazán (Soria, Spain) and the Palaeolithic art of inner Iberia. In GRÖNEN, Marc; GRÖNEN, Marie-Christine, eds. – *Styles, techniques et expression graphique dans l'art sur parois rocheuse (Styles, Techniques and Graphic Expression in Rock Art)*. Oxford: Archaeopress (BAR International Series, S2787), pp. 121-153.

BAPTISTA, António M. (1999) – *No tempo sem tempo. A arte dos caçadores paleolíticos do Vale do Côa. Com uma perspectiva dos ciclos rupestres pós-glaciares*. Vila Nova de Foz Côa: Parque Arqueológico do Vale do Côa.

BAPTISTA, António M. (2001a) – Ocreza (Envendos, Mação, Portugal central): um novo sítio com arte paleolítica de ar livre. *Arkeos: perspectivas em diálogo*. Tomar. 11, pp. 163-192.

BAPTISTA, António M. (2001b) – The Quaternary Rock Art of the Côa Valley (Portugal). In ZILHÃO, João; AUBRY, Thierry; CARVALHO, António F., eds. – *Les premiers hommes modernes de la Péninsule Ibérique. Actes du Colloque de la Commission VIII de l'UISPP*. Lisboa: Instituto Português de Arqueologia (Trabalhos de Arqueologia, 17), pp. 237-252.

BAPTISTA, António M. (2004) – Arte paleolítica de ar livre no rio Zêzere (Barroca, Fundação). *Ebvrobriga*. Fundação. 1, pp. 9-16.

BEDNARIK, Robert G. (1995a) – *Côa Valley rock art analytical program* (Internal Report to Eletricidade de Portugal).

BEDNARIK, Robert G. (1995b) – The Côa petroglyphs: an obituary to the stylistic dating of Palaeolithic rock-art. *Antiquity*. 69: 266, pp. 877-883.

BREUIL, Henri (1952) – *Quatre cents siècles d'art pariétal*. Paris: Editions Max Fourny Art et industrie.

BUENO RAMÍREZ, Primitiva; BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de; BARROSO BERMEJO, Rosa; CARRERA RAMÍREZ, Fernando; ALFONSO CARBALLO, Juana; ALONSO VASCO, Jesús; BARBADO CARRERAS, Juan J.; BERZAS BRAVO, Gonzalo; MARTÍN EXPÓSITO, M.ª Ángeles; SALGADO CILLEROS, Patricia (2010) – Secuencias gráficas Paleolítico-Postpaleolítico en la Sierra de San Pedro. Tajo Internacional. Cáceres. *Trabajos de Prehistoria*. Madrid. 67: 1, pp. 197-209.

CACHO QUESADA, Carmen; MARTOS ROMERO, Juan A.; YRAVEDRA SAINZ DE LOS TERREROS, José; SESÉ, Carmen; ZAPATA, Lydia; AVEZUELA ARISTU, Bárbara; VALDIVIA, Jimena; RUIZ, Mónica; MARQUER, Laurent; MARTÍN-LERMA, Ignacio; TEJERO, José Miguel (2012) – Human landscapes of the Late Glacial Period in the interior of the Iberian Peninsula: La Peña de Estebanvela (Segovia, Spain). *Quaternary International*. Amsterdam. 272-273, pp. 42-54.

CAMPS, Gabriel (1974) – *Les civilisations de l'Afrique du Nord et du Sahara*. Paris: Doin.

COLLADO GIRALDO, Hipólito (2006) – *Arte rupestre en la cuenca del Guadiana: el conjunto de grabados del Molino Manzániz (Alconchel – Chelas)*. Beja: EDIA (Memórias d'Odiana—Estudos arqueológicos do Alqueva, 4).

CORCHÓN RODRIGUEZ, M.ª Soledad; VALLADAS, Hélène; BÉCARES PÉREZ, Julián; ARNOLD, Maurice; TISNÉRAT-LABORDE, Nadine; CACHIER, Hélène (1996) – Datación de las pinturas y revisión del arte paleolítico de cueva Palomera (Ojo Guareña, Burgos, España). *Zephyrus*. Salamanca. 49, pp. 37-60.

DAVID, Bruno; GENESTE, Jean-Michel; PETCHEY, Fiona; DELANNOY, Jean-Jacques; BARKER, Bryce; ECCLESTON, Mark (2013) – How old are Australia's pictographs? A review of rock art dating. *Journal of Archaeological Science*. Amsterdam. 40: 1, pp. 3-10. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jas.2012.08.019>.

FABIÁN GARCÍA, José F. (1997) – La difícil definición del Paleolítico Superior en la Meseta. El yacimiento de la Dehesa (Salamanca) como exponente de la etapa Magdaleniense final. In BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de; BUENO RAMÍREZ, Primitiva, eds. – *II Congreso de Arqueología Peninsular. Tomo I – Paleolítico y Epipaleolítico*. Zamora: Fundación Rei Afonso Henriques, pp. 219-237.

FIGUEIREDO, Sofia S. de; NOBRE, Luís; GASPAR, Rita; CARRONDO, Joana; CRISTO ROPERO, Araceli; FERREIRA, João; SILVA, M.ª João;

MOLINA HERNÁNDEZ, Francisco J. (2014) – Foz do Medal terrace – an open-air settlement with Paleolithic portable art. *International Newsletter on Rock Art*. Foix. 68, pp. 12-19.

FLAMAND, Georges-Barthélemy M. (1921) – *Les pierres écrites (Hadjrat-mektoubat)*. *Gravures et Inscriptions Rupestres du Nord-Africain*. Paris: Masson & Compagnie Éditeurs.

GÁRATE MAIDAGÁN, Diego; RIOS-GARAIJAR, Joseba; PÉREZ MARTÍN, Rosario; ROJAS MENDOZA, Raquel; SANTONJA GÓMEZ, Manuel (2016) – Arte rupestre paleolítico al aire libre en el paraje de La Salud (Valle del Tormes, Salamanca). *Zephyrus*. Salamanca. 77, pp. 15-29.

HENSHILWOOD, Christopher; D'ERRICO, Francesco; VAN NIEKERK, Karen; DAYET, Laure; QUEFFELEC, Alain; POLLAROLO, Luca (2018) – An abstract drawing from the 73,000-year-old levels at Blombos Cave, South Africa. *Nature*. London. 562, pp. 115-117.

HENRIQUES, Francisco; CANINAS, João C.; CARDOSO, João L. (2011) – Grafismos rupestres pré-históricos no Baixo Erges (Idanha-a-Nova, Portugal). In BUENO RAMÍREZ, Primitiva; CERRILO CUENCA, Enrique; GONZÁLEZ CORDERO, Antonio, eds. – *From the origins: The Prehistory of the Inner Tagus Region*. Oxford: Archaeopress, 2219), pp. 199-217.

HOFFMANN, Dirk L.; STANDISH, Christopher D.; GARCÍA DÍEZ, Marcos; PETTITT, Paul; MILTON, James A.; ZILHÃO, João; ALCOLEA GONZÁLEZ, José J.; CANTALEJO DUARTE, Pedro; COLLADO, Hipólito; BALBÍN, Rodrigo de; LORBLANCHET, Michel; RAMOS MUÑOZ, José; WENIGER, Gerd-Christian; PIKE, Alistair W. G. (2018) – U-Th dating of carbonate crusts reveals Neandertal origin of Iberian cave art. *Science*. Washington. 359: 6378, pp. 912-915. DOI: [10.1126/science.aap7778](https://doi.org/10.1126/science.aap7778).

LIU, Wu; MARTINÓN-TORRES, María; CAI, Yan-jun; XING, Song; TONG, Hao-wen; PEI, Shu-wen; SIER, Mark J.; WU, Xiao-hong; EDWARDS, R. Lawrence; CHENG, Hai; LI, Yi-yuan; YANG, Xiong-xin; BERMÚDEZ DE CASTRO, José M.ª; WU, Xiu-jie (2015) – The earliest unequivocally modern humans in Southern China. *Nature*. London. 526, pp. 696-699.

HUYGE, Dirk (2013) – “Ice Age” Art at Qurta. *Ancient Egypt*. Manchester. 5: 77, pp. 32-41.

HUYGE, Dirk; VANDENBERGHE, Dimitri A. G.; DE DAPPER, Morgan; MEES, Florias; CLAES, Wouter; DARNELL, John C. (2011) – First evidence of Pleistocene rock art in North Africa: securing the age of the Qurta petroglyphs (Egypt) through OSL dating. *Antiquity*. Cambridge. 85: 330, pp. 1184-1193.

JORGE, Susana O.; ALMEIDA, Carlos A. F. de; JORGE, Vítor O.; SANCHES, M.ª de Jesus; SOEIRO, M.ª Teresa (1981) – Gravuras rupestres de Mazouco (Freixo de Espada à Cinta). *Arqueologia*. Porto. 3, pp. 3-12.

KÖNIG, Franz (1968) – *Cristo y las religiones de la tierra*. Madrid: La Editorial Católica (Biblioteca de Autores Cristianos, 208).

LAMING-EMPERAIRE, Annette (1962) – *La signification de l'art rupestre paléolithique*. Paris: Picard.

LEROI-GOURHAN, André (1971) – *Préhistoire de l'art occidental. Nouvelle édition revue et augmentée*. Paris: Citadelles & Mazenod (L'Art et les Grands Civilisations, 1).

MARTÍN SANTAMARÍA, Esther; ROJO VEGA, Anastasio; MORENO ASENJO, Miguel Á. (1986) – Habitat postmusteriense en Mucientes (Valladolid). *Nymantia*. Soria. 2, pp. 87-99.

MARTÍNEZ GARCÍA, Julian (1986-1987) – Un grabado paleolítico al aire libre en Piedras Blancas (Escullar, Almería). *Ars Praehistorica*. Sabadell. V-VI, pp. 49-58.

MARTÍNEZ GARCÍA, Julián (2009) – Arte paleolítico al aire libre en el sur de la Península Ibérica: Andalucía. In BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de, ed. – *Arte prehistórico al aire libre en el Sur de Europa*. Junta de Castilla y León/Consejería de Cultura y Turismo (Documentos PAHIS, 9), pp. 237-258.

MARTÍNEZ VALLE, Rafael; GUILLEM CALATAYUD, Pere M.; VILLAVARDE BONILLA, Valentín (2003) – Las figuras de estilo paleolítico del Abric d'en Melià (Castelló): Reflexiones en torno a la caracterización final del arte paleolítico de la España Mediterránea. In BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de; BUENO RAMÍREZ, Primitiva, eds. – *Primer symposium internacional de arte prehistórico de Ribadesella. El Arte prehistórico desde los inicios del siglo XXI*. Ribadesella: Asociación Cultural Amigos de Ribadesella, pp. 279-290.

MAS CORNELLA, Martí; RIPOLL LÓPEZ, Sergio; MARTOS ROMERO, Juan A.; PANIAGUA PÉREZ, José Pablo; MORENO DE REDROJO, José R. L.; BERGMANN, Lothar (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*. Madrid. 52: 2, pp. 61-81.

MORI, Fabrizio (1965) – *Tadrart Acacus: arte rupestre e culture del Sahara preistorico*. Torino: Einaudi.

MOURE ROMANILLO, Alfonso; LÓPEZ GARCÍA, Pilar (1979) – Los niveles preneolíticos del abrigo del Verdelpino (Cuenca). In *XV Congreso de Arqueología*. Zaragoza: Secretaria General de los Congresos Arqueológicos Nacionales, pp. 111-124.

NEIRA CAMPOS, Ana; FUERTES PRIETO, Natividad; FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Carlos; BERNALDO DE QUIRÓS, Federico (2006) – Paleolítico superior y Epipaleolítico en la provincia de León. In DELIBES DE CASTRO, Germán; DÍEZ MARTÍN, Fernando, eds. – *El Paleolítico superior en la Meseta Norte Española*. Valladolid: Universidad de Valladolid/Fundación Duques de Soria (*Studia Archaeologica*, 94), pp. 113-148.

PESSIS, Anne-Marie; MARTIN ÁVILA, M. Gabriela; GUIDON, Niède (2010) – Datations des peintures rupestres du Parc National Serra da Capivara: une construction issue de la confrontation des techniques archéométriques. In – *Congrès de l'IFRAO (6-11 septembre 2010), Symposium: L'Art pléistocène dans les Amériques (Pré-actes)*, pp. 1-10.

RIFKIN, Riaan F.; HENSHILWOOD, Christopher; HAALAND, Magnus M. (2015) – Pleistocene figurative art mobilier from Apollo 11 cave, Karas region, Southern Namibia. *The South African Archaeological Bulletin*. Vlaeberg. 70: 201, pp. 113-123.

RIPOLL LÓPEZ, Sergio; MUNICIO GONZÁLEZ, Luciano J., eds. – *Domingo García. Arte rupestre paleolítico al aire libre en la meseta castellana*. Valladolid: Junta de Castilla y León (Arqueología en Castilla y León, 8), pp. 31-40.

RIPOLL LÓPEZ, Sergio; MUÑOZ IBÁÑEZ, Francisco; PÉREZ MARRÍN, Sara; MUÑOZ, Marta; CALLEJA, Félix; MARTOS ROMERO, Juan A.; LÓPEZ, Ramón; AMAYA, Carmen (1994) – Arte rupestre paleolítico en el yacimiento solutrense de la cueva de Ambrosio (Vélez Blanco, Almería). *Trabajos de Prehistoria*. Madrid. 51: 2, pp. 21-39.

RODRÍGUEZ ASENSIO, José A.; BARRERA LOGARES, José M. (2014) – *El arte de la frontera. 100 años del descubrimiento de la caverna de la Peña de Candamo*. Oviedo: Gobierno del Principado de Asturias.

ROUSSOT, Alain (1990) – Art mobilier et pariétal du Périgord et de la Gironde: comparaisons stylistiques. In CLOTTES, Jean, ed. – *L'art des objets au Paléolithique. Colloque international. Foix – Le Mas d'Azil. 16-21 novembre 1987*, 1: L'art mobilier et son contexte. Paris: Ministère de la Culture, de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentenaire, pp. 188-202.

SACCHI, Dominique; ABELANET, Jean; BRULÉ, Jean-Luc; MAS-SIAC, Yvan; RUBIELLA, Claudine; VILETTE, Philippe (1988) – Le rocher gravé de Fornols-Haut, Pyrénées-Orientales. *L'Anthropologie*. Paris. 92: 1, pp. 67-100.

SALMERÓN JUAN, Joaquín; LOMBA MAURANDI, Joaquín; CANO GOMARIZ, María (1999) – El arte rupestre paleolítico de Cieza: Primeros hallazgos en la región de Murcia. Resultados de la I campaña de prospecciones “Losares-Almadenes 93”. *Memorias de Arqueología*. Murcia. 8, pp. 93-111.

SANTOS, ANDRÉ TOMÁS (2017) – *A arte paleolítica ao ar livre da bacia do Douro à margem direita do Tejo: uma visão de conjunto*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Tesis doctoral, 2 vol.). URL: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/109327>.

SANTOS, André T.; BARBOSA, A. Fernando; AUBRY, Thierry; GARCÍA DÍEZ, Marcos; SAMPAIO, Jorge D. (2018) – O final do ciclo gráfico paleolítico do Vale do Côa: a arte móvel do Fariseu (Muxagata, Vila Nova de Foz Côa). *Portvgalia*. Porto. 39, pp. 5-96.

SANZ DE SAUTUOLA, Marcelino (1880) – *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*. Santander: Telesforo Martínez.

TEIXEIRA, Joana 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.^a de Jesus; CRUZ, Domingos Jesus 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), pp. 41-70.

TEIXEIRA, Joana C.; SANCHES, M.^a de Jesus (2017) – O abrigo rupestre da foz do rio Tua no contexto da arte paleolítica e pós-paleolítica do Noroeste da Península Ibérica. *Portvgalia*. Nova série, 38, pp. 9-48.

UTRILLA, Pilar; BLASCO, Fernanda; RODANÉS, José M.^a (2006) – Entre el Ebro y la Meseta: el Magdaleniense de la cuenca del Jálón y la placa de Villalba. In DELIBES DE CASTRO, Germán; DÍEZ MARTÍN, Fernando, eds. – *El Paleolítico superior en la Meseta Norte Española*. Valladolid: Universidad de Valladolid/Fundación Duques de Soria, 94), pp. 173-213.

VÁZQUEZ MARCOS, Carlos; REIS, Mário (2019) – Arroyo de las Almas (La Fregeneda, Salamanca): un nuevo sitio con arte paleolítico al aire libre. *Trabajos de Prehistoria*. Madrid. 76: 1, pp. 138-146.

WATCHMAN, Alan (1995a) – *Executive Summary* (Summary of Report to Eletricidade de Portugal).

WATCHMAN, Alan (1995b) – Dating the Foz Côa engravings, Portugal. In SEGLIE, Dario, ed. – *News 95 – International Rock Art Congress*. Turin: Centro Studi e Museo di Arte Preistorica, p. 98.

YRAVEDRA, José; JULIEN, Marie-Anne; ALCARAZ-CASTAÑO, Manuel; ESTACA-GÓMEZ, Verónica; ALCOLEA GONZÁLEZ, José J.; BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo; LÉCUYER, Christophe; MARCEL, Claude H.; BURKE, Ariane (2016) – Not so deserted... paleoecology and human subsistence in Central Iberia (Guadalajara, Spain) around the Last Glacial Maximum. *Quaternary Science Reviews*. Amsterdam. 140, pp. 21-38.

ZILHÃO, João (1995) – The stylistically Paleolithic petroglyphs of the Côa valley (Portugal) are of Paleolithic age. A refutation of their “direct dating” to recent times. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*. 35: 4, pp. 423-462.

