



TESIS DOCTORAL

2020

**ARTE PALEOLÍTICO CANTÁBRICO: SIGNOS Y
SÍMBOLOS. LOS SIGNOS COMO INDICADORES
GRÁFICOS DE TERRITORIO Y TERRITORIALIDAD.
EL CASO DEL VALLE DEL SELLA EN LA COMARCA
ORIENTAL ASTURIANA.**

ALBERTO MARTÍNEZ VILLA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA

Director. Mario Menéndez Fernández

“El Arte es como si dijéramos un segundo creador de la naturaleza; ha añadido otro mundo al anterior, le ha dado una perfección que el otro no posee en sí mismo; y al llegar a unirse con la naturaleza, cada día obra nuevos milagros”.

Baltasar Gracián, *El Criticón* (1650-1657).

AGRADECIMIENTOS

Es difícil no olvidar u omitir a alguna persona a la hora de agradecer el apoyo y la colaboración en este trabajo. Si así fuera, sea disculpado pero la lista es larga. Siempre hay dos o tres grupos de amigos y gente que te echa una mano en este tipo de tareas. Algunas veces, supongo, que algo obligados pero en la mayoría de los casos por colaborar. Es evidente que la familia siempre es el primer grupo. Por desgracia algunas de las personas que más pudieron influir en mi vida, que más valores me transmitieron ya no están. Supongo que se hubiesen emocionado, tanto cómo yo ahora, al ver y sentir este momento. Mis abuelos, Rosario y Angel, que me criaron y de los que aprendí esfuerzo, sencillez, respeto y amor por lo nuestro; mi padre del que aprendí discreción y, por último, de este grupo emotivo, familiar y entrañable, queda mi madre Charo. La única que disfrutará de este instante junto con mi hijo Alfonso, que quiere seguir los pasos del conocimiento del pasado. Y de seguir los pasos, de iniciarse en la ciencia arqueológica trata el siguiente punto. No quiero dejar de recordar a la persona que, de alguna manera cambió el rumbo de mis intereses académicos. Sería uno de mis mentores, aquél que me emprendió y de me dio a beber el veneno de la prehistoria iniciándome en esta disciplina cuando era un chaval de 16 años. Era la primer vez que iba a una excavación arqueológica con unos cuantos amigos. Para una pandilla de adolescentes sedientos de conocimiento y experiencias, aquel momento fue, sin duda, inolvidable. Fueron muchas jornadas de aprendizaje a su lado. De conocimiento general sobre el hombre y la cultura. Se cierra el ciclo y me hubiese gustado que Juan A. Fernández-Tresguerres estuviera hoy entre nosotros. De las horas de facultad guardo, igualmente, un gran recuerdo de las inestimables enseñanzas de otro de mis profesores - también tristemente desaparecido - como fue Javier Fortea.

Durante los largos cinco años de realización de este trabajo he encontrado la maravillosa y desinteresada colaboración de muchos colegas. Han sido fuente constante de conocimiento y aprendizaje. Es ese otro grupo. De las cosas más técnicas, a Antonio Marqués, Iván Cueto o Luís Terente. De las cosas del arte y la estética, al profesor de Estética de la Universidad de Oviedo, Lluís Xabel Álvarez. De las cosas fotográficas, a dos compañeros de aventuras como son Juanjo Arrojo y Jorge Alonso. De las cosas arqueológicas y similares, a Diego Garate, Pablo Arias, Pedro Saura, Gema Adán, Esteban Álvarez, David Álvarez, Ignacio Alonso, Alfonso Millara, Javier Angulo, Adrián Alvarez, Diego Álvarez Lao, Montse Jiménez, Daniel Ballesteros, Jesús Jordá, Oscar Fuente, Julio Rojo, Amalio Valles, Beatriz García, Laura Labajos, Pablo Solares, Sofía García, Antonio Hernán, etc.

Por último, queda mencionar a mi director de tesis, el catedrático Mario Menéndez. Amigo, socio en muchas campañas arqueológicas. Con él fui a excavar por primera vez El Buxu (creo que en 1981), luego compartimos mesa y piqueta en la villa romana de Veranes, un verano en la cueva del Juyo, etc. Juntos iniciamos las apasionantes campañas de la cueva de la Güelga y, muchos años después, la cueva del Covarón. Como amigo y director le ha tocado sufrir los compases de esta tesis. Nos lo pasamos bien con este último episodio. Y antes de cerrar esta página, no me olvido de mi pareja, de Marelia Gil. Ella sacrificó muchas horas de sus sueños en acompañarme a los sitios, en trabajar codo con codo conmigo, en levantar topografías, hacer fotografías y obtener datos de muchas cuevas. Esa imperturbable oscuridad de un mundo que desconocía. La fría esencia del pasado retratado en imágenes que aún nos emocionan al verlas. Es el primer arte del hombre. Además, ella siempre estuvo ahí, en esos malos momentos cuando necesitas ordenar la cabeza y enfriar el espíritu.

Con todos tengo una deuda... así que *salú collacios*.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	5
-----------------------------	----------

INTRODUCCIÓN: PLANTEAMIENTOS Y OBJETIVOS. A MODO DE JUSTIFICACION.....	17
---	-----------

CAPÍTULO I. EL TERRITORIO Y SU GÉNESIS GEOLÓGICA Y GEOMORFOLÓGICA. BREVE DESCRIPCIÓN DE LA COMARCA DE PICOS DE EUROPA. EL ESPACIO FÍSICO: FORMACIÓN GEOLÓGICA Y MODELADO, LA GEOMORFOLOGÍA Y SUS PRINCIPALES ACTORES. EL TERRITORIO ENTRE LOS ALTITUDES ALPINAS DE PICOS DE EUROPA Y LA RASA LITORAL. LOS SISTEMAS HIDROLÓGICOS: LOS VALLES DE RIO SELLA - GÜEÑA Y EL VALLE CARES-DEVA. FAUNA Y FLORA. EL CLIMA.	33
--	-----------

1. 1. El espacio físico: Tectónica y principales elementos geológicos.	34
1. 2. El modelado del paisaje: la geomorfología y sus principales actores.	36
1. 3. El Glaciarismo cuaternario en Picos de Europa.	37
1. 4. Red hidrológica.	38
1. 5. La carstificación.	39
1. 6. Las rasas costeras y su formación.	39
1. 7. Vegetación y fauna predominante.	39
1. 8. El Clima.	42

CAPÍTULO II. CUEVAS Y ABRIGOS CON ARTE EN LOS VALLES DEL SELLA-GÜEÑA, CARES-DEVA Y ZONA DE LA MARINA ORIENTAL. COMARCA DE PICOS DE EUROPA.....	45
---	-----------

2. 1. Valle Cares-Deva.....	47
2. 1. 1. La Cueva del Pindal (Pimiangu, Asturias)	48
2. 1. 1. 1. Localización, descripción y descubrimiento.....	48
2. 1. 1. 2. Descripción de las manifestaciones artísticas.....	49
2. 1. 1. 3. Análisis de los conjuntos y cronología.	56
2. 1. 2. Cueva de Llonín, Concha de la Cova o Cueva del Quesu (Llonín, Peñamellera Alta).	59
2. 1. 2. 1. Localización y descubrimiento.....	59
2. 1. 2. 1. Investigación: La secuencia de ocupación y el yacimiento arqueológico.....	60

2. 1. 2. 2. Descripción de las manifestaciones artísticas.	62
2. 1. 2. 3. Cronología propuesta en las últimas investigaciones.....	69
2. 1. 3. La cueva de la Loja (El Mazu, Peñamellera Baja)	71
2. 1. 3. 1. Localización y descubrimiento.	71
2. 1. 3. 2. Descripción de las manifestaciones artísticas.	72
2. 1. 3. 3. Cronología y análisis de los conjuntos.....	73
2. 1. 4. Cueva de Subores (Bores, Peñamellera Baja).	74
2. 1. 5. Cueva de Traúno (Cáraves, Peñamellera Alta).....	74
2. 1. 5. 1. Localización y descubrimiento.	74
2. 1. 5. 2. Descripción de la cueva.	74
2. 1. 5. 3. Descripción de las manifestaciones artísticas.	76
2. 1. 5. 4. Cronología y valoración.	83
2. 1. 6. Cueva de Coimbre o Las Brujas (Besnes, Peñamellera Alta).....	84
2. 1. 6. 1. Localización, descubrimiento y excavaciones arqueológicas.	84
2. 1. 6. 2. Descripción de las manifestaciones artísticas.	85
2. 1. 6. 3. Cronología y valoración.	86
2. 1. 7. Cueva de los Canes (Arangas, Cabrales)	87
2. 1. 7. 1. Localización y descubrimiento.	87
2. 1. 7. 2. Descripción de la cavidad.	88
2. 1. 7. 3. Descripción de las manifestaciones artísticas.	89
2. 1. 7. 3. 1. Descripción de los conjuntos.....	89
2. 1. 7. 4. Cronología y valoración del conjunto.....	102
2. 1. 8. Cueva del El Bosque.....	104
2. 1. 8. 1. Localización.....	104
2. 1. 8. 2. Descripción de las manifestaciones artísticas.	104
2. 1. 9. La cueva de la Covaciella.	107
2. 1. 9. 1. Localización.....	107
2. 1. 9. 2. Descubrimiento y descripción.	107
2. 1. 9. 3. Descripción de las manifestaciones artísticas.	108
2. 1. 9. 4. Cronología y valoración.	110
2. 1. 10. Abrigos de Soberaos o Juracaos (Puertas de Cabrales).....	112
2. 1. 10. 1. Localización.....	112
2. 1. 10. 2. Descubrimiento e investigaciones.....	113
2. 1. 10. 3. Descripción de las manifestaciones artísticas.	114
2. 1. 11. Abrigos de Berodia o Paré Jelgueras (Berodia de Cabrales).	116
2. 1. 11. 1. Localización.....	116
2. 1. 11. 2. Descubrimiento e investigaciones.....	116
2. 1. 11. 3. Descripción del abrigo inferior y sus grabados.	117
2. 1. 11. 4. Descripción de las manifestaciones artísticas.	119
2. 1. 11. 4. 1. Descripción del abrigo superior y grabado.	123
2. 1. 11. 5. Cronología y valoración.....	123

2. 1. 12. Abrigo de Falo (Poo de Cabrales).	123
2. 1. 12. 1. Localización y descripción.....	123
2. 1. 12. 2. Descubrimiento e investigación.....	124
2. 1. 12. 3. Descripción de los grabados.....	125
2. 2. Rasa Costera- Macizo de La Llera (Bedón).....	129
2. 2. 1. Cueva de Mazaculos (La Franca).....	130
2. 2. 1. 1. Localización, descubrimiento e investigaciones.....	130
2. 2. 1. 2. 1. Descripción de las manifestaciones artísticas de Mazaculos I.....	131
2. 2. 1. 1. 2. Descripción de las manifestaciones artísticas de Mazaculos II.....	132
2. 2. 2. Cueva del Covarón.....	135
2. 2. 2. 1. Localización y descripción.....	135
2. 2. 2. 2. Investigaciones.....	136
2. 2. 2. 2. 1. Nuevos trabajos de investigación.....	137
2. 2. 2. 3. Descripción de las Manifestaciones Artísticas.....	138
2. 2. 2. 3. 1. Grupo exterior.....	138
2. 2. 2. 3. 2. Pinturas situadas en el vestíbulo.....	142
2. 2. 2. 3. 3. Galería de las pinturas.....	142
2. 2. 2. 3. 3. 1. Zona A. Pared izquierda.....	143
2. 2. 2. 3. 3. 2. Zona B. Pared derecha.....	149
2. 2. 2. 4. Valoración, análisis del conjunto y cronologías.....	156
2. 2. 2. 4. 1. Las pinturas rojas.....	156
2. 2. 2. 4. 2. Las pinturas negras.....	157
2. 2. 3. Cueva de El Quintanal.....	158
2. 2. 4. Cueva de Balmori.....	159
2. 2. 4. 1. Localización y descripción.....	159
2. 2. 4. 1. Historia de la investigaciones en la cueva: contexto arqueológico.....	160
2. 2. 4. 2. 1. El arte mueble más significativo.....	165
2. 2. 4. 3. Descripción de las manifestaciones artísticas.....	166
2. 2. 4. 3. 1. Conjunto 1. Camarín de las Digitaciones.....	167
2. 2. 4. 3. 2. Conjunto 2. Pasaje de las Vulvas.....	170
2. 2. 4. 3. 3. Conjunto 3. Pasaje interior.....	173
2. 2. 4. 3. 4. Conjunto 4. Sala 3.....	174
2. 2. 5. Cuetu La Mina.....	175
2. 2. 5. 1. Localización.....	175
2. 2. 5. 2. Investigaciones y contexto arqueológico.....	175
2. 2. 5. 3. Descripción y valoración de las manifestaciones artísticas.....	178
2. 2. 6. Cueva de La Riera.....	179
2. 2. 6. 1. Localización.....	179
2. 2. 6. 2. Investigaciones.....	180
2. 2. 6. 3. Descripción de las manifestaciones artísticas.....	182
2. 2. 7. Cueva de Tempranas.....	184
2. 2. 8. Cueva de Trescalabres.....	184
2. 2. 8. 1. Localización y descripción de la cueva.....	184

2. 2. 8. 2. Investigaciones.	186
2. 2. 8. 3. Descripción de las manifestaciones artísticas.	188
2. 2. 8. 3. 1. Grupo 1. Figuras pintadas en el fondo de la cueva.	188
2. 2. 8. 3. 2. Grupo 2. Figuras pintadas al fondo de la cueva.	189
2. 2. 8. 3. 3. Grupo 3. Pasaje de entrada.	192
2. 2. 8. 3. 4. Grupo 4. Galería izquierda.	192
2. 2. 8. 4. Paralelos e hipótesis cronológica.	192
2. 2. 8. 5. Cueva de Trescalabres II.	196
2. 2. 9. Cueva del L' Tebellín.	197
2. 2. 9. 1. Localización y descripción de la cueva.	197
2. 2. 9. 2. Descripción de las manifestaciones artísticas.	199
2. 2. 9. 3. Análisis del conjunto.	207
2. 2. 9. 4. Cronología y paralelos.	208
2. 2. 10. Cueva de la Jerrería o Herrerías.	214
2. 2. 10. 1. Localización y descripción de la cueva.	214
2. 2. 10. 2. Descubrimiento e investigaciones.	217
2. 2. 10. 3. Las manifestaciones artísticas en la cueva.	217
2. 2. 10. 3. 1. Galería o Camarín frente a la entrada superior.	217
2. 2. 10. 3. 2. Sala Central, Pasaje de Acceso y Vestíbulo de la Entrada Principal.	218
2. 2. 10. 3. 3. Galería de las Pinturas.	219
2. 2. 10. 3. 3. 1. Descripción de las pinturas de la galería.	220
2. 2. 10. 4. Valoración del conjunto.	227
2. 2. 10. 5. Cronología y contexto territorial.	229
2. 3. Cuenca del río Sella-Güeña.	235
2. 3. 1. Cueva de la Lloseta (Ardines, Ribesella).	237
2. 3. 1. 1. Situación y descripción de la cueva.	237
2. 3. 1. 2. Geología y geomorfología de la zona.	238
2. 3. 1. 3. Descubrimiento e investigaciones. Nueva secuencia de ocupación.	238
2. 3. 1. 4. Las manifestaciones artísticas de la cueva.	246
2. 3. 1. 4. 1. Galería de Tránsito.	247
2. 3. 1. 4. 2. Galería Inferior.	247
2. 3. 1. 4. 2. 1. Zona I.	247
2. 3. 1. 5. Valoración del conjunto y cronología.	254
2. 3. 2. La Cuevona (Ardines, Ribesella).	254
2. 3. 2. 1. Localización y descripción.	254
2. 3. 2. 2. Descubrimiento e investigaciones. El yacimiento arqueológico.	255
2. 3. 2. 3. Descripción de las manifestaciones artísticas.	257
2. 3. 3. La cueva de La Viesca o El Tenis.	258
2. 3. 3. 1. Localización y descripción.	258
2. 3. 3. 2. Descubrimiento e investigaciones. Vestigios arqueológicos.	260
2. 3. 3. 3. Descripción de las manifestaciones artísticas.	260
2. 3. 4. Cueva San Antonio (San Antonio, Ribesella).	261
2. 3. 5. Cueva de Tito Bustillo (Ardines, Ribesella).	262

2. 3. 5. 1. Localización y descripción.	262
2. 3. 5. 2. Trabajos de investigación arqueológica: yacimiento y manifestaciones artísticas.	263
2. 3. 5. 2. Excavaciones arqueológicas.	264
2. 3. 5. 2. 1. Excavaciones en el Gran Panel.	265
2. 3. 5. 2. 2. Excavaciones en la Gran Sala.	266
2. 3. 5. 2. 3. Excavaciones en La Cueva.	271
2. 3. 5. 2. 4. Excavación en la primitiva boca. La Entrada.	273
2. 3. 5. 2. 5. Excavación del enterramiento mesolítico.	274
2. 3. 5. 3. Descripción de las manifestaciones artísticas.	274
2. 3. 5. 5. Cronología del panel principal y superposiciones y conjuntos.	300
2. 3. 5. 6. Cronología.	311
2. 3. 6. La Cueva de Les Pedroses (El Carme, Ribadesella/Ribesella).	316
2. 3. 6. 1. Localización y descripción.	316
2. 3. 6. 2. Antecedentes de la investigación. El descubrimiento, los primeros estudios y publicaciones. .	318
2. 3. 6. 2. 1. El arte de Les Pedroses y los trabajos de Francisco Jordá.	320
2. 3. 6. 2. 2. Trabajos posteriores a Francisco Jordá.	321
2. 3. 6. 3. Descripción general de las evidencias arqueológicas en la cueva.	323
2. 3. 6. 3. 1. Restos arqueológicos en el vestíbulo. Las intervenciones de Francisco Jordá y Geoffrey A. Clark.: Nuevos datos.	323
2. 3. 6. 3. 3. Nuevos trabajos.	325
2. 3. 6. 3. 3. 1. Restos arqueológicos y otras evidencias de ocupación en el interior de la cueva. ..	327
2. 3. 6. 3. 4. Conclusión sobre la ocupación humana de la cueva.	328
2. 3. 6. 4. La descripción de las manifestaciones artísticas de la cueva.	329
2. 3. 6. 5. Análisis formal de los diferentes grupos artísticos.	339
2. 3. 6. 5. 1. Superposiciones. Análisis e interpretación del Panel Principal y grupos gráficos dentro del Conjunto II.	340
2. 3. 6. 5. 2. Valoración y paralelos de los conjuntos artísticos de Les Pedroses.	342
2. 3. 7. Cueva de La Morca.	352
2. 3. 8. Cueva del Buxu (Cardes, Cangues d'Onís).	353
2. 3. 8. 1. Localización.	353
2. 3. 8. 2. Descubrimiento e investigaciones.	353
2. 3. 8. 3. Yacimiento arqueológico.	353
2. 3. 8. 4. Descripción de las manifestaciones artísticas.	354
2. 3. 8. 5. Cronología y valoración.	361
2. 3. 8. 6. Arte Mueble.	364
2. 3. 9. Cueva de Pruneda (Benia, Onís).	364
2. 3. 9. 1. Localización.	364
2. 3. 9. 2. Descripción.	366
2. 3. 9. 3. Descripción de las manifestaciones artísticas.	366
2. 3. 10. Cueva de Soterraña.	369
2. 3. 11. Cueva del Molín.	369
2. 3. 11. 1 Localización y descripción.	369
2. 3. 11. 2. Manifestaciones artísticas.	370

CAPÍTULO III. LAS TEORÍAS SOBRE EL ARTE PALEOLÍTICO. LA NECESIDAD DE ADMITIR, COMPRENDER, INTERPRETAR, DATAR Y CONCEPTUALIZAR. DE LA NEGACIÓN DEL ARTE A LA ASOCIACIÓN DE ARTE Y TERRITORIO. 373

3. 1. Los Comienzos. La Prehistoria como Ciencia. Su contexto inicial.....	373
3. 1. 1 Los primeros pasos de la ciencia prehistórica. El contexto científico.....	375
3. 1. 2. El desarrollo del Darwinismo Social: Los estudios antropológicos de E. Tylor y L. Morgan. Punto de partida.	383
3. 2. Los primeros descubrimientos de arte paleolítico contextualizados: Lartet y Christy.....	386
3. 3. El primer reconocimiento y las primeras teorías explicativas. Intentando superar la paradoja: El arte por el arte o el arte lúdico.	392
3. 4. El descubrimiento de Altamira y la necesidad de crear un paradigma explicativo sobre el arte paleolítico.	395
3. 5. Cambio de siglo. Nuevo modelo explicativo. La magia y el totemismo.	399
3. 6. Las nuevas ideas. El estructuralismo de Laming-Emperaire y Leroi-Gourhan.	413
3. 7. Un nuevo contexto en la ciencia arqueológica. Las revisiones y la era post-estilística. El fin de la Teoría General del Arte Paleolítico o el miedo a la interpretación.	418
3. 8. Arte y Sociedad como principio de trabajo. Los macrocontextos como el territorio. Los principios de análisis de las imágenes como formas de arte.	422

CAPÍTULO IV. MÉTODO CIENTÍFICO, DISCUSIÓN, ENFOQUE Y POSICIÓN TEÓRICA RESPECTO A LA TEORÍA DE LAS CIENCIAS Y SU ALCANCE EN ARQUEOLOGÍA: PROPOSICIÓN Y MÉTODO DE UNA TEORÍA. PRINCIPIOS APLICABLES PARA LA CONSTRUCCIÓN DE NUESTRO CASO. 427

4. 1. 1. Realismo científico como método en las ciencias sociales e históricas.	441
4. 1. 2. El método sujeto a dos programas científico-arqueológicos: Procesualismo y postprocesualismo. La discusión de nuevos enfoques y alineamiento programático.	447
4. 1. 3. Esquema del método propuesto.	454

CAPÍTULO V. CONCEPTO DE IDENTIDAD ÉTNICA, ETNICIDAD Y TERRITORIO: ELEMENTOS PARA SU DEFINICIÓN Y ESTUDIO APLICADO. PRINCIPIOS, CONCEPTO Y METODOLOGÍA COMO BASES PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN MODELO DE MARCADORES ÉTNICO-TERRITORIALES EN EL ARTE PALEOLÍTICO. 457

5. 1. Concepto de etnicidad versus identidad. Como se configura el concepto en el tiempo y desde posiciones antropológicas y arqueológicas.	457
5. 1. 1. Perfilando el concepto: arqueología y antropología entrelazadas.	459

5. 2. Arqueología, registro arqueológico, cultura material. Problemas de identificación de la etnicidad a partir de evidencias materiales. Modelos de trabajo. La etnoarqueología.	467
5. 2. 1. Arqueología de la inmaterialidad. Simbología, mitología y etnicidad.	496
5. 2. 1. 1. El pensamiento y el discurso mítico como un eje en la construcción de la identidad étnica. La importancia del medio en el grupo humano.	498
5. 2. 3. El Signo como forma esencial de la comunicación gráfica. La semiótica.	513
5. 3. Los signos ideomorfos como evidencias de identidad e iconografías como expresión de territorialidad: Signo, identidad y territorio.	526

CAPÍTULO VI. CLAVES PARA LA DEFINICIÓN DE UN PALEO-TERRITORIO, ÁREA DE EXPLOTACIÓN Y SU APLICACIÓN EN LOS VALLES GÜEÑA-SELLA. CREACIÓN DE LAS BASES DE UN MODELO COMO MARCO DE ESTUDIO: UN LABORATORIO DE TRABAJO PARA LA IDENTIDAD TERRITORIAL EN EL PALEOLÍTICO CANTÁBRICO.....

6. 1. La definición de territorio para su análisis. <i>Occupatio, possessio y locus</i>	529
6. 1. 1 Enfoque y principios epistemológicos sobre territorio y territorialidad.....	532
6. 1. 2. Principios teóricos y avances sobre el método para definir el territorio. Estado de la cuestión.....	541
6. 2 . Los principios teóricos del método y la metodología. La creación y la aplicación de los modelos teóricos y patrones para la comprensión y definición del paleoterritorio en el Paleolítico Cantábrico. Bases económicas.	550
6. 2. 1. Principios metodológicos y objetivos en la aplicación del modelo SIG.	556
6. 2. 2. Los estudios sobre explotación del territorio en el paleolítico de la Región Cantábrica.....	561
6. 3. Evolución de las estrategias paleoeconómicas y territoriales en la Cornisa Cantábrica durante el Tardiglacial. Bases para comprender el modelo de uso y ocupación territorial.	567
6. 4. La caza y representación del ciervo en el arte paleolítico cantábricos. Una iconografía dentro del modelo económico.	588
6. 5. La Teoría de las áreas iconográficas regionales.	593

CAPITULO VII. ANÁLISIS DE MODELOS DE TERRITORIALIDAD Y MARCADORES TERRITORIALES EN LA REGIÓN CENTRO-CANTÁBRICA. DEFINICIÓN DE *ITEMS* TERRITORIALES Y DESARROLLO TEÓRICO DEL MODELO APLICADO AL VALLE SELLA-GÜEÑA.....

7. 1. Modelo de “marcadores étnicos” de Leroi-Gourhan basado en diferencias formales de ideomorfos asociados a grandes áreas geográficas.	612
7. 2. El modelo de formas artísticas generales. Las geografías sociales de Alfonso Moure.....	615
7. 3. Los trabajos sobre territorialidad en el Valle del Sella por Mario Menéndez. Modelos locales.	623
7. 4. Propuestas con inclinaciones “difusionistas”. Intercambios, relaciones y préstamos. El modelo de Núcleos y Redes: Geoges Sauvet.	625

7. 5. Las bases para la construcción de un modelo. La introducción al método.	635
7. 6. Descripción del método y metodología de trabajo.	641
7. 6. Ideomorfos y otros elementos como marcadores étnicos cantábricos: tipos y concentraciones. El caso de la comarca de Picos de Europa en el oriente asturiano y el valle del Sella.	651
7. 6. 1. Indicadores indirectos.	651
7. 6. 2. Indicadores directos.	661
7. 6. 2. 1. Los signos denominados “Rectangulares cantábricos”.	661
7. 6. 2. 1. 1. Grupos de los signos rectangulares.	664
7. 6. 2. 1. 2. Tipología y morfología de los signos rectangulares.	669
7. 6. 2. 1. 3. Ubicación en las cuevas de los signos rectangulares.	676
7. 6. 2. 1. 4. Cronología de los signos rectangulares.	676
7. 6. 2. 2. Parrillas tipo Jerrerías.	679
7. 6. 2. 2. 1. La cueva de Jerrerías como referencia y punto de máxima concentración.	679
7. 6. 2. 2. 1. 1. Paralelos, territorio y contexto cronológico.	684
7. 6. 2. 2. 1. 2. Contexto cronológico y figurativo.	685
7. 6. 2. 2. 1. 3. Situación y contexto territorial.	686
7. 6. 2. 3. Claviformes tipo Tebellín-Altamira.	689
7. 6. 2. 3. 1. Discusión y aclaración del uso del término claviforme.	689
7. 6. 2. 3. 2. Los claviformes tipo Tebellín-Altamira y sus variantes.	694
7. 6. 2. 3. 3. Cronología y paralelos.	698
7. 6. 3. El caso de las ciervas de trazo múltiple y modelado interior estriado. Una iconografía determinante de un territorio.	708

CAPÍTULO VIII. RESUMEN DE PLANTEAMIENTOS Y OBJETIVOS. HIPÓTESIS INICIAL Y SÍNTESIS DE LOS RESULTADOS. REFLEXIONES Y CONCLUSIONES FINALES. 719

8.1. La extensión del modelo al territorio.	736
8. 1. 1. Conclusiones sobre el uso del medio: <i>occupatio, vestigia y locus</i>	737
8. 2. Los signos como marcadores étnicos. <i>Aesthetica, modus e imago</i>	738
8. 2. 1. Resultados: propuesta de ordenación de los principales conjuntos de signos. Técnicas y figuras.	739
8. 2. 2. Técnicas y morfología.	740
8. 2. 2. 1. Figuras en tintas rojas.	741
8. 2. 2. 2. Grabados digitales.	741
8. 2. 2. 3. Grabados exteriores.	742
8. 2. 3. Iconografías.	743
8. 2. 3. 1. Figuras con un grado abstractivo bajo y alta intención metonímica.	744
8. 2. 3. 2. Figuras con un grado abstractivo alto y sin intención metonímica.	746
8. 2. 3. 2. 1. Claviformes tipo Tebellín-Altamira.	746
8. 2. 3. 2. 2. Parrillas tipo Jerrerías.	746
8. 2. 4. 2. 3. Tectiformes tipo Sella.	747

8. 2. 5. Discusión e hipótesis cronológica de las capas gráficas e iconográficas. <i>Tempus</i>	747
8. 2. 5. 1 Grabados exteriores. Formas lineales y figuradas.	748
8. 2. 5. 2. Signos rojos.	750
8. 2. 5. 3. Grabados digitales.	751
8. 3. Epílogo.	752
BIBLIOGRAFÍA	757
INDICE DE FIGURAS	813
INDICE DE TABLAS, ESQUEMAS Y GRÁFICOS	819

INTRODUCCIÓN: PLANTEAMIENTOS Y OBJETIVOS. A MODO DE JUSTIFICACION.

Cuando el profesor y amigo Mario Menéndez me propuso como tema de investigación - para mi tesis- la asociación de signos y territorio no era capaz de intuir el gran calado del tema y sus múltiples derivadas. Se hacía complejo ceñirlo sin que llegase a perder sentido o simplificarse hasta quedar en un mero catálogo o descripción general, una tendencia a la que nos hemos ido acostumbrando en los últimos años. Hablar del significado de signos o ideomorfos dentro del arte paleolítico así como su relación con el territorio, era poco más que hacer un recorrido por todos los estudios posibles sobre la plástica paleolítica, sobre el contexto de tecnocomplejos, sobre las dataciones y métodos, sobre la crítica a las diferentes visiones escolásticas sobre el arte, sobre los conceptos de territorialidad, etnicidad e identidad, ... Se hacía un trabajo de tesis casi inacotable pero necesario si se quería proponer una investigación verosímil, un modelo de trabajo futuro y llegar a alguna conclusión válida o validada. No obstante y aplicando el principio de Ockam, había que ir a la solución más sencilla y no complicar el proceso multiplicando los entes.

Esta investigación se podría dividir en seis partes:

1. La primera centrada en un repaso historiográfico sobre las teorías explicativas del arte paleolítico. Una manera de situarse y de analizar las corrientes epistemológicas que han llevado a diferentes tesis con sus aciertos, sus influencias y excesos científicos. De esta parte interesaba especialmente repasar los posicionamientos de diferentes autores cuyas ideas eran aplicables a nuestro estudio y ver como la ciencia arqueológica es bastante permeable a las “modas” del pensamiento y filosofía de la ciencia. De igual manera tampoco nos podemos sustraer a las corrientes sociales y económicas de cada momento y a su influjo. Ese contexto ha calado en la construcción de teorías explicativas del arte y lo hará en el futuro. Cuando se es consciente de este influjo nos podemos acercar mejor a la comprensión de premisas, proposiciones y métodos que sustentan el cuerpo de esas tesis y, de alguna manera, profundizar, establecer y expresar con más precisión su capacidad y alcance interpretativo. Por otro lado, este repaso permitía explicar cual sería nuestro posicionamiento científico a la hora de abordar nuestra tesis.
2. La segunda parte quería definir y contextualizar el territorio en el espacio y el tiempo. Una breve descripción física y de ocupación a través de los trabajos publicados de sus principales yacimientos. Para nosotros ese territorio congregaba unas especificidades que habrían influido en la ocupación humana del mismo y las estrategias definidas para su explotación y subsistencia.
3. La tercera nos obligaba a indagar en los principios del método y de la filosofía de la ciencia. No es baladí. No se trataba sólo de crear un cuerpo teórico y argumentativo sino de ver cómo las diferentes escuelas arqueológicas habían participado de las tendencias en la construcción teórica del conocimiento. La manera en que nosotros construyésemos y contrastásemos nuestra teoría estaría influenciada por todos esos principios, adscripciones y formas de pensamiento.

A la vez nos servía de forma de enfoque tanto en la investigación y como en la metodología.

4. La cuarta parte redundaba en el concepto de territorialidad y su aplicación en los estudios paleolíticos. Una doble perspectiva, aquella que procede de la antropología, y la que nos da la sociología del arte. Es decir cómo se podrían usar las manifestaciones gráficas (iconografías, estilos, ...) y especialmente las sígnicas en un espacio bien definido geográfica y socialmente como indicadores territoriales. A tal fin, se precisaba indagar en los conceptos de identidad y etnicidad, como fenómenos sociales, aportados por la antropología y la etnoarqueología tanto para pueblos cazadores-recolectores actuales como primitivos en general. Cómo se conceptualiza, concibe y expresa ese sentimiento identitario, en especial material y visualmente. La etnoarqueología nos daba las pautas al estar a caballo entre ambas ciencias, antropología y arqueología. Si una nos acercaba al pensamiento y simbolismo, la otra a la materialidad de los hechos, al fin y a la postre es sobre las evidencias materiales sobre las que el prehistoriador debe trabajar en primera instancia.
5. La quinta, sería el concepto de signo y su valor como “marcador étnico” y simbólico. Aquél se empleaba como un elemento visual de comunicación y transmisión tal como nos enseña la semiótica. Detrás de ese sistema habría un mundo de mitos y símbolos que darían cuerpo y sustentación a las comunidades paleolíticas.
6. La sexta sería el intento de aplicar nuestras teorías en un espacio determinado dentro de la comarca de Picos de Europa en el oriente asturiano, en este caso el valle del Sella-Güeña y por extensión la marina oriental asturiana identificando, principalmente, las manifestaciones sígnicas y dentro de ellas las específicas del territorio. Esto implicaba un denso trabajo de campo revisando muchas estaciones con arte que no estaban publicadas o poco documentadas. Para apoyar la idea inicial se trabajaría con ciertos elementos emblemáticos del arte rupestre y mueble. Ese espacio geográfico deberíamos definirlo, *a priori*, analizando los comportamientos de ocupación y uso del mismo por parte de las poblaciones paleolíticas. Habría, a tal fin, que identificar patrones de ocupación y explotación. Datos que nos aportaría el registro arqueológico y la interpretación realizada por la arqueología. El ámbito vivencial del grupo humano sería la base para la construcción de su espacio simbólico y mítico.

Nuestro afán, como se decía, nos llevaba, en una primera parte del trabajo, a repasar las diferentes teorías sobre el arte prehistórico y su interpretación para definir - posteriormente- cuales serían nuestros postulados metodológicos que se desarrollan desde los principios del método científico, en general, y del arqueológico, en particular. Este interés historiográfico¹ no buscaba más que estudiar la génesis de ciertos conceptos de nuestra ciencia arqueológica, cómo surgieron, en qué contexto y sobre todo ser capaces de ver cómo nuestro cuerpo teórico ha ido cambiando a lo largo del tiempo y a la luz de nuevos descubrimientos, métodos e investigaciones y como, todos ellos, han influido en los estudios del arte paleolítico. Cómo se ha ido replanteando nuestra ciencia social a partir de diferentes

¹ El despertar historiográfico que expresa Díez-Andreu (2002): *Historia de la Arqueología*. Madrid. Ed Clásicas.

influencias externas y reflexiones internas en una dialéctica constante y tremendamente enriquecedora, superadora de postulados y sintetizadora de teorías. Un impulso constante que muestra, a las claras, la viveza de nuestra disciplina en su conocimiento del ser humano. Este recorrido en el tiempo también ha servido para ver cómo ciertas teorías pasadas y desechadas, más por moda que por discusión científica, pueden ser recuperables y aplicables hoy día. Evidentemente con matices y mucho más fundamentadas a tenor de nuevos estudios y datos más contrastados. Igualmente nos ha ayudado a conocer el marco de conocimiento que nos incumbe en nuestro trabajo. En definitiva en que punto de la investigación prehistórica se estaba y como nos afectaría.

Hasta la sistematización estructuralista, tanto de Laming Emperaire como de Leroi-Gourhan, la mayor parte de la atención de los estudios de arte paleolítico se habían centrado en las figuras de animales y en, menor medida, en las representaciones de antropomorfos. Los signos se interpretaban –normalmente- como abstracciones de cabañas, trampas de espíritus o simples indicaciones. Fueron estos dos autores los que, bajo su teoría dual del arte prehistórico, dieron a los ideomorfos un rol más importante en el conjunto de las representaciones parietales. Una interpretación más conceptual. A partir de ese momento, otros investigadores, comenzaron a dedicarle más tiempo a su estudio planteando nuevas hipótesis en cuanto a su encaje dentro del arte paleolítico. Surgieron así las teorías semiológicas -como continuadoras, en parte, de las tesis de Leroi-Gourhan- de Georges y Suzane Sauvet² o las teorías sobre la territorialidad entre otras.

No será hasta esta última década cuando se planteen esas últimas líneas de investigación relacionando arte y territorio. Una idea que de alguna manera ya había sido esbozada por Leroi Gourhan³ al observar la coincidencia de determinados signos en cuevas dentro de áreas concretas. Una concordancia que le hizo replantearse el significado puramente sexual de determinados ideomorfos que, como veremos en algún caso de nuestra región, es bastante evidente. Toda una serie de los llamados signos plenos fueron identificados por este autor como posibles “marcadores étnicos”. Sobre esta idea y aquella -derivada de la misma- que recogía la tesis de geografías sociales⁴, se ha planteado el interés de este trabajo de investigación.

Un intento de identificar aquellos signos comunes o específicos de un territorio concreto⁵. En este caso la zona oriental de Asturias comprendida entre los ríos Sella y Deva. Ambos cursos enmarcan por occidente y oriente una comarca muy específica. En nuestro caso el espacio geográfico objeto de este estudio se ha centrado en la cuenca Sella-Güeña, dentro del área central de la región Cantábrica.

² Sauvet, G, Sauvet, S. y Wlodarczyk, A. (1977): “Essai de sémiologie préhistorique. Pour une théorie des premiers graphiques de l’homme”. *Bulletin Société Préhistorique Française* 71-2. 545-549

³ Leroi-Gourhan, A. (1984): “Los signos parietales como 'señales' o 'marcadores' étnicos”. *Símbolos, artes y creencias*. Ed Itsmo. Madrid, 540-548.

⁴ Moure, J. A. (1994): “Arte paleolítico y geografías sociales. Asentamiento, movilidad y agregación al final del paleolítico”. *Complutum* 5, Madrid. 313-330.

⁵ Aunque por ser precisos debiéramos separar aquellos que si pueden jugar un papel como marcador étnico, es decir como indicador intencionado de un grupo sobre un territorio, y aquellos que son iconografías concurrentes en un espacio.

Este territorio se articula por varios valles que, como el río Sella, discurren de Sur a Norte, desde los Picos de Europa hasta la costa asturiana, desembocando aquél a la altura de la población de Ribadesella. En su curso medio se le une el río Güeña que fluye de Este a Oeste uniendo esta zona con otros dos cursos, el río Las Cabras -que enlaza el interior de la región con la costa- y el sistema del Cares⁶.

Toda la comarca presenta una especial densidad de ocupación paleolítica y ha sido amplia e intensamente investigada desde principios del siglo XX (Cuevona, San Antonio, Viesca, ...) y especialmente durante los años sesenta y setenta. Durante este periodo se han ido realizando la mayoría de los descubrimientos de estaciones con arte y yacimientos paleolíticos: Lloseta, Cierru, Pedroses, Cova Rosa, Tito Bustillo, etc. En el eje orográfico -río Güeña- donde se centra parte de este trabajo, se conocía desde principios de la pasada centuria, la cueva del Buxu (Cardes, Cangues d'Onís). Esta cavidad -con importantes manifestaciones artísticas- había sido descubierta e investigada por Hugo Obermaier y el Conde de la Vega del Sella. Ambos prehistoriadores realizaron una magnífica monografía de sus pinturas y grabados en 1916. Durante los años setenta comenzará la excavación de la cueva de Los Azules (Cangues d' Onís) y durante los años ochenta y noventa se volverá a estudiar la cueva del Buxu, dará comienzo la excavación de la cueva de La Güelga (Narciandi, Cangues de Onís), el yacimiento al aire libre de La Cavada (Corao) y posteriormente -en la cabecera del valle- el abrigo de Sopeña (Avín, Onís). Será en 1986 cuando se elabore la carta arqueológica de la zona inventariándose un gran número de nuevos yacimientos. Los últimos hallazgos se han venido produciendo en estos últimos meses, se trata de pinturas y grabados en el interior de dos cuevas situadas en la cabecera del valle: Pruneda y Soterraña.

Este prolongado trabajo arqueológico ha proporcionado amplia documentación y los suficientes datos para estar en disposición de formular diferentes hipótesis sobre el modelo de ocupación y aprovechamiento de ese territorio por las poblaciones paleolíticas a lo largo del tiempo, su evolución y la identificación de distintos rasgos artísticos intrínsecos e "identitarios". Evidencias específicas (decoraciones, iconografías, objetos) de esa zona que se han ido reforzando con nuevos hallazgos.

El conocimiento del territorio junto con el estudio de la interacción de aquellas poblaciones con el mismo (estrategias de caza y obtención de recursos, patrones de asentamiento, etc) puede ser un punto de partida para llegar a entender la dimensión ideológica y simbólica que ese espacio tuvo para un grupo humano cazador/recolector. Cómo éstos percibían su entorno y cómo esa relación se pudo plasmar en expresiones y concepciones simbólicas y míticas que les ayudaran a entender y explicar ese mundo circundante en el que se hallaban inmersos y del que dependían. Un rico mundo interior y espiritual que estructuraría su sociedad y se plasmaría en un amplio número de representaciones plásticas, muchas de ellas, propias e identificadoras del colectivo humano y del territorio donde habitaban y extendían su actividad. El arte se concebiría como parte de un sistema de comunicación colectivo y, por tanto, reflejo de la sociedad y sus cambios. Un código entendido e interpretable por los diferentes grupos que serviría según contextos para

⁶ Se trata de otras dos áreas de concentración. El valle Cares-Deva y el macizo de La Llera en la costa llanisca con las referencias de la desembocadura del río Bedón y la pequeña ría de Niembu.

difundir diferentes mensajes, conocimientos y creencias. El arte, así visto, deberemos entenderlo como un elemento articulador del espacio y con diversas variables en cuanto a su significado.

La geomorfología y orografía de esta comarca es tremendamente singular. Es un país marcado por la proximidad de alturas alpinas a la costa y con una superficie muy irregular surcada por estrechos y profundos valles. Una región que presentó a la largo de todo el Pleistoceno una gran masa glaciaria, en particular, sobre los Picos de Europa y, en general, sobre la Cordillera Cantábrica. Casquete que no sufriría grandes variaciones durante buena parte del tardiglaciario y que marcaría, restringiría y limitaría los movimientos y vida de animales y humanos. Estos rasgos físicos condicionarían los diferentes estadios de ocupación paleolítica así como la manera de explotar los variados biotopos que se irían surgiendo en la comarca a lo largo del tiempo⁷ marcando la logística de captación de esos recursos diseñada por aquellas bandas de cazadores-recolectores paleolíticos. Una estrategia donde la ubicación y representaciones artísticas de algunas cuevas jugarían un papel fundamental como expresión de su vida social y simbólica y – de alguna manera- articulador del espacio definido y vivido por el hombre. Las distintas manifestaciones de arte como parte de su sistema de comunicación visual y colectivo, podrían ser – en alguna de sus derivadas interpretativas e iconológicas- una expresión de esa articulación, uso y comprensión del medio, así como de la relación del hombre con el mismo, expresión de mitos y relatos. La repetición y concentración de algunas de ellas en un territorio concreto parecen apuntar en ese sentido, en especial cierto tipo de decoraciones, signos e iconografías, tanto en el arte mueble como rupestre. Y más allá de otros rasgos plásticos consustanciales a otras zonas del área cantábrica frente a regiones del sur y oeste francés.

Estas características plásticas podrían verse o interpretarse como manifestación de unos rasgos “identitarios” y propios de una comarca dentro de un área de actividad mayor. Este conjunto de rasgos comunes asociadas a un territorio nos han llevado a plantear la posibilidad de encontrarnos en una zona que, en diferentes momentos, mostró una idiosincrasia “social” muy propia⁸.

⁷ Se ha visto tradicionalmente esta comarca como un fondo de saco de la actividad humana paleolítica. Aunque resulta tremendamente chocante que estas poblaciones no se desplazaran más allá del río Nalón por la costa, un paisaje accesible y con altas posibilidades.

⁸Garate, D. (2003-07): “Problemas y límites actuales en el estudio del arte parietal paleolítico: hacia un enfoque plural.” *Nivel Cero* 11. 47-62.

Hay que ver como el estilo, el sentido estético y la iconografía traslada el mundo de las ideas a una imagen. El mundo ideológico está detrás de las manifestaciones artísticas. Y este puede ser continuo frente a la variación de estilos en el tiempo. La estética varía en función de diversos factores, pero muchos de ellos relacionados con la intencionalidad de llegar al que ve la obra e intentar indagar en su significado. Por ejemplo cristianismo. Hay un mensaje y pautas comunes como se ve en Sauvet, G. y Włodarczyk, A. (2001): “L'art parietal miroir des sociétés paléolithiques”. *Zephyrus* 53-54. 217-240

Por otro lado el estilo puede superar el tiempo y el espacio, Otte, M. y Remacle, L. (2000) “Rehabilitation des styles paléolithiques”. *L'Antropologie* 104-3. 365-371

Bahn, P. (1982): “Intersite and interregional links during the upper paleolithic: the pyrenean evidence”. *Oxford Journal of archaeology* 1.3. 247-268

Djindjian, F. (2004): “L'art paléolithique dans son système culturel II. De la variabilité des bestiaires représentés dans l'art pariétal et art mobilier”. *Art mobilier paléolithique supérieur en Europe occidentale*. UISPP Liege. 249-259.

Si bien existe una mayor uniformidad geográfica⁹ -con singulares variaciones como se verá más adelante- en las figuras animales, se han observado unas diferencias más marcadas entre los signos. Entre estos se aprecian variantes regionales más evidentes, emblemas que podrían ayudar a identificar o asociar grupos y territorios. Una idea planteada -como se apuntaba más arriba- en su momento, por Leroi - Gourhan¹⁰ para algunos signos según la cual, este autor interpretaba como los marcadores étnicos. Idea que había apuntado con anterioridad Jordá Cerdá¹¹ al estudiar las ideomorfos en parrilla pintados en la cueva Herrerías y donde destacaba como peculiaridad del arte rupestre paleolítico cantábrico la existencia de santuarios exclusivamente de ideomorfos. La profusión de signos en el arte cantábrico es un rasgo destacado por diferentes autores pero es más significativa esa concentración por temas, cronología y dispersión geográfica. Incluso se ha venido a establecer una cierta “estratificación” de tipos. Así las fases más antiguas contendrían series de discos rojos (Castillo, Cudón, Tito Bustillo), series de trazos paralelos, digitaciones sueltas, etc. Posteriormente aparecerían formas geométricas de tipo cuadrangular con arco conopial y subdivisiones interiores. O sucesiones de puntos organizados en líneas paralelas. Aquellos son típicamente cantábricos y especialmente concentrados en Castillo, Pasiega, Chimeneas y Altamira durante fases anteriores al Magdaleniense medio¹².

Ambas posturas parecen encajar con nuestra hipótesis de partida. Es decir un territorio concreto cuya orografía, clima y recursos habría podido marcar a los pueblos que lo habitaban, de alguna manera seguimos el principio sobre la cultura expuesto por L. White en 1959¹³ . Estos grupos humanos, en función de ese medio y de los recursos a mano,

Relacion entre el espacio, la actividad y forma de ocuparlo y las manifestaciones artísticas que comenzó a ser explorado desde diferentes puntos de vista a finales de los años 90 del siglo pasado. Por caso, Moure 1994 o Martínez García, J. (1998): “Abrigos y accidentes geográficos como categorías de análisis en el paisaje de la pintura rupestre esquemática- El Sudeste como marco”. *Arqueología Espacial* 19-29. Teruel. 543-561.

Sobre la relación de estilo y perduración de estilo asociado a un territorio, lejos de esa visión lineal del estilo que mostraban los trabajos de Leroi-Gourhan o Breuil. Un serie de estilos que progresaban hacia un mayor naturalismo de las figuras. Sin descartar la validez del esquema de estilos y su desarrollo, parece claro que no debe verse como un todo, incluso como indica D. Garate ha pervertido, de alguna manera la visión y cronología del arte prehistórico. Nos vamos encontrando ejemplos de perduraciones estilísticas a lo largo del tiempo, muchas de ellas asociadas a un espacio concreto. Caso del grabado exterior profundo que irían desde el Auriñaciense al Solutrense antiguo o las figuras tamponadas rojas casi con la misma cronología.

⁹ Sobre la forma de ocupar el territorio, la actividad y la relación con las manifestaciones artísticas ver Moure 1994. Martínez García (1998:543-561)

Bueno, P., Balbín, R. y Alcolea, J. (2003): “Prehistoria del lenguaje en las sociedades cazadoras y productoras del sur de Europa.”. *El arte prehistórico desde los inicios del siglo XXI*. 13-22.

Martínez Bea (2004). “La estación del Barranco Hondo en su espacio geográfico y social” . Utrilla, P. y Villaverde, V. (Ed). *Los grabados levantinos del barranco Hondo Castellote, (Teruel)*. Zaragoza. 87-104

¹⁰ Leroi-Gourhan 1981.

¹¹ Jordá, F. (1979): "Santuarios' y 'capillas' monotemáticos en el arte rupestre cantábrico". *Estudios dedicados a C. Callejo Serrano*. Cáceres.

¹² González Sainz, C. (2012): “Una introducción al arte parietal paleolítico en la región Cantábrica”. *Arte sin Artistas*, Madrid. 169-170

¹³ L. White 1959. según el cual veía la cultura como adaptación del hombre y su capacidad de simbolizar, función que sólo éste posee. Gracias a ella el hombre crea objetos que llenan de sentido, sentido que puede apreciarse, decodificarse, aprenderse.

establecerían sus diferentes estrategias de explotación. Posiblemente se asociaría grupo-territorio y espacio social y mítico. Reflejo de la interacción humana con el mismo sería la plasmación de todo un tipo concreto de signos junto con otros grupos de elementos decorativos e iconografías. Estos podrían ser la imagen y manifestación externa de esa idiosincrasia territorial¹⁴. Un espacio con el que se identifican social, económica y espiritualmente. Rasgo que no deja de ser consustancial a la naturaleza humana. Esa comarca, durante el final del Pleistoceno, con todos sus componentes geográficos (orografía, clima, flora, fauna,...), como se indicaba anteriormente, proporcionaría una serie de recursos muy concentrados y concretos que modelarían las estrategias de aprovechamiento para la supervivencia de las bandas paleolíticas, en especial durante momentos climáticos críticos.

Durante los últimos años, diversos investigadores han ido apuntando la tesis sobre un espacio común y bien identificado en el centro de la cornisa cantábrica diferenciado de otras áreas como la pirenaica o aquitana¹⁵. Una región definida entre los valles del Sella y Asón.

¹⁴ Sobre el planteamiento de Leroi Gourhan, los trabajos de Moure o las hipótesis de trabajo sobre la movilidad de grupos de cazadores en el valle del Sella y ciertos objetos de arte mueble desarrolladas por Mario Menéndez y su equipo. En el mismo sentido Alberto Mingo plantea la posibilidad de identificar un territorio para el área del Pas, Saja-Besaya, Camargo y ría de la Rabía. La concentración de una tipología de signos cuadrangulares con divisiones internas en cuevas como Castillo, Altamira y Pasiega; el núcleo de omóplatos grabados con ciervas estriadas; las denominadas máscaras al final de galerías en Altamira y Castillo proximas a los signos antes descritos similitudes formales en los conjuntos industriales óseos parecen evidencias suficientes para plantear esta hipótesis. Mingo, A. (2008): “Reflexiones y problemáticas en torno al estudio de los signos rupestres paleolíticos”. *Espacio, tiempo y forma Serie I Prehistoria y Arqueología* I. 113-122. O la concentración de azagayas y varillas con tectiformes o lo que es lo mismo combinaciones de triángulos con trazo vertical, series paralelas, zig-zags o escaleriformes. Este tipo de pieza y motivo es más abundante en la zona de Altamira-Castillo junto con los mencionados tectiformes, flecas, meandriiformes, cometas... Ejemplo de “territorialidad y desarrollo de contenidos culturales propios” Corchón M^a. S. (2004): “Europa 16500 – 14000 a.C. Un lenguaje común”. Santander. 106

Este motivo también se encuentra en varios asentamientos del oriente asturiano: Cova Rosa, Cierru, Lloseta o Balmori. Ver Utrilla, P. (1994): “Campamentos base, cazaderos y santuarios. Algunos ejemplos del paleolítico peninsular” *Monografía 17 Museo y Centro de Investigación Altamira*. 103-104. Este motivo P. Utrilla lo relaciona con cazaderos,

¹⁵ Moure (1994:313-330)

Moure, J. A. (1995): “Después de Altamira: transformaciones en el hecho artístico al final del Pleistoceno”. *El final del Paleolítico cantábrico: transformaciones ambientales y culturales durante el Tardiglacial y comienzos del Holoceno en la Región Cantábrica*. 225–258.

Estas diferencias entre la zona occidental cantábrica y oriental han sido planteadas por autores como L.G. Strauss (1983) y González Sainz (1989) incluso en rasgos industriales del Solutrense y Magdalenense Inferior, a las que se superponen las diferencias iconográficas. Incluso L.G. Straus en *El Solutrense Vasco-Cantábrico. Nuevas Perspectivas*. 135. Aquí se llega a plantear basándose en el análisis de las puntas solutrenses, la existencia de una entidad tribal/lingüística en la zona Pas-Nalón donde predominan las puntas de base cóncava. Se ha asociado tipología de puntas solutrenses tanto de base cóncava como de pedúnculo con territorios, características asociables a o otros rasgos como huesos grabados. Una idea que vuelve a recogerse por Rasilla y Santamaría al analizar ciertos rasgos técnicos de las puntas de base cóncava en Rasilla de la, M. y Santamaría, D. (2005): “Tecnidad y territorio: las puntas de base cóncava del Solutrense Cantábrico”. *MUNIBE* 57. 148-158. Ver también Straus, L.G. (1977): “Pointes solutréennes et l'hypothèse de territorialisme”. *Bull Société Préhistorique Française* 74-7. 206-212. Balbín Behrman, R (2004): “Los cazadores de la Cantabria glacial y su expresión gráfica”, Arias, P. y Ontañón, R. (Ed) *La materia del Lenguaje prehistórico*, Santander. 25.

Se ha especulado sobre las razones de este aislamiento, posiblemente las extremas condiciones climáticas, sobre todo durante el Magdalenense Inferior Cantábrico y en fechas anteriores al 14500 BP. Un ambiente frío y seco correspondiente al Greenland Stadial 2 (GS 2). Soledad Corchón defiende -con buen criterio ya

Este espacio, se ha venido construyendo o, mejor aún, comprendiendo a través de diferentes evidencias y estudios pudiéndose configurar entre aquellas fases del Gravetiense y Solutrense Inicial dentro del paleolítico superior cantábrico (24.000-17.000 BP/ 29000-20250 cal BP). Un momento particularmente interesante y donde predomina el horizonte de figuras rojas, técnicas de tamponado¹⁶, etc. Pero será en el máximo gélido correspondiente al Dryas Antiguo– al menos desde el Solutrense Superior/Final y durante el Magdaleniense inferior

que son observables hoy en día- la existencia de microclimas locales propiciados por una orografía irregular, que propiciarían el desarrollo de biotopos fruto de ese aislamiento cantábrico. Refugio de numerosas especies que podrían verse como climáticamente distantes: corzo, ciervo, reno, jabalí,... Ver Corchón, M.S. (2004): “Europa 16500-14000 a.C. Un lenguaje común” . Arias y Ontañón (Ed) . *La materia del Lenguaje prehistórico* , Santander . 105.

Este efecto climático, microclimático y orográfico propició el desarrollo una rica biodiversidad que favoreció el desarrollo local de poblaciones paleolíticas que actuaron sobre ese rico medio aprovechando todos sus recursos. Un medio que se presentó más duro en otras latitudes. Si parece que tanto el medio físico como la biodiversidad propiciaron estrategias de aprovechamiento de recursos. Se ha planteado por varios autores una tendencia a la especialización de la caza de especies como ciervo, cabra o rebeco creciente desde el Solutrense hasta el Magdaleniense Inferior. La ubicación de ciertos asentamientos se decidió en función de los recursos cercanos y dentro de una estrategia de rotación primavera-verano/otoño-invierno y de costa a interior.

Esta especialización de la caza entre el Solutrense Final y especialmente en el Magdaleniense Inferior fue apuntada por L.G Freeman y Altuna. Freeman L.G. (1973): “The Significance of Mammalian Faunas from Paleolithic Occupations in Cantabrian Spain”. *American Antiquity* 38-1. 3-44 y Altuna, J. (1972). *Fauna de mamíferos de los yacimientos prehistóricos de Guipúzcoa*. Munibe 1-4. San Sebastián. Posteriormente esta hipótesis ha sido ampliamente desarrollada por otros autores. En el caso de P. Utrilla se buscó la construcción de un modelo de ocupación del territorio con asentamientos base y cazaderos relacionados con la caza de especies como el ciervo o la cabra según el biotopo donde se encontraba la cueva. La caza intensa de cérvidos coincide con el auge de representaciones de este animal en el arte del momento. Utrilla, P (1994): “Campamentos base, cazaderos y santuarios. Algunos ejemplos del paleolítico peninsular”. *Monografía 17. Museo y Centro de Investigación de Altamira*, 97-113. Esa intensa especialización ha sido bien sistematizada por J. M. Quesada asociando el proceso al Solutreofinal-Magdaleniense Inferior y percibiéndose más claramente en los últimos momentos del Inter Laugerie-Lacaux. Todo este proceso se observa en cuevas como La Riera o Buxu n.3 y se extiende durante la fase lascaux (tecno complejos avanzados del Solutrense) con Riera, Cierru, Cova Rosa hasta hace más patente en niveles magdaleniense de la Riera, Lloseta o capas 2 y 1c de Tito Bustillo, es decir llegando al 14000 BP. Durante los momentos más fríos -Dryas II- intensifica la especialización sobre otras especies como la cabra junto al ciervo. Ver Quesada, J.M. (1995) “Las estrategias de caza durante el Paleolítico Superior Cantábrico. El caso del Oriente Asturiano”. *Complutum* 6 . 79-103. De alguna manera se comienza a modelar una estrategia de rotación costa – interior en todo este proceso con una marcada estacionalidad haciendo discurrir a las bandas de cazadores por los ejes fluviales para optimizar la captura de sus recursos.

Claramente durante este periodo se regionalizan las estrategias de caza y se articula el habitat de manera determinada por parte de las bandas paleolíticas en el centro de la región cantábrica, en especial entre los valles del Sella-Asón. Como indican Menéndez y Quesada (2008) en “Artistas y cazadores de ciervos. El papel del ciervo en el arte y la caza del paleolítico superior cantábrico”. *Espacio, tiempo y forma. Serie I Prehistoria y Arqueología* I. 155, ...”*existe sin duda, una motivación económica y cultural en la presencia constante de ciervos en el imaginario artístico paleolítico. ...en el cantábrico se representan profusamente ciervos y ciervas según modelos y convenciones rígidamente establecidas*”. El hombre paleocantábrico está claro que mantuvo con esta especie, y su representación artística, una relación que sobrepasaba el ámbito económico y se adentraba en el mundo interior, simbólico y espiritual. Especialmente - y como se indicaba- en ese periodo entre el 18000 y 14000 más concretamente al final del ciclo donde se intensifican las representaciones bajo cánones específicos y muy arraigados al territorio Sella-Pas. Iconografías que se entrecruzan con otros elementos estéticos y signos.

¹⁶ La denominada Escuela de Ramales. Apellaniz, J. M. (1982): *El arte prehistórico del País vasco y sus vecinos*. Bilbao

cantábrico o entre el 17.000 y 14.000 BP/ 20270 y 17240 cal BP¹⁷- cuando el arte profundiza más en sus rasgos propios y específicos. Esta área parece que pudo funcionar de manera diferente, en cierta manera autónoma, a otros puntos de Europa al menos hasta, aproximadamente, el 14.000 BP(17240 cal BP), como un ámbito de actividad y vivencia, económico y de creencias para unos grupos humanos concretos ¹⁸. Autores como G. Sauvet y Włodarczyk¹⁹ achacan este desarrollo autóctono de las manifestaciones artísticas -tanto temáticas, técnicas como estilísticas- a un relativo aislamiento y complicación de las comunicaciones entre las regiones cantábricas y francesas que se produciría en ciertos periodos; donde el clima extremo y el vacío poblacional favorecerían el aislamiento de las

¹⁷ Este ciclo había sido apuntado por profesor Jordá en Jordá, F. (1964): “Sobre técnicas, temas y etapas de Arte Paleolítico en la Región Cantábrica”. *Zephyrus* 15. 5-26. Durante este ciclo – a su juicio- se produce una densidad ocupacional y actividad cultural. Es interesante como de manera intuitiva este autor llega a percibir un cambio profundo en los restos materiales y artísticos respecto a momentos anteriores. Una nueva concepción del mundo y la vida basada en nuevas estrategias económicas con lo que ello suponía.

Los trabajos de Marco de la Rasilla han venido a plantear un proceso recogido en el término “desolutreanización” entre 18.200/18.000 B. P. y 17.100/17.000 B. P. Proceso que se observa en Las Caldas (niveles 6 a 3) y La Riera (niveles 9 a 14), niveles donde se produce una rarificación creciente del utillaje solutrense. Otro conjunto de asentamientos como Chufin (y por extensión Morín y Buxu con las debidas reservas) informa que en un momento bastante avanzado además, de dicha etapa hay una considerable cantidad de útiles característicos. En el mismo sentido otro grupo de niveles contienen conjuntos industriales que apuntan a un denominado proceso de «magdalenización» con dataciones entorno al 17.000 BP. Un grupo de dataciones 17.225 BP. (La Riera 15), 17.050 y 16.900 BP. (La Riera 17), y las más recientes del denominado Solutrense superior en proceso de «desolutreanización» (Chufin 1 y La Riera 12), fijan el límite inferior, mientras que las fechas de Ekain VII (16.510 BP), Rascaño 5 (16.433 BP) Y La Riera 19 (16.420 BP), atribuidos al Magdaleniense inferior. Todos marcan la continuación del mismo proceso. De la Rasilla M, (1989): “Secuencia y crono-estratigrafía del Solutrense Cantábrico”. *Trabajos de Prehistoria* 46, 35-46.

Strauss y otros han venido defendiendo esa similitud en las fases iniciales y finales de ambos tecnocomplejos. *The similarities in artifact representations between Riera levels 12 («Magdalenian»?) and 13 («Solutrean») likewise indicate the difficulty of assigning collections to traditional culture-stratigraphic units on the basis of supposedly distinctive assemblage types. Thus, rather than concentrating on nomenclatural nomenclatural problems and on the definition of normative assemblages, it is clearly more fruitful to formulate hypotheses about, and attempt to demonstrate the existence of functional parameters for observed artifact assemblage variability. Explanations couched in terms of covariations Explanations couched in terms of covariations in tool kits, faunal assemblages, seasonal and environmental parameters, and/ or site locations are likely to prove more satisfying than normative characterizations of culture-stratigraphic units.* En G. Straus, F. Bernaldo de Quirós, V. Cabrera And G. A. Clark “ Solutrean Chronology and Lithic Variability in Vasco-Cantabrian Spain” .

Este proceso de continuidad se observa dentro de la Facies Juyo. Varios motivos y temas decorativos hunden sus raíces en el Solutrense regional, al que suele suceder en varios yacimientos. Corchón M^a.S. (2004): “Europa 16500 – 14000 a.C. Un lenguaje común”. Santander. 106

Cuando las condiciones medioambientales cambian, las sociedades cambian. El medioambiente impone una serie d límites a la confirmación y la evolución cultural de las comunidades humanas pero no determinan todos sus aspectos concretos, la configuración medioambiental posibilita unos potenciales de desarrollo cultural y niega otros aunque nunca llega a explicar todos los supuestos de la configuración particular de la cultura.

¹⁸ Esta idea ha sido defendida en varios artículos por el profesor Mario Menéndez y su equipo. Especialmente argumentado en Menéndez, M.; García, E. y Quesada, J. M. (2005): “Magdaleniense inferior y territorialidad en la cueva de La Güelga (Asturias)”. *O Paleolítico*. Actas IV Congreso Arqueología Peninsular 2004. 63-76 .

¹⁹ Sauvet, G. y Włodarczyk, A. (2000-2001):”l'art pariétal, miroir des sociétés paléolithiques”. *Zephyrus* 53-54. Salamanca, 230-31

bandas o dificultaría su contacto. Comunicaciones que se restablecerán e intensificarán, por algún tipo de empuje demográfico, a partir de ese momento – en especial durante el Magdaleniense medio- como parece ponerse de manifiesto tanto en similitudes iconográficas, como soportes y figuraciones de arte mueble, etc. Parece que hubo cambios en cuanto al sistema de valores o creencias durante esos periodos de marcada regionalización pero, posiblemente -como bien señalan Sauvet y Włodarczyk- sin que existiese un vacío o abandono de las prácticas generales y comunes que una vez restablecidos los contactos, volverían con la misma intensidad²⁰.

Por consiguiente, estamos ante una comarca habitada por bandas con una movilidad, ceñida, por lo general, a espacios concretos o reducida; y que desarrollan estrategias de explotación estacional del medio con patrones bien definidos de ocupación. El uso de objetos singulares²¹ y la repetición de convenciones, iconografías y especialmente de determinados signos, así como su repetición en ámbitos próximos, permiten suponer que durante un periodo de tiempo prolongado existió una red de grupos y generaciones que actuaron de sustrato humano y cultural en ese territorio. Bandas con diferentes grados de desplazamiento y penetración a lo largo de la región y donde algunos signos detectados -junto a otros rasgos- o parte de ellos se pueden valorar desde una perspectiva espacial y antropológica. Las similitudes formales de aquéllos parecen apuntar hacia la idea de un territorio amplio -como se decía- pero ciertas diferencias y especificidades -como las contempladas en el valle del Sella o Pas- podrían sugerir la existencia de subterritorios ocupados por grupos sociales o bandas específicas. Ello dentro de un espacio común, aparentemente compartido y que nunca sería estanco al mantener relaciones con otras áreas como la Pirenaica. Sobre esta idea M.^a Soledad Corchón²² proponía la existencia de un lenguaje común en parte del área cantábrica, un espacio de unos 140 km, desde Candamo al Sella o el Cares con un núcleo claro en cuevas como Altamira o Castillo. Este núcleo se extendería hacia el oriente con cavidades como Emboscados o Cobrantes. Un exponente de ese lenguaje común y expresión física del mismo se podía resumir en elementos culturales como las azagayas cuadrangulares con decoración lineal tipo Juyo.

Llama la atención que tanto este periodo (Solutrense Superior-Final/Magdaleniense Inferior) sea, en el Cantábrico, un periodo donde se intensifica la representación de cérvidos, incluso con técnicas artísticas muy significativas como es el estriado. Técnica y estilo cuyo núcleo se identifica en la cuenca del Pas pero que se extiende hacia el oriente asturiano encontrándose tanto en arte mueble como rupestre en cuevas como Llonín, Tito Bustillo, Cierru o Pedroses (estas tres en el valle del Sella). A la vez y coincidiendo con este proceso artístico se aprecia una intensificación y especialización de los modelos de caza, en concreto del ciervo²³. Durante el Solutrense se comienzan a emplear estrategias venatorias de matanza

²⁰ Sauvet y Włodarczyk (2000-2001: 231): “*Tout se passe comme si les régions disposaient d'une marge de liberté leur permettant d'accorder plus ou moins d'importance à telle ou telle espèce animale, sans que cela remette en cause l'intégrité du système.*”

²¹ Por ejemplo el hioides de ciervo en la cuenca fluvial de Sella-Güeña o las azagayas con tectiformes grabados tipo Altamira más propias del área central de Cantabria.

²² Corchón, M.^a S. (2005): “Europa 16500-14000 a.C: Un lenguaje común”. Arias y Ontañón (Ed). *La materia del Lenguaje Prehistórico*. Santander. 105-126.

²³ Utrilla, P. (1994): Campamentos base, cazaderos y santuarios. Algunos ejemplos del paleolítico peninsular”. *Monografía 17. Museo y Centro de Investigación de Altamira*, 110-111.

masiva de cérvidos y cabras producto de una creciente presión poblacional cada vez más intensa como sugería L. G. Strauss²⁴.

Evidentemente quedaría por ir determinando el papel jugado por cada asentamiento en esa red de uso del espacio en radios cortos y medios. Cómo funcionaron los diferentes “santuarios” rupestres como puntos de articulación y en casos de agregación de territorio y grupos.

La primera parte de nuestro trabajo pretendía contextualizar, resumir y describir la documentación con la que se cuenta recogiendo –sin ser exhaustivo ya que nos hemos basado fundamentalmente en publicaciones- las cuevas que contienen arte rupestre. Esta revisión se concentraría en conocer, catalogar y describir aquellas expresiones plásticas y grupos de signos que se agrupan en núcleos y se repiten a lo largo de un espacio geográfico previamente determinado. El fin último sería determinar que tipos se agrupan, se repiten y que patrón siguen. Esta primera parte nos lleva a una segunda etapa con el estudio *in situ* de algunas estaciones rupestres y una revisión de algunos paneles a través de la fotografía digital usando técnicas de tratamiento de la imagen mejorando la parte gráfica y situando las figuras sobre nueva planimetría (cuando ha sido posible). La ubicación sobre mapas (técnicas SIG) de estaciones y figuras nos ayudaría a visualizar la dispersión o concentración de ciertas iconografías. Este trabajo, en principio, sólo pretendía establecer una primera valoración general sobre los signos rupestres y determinar las características generales de aquellos que puedan ser definidos como identificadores territoriales asociándolos a un espacio concreto.

Los signos y las expresiones iconográficas de cualquier tipo, los estilos y estéticas eran - como antes se expresó en nuestra hipótesis de partida- las muestras externas de una identidad territorial y, posiblemente, definidores de un sentimiento de etnicidad, pero también parte del significado del arte paleolítico. Un significado esquivo al que sólo llegamos por intuición más que por deducción. No cabe otra que ir desde atrás hacia adelante para repasar todas las teorías desde el inicio de la disciplina aún siendo algo extenso. Con la intención de no caer en ideas ya expuestas. Por tanto, no repetirse o, incluso, recuperar algunos conceptos que el devenir científico había descartado, más por moda que por crítica, pero que creemos son perfectamente recuperables para las hipótesis aquí defendidas, aunque con matices. Es el caso de las teorías totemistas -como concepto identificativo de grupo y asociativo con un espacio geográfico mítico- que pudieran estar en el origen de algunas grafías.

A priori, para nosotros existía un territorio claro, un espacio geográfico poblado y explotado de manera determinada que deberíamos plantear y usar como “laboratorio” para validar nuestras hipótesis de partida. Un “laboratorio” que sirviera de ensayo de modelos de trabajo que permitiesen, *a posteriori*, ser comparados y contrastados en otros territorios geográficos actuales o paleolíticos uniendo nuevamente arqueología y antropología. Si bien el espacio general, donde debíamos situarnos, era en centro de la Región Cantábrica, nuestra intención era circunscribirnos a la comarca de Picos de Europa y más concretamente al sistema fluvial del Sella-Güeña. Un ecosistema de valles, costa y alturas alpinas lo

González Sainz (1992:180-83)

²⁴ Strauss, L.G. (1983): *El Solutrense Vasco-Cantábrico. Una Nueva Perspectiva*. Monografías 10. Museo y Centro de Investigación de Altamira. Madrid, 134.

suficientemente típico y modelable. Un espacio -como ya adelantamos- con abundantes investigaciones para tener variadas evidencias: secuencias cronológicas, secuencias de tecnocomplejos, datos climáticos, datos faunísticos, secuencias pictóricas, etc. Era un territorio -como decíamos- donde la investigación había comenzado muy a principios del siglo XX y que de forma ininterrumpida llegaba hasta hoy. Una investigación realizada por múltiples paleolitistas y, por consiguiente, muy sometida a la crítica, revisión, dialéctica, contraste y consenso científico. Ahí nuestro trabajo era más “historiográfico” que de investigación de base. Incluso era una comarca, por ser natural de ella, bien conocida por mi y donde había hecho algunas campañas de investigación en el pasado. La querencia siempre ayuda.

Por otro lado, nuestro punto de partida se basaba en postulados de la arqueología procesual y medioambiental como manera de actuar y de definir el espacio y el ámbito de investigación. Aunque sin cerrarnos a otras teorías. No dejamos de vivir en un mundo cada vez más ecléctico pero donde es necesario el esfuerzo por alcanzar consensos científicos que hagan avanzar la investigación. Es decir se debía partir del conocimiento del medio²⁵ y de las formas de explotación del mismo por el hombre paleolítico²⁶, de sus asentamientos y funcionalidad siguiendo los planteamientos, por caso, de L.G Binford quien “*consideraba los yacimientos como parte de un sistema más amplio*”²⁷ o las postulados de la Arqueología del Paisaje donde éste se quiere ver como expresión de la manera que un colectividad interpreta y concibe su mundo actuando sobre él²⁸. Un entorno que debía influir poderosamente sobre aquella sociedad cazadora-recolectora. Para nosotros ésta se identificaba con el territorio que explotaba y del que dependía hasta hacerlo o concebirlo como un **territorio simbólico**²⁹. Ambos presupuestos: Estudio del medio junto a la estrategia de asentamiento y explotación e identificación simbólica del grupo con el territorio explotado (aquí las expresiones plásticas como los signos podrían entenderse como un indicador simbólico) podían ayudarnos a definir ese espacio social sobre una realidad geográfica determinada con trascendencia mítica y simbólica. Es decir, debemos definir el contexto para llegar a la interpretación³⁰. Siguiendo esta línea argumental estamos obligados a buscar evidencias de contraste. La etnoarqueología

²⁵ Siguiendo a Karl. W. Butzer en su obra *Arqueología, una ecología del hombre* (2007), Ed Bellaterra. 33: “*el objetivo principal de la arqueología medioambiental debiera consistir en definir las características y procesos del medio biofísico susceptibles de suministrar una textura pura y de interactuar con los sistemas socioeconómicos, tal como reflejan, por ejemplo, en las actividades de subsistencia y en los patrones de asentamiento*”. En definitiva esa relación del hombre con el medio del que depende a la que esta arqueología contextual llega analizando “*los yacimientos o conjuntos de yacimientos como parte de un ecosistema humano*” y estudiando “*la toma de decisiones dentro del medio*” y su impacto social y económico.

²⁶ Gamble, C. (1990): *El poblamiento paleolítico de Europa*, Ed Crítica, Barcelona. Quien defiende que el grupo llega a depender de la estructura del terreno y la movilidad sobre el mismo.

²⁷ Binford. L.G. (1988) : *En busca del pasado*. Ed Crítica. Barcelona, 140

²⁸ Johnson, M. (2008): “Arqueología del paisaje”, *Arqueología. Conceptos clave* (Renfrew y Bahn eds). Akal. Madrid, 72-76.

²⁹ Santos, M.; Parcero, C. y Criado, F. (1997): “De la Arqueología Simbólica del paisaje a la Arqueología de los paisajes sagrados”. *Trabajos de Prehistoria* 54-2, 61-80

³⁰ El contexto relevante donde como dice Ian Hodder su definición más precisa viene dada por la *totalidad del medio relevante* donde hay una relación significativa con el objeto para discernir el significado del mismo. Hodder, I. (1994): *Interpretación en arqueología. Corrientes actuales*. Ed Crítica. Barcelona. 154.

y la antropología³¹, en especial las teorías sobre la etnicidad, podían ser de gran ayuda a la hora de ver que parámetros podían usarse para explicar el territorio y, especialmente, sus expresiones de identidad (como indicadores del fenómeno) a partir de manifestaciones artísticas por parte de sociedades cazadoras-recolectoras y primitivas. Nos llevaba a entender éstas bajo un prisma polisémico y metonímico. No hay una única lectura del arte sino que existen diferentes capas de interpretación e incluso distintos significados para ciertos grafismos. El arte y su lectura, no son unívocos pero sí traslucen un mundo de creencias, mitos, leyendas e historias que buscan transmitir un mensaje cuyos resortes o códigos son conocidos por quien los hace (el “artista” como catalizador) y quienes lo reciben, o sea el grupo. Los signos se podrían interpretar como elementos iconográficos formando parte de ese “lenguaje gráfico” y siendo algunos de ellos utilizados – presumiblemente- para identificar al grupo y su territorio de acción. Un espacio concebido como ámbito pasado e imaginado colectivamente.

Siguiendo con nuestras necesidades gnoseológicas, se plantean otros conceptos. Si los signos o ideomorfos eran elementos de referencia, al menos determinados ideomorfos, parecía evidente nos debíamos aproximar a la idea/concepto de signo y su simbología. La semiótica, con trabajos como los realizados por Humberto Eco, nos abren algunas puertas en este sentido pero también la antropología. A su vez existían otros rasgos como la identificación de iconografías específicas, estilos y diferentes formas estéticas que nos empujan a tratar algunos conceptos propios de la historia del arte. Arnold Hausser en sus *Fundamentos de la Sociología del Arte*³² nos alumbró una idea de cómo enfocar el fenómeno estético cuando dice “es el proceso dinámico por el cual el sujeto creador o receptor se identifican con la vida real y vivida”. No es la obra de arte en sí sino el “fenómeno” unido a la “totalidad vital”. Esa conceptualización debiera ser tratada -aunque fuera brevemente- para no caer en errores de método. Máxime cuando, en el pasado, se hicieron fuertes críticas a los estilos. Redefinición planteada en esa era postestilística que negaba hasta la capacidad estética y el propio concepto de arte aplicado a las representaciones paleolíticas hablándose de grafismos como sustitución del concepto de arte o de cierta capacidad estética como modo de expresión de conceptos a través de imágenes. Una postura que pensamos partía de la confusión, como señalaba Ernest Gombrich en su obra *Tributos*³³, del concepto Arte con el de Estilo siendo este último una noción fundamental del anterior tal como recogía Hausser³⁴. Es este pensador quien adopta un posición más bien relativista respecto a este último término – estilo - evitando los cánones excesivamente cerrados y aplicando el concepto límite. Posición intelectual donde cabe recoger una serie de características comunes dentro de un fenómeno plástico³⁵.

Con todo, y a nuestro modo de ver, se trataría de un error conceptual y de partida por parte de muchos prehistoriadores, ya que se discutía la forma de entender el arte desde nuestra

³¹ Por ejemplo como los trabajos sobre aborígenes australianos de Stanner nos hacen ver la riqueza social del uso del espacio. Stanner, W (1965): “Aboriginal territorial organization:estate, range, domain and regime” *Oceania* 36, 1-36 o Macintosh quien establecía una geografía real y otra mítica.

³² Hausser, A. (1975): *Fundamentos de la Sociología del Arte*. Ed. Guadarrama. Madrid. 14

³³ Gombrich, E. H. (1991): *Tributos*. FCE. México

³⁴ Hausser, A. (1979): *Teorías del Arte. Tendencias y métodos de la Crítica Moderna*. Ed. Guadarrama. Madrid.

³⁵ Hausser, A. (1975: 91-93). Su visión confluye con el “tipo ideal” de M. Weber

total percepción actual del arte contemporáneo y de vanguardias y no como esa capacidad de conceptualizar o abstraer, bajo una estética determinada, ideas, valores o sentimientos. Se trataría de aceptar ese concepto de arte *metamorfosado* expuesta, muy acertadamente, por André Malreaux. Tampoco creemos en esa visión que reduce la capacidad plástica del hombre a simples escrituras o puros conceptos y donde el sentimiento estético - insisto como manera de expresión - es obviado. Para nosotros ambos -sentimiento estético y capacidad plástica- son parte consustancial del ser humano y fueron usados, como tal competencia a lo largo del tiempo, para expresar ideas, conceptos y necesidades; en resumen, una inteligencia simbólica y abstractiva como parte del pensamiento mítico tal como era entendida por Levy-Strauss. Creemos, y así lo sugería Leroi-Gourhan que *“el indicador más importante en el estudio de la evolución y progreso de los grupos humanos más tempranos son las manifestaciones estéticas y religiosas, pues éstas crean un universo de símbolos, por lo tanto el estudio de las relaciones entre los símbolos puede acercarnos a lo que registra y conserva la memoria colectiva que los produjo”*³⁶

Por último, presuponíamos -como hipótesis de partida- que nos enfrentábamos ante abstracciones, iconografías e iconologías que eran expresiones plásticas propias de un grupo social dentro de un territorio determinado (de alguna forma siguiendo ese precepto hegeliano donde el arte está vinculado a un colectivo histórico). Esas formas visuales estarían generadas, modificadas y condicionadas por el devenir de esas poblaciones en el tiempo y espacio. Si admitimos la capacidad estética de aquellas comunidades paleolíticas, del ser humano en sí mismo y su necesidad de expresar su mundo interior, se debe entender, como rasgo común, ese comportamiento creativo y figurativo propio de una conducta práctica, manual e intelectual tal como es recogido por Pierre Francastel en su *Sociología del Arte*³⁷. Una posición diacrónica donde la visión figurativa y su significación cultural y simbólica responden a épocas determinadas; por tanto, la obra cobra significado en función del sistema constituido y donde sean parte integrante de las funciones culturales de un grupo social, por consiguiente, entendiendo que el arte es, en parte, un sistema de signos³⁸ utilizados, a partir de determinados valores visuales, como formas de comunicación en un contexto social e histórico determinado. Si a este enfoque de estudio del arte unimos la idea de Durkheim³⁹ donde la sociología (como pensamiento colectivo) es el conjunto de creencias y de sentimientos comunes a la mayoría de los miembros de una sociedad (siendo el grupo social⁴⁰ la unidad de análisis según la Arqueología Social) parte de nuestro trabajo de investigación encajaba con los postulados epistémicos de la sociología del arte. Una dimensión que no se ha tenido en cuenta en las investigaciones del arte paleolítico. Esa forma de estructurar el mecanismo social e individual -siguiendo a Francastel- se haría visible, explícito y eficaz con ese conjunto de signos que es el arte como expresión plástica de un grupo humano en el

³⁶ Leroi-Gourhan, A. (1972) “Evolución y progreso”. *La Prehistoria*, André Leroi-Gourhan, Gérard Bailloud, Jean Chavallion y Annette Laming-Emperaire (eds). Editorial Labor. Barcelona. 228-232.

³⁷ Francastel, P. (1998): *Sociología del Arte*. Alianza Editorial. Madrid.

³⁸ Francastel, P. (1992): *Pintura y Sociedad*. Cátedra. Madrid.

³⁹ Durkheim, E. (1986): *Las reglas del método sociológico*. FCE. Mexico. Este pensamiento colectivo debe ser estudiado, en forma y materia, en sí mismo y por sí mismo.

⁴⁰ Como decía Graham Clark en *Arqueología y Sociedad* 1980 Ed Akal. 115: el grupo *“proporciona un marco de referencia a través del cual pueden distribuirse otras categorías o clases, y forman unidades que, al compararlas, los prehistoriadores pueden señalar los principales cambios...”*. Este empirismo, sin caer en el puro inductivismo, es una base de trabajo y enfoque.

tiempo. A la postre, adelantada por Arnold Hausser⁴¹, cuando señalaba :“*una constelación social permite un cierto número de formas artísticas en tanto excluye otras*” o dicho de otra manera por él mismo, cuando “*una situación social constituye una oportunidad para que se produzca un determinado acontecimiento artístico*”⁴². El grupo humano interviene en la producción e interpretación de todos los objetos estéticos incluidos los artísticos⁴³. Por tanto es el contexto social -como propugnaba Frederick Antal⁴⁴ - desde el que se parte o se debe partir a la hora de estudiar el fenómeno artístico buscado y como parte esencial de la cultura de un colectivo a lo largo del tiempo. El arqueólogo no debiera abstraerse o excluir este punto de vista, más bien, como investigador de una ciencia social, está obligado a ampliar su alcance.

En este sentido y resumiendo cual debe ser nuestro objetivo como investigador, retomamos las palabras de Sir Mortimer Wheeler: “*el arqueólogo no debe desenterrar 'cosas', debe exhumar 'gentes'*” trabajando sobre hechos que no dejan de “*ser el registro material de los logros humanos*”⁴⁵. En definitiva este era todo el corpus de materias que se debían abordar de una manera sistemática y muy sintética para no desbordar el objetivo de la tarea.

Nueva de Llanes, a 29 de Febrero de 2020.

⁴¹ Hausser (1975: 38).

⁴² Idea esta última que nos llevaría a que factores están detrás de la capacidad creativa e innovadora en un momento dado

⁴³ Francastel (1992:13)

⁴⁴ Antal, F. (1963): *El Mundo Florentino*. Ed Guadarrama, Madrid.

⁴⁵ Wheeler, M. (1961): *Arqueología de Campo*. FCE. México. 11 y 12

CAPÍTULO I. EL TERRITORIO Y SU GÉNESIS GEOLÓGICA Y GEOMORFOLÓGICA. BREVE DESCRIPCIÓN DE LA COMARCA DE PICOS DE EUROPA. EL ESPACIO FÍSICO: FORMACIÓN GEOLÓGICA Y MODELADO, LA GEOMORFOLOGÍA Y SUS PRINCIPALES ACTORES. EL TERRITORIO ENTRE LOS ALTITUDES ALPINAS DE PICOS DE EUROPA Y LA RASA LITORAL. LOS SISTEMAS HIDROLÓGICOS: LOS VALLES DE RIO SELLA - GÜEÑA Y EL VALLE CARES-DEVA. FAUNA Y FLORA. EL CLIMA.

El espacio geográfico elegido para el desarrollo del presente trabajo se sitúa en el centro de la cornisa cantábrica, en la parte oriental del Principado de Asturias. Históricamente ha sido una comarca con una personalidad bien definida pero es su especial orografía la que ha marcado, en buena parte, esas diferencias. El interés de esta introducción al paisaje es ayudar a definir, a través de él, los límites de este territorio, sus peculiaridades y características ambientales y como éstas pudieron y debieron influir en la vida pleistocénica limitando la actividad de los grupos humanos, en unos casos, y proveyéndolos de determinados recursos naturales, en otros. El paisaje formado ha sido determinante favoreciendo grandes posibilidades de movimiento del este al oeste y muy limitados- en el espacio- de norte a sur. Los Picos de Europa y sus glaciares debieron formar una barrera infranqueable durante milenios. Estas alturas alpinas junto a los estrechos valles y las sierras prelitorales favorecerían el desarrollo de microclimas y una ligera variedad de biotopos aún, hoy, perceptibles. A su vez limitaría la movilidad de ciertas especies y, por tanto, su necesaria adaptación a un medio muy accidentado. Con todo, la gran arteria de comunicación y actividad durante todo el año sería, por un lado, la rasa litoral tal y como muestra su densidad de asentamientos y, por otro, los ejes fluviales como vías de penetración al interior de la comarca. Durante los episodios más fríos -en especial durante los inviernos- las especies de vertebrados serían empujadas, irremediablemente, hacia los fondos y laderas de valle y desde ahí a la costa buscando recursos alimenticios. Desde el litoral irían regresando según se

abriese paso la primavera y el estío. Un ciclo conocido por el hombre paleolítico y en función del cual establecería sus estrategias de explotación y asentamiento.

Este territorio está presidido por el imponente macizo calcáreo de Picos de Europa. Un complejo montañoso de 2600 metros de altura y de una extensión de 65.000 hectáreas que forma parte de la cordillera Cantábrica. Sus cumbres destacan especialmente por su excesiva proximidad a la costa (menos de 30 km en línea recta). Este es el rasgo fundamental que ha caracterizado, definido y condicionado el desarrollo del paisaje en esta comarca. La influencia de esta muralla rocosa sobre la formas biológicas con el desarrollo de biotopos específicos y el desenvolvimiento de la vida humana ha sido y es, más que evidente. Esta formación montañosa -por sus características- ha servido de isla para acoger especies en momentos determinados del Pleistoceno y Holoceno.

Toda el país presenta una orografía muy similar dominada por los procesos tectónicos y geomorfológicos que ha determinado – como se indicaba- claramente el paisaje durante siglos cuyos rasgos fundamentales son:

- Los macizos calcáreos de Picos de Europa al sur
- Los surcos prelitorales en el centro
- Las sierras prelitorales separando el interior de la costa
- Las rasas costeras y el litoral al norte
- Los valles de los ríos Sella y Deva delimitando la comarca por Oeste y Este y creando un corredor norte-sur

1. 1. El espacio físico: Tectónica y principales elementos geológicos.

Sin detenernos mucho en la génesis tectónica de este espacio, indicar que hubo dos grandes orogenias en la formación de los Picos de Europa y comarca: Varisca y Alpina (Carbonífero y Terciario). Ambas elevaron en dos momentos diferentes el lecho marino constituido por grandes capas de carbonatos cálcico depositadas en su fondo desde hacía más de 300 millones de años. Las calizas carboníferas son el principal componente litológico de la zona formando una potente secuencia de más de 1500 m que van desde el Carbonífero Inferior (Viseense) hasta el Superior (Kasimoviense). Se superponen a finas capas de areniscas y calizas (25 m) de edad Devónico Superior y concordantemente sobre cuarcitas ordovícicas que afloran sólo en la parte Norte de la Unidad sobre una delgada secuencia de calizas del Cámbrico Inferior en el Sur⁴⁶. Estas calizas carboníferas aunque son los principales componentes litológicos de la zona no son los únicos, junto a ellas alternan capas de dolomitas del Cámbrico inferior (Formación Lancara) con algunos niveles de arcillas, areniscas y pizarras (Formación Oville)⁴⁷.

⁴⁶ Farias, P. y Valderrábano, L. (2007): *El Parque nacional de Picos de Europa, Naturaleza y entorno lagos de Covadonga*. Principado de Asturias. Oviedo.

⁴⁷ Marquínez, J. y Adrados, L. (2000): “La geología y relieve de Picos de Europa”. *Naturaliea Cantabricae* 1, 3-19 Oviedo Indurot

Si la Orogenia Varisca fue determinante para la formación -a través de diferentes cabalgamientos- de tres subconjuntos geológicos⁴⁸; la presión de la Orogenia Alpina, especialmente, fue la causante del levantamiento de los bloques que dieron lugar a todas las sierras litorales como El Sueve, El Cuera, La Escapa, La Cubeta, etc. Aunque en éstas se observan varios frentes cabalgantes E-O y oblicuos a ellos un conjunto de fallas perpendiculares y ligeramente oblicuas. Se unen por la zona interior por un sinclinal levemente ondulado que se escinde en dos a la altura de Gamoneu⁴⁹. Existe otro sinclinal carbonífero que desde Panes se extiende hasta Corao donde es recubierto por materiales mesozoicos de facies marina (rocas cretácicas principalmente) formados en zonas inundadas (Mesozoico-Terciario) que darían lugar a los valles interiores o Depresión Prelitoral (Surco de Oviedo en la parte Oeste y Surco Panes - San Vicente en la zona oriental).

La primera fase (Orogenia Varisca) desplazó el lecho marino fragmentándolo en varias escamas y superponiendo diferentes capas que dan lugar al cabalgamiento basal de Picos de Europa. A la vez toda la región se desplazó hacia el sur cabalgando sobre la zona del Pisuerga-Carrión y sobre el llamado Manto de Ponga en su dorso por la rama septentrional. La segunda fase se produce en el Cenozoico. Durante la Orogenia Alpina se levanta toda la Cordillera Cantábrica y Picos de Europa. Se alzan grandes bloques producto de fallas inversas con planos de fractura casi verticales (Este-Oeste y SE-NO). Todas ellas afectaron a los cabalgamientos variscos, a su vez se generan toda una red de diaclasas que tendrán un papel fundamental en el desarrollo cárstico de la región. Esta tectónica produjo ese efecto masivo del edificio Picos de Europa. Un proceso de compresión y acortamiento de la corteza en la que se encuentran Picos de Europa provocando un desplazamiento hacia el sur y por tanto un cabalgamiento sobre la Región Pisuerga-Carrión⁵⁰ y Ponga.

Los cabalgamientos -formando un imbricado sistema- de este macizo son bastante rectilíneos y sus superficies son paralelas o subparalelas a la estratificación. El horizonte de desplazamiento son las calizas “griotte” formando la parte superior de las escamas un nivel de pizarras⁵¹.

El fin de la fuerte actividad tectónica durante el Mesozoico traería como consecuencia la formación de las cuencas de este periodo y durante el Terciario una fuerte actividad erosiva junto al encajonamiento de cursos como el Sella, Dobra, Deva, Cares o Duje⁵².

⁴⁸ Marquínez, J. y Adrados, L. (2000): “La geología y relieve de Picos de Europa”. *Naturalia Cantabrigae* 1, 3-19. Indurot. Oviedo.

⁴⁹ Marquínez, J. (1989): “Mapa geológico de la región del Cuera y Los Picos de Europa”. *Trabajos de Geología* 18. 137-144.

⁵⁰ VVAA. (2010): *Parque Nacional de Picos de Europa. Guía geológica*. Ed- Adrados. IGME . Madrid . 50
Marquínez, J. (1978):” Estudio geológico del reborde NW de los Picos de Europa. Región de Onís-Cabrales (Cordillera Cantábrica)”. *Trabajos de Geología* 15, Universidad de Oviedo, 37-44

Farias, P. (1982): “Estructura del sector Central de Picos de Europa”. *Trabajos de Geología* 12. 63-72

⁵¹ Julivert y Navarro (1984): *Mapa Geológico de España*, hoja 55/15-5, Beleño 1:50.000 madrid IGM p 30-32
Ver también Martínez Alvarez, J.A. (1965): *Rasgos geológicos de la zona oriental de Asturias*. IDEA. Oviedo.

VVAA. (1982). *Geografía de Asturias I. Geografía Física*. El relieve, el clima y las aguas. Salinas, Ayalga Ediciones

VVAA. (2010). *Parque Nacional de Picos de Europa*. Guía Geológica. IGME. Llanera, 45-53

⁵² Marquínez y Adrados (2000: 12).

1. 2. El modelado del paisaje: la geomorfología y sus principales actores.

Sobre el producto de esta base tectónica⁵³ se fue modelando el paisaje de la comarca conjugándose la interacción del sustrato litológico, la estructura geológica y la climatología reinante en cada estadio. La alternancia climática, episodios fríos y cálidos, durante el Cuaternario ha sido decisiva para configurar el perfil de la comarca. El último factor, la actividad humana. La acción de los procesos erosivos (acción pluvial, cárstica, glaciaria o de ladera) del Terciario y Cuaternario han ido tallando los imponentes bloques calcáreos hasta dejar el paisaje que podemos contemplar hoy en día: altos picos, profundos valles, largas aristas, hoyos (joos) o dolinas, canchales, lapiazes lagos y cubetas o morrenas glaciares.

La preminencia calcárea ha favorecido el desarrollo de amplios sistemas cavernarios y un gran paisaje cárstico donde la red hidrológica está dominada por la cuenca del río Sella y el Cares-Deva. Cursos fluviales que han excavado profundamente el macizo y las sierras litorales buscando una salida rápida al mar. La proximidad de la costa con la alta montaña es la causante de ese extremo encajonamiento que ha provocado angostos desfiladeros y valles de corto recorrido sin grandes llanuras aluviales. Este rasgo junto al macizo de Picos de Europa, las sierras litorales y los valles prelitorales marcan la orografía de la región (Fig. 2). Se pueden considerarse dos grandes horts con una fosa (surco prelitoral) entre ambos y paralelos todos a la costa. Las sierras litorales (entre los 600 y 900 m) junto al Cuera (1300 m) destacan a modo de barrera sobre las áreas deprimidas del entorno – al ganar rápidamente altura-, en especial entre la rasa costera y los valles del interior. Desde ellas hacia el sur se forman pequeños cursos fluviales que favorecen el acceso desde valles como el río Güeña hacia ellas. Este discurre por el fondo de la depresión prelitoral de origen cretácico y al tener una menor fuerza erosiva ha propiciado un paisaje de vega más amplio que los ríos que discurren de norte a sur.

⁵³ La relación entre la tectónica alpina, la formación y modelado del relieve “ resulta especialmente evidente en los Picos de Europa. En este sentido, las fallas alpinas dan lugar frecuentemente a laderas escarpadas que se ubican al norte de sus trazas cartográficas. Asimismo, las principales rupturas de pendiente de los Picos, ligadas al encajamiento de los cauces fluviales, tienen su origen en la propia elevación de los bloques ligada a las fallas alpinas.” En *Naturaleza y entorno lagos de Covadonga*. 25



Fig 1. Vista de la rasa costera hacia el macizo central de los Picos de Europa con Torrecerredo.

1. 3. El Glaciarismo cuaternario en Picos de Europa.

La actividad glaciaria en este macizo calcáreo fue estudiada por primera vez por Hugo Obermaier en su obra *Estudio de los Glaciares de Picos de Europa* (Madrid 1914). Los glaciares de Picos de Europa se extendieron temporalmente durante todo el Pleistoceno, desde hace aproximadamente unos 200.000 años hasta el arranque del Holoceno hace unos 10.000 años. Los distintos episodios que se han sucedido han ido borrando o alterando las huellas de los anteriores. De aquellas grandes y gélidas placas han quedado -en la actualidad- pequeñas masas de hielos azules en algunos puntos producto de la reactivación glaciaria conocida como Pequeña Edad del Hielo (entre los siglos XVI y XVIII)⁵⁴.

Durante los máximos glaciares se debieron formar, principalmente, tres masas de hielo que prácticamente cubrían las alturas dejando atisvar, a través de ellos, algunos picos llegando a ocupar una superficie de unos 80 km². Ese gran casquete formaría una inmensa barrera helada al sur del país (Fig 3b). Aquéllas partirían desde las zonas altas donde se destacan

⁵⁴ Del Río, L. M. y Serrano, E. (2014): "Paisajes en vías de extinción: Glaciares de Picos de Europa y Pirineos." M.^aM. Lozano y V. Méndez (Coord). *Patrimonio cultural vinculados con el agua. Paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo*. 337-356

González Trueba, J. J. (2005). "La Pequeña Edad del Hielo en los Picos de Europa (Cordillera Cantábrica, NO de España). Análisis morfológico y reconstrucción del avance glaciario histórico." *Rev. C & G.*, 19 (3-4), 79-94

numerosas afiladas crestas que convergen dando lugar a *horns*. Solamente en el Macizo del Cornión se han reconocido, entorno a esas aristas, alrededor de 50 circos glaciares de diferente tamaño y morfología, localizados a alturas superiores a 1.600 m⁵⁵. Esas masas de hielo se desplazarían hacia puntos más bajos -hasta unos 1000/900 m- donde formarían pequeños y típicos valles en forma de U como los observados a la altura de Lago Enol (formado como la Ercina por el retroceso glaciar). En toda esta área se aprecian además importantes depósitos morrénicos como La Llomba, La Picota o Bujerrera al pie de los cuales se formaría un extenso lago (Vega de Comeya)⁵⁶. Si bien la línea de nieves perpetuas no debió variar en exceso a lo largo de todo el Pleistoceno situándose entorno a los 1500 m, las lenguas glaciares si oscilaron más. Durante los momentos más intensos llegarían hasta los 700 m como es el caso del glaciar del Duje con su imponente morrena del Toro o incluso más abajo caso de Dobresengos o El Texu (400m)⁵⁷. El estudio de los depósitos morrénicos como los de las vegas de Enol y Ercina junto con el estudio de los depósitos de las Vegas de Comeya con más de 50 m de sedimentación⁵⁸ permiten reconstruir con bastante precisión la dinámica glaciar desde hace unos 40.000 a 50.000 años. De acuerdo con los datos aportados por estos estudios se observan -al menos- tres etapas de regresión tras una fase de mayor extensión. Parece que el máximo glaciar se situaría en torno a unos 30.000 años de antigüedad, cuando los frentes glaciares de la vertiente norte alcanzaron cotas alrededor de los 900 m. Este frente ligado al máximo frío se iría estabilizando hace 19.000-20.000 años sobre los 1300 m. El último episodio podría situarse hace 8.000 años -edad de las turberas de Comeya- con la desaparición del casquete glaciar fenoscándico. Una evolución similar se aprecia en otros puntos de la Cordillera Cantábrica⁵⁹ o en los Pirineos⁶⁰.

1. 4. Red hidrológica.

La red hidrológica que constituye la comarca está formada por dos ejes principales que la delimitan claramente: el sistema hidrológico de los ríos Sella y Deva. Ambos -como otros subsidiarios, véase Cares o Duje que dividen los macizos- se dirigen de sur a norte hacia la

⁵⁵ Marquínez y Adrados, 2000

⁵⁶ Jiménez, M. y Farias, P. (2015): "Geomorfología glaciar en la cordillera cantábrica (noroeste de España: algunos ejemplos". *Enseñanza de las Ciencias* 13-3. 259-269. Esta cubeta muestra un relleno de 57 m formado por turbas, depósitos transportados por el torrente del lago Enol, "varvas" lacustres y paleoturbera datada en 40.000 años.

⁵⁷ Marquínez y Adrados (2000:14)

⁵⁸ Farias, P., Jiménez, M. y Marquínez, J. (1996): "Nuevos datos sobre la estratigrafía del relleno cuaternario de la depresión de Comella (Picos de Europa, Asturias)". *Geogaceta*, 20 (5): 1116-1119

Jiménez, M. y Farias, P. (2002). "New radiometric and geomorphologic evidences of Last Glacial Maximum older than 18 ka in SW European Mountains: the example of Redes Natural Park (Cantabrian Mountains, NW Spain)". *Geodinamica Acta*, 15, 93-101.

⁵⁹ Jiménez, M.; Marquínez, J. (1990): Morfología glaciar en la cuenca alta del río Nalón, Cordillera Cantábrica.

Gutiérrez, M.; Peña, J. L.; Lozano, M. V.: *Actas I Reunión Nacional de Geomorfología*, I, 179 – 189 (1990). Instituto de Estudios Turcolenses.

Jiménez, M. (1996): "El glaciario en la cuenca alta del río Nalón: una propuesta de evolución de los sistemas glaciares cuaternarios en la Cordillera Cantábrica". *Revista de la Sociedad Geológica de España*, 9 (3-4): 157-168.

⁶⁰ Bordonau, J. et al. (1992): "Las fases glaciares cuaternarias en Les Pirineos". Cearreta y Ugarte (Eds), *The Late Quaternary in the Westwyrn Pyrenean Region*, Universidad del País Vasco, 303-312.

costa próxima. Muy encajados, con lechos irregulares, fuerte desnivel, poderoso caudal y gran poder erosivo discurren rápidamente hacia el litoral. Si en los cursos altos su encajamiento dejó poco lugar a la formación de vegas, éstas empiezan a tener una cierta importancia en los cursos medios y bajos, aunque nunca tendrán un gran desarrollo dada la proximidad de las sierras prelitorales. Tampoco se observa una gran formación de terrazas cuaternarias como en otras comarcas donde la anchura de los valles es muy superior. A ambos lados se les van uniendo otros cursos, unos aprovechando las formaciones tectónicas dentro de Picos de Europa (Cares o Dobra) y otros las depresiones mesozoicas como el Güeña (surcos prelitorales). Este sistema de cursos fluviales provoca una red de valles norte-sur y este-oeste que han sido los tradicionales corredores de paso desde el paleolítico a la actualidad comunicando el interior del país con la costa y aquél con las comarcas al este y oeste.

1. 5. La carstificación.

La actividad cárstica de toda la comarca, tanto en interior como en costa, es de un gran desarrollo. Las grandes masas calizas han propiciado una profunda red de drenaje -sistema endocástico- a través de grandes simas y grutas que ha funcionado de manera diferenciada según los episodios climáticos. A ello se le une la morfología subaérea que constituyen dolinas, *joos*, uvalas, lapiaces, *cuetos*, etc. Esa gran dinámica kárstica ha dado lugar a una enorme variedad de formas como son los valles secos, los valles ciegos, grandes poljés junto al micromodelado de los lapiaces. Aunque es el fenómeno cavernario el que nos interesa al propiciar la formación de cuevas que han sido el tradicional recurso para el hábitat, seguramente condicionando en parte, la disposición de los asentamientos paleolíticos.

1. 6. Las rasas costeras y su formación.

Las rasas se podrían definir como superficies planas – con una inclinación hacia el mar de entre 0,15 y 0,40°- situadas entre los bordes de acantilados y las estribaciones montañosas del interior como El Cuera o Sueve al pie de cuyas laderas se aprecian restos de antiguos acantilados (Fig. 3b). Su disposición levantada actualmente es el resultado del levantamiento intermitente del continente desde el Terciario actuando el mar como abrasivo del sustrato (regresiones con erosión). Al menos se destacan dos niveles de rasas en la costa oriental. Aquellas situadas entre 110 y 280 m (Sierras Planas) y las más bajas entre 12 y 20 m⁶¹. Ambos relieves definen la región costera que fue tradicional plataforma de comunicación desde la prehistoria.

1. 7. Vegetación y fauna predominante.

La comarca de Picos de Europa se encuentra dentro del espacio bicoclimático atlántico pero afectado por la influencia costera y en parte por el clima continental, en especial ciertas zonas del interior de la cordillera. Influjos que han tenido su importancia tanto en la fauna como en la flora de la zona constituyendo la posibilidad de formación de pequeños biotopos donde también tiene importancia el gradiente de altitud. En la montaña, las diferencias de cota

⁶¹ Flor, G. (1983): “Las rasas costeras asturianas: ensayo de correlación y emplazamiento”. *Trabajos de Geología* 13. Universidad de Oviedo. 65-81

entre la zona de cumbres y los fondos de valle, introducen un escalonamiento altitudinal de procesos y formas, derivadas de las variaciones morfoclimáticas que se producen con la altitud, lo que implica un medio heterogéneo y muy dinámico. En consecuencia, ese escalonamiento de la montaña está sometido a constantes alteraciones, como respuesta a los cambios climáticos. Dichas condiciones geocológicas condicionan de forma directa las características, distribución, estructura y dinámica de la cubierta vegetal, de forma que la secuencia morfoclimática apuntada en otros apartados, ha tenido como respuesta, profundas modificaciones en la vegetación del macizo desde el Último Máximo Glaciar⁶². Así, por encima de los 1500 metros se desarrolla un piso vegetal de alta montaña o alpina. Por encima y sobre los dos mil metros se pueden observar características árticas y una vegetación adaptada a esa climatología extrema. Por debajo de los 1500 m la vegetación se enriquece con el desarrollo de monte bajo y bosque (alisedas, *carbayeras*, carrascales, robledales albares, rebollares, hayedos y abedulares).

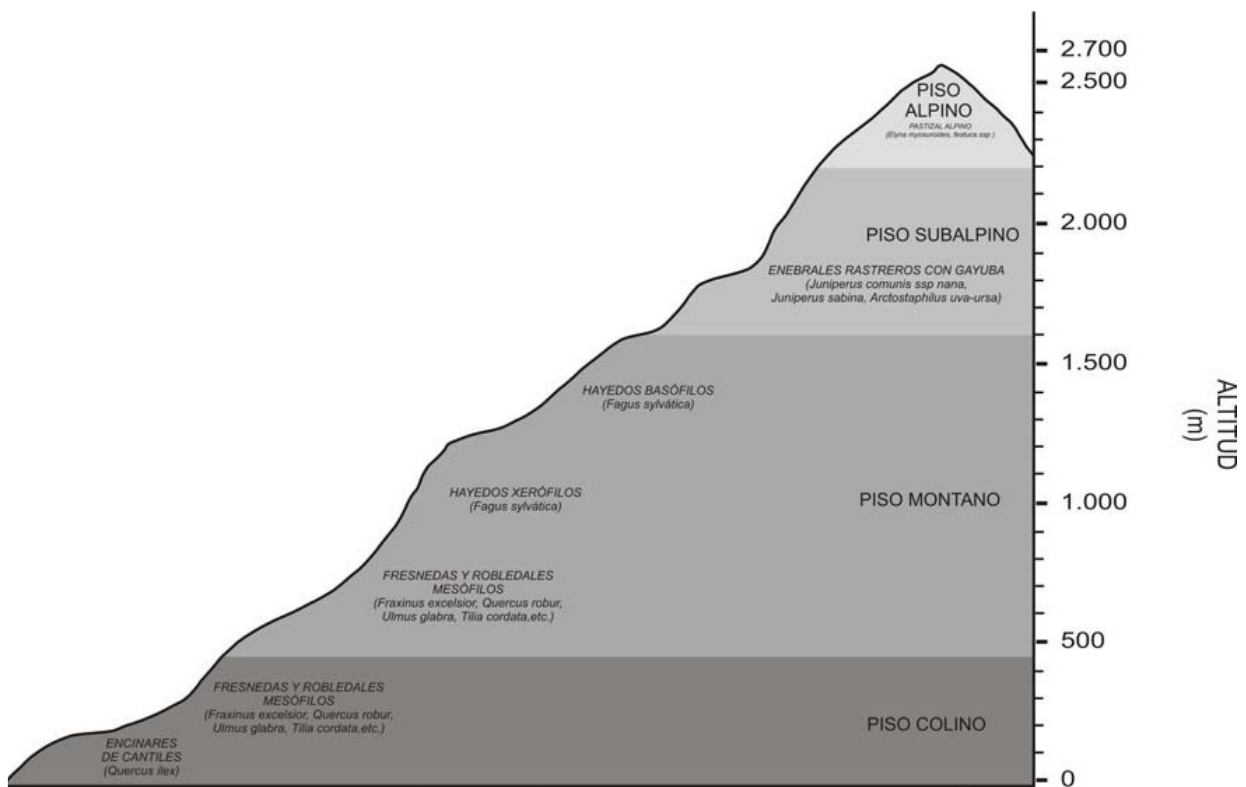


Fig.2. Corte con los pisos bioclimáticos actuales. Comarca de Picos de Europa

Aunque la acción humana ha alterado sobremanera muchos de los pisos bioclimáticos existentes e introducido especies foráneas no aptas, los Picos de Europa y estribaciones son un buen ejemplo para establecer la cliserie de la zona y analizar los diferentes biotopos⁶³. Se alcanzan los cuatro pisos bioclimáticos reconocidos en la región Eurosiberiana (colino, montano, subalpino y alpino)⁶⁴.

⁶² Macizo central geomorfología y paisaje...469-470

⁶³ Argüelles et al. (1981): *Naturaleza y vida en los Picos de Europa*. Ed Incafo, Madrid, 124

⁶⁴ Riva Martínez et al. (1984): *Los Picos de Europa. La vegetación de alta montaña Cantábrica*. Editorial leonesa, León, 15

El prado subalpino se sitúa entorno a los 1200 a 1500 m⁶⁵ y está formado por una vegetación arbustiva y pastizal con algunos tejos. Las formaciones boscosas de hayas se sitúan, por lo general y salvo excepciones relictas de zonas costeras (La Biescona del Suevo o La Llosa Viangu del Cuera), entre los 600 y 1600 m presentando una gran extensión especialmente en las zonas de umbría. Se sitúan principalmente en el piso montano extendiéndose, según circunstancias, entre el subalpino y colino⁶⁶. El hayedo cede ante el bosque mixto mesófilo de fresnos, robles y tilos en los horizontes mesomontano y submontano, aunque muy alterado por el hombre en su afán de aprovechar pastos⁶⁷. Aparece preferentemente en el área caliza y submontana y en las hoces y desfiladeros del piso colino enriquecido con tilares y castaños. Los bosques mesófilos más grandes están formados principalmente por robledales en sus cuatro variantes más o menos desarrolladas en función de altitud, umbría y tipo de suelo: la *carbayera*, el robledal albar, el rebollar y el robledal cantábrico⁶⁸.

Mención aparte merecen los encinares como vegetación relictas y endémica de tipo mediterráneo. Se presentan en zonas escarpadas de caliza, en especial en los fondos de los valles favorecidos por la particular sequía de éstos. Sequedad causada por la desecación del suelo calcáreo (muy permeable), el efecto interno del valle y la acción desecante del viento acelerado en los desfiladeros⁶⁹. Ese efecto de desecación es también visible en los sotos de encinas asociados a *cuetos* en la rasa costera. Los encinares suelen estar formados por ejemplares de porte bajo y achaparrados. El estrato arbustivo lo forman lianas, madroños o laureles. Se extiende entre el horizonte submontano cuando la orografía es favorable y el piso colino.

El abedul presenta su máximo desarrollo en zonas silíceas, principalmente de montaña, apareciendo por encima de hayedos y acompañado del serval y el roble albar que prende en suelos ácidos. Por último, las zonas de ribera son abundantes en alisos y sauces formando auténticos bosque galería con un sotobosque de helechos y matorral.

Dado que no es objetivo de este trabajo, se ha dado una visión muy sintética de las diferentes biomasas de la comarca. Una manera escueta pero rápida que ayude a ilustrar la variada y concentrada biodiversidad de la zona. Con biotopos específicos, relictos y endémicos en ocasiones. Una fotografía actual que podemos llevar al pasado. Dentro de este escalonamiento de cliseries con sus especies vegetales se ha desarrollado una fauna salvaje que, en determinadas especies, poco ha variado a lo largo del cuaternario. Aunque si es posible que la presión humana las haya sedentarizado más que en el pasado o empujado a ciertos espacios que antes no ocupaban. Los diferentes nichos ecológicos muestran una fauna de vertebrados diversa. Las cimas alpinas están dominadas por rebaños de rebecos adaptados al roquedo, águilas, buitres, alimoches o quebrantahuesos. Prácticamente igual que el piso subalpino donde también encontramos cornejas o halcón común. Los hayedos y sobre todo lo

⁶⁵ Argüelles et al. (1981:124)

⁶⁶ Riva y Martínez (1984:79)

⁶⁷ Riva y Martínez (1984:93)

⁶⁸ Argüelles et al. (1981: 36)

⁶⁹ Argüelles et al. (1981:52)

espacios boscosos en altitudes medias y bajas, son un lugar idóneo para el corzo, ciervo, jabalí, garduña, marta, zorro, comadreja, urogallo, buho, ardillas, etc. Esporádicamente visitados por osos y más frecuentemente por lobos. Por último, los ríos presentan una fauna piscícola rica en trucha, reo y salmón atlántico. A los que sumar los ricos biotopos marinos y de estuario.

1. 8. El Clima.

De modo general, los Picos de Europa están sometidos a un clima oceánico europeo, cuyas características principales son:

- Precipitaciones abundantes y bien repartidas a lo largo del año.
- Régimen de temperaturas suave, sin grandes contrastes térmicos.
- Humedad relativa media elevada.
- Insolación moderada o escasa debido a la abundante nubosidad.
- Inexistencia de aridez en todo el periodo anual salvo momento de Julio

Dentro de un clima uniforme atlántico las diferentes condiciones orográficas propician variaciones. Dos tipos climáticos fundamentales⁷⁰ :

1- Clima del tramo oriental del surco prelitoral de Oviedo dentro del conjunto de la Asturias húmeda de 2º grado con mediano contraste estacional.

2- Clima de montaña.

La orografía es determinante para entender las variaciones climáticas de la zona. La barrera montañosa que limita el surco del valle del Gúeña al norte (sierras de Ibeu, Escapa o Mofrechu) o del Cares (Sierra del Cuera) frenan la acción directa del aire marítimo alterando la temperatura y la pluviosidad (menos precipitaciones pero más intensas que en la zona costera). En teoría, ese mismo relieve montañoso que frena la templanza de las corrientes marítimas, debería propiciar un ambiente más cálido que en las comarcas occidentales de la región asturiana. Sin embargo el relieve montañoso contrarresta este influjo benigno reduciendo la temperatura (la tº media es inferior a 10°C y el nivel térmico en diciembre, enero y febrero desciende a 7-8°C). Este freno a la acción directa del mar también consigue que la media alta sea superior, sobre todo en meses estivales. La explicación de estos fenómenos se encuentra en el aire marino que se desplaza de costa a interior enfriándose a consecuencia de la altura y a la progresiva continentalización que, por contra, hace que durante el verano se caliente.

El *efecto de ladera*, característico en la comarca, tanto en las pendientes de sierras litorales como en Picos de Europa, consiste en un incremento de precipitaciones con la altitud. Las barreras montañosas son un catalizador y actúan condensando las masas de aire húmedo provenientes de la costa. Esa masa de aire en movimiento horizontal se encuentra con una

⁷⁰ Muñoz, J. (1982): *Geografía de Asturias. Geografía física* T. I. Ed Ayalga Oviedo. 32 y 189

barrera orográfica viéndose obligada a superarla. A medida que la masa de aire asciende va atravesando capas atmosféricas donde la presión es progresivamente menor, provocándose una dilatación y un descenso de temperatura generalizado. Si la temperatura llega al punto de rocío se produce una condensación origen de posteriores precipitaciones. El gradiente de altitud dará lugar a precipitaciones más abundantes.

CAPÍTULO II. CUEVAS Y ABRIGOS CON ARTE EN LOS VALLES DEL SELLA-GÜEÑA, CARES-DEVA Y ZONA DE LA MARINA ORIENTAL. COMARCA DE PICOS DE EUROPA.

La comarca oriental del Principado de Asturias, espacio físico donde se centra este estudio, es un área de características geográficas específicas que determinaron profundamente la vida del hombre sobre el mismo (Fig. 2). Esta región se sitúa entre dos cuencas fluviales: Cares-Deva y Sella. A su vez está cortada, en su centro, por otra: el valle del río Cabras-Bedón. Toda el área se constriñe, como ya se ha repetido en varias ocasiones, entre las alturas alpinas de Picos de Europa y la rectilínea costa cantábrica. Todas las cuencas fluviales mencionadas fluyen de Sur a Norte (cursos principales) y Este a Oeste (cursos secundarios que recorren las depresiones prelitorales). Esta disposición permitió, a lo largo de la historia, trazar corredores de comunicación entre el interior montañoso y la costa facilitando los tránsitos de poblaciones y fauna, a través de una orografía compleja y accidentada. Los potentes macizos calizos han permitido un gran desarrollo cárstico favorecedor de las ocupaciones paleolíticas.

Este territorio contiene más de 36 estaciones con manifestaciones de arte paleolítico, aproximadamente un 70% de todas las del territorio asturiano y un 10% del europeo. De esas 36 estaciones, a las que uniríamos una multitud de asentamientos paleolíticos, destacan, especialmente dos, por la importancia de sus palimpsestos: Tito Bustillo y Llonín. Ambas presentan un intenso, rico y dilatado registro gráfico en el tiempo. Se trata de series gráficas largas y continuas. Otros casos similares los encontramos en Altamira, El Castillo o Candamo. Una característica interesante de estas dos cuevas, es la ocupación doméstica -yacimiento-cercana al área de expresión plástica. Tito Bustillo y Llonín presentan restos de actividad próximos o bajo sus paneles con arte siendo más extensa la de Llonín. Se trata de dos cavernas situadas en valles diferentes pero con una secuencia pictórica similar. A su alrededor nos encontramos toda una amplísima red de yacimientos y cavernas con arte. Son grutas o abrigos con paneles más simples o con un número mínimo de grafías, aunque por ello menos importantes, es el caso del Buxu, Lloseta o Pindal que parecen conectadas con las anteriores en algún momento de su uso humano. Por último, están las cuevas con pequeñas

manifestaciones pero posiblemente las más significativas para el presente trabajo. Suelen ser estaciones con pocas representaciones zoomorfas, concentradas por lo general en pequeños paneles, o principalmente con ideomorfos: Loja, Coimbre, Pedroses, Covaciella, Trescalabres, Pruneda, Jerrerías o Tebellín. Esta red de cavidades con arte constituyen el espacio gráfico que se dispersaría entre los valles del Sella y Deva, la marina y la depresión interior formada por el río Güeña y el Cares.

Como se indicaba, estas cuevas, a su vez, se rodean de asentamientos con una funcionalidad dentro de la articulación del territorio. Sólo nos detendremos en los fundamentales por la información complementaria e ilustrativa que pueden aportar sobre ocupación, cronología y uso del espacio: Güelga, Tito Bustillo, Llonín, Cuetu La Mina, Riera, etc. En cualquier caso podemos observar una serie de núcleos bien definidos cuya dispersión debió responder a algún tipo de estrategia de ocupación y explotación del territorio. De Oeste a Este se aprecia una importante concentración en la zona de la ría de Ribesella (Macizo de Ardines) conectada con el interior por el río Sella y unida con otro conjunto en el valle del Güeña. La cabecera de éste, junto con la del río Casañu y Cabras forma otro núcleo. Siguiendo por la costa y unido por el río Cabras, el Macizo de la Llera es otro de los asentamientos más importantes y densos. Finalmente una serie de cuevas se disponen a lo largo del río Caras y Deva.

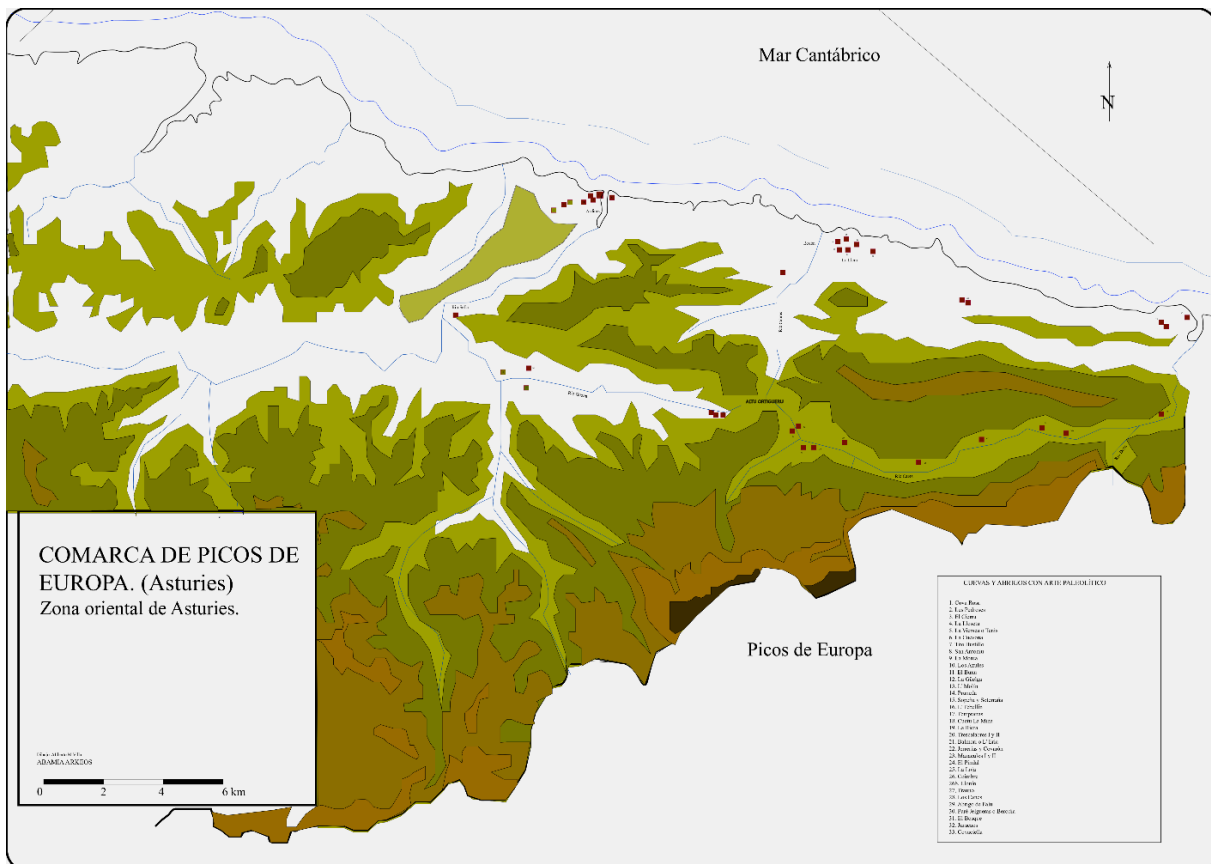


Fig 3a. Mapa de la comarca de Picos de Europa. Oriente de Asturias. Principales estaciones con arte.

2. 1. Valle Cares-Deva.

El río Deva discurre desde la vertiente cántabra (nace en Fuente De) cortando el macizo de Picos de Europa por el desfiladero de la Hermida y desembocando en la ría de Tina Mayor. A la altura de la población de Panes se le une el río Cares -después de 54 km- que desde Posada de Valdeón y por el desfiladero del mismo nombre, atraviesa la cordillera. La mayor parte de su curso, desde Arenas donde se le une el río Casañu, discurre de Oeste a Este por un angosto valle que recoge cortos cursos de agua a ambas veras. Los puntos de confluencia suelen ser propicios para localizar asentamientos paleolíticos al igual que las cabeceras de los ríos. Un modelo que se repite sobre todo en los cursos de la vertiente norte del valle, es decir aquellos cauces que descienden desde la sierra del Cuera, unidad orográfica que cierra esta área por el norte separándola de la costa. Sólo en la vega de Panes el paisaje se ensancha de manera apreciable llegando así hasta la costa. Esta zona es abundante en yacimientos enclavados en varios abrigos sobre el pueblo y en la misma área se encuentra la cueva de la Loja. Sobre la rasa y cercana a la ría se localiza la primera gran estación con arte: El Pindal. Un punto de conexión entre la región de la marina con la rasa costera y los valles interiores. Parece marcar el punto de conexión entre ese corredor que viene del oeste, los pasos hacia el sur y el encaje con un paisaje más abierto hacia el este. Siempre imaginando que la línea costera estaría un par de kilómetros más al norte, por tanto la posición extrema que presenta en la actualidad sería más centrada dentro de ese “cruce de caminos”. Hipotéticamente esa posible referencia “simbólica” la tuvo en periodos determinados según interpretemos su secuencia gráfica.



Fig 3b. Vista del litoral. Rasa de Llanes desde Buelna.

La distribución de la ocupación paleolítica a lo largo del valle parece responder -como se indicaba anteriormente- un mismo patrón. Los asentamientos, independientemente de su importancia e intensidad ocupacional, se suelen disponer sobre los enlaces de los valles transversales con el principal, es el caso de Llonín, Traúno, Coimbre, etc. Suelen buscar el abrigo de la vertiente sur del Cuera premiando el control visual o del paso de un valle a otro además de las laderas que serían -dado lo angosto del cañón- las zonas de tránsito. Otros casos se producen en la zona de Arenas donde la vega se ensancha por la confluencia de varios cursos, ahí nos encontramos con yacimientos bajos como cueva Jabiana y en la cabecera del arroyo de Arangas el asentamiento de Los Canes o Arangas. Por último y como prolongación hacia el oeste del sistema del río Cares (río Casañu) encontramos en la parte baja y zona de paso hacia la confluencia de los ríos Cabras y Güeña, una pequeña concentración de asentamientos y de cuevas con arte como si esa nueva encrucijada tuviese una importancia

simbólica. El punto medio del río Casañu con la confluencia de los arroyos de Mirón o Ricao muestran un pequeño patrón o estrategia de poblamiento donde se conjugan pequeños yacimientos de control como los abrigos de Juracaos o Berodia a los que se unen las cuevas del Bosque o Covaciella.

Si es llamativo -en esta zona fluvial- que una buena parte de los yacimientos contengan, en mayor o menor medida, manifestaciones artísticas, si bien, el gran “santuario” es Llonín. Este patrón difiere, ligeramente, del cercano Sella como se verá. En cualquier caso nos encontramos con dos estaciones con arte principales; una en la costa, Pindal, y otra en el interior, Llonín; acompañados de otras medias o pequeñas: Coimbre, Loja, Canes, Covaciella, etc. Todas con una temporalidad y uso que difiere en casos. Mención a parte merece El Bosque. Esta cueva parece contener un santuario tardío y relacionado -similitudes iconográficas y estilísticas- con El Covarón en la costa llanisca.



Fig 3c. Macizo de los Picos de Europa.

2. 1. 1. La Cueva del Pindal (Pimiangu, Asturias)

2. 1. 1. 1. Localización, descripción y descubrimiento.

La cueva se sitúa sobre los acantilados de San Emeterio⁷¹ al pie de un escarpe boscoso de encinas. Su amplia boca se abre al Este marcando el eje de la cavidad al pie de una pequeña plataforma que se asoma al mar. El Pindal se formó sobre un sustrato de calizas

⁷¹ Coordenadas ETR S89 DATUM. N43°23'51,37"-W 4°31'58,67"/ HUSO UTM 30. 375.860,50- 4.806.108,63. Nivel 17.

grises presenta un desarrollo bastante lineal con una profundidad de 500 m. Un pequeño cauce -activo en épocas de lluvia- la recorre actualmente. La boca da paso a un amplio vestíbulo unos metros por debajo. La galería continúa a partir de una área colapsada.

Fue descubierta en abril de 1908 por Hermilio Alcalde del Río y estudiada por éste, Henry Breuil⁷² y Luis Sierra. La primera publicación de la gruta se realizó en 1911 dentro del trabajo de recopilación de los tres autores citados, *Les Cavernes de la Region Cantabrique*.

Posteriormente, (años finales de la década de 1920) el cura párroco de Colombres, José Fernández Menéndez publicaría un pequeño artículo sobre esta estación prehistórica⁷³. No será hasta 1954 cuando se haga un amplio estudio de sus pinturas y grabados por parte de Francisco Jordá y Magín Berenguer⁷⁴. Durante estos trabajos se localizaron nuevas figuras y trazos a la vez que se completó la descripción de algunas otras.

Con posterioridad se fueron publicando diversos artículos sobre la cronología de sus pinturas, nuevos hallazgos y su génesis geológica. Recientemente M^a. González-Pumariiega ha publicado una detallada monografía de síntesis sobre la gruta⁷⁵.

2. 1. 1. 2. Descripción de las manifestaciones artísticas.

La cueva recoge⁷⁶ al menos, 15 figuras de bisontes situados en la zona central y fondo (dos pintados, nueve grabados y tres mixtos); 8 caballos (dos pintados, cuatro grabados, dos pintados y grabados) distribuidos entre la entrada, centro y fondo; cuatro cérvidos (3 pintados y uno grabado) distribuidos entre la parte central y fondo; algunas astas, un pez y dos mamuts (ambos en el fondo)⁷⁷. Las técnicas de ejecución son trazos rojos de contorno, negros, grabados o usando grabado y pintura. Son abundantes los signos rojos muchos e ellos acompañando a los zoomorfos: puntuaciones, trazos cortos, escaleriforme, escutiformes, vulvas, laciformes, parrillas y claviformes.

Las representaciones comienzan – desde la entrada- con una **cabeza de caballo** que mira hacia el interior (120 m de la boca) en trazo lineal rojo baboso y representada de manera sumaria. La crin se insinúa con dos líneas paralelas. Por detrás de esta figura se aprecian dos trazos rojos y por delante dos discos del mismo color⁷⁸. Algo más adelante González-Pumariiega describe dos grandes manchas violáceas y un pequeño punto rojo⁷⁹.

⁷² Breuil la incorpora en su obra maestra *Quatrocents siècles d'art pariétal* publicada en 1952 y posteriormente A. Leroi-Gourhan en su grandiosa síntesis *Prehistoire de l'Art Occidental*.

⁷³ González- Pumariiega, M. (2011): *La Cueva del Pindal 1911-2011*. Ménsula Ediciones. Oviedo. 14

⁷⁴ Jordá, F. y Berenguer, M. (1954) “ La cueva del Pindal (Asturias). Nuevas aportaciones. *BIDEA* 23. 4-30. Oviedo. Francisco Jordá realizará en ese tiempo un sondeo arqueológico. Tiempo después el mismo arqueólogo publicará un canto pintado hallado en las obras de acondicionamiento del vestíbulo.

⁷⁵ González- Pumariiega, M. (2011): *La Cueva del Pindal 1911-2011*. Ménsula Ediciones. Oviedo

⁷⁶ Los primeros trabajos de principios del siglo XX recogieron 62 figuras donde se reconocen 21 animales. Jordá y Berenguer presentan 45 figuras con trece nuevas formas describiendo 27 animales prácticamente los mismos que en el último catálogo (30).

⁷⁷ En el último catálogo se recoge como forma de mamut un trazo en “s” que Jordá y Berenguer daban como serpentiforme. González- Pumariiega (2011:43).

⁷⁸ González-Pumariiega (2011: 45)

⁷⁹ González-Pumariiega (2011: 46). Se describen en lo que esta autora llama la Sala 2.

Siguiendo visualmente por la pared norte se llega al Panel Principal (situado a unos 200 m de la boca). Dominan las figuras rojas tanto animales como signos. Los primeros elementos que se aprecian -todos juntos- son dos ideomorfos cuadrangulares en trazo rojo continuo (uno de ellos posiblemente se trate de una vulva (figuras 3 y 4 de Jordá y Berenguer ó 13 y 14 G-P⁸⁰) y un laciforme (figura 1 de J y B; figura 11 GP) de ejecución muy similar a otro de Tito Bustillo. Previamente trazas menores como son un punto rojo sobre espeleotema (figura 4 GP), manchas violáceas (fig 6 GP), dos trazos lineales largos (fig7 GP), dos bastoncillos pareados en rojo (fig8 GP), trazo lineal rojo (fig 9 GP) y la posible figura de mamut (fig 10 GP y fig 2 de J y B). Jordá y Magín Berenguer interpretaron los trazos y marcas rojas que definen esta forma de mamut con una especie de serpentiforme⁸¹. En la parte baja de este conjunto se encuentra una figura escueta de caballo grabada con doble línea (fig 5 J y B; fig 12 GP). La crin, morro y parte inferior de la cabeza se trabajaron con trazos cortos.

La zona central del panel principal parece delimitada por dos resaltes rocosos y varios crestones, todos ellos pintados en sus extremos con marcas rojas (15 y 16 de GP; fig 6 y 7 de J y B). El primero de ellos con una mancha lineal ancha y ligeramente curvada, restos de pintura y otra mancha con cuatro puntos; en el extremo izquierdo se observa un pequeño “plano triangular con una línea roja vertical, la cual hace de eje”⁸². El otro festón, a la izquierda, destaca con un trazo rojo en el eje y otro más perdido, por su cara interna. Las figuras zoomorfas de esta zona⁸³ se resumen en doce bisontes, cuatro caballos, una cierva y una cornamenta de ciervo inacabada.



Fig. 4. Panel principal de la cueva El Pindal. Fotografía P. Saura.

⁸⁰ A partir de ahora y dada la diferente numeración del trabajo de Jordá y Berenguer respecto al de González-Pumariiega, los denominaremos J y B frente a GP.

⁸¹ Jordá y Berenguer (1954:10. fig 1)

⁸² González-Pumariiega (2011:49)

⁸³ Un grabado descrito por Arias y Pérez que refleja una cornamenta tiene toda la apariencia de ser de reno.

Como se indicaba las figuras predominantes son las pinturas rojas y varias grabadas que alternan con trazos de color. La primera gran representación, realizada con técnica mixta, es un bisonte grabado y pintado en rojo apreciándose tonos ocres especialmente en la parte del pecho. El color se encuentra muy diluido (fig 8 de Jorda/Berenguer; figura 19 GP). Las patas se exponen en perspectiva, las pezuñas de las extremidades traseras aparecen hendidas. Es una figura de gran fuerza expresiva. Jorda y Berenguer estaban de acuerdo – por estilo- con la apreciación de Breuil de situarlo en un periodo similar a la serie de policromos de Altamira o con bisontes de Font de Gaume⁸⁴. El grabado hecho con trazo firme y gran destreza muestra (y es una característica que se observa en otras figuras grabadas del panel central) detalles del pelaje en el lomo y hocico ejecutados con pequeños trazos paralelos.

Destacan en el panel central dos formas. Primero una figura de bisonte (nº 9) en **trazo rojo** grueso en el lomo y cabeza. Se insinúa con una aguada de tinta plana más clara la parte baja. Jordá y Berenguer⁸⁵ interpretan esta figura como un jabalí y el posible cuerno como un astil clavado en el animal. A su izquierda y también en trazo rojo grueso se representó una cabeza de caballo (nº 10) de formas simples, con el hocico incompleto y la crinera insinuada por un mayor grosor del trazo. Les sigue una figura de animal incompleto grabado (nº 11), se representó la cabeza y morro mostrando una gran pelambrea estando ejecutado a varios trazos agrupados y líneas pareadas para mostrar hirsutismo en su papada. Se empleo esta misma convención en el lomo. Este se realizó con un grabado simple y repetido. Jordá y Berenguer piensan que podría ser un caballo con la cabeza agachada, aunque por el volumen del cuerpo podría tratarse de un bisonte que aprovecha parte del resalte de la roca (nº 20 de GP).

Le sigue otro bisonte grabado parcialmente (cabeza y lomo). Es de similar estilo al número 8 (fig 12 J y B y 21 de GP)⁸⁶. Hecho con trazo único repetido, muestra detalles del pelaje a través de líneas en lomo, hocico y papada. Parece aprovechar el relieve de la roca para dar una mayor sensación de volumen. Por debajo de éste se representa otro bisonte. Este combina pintura y grabado. Marcas repetidas en su dorso y patas traseras, grabado simple en las delanteras y cuernos. Nuevamente trazos para representar el pelaje. Tanto cuernos como patas aparecen en perspectiva (muy similar al bisonte 8). Estando los cuartos traseros algo forzados al ajustarse a una grieta concrecionada de la pared, posición que se presenta aún más marcada, por la inclinación de la cabeza. Una línea grabada a modo un astil se clava en su parte baja. El lomo está trazado por una gruesa línea roja⁸⁷ que presenta unos engrosamientos y dos trazos a la altura de la cabeza. En el centro de la figura hay una pequeña oquedad natural de la que parte un elemento triangular tradicionalmente interpretado como una saeta. Otros trazos mas perdidos se observan en la parte baja. Este animal representado con la cabeza gacha, inclinado hacia abajo y con las patas excesivamente abiertas parece

⁸⁴ Jordá y Berenguer (1954:12)

⁸⁵ Jordá y Berenguer (1954:12)

⁸⁶ Jordá y Berenguer (1954:13) identificaron este grabado pero no lo atribuyen a ninguna especie concreta,

⁸⁷ Jordá y Berenguer (1954:13) señalan que se hizo posteriormente para realzar la figura. Aunque por la observación de las fotografías da la sensación que se hizo antes y que se reaprovechó por el grabado. Da la sensación que es un lomo de bisonte anterior que se reaprovecha por el artista de los grabados. Breuil también aprecia los trazos grabados sobre el lomo rojo.

corresponder a una iconografía de zoomorfo herido.

Bajo el bisonte 12 se pintaron seis líneas en un resalte rocoso cuadrangular que se han interpretado como claviformes tipo pirenaicos (nº 13). Hay que Trazos perdidos, manchas, líneas y puntos se observan en varias partes del panel central pero hay que destacar una pequeña parrilla abierta bajo el caballo 15 y los trazos que remarcan el panel sobre el borde de un crestón calizo (nº 30a-b, 30c y 30d de J y B) y sobre la cierva roja. Otros dos pequeños claviformes (nº 18) ente los bisontes 17 y 23.

Este primer friso de figuras grabadas finaliza con un caballo de buena factura (nº 15 J y B ; 22 de GP). Se dispone al otro lado de un resalte y una grieta en la pared. Representado con las patas en perspectiva deteniéndose su autor en las pezuñas delanteras, muestra la zona inguinal bien marcada por un trazo múltiple. En su ojo Jordá y Berenguer creen ver pintura negra. Presenta hirsutismo en su morro y, se quiere mostrar la pelambrea de las patas. con pequeños grabados

Tras este caballo se esconde una cabeza de équido (nº 16) grabada -posiblemente la figura estuviese completa-. Está ejecutado con un solo trazo y se aprecia una sola oreja rodeada de mechones de la crin muy abundantes en su frente. Estos trazos de pelambre se observan también -como la figura antes descrita- en la quijada. Su ojo oval presenta doble línea en el párpado superior. Una línea marca el hocico en su parte nasal.

Bisonte grabado (nº 17 J y B; fig 23 GP) de manera incompleta en la cara, muestra un cuerno ejecutado con la convención propia de los otros bisontes. Dentro de la figura se observan algunas manchas rojas, aunque destaca una doble línea de puntos digitaciones él, sin duda anteriores.

Entre esta figura y la anterior se aprecia otro conjunto de signos formados por líneas de puntos, vírgulas y claviformes en rojo (nº 24 y 25 GP/ fig 13 y 14 J y B). Este grupo se destaca hacia el centro del panel principal, sobre un saliente triangular de la roca y bastante próximo al suelo. Se pintaron -adaptados al lienzo rocoso- en vertical seis claviformes clásicos todos con protuberancia en la parte superior (salvo uno algo más al centro). De aspecto similar, el central es más ancho respecto a los tres situados a la izquierda, algo más finos y de factura próxima. El claviforme 1 (empezando por la izquierda) presenta superpuesta la línea grabada a modo de lanzazo del bisonte 23 (nº 23 de GP)⁸⁸. A la izquierda del grupo de claviformes se encuentra el conjunto de puntos más significativo. El centro lo ocupa una nube (nº 25a2 GP) de puntuaciones que parecen formar dos grupos adaptados a la forma de la pared (el derecho con unas 28 marcas y el izquierdo con 36). Por encima de esta agrupación un banda con puntos y digitaciones (23) adaptada al borde de la roca (nº 25a1 GP). Hacia el centro se desdobra. Dos trazos del extremo izquierdo parecen superponerse -según González-Pumariega- a los cuernos del bisonte 27 y el primero de la derecha al bisonte 23. El pigmento parece menos intenso o más claro que la nube de puntos. Entre los bisontes 26 y 27 del catálogo de González-Pumariega se aprecian otros cinco puntos(nº 25c) en una sola fila horizontal (bajo ellos otro punto suelto) y a continuación una doble fila vertical de

⁸⁸ González-Pumariega (2011:55)

cuatro puntos por lado (25d) . Dentro de un pequeño hueco bajo la nube de digitaciones y a la derecha de la cabeza del bisonte 26, otra línea de cuatro (25e) . Más al extremo una clara doble fila horizontal de ocho y seis puntos (25b).

Parecen apreciarse diferencias formales entre el conjunto principal hecho con trazos o puntos de mayor tamaño y el resto hecho con marcas más pequeñas. Además la línea del resalte y del hueco parecen presentar diferencias en cuanto a la intensidad del tono y del pigmento (mayor en la nube del hueco). Si parecen superponerse algunos trazos rojos del resalte (fig 25a1 GP) a los bisontes 23 y 27. A éste también se superponen puntos del grupo 25b o de la serie doble horizontal.

Entre éste y el gran bisonte bajo la cierva roja se observa un pequeño bóvido grabado (nº 19) e incompleto. Cuartos traseros, pelambrea del lomo y parte baja. Y algo más abajo de éste otro pequeño bisonte grabado (nº 20) sin acabar aunque algo más elaborado que el número 19.

Sobre este animal y en posición vertical, se representa un caballo con grabado continuo (nº 21 J y B / nº 33 de GB) aunque de manera incompleta. La figura parece aprovechar parte de una grieta y una concreción – a la que se adapta- para que se perciba mejor su volumen. Esa adaptación a la base pétreo y la flexión del cuerpo -donde sólo se insinúan las patas- nos da una sensación de movimiento o salto. Sólo se representaron el lomo, la cabeza con ojo y oreja, el morro, el cuello y el rabo en forma de espiga de manera bien detallada. Unos trazos cortos marcan la zona de la crinera y del pelaje de la quijada. Su estilo es similar al de los otros équidos.

A la izquierda del gran bisonte y bajo éste se dispusieron otros dos bisontes grabados incompletos con técnicas y estilo (pelaje, cuernos, lomo,...) similar a otros descritos (nº 24 y 25). Ambos afrontados. Más allá otro bisonte grabado de pequeño tamaño (nº 26). A su lado trazos perdidos.

Cierva en rojo (nº 22 de J y B/ nº 31 GP). Se trata de una figura destacada en el panel central. Situada bajo un crestón bien marcado por líneas rojas, se ejecutó todo su contorno con un trazo largo, continuo y baboso delineando de manera sencilla todo el cuerpo con una composición muy geométrica. La cabeza se proyecta de forma triangular con dos líneas rectas que no se llegan a cerrar del todo en el vértice (morro) adaptándose a una irregularidad de la pared sobre la que un trazo corto indica la oreja del animal. La pata delantera se insinúa en el arranque coincidiendo con una grieta de la roca y la trasera se pinta de manera incompleta. En cualquier caso una extremidad por par. A la altura del cuello se extendió una masa de pintura roja que marca el cambio de pelaje, su parte trasera y baja se representan de manera muy marcada por la misma técnica. A Breuil, Alcalde del Río y Sierra la factura de este animal les recordaba las ciervas de Covalanas⁸⁹. Se le superpuso -hoy muy perdido- un bisonte grabado y pintado. A su vez el lomo de la cierva se superpone a la figura grabada (nº 32 González-Pumariega) que los citados investigadores definieron como inacabada aunque se trata de unos cuartos traseros donde destaca una pata con su pezuña y algunos trazos que

⁸⁹ Alcalde del Río, Breuil y Sierra (1911:71)

podrían corresponder al pelaje⁹⁰. Dentro del cuerpo, sobre la parte inguinal, se aprecian una serie de puntuaciones y hacia el centro ligeras manchas de color. Bajo la parte ventral se observa una línea de seis puntos, muy perdidos, en negro (25f de GP) y más abajo una serie de vírgulas en rojo.

Representación de un gran bisonte (nº 23 de J y B/ 34 de GP) bajo la cierva y superpuesto a aquella (joroba por encima de la pata delantera). Es una figura de gran potencia, muy trabajado en su frente y patas delanteras hecha con perfecta perspectiva mostrando sus pezuñas hendidas. Parece presentar la boca entreabierta y bajo su papada se aprecian dos marcas que podrían corresponder a pequeños signos aflechados (nº 35 GP)⁹¹. Muestra la parte baja con pequeños trazos paralelos al igual que el sexo. El rabo acaba en fleco. Usa una técnica mixta de grabado y pintura. Así el lomo se traza con una suave tinta rojiza como parte de la cabeza, pezuñas y el pliegue del pecho confiriendole volumen y mayor naturalismo a la figura. Igualmente la zona cervico-dorsal. La zona naso-frontal se dibuja – en ancha banda- con grabado en trazo repetido. Sólo se aprecia un cuerno, hecho con dos trazos grabados y cuya ejecución se diferencia de los otros bóvidos grabados. Entre las patas delanteras y el vientre cuatro trazos negros, dos de los cuales fueron interpretados por Jordá y Magín como claviformes (fig 38 GP). Algo más abajo González-Pumariega describe tres círculos grabados.

Hacia la izquierda se observan varias figuras grabadas de bisontes. La figura nº 24 (J y B /40 GP) se sitúa en una pequeña concavidad ayudando a trazar la curva cérvico-dorsal. Se grabaron la grupa, cabeza con su ojo, morro y cuernos en perspectiva. Sigue el grabado por el pecho, patas en perspectiva y vientre dibujado a pequeños trazos. Junto a esta figura se ven ocho puntos rojos (nº 25g GP), dos puntitos negros y otro rojo. Sigue otro bóvido (nº 25 de J y B/ 41 GP) afrontado al anterior y separado del anterior por una banda de concreción. Le falta la cabeza y en general está más incompleta. Sobre la zona de la joroba seis puntos rojos (fig 25h GP). Por último, una pequeña figura de bisonte muy próxima al suelo (nº 26 de J y B/ 42 GP). Aparece grabado el lomo, los cuartos traseros y los cuernos. No se ejecutó la cabeza.

Entre esta parte del panel principal y la siguiente la pared presenta varios crestones de caliza que fueron pintados con trazos y signos rojos. Sobre la parte más alta un gran signo de contornos borrosos y forma triangular (nº 27 J y B); más abajo un círculo pintado (nº 28 J y B); tres franjas verticales que tienden a engrosarse (nº 29 J y B) y finalmente cuatro grupos de cornisas pintadas con marcas longitudinales cortas en el borde del festón (nº 30 J y B/ fig 44 GP). Delante de la cierva aparece el primero con trazos rojos de diferentes colores más oscuros o anaranjados (44.2 GP); por encima y a la derecha cuatro puntos rojos (44.1 GP). Superpuestos a éstos ocho puntos negros y en la cara posterior del festón se aprecian restos de pigmentos. A continuación otro crestón más cuadrangular donde se pintaron diez trazos sobre su extremo (44.3 GP). Crestón delante de la cierva con restos muy difuminados de colorante en ambas caras (44.4 GP). Le siguen otros siete más, dos de ellos con puntos. El número 44.9 con tres puntuaciones y el 44.10 (GP) con ocho puntos paralelos y uno en el centro. A la izquierda del crestón 44.7 se aprecian varias manchas rojas (nº 45 GP), un relieve pintado (nº 46 GP) y un trazo lineal (nº 47 GP).

⁹⁰ González-Pumariega (2011:62.) A semeja esta figura al bisonte nº 27 de su catálogo y quiere identificarla con ese animal.

⁹¹ Fueron identificados como puntas solutrenses por Jordá y Berenguer, (1954).

Separado del panel principal por unos metros comienza otra serie de figuras. Comienza con un gran bisonte pintado con línea roja ancha (nº 31 J y B/ 48 GP). Su contorno muestra pocos detalles salvo la cola y la forma aunque. El color algo desvaído. La mayor característica de esta figura es su volumetría y corpulencia como muestran sus patas delanteras y pecho. A su lado un punto rojo (49 GP) y una línea de ocho gruesos puntos (50 GP) . Ligeramente por encima de éste la cabecita de un caballo en la prominencia de una roca. Está pintada en trazo estrecho y denso y grabada (nº 32 J y B/51 GP). Su cabeza se dibuja en posición vertical y mirando hacia el suelo

La siguiente representación es un bisonte acéfalo (nº 33 J y B/54GP), se grabó con trazo único y repetido como otros. El artista se detuvo especialmente en los cuartos delanteros – en perspectiva- detallando las pezuñas. Tiene una mancha roja en su lomo y un triángulo en su pata delantera. Por encima de este hay una doble línea de trazos pintado en rojo y en forma de cuña similares a los del panel central (nº 34 J y B/ 52 GP). Este signo es interesante por su disposición y ejecución. Son trazos alargados densos en pigmento y realizados apoyando el dedo y arrastrándolo hacia abajo. La fila superior se realizó con 19 puntuaciones y la segunda cuatro. Entre ambas una serie de tres puntitos negros y por encima otros dos.. Hacia la izquierda se aprecia otra alineación de tres trazos rojos de técnica similar e infrapuestos al pez grabado. Por encima del grupo cuatro puntitos rojo-anaranjados

Figura de pez representado de perfil (nº 34 J y B/ 53 GP), posible túnido (¿melva?). Fue realizado con un grabado fino y simple o simple repetido sobre una superficie lisa y blanquecina. La cabeza apunta hacia arriba con un ojo redondeado y marcando la hendidura branquial. Una línea recorre y dibuja longitudinalmente la figura diferenciando la parte ventral del lomo. Se representan claramente la aleta caudal ahorquillada y propia de los túnidos, la aleta dorsal y tres aletas ventrales; dos de ellas muy apuntadas. Se ha querido reconocer un zig-zag que podría representar las pinnulas propias de los túnidos. Aparecen ligeros trazos negros en el interior del grabado y tres trazos rojo en la parte baja.

Motivo angular en rojo (55 GP) formado por una línea oblicua y dos extensiones rectas en el lado derecho. Marcas rojas (nº 56 GP/ 32 J y B) compuestas por punto y trácitos.

La última figura (nº36 J y B/ 57 GP) en el fondo de la cueva es **mamut** perfilado en rojo y con una mancha del mismo color en su interior. A su lado dos parrillas abiertas en rojo. Se localiza en la zona final de la cueva cerca del punto de estrechamiento de la cavidad. Se representa de perfil mediante una línea roja. Una pata por par unidas por arco, cola separada de las nalgas, trompa larga y replagada arrastrándose, cabeza abultada y joroba. En el centro de la figura una mancha roja. En el entorno del proboscideo se identifican dos haces de cinco líneas rojas cada uno (nº 38 y 38 J y B/ 58 y 59 GP). Finalmente un punto sobre un bloque (60 GP).

Del otro lado de la caverna -casi frente al proboscideo- , en un bloque se aprecian varias figuras pintadas en negro. La primera -situada en la esquina superior izquierda del bloque- parece tratarse de una cabeza de caballo (nº44 J y B, 63 GP) ejecutada con línea negra. Se distingue el morro, zona naso-frontal, ojo, algo del lomo y posibles patas. Algún trazo grabado. A la derecha de esta figura se observa un cérvido (nº42 J y b 64 GP). Es de buen

tamaño -aunque muy deteriorado- presenta línea del lomo, cuartos traseros, patas traseras, vientre, pata delantera y pecho. El cuerno muy borrado. Da la sensación que se usó una tintada para diferenciar el pelaje del lomo y zona de los cuartos traseros. En el mismo bloque, en la parte superior derecha, se conservan restos de otro zoomorfo (Francisco Jordá y Magín Berenguer lo asignaron a un cérvido), en este caso la pata trasera y parte del vientre del animal (nº41 J y B 65 GP). Muy cerca se ha descubierto una oreja grabada). Pasando a la pared de la izquierda en unos divertículos fue pintado en negro intenso un ideomorfo en forma de escala o ramiforme⁹² (nº40 J y B 66 GP). A su lado una línea sinuosa atravesada por trazos (nº 40 J y B 67 GP) . Al fondo de la sala -junto a los signos negros, fueron descubiertas por Rodrigo Balbín varias estalactitas pintadas en rojo (nº62 a GP) y próximas otras manchas y puntos (nº62b GP).. En la parte más oculta de la cueva se pintaron manchas rojas, un disco rojo y estalactitas con la misma tonalidad (nº68, 69 y 70).

Esta dominado por las figuras de bisontes (doce) y caballos (4) y muestra un gran equilibrio compositivo. Casi todas las figuras están pintadas en rojo y dispuestas casi todos, en una misma altura. Podría pensarse que parten de la figura central, un gran bóvido sobre el que se trazó una figura de cierva, sobre ellos, en un saliente de la roca se dispusieron diez trazos rojos en su borde. Una característica de esta composición es aprovechar diferentes crestones rocosos para realizar manchas o trazos rojos en sus bordes enmarcando las composiciones principales de animales.. Trazos –por otro lado- que acompañan a muchas de las figuras. Sobre una superficie de estas características se pintaron en rojo cinco claviformes – sobre ellos un bisonte grabado y pintado al lado de los cuales se observa una oquedad de la pared donde se pintó una nube de puntos. Un rasgo interesante de las representaciones, ya indicado por Jordá y Berenguer, es el uso de marcas de caza sobre muchas de las figuras animales representadas. Las figuraciones suelen aprovechar los relieves y oquedades para modelar sus contornos dándoles una imagen más escultórica.

2. 1. 1. 3. Análisis de los conjuntos y cronología.

La interpretación de las manifestaciones artísticas de esta cueva por parte de los distintos investigadores que han intervenido en ella, ha llevado a diferentes conclusiones. En principio se pueden resumir -de manera general- en dos grupos o tendencias. Aquellos que han planteado una visión sincrónica -relativa- del conjunto o los que se inclinan por un devenir diacrónico de las pinturas y grabados. La primera impresión que se aprecia en el conjunto de figuras que se agolpan en la zona central es de cierta homogeneidad visual, provocada no sólo por el uso del color rojo sino por el estilo de varias imágenes y las técnicas empleadas. El estudio de detalle permite realizar algunas matizaciones a esa percepción de uniformidad⁹³. Ese análisis pormenorizado permite apreciar distintas formas de trazar las figuras como el perfilado el contorno del animal aplicando una línea roja fina y compacta en casos, o de manera extensa y “difuminada” en otros. Es esa aplicación “babosa” del tinte, a la que se refería Breuil⁹⁴. Otra técnica es el uso mixto de grabado repetido y color rojo. También

⁹² Semejantes a otros de la cueva del Castillo

⁹³ Esa uniformidad es puesta de manifiesto por diferentes autores y recogida por González-Pumariega (2011: 97)

⁹⁴ Aunque en algunos casos ese aspecto difuminado del pigmento se debió al frotamiento posterior de las pinturas por acciones incontroladas una vez descubierta la cueva, como bien señala González-Pumariega,

se observan diferentes cromatismos en cuanto al uso del pigmento rojo. Más intenso tirando a gamas vinosas o más claro llegando al anaranjado.

La uniformidad técnica y formal se aprecia, igualmente, en la mayoría de los grabados. Hechos con un trazo fino buscando un dibujo naturalista y expresivo de la figura recreándose, el autor, en los detalles anatómicos de algunos zoomorfos, caso del ojo o las pilosidades de barbas y patas hechas con tracitos cortos (bisontes 23,27,36,40,41 o caballos 12, 28, 30, 33 y 50). Al lado de estas figuras que provocan una visión muy realista de la misma, hay otras más zafias en su ejecución.

Como se decía al principio de este apartado, los puntos de vista sobre el conjunto han sido de una ejecución de ciclo corto, inspirados por los estudios de Leroi-Gourhan o de ciclo largo, basados en las publicaciones de Breuil. Dentro de la primera postura se posicionaron autores como Balbín o Pumarejo. La segunda postura fue seguida por Jordá y Berenguer, González Echegaray, Fortea, González Sainz, etc.

Las teorías del ciclo largo compositivo parten de los estudios de Breuil⁹⁵. Éste autor basándose en sus fases estilísticas dentro del arte paleolítico agrupó las figuras del Pindal en dos etapas principales pero – de manera muy confusa- repartidas en varios grupos atendiendo a técnicas y color.

1. Fase Antigua: la constituyen las formas ejecutadas con trazos rojos finos y las figuras lineales rojas de animales que presentan un aspecto netamente arcaico. Es el caso del mamut. Habría un grupo o momento intermedio formado por figuras lineales rojas ejecutadas en trazo baboso que para este investigador sugerirían formas de representaciones en cuevas como Covalanas. Es el caso de la cierva, una cabeza de caballo o el bisonte “emborronado”. Si bien planteaba la posibilidad de atribuir este grupo al Magdaleniense Antiguo en las reproducciones de las figuras las sitúa en el Perigordense.
2. Fase Moderna (Magdaleniense): Formada por los bisontes pintados y/o grabados, los caballos grabados o las series de pequeños puntos al lado de aquellas figuras. Igualmente encajaría en este grupo ciertas formas con indicios de policromía.
3. Grupo de figuras pintadas en negro más o menos sombreadas (incluso el pez grabado) que estarían dentro de un Magdaleniense intermedio.

Francisco Jordá y Magín Berenguer⁹⁶ siguiendo a Breuil definieron cuatro grandes

(2011:97) “se debería valorar la originalidad de este tipo de trazo... no sólo porque algunas figuras de trazo ancho no parece estar desfigurada (bisonte 23), sino porque la agresión moderna, ...va en dirección contraria la de la obra paleolítica”. Es el caso de la cierva, caballo 22, bisonte 21 ...

⁹⁵ Alcalde del Río, H; Breuil, H. y Sierra, L. (1911): *Les Cavernes de la Région Cantabrique (Espagne)*, Mónaco, 80-81

Breuil, H. (1975): *Four hundred centuries of cave art*. Hacker Art Books, Nueva York. 381

⁹⁶ Jordá, F. y Berenguer, M. (1954): “La cueva del Pindal (Asturias). Nuevas aportaciones”. *BIDEA* 23. 4-30. Oviedo

Alcalde del Río, H., Breuil, H., Sierra, L. (1911): *Les cavernes de la region Cantabrique*. Imp. A. Chene. Mónaco.

grupos de pinturas que fueron matizados posteriormente por Jordá:

Un primer grupo pintado en rojo de tipo lineal donde destacan la figura del mamut y la cabeza de caballo en rojo; entre los signos los escutiformes. Valoran la representación del *elephas antiquus* como representación *ante quem* al Solutrense. Para estos autores debiera ser del Auriñaciense antiguo junto al del Castillo. El resto de representaciones por estilo y técnica serían coetáneas.

Segundo grupo, pintado con trazo amplio impreciso y difuso. Para Breuil conservan restos de puntuaciones por lo que estarían próximas a Covalanas y atribuibles al Magdaleniense. Pero para los autores del estudio este grupo de representaciones (cierva, “jabalí” o bisonte rojo) es difícil suponer que se correspondan al Magdaleniense Antiguo dado que hay una superposición de la cierva por el bisonte y éste parece corresponder a un grupo de ejecución posterior.

Los bisontes “polícromos” presentan una flecha en su interior que estos autores interpretan como solutrense, por lo que atribuyen este grupo a dicho momento. Argumento al que unen el uso de la técnica pintada y repasada con grabado más propia de ese periodo.

Cuarto grupo de las figuras negras. Deficientemente conservadas y que atribuyen por la delicadeza del trazo no más allá del Gravetiense. A la misma época de estas figuras pertenecería el pez grabado y el bisonte de lomo pintado en rojo o el gran bisonte bajo el pez.

Posteriormente Jordá⁹⁷ reajustó la cronología y composición e estos grupos. Así se tendría:

1- Un grupo arcaico de pinturas rojas como el Mamut, los signos en forma de escudo (posibles representaciones de vulvas), laciforme, tres animales como son bisonte, cierva y cabeza de caballo. Dentro de este momento atribuido a principios del Solutrense con perduraciones del ciclo anterior estarían “los animales sin patas, los trazos babosos o incorrectos, los vulviformes. Posiblemente los claviformes y puntiformes a su izquierda.

2- Grupo de animales grabados como el caballo en posición vertical, equido a trazo “múltiple” con cinco trazos rojos bajo su vientre, cabeza expresiva de caballo, series dobladas de puntos, vulva grabada de tipo lineal, claviformes en negro, series dobladas de puntos⁹⁸.

3- Figuras negras como los signos escaleriforme o serpentiforme atribuidos al Magdaleniense⁹⁹.

La cronología de este conjunto es muy controvertida. Como vimos tanto Breuil como Jordá plantearon varias fases de ejecución desde el Auriñaciense hasta el Magdaleniense.

Balbín, R., Alcolea, J.J., González Pereda, M.A. (1999): “Une vision nouvelle de la grotte de El Pindal, Pimiango, Ribadedeva, Asturias”. *L'Anthropologie* 103. 51-92.

Fortea, J. (1992): “Pindal (El)”. *El Nacimiento del Arte en Europa*. Unión Latina. 246-248.

⁹⁷ Jordá, F. (1977): *Historia de Asturias. Prehistoria*. Tomo I. Ed Ayalga, Salinas. 99-103

⁹⁸ Jordá (1977:139-140)

⁹⁹ Jordá (1977:147)

Leroi-Gourhan¹⁰⁰ atribuyó el conjunto al Estilo IV antiguo. A tenor de esta asignación y siguiendo esa clasificación varios autores han propuesto una cronología casi única para todo el conjunto, es decir una santuario con figuras prácticamente sincrónicas dentro del Magdaleniense medio y superior caso de Balbín y Alcolea¹⁰¹. Por contra otros investigadores proponen, con matices, algunas variaciones temporales en cuanto a las representaciones. Por ejemplo, Javier Fortea¹⁰² el cual arguye que éstas podrían empezar en un momento antiguo del Estilo III con los signos y casi todas las figuras animales pintadas en rojo como la cabeza de caballo de la pared izquierda, la cierva, las vulvas, puntuaciones, trazos rojos y mamut. También incluiría las figuras negras del final de la cueva. Los grabados y las figuras con técnica mixta (grabado y pintura roja) corresponderían la Magdaleniense medio o superior (con una gran influencia pirenaica) momento en el que predominan los bisontes (14000-12000 BP// 17240-13970 cal BP).

Por tanto, se podría pensar en una fase premagdaleniense con algunos zoomorfos como la cabeza de caballo rojo de la pared izquierda n.º 22 (GP) o la cierva roja del panel central n.º 31 (GP)¹⁰³. Incluso, precisando más, se podría pensar en un momento más antiguo formado por animales como los mamuts o las series de ideomorfos tipo vulvas, es decir signos con un marcado carácter sexual. También podrían encajar en estos primero prolegómenos de la cueva algunas series de puntuaciones o trazos rojos (por ejemplo en haz n.º 59 GP, el disco n.º 69 o algunos espeleotemas pintados que encontramos en otras cuevas como La Lloseta) que evocan la fase roja en el inicio del palimpsesto de Llonín. Etapa que enlazaría con otros conjuntos de la zona como las primeras capas pictóricas de Tito Bustillo, el Buxu, El Covarón (aquí tenemos, por ejemplo, marcas rojas en el borde de crestones calizos) o Pruneda.

La siguiente fase nos lleva a un Magdaleniense de influencias pirenaicas que se aprecia no solo en la iconografía (bisontes) sino también en la composición, estilo y técnicas empleadas de las figuras. Además de la aparición de claviformes con paralelos claros en cuevas francesas. En el pindal se observa como la lanzada del bisonte n.º 23 se superpone a uno de estos claviformes¹⁰⁴.

2. 1. 2. Cueva de Llonín, Concha de la Cova o Cueva del Quesu (Llonín, Peñamellera Alta).

2. 1. 2. 1. Localización y descubrimiento.

La cueva se ubica en un pequeño y angosto valle transversal al río Cares en el pueblo

¹⁰⁰ Leroi-Gourhan 1971

¹⁰¹ Balbín, R. y Alcolea, J.J. y González, M.A. (1999): "Une vision nouvelle de la grotte de El Pindal, Pimiango, Ribadesella, Asturias". *L'Antropologie* 103. 51-92

¹⁰² Fortea, J. (1992): "El Pindal". *El nacimiento del Arte en Europa*. Unión Latina. 246-49

¹⁰³ Aunque los estudios recientes de González-Pumariiega (2011:102) nos alientan ciertas dudas al mostrar como una parte, tal vez corrida, de la pintura se superpone a un grabado que parece corresponder a una fase posterior. A su vez esta cierva está claramente por debajo de un bisonte grabado y pintado.

¹⁰⁴ González-Pumariiega (2011:102)

de Llonín¹⁰⁵ dentro de un abrupto paisaje de montaña. Su entrada aparece ligeramente taponada por un antiguo derrumbe. Descubierta a finales de los años cincuenta fue estudiada de manera pormenorizada y publicada por primera vez por Magín Berenguer en 1978¹⁰⁶. Posteriormente— desde 1984— el equipo dirigido por Javier Fortea excavó su yacimiento y estudió a fondo los diferentes paneles de la cueva estableciendo una precisa secuencia de las pinturas y grabados. Actualmente sigue siendo estudiada por el grupo de trabajo dirigido por M. de la Rasilla de la Unversidad de Oviedo.

2. 1. 2. 1. Investigación: La secuencia de ocupación y el yacimiento arqueológico.

El yacimiento se extiende por varias zonas de la cueva y fue excavado en cuatro sectores: vestíbulo, cono posterior, cono anterior y galería.

Las excavaciones en esas áreas de la gruta han sacado a la luz una amplia secuencia de ocupación y cultural que cubre: Edad del Bronce, Aziliense, Magdaleniense superior, medio y “arcáico” o Badeguliense, Solutrense Superior, Gravetiense y Musteriense¹⁰⁷

Bajo una primera capa con diferentes evidencias post-paleolíticas atribuibles a la Edad del Bronce o evidencias de ocupación Aziliense con arpones propios de esa época, aparece la serie de ocupación correspondiente al Paleolítico Superior y Medio¹⁰⁸.

Magdaleniense superior se encuentra dentro del nivel II de la Galería en correspondencia con el n VIII-IX del Cono Anterior. Aparecen azagayas de base ahorquillada y de doble bisel junto con arpones típicos algunos con decoraciones en V o trazos pareados. Del nivel IX de este sector procede una costilla profusamente grabada con diferentes trazos y varias cabras en perfil y posición frontal esquemática y un metápodo con una cabra grabada.

Magdaleniense medio. Se encuentra en el n. X del Cono Anterior. Contiene varillas o azagayas ahorquilladas. Entre el arte mueble destaca un rodete grabado y una espátula-bramadera.

Magdaleniense arcáico o posible Badeguliense¹⁰⁹. Se encuentra en el nivel III de la

¹⁰⁵ Coordenadas ETRS 89 366-231.48 X /4.799.724,73Y 43°20'18.49"N 4°39'0.85"W

¹⁰⁶ Berenguer, M. (1979): *El Arte Parietal prehistórico de la cueva de Llonín*. Oviedo. Caja de Ahorros.IDEA.

¹⁰⁷ Fortea et al. (1999): “La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta). Campañas de 1995 a 1998”. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 95-98*. Principado de Asturias .59-68.

¹⁰⁸ Fortea, J. et al. (2004): “L'art pariétal et la séquence archéologique paléolithique de la grotte de Llonin (Peñamellera Alta, Asturias, Espagne). *Société Préhistorique Ariège-Pyrénées* LIX. 7-29

¹⁰⁹ En un trabajo reciente sobre la cueva se atribuye ya este nivel al Badeguliense. Evidencias, que a juicio de los autores, precisan de una explicación pudiéndose tratar de un fenómeno de desarrollo autóctono o de “enculturación”. Es más discutible la atribución de los grabados estriados de la pared a esta fase, siguiendo la lógica secuencial de ocupación de la cueva y la actividad sobre las paredes. El vacío de un Magdaleniense Inferior en la cueva reforzaría esa idea, así como el reaprovechamiento de tinturas rojas sobre la pared para realzar los grabados. De la Rasilla, M, Santamaría, D. y Rodríguez, V. (2014): “La cueva de Llonín (Peñamellera Alta, Asturias)”. *Los cazadores recolectores del Pleistoceno y del Holoceno en Iberia y en Estrecho de Gibraltar. Estado actual del conocimiento arqueológico*. E. Carbonell, J. M. Castro y J. L. Arsuága (Eds). UB y Fundación Atapuerca. 663-665

galería. Esta capa contiene una importante industria de cuarcitas con un índice laminar fiable y un abundante utillaje arcáico sobre lasca (raederas, denticulados o perforadores) y *raclettes*. Contrasta con este utillaje lítico un otro óseo de buena calidad con varillas decoradas, azagayas con lengüeta y decoración en espiga, azagayas tipo Placard, una pieza losángica decorada usando técnica pseudoexcisa. Este ambiente industrial recuerda o encaja con el mismo contenido entre los niveles 4 a 10 de la Riera.

Solutrense superior. Se encuentra en todas las secciones excavadas (N. IV de la Galería, N. IV del Vestíbulo, N. XI del Cono Anterior y N. IV del Cono Posterior). Está formado por hojas de laurel, puntas de base cóncava y muesca, azagayas con aplastamiento central, etc. Entre el arte mueble destaca un fragmento de omóplato que evoca una cabeza de cérvido. Presenta una perforación y está decorado con trazos paralelos cortos en los bordes y otros más largos en el interior.

Gravetiense. Nivel V de la Galería. Puntas de la gravette. Destaca una placa tiznada de pintura rojo bermellón como los pigmentos de la misma fase en las paredes.

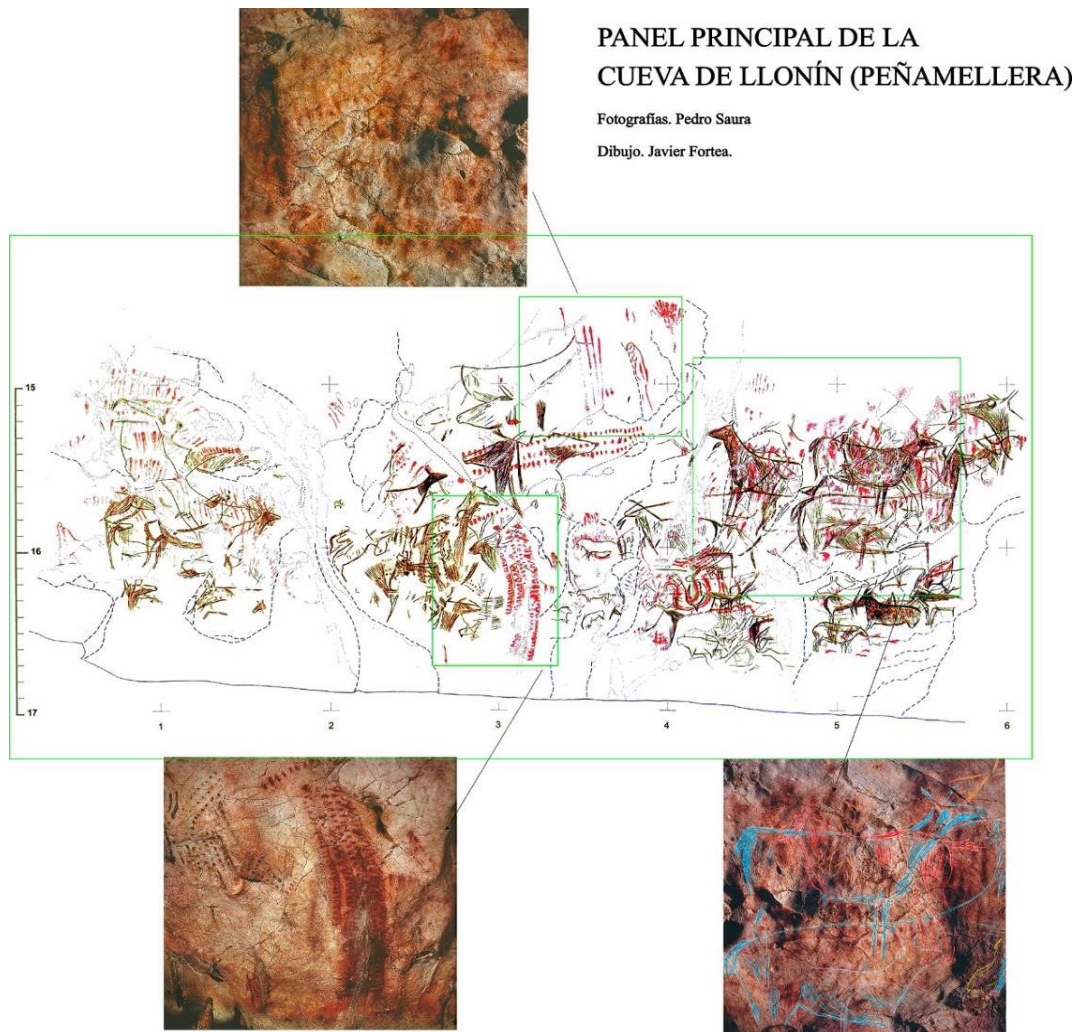


Fig. 5. Panel principal de cueva de Llonín. Dibujo de J. Fortea y fotografías de P. Saura

2. 1. 2. 2. Descripción de las manifestaciones artísticas.

El arte rupestre de Llonín se distribuye por varios puntos de la cueva pero especialmente se concentra en las paredes de una amplia sala situada en fondo de la gruta. La mayoría de las manifestaciones artísticas se pueden observar sobre un extenso panel que forma un gran palimpsesto. El resto se distribuyen por varios divertículos de la galería. Todo un conjunto de expresiones plásticas con una amplia diacronía temporal junto a una ocupación humana que recoge muy diferentes episodios del paleolítico. Etapas, muchas de ellas, asociables a las fases de composición de los paneles¹¹⁰.

La primera expresión artística -para Magín Berenguer expuesta en su precisa y detallada reproducción de los paneles de la cueva - se configuró con toda una serie de signos, trazos y puntuaciones de color rojo. Se deduce esta atribución por superponerse, a ese conjunto, los grabados que considera contemporáneos de las pinturas negras. De esta primera fase destacaba una forma serpentiforme, dos signos alargados en posición vertical y varios en forma de escutiforme o parrilla abierta. La única figura reconocible era un posible perfil femenino entre dos haces de líneas situado en la parte superior-central del panel. Este autor veía similitudes de esta capa de pinturas con otras de la misma coloración en la cueva de Chufín¹¹¹, El Pindal, La Pasiega, El Castillo, Cullalvera o Niaux¹¹². Cronológicamente había atribuido esta fase al Auriñaciense o auriñaco-gravetiense.

La siguiente fase la asociaba a las técnicas de grabado sin diferenciar claramente éstos por cuestiones de estilo y superposición, si destacaba dos técnicas. Una de “trazo múltiple, débil y discontinuo tanto en contornos como en la superficie interior de las figuras” superpuesta a otra de “trazo único y profundo en los contornos o bien con trazos que, aunque no únicos, conservan esa misma firmeza y simplicidad”¹¹³. A la primera, correspondían la mayoría de los cápridos, dos ciervos, dos bisontes¹¹⁴ y un caballo. A la segunda, la mayoría de los cérvidos y una cabra. Los grabados con ese trazo y rayado múltiple buscaban una sensación de claroscuro que hiciera destacar el volumen y la anatomía del animal. Esta etapa se atribuyó al periodo Solutreo-magdalenense¹¹⁵.

¹¹⁰ Fortea, J. et al. (2003): “La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta). Campaña de 1999 a 2002”. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1999-2002*. Principado de Asturias. 77-86. Fortea, J.; Rasilla de la, M. y Rodríguez, V. (1992): “La cueva de Llonín (Peñamellera Alta). Campañas de 1987 a 1990”. *EAA*. Consejería de Cultura. Principado de Asturias. Oviedo, 9-18

Fortea, J.; Rasilla de la, M. y Rodríguez, V. (1995): “La cueva de Llonín (Peñamellera Alta). Campañas de 1991 a 1994”. *EAA*. Consejería de Cultura. Principado de Asturias. Oviedo, 32-43

Fortea, J.; Rasilla de la, M. y Rodríguez, V. (1999): “La cueva de Llonín (Peñamellera Alta). Campañas de 1987 a 1999”. *EAA*. Consejería de Cultura. Principado de Asturias. Oviedo, 59-68

Fortea, J.; Rasilla de la, M. y Rodríguez, V. (2007): “La cueva de Llonín (Peñamellera Alta). Campañas de 1999 a 2002”. *EAA*. Consejería de Cultura. Principado de Asturias. Oviedo, 77-86

¹¹¹ Almagro, A. (1973): *Las pinturas y grabados de la cueva de Chufín*. Instituto Español de Prehistoria. Madrid.

¹¹² Berenguer (1979: 29).

¹¹³ Berenguer (1979:16).

¹¹⁴ Uno de los bisontes se superpone a un ciervo de trazo múltiple estriado. Se trata de la iconografía de un bisonte con la lengua fuera. Se afronta a otras dos ciervas de trazo múltiple.

¹¹⁵ La técnica ya había sido destacada por Jordá en 1957 en *Altamira cumbre del Arte Prehistórico*. Instituto Español de Antropología Aplicada. Madrid 1968. La técnica se observa en las ciervas grabadas sobre

La última fase descrita por Magín Berenguer corresponde a la serie de pinturas negras. Repartidas al comienzo del panel, se definían por varios signos (líneas paralelas con una especie de dientes de sierra y un ovalo con dos divisiones internas) y grupos de puntuaciones a los que se suman varias figuras de pequeñas cabras¹¹⁶ perfiladas o rellenas en negro junto a un signo ovalado, caballos, cérvidos y bisontes. Estos últimos los paralelizaría con los bisontes de Le Portel, El Buxu o figuras contorneadas en negro de Las Chimeneas, la Pasiega o Covalanas atribuidas al Magdaleniense V y VI.

Durante los años 1987 a 2002 se comenzaría una nueva etapa de investigación por un equipo - dirigido por Javier Fortea - con un plan de lectura metódica y sistemática de los diferentes paneles con el arte de esta caverna¹¹⁷. Esta última serie de estudios precisó y amplió aquel primer trabajo de Magín Berenguer. Así se establecieron cinco fases de desarrollo -deducidas de las sucesivas superposiciones observadas- para las pinturas y grabados en varios puntos de la cueva.

Las manifestaciones artísticas se reparten, principalmente, entre dos espacios bien diferenciados, la Gran Sala y la Galería. Así, al poco de iniciar el descenso hacia el interior de la cavidad, se encuentra el primer grupo (Panel de Entrada). A continuación, y ya en pared derecha, se suceden el Panel del Cono Posterior, el Panel Intermedio, el Panel Principal y Panel Contiguo¹¹⁸.

Panel de Entrada. Muestra dos ciervas perfiladas con un trazo rojo continuo y en otras partes mediante tamponado. Un estilo que recuerda figuras similares de las cuevas de Covalanas, Haza o Pasiega. Se afrontan de manera oblicua y mirando hacia una grieta de la pared. Una disposición de los zoomorfos que parecen salir o dirigirse hacia una oquedad natural de la cueva. Composición que se aprecia en cuevas como Covalanas, Covaciella, Bosque, Chauvet, Moulin, Résau Clastres Travers de la Janoye,...¹¹⁹

Panel de la Sala. Situado a pocos metros del anterior siendo un espacio bien individualizado. La mayor parte de las figuras -una docena- son bisontes de fino trazo, algunos completados con pintura negra. Escondida se aprecia la figura de un oso en negro. Entre el grupo de bóvidos destaca una figura antigua de bisonte en rojo ejecutado aprovechando el resalte de la roca que fue retocada con un grabado posterior¹²⁰

omoplatos tanto de El Castillo como Altamira. Almagro Basch. *Los omóplatos decorados de la cueva de El Castillo*. Puente Viesgo.

¹¹⁶ Destacamos una cabra pintada en vertical que parece tumbada como las del Bosque.

¹¹⁷ Fortea, J.; Rasilla de la, M. y Rodríguez, 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. Fortea, J. et al. (1995): "La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta). Campañas de 1991 a 1994". *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 91-94*. Principado de Asturias.

Fortea, J. et al. (1991): "La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta). Campañas de 1987 a 1990". *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 87-90*.

¹¹⁸ Fortea, J. et al. (2003): "La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta). Campañas de 1999 a 2002" *EAA* 5. 77-86.

¹¹⁹ Fortea et al. (2003: 77).

¹²⁰ Fortea, J. et al. (2005): "L'art pariétal et la séquence archéologique paléolithique de la grotte de Llonín (Peñamellera Alta, Asturias, Espagne)". *Préhistoire, Art et Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*. LIX - 2004- 22.

reconvirtiéndolo y reaprovechándolo para la nueva composición del panel. En total se aprecian diez figuras: bisonte en negro en posición vertical, prótomo de un posible bisonte en negro, bisonte pintado en rojo (antes caballo de Magín Berenguer), bisonte grabado y bisonte grabado con retoques en negro, oso en negro, caprido o cérvido en negro y figura grabada de largas orejas. Así como trazas de pintura roja y negra.

Fortea, de la Rasilla y Rodríguez destacan la unidad de estilo -fechado en el Magdaleniense- y compositiva de este panel, y su cuidadoso trabajo aprovechando las cualidades plásticas de la sala y pared. Sobre cuatro de los bisontes inciden venablos, toda una escenografía de muerte y abatimiento de estos bóvidos. La figura del úrsido se oculta dentro del conjunto del panel (¿intencionadamente? a sugerencia de los autores) a la visión directa del observador, se muestra en una posición en la que parece de erguirse¹²¹. La iconografía de úrsidos la encontramos en Ekain, Santimamiñe, Venta La Perra, Monedas, Castillo, Micolón y posiblemente Tito Bustillo y Buxu.

Panel del Cono Posterior. Situado en la pared contigua al área posterior del cono de deyección. Conserva distintos conjuntos de puntos rojos y varias figuras de animales: un prótomo de uro cuyos cuernos se realizaron con un único trazo sinuoso y una cierva de color rojo hechos con trazo lineal, varias ciervas grabadas con trazo múltiple estriado en su interior y perfilando su contorno. Estas se superponen sobre los conjuntos de puntos rojos y la cierva roja.

Por tanto las representaciones más antiguas en rojo usan tanto el tamponado o puntuación digital junto al trazo lineal. Los tamponados digitales forman dos signos en flecha, grupo de puntos que enmarcan el panel por su zona superior derecha e izquierda y una nube de puntuaciones hacia el centro. Haces y concentraciones de puntos se distribuyen por varias oquedades. Se trata de un ambiente compositivo que recuerda conjuntos similares de El Castillo

Sobre esta fase gráfica, y en el mismo panel, se grabaron cabezas de ciervas según los estereotipos más clásicos de estas iconografías de Altamira/Castillo, es decir, trazo múltiple perfilando la figura y trazo estriado interior modelándola. Una de ellas trazada sobre la cierva roja y compartiendo sus patas. Hecho que les llevaría a retocar otras partes del cuerpo. Es decir se aprovechó e integró una figura anterior para componer un conjunto de dos ciervas cruzándose¹²². Las figuras grabadas suman 22, de las cuales diecisiete encajan en la iconografía y estilo tipo Altamira/Castillo. Nueve se representan solo con la cabeza (una de ellas vuelta hacia atrás) y siete enteras. Las otras representaciones están grabadas con trazo simple o repetido y con otro estilo.

Panel Intermedio. Se trata de un lienzo posicionado entre el Cono y el Panel Principal. La primera manifestación plástica es un haz angular grabado con trazo múltiple

¹²¹ Fortea et al. (2003:78).

¹²² Fortea et al. (2003:79). A juicio de este autor y su equipo. Para Fortea y su equipo (Fortea et al. 1999:67) el cruce de dos ciervas es un estereotipo que se observa nuevamente en el panel principal o en los grabados exteriores de la Lluera. De esta integración de una figura anterior para realizar una nueva iconografía posterior “no deben deducirse argumentos para apoyar una cronología corta para todo el arte de Llonín”.

seguido de una cabeza de cierva ejecutada con trazo múltiple de estilo Altamira/Castillo. Le siguen un trazo negro, nueva cabeza de cierva de mismo estilo que la anteriormente descrita, una dudosa cabeza de trazo simple y cierra un nuevo haz de rayas grabadas de trazo múltiple (¿signo?). A su lado restos de pintura negra y de pintura roja. Algo más adelante algunas líneas grabadas y rojas.

A juicio de los investigadores de la cueva, el Panel del Cono y el Panel Principal parecen unidos, al menos en cuanto a zoomorfos y trazos múltiples estriados.

Panel Principal¹²³. Es el lienzo más importante de la cueva tanto por su amplitud -13 m-, como por su enorme complejidad plástica. Está formado por un entramado y superposición de signos y zoomorfos. Su visión es visible desde cualquier punto y a distancia. Como ocurre en Tito Bustillo es apreciable por su mancha roja, aunque en los dos casos pueda responder a orígenes o intencionalidades diferentes. Ese tono es consecuencia de los signos, puntuaciones, trazos, serpentiforme o antropomorfo que se pintaron en la base del lienzo¹²⁴. Por debajo se aprecian algunas figuras de color rojo anaranjado y trazo lineal como es un bisonte en perspectiva semitorcida, un interesante signo rectangular con divisiones internas y diversos trazos. Fortea y su equipo distinguieron seis fases distintas en la composición del gran panel.¹²⁵ En color negro se observan varios conjuntos de signos caso de grupos de puntos, trazos lineales paralelos, elementos rectangulares normalmente superpuestos a las figuras rojas e infrapuestos a los grabados¹²⁶. Igualmente se aprecian zoomorfos con trazo simple negro, algunos de los cuales fueron retocados posteriormente con grabados. Pero la mayor profusión artística se da con el grabado de cápridos y cérvidos especialmente ejecutados con trazo múltiple y estriado. No son las únicas figuras que se realizaron con esta técnica, existen caballos y bisontes. Este grabado se abre paso -aprovechando su fuerte tonalidad en la pared- sobre ese fondo rojo destacando sobre él. Se podrían distinguir dos grupos por el tamaño, el tema tratado y el procedimiento técnico del grabado, sobre todo en detalles del animal. Los primeros autores recrearon cérvidos. Se focalizaron especialmente en el trabajo de la cabeza. De una manera sencilla dibujaron el perfil de aquella a base de varias líneas para después centrarse en los diferentes detalles de su interior a base de un estriado que podría verse -casi- como una tinta clara por su profusión dando una sensación de claroscuro. Intención ya puesta de manifiesto por Jordá¹²⁷ y bien recogida por Magín Berenguer en sus trabajos sobre la cueva¹²⁸. Cuando el animal se dibuja completo se practica la misma técnica aunque, por ejemplo, las patas casi nunca se terminan. El otro grupo está formado por cápridos. Mucho más elaborados en su ejecución pero usando la misma técnica. Las figuras

¹²³ La primera parte, una hornacina, fue estudiada por el equipo de Javier Fortea en 1997. A su pie se hizo un sondeo que ofreció un pequeño nivel de ocupación entre dos costras estalagmíticas. El estudio de M. Berenguer sólo había aportado tres figuras grabadas (nº 1,2 y 3)

¹²⁴ “*Su ideal abstracto, sin que haya una sola representación figurativa, le conceden no sólo unidad de factura, sino también de criterio. Creemos que trata de un riquísimo repertorio simbólico que se encuentra en un estadio Auriñaciense o Auriñaco-gravetiense*”, Magín Berenguer (1979: 30-31).

¹²⁵ Fortea et al. (2003: 82) y Fortea y Rodríguez (2008: 242-243)

¹²⁶ Fortea et al. (1995): “La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta). Campañas de 1991 a 1994”. *EAA 1991-1994*. Oviedo, 33-43

¹²⁷ Jordá, F. (1968b): “Altamira cumbre del Arte Prehistórico”. *Inst. Español de Antropología Aplicada*. Madrid, 86

¹²⁸ Berenguer, M. (1979): *El Arte Parietal prehistórico de la Cueva de Llonín*. Oviedo. IDEA. 31

suelen ser más naturalistas y no tan sintéticas como las ciervas. Hay mayor profusión de detalles, formas y volúmenes. La mayoría de estas figuras miran hacia la izquierda y no suelen superponerse.

Los trabajos de Fortea y su equipo fueron definiendo en la década pasada algunas figuras confusas, algunas interpretadas de manera errónea por M. Berenguer. Es el caso de la figura nº 6 negra de este autor (trabajo de 1979) identificada como cabra en posición vertical y patas replegadas, Se ha identificado la figura del reno en posición vertical mezclado en la figura 8 de Magín Berenguer que había interpretado como cabra. Esta figura de reno se suma a otras como las de Tito Bustillo y el posible reno de Covaciella.

Panel Contiguo. La superficie de lienzo trabajado suma unos tres metros. Situado a la izquierda del panel principal. Contiene mayoritariamente signos lineales rojos y algunas líneas grabadas. Se documenta un bóvido acéfalo y sin tren anterior. En una grieta como ocurría en otras del Panel Principal se encontraron dos lascas.

Paneles de la Galería. Se inicia en la pared norte del vestíbulo y continua hacia el interior en un plano inclinado, estrechas paredes y techo elevado. Un estrecho paso lleva a una galería que Fortea y su equipo denominaron Rotonda. Lugar desde el que comienzan las manifestaciones plásticas en color rojo. Espeleotemas teñidos, puntuaciones digitales, bastoncillos. En la otra pared un gran signo rectangular en posición vertical, con divisiones internas horizontales y flecos verticales. A sus lados agrupaciones de bastoncillos y un signo en U asociado a puntuaciones que recuerda a signos del Camarín de las Vulvas en Tito Bustillo. La continuación de la galería contiene en sus paredes nuevamente espeleotemas teñidos, puntuaciones digitales y restos de color en el interior de convavidades. Este fenómeno decorativo nos recuerda la base del panel principal de Tito Bustillo. Las grafías comparten una misma tonalidad y en gran parte, la temática.

Fortea, de la Rasilla y Rodríguez identifican estas series de signos con la fase II de la cueva con la que "comparten una idéntica tonalidad y parte de su temática"¹²⁹. El componente temático es signico e implica una intencionalidad¹³⁰. Un pequeño "santuario" monotemático que se observa en Tito Bustillo con el Camarín de las Vulvas o la Galería de las Parrillas, Buxu con los tectiformes, Galería de los tectiformes de la Cola de Caballo de Altamira, Camarín de los Tectiforme de Castillo, Lluera II. ... Estos conjuntos ya definidos por Jordá en Herrerías, parecen ser parte de un mundo cantábrico como bien señalaban Breuil y Obermaier cuando estudiaron la cueva de Altamira¹³¹

Una vez recorridos los paneles y analizadas sus superposiciones y diferentes técnicas se pudieron reconocer, al menos, **cinco fases artísticas y cronológicas** principales que apoyan una extensa diacronía de las manifestaciones gráficas de la cueva. La definición de

¹²⁹ Fortea et al. (2003: 83).

¹³⁰ Esta idea de espacios recogidos, galerías y divertículos con signos denotan una proceder muy propio del arte paleolítico cantábrico tal y como expusieron en su momento Breuil y Obermaier en su obra *La Cueva de Altamira en Santillana del Mar*. Madrid (1935:68).

¹³¹ Breuil y Obermaier (1935: 68)

estas fases ha seguido el criterio de apoyar a cada una de ellas con algún momento de la secuencia ocupacional de la cueva identificando ambas.

A. Fase I: La primera y más antigua etapa de representaciones es subdivisible en dos por coloración y superposición de motivos. Las figuras de la fase Ia se ejecutaron en trazo lineal y en color rojo teja. Son un bisonte de factura arcaica con cornamenta y patas anteriores en perspectiva semitorcida, un posible signo rectangular compartimentado aunque mal conservado y varios trazos. Sobre el bisonte se observan varios rasgos de color bermellón¹³². Esta fase Ib la componen diferentes grupos de trazos verticales dispuestos paralelamente o en ángulo, alineamientos horizontales de bastoncillos simples, doble o triples; trazas curvilíneas o puntuaciones. Dentro de esta fase se encuentra un antropomorfo femenino dibujado de perfil, un signo de forma sinuosa o serpentiforme y un signo formado por el alineamiento en filas de pequeños trazos triangulares yuxtapuestos que dan al resultado una forma cuadrangular¹³³. Esta fase inicial se encuentra tanto en el Panel del Cono Posterior donde se aprecian dos nuevas agrupaciones de puntos en forma de flecha, La Galería y el Panel Principal. Dentro de éste, tenemos el signo cuadrangular con divisiones antes descrito, grupos de bastones, puntuaciones digitales, un signo en U que recuerda las vulvas de Tito Bustillo o La Meaza.

Es en este primer momento pictórico cuando, a juicio de Fortea y su equipo¹³⁴, cuando los habitantes de Llonín reconocen todos los espacios de la cueva dejando algún testimonio en sus paredes. "A ellos se debe la estructuración simbólica de la cueva como una totalidad". Los autores de la fase siguiente parecen reducir el espacio de trabajo, una tendencia a la concentración que se observa en episodios posteriores. Algo similar parece ocurrir, también, en el panel principal de Tito Bustillo.

B. Fase II: Las representaciones más significativas de esta fase, superpuesta a las figuras de la fase Ib, son los signos negros rectangulares con los ángulos redondeados o no y divisiones internas tipo Altamira, Pasiega, Chimeneas¹³⁵; series de triángulos rellenos en tinta negra dispuestos en tiras de líneas dentadas yuxtapuestas¹³⁶ y animales de trazo lineal negro.

¹³² En una publicación de 1992 estos autores llegan a plantearse que las series rojas y los grabados estarían íntimamente ligadas, "o incluso fuera una sola". Es una idea que se baraja por la representación de dos ciervas cruzándose con las grupas fundidas, una pintada en rojo y otra grabada superpuesta. Un esquema compositivo típico de la cueva donde las ciervas se emparejan. Tal vez en este caso –piensan estos investigadores– se aprovechó una figura anterior para mantener este sistema compositivo. El cruce de dos ciervas lo observan en la Lluera I y debió tener un origen Solutrense. Fortea, J. et al. (1991): "La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta). Campañas de 1987 a 1990." *EAA 87-90*. Principado de Asturias. 17.

¹³³ Más bien que un signo cuadrangular, cuyo término llevaría a confusión con otras formas cerradas, es una agrupación de pequeños trazos que dan como resultado una forma de aspecto alargado.

¹³⁴ Fortea et al. (2003: 83)

¹³⁵ No se me parecen mucho. Es más estos signos atribuidos y datados en el Magdaleniense inferior en las cuevas del Castillo y Altamira no encajan con las fechas propuestas por Fortea. Este autor duda de la validez de las mismas (1995:41).

¹³⁶ Llaman la atención (Fortea et al. 2004:18) sobre cierta similitud entre este signo realizado por alineamientos de formas triangulares donde se trazó la arista y se relleno de color negro, con otros grabados en el panel X-C de Tito Bustillo, en concreto en signo 46 de Balbín y Moure dentro de la Fase IV del panel principal, fase donde se integran las cabezas de ciervas grabadas tipo Altamira/Castillo con los n.º 14 y 10 de Balbín y Moure (1982).

Esta fase de pinturas negras también fue identificada por Magín Berenguer¹³⁷. Sobre este tipo de signos Fortea¹³⁸, llamaba su atención sobre su similitud con otros similares grabados (n.º 46 Balbín-Moure dentro de su Fase IV y relacionados con cabezas de ciervas estriadas) y hallados en el panel principal de Tito Bustillo. En el caso de Tito Bustillo el signo se yuxtaponen a las cabezas de ciervas mientras que éstas se superponen al signo pintado en negro de Llonín¹³⁹.

C. Fase III: Está constituida por animales grabados, fundamentalmente por ciervas grabadas, modeladas y perfiladas mediante un trazo múltiple que define la representación externamente y estriado modelando la figura internamente. Idénticas a las figuras de arte mueble y parietal de El Castillo y Altamira. Una cierva de este tipo corta y se superpone claramente a un signo cuadrangular negro (el nº3 de Magín Berenguer 1979) y a sus infrapuestos signos rojos¹⁴⁰. Estas figuras se pueden ver tanto en el Panel Principal como en el Cono.

D.Fase IV: Definida, más bien, por argumentos de estilo¹⁴¹ engloba bisontes, renos, ciervos, caballos y un reno?. Todos fueron pintados con trazo y tinta plana negra modelando su interior. Esta aparece con las patas replegadas como en actitud de salto y en posición vertical. Usan tanto pintura plana negra linear conjugada con grabado simple de contorno. Este grupo ya había sido bien identificado por su técnica y estilo por Magín Berenguer separandolo de otro de figuras negras más esquemáticas. El lomo de un bisón (n.º 4 de M.Berenguer) se superpone a una cierva tipo Castillo/Altamira. A su vez el cuello de este cérvido es intersectado por la pintura y el grabado de la giba de un bisonte acéfalo (n.º 5 de M.Berenguer). Esta serie muestra pinturas negras en trazo lineal asociadas a un simple grabado aplicado en el contorno.

E. Fase V: Formada por figuras -situadas en el Panel Principal- grabadas en trazo simple o múltiple con un modelado naturalista. Iconografías de cabras y cérvidos grabados

¹³⁷ Berenguer, M. (1991): *Arte en Asturias*. T.I. Gijón. 98. Identificaba dos bisontes, cinco cabras, cuatro muy esquematizadas y otra finamente pintada, una cabeza de cérvido muy esquematizada. Una figura que se le supone un “gamo” como el del Buxu. Las figuras de los bisontes y la cabra no esquematizada presentan relación de estilo, “son las que poseen una mayor sensibilidad, proporcionalidad de tamaños y fórmulas técnicas semejantes”. Las tres además de la mancha de color poseen fórmulas técnicas semejantes al incluir un grabado repasando ciertas partes del dibujo. Un supuesto cánido y “gamo” forman otro grupo y el tercero más esquemático lo forman cuatro cabras, cérvido y bóvido.

Las figuras negras se superponen a los grabados pero también presentan un ideario artístico diferente. Similitudes marcadas con el bisonte de Le Portel, el bisonte del Buxu o de Santimamiñe., etc, dentro del Magdaleniense medio. La ejecución más esquemática encuentra similitudes con pequeños cérvidos del Buxu, cabra de la Peña de Candamo, reno hembra de Monedas, cabra de la Pasiega o tres ciervas de Covalanas.etc. Supone Magdaleniense final.

SIGNOS. Grupo de puntuaciones a la izquierda del panel, tres trazos verticales sobre resalte de la roca, cinco trazos y otros tres. Dentro de una accidente rocoso, que puede implicar intencionalidad. En la parte interior dos líneas rectas con dos semicírculos en los extremos. Junto a cuatro cabras un signo ovoide con dos trazos en su interior dividiéndolo en tres.

¹³⁸ Fortea, J. (2002): “Trente-neuf dates de C-14-AMS pour l’art pariétal des Asturies.”. *Bull. Societé Préhistorique Ariège-Pyrénées* LV. 35-62

¹³⁹ Fortea et al. (2004:18)

¹⁴⁰ Parece que los primeros signos fueron rojos. Tal vez hubo un primer santuario solo de signos rojos como Herrería. La cierva es la número tres de Magín Berenguer

¹⁴¹ Fortea et al. (2008: 247)

superpuestos a ciervas tipo Castillo/Altamira como el n.º 24 y 24 de Magín Berenguer, algún caballo (pequeños caballos con crinera hirsuta) y un bisonte con la lengua fuera ejecutado con un trazo grabado fino y detallista -como el resto de las figuras-, grupos de bisontes heridos. El Panel de la Sala contiene una de las cabras que se superpone y corta a las ciervas grabadas tipo Altamira/Castillo, un hecho que se repite varias veces. El Panel de la Sala también contiene figuras de esta fase como un bisonte negro en posición vertical o un prótomo de bisonte en negro junto a otros dos grabados. Los cuatro bisontes aparecen heridos como formando una escena agónica. Destaca Fortea ¹⁴² que este conjunto fuese trabajado por los artistas de Llonín, en otra área del panel. Esta posición, los criterios de estilo, la técnica empleada y la correlación con el yacimiento llevan a este investigador a inferir la diferencia entre ambas fases (IV y V)

2. 1. 2. 3. Cronología propuesta en las últimas investigaciones.

Los investigadores de la cueva han empleado diferentes métodos no sólo para establecer varias etapas artísticas sino para establecer una cronología de referencia. Sin que implique una relación directa entre las fases pictóricas y las etapas de ocupación detectadas en el yacimiento no deben dejarse de asociar¹⁴³. No obstante con mejor criterio se han empleado las superposiciones, el uso de diferentes técnicas, los estereotipos y convenciones estilísticas, etc¹⁴⁴.

La fase roja (Ia y b) tiene sus paralelos como ya había señalado Magín Berenguer en la cercana cueva de Chufin y en otras cuevas cántabras como Castillo o La Garma. Esta fase pudiera – a juicio de J. Fortea y su equipo¹⁴⁵- ser anterior al Solutrense Superior y pertenecer al Gravetiense (segunda mitad y que ha sido detectado en el yacimiento) datación que pudiera extenderse a las cuevas ya mencionadas. Los resultados de la Fuente del Salín parecen apoyarlo. Un motivo rojo ha sido aceptado como una figura femenina de perfil próxima a las viulvas de Tito Bustillo, iconografía propia de esas fases del paleolítico superior antiguo¹⁴⁶. Además de un signo cuadrangular rojo, haces de trazos o la forma rectangular formada por pequeños triángulos. Por encima- esta fase- tiene figuras con un estilo típicamente cantábrico -ciervas grabadas con estriado y perfilado- que pueden ser atribuibles al Solutrense Superior o

¹⁴² Fortea et al. (1995 : 40)

¹⁴³ Esta relación ha sido empleada con mayor intensidad en el último trabajo. De la Rasilla et al. (2014:665)
Fase Roja: Gravetiense; Fase negra de expresiones reducidas: Solutrense; Fase de grabados y ciervas estriadas tipo Altamira-Castillo: Magdaleniense arcáico o Badeguliense; Fase de figuras negras pintadas en trazo lineal negro: Magdaleniense medio y Fase de grabados de trazo simple o múltiple: Magdaleniense superior.

¹⁴⁴ Fortea et al. (2004:22)

¹⁴⁵ Fortea et al. (1995 : 41)

¹⁴⁶ Esta iconografía (mujer de perfil) se podría paralelizar a las venus de arte mueble fechadas en este periodo. Venus gravetienses de perfil se encuentran en La Terme-Pialat (Dordoña). El nivel 4 de Morín -Gravetiense final- muestra un antropomorfo de perfil en un compresor.

LA FIGURA DE LLONIN Se encuentra sobre un resalte, sobre ella dos líneas, a un lado un haz de trazos adaptados a una concavidad y al otro una parrilla abierta que parece partir de una grieta de la pared en su parte superior. Por abajo un ideomorfo formado por tres largas líneas de trazos cortos, similar a a otro vertical situado más abajo pero más elaborado y formado por dos grupos de tiras de trazos – una de tres y otra de cinco- que llegan a apoyar en una línea.

Magdaleniense Inferior¹⁴⁷. En el panel de entrada de Llonín aparece una cierva en rojo parcialmente hecha por medio de puntuaciones yuxtapuestas posiblemente digitales. Se acerca a la técnica del tamponado típica de Covalanas y Haza. Para los investigadores de esta estación rupestre los comienzos de esta técnica parecen estar en momentos inmediatamente anteriores al Solutrense.

Las fases II de pinturas negras con signos rectangulares compartimentados encuenran sus homólogos en cuevas como Chimeneas, La Pasiaga o la galería terminal de la Altamira un mundo que es atribuible al Solutrense¹⁴⁸ o momentos ligeramente posteriores. Un signo bien datado de Las Chimeneas confirma esta cronología o la datación de los grabados estereotipos fechados en Mirón sobre el 15700-15500 BP. Este universo cronológico parece encajar con el nivel III de la Galería en Llonin. Un nivel atribuido al Magdaleniense arcaico o Badegouliense¹⁴⁹. Recientemente una publicación de Marco de la Rasilla, Santamaría y Rodríguez¹⁵⁰ plantean una reformulación de estas fases cronológicas apoyándose en la ausencia de ocupación correspondiente al Magdaleniense Inferior en la cueva. Dicha ausencia frente a la aparición de un nivel atribuible al Badegouliense, les lleva a pensar que la Fase III de ciervas estriadas correspondería a este episodio y los signos negros al Solutrense.

La Fase III. Una etapa gráfica claramente superpuesta a las figuras anteriores. Se trata de una capa plástica de referencia¹⁵¹ que contiene las típicas ciervas grabadas tipo Altamira-Castillo. Un claro estereotipo iconográfico -tanto en soporte parietal como mobiliario- que se ha situado por diferentes cronologías y paralelos dentro del Magdaleniense Inferior (entre el 16.000 y 14.000 BP) y con fechas radiocarbónicas que contextualizan estos referentes en ese ámbito (entre un 15.500 BP y un 14.500 BP). Desde el punto de vista técnico y estilístico la fase III, a juicio de Fortea y su equipo,¹⁵² implica una profunda ruptura con la decoración anterior y posterior. Aunque anteriormente habían planteado que parte de los grabados de bisonte, caballos y cápridos pudieran ser del Magdaleniense Superior Inicial¹⁵³.

La fase IV podría relacionarse con el Magdaleniense medio. Fortea y su equipo están de acuerdo con el paralelismo establecido por Magín Berenguer con los bisontes de la cueva pirenaica de Le Portel¹⁵⁴. Es más, señalan el correlato arqueológico entre ambos yacimientos con los rodets hallados en ambos yacimientos.

La fase V correspondería al Magdaleniense superior donde, tanto en la pared como en el arte mueble, domina la iconografía de cápridos.

¹⁴⁷ Fortea et al. (1995 :41)

¹⁴⁸ ¿Estamos ante el momento final de los signos cuadrangulares cantábricos?

¹⁴⁹ Fortea y otros (2004 :23).

¹⁵⁰ Rasilla, M; Santamaría, D. y Rodríguez, V. (2014): "Cueva de Llonín (Peñamellera Alta, Asturias)". (Robert Sala, R, E. Carbonell, J.M., Bermúdez y J.L. Arsuaga (Eds) *Los cazadores recolectores del Pleistoceno y del Holoceno en Iberia y el Estrecho de Gibraltar*. Universidad de Burgos y Fundación Atapuerca, 663-665

¹⁵¹ Fortea et al. (2004:22)

¹⁵² Fortea et al. (2004:23)

¹⁵³ Fortea et al. (1992: 17)

¹⁵⁴ Fortea et al (1992:17)

Llonín muestra una sucesión de etapas en su arte parietal que parecen tener su correlato en las distintas ocupaciones de habitación en la cueva.¹⁵⁵ Por tanto, se estaría ante una cronología larga que nos sirve de referencia y contradiciendo algunas posturas - como la manifestada por J. A. Moure¹⁵⁶ - tanto para Altamira como para Tito Bustillo.

2. 1. 3. La cueva de la Loja (El Mazu, Peñamellera Baja)

2. 1. 3. 1. Localización y descubrimiento.

La cueva se encuentra en al pie de un cueto¹⁵⁷ próximo al margen derecho del río Cares dominando una gran vega que se extiende hasta la localidad de Panes. La boca da paso a una galería longitudinal de unos cien metros. Fue descubierta en 1908 y publicada por Alcalde del Río, Breuil y Sierra en 1911 en *Les Cavernes de la Région Cantabrique*¹⁵⁸ y más tarde por H. Breuil en su obra *Quatre Centes Siècles d'art Parietal*. El Conde de La Vega del Sella realizó una pequeña prospección en su entrada sobre los años veinte¹⁵⁹.

¹⁵⁵ Moure, J.A (1995): “Después de Altamira: transformaciones en el hecho artístico” . Moure, J. A. y González Sainz, C. (Eds): *El final del Paleolítico cantábrico*. Universidad de Cantabria. Cantabria. 225-258. Este autor apoyándose en algunos ejemplos de arte mueble propone dos tendencias artísticas al final del paleolítico. Una más realista dentro del estilo IV de Leroi-Gourhan y otra más esquemática. Ejemplo de la coexistencia de ambas tendencias es la costilla grabada de Llonín donde se muestran ambas en el mismo soporte. La pieza, decorada en las dos caras, presenta varios signos geométricos en zig-zag que hemos visto en piezas de la Güelga o grabados en TB, junto a una cabra con un "serpentiniforme" y por detrás dos cabras esquemáticas vistas frontalmente. Apareció en el Nivel IX del Cono Anterior junto a azagayas ahorquilladas, varillas, etc, que sus excavadores atribuyen al Magdaleniense Superior Inicial -¿contemporáneo de TB?-. Por debajo un nivel Magdaleniense Medio con rodetes y por encima otro con arpones, Fortea, J. et al. (1992). “La cueva de Llonín (Llonín. Peñamellera Alta)”. *EAA 2. 1987-90*. Principado de Asturias. 13.

¹⁵⁶ Moure, J.A. (1995:239)

¹⁵⁷ Coordenadas. ETRS 89. Huso 30. 43°19'53,48"N. 4°33'32,95". 373.600,44 X/ 4.798.811,28 Y

¹⁵⁸ Alcalde del Río, H. ;Breuil, H. y Sierra, L. (1911). *Les Cavernes de la Région Cantabrique*. Mónaco. 53-59

¹⁵⁹ Márquez Uría, M^a.C. (1974). “Trabajos de Campo realizados por el Conde de la Vega del Sella”. *BIDEA* 83, 811.

Blanco Freijero, A. (1982): “Cueva de La Loja, EL Mazo, Peñamellera Baja (Oviedo). Declaración de monumento histórico-artístico”, *Bol Real Academia de la Historia*. 179. Cuaderno 1, 181-182



Fig.6. Panel principal de la Loja

2. 1. 3. 2. Descripción de las manifestaciones artísticas.

Las primeras manifestaciones artísticas¹⁶⁰ de la cueva son dos parrillas -muy perdidas aunque adaptadas al lienzo pétreo - pintadas en rojo, tipo Jerrerías, realizadas bajo un saliente rocoso, muy cerca del actual suelo y al fondo del vestíbulo de entrada (a 3,70 m de la boca). Parecen acoplarse formando un diseño más complejo de lo que a simple vista se venía describiendo. Todo el grupo mide 35 por 50 cms. La primera parrilla se compone de cinco o seis bandas de trazo más grueso que la segunda figura. Son líneas de 2 a 3 cms. Como se indicaba, parten de una línea de 6 cms de ancho (aunque pudo ser más fina) y 24 cm de largo. Esta parrilla está cruzada, parcialmente, por otro trazo ligeramente oblicuo que parece partir de la parte superior de la otra forma. La segunda figura presenta unas bandas más finas (2cm). Al contrario que la anterior parece cerrarse por debajo. No se descarta que la segunda parrilla se infra ponga a otra figura de forma alargada en la parte superior. Ésta cerraría el segundo enrejado por arriba pero ese mismo trazo parece curvarse en la parte derecha y unirse con otro descendente como si se tratase de un cuadrilátero.

A unos metros y a continuación, un serpentiforme en negro que podría ser de época postpaleolítica. La pared izquierda contiene algunas manchas rojas indeterminadas que

¹⁶⁰ Éstas ya fueron sucintamente descritas por Alcalde del Río, Breuil y Sierra en el apartado sobre esta cueva en *Les Cavernes de la Región Cantabrique* (1911:55) como una mancha indeterminada de la que se aprecian algunas bandas aunque tipificándola como signo en la cartografía de la cueva.

señalan el inicio de la galería principal. Dan paso, en el interior de la cavidad y a unos 50 m, al panel principal donde fueron grabados con gran detalle –trazo único y continuo- sobre una superficie de la pared oscurecida, de forma natural, por óxidos de manganeso y a cierta altura (unos 4 ó 5 metros) seis zoomorfos. Este hecho hace resaltar las figuras, una característica del conjunto ya apreciada por Alcalde del Río, Breuil y Sierra¹⁶¹. La composición tiene un carácter narrativo ya que da la sensación que los animales - todos miran hacia la izquierda - se mueven juntos como en manada. El autor consigue esa fuerza compositiva gracias a las diferentes superposiciones parciales y al tratamiento desigual del tamaño de los zoomorfos generando un efecto de profundidad. Se ha planteado, pues, como una escena propiamente dicha con un fuerte carácter naturalista¹⁶². Aunque ha existido cierta controversia a la hora de identificar las figuras parece que tenemos cuatro bóvidos seguros (aquellos que ocupan el centro de la escena), otro posible cerrando el grupo y a la izquierda el perfil de un zoomorfo que recuerda a un équido tal como señalaba Leroi-Gourhan¹⁶³. Las figuras se representan completas excepto la primera superior cuyos cuartos traseros infrapuestos al tercer bóvido no se grabaron, el segundo bóvido del que solo sale la cabeza tras el cuerpo del cuarto uro y la última que aparece cortada a la mitad, saliendo de una grieta de la pared. Los tres toros centrales se dibujan con bastante detalle, con sus cuatro patas dispuestas marcando cierta profundidad y perspectiva a la figura. Se perfila la pezuña y una doble línea detalla el pecho y el vientre (le confiere cierta potencia a la representación), el ojo aparece en todas las figuras, una oreja y normalmente el orificio nasal, incluso en el cuarto toro se detalla el pelaje del lomo mediante trazos finos repetidos. Estas convenciones son propias de todas las imágenes excepto la última donde las patas no se llegan a terminar. Los cuernos se representan en perspectiva semioblicua, hacia arriba. No ocurre así en el segundo uro. En este caso las astas apuntan hacia abajo.

2. 1. 3. 3. Cronología y análisis de los conjuntos.

Alcalde del Río y Breuil atribuyeron a época Perigordienne o Magdaleniense antiguo el conjunto animalístico y Leroi-Gourhan al Estilo IV164 El último estudio monográfico del conjunto de zoomorfos corresponde a J. M. Tabanera quien paraleliza el conjunto con la cueva francesa de Teyjat, entre otras, y Altxerri aceptando la datación de Leroi-Gourhan¹⁶⁵. Cuestión a parte son los signos de la entrada. Estas parrillas con paralelos claros en Jerrerías o Covarón parecen encajar más bien en el horizonte de figuras rojas dentro de las primeras fases del arte cantábrico.

¹⁶¹ Alcalde del Río, Breuil y Sierra (1911:55): “*la roche naturelle est souillée d’une teinte noirâtre d’origine naturelle, qui lui fait une sorte d’écorce. Les artistes primitifs ont choisi cette surface...qui se détachent en blanc sur le fond sombre*”.

¹⁶² González Echeagaray, J. y González Sainz, C. (1994): “Conjuntos rupestres paleolíticos de las Cornisa Cantábrica”. *Complutum* 5. 21-43

¹⁶³ Leroi-Gourhan, A. (1971). *La Prehistoria del Arte Occidental*. G.G. Barcelona. 339-340.

¹⁶⁴ Leroi-Gourhan.(1971:339-340)

¹⁶⁵ Gómez Tabanera, J.M. (1977): “Para una revisión del arte rupestre de la cueva de La Loja, Panes, Asturias.” *BIDEA* 93. 385-449



Fig 7. Parrillas situadas en el vestíbulos.

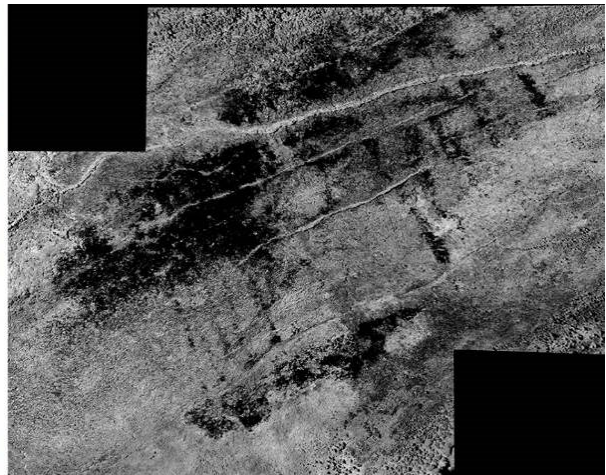


Fig 8. Parrillas tratamiento con tratamiento filtro infrarrojo

2. 1. 4. Cueva de Subores (Bores, Peñamellera Baja).

Situada bajo el pueblo de Bores en Peñamellera Baja. Presenta unos trazos digitales verticales dispuestos en trazos paralelos y realizados sobre la arcilla blanda de la pared. Se encuentran en dos pequeñas hornacinas frente a la boca. Fueron identificados en 1990 por V. Rodríguez. La cueva presenta una gran boca con una amplia sala interior que se adentra hasta una sima.

2. 1. 5. Cueva de Traúno (Cáraves, Peñamellera Alta).

2. 1. 5. 1. Localización y descubrimiento.

Se ubica cerca del pueblo de Cáraves en Trescares (Peñamellera Alta) abriéndose en la ladera oriental de monte Cáraves¹⁶⁶ sobre el arroyo de Jano justo sobre el punto de confluencia de éste con el río Cares. Fue descubierta en 1971 por Gregorio Gil¹⁶⁷ y estudiada más tarde por Manuel R. González Morales¹⁶⁸.

2. 1. 5. 2. Descripción de la cueva.

¹⁶⁶ Coordenadas. ETRS 89. HUSO 30. N 43°19'12,92" - W 4°43'4,63". Y 360.700.80- X 4.797.812,72. A 250 m sobre el nivel del mar.

¹⁶⁷ Moure, J. A. y Gil, G. (1972): "Nota preliminar sobre nuevos yacimientos de arte rupestre descubiertos en Peñamellera Alta (Asturias)". *Trabajos de Prehistoria* 29. 245-261.

Moure, J.A. y Gil, G. (1972) "La Cueva de Coimbre (Peñamellera Alta, Asturias)" *BIDEA* 82.

¹⁶⁸ González Morales M.R. (1989): "Los grabados rupestres de la cueva de Traúno: Reflexiones sobre una modalidad específica de 'arte' prehistórico". *Cien Años después de Sautuola*. Santander. 203-223.

El abrigo cuenta con dos accesos que se abren al pie de un espolón calizo. La entrada inferior se orienta al SE. Se trata de una galería de algo más de 1,70 m de ancho y tres metros de altura que se va estrechando hacia el interior hasta acabar en un angosto paso que comunica con el vestíbulo de la otra entrada. El suelo está formado por bloques y arcillas, salvo al final donde se aprecia un escalón de un metro formado por una costra calcárea que recubre parte del yacimiento. La otra boca se encuentra algo más arriba y conecta con un amplio abrigo orientado al E. El suelo está formado hacia la entrada por afloramientos calizos y algunos bloques y en el fondo por una capa oscura que contiene abundantes restos líticos y óseos. Aún se conserva en la parte izquierda restos de un testigo donde se observan dos grandes paquetes de niveles: una capa de arcillas rojizas con clastos y bloques de unos 60 cms y otro oscuro de 30 cms con restos paleolíticos. El fondo del vestíbulo está formado por una colada y escarpe rocoso que lleva hasta la repisa donde se encuentran los grabados.

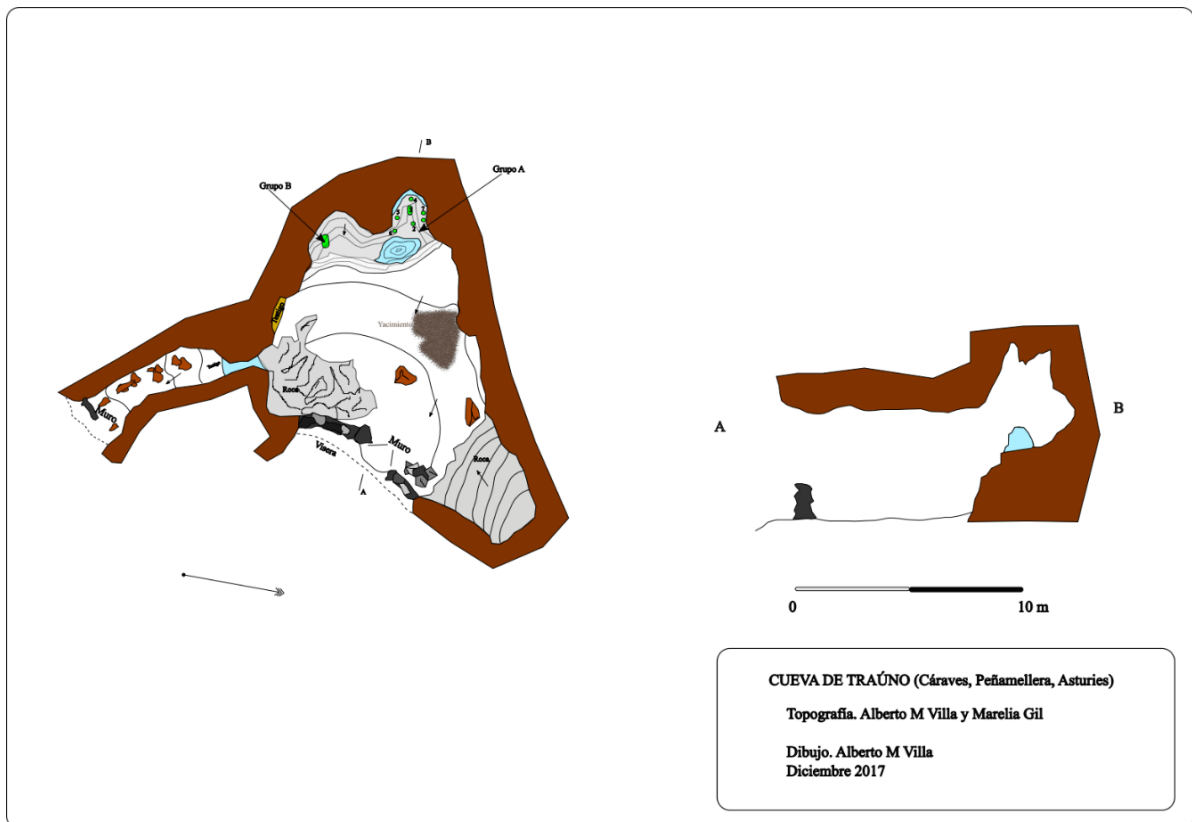


Fig 9. Topografía de la cueva de Traúno

La cueva presenta una posición estratégica y de control sobre el paisaje circundante y en especial sobre la zona de paso desde la parte baja del valle hacia la meseta superior que discurre a media ladera de la sierra del Cuera. Este escalón orográfico permite conectar toda la comarca por su lado norte como se ve en casos cercanos como Coimbre, Llonín, Arangas o Canes.



Fig 10. Vestíbulo de la cueva. Situación de los grabados.

2. 1. 5. 3. Descripción de las manifestaciones artísticas.

Se trata de dos grupos de grabados semiprofundos realizados sobre las paredes del abrigo. Ambos conjuntos se disponen en dos concavidades a ambos lados de una estrecha repisa a unos 4 m del suelo actual de la cueva. Están separados unos cinco metros y a derecha e izquierda de un gran espeleotema.



Fig 11. Interpretación del panel A3. sobre fotografía y con las tres fases de superposiciones .

1. Grupo A. Situado en el lado derecho de la repisa descrita sobre un paño de unos dos metros recubierto parcialmente por una costra calcárea. Este conjunto se componen de pequeños grupos de grabados que hemos subdivide en siete. Se disponen alrededor de dos largas líneas grabadas que recorren toda la superficie caliza enmarcada por una fuerte concreción y por un afloramiento de calcitas sobre las que también se hicieron grabados.

A1. Se sitúa en el extremo derecho del conjunto sobre un resalte que enmarca a aquél. Se dispone en dos partes. La más baja formada por varios trazos sueltos de 5 a 7 cms oblicuos y ligeramente curvos. La parte superior es más interesante. Sobre una superficie de 17 cms fueron grabados de manera profunda una decena de líneas paralelas sobre un dibujo anterior formado por cuatro líneas curvadas que se cruzan con tres trazos más cortes verticales. Llegan a formar dos cuadrados. Otras dos formas triangulares se unen en sus vértices.

A2. Se trata de un grupo de pequeñas líneas en el centro de la base del conjunto de 5 cms y 2 mm de ancho. Se separa del grupo tres por una costra. Tres trazos se unen formado un pico, otras dos líneas en forma de T se superponen, A la izquierda tres pequeños tramos oblicuos. y uno vertical. En total ocupa una superficie de 10 cm.

A3. Se sitúa en el centro de toda la composición, a modo de eje del plano calizo y la hornacina donde se encuentra todo el conjunto con una superficie de 70 por 50 cms. Dominan el grupo dos largas líneas de 50 cms. Se dibujaran de izquierda a derecha. En la base se separan unos 5 cms y convergen en la parte superior hasta casi quedar unidas. Sobre eses

punto un trazo oblicuo cruza por encima de ellas. El grabado es semiprofundo de 3 a 5 mm y bien marcado por lo que destaca sobre otros trazos del conjunto. Otras líneas (cuatro) más ténues y cortas se disponen ,en su interior, paralelas a éstas y otras dos por fuera. La figura es cortada por otros trazos de diferentes largos en varias partes. Aunque da la sensación que tres líneas largas de 15 cms la cruzan. La más significativa se sitúa en la parte central. Ésta se prolonga hasta formar una figura con otro trazo oblicuo que junto a la figura central de aspecto trianguloide. El espacio interior contiene varios grabados verticales de 2 a 3 cm y horizontales de 5 a 6 cms. De la línea superior parecen pender 10 líneas cortas. Otros trazos en disposición oblicua sigen hacia el vértice inferior donde confluyen tres grabados – dos laterales y uno central – reforzando ese ángulo. En cualquier caso esta figura se hizo antes que las dos largas líneas verticales. La parte superior del grupo se representa con más de una veintena de líneas paralelas de entre 25 y 30 cms y 2 a 3 mm de ancho con perfil fusiforme. Destaca, hacia la mitad del grupo, una forma ovalada de 8 cms de largo y 2 cms de ancho con una pequeña línea en en centro. Se disponen de manera oblicua, realizadas de derecha a izquierda alternándose trazos más profundos con otros más ténues y adaptándose a una protuberancia de la roca formada por una cristalización de calcitas. El conjunto A3 se completa con otros trazos dispersos. En la base del grupo varias líneas se entrecruzan al lado de dos trazos paralelos bien marcados. Si parece por las superposiciones que los trazos oblicuos fueron los primeros en realizarse, luego la figura de aspecto trianguloide y finalmente las dos líneas largas.

A4. Se sitúa en la parte superior del conjunto. Presenta como particularidad que está hecho sobre un afloramiento de calcita. Son dos pequeños grupos, uno sobre otro de unos 7 cms cada uno. El situado más abajo se dispone en una hornacina son grabados de 6 cms y 4 a 5 mm de grueso y profundidad. Se trata de seis trazos verticales, de los que cuatro se unen en la parte superior formado dos semiovalos. El grupo superior es un raspado de finos grabados.



Fig 12. Grupo A4

A5. Situado en la parte derecha del conjunto. Completa una superficie de unos 10 cms y son varios grabados de entre 5 y 10 cms que se entrecruzan.

A6. Se encuentra en el paso por la cornisa hacia el Conjunto A. Sobre una pequeña concavidad de 6 cms se grabaron varios trazos de 2 a 3 cms y 2 a 3 mm entre los que destaca uno en forma de Y.



Fig 13. Grupo A6



Fig 14. Grupo A7

A7. Este grupo no había sido descrito en anteriores trabajos. Se sitúa en la parte izquierda, y sobre el grupo A1, en una pequeña concavidad de 9 x 6 cms. Se trata de diez líneas de grabado semiprofundo de 4 a 8 cms de largo y 3mm de ancho. Otras tres las cortan de manera oblicua.



Fig 15. Vista general del panel B



Fig 16. Parte superior del panel B



Fig 17. Parte inferior del panel B

2. Grupo B. Se trata del otro conjunto. Se dispuso en un plano de la pared de muy difícil¹⁶⁹ acceso sobre una roca de tonalidad rojiza que hace resaltar los grabados. En algún momento fue recubierta por carbonatos cálcicos. La superficie decorada alcanza un metro de altura y 60 cms de ancho. Algo más complejo que el conjunto anterior pero con el que guarda similitudes compositivas y técnicas. También organizado a partir tres figuras formadas por dos líneas verticales paralelas, de unos 50 cms, y separadas entre sí por unos 4 cm. Sobre ellas se van cruzando otras horizontales y semioblicuas algunas formando ángulos y retículas. Es un abigarrado conjunto de líneas de aspecto caótico. Se pueden distinguir dos triángulos unidos en sus vértices en la parte superior, otro en la zona central, uno más pequeño bajo él y otro a la izquierda.

2. 1. 5. 4. Cronología y valoración.

La cuestión cronológica como bien señalaba en su momento González Morales es compleja por la simplicidad técnica del conjunto y la ausencia de elementos figurativos. Parecen guardar cierta relación con cuevas como La Viña, El Conde, Venta la Perra, Covarón, Cuetu la Mina, Cuevona, Samoreli, etc.

¹⁶⁹ La imposibilidad de situarse sobre estos grabados hace muy difícil su lectura.

2. 1. 6. Cueva de Coimbre o Las Brujas (Besnes, Peñamellera Alta).

2. 1. 6. 1. Localización, descubrimiento y excavaciones arqueológicas.

Situada en el pueblo de Besnes (Peñamellera Alta) fue descubierta en 1971 por M. Gutiérrez y L. Noriega quienes se lo comunicaron a G. Gil y J. A. Moure. Ambos harán una primera evaluación y publicación de las manifestaciones artísticas¹⁷⁰. La cueva se abre en la ladera meridional del Monte de Pendendo (529 m) una zona de media montaña¹⁷¹. Presenta una gran boca que da paso a una sala con gran pendiente. Desde este vestíbulo parten varias galerías. En su fondo se encuentra el yacimiento arqueológico que está siendo excavado en la actualidad por David Álvarez y su equipo¹⁷², a la vez que se han comenzado a revisar las manifestaciones de arte¹⁷³. Presenta dos procesos en su génesis sedimentaria: El primero totalmente natural con capas con aporte fluvial (arenas), de clastos y bloques de la caverna (gelifración y paleosísmicos). El segundo, antrópico, que muestra dos series de ocupación. Niveles Gravetienses y Magdalenienses. Esta última serie contiene, a su vez, tres niveles con diferentes episodios de este tecnocomplejo, uno corresponde a Magdaleniense con arpones¹⁷⁴ separado por un estrato estéril del Magdaleniense Inferior (Magdaleniense III) superpuesto a Un Magdaleniense arcaico (niveles Co B4 y Co B5.1 respectivamente). Una capa estéril separa el bloque de la ocupación magdaleniense de la ocupación gravetiense.

¹⁷⁰ Moure, J.A. y Gil, G. (1972): “Nota preliminar sobre nuevos yacimientos de arte rupestre descubiertos en Peñamellera Alta (Asturias)”. *Trabajos de Prehistoria* 29, 245-261.

- (1972): “La Cueva de Coimbre (Peñamellera Alta, Asturias)”. *BIDEA* 82,

¹⁷¹ Coordenadas: ETRS 89 HUSO 30: N 43°19'35,7”- W 4°41'13,9”. 363.229,91X 4.798.422,09Y. Altura 135 m s n m.

¹⁷² Alvarez-Alonso, D. et al. (2016): “The Magdalenian sequence at Coimbre cave (Asturias, Northern Iberian Peninsula): Adaptive strategies of hunter-gatherer groups in montane environments”. *Quaternary International* 402, 100-111.

¹⁷³ Alvarez-Alonso, D. et al. (2014b): “La cueva de Coimbre (Asturias, España): artistas y cazadores durante el Magdaleniense en la Región Cantábrica”. *Cien Años de Arte Rupestre. Centenario del Descubrimiento de la Peña de Candamo 1914-2014*. Corchón, M.ª.S. y Menéndez, M. (Eds). 101-108.

¹⁷⁴ Las capas Co B1 a,b y c corresponden a un Magdaleniense Superior con abundantes restos líticos y óseos donde destacan los buriles y arpones de una fila de dientes; el nivel Co B2 es atribuible al Magdaleniense Medio con contornos recortados. Las series de dataciones C14 van desde 12990 al 12340 BP o 14070 a 15790 cal para el Magdaleniense Superior; del 14000 al 13230 BP ó 17220 a 15710 Cal para el Magdaleniense medio; del 16440 al 15710 BP ó 20070 al 18780 Cal para el Magdaleniense inferior; sobre el 17000 BP ó 20500 Cal para el Magdaleniense arcaico.

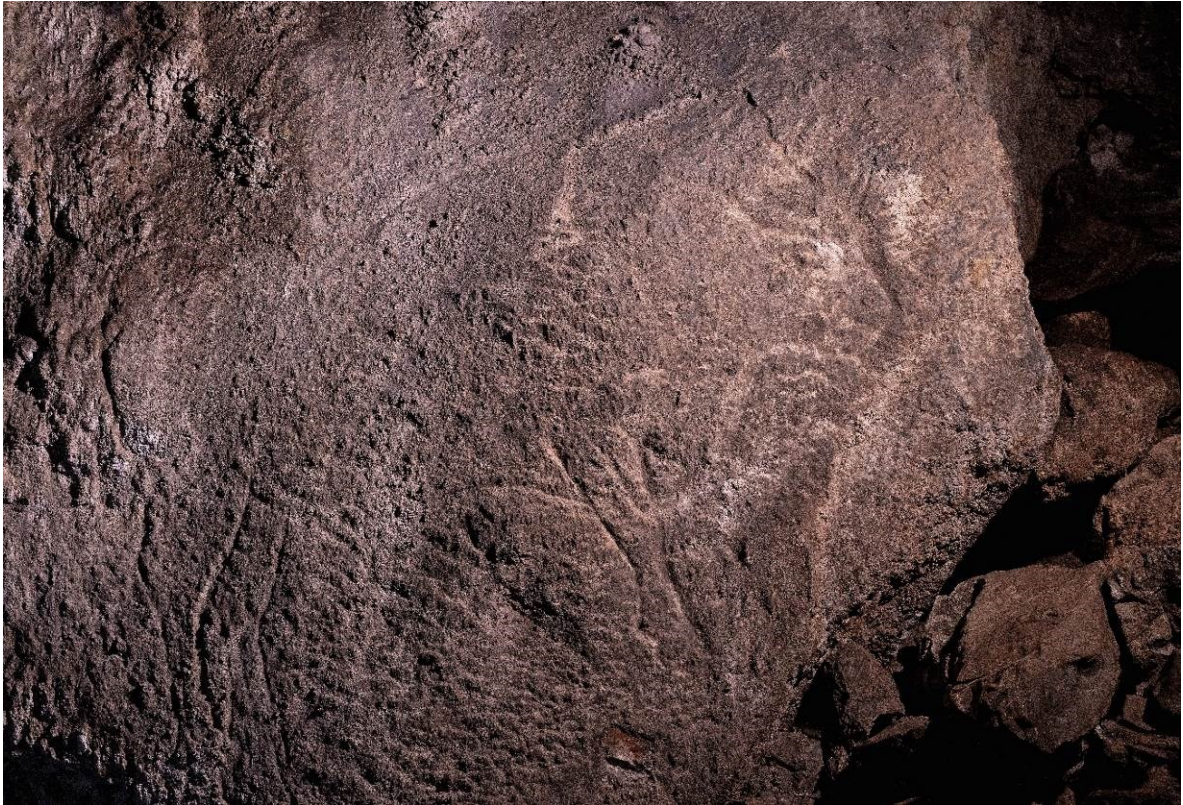


Fig 18. Bisonte de la Cueva de Coimbre.

2. 1. 6. 2. Descripción de las manifestaciones artísticas.

El arte parietal se encuentra diseminado por varios puntos de la cueva en cinco puntos. Sobre el estudio que se hizo en los años 70 del siglo XX por Moure y Gil, se ha realizado una revisión en 2012¹⁷⁵ que ha aportado nuevas evidencias y aclaraciones de las figuras anteriormente publicadas. La primera publicación de la cueva definía cinco áreas con arte, cuatro en la Sala de Entrada (A, B, C y D) y otra en el nivel inferior (E). Los últimos trabajos han preferido realizar la descripción de los distintos conjuntos gráficos según su localización en la caverna, es decir dos niveles: el nivel inferior o Camarín y el nivel superior o Sala de la Entrada donde se ha establecido una sectorización en cuatro áreas de trabajo que recogen las zonas B, C y D de Moure y Gil. Volviendo a la primera publicación se definen las siguientes zonas:

Zona A. Situado en la entrada. Se hace referencia a varios grabados verticales de trazo profundo acompañados de formas triangulares. La revisión descarta este tipo de grafías.

Zona B. En el centro de la gran sala se encuentran unos grandes bloques sobre los que se grabó con incisión profunda una figura de bisonte y la parte anterior de un caballo. Los

¹⁷⁵ García-Diez, M. et al. (2017): "Arte rupestre de la cueva de Coimbre (Asturias, España)". Álvarez, D. y Yravedra, J. (Ed). *La Cueva de Coimbre (Peñamellera Alta, Asturias). Ocupaciones humanas del Cares durante el Paleolítico superior*. Fundación Cristina Masaveu. Oviedo. 471-517.

nuevos trabajos no han podido encontrar esta última figura. En la última publicación se identifica como Sector C

Zona C. Pequeña gatera lateral que parte desde el lado izquierdo de la sala central. Con varias líneas grabadas de trazo fino y profundo sin que se diferencien formas al contrario de lo manifestado por el estudio anterior que hablaba de varias cabezas de ciervas y un pequeño ciervo. Actualmente Sector B.

Zona D. Pared ubicada al fondo de la sala. Se grabaron con un trazo fino dos cabezas de bóvido y équido así como un animal no reconocible, esta vez con grabado estriado que no se reconocen en la última revisión distinguiéndose únicamente “posibles formas angulares”. El último estudio lo asume como Sector A.

Zona E. Galería que parte desde la zona norte. Se trata del sector más destacado situado en una galería de incómodo acceso en cuyo principio se observan unas marcas, líneas y puntos rojos. Se trata del nivel inferior de la última investigación. El nuevo estudio llevada a cabo por David Alvarez y su equipo ha permitido identificar tres cabras, dos ciervas, un caballo, un uro o caballo, un cérvido o caprino, tres animales indeterminados, una forma cuadrangular con divisiones internas, una forma fusiforme romboidal cuyo contorno se realizó con grabado repetido, una forma lineal compleja, dos representaciones lineales indeterminadas y una superficie raspada. Los grabados han sido realizados con un grabado fino contorneando la figura con trazos simples o múltiples. Algunas de las figuras han sido completadas en su interior, sobre todo en ciertas partes de su anatomía, con un relleno interior realizado mediante líneas paralelas o se han dibujado sus patas buscando perspectiva y profundidad caso del équido. En cualquier caso se trata de un espacio de dimensiones reducidas que se ha querido ver como un espacio privado.

2. 1. 6. 3. Cronología y valoración.

El conjunto fue atribuido, por Moure y Gil, en su totalidad al Magdalenense separándose en dos grupos¹⁷⁶. El bisonte situado sobre el bloque central encajaría en el Magdalenense superior siendo una de las obras más modernas del conjunto. Los signos y vulvas localizados en la pared izquierda de la entrada según Moure y Gil “parecen corresponder a los mismos imperativos técnicos que el gran bisonte”¹⁷⁷. El resto de los grabados corresponderían al Magdalenense y para estos autores parecían recordar “por técnica y estilo” a figuras atribuidas al Magdalenense inferior encajándolos en un Estilo IV de Leroi-Gourhan. Esta misma horquilla cronológica es asumida por la última publicación descartando las figuras grabadas en la boca.

Los últimos trabajos si destacan la especial distribución de las manifestaciones

¹⁷⁶ Moure J.A. y Gil, G. (1974): “La cueva de Coimbre, en Peñamellera Alta (Asturias)”. *BIDEA* 84. 526-527

¹⁷⁷ Dentro del posicionamiento de Moure sobre las series cortas en el arte y fijándose únicamente en la técnica de grabado profundo atribuye estas vulvas al Magdalenense superior. Parece más apropiado encajarlas en fases más antiguas, máxime teniendo en cuenta la presencia de ocupación Gravetiense en la cueva. Para Moure son signos tardíos según la tipología de Leroi-Gourhan. Aunque mantiene ciertas reservas sobre la datación temprana.

artísticas de la cueva apreciándose una dualidad. Mientras que las zonas C y E concentran grabados en un espacio reducido (que inspira un espacio “privado reservado” diferenciado de la zona de habitat) y de dificultoso acceso, la zona B las figuras se encuentran en la zona principal de la cavidad (“espacio gráfico público”) dentro del área de habitación doméstica. Está cercana a la entrada y dentro de la zona de tránsito y actividades diarias del colectivo que pobló en la cueva.

2. 1. 7. Cueva de los Canes (Arangas, Cabrales) .

2. 1. 7. 1. Localización y descubrimiento.

Situada en la parte baja del pueblo de Arangas en Cabrales. La boca de la cueva, orientada al S.E., se abre a 280 m. sobre el nivel del mar en la ladera sur del monte sobre el que se asienta el pueblo de Arangas y que separa los arroyos de Jerraderu y Arangas, los cuales, juntamente con el Rumiedas, forman la cabecera del río Ribeles, afluente del Cares por el norte. Es interesante destacar que el valle del Ribeles, cuya parte alta se domina perfectamente desde la Cueva de los Canes, da acceso desde la parte baja del valle del río Cares al rellano que discurre en dirección Este hacia el valle de Llonín. Esta estrecha meseta, al pie de la sierra del Cuera, serviría de vía de comunicación, en el pasado, para sortear algunas de las inaccesibles gargantas del valle del Cares utilizándose de zona de enlace, como el caso de Arangas, entre las vegas bajas, la media montaña y las partes más altas del Cuera.

Es una pequeña cueva con una larga galería de fondo donde se dibujaron varios paneles de trazos digitales indeterminados. La cueva fue descubierta por Gregorio Gil y Miguel Gutiérrez en 1972. Posteriormente fueron estudiados y publicados sus grabados por Pablo Arias, Carlos Pérez y Alberto Martínez-Villa en 1981¹⁷⁸. Durante los años 90 fue excavada por el equipo dirigido por Pablo Arias determinando una ocupación paleolítica, epipaleolítica y neolítica¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Arias, P. et al. (1981): “Nota sobre los grabados digitales de la cueva de Los Canes (Arangas, Cabrales)” *BIDEA* 104. Oviedo. 937-957

¹⁷⁹ Arias, P. y Pérez, C. (1990):”Las sepulturas de la cueva de Los Canes (Asturias) y la neolitización de la Región Cantábrica”. *Trabajos de Prehistoria* 47, 39-63
 Arias, P. y Pérez, C. (1990): “ Excavaciones Arqueológicas en Arangas, Cabrales (1991-1994). La cueva de Los Canes, El Tiu Llines y Arangas”. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias*. Principado de Asturias, 80-92

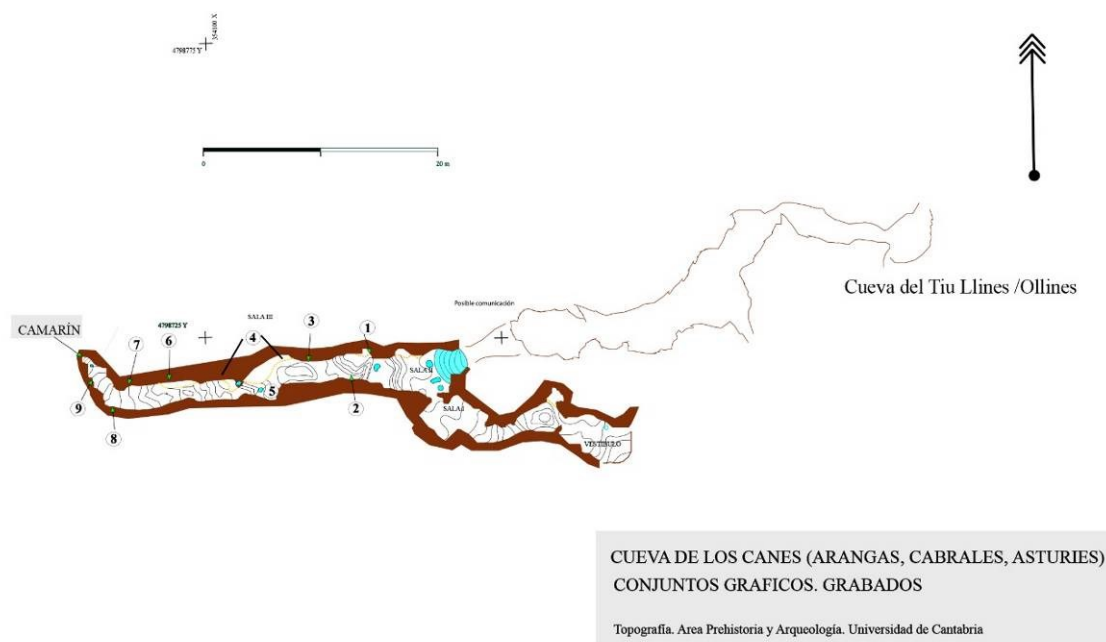


Fig 19. Topografía de la cueva de Los Canes. Excavaciones y trabajos arqueológicos dirigidos por P. Arias Cabal. Universidad de Cantabria..

2. 1. 7. 2. Descripción de la cavidad.

La cueva presenta un desarrollo longitudinal de unos 50 m., caracterizándose por su estrechez y escasa altura. La boca, de unos tres metros de anchura por 1,70 m. de alto, se prolonga en línea recta hacia el interior formando un estrecho vestíbulo de unos seis metros de largo. Área donde se encuentra el yacimiento arqueológico. Al fondo y a la derecha de esta sala existe un pequeño divertículo sin salida. Mientras a la izquierda parte un estrecho y bajo corredor descendente que desemboca en una nueva sala (SALA I), también de escasa superficie y techo muy bajo (unos 60 cm. sobre el suelo), que obliga a seguir reptando. Su piso, está formado por una costra parcialmente destruida y con gran cantidad de gelifractos mezclados con algunos huesos de aspecto moderno. De esta Sala I parte una estrecha y casi inaccesible gatera a la izquierda y da, a la vez, paso por un mínimo (unos 50 cms) hueco a una segunda galería (Sala II).

Se trata de una cámara más desahogada que la anterior. Abundan los espeleotemas en sus paredes y suelo que está constituido por una costra calcárea. La formación de varias columnas estalagmíticas de cierto diámetro separan esta galería de la tercera sala que discurre unos 70 cms por debajo de la primera. La última sala (III) se dispone de manera longitudinal a modo de largo corredor de unos dos metros de anchura y unos veintisiete metros de longitud. Tanto en sus paredes y como en algún sector del techo se localiza la mayor parte de los grabados de la cueva. Adosados a los lados se aprecian restos de costras estalagmíticas, hoy rotas y a modo de testigos de antiguos suelos de la galería. En otros lugares de la sala aparecen fragmentos más elevados difícilmente enlazables con el nivel al que hemos aludido. El suelo de la sala es una alternancia de arcillas y costras calcáreas bastante regular.

Casi al final de la sala III, en su pared izquierda, y a media altura, se abre una pequeña cavidad de desarrollo ascendente y escasa longitud. Pocos metros más allá finaliza la galería en un grupo de columnas estalagmíticas que la separan de un pequeño camarín de tan sólo 1,15 m. de anchura por 1,60 de altura cuya longitud es de unos tres metros. Su peculiar configuración parece tener especial relevancia en relación con la disposición de los grabados.

2. 1. 7. 3. Descripción de las manifestaciones artísticas.

Las manifestaciones artísticas se encuentran repartidas -como se indicaba- en la sala final de la gruta (III y Camarín). Se trata de una serie de conjuntos muy homogéneos -en cuanto a su ejecución - de grabados digitales realizados sobre la arcilla de la pared y hoy fuertemente costrificados. Se van alternando a ambos lados de la gruta y ,en casos, en el techo. La mayor concentración se produce hacia la mitad de la galería, en su lado derecho mirando al fondo. Aquí se encuentra un panel de unos 8 m de largo y unos 80 cms de ancho. Está formado por una densa y abigarrada trama de líneas fuertemente muy calcificadas. Hecho que hace difícil su lectura. Aunque, tal vez, los conjuntos más interesantes se encuentran al final de la cueva y en el propio Camarín.

Los grupos de grabados se extienden, por término medio, entre los 1,40 y 0,85 m. de altura con respecto al nivel actual del suelo. Por lo que, de ser éste el paleosuelo o nivel de trabajo, los grabados fueron realizados con comodidad. Por el contrario, en la pequeña sala del fondo las digitaciones van desde el techo al suelo. Así como rodeando buena parte de las columnas estalagmíticas que separan las dos áreas citadas, llegando a trazarse en recovecos difíciles de alcanzar con la mano.

Se pueden distinguir tres técnicas de grabado en la Cueva de los Canes. Aquella más habitual se identifica con las marcas trazadas sobre una base de arcilla blanda dando como resultado líneas anchas (sobre un centímetro), poco profundas y de sección muy abierta y redondeada. Posiblemente realizadas con uno o varios dedos. La anchura del trazo y la marca, en ciertos casos, de las yemas, como inicio o terminación de aquéllos, hace verosímil esta idea. Otros trazos parecen hechos con un utensilio dada la sección más estrecha y rectangular o en “uve” que presentan; por último, pero menos abundante, un grabado más fino aunque casi igual de profundo que parece realizado con un buril o el extremo de un elemento afilado (esta técnica es la menos representativa).

Recientemente hemos querido reconocer ciertos restos de pigmentos rojos – muy perdidos- en varios puntos de la cueva, en especial en algunos de los espeleotemas del fondo.

2. 1. 7. 3. 1. Descripción de los conjuntos.

Los diversos paneles comenzando desde la entrada hacia el fondo de la galería se disponen a ambos lados de la misma tanto en techos como, principalmente, en paredes. Se pueden agrupar en cuatro zonas atendiendo a ciertas peculiaridades de la morfología de la galería: tres en la Sala III y otra en el Camarín. Aunque en la primera publicación se había realizado una numeración que partía desde el fondo hacia la entrada la falta de descripciones precisas de los diferentes conjuntos gráficos nos ha permitido replantear la denominación de los mismos.

Grupo 1. Se dispone a 1,70 metros del inicio de la sala¹⁸⁰ y en la pared derecha (mirando hacia el fondo) marca el inicio de los dispositivos gráficos. Es de pequeñas dimensiones (90 x 90 cm) y se encuentra entre 1,60 y 1,80 m del suelo actual. Bajo el panel (a 1,20 m) se aprecian restos de un paleosuelo formado por una costra que se extiende de manera discontinua por varios puntos de la galería. Está formado por trazos verticales situados en el centro de la composición o ligeramente inclinados ejecutados de arriba hacia abajo y de derecha a izquierda. Suelen ser tres líneas hechas con las yemas de los dedos sobre una ligera convexidad de la pared y al lado de una hornacina. Sobre esta se aprecia un haz de líneas. Parece alternar trazos más anchos con otros más finos. La pared se encuentra muy concrecionada haciendo muy difícil su lectura.

Grupo 2. Se trata de otro pequeño conjunto (80 x 60 cm) ubicado a 4 m de la entrada de la sala, en la pared izquierda y entre 1,40 y 1,70 m del suelo. Se dispone entre una concavidad y una repisa en la pared de la cueva. El grupo superior por tres grupos de líneas, de entre 15 y 30 cm, hechas con tres o cuatro dedos que descienden en vertical. La parte final, del grupo más largo, se vuelve algo sinuosa en el trazo final. Están cruzadas por otro grupo hecho con tres dedos, de 40 cm de largo y 6 cm de ancho, que se dispuso de manera oblicua hasta la inflexión de la repisa para descender en vertical desde ese punto. La fuerte concreción de la pared no deja seguir la lectura. Hacia la izquierda, más bajos, y sobre un saliente de la pared se sitúa otro grupo de grabados. Se encuentran muy perdidos pero creemos reconocer al menos cinco haces de 20 a 30 cm hechos tres o cuatro dedos. Se realizaron superponiéndose parcialmente unos sobre otros. El primero, empezando por la izquierda, es oblicuo y descendiendo desde la derecha, el remate es sinuoso. Sobre éste se dispuso un grupo vertical. Otro haz desciende en oblicuo (derecha a izquierda) y se superpone sobre el anterior en su extremo más bajo. Parece que este estaba cortado en su parte superior por otro grupo vertical y descendente. Da la sensación que se buscaba ejecutar una figura de formas quebradas que se extiende hacia la derecha donde se aprecian trazos sueltos muy tapados por espeleotemas. En cualquier caso parece que hay tres series oblicuas y tres series verticales comenzando a ejecutarse de izquierda a derecha.

¹⁸⁰ Se ha tomado como referencia la columna estalagmítica que se sitúa en su entrada. Ver la referencia en la topografía.



Fig 20. Grupo 3

Grupo 3. Con una superficie de 0,7 x 0,5 m se encuentra en lado izquierdo a 4,75 metros del comienzo de la sala, a 1,20 m del suelo en su parte inferior y a 1,65 m de su parte superior. Se ubica prácticamente frente al grupo 2. Se grabaron, aprovechando un saliente de la pared y una pequeña hornacina, de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Varias grupo de líneas hechas con 3 ó 4 dedos que no superan los 8 centímetros de largo. Están trazados de manera ligeramente oblicua.

Conjunto II. Separado unos dos metros del anterior se sitúa en la parte central de la Sala III en un punto donde el suelo de la misma se eleva unos 50 cm y donde se produce un estrechamiento debido a una gran columna estalagmítica. Las grafías se extienden prácticamente en un único y gran panel situado en la pared derecha mirando al fondo de la gruta y en su techo.

Grupo 4. Se trata de un gran panel de unos 8 metros de largo. El espacio gráfico (unos 90 cms de ancho) se constriñe entre el techo de la cueva y una antigua costra caliza que vuela sobre el suelo entre 50 y 80 cms presentando en el centro un grueso espeleotema. El panel alcanza 1.90 m sobre el actual lecho de la galería. Sobre la mitad del conjunto se produce, a la altura de la gruesa estalagmita, una inflexión en la pared. Si la parte más cercana a la boca de la sala es más rugosa, en cuanto a la textura de la pared, y “caótica” por el gran número de trazos, la siguiente es algo más clara permitiendo una mejor lectura.



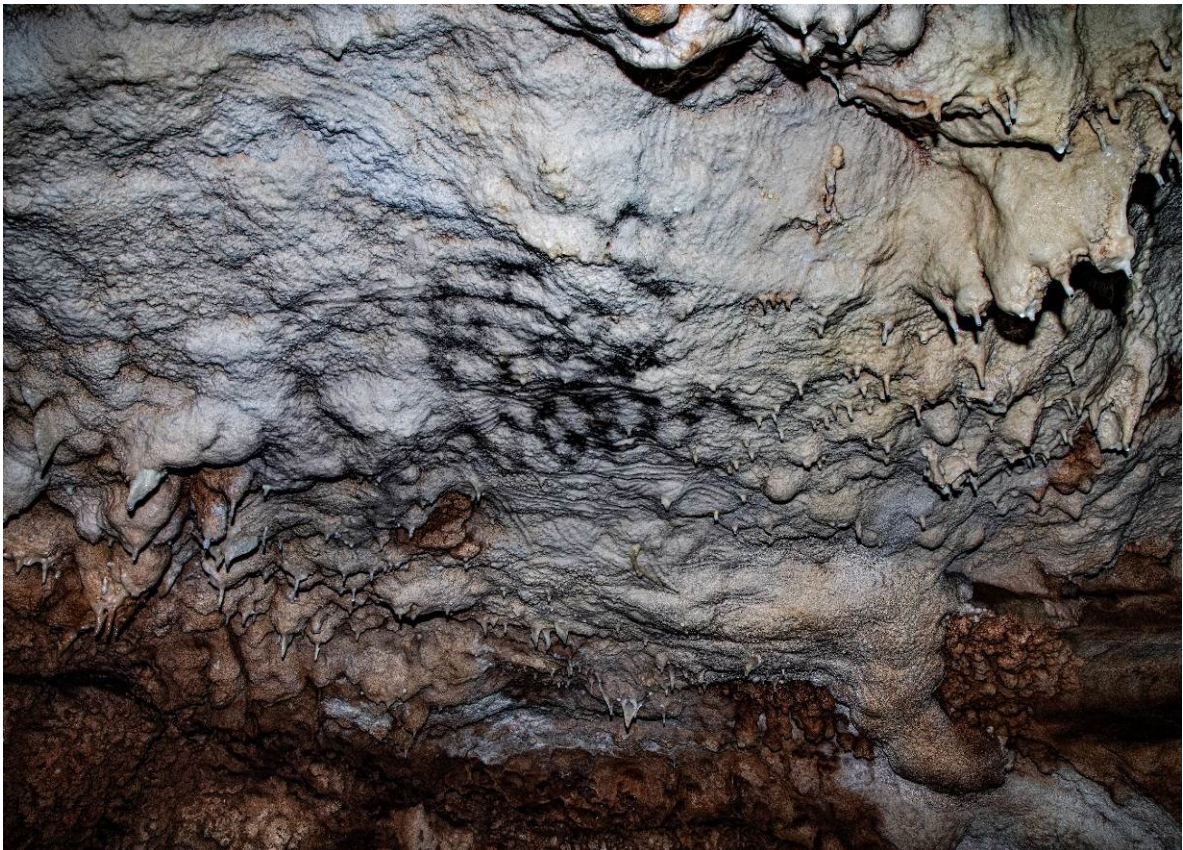
Fig 21. Grupo 4.

La primera impresión es que se trata de una confusa y densa maraña de trazos verticales y horizontales o ligeramente oblicuos, en especial en su primera mitad donde la irregularidad de la pared obliga a recorrer y bordear con los dedos sus diferentes protuberancias. No obstante una lectura más detenida, aunque con la consiguiente dificultad, permite apreciar algún grupo más definido. La parte del extremo izquierdo, una vez superada la mencionada inflexión de la pared, presenta una composición con un aparente orden y algunas posibles figuras. De arriba hacia abajo y formando un largo meandro descenden varios trazos que parecen arañar la pared. Sobre ella otra masa de líneas rectas y a la derecha de ésta una serie de trazos hechos con un dedo u objeto romo. Estos grabados son algo sinuosos y recuerdan a otra forma similar ubicada en una estalactita del Camarín. Forman un ovalo no cerrado en su base. Bajo el meandro, que parece ordenar la composición, se encuentran otra serie de formas angulosas hechas con punzón, más definidas - en su trazo - que el resto y que parecen ir formando una serie de angulaciones. Siguiendo hacia la base, un dibujo en “V” del que parten varias líneas cortas y otra en forma de delta. Más abajo otra figura triangular y a su izquierda el típico haz de líneas de un 15 cms y que encontramos en varias zonas de la cueva. El

pequeño grupo se cierra por otra figura triangular -inacabada- hecha por varias líneas paralelas (hay una similar en el Camarín) y que se unen a una forma en damero. Sobre la parte izquierda queremos reconocer, escondida entre la maraña de líneas la figura de un cáprido en posición casi vertical. Muestra la cabeza triangular y muy esquemática, dobles cuernos rectilíneos, pecho, patas delanteras con una doble digitación y lomo. Otra línea parece querer modelar algo el cuello.

En general, los grabados parecen hechos con los dedos, aunque en casos ejecutados con un objeto romo, tipo espátula, de menor anchura y algunas líneas trazadas con punzón, en concreto aquellas que se quieren definir mejor como son triángulos, ángulos verticales o dameros.

El panel presenta un pequeño corte en su extremo final aunque en medio se vuelven a encontrar una línea formada por cuatro dedos muy marcados haciendo una curva y los propios trazos descendentes que se cortan entre sí formando una especie de quebrados como en se veía en el panel 3. A continuación¹⁸¹ y a un metro del suelo, se aprecia un pequeño grupo de líneas (0,30 x 0,50 m) que alcanzan la parte superior el techo. Se trata de tres trazos cortos y casi verticales hechos con la yema de los dedos. Al lado se observa un trazo fino en forma de V y a ambos lados dos haces de unos 10 cms.



¹⁸¹ Este grupo se había identificado de manera independiente en trabajos anteriores aunque dado su conexión con el panel anterior parece más apropiado verlo como un todo. Se denomina 4b.

Fig 21a. Grupo 5.

Grupo 5. Se encuentra situado frente al gran panel como hacia su mitad y en el techo. A 8,70 m del comienzo de la galería. Posiblemente se unía con aquél pero una serie de estalagmitas han cortado la continuidad. Se extiende hacia una pequeña concavidad de la pared ocupando una superficie entre 1,70 y 2,5 m. Nuevamente se aprecian cuatro trazos realizados con los dedos formando meandros que se cruzan entre sí que procuran rodear las pequeñas protuberancias del techo. La zona central presenta los grabados mejor conservados, de hecho se aprecian las rebabas que dejaron los dedos al presionar la arcilla fresca. Son series que se van cruzando con tiras hechas bien con cuatro dedos, bien con tres dedos. Muchos de los grupos de líneas alcanzan el metro de longitud.



Fig 22. Grupo 4. Posible figura de cabra.

Conjunto III. Es el último tramo decorado de la Sala III. Comienza a dos metros del anterior y nuevamente sobre un cambio de nivel en el suelo de aquélla. Se distribuyen entre las dos paredes. Junto al grupo del Camarín y el sector izquierdo del panel 4, es de los más interesantes de la cueva.

Grupo 6. Situado en el lado derecho y a 16,60 m de la entrada de la galería. Los grabados se encuentran entre un resalte de la pared con el techo (a 40 cms del mismo y a un metro del suelo) y un espolón posiblemente correspondiente a un paleosuelo formando una superficie gráfica de más de un metro cuadrado. Se aprovechó una pequeña concavidad en la pared para realizar una maraña de digitaciones en haz. Se disponen, especialmente, de manera oblicua estandot razados de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. El mayor

grupo se sitúa en la parte superior y esta formado por un abigarrado haz de líneas en forma de gavilla (30 x 15 cms).

Grupo 7. Casi a continuación de éste último conjunto, y a 19,30 m del comienzo de la sala, se encuentra este nuevo grupo. Todo el conjunto ocupa una superficie de algo más de 1,50 m. La arcilla de la pared está menos costraificada que en otros casos, incluso blanda. Todo el grupo se dispone de suelo (está a entre 35 y 40 cm) a techo (a 35 cm).



Fig 23. Grupo 7.

Si la parte baja parece ejecutada por unas bandas de trazos sinuosos paralelos al suelo de la cueva, la parte superior parece configurarse, especialmente, por haces de líneas ejecutadas de arriba hacia abajo -ligeramente en oblicuo- que desciende de manera sinuosa por la pared. por cuatro dedos. Una parte de la figura se desgaja hacia abajo en tres líneas curvas que debieron conectar con otras dos mas verticales. A continuación tres nuevos trazos y otro en V invertida. Finalmente otros grabados curvos dispuestos verticalmente. Las masa de grabados que descienden suelen bordear una cara de los resaltes naturales de la pared.

Bajo este primer conjunto se dispuso otro más interesante . Fue realizado en una pequeña concavidad, sin mucho fondo, de la pared. Los trazos verticales -casi todos del

mismo tamaño- se individualizan bastante bien-en casos parecen repetirse- apreciándose que fueron realizados con un solo dedo dando la impresión por el sinuoso surco dejado que simula el trayecto de una gota de agua la deslizarse por una superficie. Estos trazos verticales cortaban otros horizontales, por lo general más finos (tal vez hechos con algún objeto romo) incluso se observa alguna línea larga ejecutada con un punzón de la que parecen colgar la mayoría de las digitaciones descendentes. Otro detalle, anecdótico, es el aplastamiento de las digitaciones, hecho en la parte superior por la palma de una mano. A pesar de la simplicidad del dibujo tanto por su disposición en la oquedad de la pared que lo enmarca perfectamente, como por la primera impresión de su forma, parece que hay una intencionalidad en la representación pudiendo llevarnos a plantear una posible interpretación del mismo como signo cuadrangular o tectiforme.

Hacia la izquierda se aprecian bajo la calcificación de la pared algunas pequeñas manchas de pintura roja.

Grupo 8. Situado enfrente de éste y diseñado entorno a una parte de una gran hornacina natural que debió dar paso a una chimenea del sistema cárstico de la cueva. Como en otras ocasiones se trata de un conjunto de digitaciones bastante denso que parece disponerse en bandas siguiendo las irregularidades naturales de la pared. Comenzando por la parte superior que parte desde la mitad del arco de la mencionada oquedad, se combinan haces de trazos formados por la repetición de cuatro o más líneas hechas con un objeto más fino con una especie de nudo u ocho tumbado realizado con cuatro digitaciones.



Fig 24. Grupo 8.

Bajo esta primera repisa observamos otra banda de grabados hechos en su mayoría de manera oblicua y con dirección descendente de derecha a izquierda. Todos parecen ejecutados con cuatro dedos que recorren la pared formando trazos que parecen anudarse entre sí.

Por último, entre esta última repisa y la parte baja del lienzo, se encuentran los grabados más significativos. Partiendo desde el extremo izquierdo mirando a la pared, se vuelven a encontrar una tira de líneas descendentes que bordean el hueco de la hornacina. A su lado se encuentra la primera forma interesante. Se trata de un signo en V hecho con tres trazos paralelos y bastante precisos. De esta forma parten dos líneas ejecutadas con la yema del dedo y que parecen definir el perfil de una figura humana. Sobre ellas otro trazo vertical, de iguales características que unen estas líneas con un abultamiento natural en la parte superior.

Hacia la derecha y ligeramente por debajo otras tres líneas formando un pequeño grupo de digitaciones. Unos 15 cms más a la derecha otra forma ovalada y varios trazos sueltos. Por encima otra figura en forma piramidal hecha con cuatro trazos ligeramente sinuosos. Está cortada de manera oblicua por tres digitaciones claramente hechas con la yema de los dedos que nos lleva a otras tres por encima de ellas. El panel se completa con varios trazos perdidos.



Fig 24a. Grupo 8. Posible vulva y perfil femenino.

Grupo 9. Se distribuye en dos tramos a 1,60 del suelo y sobre 1,50 m de superficie. Ambos ejecutados, principalmente, en un largo entrante de la pared donde, en varios puntos, se desarrollaron espeleotemas que se aprovecharon para decorar. Una parte del conjunto

aparece afectado por acción, reciente, del fuego¹⁸². Se conjugan trazos horizontales con verticales.



Fig 25. Entrada del Camarín.

Camarín.

Se trata del último divertículo de la cueva. Situado al final de la gruta se accede al mismo por entre varias gruesas columnas estalagmíticas que cierran y separan éste del resto de la galería. Su interior es un angosto espacio de unos 3m². Los primeros grabados se encuentran en un espeleotema a la derecha de la entrada, recorren la columna haciendo una especie de zig-zag. Se aprecian con dificultad. La siguiente zona decorada es más interesante ya que se trata de restos de pintura roja ¹⁸³sobre la estalagmita central. Sobre su superficie se ven, a media altura, tres puntos rojos y una gran mancha bajo ellos.

¹⁸² En algún momento alguien quemó una goma, de la que quedan restos en la pared, para iluminar ahumando la zona.

¹⁸³ Por la acción del paso se encuentran muy perdidos. Hemos podido sacarlos con fotografía con filtro infrarrojo.



Fig 26. Camarín. Vista general del Conjunto 1.

Una vez dentro y mirando hacia el exterior se pueden diferenciar, principalmente, tres grupos de digitaciones. Empezando por la derecha:

Conjunto 1. Una densa maraña cubre buena parte de la pared más próxima a la entrada. Descienden desde el techo completando algunos espeleotemas del mismo como un principio de *horror vacui*. La primera cara arranca desde varios trazos horizontales hechos con los dedos que se unen a otros más finos y serpenteantes en forma de V larga. En su parte superior un haz de líneas cortas, ligeramente curvadas y subparalelas confluyen en un pequeño hueco (¿intencionado?) de la pared. Este grupo se une a otro en el techo que rodea una estalagmita. Partiendo del centro de ésta remarcado por un punto trazado en ella suben varias líneas ejecutadas con un dedo semejanado una forma en estrella. Otra de las caras presenta una forma triangular, abierta por un lado (aunque en esa parte la roca se ve muy carbonatada), realizada por varios trazos con un objeto romo. Sobre ella un pequeño haz de líneas subhorizontales algo sinuosas que como en otros casos de la cueva presenta una forma en cono y que parecen confluir en un hueco de la roca.



Fig 27. Camarín. Conjunto 1. Espeleotema con trazos en estrella.

Conjunto 2. Se trata de las decoraciones realizadas sobre las columnas estalagmíticas de la entrada. Nuevamente nos encontramos unos trazos en forma de V o U larga que se acompañan de otras digitaciones en ondas y una especie de zig-zag descendente, algunos de los cuales debió realizarse con un punzón por la sección en uve que presenta. Los tres pilares prácticamente se rodean y se envuelven de digitaciones en su parte superior. Dada la profusión de las mismas y esa forma ondulante que crea cierta plasticidad de movimiento de líneas parecen hechas de manera obsesiva.

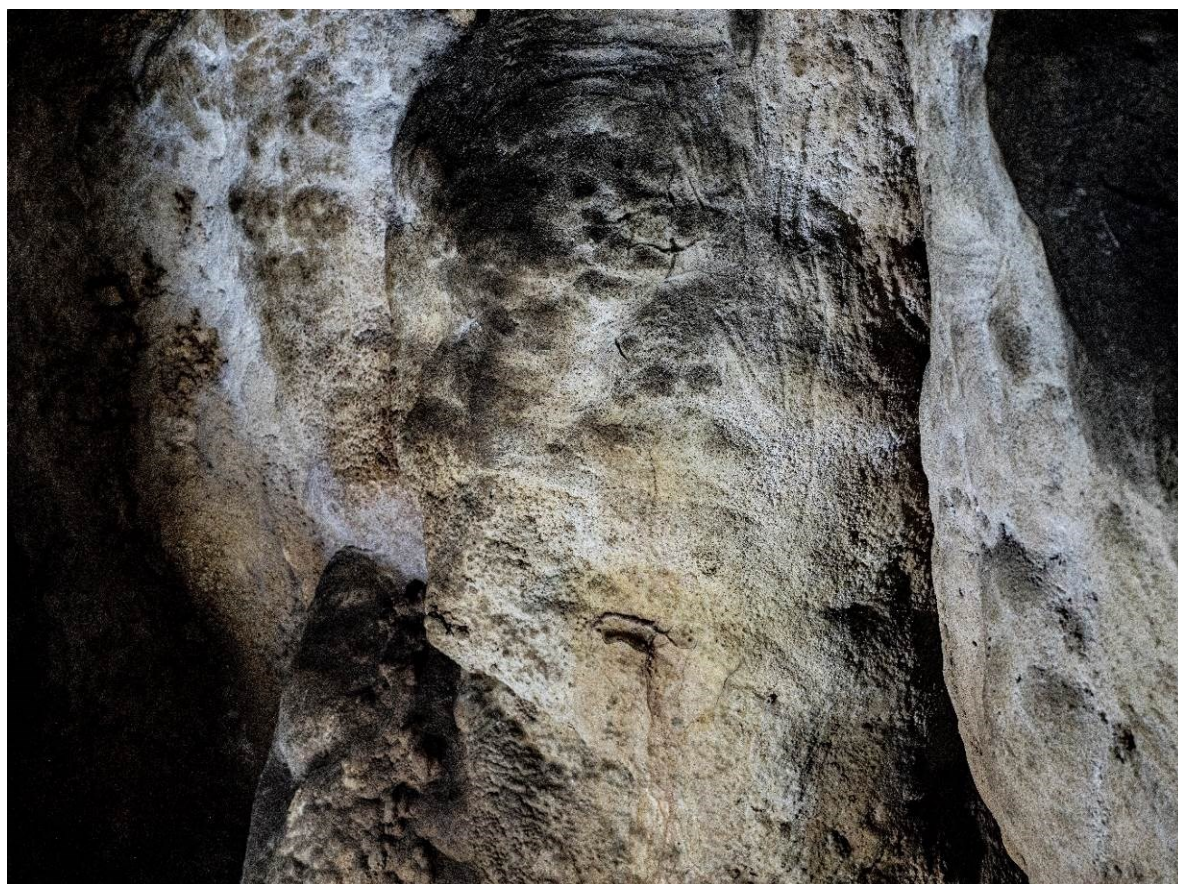


Fig 28. Camarín. Conjunto 2. Trazos largos en V.

Conjunto 3. Situado en la pared izquierda. Esta formado por dos grupos horizontales de tres/cuatro dedos marcados en la arcilla de la pared. Uno se sitúa en el centro de una superficie lisa de la pared y al que se unen con algún trazo descendente, el otro el extremo, abrazando el saliente está constituido por ocho digitaciones horizontales hacia las que confluyen tres oblicuas. Sobre la parte superior y entre los dos grupos se observa una V estrecha hecha con un punzón.

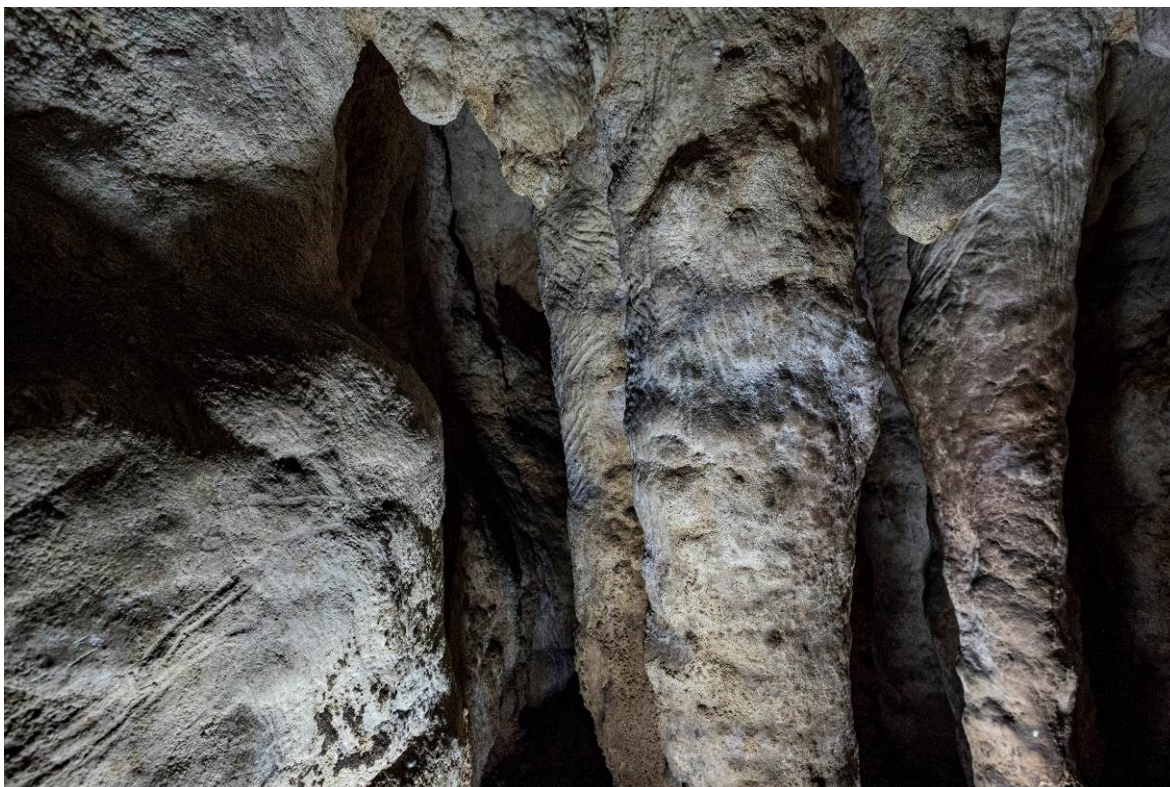


Fig 29. Camarín. Conjunto 3.

Conjunto 4. En una pared del fondo, en una zona muy carbonatada, volvemos a encontrar formas más definidas. Se trata, como en caso del panel 4, unas figuras subtriangulares asociadas a daderos.

2. 1. 7. 4. Cronología y valoración del conjunto.

Tradicionalmente este tipo de grabados se han denominado «macarrones». Las expresiones de este tipo en la cueva de Los Canes son combinaciones de pequeños conjuntos de trazos no muy largos con otros grupos mayores se abarrotan de líneas que forman haces o se entrecruzan entre sí. Se aprecian meandros y bastantes líneas horizontales y oblicuas — algunas de ellas se cortan en ángulo agudo con las de otros haces —, pero no hay en el conjunto de la Cueva de los Canes esa tendencia al dominio de la curva, los cruces o a la formación de «lazos» que es tan característica de los grabados digitales no figurativos. Sólo el caso del camarín final y el panel más grande presentan una cierta profusión y confusión de líneas que llevan a pensar en una auténtica intención obsesiva que deriva en un *horror vacui*. Si se observan algunas repeticiones de formas como son las uves, algunos daderos, los haces tipo gavillas, las relaciones de romos espeleotemas con líneas, etc. Entre la maraña de líneas del panel 4 creemos reconocer una figura de crápido muy simple y esquemático o la posible forma femenina del grupo 8. Nos encontramos un perfil femenino unido a un triángulo púbico.

Anteriormente ya planteábamos la diferenciación entre aquellas masas de trazos caóticos realizados en la arcilla y el aprovechamiento oportunista de la arcilla blanda para grabar y modelar (alisado) la figura de un animal con el dedo, espátula y mano. Aunque se

trata de una misma técnica inspirada o provocada por la materia de base en la pared, el objetivo es diferente. Actualmente, se carece de series de dataciones claras para establecer una hipótesis cronológica aceptable. Breuil¹⁸⁴ los había encuadrado en momentos tempranos del arte y Leroi-Gourhan en su Estilo III¹⁸⁵. La atribución a diferentes episodios de estas expresiones gráficas no está cerrado. Un caso, por ejemplo, lo tenemos en la cueva francesa de La Baume Latrone donde autores como Bégouën¹⁸⁶ o Breuil¹⁸⁷ se decantan por fechas del Auriñaciense frente a otros como Combier, Colomer o Droute¹⁸⁸ que llevaban los grabados al Gravetiense Superior o Solutrense Inferior. Estas atribuciones, aunque teóricas, hacen que estas graffias sean consideradas en este trabajo. No obstante su simplicidad y facilidad de ejecución provoca dudas a pesar que los conjuntos ofrecen grandes similitudes compositivas. El análisis del caso debe hacerse desde un punto de vista micro en cada cueva. El estudio de contexto puede disipar algunas incertidumbres y permitir, en el futuro, llegar a una mayor precisión de la cronología y función de estas graffias. De momento se cuenta con poca evidencias. Citaremos algunas con el fin de abrir el debate. El caos de líneas de los paneles de la cueva de Los Canes, de donde parece surgir alguna figura animal o humana (como ocurre en la Galería II de Altamira que Breuil atribuía a fases antiguas y Leroi-Gourhan a su Estilo III), nos recuerda ese enjambre de trazos grabados profundos que encontramos en los paneles de la Lluera encuadrada dentro del ciclo graveto-solutrense. Los Canes presenta una ocupación paleolítica entre el Magdaleniense Superior y el Solutrense Final o Magdaleniense Antiguo. La cueva del Bosque nos muestra otro pequeño grupo sobre el que se superponen las figuras de cabras negras magdalenienses. El Covarón nos aporta, en la Galería de las Pinturas, algunos ejemplos de grabados digitales superpuestos a pinturas rojas cuyas figuras creemos corresponden a periodos antiguos del arte paleolítico cantábrico. Las figuras negras de esta cueva, muy similares al Bosque, entran dentro de esa fase magdaleniense. El resto de casos no presentan ninguno tipo de contexto que nos ayude a determinar la fecha de estos grabados. Son conjuntos solitarios como Tempranas, Trescalabres II o Subores. En todo caso nos encontramos ante un importante y exclusivo conjunto de cuevas con este tipo de expresiones artísticas. Se concentran especialmente en la comarca estudiada pudiendo plantear la hipótesis de encontrarnos ante una peculiaridad zonal y por tanto un indicador territorial indirecto.

Sobre la cronología los únicos indicios que tenemos los aportan los datos de las excavaciones arqueológicas realizadas en los años 90. La cueva presenta un depósito sedimentario complejo por la acción hidrológica y, especialmente, antrópica. Sobre una base

¹⁸⁴ Breuil, H. (1952): *Quatre cents siècles d'Art pariétal : les cavernes ornées de l'Age du Renne*, F. Windels, Montignac, 417

¹⁸⁵ Leroi-Gourhan, A. (1965): *Préhistoire de l'art occidental*. Paris, Mazenod.

¹⁸⁶ Bégouën, H. (1941): "La grotte de La Baume Latrone à Russan-Sainte-Anastasie (Gard)". *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, XX, 101-130

¹⁸⁷ Breuil 1952

¹⁸⁸ Droute, E. (1984): "Grotte de La Baume Latrone", *L'art des Cavernes*, Paris, Ministère de la Culture - Imprimerie nationale, 333-339, 12 fig. Colomer, A. (1987). La Baume Latrone. *Courrier archéologique du Languedoc- Roussillon*, 28, 1987, 13. Combier, J. (1984a): "La grotte d'Oulen à Labastide-de-Virac (Ardèche) et le Garn (Gard)", *L'art des Cavernes*, Paris, Ministère de la Culture - Imprimerie nationale, 327-332.

de arcillas estériles con restos de microfauna datables en el Würm III, se inició la ocupación paleolítica identificada por las unidades estratigráficas 2 A, 2B y 2C. Las dos primeras con escasos restos líticos y óseos donde destaca una punta solutrense, fue datada entre el 16.700±210 BP y 16.560±210 BP. La escasez de canto gelifractados parece apuntar a un periodo interglaciar tipo Lascaux o Würm IV-Cantábrico II. Por contra el nivel 2A presenta una matriz oscura y abundantes gelifractos indicador de clima frío. La aparición de una industria con abundantes buriles y un arpón de una sola fila parecen adscribir dicho nivel al Magdaleniense Superior en su fase antigua dentro del Dryas II o Würm IV Cantábrico VII. La serie siguiente podría encajar en el Epipaleolítico y todo apunta a la existencia de un hiato sedimentario entre ambas. Sigue la serie con un nivel estéril arcilloso sellado por una costra estalagmítica que puede tener sus correlatos con otras similares en el interior de la cueva. La unidad estratigráfica 5 se corresponde con una fase erosiva y sobre ella y alterando las inferiores la serie de tumbas (capa 6) mesolíticas. Finalmente la ocupación neolítica¹⁸⁹.

2. 1. 8. Cueva del El Bosque.

2. 1. 8. 1. Localización.

Esta cueva se abre sobre el arroyo del Beyu¹⁹⁰ (Las Llanas o Mirón), sobre el río Casañu –afluente del Cares-, se sitúa frente a la Covaciella. Es un amplio sistema cárstico pero el que interesa es un primer nivel con una larga galería dividida en dos tramos, el más profundo contiene las manifestaciones artísticas. El Bosque es una original cueva al contar – de manera mayoritaria y casi única- con representaciones de cápridos. Las cuales llegan a sumar unas cien figuras de esa especie pintadas en negro. figura de un uro pintado en negro de buen tamaño. A juicio de Fortea se aproxima al bóvido de la Galería Carthailac de Niaux.

2. 1. 8. 2. Descripción de las manifestaciones artísticas.

Las manifestaciones gráficas comienza por una puntuación roja (claro signo de señalización) y varios grabados de trazo simple. Se pueden distinguir tres conjuntos: Panel de los Signos, Panel del Uro y Panel de Cápridos.

El Panel de los signos agrupa varias representaciones de signos en rojo (Curvilíneos, rectos, combinados,...), grabados plenos (triangulares) y trazos longitudinales digitales. Es muy significativo una especie de tridente que recuerda a la E del Buxu y que pudiera ser un signo vulvar. A este se le unen varios triángulos –púbicos-, líneas grabadas de trazo múltiple, un signo en forma de S, otro en forma de bucle y un signo grabado reticular (enrejado) al lado de una figura perdida de cabra en negro.

Panel del Uro: a unos 150 metros de la entrada y 10 m del primer grupo. Se aprecia la

Panel de las Cabras. Se reconocen unas 24 figuras de esta especie. Al menos dos de ellas parecen en posición frontal. La mayoría están pintadas en negro. En su parte derecha – el

¹⁸⁹ Arias, P. y Pérez, C. (1990:79-92)

¹⁹⁰ Coordenadas. ETRS 89. HUSO 30. 43°8'44,69"N. 4°52'19,83"W- 348.175,92X-4.797.210,71Y

conjunto- parece enmarcado por una serie de trazos digitales ondulantes hechos en la parte superior (algo observado en Covaciella)¹⁹¹. La superficie del panel es muy irregular (oquedades y crestones). Según Fortea ¹⁹² parece existir una planificación decorativa ya que este panel se construye sobre una sucesión en lán de resaltes y oquedades. Parece que el autor “elige aquellas variaciones del relieve para situar en ellas a las figuras.” Una integración escenográfica entre superficie y figuras que evoca los relieves montañosos cercanos y que recuerda a las representaciones de la cueva de Las Monedas. Fortea destaca la primera cabra del panel, animal flanqueado por un conjunto de líneas negras entrecruzadas que recuerda, según este autor, al Panel de los Signos Enigmáticos de las Monedas y otros conjuntos de esa cueva. Otros signos dentro de esta composición, son bastoncillos rojos. Es interesante observar como algunas cabras aparecen recogidas como los bisontes de Altamira o El Castillo; otra grabada digitalmente y pintada, se representa con las patas traseras flexionadas dispuestas a dar el salto, iconografía que se reconoce también en la cueva de Altxerri; una pareja macho y hembra se afrontan; una hembra con la cola levantada como algún reno de Las Monedas o una cabra de la Galería Carthailac de Niaux. La doble curvatura del cuerno indica que se trata de cabra pirenaica.

Técnicamente el trazado negro predomina, otras asocian (tres, al menos) éste con trazos digitales como se ve en el bisonte de Covaciella. Se buscan volúmenes con manchas negras internas en patas y pechos, etc. Así algunas figuras muestran un despiece inguinal y ventral, los volúmenes internos se tratan con manchas negras en la zona látero-ventral del pecho, patas y rostro. Parece que alguna cabra contiene restos de pintura roja interior.

Las representaciones del Bosque guarda fuertes similitudes según Fortea, con las imágenes del El Covarón en Llanes¹⁹³. Se trata de dos conjuntos próximos y parecen sincrónicos, estilísticamente similares y sólo diferenciados por signos rectangulares “tardíos”. Muestran posibles relaciones costa-interior.

¹⁹¹ El uso de esta técnica la encontramos en el mismo valle en las cuevas de Los Canes y Subores.

¹⁹² Fortea, J. (1995): “El Bosque”. *E.A.A. 1991-94*. 271-274.

¹⁹³ En esta cueva llanisca abundan las representaciones de cabras representadas con idéntica curvatura y bifurcación distal de los cuernos, modelados del vientre y pecho, despiece inguinal, dinamismo, actitudes y tamaños, trazos digitales, etc.



Fig 30. Panel completo de la cueva de El Bosque.

Las convenciones y el movimiento de las figuras del Bosque son encuadrables en el Estilo IV, concretamente reciente. La aparición de una cabra en Llonín en posición similar – salto- al Bosque puede relacionar estas figuras con la Fase 4 de Llonín (Magdalenense Medio con rodetes y sin arpones del nivel X). Esta fecha es coherente con la similitud iconográfica de las cabras recostadas de El Bosque y los bisontes en similar posición de Altamirra y Castillo (fechados en el Magdalenense Medio). Existen algunos rasgos que abogan por una fecha más tardía cierta visión frontal en las representaciones, tan propia del Magdalenense superior o la reducción a prótomo de algunas figuras. Similares convenciones las encontramos en Llonín en la Fase 5 relacionable con el nivel IX del Magdalenense superior antiguo y en objetos de arte mueble del nivel IX del Cono Anterior.

En cuanto a los signos, predomina el uso del color rojo y parece observarse una intencionalidad al confrontar un signo aflecado y otro triangular o un curvilíneo y un rectilíneo. Una cabra se pinta al lado de un signo triangular.¹⁹⁴

¹⁹⁴ Fortea lo ve como un animal periférico al lado de un signo sexual femenino tal como ocurre en una cierva de la Lluera II y una cabra de Micolón.



Fig 31. Signos rojos de la cueva de El Bosque

2. 1. 9. La cueva de la Covaciella.

2. 1. 9. 1. Localización.

Se encuentra sobre Las Estazadas¹⁹⁵. A media ladera y en una zona con gran densidad de ocupación paleolítica.

2. 1. 9. 2. Descubrimiento y descripción.

La cueva fue descubierta en 1994 durante los trabajos de ampliación de la carretera AS 114. Se encuentra colgada sobre el desfiladero de Las Estazadas en el río Casañu, a un kilómetro de la cueva del Bosque. Los primeros estudios fueron realizados por Javier Fortea¹⁹⁶. Posteriormente se realizó una monografía por un equipo de la Universidad del País Vasco y de Oviedo encabezados por Marcos García y Adolfo Rodríguez¹⁹⁷. La actual entrada accede a una galería de unos 40 m cuya salida se encuentra taponada por un derrumbe apreciándose por el exterior el abrigo¹⁹⁸ que daba paso al interior de esta gruta.

¹⁹⁵ Coordenadas ETRS 89 HUSO 30, 43°19'5,07"N-4°52'329,96"W- 347.961,75X-4.797.844,37Y.

¹⁹⁶ Fortea, J. et al. (1995): "Covaciella". *E.A.A.* 1991-94 . 258-270

¹⁹⁷ García-Diez, M.; Ochoa, B. y Rodríguez-Asensio, J.A. (2015): *Arte rupestre paleolítico en la cueva de La Covaciella (Inguanzo, Asturias)*. Principado de Asturias. Oviedo.

¹⁹⁸ En 1985 Pablo Arias y Carlos Pérez realizaron un sondeo en esta cavidad conocida como Los Gitanos detectando un yacimiento paleolítico superior indeterminado.

2. 1. 9. 3. Descripción de las manifestaciones artísticas.

Las figuras fueron realizadas sobre un panel arcilloso en un amplio corredor -sur- de la gruta. Se muestran doce zoomorfos: nueve bisontes, una cabeza de caballo, un ciervo y un reno.. Las composiciones de la Covaciella se estructuran en tres paneles. Panel Principal, Panel del Bisonte y Panel del Signo.

Atraen la atención del espectador –por su vistosidad- cuatro bóvidos centrales pintados en negro que organizan el Panel Principal. Los bisontes centran la composición, ordenados a ambos lados de una fisura en la pared rocosa configurándose como una especie de bilateralidad. Tres de éstos miran a la derecha- dos hembras y un macho¹⁹⁹ bajo el cual se aprecian varias manchas rojas- trazos posiblemente relacionados con esa figura- afrontándose a un cuarto. El resto de figuras grabadas o pintadas son más difícilmente perceptibles.

Comenzando por la mitad este del panel – a un lado de la grieta- destaca un ciervo tras uno de los bóvidos centrales, realizado con trazo digital único que moldea su figura y detalles de su anatomía tales como las manchas del anca, cuello y zona masetera (hechos con trazos digitales entremezclados). Esta técnica se observa en los cuartos traseros de otro bisonte al lado de la anterior figura y otras figuras de la cueva. Le sigue un bisonte macho también perfilado con trazo digital en el tren superior, técnica usada en su tren posterior y zona dorsal. Bajo éste se aprecia una cabeza de caballo de pequeño tamaño y trazada en negro. Al otro lado de la grieta vertical se observan seis bisontes y algún signo. Comienza por una hembra de bisonte – muy elaborado en su composición plástica- realizada con trazo negro y asociado a una línea – contorno- grabada suficientemente profunda en parte de su figura que junto otra hecha con trazos multiples (zona dorsal. Ambas técnicas le confieren un modelado especial a la figura. El interior de la figura se modela por líneas simples y alisado parte del dorso entre el cuello y la escápula. La barbilla, zona ventral del cuello, escápula y patas se modelan con trazos difuminados en negro, así como el cambio de color de pelaje en el lomo. El anca de la pata posterior izquierda se trabaja con un haz de finos grabados entre las dos líneas negras que delimitan la extremidad. Tras esta representación se observa otro bisonte _esta vez macho- con la cola levantada ejecutado con las mismas técnicas que la otra figura. Un conjugado que le confiere una cierta volumetría. El interior del bisonte se trabaja con trazos paralelos negros en la parte de la barbilla, zona ventral del pecho y crinera. La mancha escapular con un semidifuminado en negro, la pata izquierda que combina trazos grabados que la perfilan con aguada en negro y finalmente el triangulo inguinal dando perspectiva a las patas traseras. La cuidadosa la aplicación de diferentes técnicas en ambas figuras les confiere un gran naturalismo. Que abunda la perspectiva y buen acabado de patas y cuernos. Esta se refuerza en las patas jugando con distintas alturas de un ficticio punto de apoyo llegando, incluso a insinuar – en estas pesadas figuras- un cierto movimiento. Casi se podría insinuar que ambos animales forman una escena en si misma. Por debajo de ellas se pintó en negro perfilando su figura, otro bisonte. La barbilla y la zona ventral del pecho se difuminaron en negro -hoy muy perdido-. Debajo del vientre y de las patas traseras se aprecian unas manchas rojas: dos puntuaciones al lado de las patas; serie de cuatro trazos cortos, uno largo y dos cortos bajo las

¹⁹⁹ Se ha querido ver una escena de comportamiento sexual.

patas traseras y dos manchas bajo el vientre.

Por encima de la figura del séptimo bisonte se aprecian los cuartos traseros de otro bóvido realizados con un trazo digital único. Por último, existe otro bisonte superpuesto a uno del panel principal -sólo grabado- con su barbilla, boca con la lengua saliendo, nariz, ollar, óvalo del ojo y línea del párpado superior, pelambarrera anterior, crinera hirsuta formada por sucesión de cortos trazos paralelos sin estar delimitada por líneas y línea dorsal

El panel se cierra por una figura representada en una concavidad y que muestra largos cuernos arqueados. Se ejecutó con un sencillo trazo alisando la arcilla que recubre la pared lo que dificulta su visión. Se trazó con las cuatro patas abiertas dando sensación de carrera y destaca el sobreado que modela su cuello. Se ha identificado como un reno.

Sobre trazos y signos, se encuentran unas digitaciones meandriformes a la izquierda del ciervo. Digitaciones que se observan en otras partes del panel trazados de manera discontinua y que llegan hasta la figura del reno.

Panel del Signo, se trata de una mancha roja a ras de suelo. Muy deteriorada.

Panel del bisonte. Un individuo macho de trazo lineal negro representado con la cola levantada y hecho con las mismas convenciones (crinera erguida y angulosa o patas traseras con un trazo al doble que la otra pata) y técnicas descritas en los otros bóvidos, salvo que sólo se uso pintura. Técnica y estilísticamente difiere del bisonte solamente grabado del panel principal. A su derecha otra figura de bisonte en posición oblicua y con las patas replegadas.

Al final de la galería, junto al derrumbe que selló la cavidad, se puede observar un pequeño bastoncillo en rojo.

Volviendo a las figuras centrales pintadas en negro, se puede observar como además, fueron modeladas con grabados y diferentes sombras en negro destacando detalles anatómicos. Una técnica de claroscuros que realza estas figuras. Acompañan a estas representaciones un bisonte únicamente grabado e incompleto. Utiliza trazos cortos para representar muchos de sus detalles. El panel principal lo cierra un reno ejecutado mediante el alisado – con dedos y manos- de la pared.

La cueva contiene varios signos y manchas de color rojo. Sobre el ciervo aparecen varios trazos digitales meandriformes que se extienden de manera discontinua hasta el reno. Aparece un signo muy perdido entre el panel principal y el panel de bisontes del fondo y finalmente en la antigua zona de entrada, varias manchas rojas junto a un bisonte grabado.

Anteriormente se destacaba la bilateralidad -señalada por Fortea- del panel principal, pensado entorno a una grieta natural de la pared. Línea que separa los dos grupos. A un lado tres bisontes y al otro bisonte, ciervo y caballo. Dos juegos de masas de animales que afrontándose parecen trotar hacia la hendidura de la roca. Este juego de formas relacionadas

con una grieta lo aprecia Fortea²⁰⁰ en otros conjuntos rupestres como Covalanas, Llonín, El Bosque, Chauvet, Réseau Clasteres, Travers de la Janoye,... Tal como se concibe el lienzo y la composición, da la sensación que se trata de una obra pensada de una vez según Fortea²⁰¹, salvo como indica este autor por su forma de ejecución y carácter de dibujo, el grabado del bisonte sacando la lengua. Esa composición de bisontes parece recordar otras como las figuras 72, 73 y 74 de Le Portel o los bisontes 42 y 43 de Niaux y 12 y 14 de Le Portel.

Una de las características –además de la unidad compositiva– de las representaciones de la Covaciella es la suma de técnicas y convenciones usadas en tan pocas figuras como son el grabado digital y su uso combinada con la pintura negra; el perfilado del trazo negro con grabado simple; el raspado; el alisado del soporte con aguadas de color; difuminados de la tinta; el recorte del contorno de las figuras por su exterior mediante una ancha banda de estrias grabadas realzando su perfil por dos tonos y un mínimo relieve; las suaves bicromías, etc. Algo que Fortea²⁰² atribuye a “un carácter sincrético cántabro-pirenaico poco común o único”. Así alguno de los bisontes de Covaciella presentan similitudes con el bisonte 54 y 55 del panel 2 de Niaux (Fase 1). Para este autor el sentido dibujístico de las figuras con su trazo negro lineal perfilando el animal –incluso los signos rojos bermellón–, “mira al arte de las cuevas pirenaicas como referente”. Otros rasgos como “su perfil absoluto, hieratismo y...modo irreal de presentar su cornamenta...pero también por la técnica de grabado”, a Etxeberri-ko-karbia. Aunque lo más aparentemente pirenaico es la iconografía del bisonte sacando la lengua. Tema que encontramos en Trois-Frères, Le Portel, Marsoulas o Montconfort. Aunque más cercano (a 20km) en Llonín (bisonte de la última fase) o la figura 88 de la Pasiega.

2. 1. 9. 4. Cronología y valoración.

El estilo de los bisontes de Covaciella se relaciona con los de Santimamiñe, de ejecución más tosca. La forma de tratar las crineras aproxima las figurans de los bóvidos de Covaciella a los de ese santuario pero también, a juicio de Fortea²⁰³, con otras pinturas de Altxerri, cuevas del Pirineo Francés y Fount de Gaume (Perigord). Junto a los rasgos técnicos y estilísticos de influencia pirenaica encontramos otros propiamente cantábricos. El uso de técnicas volumétricas como una variante del estriado de trazo múltiple –realizado con los dedos sobre la figura de ciervo–. El contorno perfilado con trazos múltiples lo encontramos en los caballos bicromos 39 y 54 de Tito Bustillo o la zona inguinal de los équidos 40 y 56 de esta cueva –similar uso lo vemos en Candamo–; en alguna figura de Altxerri y en algunos bisontes de Altamira (perfilan con grabado el trazo pintado de la cornamenta). Finalmente otro rasgo cantábrico es el uso de claroscuros mediante difuminados y alisados que encontramos en Altamira, Tito Bustillo o Ekain.

El ciervo del Panel Principal se ajusta a estereotipos de la figura 55 del panel 2 del Salón Negro de Niaux. Como cánones típicos del Magdaleniense se presenta la manera de

²⁰⁰ Fortea, J. y Rodríguez, V. (2008): “Las cuevas de Covaciella y El Bosque”. *Prehistoria de Asturias*. La Nueva España. Oviedo. 151

²⁰¹ Fortea y Rodríguez (2008:152)

²⁰² Fortea (2008:266)

²⁰³ Fortea y Rodríguez (2008:152)

representar las patas de los bisontes bien integradas en el cuerpo y siendo las del segundo plano algo más cortas que las del primero dando perspectiva y simulando un plano de sustentación. Igualmente la manera de resolver el triángulo inginal.

Fortea a raíz del análisis estilístico²⁰⁴ se plantea dos grupos de bisontes: uno pirenaico tipo Niaux muy presente en santuarios de esa zona y otro perigordiano, tipo Fount de Gaume. Este último modelo iconográfico y estilístico se aprecia en el bisonte de 8 del Pindal y bisonte XIV del Buxu. Esta variedad de formas que coinciden en un mismo territorio -muy concreto por cierto- pueden explicarse a juicio de este investigador como una corriente continua de intercambios entre las tres regiones. Un flujo que parece muy presente en el Tardiglaciario durante momentos del magdalneiense pleno provocando una notable unificación de formas y estilos. Flujos e intercambios que se traducirían en un universo cultural y espiritual muy próximo.

Covaciella presenta una combinación de estilos y técnicas tanto cantábricas como pirenaicas que se pueden englobar en el Estilo IV de Leroi-Gouhran Aunando un juego de iconografías donde destaca el bisonte junto a caballo, ciervo y reno.

Por tanto parece clara la influencia y filiación estilística. Cronológicamente Covaciella fue datada con el método C-14 A.M.S tomándose once muestras en varios puntos de las representaciones. Se obtuvieron dos muestras en el Panel Principal²⁰⁵ una del bisonte del ángulo superior derecho y otra del bisonte del ángulo inferior derecho, ambas se enviaron al laboratorio del Centre des Faibles Radioactives de Gif-sur-Ivett, sus resultados fueron

2. Cov 25 (GifA95281): 14.060± 140 BP Fracción carbón puro. Su fracción húmica (Gif 95370) 13.290± 140 BP
3. Cov 26 (GifA95364): 14.260±140 BP Fracción carbón puro. Su fracción húmica (Gif 95362) 13.710±140 BP.

Se trata de fechas coherentes y expresan la contemporaneidad de las figuras y cronología de la Covaciella entorno a los 14.100 años BP. La proximidad con la marca húmica indican la poca contaminación de las muestras de carbón.²⁰⁶

El resto de muestras fueron enviadas al Laboratorio de Datación Absoluta por Aminocromatografía de la Escuela Superior de Ingenieros de Minas de Madrid. Se obtuvo una media de 11.094 ± 2.094 años BP para las muestras 4 y 9 del mismo individuo²⁰⁷.

Tanto por estilo e iconografías –bisonte sacando la lengua relacionado con Altamira entorno al 14.000 BP- como por las dataciones absolutas Covaciella puede situarse en un

²⁰⁴ Fortea y Rodríguez (2008:156)

²⁰⁵ Fortea, J. (2003): "Edades C14 AMS para el arte paleolítico rupestre en Asturias". *EAA* 5. Oviedo. 96

²⁰⁶ Las fechas Cov 25 y 26 de Covaciella son superponibles a las dataciones obtenidas de tres bisontes del techo de Altamira. Uno de ellos datado en el 14.260 ±140 BP es similar en trazos de su curva cérvico dorsal y crinera –según Fortea- a un bisonte de la primera fase de Niaux fechado en el 13.850±150 BP.

²⁰⁷ Fortea y Rodríguez (2008:155). La cueva muestra en una galería una gran colada de barro concrecionado donde se ven abundantes conchas de *hélix*. Posiblemente sea el taponamiento de la primitiva entrada. Se especula con su colapso a finales del Pleistoceno o principios del Holoceno.

Magdalenense medio. Al menos las dataciones C14 de ambas reflejan una posición al final del Magdalenense inferior cantábrico y los comienzos del Magdalenense medio²⁰⁸. Choca con algunas de las tradiciones definidas como son las relaciones ultrapirenaicas de rodetes o contornos recortados propios de un Magdalenense medio clásico. Altamira contiene niveles Magdalenense inferior final atribuibles a la Facies Juyo que llega al menos en el nivel IV de este yacimiento hasta el 13.920 BP²⁰⁹.

2. 1. 10. Abrigos de Soberaos o Juracaos (Puertas de Cabrales)

2. 1. 10. 1. Localización²¹⁰.

Se trata de una gran abrigo abierto al pie del arroyo de Buridán (Puertas de Cabrales), en una zona de encajonamiento del arroyo. Su orientación es O-SO.

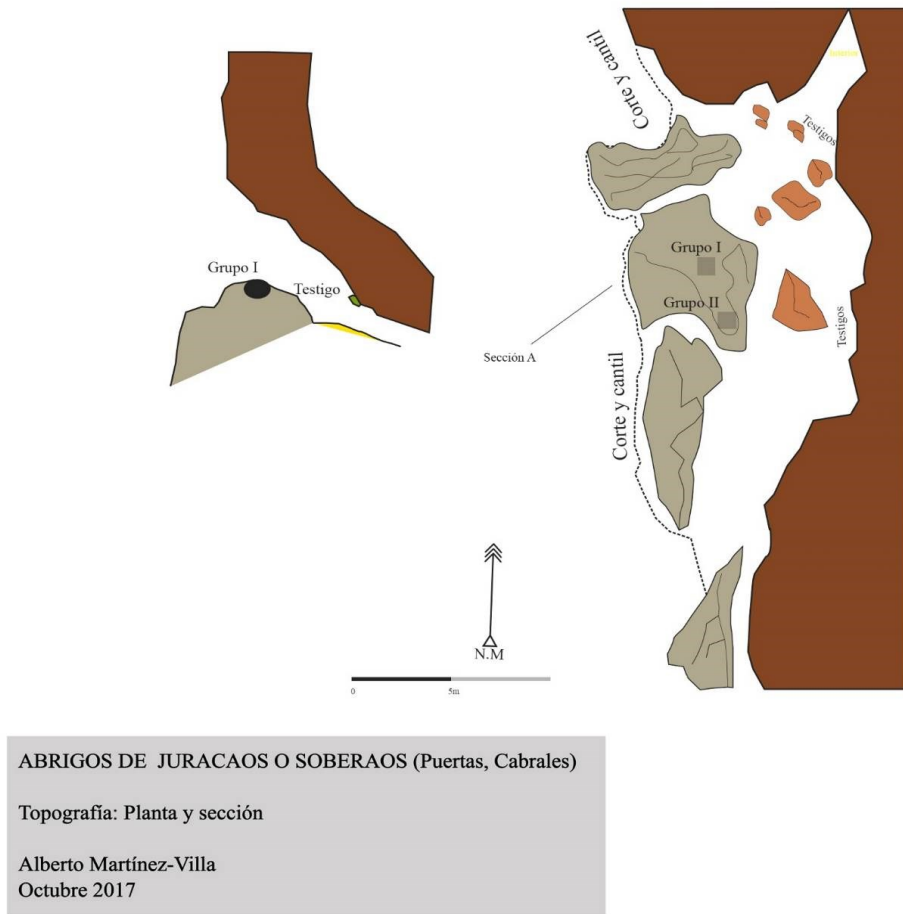


Fig 32. Topografía del abrigo de Juracaos

²⁰⁸ Llama la atención que la cercana cueva de La Güelga muestre unas fechas muy similares.

²⁰⁹ En algún momento sería interesante analizar más a fondo las fechas y rasgos estilísticos de Juyo, Altamira y Güelga. Series de Caldas y Llonín. En el Cierro y Balmori tenemos un Magdalenense Inferior tipo Juyo

²¹⁰ Coordenadas.ETRS 89. HUSO 30. 43°19'30,29"N-4°52'15,42"W. 348.1899,85-4,798. 593,36.

2. 1. 10. 2. Descubrimiento e investigaciones.

El abrigo con su yacimiento fue descubierto en 1981²¹¹ siendo sondeado en 1985 por P. Arias y C. Pérez²¹². Se practicaron dos catas de 1x1,5 m. La primera en una zona estéril y la segundo proporcionó la siguiente estratigrafía:

- N. 1. Superficie formado por tierra arenosa clara y excrementos de cabra.
- N.2. Arenas finas, algo arcillosa, de color pardo-grisáceo. Prácticamente estéril.
- N.3. Nivel de matriz terrosa tonalidad gris-negruzco. Contiene carbones, algunos cantos de caliza, huellas de fuego, restos de industria lítica y osea, así como abundante fauna. Destacan varias puntas solutrenses y algunas azagayas.
- N.4. Nivel arenoso de color asalmonado. Contiene abundantes bloques de gran tamaño y huesos de mamíferos.

El nivel 2 y 3 presentan, a juicio de sus excavadores, un hiato producido por erosión. El abrigo no sólo contiene un nivel de ocupación como se vio como resultado de las excavaciones realizadas en su momento. Adheridos a las paredes se observan varios testigos con restos de fauna e industria que denotan un uso más amplio y continuado. Un bloque que cierra parte del paso hacia el interior de la cueva presenta un conchero de *Helix* sp. con restos líticos y óseos. Los testigos cementados de yacimiento alcanzan alturas y potencias variables sobre el suelo actual, rondan entre los 60 cm y el 1,60. Este relleno, por la cota de sedimentos, recubriría la zona de grabados. De ser así nos marcaría una datación *postquem*; al menos podemos tomar como referencia los últimos niveles holocénicos más altos adheridos a las paredes del abrigo²¹³.

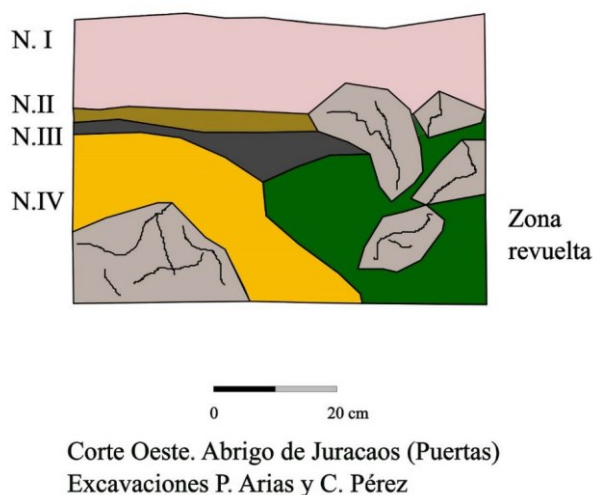


Fig 33. Estratigrafía de la excavación realizada por P. Arias y C. Pérez.

²¹¹ Fue descubierto por Pablo Arias, Carlos Pérez y Alberto M. Villa en 1981.

²¹² Arias, P. y Pérez, C. (1986): "Las excavaciones en la cueva de Los Canes y otros trabajos en la depresión prelitoral del Oriente de Asturias (1981-1986)". *EAA 1983-86*. 135-141.

²¹³ Una muestra sobre hueso para datación de C14 arrojó una fecha de 8768 ± 41 uncal BP (9755 ± 136 BP CAL). Nos llevaría a un Aziliense final.



Fig 34. Vista del abrigo Juracaos

2. 1. 10. 3. Descripción de las manifestaciones artísticas.

Los grabados se disponen en dos pequeños conjuntos en el extremo de un afloramiento calizo que recorre toda la zona de la boca del abrigo.

Conjunto I. Se sitúa en el extremo norte. Sobre un lienzo gastado de la caliza se practicaron varias líneas con diferente profundidad. La más significativa, en el centro de la composición, marca dos grabados verticales— uno más profundo que otro - y ligeramente curvados que se unen en la parte superior. Miden 20 cms de alto y tres de ancho. A ambos lados se observan dos pequeños y finos trazos.

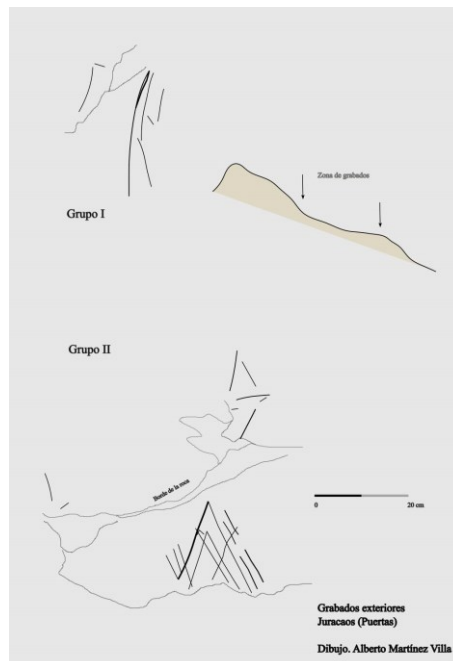


Fig 35. Dibujo de los grabados. Juracaos

Conjunto II. En el otro extremo de la roca, en el borde que mira hacia el interior del abrigo se localizan tres zonas con grabados.

II. A. Son los más visibles. Se sitúan en el centro de la composición. Se trata de un grabado profundo que dibuja dos formas triangulares con el vértice hacia arriba una dentro de otra. A un lado dos grabados en paralelo. Se combinan varios trazos que llegan a crear una línea quebrada. La composición mide algo más de 12 cms. La fractura antigua de la roca muestra que la composición pudo tener mayor desarrollo.

II. B. Unos 30 cms por encima de la anterior nos encontramos la segunda composición. Se trata de un juego de cuatro líneas que forman dos ángulos abiertos que convergen hacia una línea en el centro a modo de eje de la figura. Mide 14 centímetros de largo y 6 cms de ancho. II. C. A la izquierda del grupo IIA y a pocos centímetros de éste, tenemos el último grupo. Son dos líneas sueltas de 5 y 6 cms y 4 mm de ancho. Una de ellas acaba sobre el borde de la roca que se ve fracturado.



Fig 36. Conjunto I de Juracaos



Fig 37. Conjunto II de Juracaos.

2. 1. 11. Abrigos de Berodia o Paré Jelgueras (Berodia de Cabrales).

Estos abrigos, documentados al realizar la carta arqueológica de Cabrales, figuran situados sobre el río Beyo. Hay que puntualizar que este arroyo se conoce en el pueblo como río Las Llanas o río Mirón. La cueva está en la zona de Las Redondas y es denominada tradicionalmente como Paré Jelgueras.

2. 1. 11. 1. Localización.

Los abrigos se encuentran situados en la vertiente sureste de una peña calcárea que cae sobre el río, a unos 15-16 m sobre éste²¹⁴.

La cavidad es de amplias dimensiones, bastante seco y orientado al SSE. Se sitúa sobre un fuerte estrechamiento del desfiladero. Sobre él, en la otra vertiente del valle se abre, a unos 150 m, la cueva de El Bosque.

2. 1. 11. 2. Descubrimiento e investigaciones.

El abrigo fue descubierto por Miguel Gutiérrez Noriega en 1994. Éste dió aviso, en aquel entonces, a la Consejería de Cultura desde donde pidieron una valoración al

²¹⁴ Coordenadas según ficha 106 del Inventario Arqueológico de Cabrales. ETRS89. HUSO 30. 43°18' 50,05" N y 4°52'24,54" W.- X 348.073,37 -Y 4.797.378,25. Z . 240.

catedrático Javier Fortea, sobre el hallazgo. Quién en 1998 determinó la existencia de un pequeño yacimiento y de varios grabados sobre un saliente rocoso muy próximo al techo del abrigo, hecho que dificultó la toma de fotografías. Posteriormente este informe fue recogido en la ficha 106 del Inventario Arqueológico del Concejo de Cabrales realizado en 2001 por A. Menéndez y E. Sánchez. Sobre esta información se amplía y redacta, en 2009, una memoria por el arqueólogo Sergio Ríos donde vuelven a mencionar sucintamente la existencia de unos grabados, para el expediente de incoación del área de protección del citado abrigo.

De sus conjuntos se han publicado breves descripciones en obras generales sin que se detallase en gran medida los mismos, simplemente se han citado una serie de trazos paralelos y otros en ángulo realizados con un grabado profundo sobre la roca²¹⁵.

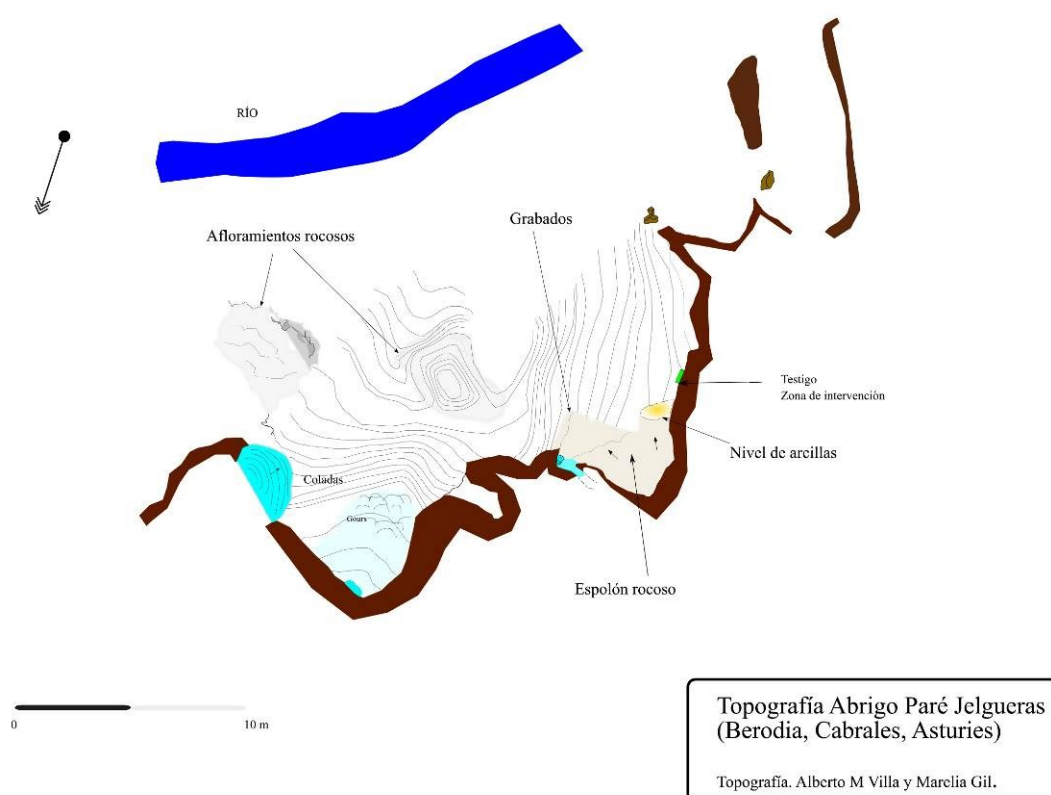


Fig 38. Topografía del abrigo de Paré Jelgueras

2. 1. 11. 3. Descripción del abrigo inferior y sus grabados.

El conjunto de abrigos se reparte en dos zonas. Uno amplio, inferior que se divide en tres partes, otro superior, más pequeño, sobre el extremo E. Los grabados se encuentran en un espolón rocoso, hacia el centro de la cavidad del abrigo inferior, a unos dos metros sobre el

²¹⁵ Rasilla de la, M. (2014): “Los espacios rupestres paleolíticos de la cuenca de los ríos Deva-Cares”. *La expresión simbólica y territorial: los cursos fluviales y el arte paleolítico en Asturias*. M.A. de Blas (Ed). RIDEA. Oviedo, 93-128

suelo actual. Éste está formado, en buena parte, por un nivel de cantos rodados muy cementados entre sí por una compacta arcilla pardo amarillenta. Hacia el fondo de la sala central, pagado a la pared y muy cerca del techo, se conserva, muy protegido, un testigo del yacimiento que debió rellenar buena parte del suelo del abrigo. La sedimentación de éste debió, por la acción fluvial, sufrir diferentes fases de erosión y destrucción que han dejado al descubierto ese suelo de cantos rodados. Este piso buza ligeramente hacia la boca de la cavidad.

El escaso yacimiento actual fue sucintamente descrito por Javier Fortea en su momento, describiendo de tres niveles: Una costra, una capa de arenas y un paquete gris oscuro con abundantes huesos. La revisión de este testigo y la realización de un pequeño sondeo de 40 cms²¹⁶ al pie permitió definir con más claridad la secuencia de aquél aprovechándose estos trabajos para obtener una serie de dataciones de C-14. La secuencia estratigráfica:

- N. I. Fina capa entre 1 y 2 cms de arenas cementadas.
- N.IIa. Capa entre 2 y 10 cm de arenas con cantitos. Se acuña contra el techo y la pared. Depósito torrencial
- N. II b. Lentejón de arenas de 3 cms. Depósito torrencial.
- N. III. Gran paquete de arenas con limos de tono amarillento entre 10 y 28 cms de espesor. Se observan algunas marcas de desecación. Buza ligeramente hacia el lado derecho y boca de la cueva. En su base aparecen algo de material arqueológico - muy escaso - formado por algún hueso y lasca.
- N.IV. Zona de contacto entre los paquetes de formación natural y de acción antrópica. Se aprecia una pequeña acción erosiva.
- N. V. Se trata del primer nivel arqueológico de unos 20 cms de grosor. De color pardo oscuro y matriz terrosa suelta. Industria lítica y restos óseos, por lo general de cabra.
- N. VI. La matriz es algo más oscura y compacta que en la del nivel V. Se aprecian numerosos clastos de caliza de entre 2 y 3 cm, también algún pequeño canto rodado. También contiene restos líticos y óseos.
- N. VII. Es una fina capa muy oscura y algo grasienta de 2 a 5 cms. Se pudo excavar superficialmente gracias al pequeño sondeo de 40 cms realizado al pie del corte. Contiene restos arqueológicos. Se deposita sobre el nivel de cantos y arenas claras de base.
- N. VIII. Nivel de cantos cuarcíticos redondeados y arenas de base. Nivel de inundación.

Los trabajos de documentación arqueológica permitieron obtener muestras óseas para datación AMS C-14. Se tomaron de los tres niveles con evidencias antrópicas y en el centro de los mismos. Todas ellas aportaron fechas bastante coherentes y muestran un hiato de 3000 años entre la ocupación Magdaleniense de los niveles VII-VI y la ocupación Aziliense del nivel V.

Nivel V. Beta 482217. 10.530±30 BP. 12577-12412 cal BP. 12.500±140 cal BP
 Nivel VI. Beta 482218. 12.900±40 BP. 15611-15222 cal BP. 15.595±319 cal BP
 Nivel VII. Beta 482219. 12.870±40 BP. 15557-17187 cal BP.

²¹⁶ Este trabajo se está realizando en colaboración con Daniel Ballesteros del Departamento de Geología de la Universidad de Ruan (Francia).

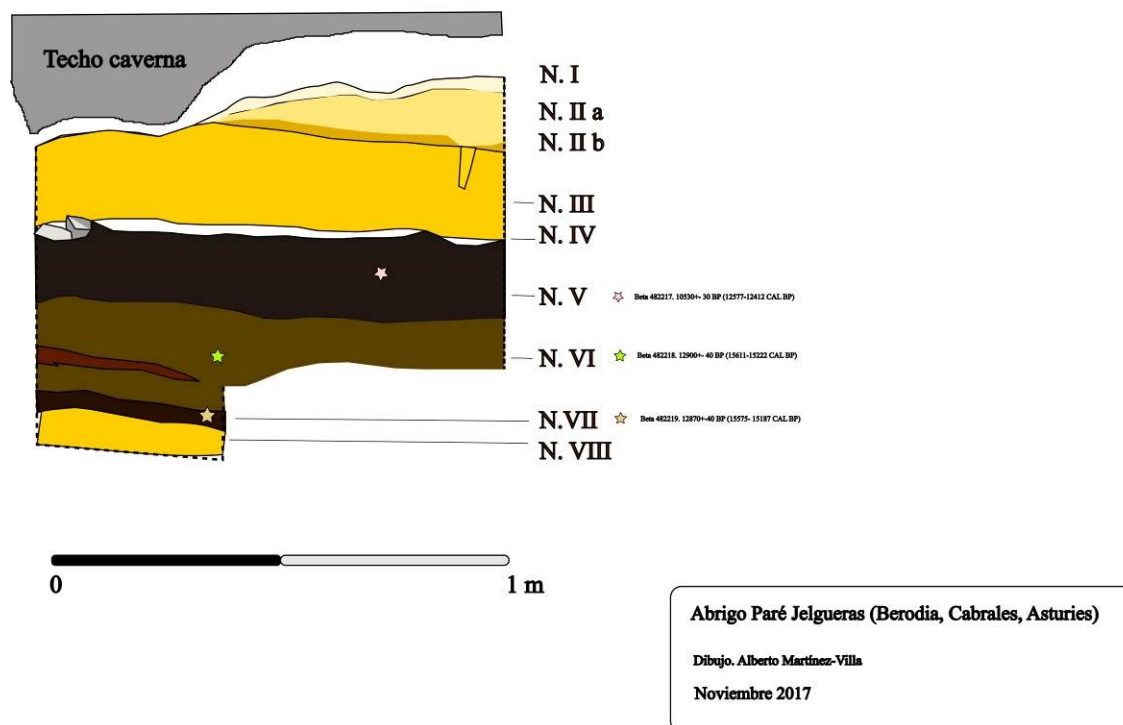


Fig 39. Dibujo del corte de la limpieza del testigo arqueológico de Paré Jelgueras

Bajo el espolón rocoso donde se encuentran los grabados y en varias zonas protegidas de la pared volvemos a encontrar restos de los depósitos paleolíticos. Se encuentran muy alterados pero destaca un pequeño nivel de arcillas sobre una fina capa oscura (de 1 a 2 cm) que se dispone sobre el depósito de arcillas y cantos que constituye el depósito de base del abrigo. Este fino nivel contiene algunas piezas toscas de cuarcita. No sería descartable, por su posición topográfica, que fueran restos del suelo desde el que se realizaron los grabados.

2. 1. 11. 4. Descripción de las manifestaciones artísticas.

Como se indicaba anteriormente los diferentes grabados se encuentran en un resalte rocoso de la pared y realizados con mayor o menor profundidad. La parte superior de este espolón calcáreo se levanta, volando, entre metro cincuenta y dos metros sobre el suelo actual. La capa de niveles que formaron la ocupación del abrigo debió colmatar la zona que se dispone bajo esta arista rocosa donde se encuentran las manifestaciones plásticas. Está claro que el suelo desde el que se practicaron los grabados estaba más alto en el pasado facilitando la actuación del artista sobre la roca trabajando desde el frente, y por tanto la visión de todo el conjunto incluidos los grabados realizados sobre la parte superior de la laja calcárea. Zona que hoy sólo puede ser observada subiendo a aquélla. La roca se dispone de manera inclinada desde la pared hacia la boca y muy próxima al techo, en su lado extremo, de la cueva dejando un espacio de unos 50 a 60 cm. Hecho que dificulta enormemente la toma de datos.

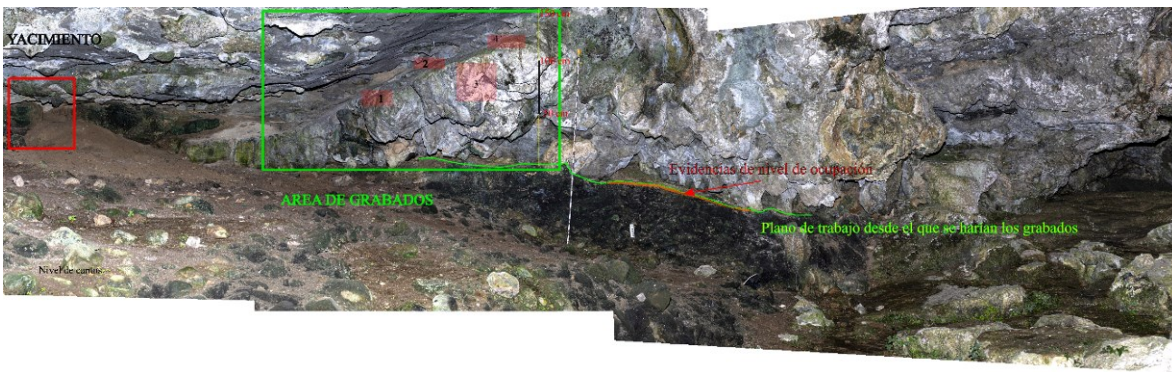


Fig 40. Area donde se encuentran los grabados

El conjunto se dispone en cuatro grupos, tres de los cuales parecen articularse entorno a una oquedad ovalada en la superficie del espolón:

1. Frente izquierdo
2. Centro
3. Zona inferior derecha
4. Parte superior

1. Frente izquierdo. Grupo de líneas de 5 o 6 mm de ancho y 10 a 15 cm de largo dispuestas en ángulos abiertos tanto por su parte superior e inferior y aspecto fusiforme. Dichos ángulos parecen cruzarse en algún caso y en otros acoplarse entre sí. Esta parte de la roca aparece muy gastada y el dibujo se ha perdido en gran parte.



Fig 41. Detalle de los grabados. Grupo 1

2. Centro. A continuación del primer grupo se ven dos líneas de trazo profundo, una de ellas aprovechando una grieta natural, que se cruzan ligeramente en la parte superior formando un ángulo. Se acompañan de otras más pequeñas y perdidas pero que parecen confluir disponiéndose en una forma de V larga invertida y cerrada. A su lado, y dentro de una ligera concavidad ovalada de unos 30 cm por 15 cms y que desciende hasta el borde del crestón, se disponen un juego de pequeños trazos paralelos o ligeramente oblicuos de aspecto fusiforme entre 5 y 12 cms de largo de 3 a 4 mm de ancho y profundidad variable pero nunca superior a los dos o cuatro milímetros (sección en V). Este juego de diez líneas termina sobre otros dos trazos paralelos profundos de 5 y 10 cm respectivamente.



Fig 42. Detalle de los grabados. Grupo 2

3. La zona inferior derecha contiene, dentro de una pequeña hornacina de unos 20 cms otro grupo de trazos paralelos y verticales de unos 4 a 8 cm de largo y dos a tres milímetros de ancho y similar profundidad (sección en U). Se encuentran bastante perdidos.

4. Por último, en el extremo del saliente, casi en la zona de unión con la pared y por encima e la oquedad natural ya descrita, nos encontramos el conjunto más interesante. En la parte superior se observa un grupo de trazos de diferente anchura y que ocupan un campo gráfico de unos 45 cm por 20 cm. Estos dibujan una forma trapezoide y romboidal. Por la parte de abajo dos finas líneas paralelas de casi 30 cm se unen con otras oblicuas ascendentes que se continúan con dos trazos más gruesos que siguen por la superficie del espolón. En el punto de unión se grabaron en óvalo varias líneas muy finas y repetidas entre las dos paralelas. Los trazos ascendentes se cortan en su extremo con otro que completa la figura por arriba. Otro grabado la parte en su mitad inferior. Por el otro extremo, una grieta natural, que parece retocada viene cerrándola. De ella parten otras líneas dos de las cuales se unen con los

grabados iniciales cerrando la figura. Esta forma podría ser interpretada como un tectiforme. Todas las líneas tienen una anchura de 2 a 3 mm y similar profundidad (sección en V). Por delante de ella se grabaron con mayor intensidad varias líneas paralelas de unos 15cms de largo ocupando la parte frontal de la roca. Llama la atención que una parte de los grabados se realizaron sobre una zona, de la roca, de tono rojizo por la acción de óxidos de hierro. Este contraste realza la visibilidad de los mismos.

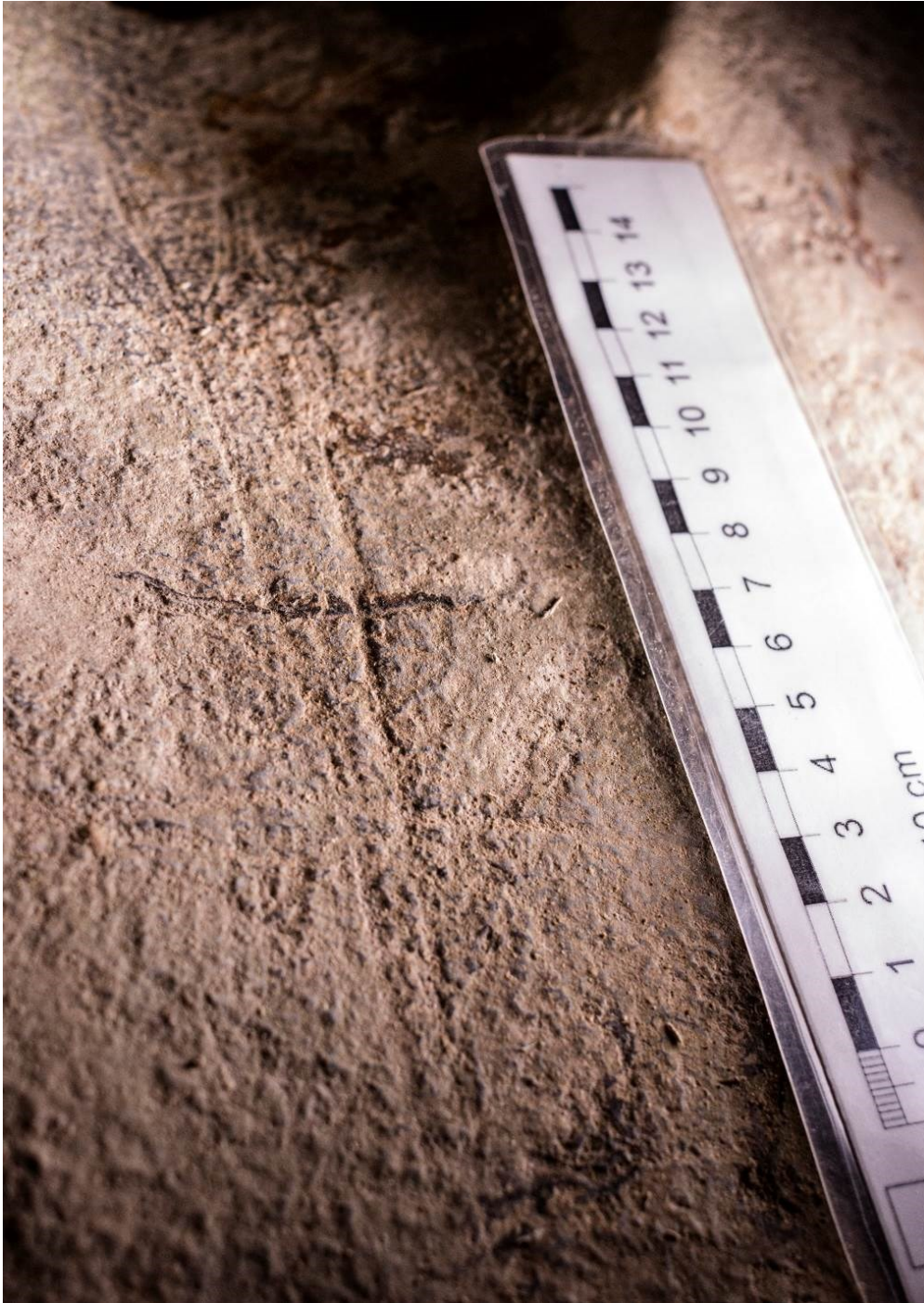


Fig 43. Detalle de los grabados. Grupo 4

2. 1. 11. 4. 1. Descripción del abrigo superior y grabado.

En el extremo del primer abrigo y a unos dos metros sobre éste se abre otra pequeña cavidad. Su suelo de roca y costra calcárea no parece contener ningún vestigio arqueológico salvo una cruz grabada en la superficie lisa de una roca -lado izquierdo- que buza hacia un pequeño arco que cuelga sobre el abrigo inferior.

Dicha cruz se enmarca entre una profunda grieta y un semiarco grabado. Se trata de una cruz latina de 60 por 40 cms. Uno de los brazos se ha perdido. El Grabado es profundo de unos dos cm y cuatro de ancho.

2. 1. 11. 5. Cronología y valoración.

Este conjunto de grabados nos recuerda otros como los hallados en la cueva del Conde (Tuñón) dentro del valle del Nalón, en especial el conjunto II de Berodia como otros de la zona oriental (Grupo II de Falu en Poo de Cabrales). Las angulaciones abiertas anchas y tanto con el vértice posicionado por arriba como por abajo, que se llegan a entrecruzar, las encontramos en otras cuevas de la comarca como es Juracaos o Soberaos (Puertas, Cabrales) o Samoreli (Allende, Llanes). Otras más cerradas son más típicas y se pueden observar en Juracaos, Falu, El Covarón (La Pereda, Llanes, Cuetu La Mina (Bricia, Llanes), La Cueva (Ardines, Ribesella) o La Viesca (Ardines, Ribeseya). Mención a parte tiene el posible tectiforme del conjunto IV.

Las características formales como técnicas de todo el conjunto de Paré Jelgueras evocan grupos similares de grabados profundos o semiprofundos en el exterior de abrigos hallados tanto en la Cuenca del Nalón como del oriente asturiano. Son paralelizables con el denominado primer horizonte del Nalón atribuible al Auriñaciense.

2. 1. 12. Abrigo de Falu (Poo de Cabrales).

2. 1. 12. 1. Localización y descripción.

El abrigo de Falu²¹⁷ se abre unos 15 m sobre un pequeño arroyo subsidiario del río Casañu. Se orienta al Oeste y está formado por tres entrantes con poco desarrollo hacia el interior pero que proporcionan una amplia extensión habitacional. El abrigo fue utilizado con usos ganaderos en el pasado. Testigo de esta funcionalidad son algunos muros y cierres. El yacimiento se localiza y se conserva en el extremo derecho, especialmente entre un escalón calizo, la pared y el techo. La posición del asentamiento es ciertamente estratégica ya que se ubica sobre un estrechamiento del valle.

²¹⁷ Coordenadas ETRS89, HUSO 30. 43°18'33,61"N-4°49'48,35"W. 351.580,75X-4.796.793,24Y

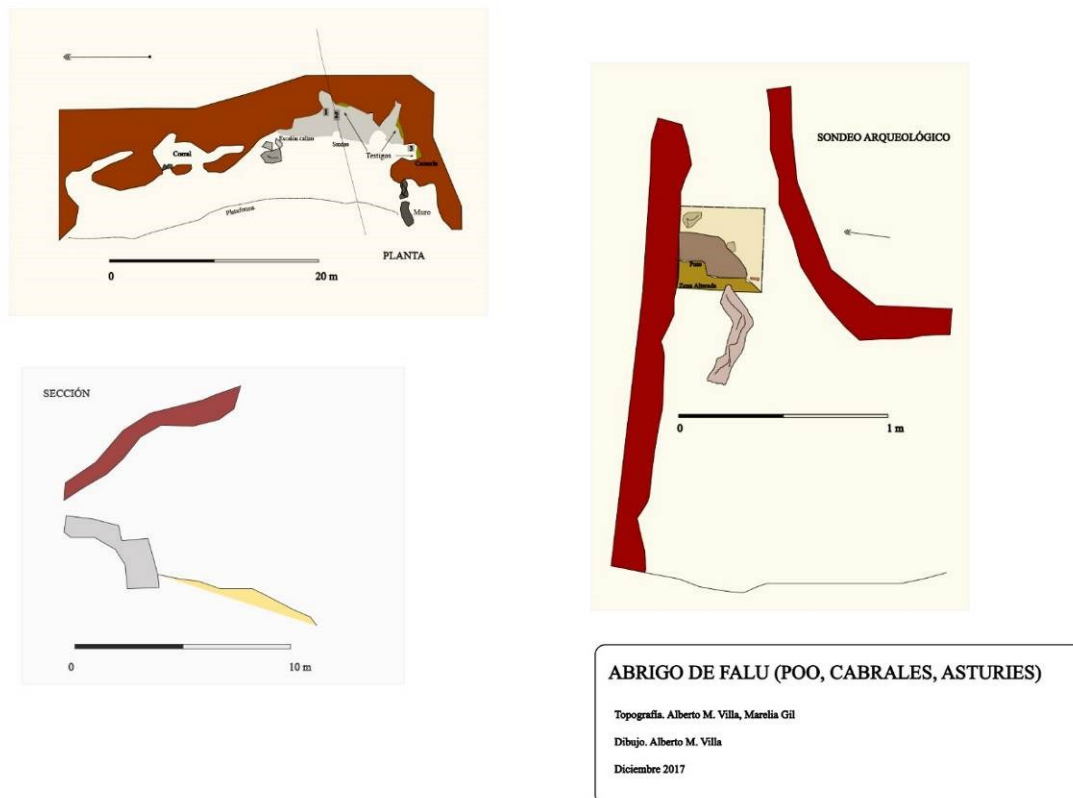


Fig 44. Topografía del abrigo de Falu

2. 1. 12. 2. Descubrimiento e investigación.

Fue descubierto en los años 90 describiéndose un pequeño grupo de grabados en su exterior similares a los observados en los abrigos de Soberaos y Berodia²¹⁸. Nuestros trabajos junto a Daniel Ballesteros del Departamento de Geología de la Universidad de Oviedo han permitido determinar una importante ocupación paleolítica y post-paleolítica del abrigo. Estos depósitos fueron erosionados dejando varios testigos adosados a las paredes hasta una altura de dos metros sobre el actual suelo. Se observa como muchos de esos niveles de ocupación ocultaron los grabados proporcionándonos una referencia cronológica *postquem*. Se está pendiente de los resultados de unas dataciones radiocarbónicas que permitan fechar toda la serie sedimentaria. La primera de ellas (D-AMS 033722/ Falu 02) arrojó una datación del 11.743 ± 59 BP (13.624 ± 134 cal BP) en la parte superior del testigo I situado en la parte derecha del abrigo.

Se practicaron limpiezas de algunos cortes y un pequeño sondeo (40 cms) al pie del escalón calizo, dentro de una pequeña oquedad. Una buena parte de los sedimentos se veían alterados por un pozo de época indeterminada. Hacia el fondo, en la parte más protegida, se observa una capa de arcillas pardas de unos 15 cms de potencia que descansaba sobre un nivel de arenas con cantos rodados. Contenía algo de industria lítica, especialmente restos de talla

²¹⁸ De la Rasilla 2014.

y algún útil mayoritariamente sobre cuarcitas, y algunos restos de fauna. Este nivel forma el el suelo del abrigo en varios puntos y se correspondería con la base del testigo del cual se extrajeron muestras para datación (Fig 45). La secuencia en esa parte del yacimiento parece más completa. Sobre esta capa de arcillas se disponían un nivel de cantos semirrodados sin restos arqueológicos. El siguiente nivel – que proporcionó una fecha radiocarbónica correspondiente a un Magdalniense terminal- estaba constituido por una matriz más oscura con cantos angulosos, numerosos huesos, lascas y carbones. La serie continuaba con otra capa similar pero más clara. Por último, adheridos a las paredes se pueden apreciar restos de otra capa sellada por una costra estalagmítica que albergaba fauna holocénica. Es destacable ver como los niveles magdalenienses se debieron extender hacia la izquierda recubriendo la cornisa calcarea sobre la que se practicaron los grabados proporcionándonos una datación *postquem* para los conjuntos.

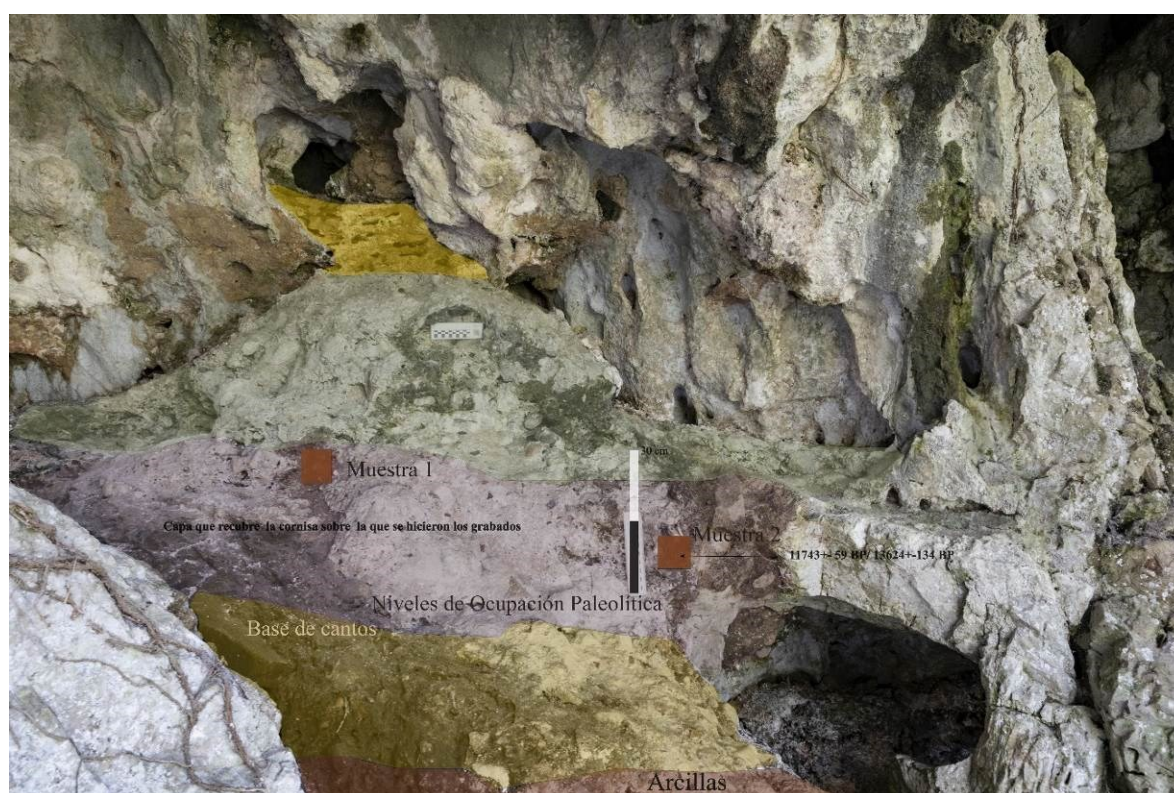


Fig 45. Dibujo del corte de depositos arqueológicos estudiado y puntos de datación

2. 1. 12. 3. Descripción de los grabados.

Se han descrito tres zonas de grabados. Dos en la parte izquierda y otro conjunto en un pequeño camarín situado hacia la derecha.



Fig 46. Vista general del abrigo

Conjunto 1. Se ubica en lado izquierdo y al pie de una pequeña hornacina. Los grabados se hicieron sobre un pequeño plano de la roca de base. La superficie total es de 10 x 20 cms. El grupo está formado por una composición de varias figuras semiovaladas. Todas abiertas por su parte superior. Algunas muestran una línea interior que las divide. El grabado está bien marcado pero no llega a ser profundo (2 o 3mm). Las figuras de la zona izquierda se superponen y son todas de igual factura. La forma situada en el extremo derecho es mucho más larga y de forma redondeada en el extremo inferior. Hemos catalogado el conjunto como vulvas y un posible faliforme.



Fig 47. Conjunto I. Posibles vulvas y faliforme.

Conjunto 2. A 80 cms del anterior y sobre la superficie de la roca basal se dispuso un grupo de grabados muy visibles. Está formado por una serie de trazos cortos (10 a 12 cms) dispuestos horizontalmente y paralelos. De aspecto fusiforme se rematan en pequeñas angulaciones en sus extremos o se unen con otros trazos formando ángulos. Ocupan una extensión de 50 cms.



Fig 48. Conjunto II. Situación. Testigos adosados a la pared.

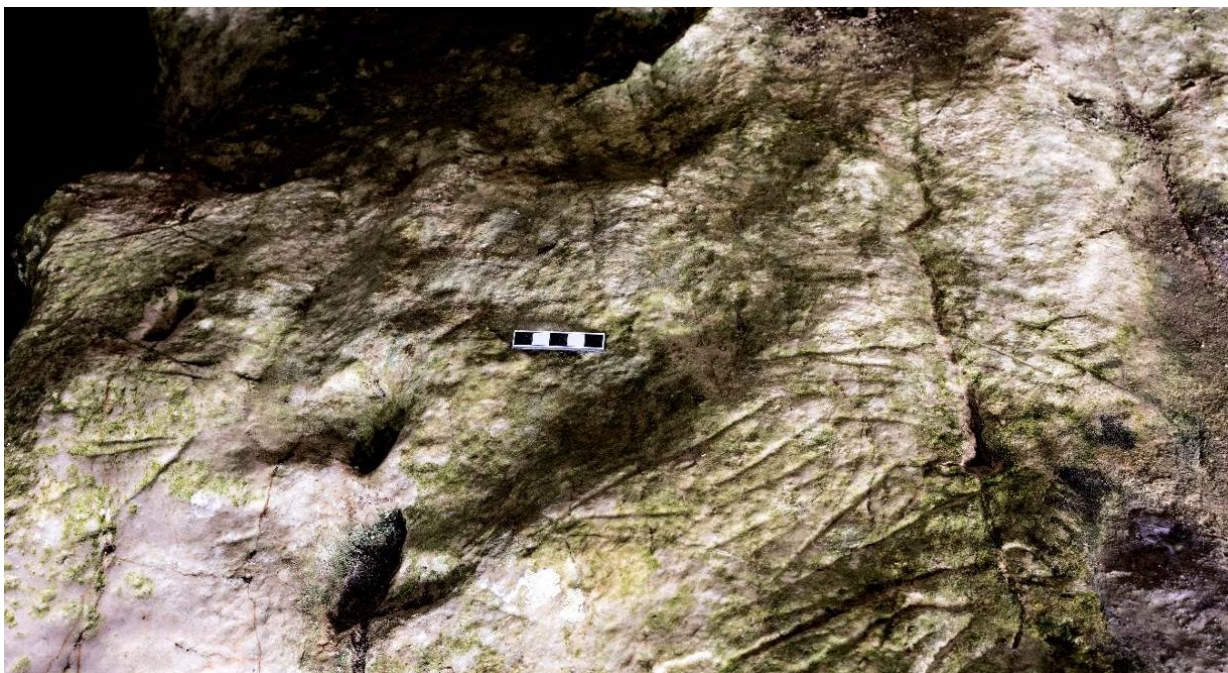


Fig 49. Conjunto II. Detalle

Conjunto 3. Por último el camarín. Sobre su pared izquierda se observa un conjunto de zoomorfos realizados con un grabado profundo con sección en U, algunos muy perdidos por la erosión de la pared. Se podrían distinguir un cierva, un bóvido, la parte ventral y cuartos traseros de un bisonte y varias líneas.



Fig 50. Conjunto III.

Tanto este conjunto de grabados, como los hallados en otros abrigos de la comarca, tienen paralelos entre algunos grupos de la cueva del Conde (Tuñón) dentro del valle del Nalón, en especial el conjunto II de Berodia o el Grupo II de Falu. Las representaciones de grandes angulaciones que se llegan a entrecruzar, aparecen en otras cuevas de la comarca como son Juracaos/Soberaos (Puertas, Cabrales) o Samoreli (Allende, Llanes). Aquellas figuraciones que expresan óvalos y semióvalos presentan sus paralelos en Juracaos, Falu, El Covarón (La Pereda, Llanes), Cuetu La Mina (Bricia, Llanes), La Cueva (Ardines, Ribesella) o La Viesca (Ardines, Ribesella). Mención a parte tiene el posible tectiforme del conjunto IV. La aparición de zoomorfos hace que podamos incluir este núcleo entre los horizontes de grabados exteriores icónicos graveto-solutenses que en su momento el profesor Fortea²¹⁹ había definido para el valle del Nalón.



Fig 51. Conjunto III. Detalle.

2. 2. Rasa Costera- Macizo de La Llera (Bedón).

La marina es una rasa costera que se extiende (O-E) desde la desembocadura del río Sella hasta el río de Tinamayor por donde desagua el río Deva. Constrañida entre las sierras costeras de La Escapa o El Cuera y el mar, presenta una anchura en su plataforma de unos 2 a 5 km y que durante el tardiglaciario superaría los 5 a 8 km según las zonas. A la altura de su zona central se encuentra el valle del río Bedón/Cabras (Posada de Llanes). Un eje de comunicación de la costa con el interior (cabeceras del río Gúeña y Casañu). En esta zona destaca el Macizo de la Llera, una meseta caliza entre el Bedón y la ría de Niembro, que

²¹⁹ Fortea 1994 y 2001.

contiene una gran e intensa ocupación paleolítica. A diferencia de la comarca del Sella no tenemos una gran cueva, de referencia, con arte como sería Tito Bustillo pero si estaciones pequeñas o de tipo medio altamente interesantes (fig 3b).

Esta área fue intensamente prospectada, explorada e investigada, sobre todo, en las primeras décadas del siglo XX. La iniciativa arqueológica de Vega del Sella junto con H. Obermaier – en ocasiones- propició diferentes hallazgos paleolíticos y postpaleolíticos (Balmori, Riera, Cuetu La Mina, Trescalabres, Arnao, etc). Por contra la actividad investigadora dentro de un programa de excavación ha sido muy reducida en épocas posteriores, tan sólo las excavaciones de la cueva de La Riera en 1979 o Cuetu La Mina en los años 90 marcan la excepción (la actividad se ha centrado más en episodios postpaleolíticos). En cuanto al arte, se contaba con los estudios de Mazaculos, Jerrerías/Herrerías, Covarón, Trescalabres, Tebellín, Samoreli o Balmori.

Nuestros estudios se han centrado en la revisión de estas cuevas donde se han producido pequeños hallazgos así como el descubrimiento de una nueva cavidad (Trescalabres II).

1. Cuva de L'Ería o Balmori (Balmori, Llanes)
2. Cueva de Trescalabres I y II (Bricia, Llanes)
3. Cueva de las Tempranas (Bricia, Llanes)
4. Cueva de L'Tebellín (Bricia, Llanes)
5. Cueva de La Riera (Posada de Llanes)
6. Cueva de Jerrerías (La Pereda, Llanes)
7. Cueva de Mazaculos I y II (La Franca, Rivadeva)

2. 2. 1. Cueva de Mazaculos (La Franca).

2. 2. 1. 1. Localización, descubrimiento e investigaciones.

Este complejo está formado por dos cuevas que se abren cada una a ambos lados de un escarpe calizo sobre la playa de La Franca. Una de ellas fue descubierta en 1908 por Alcalde del Río quien realizó los primeros dibujos del arte de esta cavidad (Mazaculos II)²²⁰ y posteriormente (1915) Vega del Sella efectuó una pequeña excavación en la entrada. Posteriormente se daría a conocer su yacimiento formado por una importante ocupación asturiense que sería excavado entre 1976 y 1983²²¹. La otra gruta fue dada conocer en 1983 describiéndose sus manifestaciones artísticas a la vez que se revisaban sucintamente los restos

²²⁰ Alcalde del Río, H., Breuil, H. y Sierra, L. (1911): *Les Cavernes de la Région Cantábrica*. Mónaco. 11 y 12. Describieron los conjuntos que nosotros hemos denominado II y III

²²¹ González-Morales, M.R. (1978): "Excavaciones en el conchero de la cueva de Mazaculos II (La Franca, Rivadedeva, Asturias) *BIDEA* 93-94, 369-383. González Morales M.R (1982). *El Asturiense y otras industrias locales*. Altamira. Ministerio de Cultura. Santander. 89-109, González Morales M.R. y Márquez Uría, M.^a C. (1978): "The Asturian shell midden of Cueva de Mazaculos II (La Franca, Asturias, Spain) *Current Anthropology* 19-3. 614-615 y González Morales M.R y et al. (1980). "Informe preliminar de las excavaciones en el conchero asturiense de la Cueva de Mazaculos II (La Franca, Asturias). Campaña de 1976-78. *Noticario Arqueológico Hispano* 9. 35-62.

pictóricos de Mazaculos II²²².

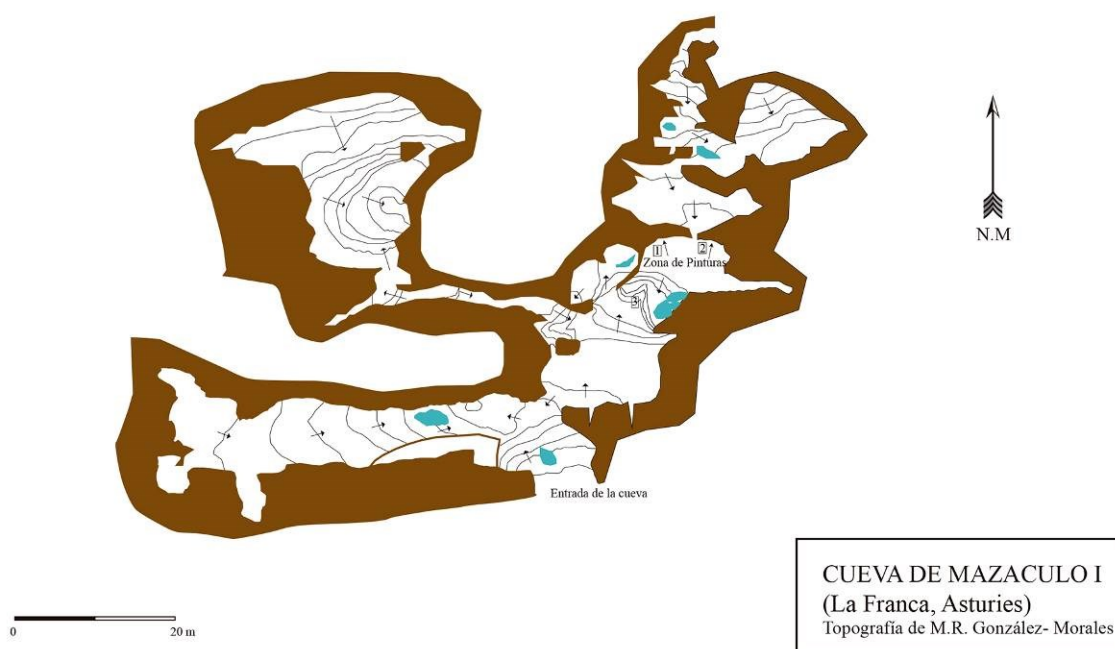


Fig 52. Topografía de Mazaculos I

2. 2 .1. 2. 1. Descripción de las manifestaciones artísticas de Mazaculos I.

Esta cueva se abre al sur de un espolón calcáreo en el fondo de una pequeña dolina²²³. Su boca de unos dos metros de alto y unos 8 de ancho da paso, de manera descendente, a una sala de la que parten tres galerías. Los restos pictóricos se encuentran en el pasaje que se dirige hacia el norte y en la parte elevada del mismo. Para acceder a esta zona hay que subir una cornisa y colada de unos 4 a 5 m de altura.

El primer conjunto se encuentra en el la zona de acceso a la galería superior, concretamente sobre un pequeño saliente de la roca y al lado de una pequeña hendidura por la que esporádicamente corre el agua. Se trata de unas manchas rojas muy perdidas donde creemos reconocer una forma oval de unos 30 cm.

Los siguientes conjuntos se encuentran en la parte superior de la sala. Se trata de una plataforma formada por una colada. Las pinturas se aprecian en dos crestones (cada grafía en un extremo de los mismos) que cierran el paso a una sala final. Distan entre ambos más de siete metros. El primero de ellos, - a un metro del suelo y hacia la izquierda- es un signo

²²² González Morales, M.R. (1995): “Memoria de los trabajos de limpieza y toma de muestras en los yacimientos de las cuevas de Mazaculos y El Espinoso (La Franca, Rivadedeva) y La Llana (Andrín, Llanes) en 1993. *Excavaciones Arqueológicas de Asturias 91-94*. 66-77

²²³ Coordenadas. ETRS89, HUSO 30, 43°23'21,20"N-4°34'48,30"W – 372.025,00X- 4.805.251,07Y

rectánguloide (30x12cms), con los lados largos curvados y más rectos, los cortos. La parte izquierda de la figura se encuentra bastante perdida por lo que se debe acudir al tratamiento de la imagen con filtros. Su perímetro se realizó con un trazo rojo continuo y presenta varias líneas en la zona superior que descienden hacia el centro de la figura compartimentándola de manera parcial. Algunos de esos trazos parecen tener una forma triangular y otro - hacia el centro izquierda de la figura - parece bajar por ella. Este ideomorfo, con paralelos claros en el Castillo o Pasiega, parece presentar una ligera protuberancia en la parte central superior. Bajo el signo se aprecian una línea recta y oblicua al mismo.

El otro grupo está formado por una mancha roja de unos 13 cms y una serie de ocho digitaciones de unos 2 cms dentro de una pequeña concavidad de la pared de unos 20 cms.



Fig 53. Signo rectangular de Mazaculos I

2. 2. 1. 1. 2. Descripción de las manifestaciones artísticas de Mazaculos II.

Mzaculos II se abre justo en la otra cara del espolón calizo²²⁴ donde se localiza Mazaculos I. A la cueva se accede desde un amplio abrigo que desciende hacia la boca de la gruta. Esa pendiente continúa por el amplio vestíbulo y hasta casi el fondo de la misma. Desde aquél se accede – por el lado izquierdo- a una sala lateral. Los conjuntos gráficos se disponen en tres puntos de la cueva.

²²⁴ Coordenadas ETRS 89, HUSO 30. 43°23'21,93"N-4°34'49,48"W – 371.998,92X-4.805.274,09Y

Conjunto I o Camarín. Se trata de un pequeño divertículo situado en el lado derecho del vestíbulo a unos 10 m de la boca de la cueva. Tiene unas dimensiones de algo más de 6 m² y una altura de 2 m. Al fondo, agrupadas en poco más de un metro y a dos del suelo actual, y a la izquierda – aprovechando un área lisa de la pared -se aprecian varias formas rojas comenzando por un trazo vertical de 9 cms de largo y poco más de dos centímetros de ancho, le sigue una figura más grande de forma trapezoidal de poco más de un metro (72 x 114 cm) con restos de pintura en su interior y finaliza con una masa de puntos de unos 20 cms agrupados sobre una ligera concavidad de la roca (unas 30 digitaciones de unos 2cms cada una).

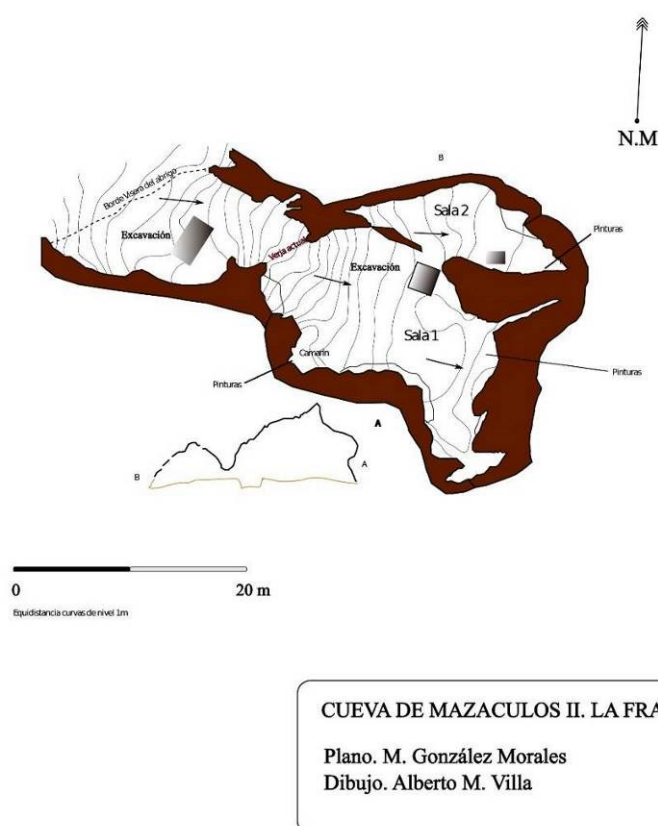


Fig 54. Topografía de Mazaculos II

Conjunto II. Al fondo de la cueva, a tres metros del suelo actual y en una alargada hornacina del techo sobre 180 cm de larga y unos 30-40 cm de ancha, se encuentra el segundo grupo de grafías. Se trata de dos grupos. El primero, a la derecha, está formado por trazos rojos y algunos puntos, el segundo, más interesante, se forma a partir de 14 líneas en forma de cuña (posiblemente sean 16) de unos 12 cm y dos de ancho que se disponen en torno a una pequeña chimenea de 55 cms de largo. El interior y parte de la zona baja se ven teñidos de rojo ocre como las vírgulas descritas. La imagen, y ha sido interpretada en numerosas ocasiones, recuerda un sexo femenino y sus labios vaginales.



Fig 55. Vista del Camarín. Conjunto I

Conjunto III. Situado en la galería lateral en fondo, sobre una pared bastante lisa y a 1,55 del actual suelo. Se trata de una serie de líneas en zig-zag de unos 2 ó 4 cms trazadas en un tono vinoso. Todo el panel mide 50 cms y 25 cms de alto. El conjunto parece dividido por una pequeña excrecencia calcárea que baja por la pared. El grupo más significativo formado por un doble dibujo de líneas quebradas que se entrecruzan. El segundo, más perdido, está formado por tres trazos verticales (posiblemente el dibujo fue mayor) de entre 4 y 12 cms. Tanto el dibujo como el tono de los pigmentos (diferente al color ocre intenso de Mazaculos I y II) nos inclinan a pensar que se trata de una composición post-paleolítica.



Fig 56. Hendidura natural en el techo de la cueva rodeada de trazos rojos. Posible vulva. Conjunto II.

Tanto el conjunto de Mazaculos I como II, presentan grandes similitudes. Haces de puntos, trazos rojos, signos de carácter femenino y rectangulares. El yacimiento no nos aporta ninguna precisión cronológica.



Fig 57. Signos en Zig-Zag. Conjunto III.

2. 2. 2. Cueva del Covarón.

2. 2. 2. 1. Localización y descripción.

La cueva del Covarón²²⁵ se ubica entre los pueblos de Parres y La Pereda a unos 3 km de la costa. Presenta dos entradas situadas al pie de un característico *cuetu* calizo que cierra por el norte el pequeño poljé donde se abre la cueva. Ésta constituye parte de un complejo cárstico formado sobre una masa de calizas de montaña o dinantienses. Complejo definido en su momento por Llopis Lladó²²⁶ como parte del sistema del Requeixu-Don Xuan. De hecho en el extremo sur de la cubeta donde se abre el Covarón se encuentra otra cavidad y metros más abajo de ésta una surgencia que alimenta la parte activa de la gruta objeto de este trabajo.

²²⁵ Coordenadas ETRS 89, HUSO 30. 43°24'8,34"N-4°46'29,15"W. 356.288,04X-4.807.022,69Y

²²⁶ Llopis Lladó, N. (1955): "La evolución hidrogeológica de la cueva del Requeixu y los fenómenos cársticos de Parres (Llanes-Asturias)". *Espeleología de Asturias I*, Instituto de Geología Aplicada, Oviedo, 75-101

El acceso a la cueva presenta dos bocas unidas por un amplio abrigo de unos 40 m. orientado al mediodía y desde el que se avistan las estribaciones de las peñas de Viangu. La boca más baja permanece activa y discurre por ella un pequeño arroyo. En su entrada se habilitó un tradicional molino aprovechando el desnivel entra la boca y la galería inferior que se presenta inundada. La otra boca da paso a una amplia galería antesala del resto de la cueva. Desde ella parte una galería hacia el Oeste y que asciende de manera pronunciada hacia una pequeña boca en la parte superior del cueto. Otra con dirección Este se divide en tres ramales. Los dos inferiores comunican con otros pasadizos de la cueva y están anegados, muestra de la importante actividad cárstica de algunas zonas del Covarón. La tercera galería asciende sobre una colada estalagmítica. Se divide en dos, un pasillo lleva a un pasaje colgado sobre el vestíbulo de entrada y el otro hacia la galería de las pinturas. Ésta dista de la entrada unos 80 metros.



Fig 58. Vista del abrigo

2. 2. 2. 2. Investigaciones.

Las primeras referencias publicadas acerca de indicios de presencia humana prehistórica en esa cueva aparecen en 1950²²⁷. Varios años más tarde, se publica un

²²⁷ Las primeras noticias acerca del yacimiento aparecieron en el diario *Región*, de Oviedo, el 11 de mayo de 1950, bajo el título "Huellas prehistóricas en una cueva de Llanes". Se cita su reconocimiento arqueológico en el artículo, antes mencionado, de Llopis y de sus comentarios se deduce que debió ser visitada por J. M. Fernández con anterioridad a 1949. Poco después se publicó el artículo de J.M. Fernández Menéndez (1951) "La cueva prehistórica del 'Covarón' en Llanes", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* XII, 83-90. Es posible que la cueva ya fuese conocida en 1932 por H. Obermaier según se deduce de una anotación manuscrita en el ejemplar personal – *El Hombre Fósil* – de este arqueólogo. H. Obermaier debía estar preparando una tercera edición del libro y sobre la segunda había realizado diferentes anotaciones y añadido notas como la mencionada de la cueva del Covarón. Esta circunstancia es comentada en el prólogo de la

interesante conjunto de grabados exteriores localizados en el abrigo de entrada²²⁸ y no será hasta 1983 cuando se detecten la existencia de pinturas paleolíticas. El estudio fue realizado por Pablo Arias y Carlos Pérez²²⁹.



Fig 59. Topografía del Covarón

2. 2. 2. 1. Nuevos trabajos de investigación.

Durante los años 2016 y 2018 se ha iniciado un nuevo proyecto de investigación en la cueva. Se ha planteado una revisión del arte de la cueva y su relación con varias zonas de ocupación de la misma. Se establecieron tres zonas de actuación:

1. Abrigo exterior donde se encuentran grabados profundos
2. Vestíbulo donde se han documentado varios discos y una parrilla.

edición de *El Hombre Fósil* de 1985 (editorial Itsmo, Madrid) con un Anexo II escrito por G. López Junquera como parte de la introducción prologada al libro. En la mencionada nota se cita textualmente: “Cueva Covarón, en La Pereda, barrio de Parres: Brecha Asturiense”.

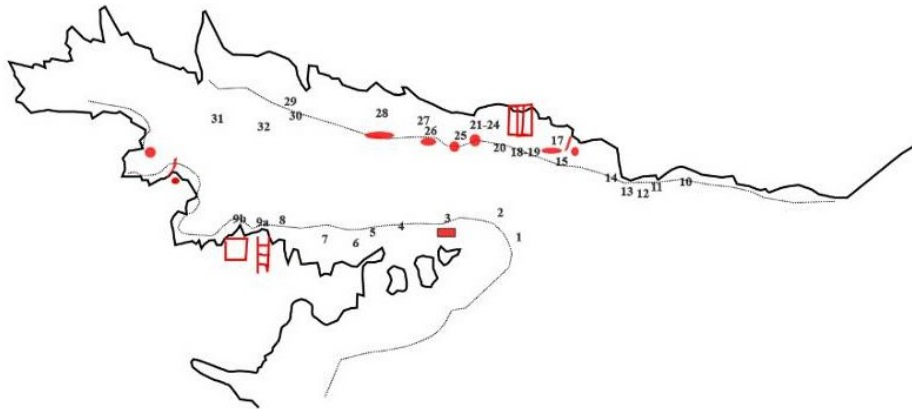
J. M. Fernández describe el hallazgos de restos en el fondo del vestíbulo de la entrada principal -lugar donde se ha realizado un pequeño sondeo- y en la galería de ascenso a la boca superior de la cueva.

²²⁸ González Morales, M. R. (1980): "Grabados exteriores lineales de surco profundo en cavernas de Llanes (Asturias): Cuero de la Mina, Samoreli y El Covarón", *Altamira Symposium*, Madrid, Subdirección General de Arqueología. 267-275

²²⁹ Arias, P. y Pérez, C. (1994): “Las pinturas rupestres del Covarón (Parres, Llanes, Asturias)” *Zephyrus* 46. 37-75

3. Galería de las pinturas.

Se realizó un sondeo en cada zona que, de momento, han aportado un horizonte cultural muy similar que se podría situar al final del paleolítico.



**Cueva de El Covarón (La Pereda, Llanes
Galería de las Pinturas.**

Fig 59a. Planta de la Galería de las Pinturas. Situación de las diferentes figuras.

2. 2. 2. 3. Descripción de las Manifestaciones Artísticas.

2. 2. 2. 3. 1. Grupo exterior.

Las primeras manifestaciones artísticas son un grupo de grabados lineales anchos y profundos que se localizan en la pared derecha de la entrada, justamente en el estrachamiento que se produce entre el abrigo y el vestíbulo de la cueva. (punto A del plano 1). Dichos grabados fueron estudiados por M. R. González Morales²³⁰ junto a otras cuevas de la comarca (Samoreli y Cueto de la Mina) con quienes comparten formas y técnicas. Se trata de un conjunto de grabados profundos exteriores. Sobre la publicación hecha por el profesor González Morales se ha hecho una revisión más detenida del panel.

²³⁰ González Morales, M. R. (1980): "Grabados exteriores lineales de surco profundo en cavernas de Llanes (Asturias): Cuero de la Mina, Samoreli y El Covarón", *Altamira Symposium*, Madrid, Subdirección General de Arqueología. 267-275

Se describían²³¹ los grabados como una serie de líneas más o menos paralelas (ocupan unos 50 por 70 cm) de simplicidad técnica y temática, de aspecto fusiforme y sección en V. Sin salirnos de este patrón una revisión más minuciosa del panel ha permitido apreciar matices y algunos grabados nuevos. El conjunto, como se indicaba, se grabó sobre la pared derecha del pasillo de entrada, sobre la base de un saliente y sobre una superficie muy plana, a unos 80 cms del actual suelo. El lugar es muy relevante ya que se aprecia perfectamente por cualquier visitante de la cueva y marca justo el paso entre el exterior y el interior de la cavidad. El conjunto parece enmarcarse tanto por la forma natural de la roca como por una línea oblicua que partiendo de una pequeña grieta natural -retocada- es continuada por un grabado que acaba en la parte superior de la cornisa, en una pequeña oquedad (en esa parte se ve erosionado por acción del agua). En el extremo contrario, justo cuando se produce una ligera inflexión en la pared, se observa una grieta vertical y paralela a ella otra línea grabada. Da la impresión que se decidió definir el espacio de trabajo donde se efectuarían los grabados remarcando su visibilidad. Si entramos en el detalle del haz de líneas más destacadas, se observa un conjunto formado por quince trazos verticales situados en el extremo derecho entre una grieta horizontal que se prolonga con un fino grabado y una oquedad de la pared. Llama la atención que no todos son iguales, algunos aparecen más marcados que otros. De hecho cuatro son realmente profundos y anchos con clara sección en V frente a otros más tenues. Más o menos en el centro de la composición nos llaman la atención tres líneas de unos veinticinco centímetros de largo con una incisión poco profunda. Dos de los trazos buscan unirse en los extremos formando un ovalo estrecho y el tercero se traza en el centro de ambos partiendo de un punto bien marcado sobre la roca. Esta forma es muy similar -aunque de peor factura y aprovechando grietas naturales- a otra situada al principio del conjuntos. Entre ambas, dos líneas bien marcadas y más largas que convergen ligeramente en la parte superior donde se marcó una incisión. Las formas ovales se podrían interpretar como vulvas y la figura central como un faliforme.

La otra forma que se sale de la normalidad del conjunto es un tenue grabado horizontal que continua y retoca una grieta natural sobre las líneas verticales. En el extremo derecho grieta y grabado asciende ligeramente y baja para continuarla otra pequeña línea grabada que pasa sobre otras dos. Si se contempla detenidamente esta forma – a modo de hipótesis- parece recordarnos el lomo largo y recto de un bóvido con la inflexión de la zona de la paletilla y del lomo trasero, mientras que la grieta y la línea descendente parecen marcar el cuerno y la frente del animal. Todo parece indicar que esta figura o forma se realizó con posterioridad a los otros trazos.

²³¹ González Morales (1980:275).



Fig 60. Panel de la entrada.



Fig 61. Detalle de los grabados de entrada. Vulvas y faliforme.

2. 2. 2. 3. 2. Pinturas situadas en el vestíbulo.

Durante los trabajos de revisión se pudieron apreciar algunas manchas rojas en la pared del fondo del vestíbulo principal de la cueva. La mayoría se disponían sobre la entrada de un pequeño entrante. A un lado y a otro del mismo. Son de un rojo intenso, algo vinoso. Se pueden resumir en varios discos en la parte superior y una parrilla abierta ejecutada con barras gruesas.



Fig 62. Parrilla y discos en el vestíbulo

2 .2. 2. 3. 3. Galería de las pinturas.

Esta galería se localiza en la parte interior de la cueva a unos 7 m sobre la galería principal. Es una sala de forma alargada de más de 20 m de larga. Las pinturas se reparten en ambas paredes (fig 59a).

A pesar de la mala conservación del conjunto se aprecian dos conjuntos diferentes pero homogéneos entre sí y que a su vez se superponen. Se trata de un horizonte de figuras rojas formado por signos y otro de figuras negras donde predominan los zoomorfos y en especial las representaciones de cabras.



Fig 63. Vista general de la zona A. Pared izquierda.

2. 2. 2. 3. 3. 1. Zona A. Pared izquierda

Figura 1. Mancha difusa de color rojizo de forma ovoide o quizá rectangular, de unos 15 cm de ancho por 35 cm de alto. Empieza a unos 0,20 m del comienzo de la galería; su base está a 1,70 m del suelo. Está separada por la mancha denominada figura 2 por una alteración de la pared formada por carbonatos. El trabajo de fotografía digital en alta resolución ha permitido apreciar con claridad que se trata de dos formas diferentes. Por otro lado, ese mismo análisis ha permitido determinar que se podría tratar de un signo tipo escaleriforme o un signo cerrado -ligeramente ovalado- y compartimentado. Este signo parece compartir tipo de pigmento y factura con la forma número 2 con la que creemos está totalmente relacionada, aunque separados físicamente.

Figura 1b. En el extremo de la pared y por debajo de la forma roja se observan varios trazos en negro. El más significativo se adapta de forma sinuosa a la pared. El trabajo de análisis a través de la fotografía permite definir esta figura como la representación una cabra en color negro. Figura que se hizo aprovechando la forma de la pared incrementando la sensación de volumen. Se aprecian claramente los cuernos en Y, la cabeza, el inicio de la línea cérvico dorsal, quizás las patas delanteras y una línea retrasada a la derecha de la imagen que podría representar parte de los cuartos traseros. El vientre fue hecho aprovechando el modelado de la roca y una pequeña costra. En cualquier caso parece que la figura estuviera saltando o ascendiendo por una pared. Su orientación es hacia la izquierda y tendría la cabeza y patas delanteras en posición elevada sobre los cuartos traseros.

Figura 1c. Por encima de esta figura, exactamente por encima de su cornamenta, es posible apreciar algunos restos de color negro que podrían corresponder a otra figura perdida y hoy de difícil interpretación. Su forma se corresponde con dos trazos en "V" cerrada y tumbada, apuntando ligeramente hacia arriba y hacia el interior de la cueva. Se puede tratar de otra cornamenta de cabra.

Figura 2. Gran mancha roja de aspecto cuadrangular realizada en tinta plana a 1,80 m del actual suelo. Su borde izquierdo coincide con una ligera concavidad de la pared. Sus dimensiones son 40 cm de altura por 80 cm de largo. Sobre ella se observa, superpuesto,

algún trazo de color negro. Parece tener un ligero apéndice en la parte superior que viene a coincidir con una grieta de la pared de la que cuelga una concreción estalagmítica. Esta mancha roja podría -como ya se expresó- estar relacionada con la figura 1. La fotografía muestra la pérdida de color pero también el contorno perfectamente delimitado de esta forma.



Fig 64. Signo en rojo. Figura 2.

Grupo 3. Este panel por su cantidad de trazos, algunos muy perdidos, y su estado de conservación es el más complejo de leer de la galería. Zona con una mancha roja y numerosas rayas negras, de difícil interpretación. La mayor parte de los trazos negros parece corresponder restos de zoomorfos muy perdidos. A esta dificultad se enfrentaron los anteriores estudios del arte de la cueva. Se pueden apreciar al menos cuatro figuras. Por mantener una lectura más sencilla del conjunto hemos preferido seguir las descripciones del anterior estudio aclarando formas y despejando las dudas sobre algunas de ellas. Se han ido denominando con letras y añadiendo la descripción anterior para evitar futuras confusiones. Partiendo de una mancha roja en el centro (3a) se han ido denominando y describiendo el resto de trazos. Para Carlos Pérez y Pablo Arias la figura más clara se situaba en la parte inferior del conjunto y se trataría de *una cabra con gran cornamenta, colocada en posición oblicua, dirigida hacia la derecha y hacia abajo* (3b). Realmente se trata -al menos- de dos cabras y posiblemente una tercera muy perdida. Una mira hacia la izquierda con los típicos cuernos en Y y cuya parte superior y lomo parecen trazarse por debajo de una grieta, a continuación de los cuernos se aprecia la forma de la cabeza -muy perdida-, el morro y parte del cuello con el típico sombreado. Más abajo y a la derecha, los restos de la pata trasera. Por encima de ésta, se aprecia el lomo de otro cáprido. Esta cabra parece estar mirando hacia abajo y a la izquierda, su línea dorsal va a dar con los cuernos de la otra cabra, de ahí la posible confusión

de mezclar ambas formas. Serían 3b1 y 3b2.. La tercera figura (3b3) se aprecia más arriba y a la izquierda con la cabeza, morro, cuerno y parte de la línea cérvico-dorsal.

Sobre este grupo se sitúa otro conjunto de imágenes mucho más complejas de interpretar. En anteriores trabajos se hablaba de la figura de un *posible bisonte en negro* (forma 3C) que se superpone a la mancha n.º 3a, *tendría 75 cm de longitud y 40 cm de altura en la cruz, mirando a la izquierda, con indicación de ojo, cuerno, patas delanteras, y línea de separación de la pelambreira del pecho y la barba*. Esta figura parece corresponderse al conjunto de formas y trazos de varias representaciones que se describirán a continuación muy confusos y donde, una parte, si pudiera corresponder a un zoomorfo. Por tanto no se ve, claramente, representación alguna de bisonte donde indicaban los anteriores investigadores. Siguiendo desde la mancha roja (3a), se aprecia una cabra en la parte superior de ésta, denominada n.º 3d. Se dibuja ligeramente inclinada hacia arriba y con los cuernos en Y muy tumbados sobre el lomo, mira hacia el cáprido n.º 3i. Prácticamente se conserva entera aunque muy perdida, incluso pensamos que las manchas desvaídas en su interior serían parte de los típicos sombreados que se han visto en otras representaciones similares de la cueva. Se observan dos trazos en la parte inferior que deberían corresponder a las patas traseras, una ligeramente flexionada y la otra totalmente -como en posición de salto- y las delanteras posiblemente abiertas en V invertida. Por debajo de esta figura se ven otros trazos, uno de ellos arboriforme (3c2) ligeramente tumbado y dos trazos en Y sobre una mancha que podrían corresponder a otra cornamenta (3c1), no sabemos si ambas formas sean parte de una misma figura (cuernos y lomo). Más abajo unos manchones negros intensos de difícil interpretación (3h1) y que parecen asociarse a un trazo negro. Algo más a la derecha otro trazo en V que puede corresponder a otra cornamenta de cáprido, de hecho parece asociarse a una línea perdida que pudiera atribuirse a un lomo (3h2).

En el extremo derecho, a un nivel algo superior, se observa una posible cornamenta 3d, que quizá podría relacionarse con otros trazos que sugieren la línea cérvico-dorsal y la cabeza de un cérvido mirando a la derecha, con la cabeza baja 3 que interpretamos como un posible reno. Se superpone a trazos de la supuesta figura 3c. Aquí mezclan esa cornamenta en forma de C con la cabra n.º 3c. Por encima de ésta se aprecian otros dos líneas que podrían corresponder a sendos lomos de cuadrúpedos sin determinar (3g y 3f)

Finalmente en el extremo se observa la típica cabra mirando a la izquierda (3i) hacia la cabra 3c. Cuernos en Y, en posición descendente. Las dos patas traseras en movimiento parecen apoyar en una hornacina y las delanteras, como en otros casos, también en movimiento. Restos de sombreado en lomo, papada y cuartos traseros que simulan los cambios de pelaje modelando la figura. Tras ella se aprecian unos cuernos de cérvido (3k) y más abajo otros que se continúan con una figura muy perdida que podría ser otro cérvido del que parten otras cuernas (3j), no parecen ambas cornamentas de la misma figura.



Fig 65. Grupo 3.

Grupo 4 . Grabado de trazo simple (n.º 4a), en cuyo surco se observan en algunas zonas varias estrías paralelas, probablemente derivadas de irregularidades del instrumento con el que se ejecutó. Se distinguen tres líneas que no llegan a cortarse; dos de ellas, en ángulo muy agudo, abierto hacia arriba; la tercera, a su derecha, forma otro ángulo agudo, en sentido inverso, con una de las anteriores. En algunos puntos, este grabado está recubierto por concreción estalagmítica. No es posible interpretar estas líneas. La forma de los dos grabados de la izquierda podría recordar la de una pata, pero no hay suficientes elementos para proponer, ni siquiera hipotéticamente, una lectura del conjunto. Sus dimensiones son 10 cm de longitud por 5 cm de anchura total; la distancia al origen 2,80 m, y la altura 2 m.

Figura n.º 4b Se trata del dibujo de un cáprido que utiliza la forma de la grieta para conformar la línea cérvico dorsal. Se orienta hacia la izquierda y con la posición elevada de la cabeza y patas delanteras respecto a las traseras. Pueden observarse restos de pigmento muy desvaídos en la parte ventral, dos patas delanteras y al menos una trasera visible. La cornamenta se evidencia a partir un grafismo (puede que intencionado) en la parte superior de la grieta, y en la que no quedan restos de color.

La figura n.º 5 es una de las pinturas mejor conservadas de la cueva. Se trata de un contorno de cabra pintada en negro, completa e inclinada a la derecha hacia abajo. Se representan dos trazos del mismo color sobre el lomo que corresponden a dos dardos que se marcan sobre el cuerpo del animal en dos puntuaciones -más marcadas- que parecen simular las heridas. Las patas delanteras se representan abiertas, formando ángulo agudo, cruzadas y

ligeramente modeladas mediante sombreados dando sensación de profundidad y de perspectiva. Los cuartos traseros presentan claramente una pata ligeramente flexionada aunque los trazos y el sombreado parecen dar la sensación que se trata de las dos patas juntas dando un paso corto. Se distingue una línea interna de despiece a la altura de la ingle y vientre. Esta línea se continua paralela al vientre con un modelado que se extiende hacia el cuello y la unión de éste con la quijada. Bajo ésta se aprecia otra línea recta que consideramos otro venablo. Esta fórmula pictórica de uso de líneas de despiece y sombreado del pelaje da una mayor sensación de volumen a la figura y naturalismo. Toda ella se representa de perfil siendo la patas delanteras la única libertad compositiva que apunta a un búsqueda de espacio. Las medidas de la imagen son de 35 cm de longitud y una altura en la cruz de 22 cm. Su distancia a la entrada es de 3,20 m; su altura del actual suelo, de 1,90 m. Esta cabra se pintó sobre una repisa de la pared con una pequeña colada creando un marco escenográfico donde se aprecia una figura herida descendiendo sobre un peñasco.



Fig. 66. Cabra n.º 5

Figura n.º 6. Cuadrúpedo en color negro situado en posición oblicua y enfrente de la cabra 5. Pese a la mala conservación, parecen distinguirse algunos detalles, como la cola y sendas líneas de despiece que separarían, respectivamente, la zona del cuello y la parte inferior del vientre. Las patas delanteras son dos simples líneas dispuestas en ángulo agudo y los cuartos traseros perdidos aunque se aprecia el despiece de uno de ellos en su unión con el tronco. Su interpretación no es fácil. Algunos rasgos como la forma de la cabeza y cuerpo, el despiece del cuarto trasero o la cola sugieren que se trate de un caballo, pero no es posible una clasificación segura. Su longitud máxima, en la dirección en que está orientada la figura, es de 45 cm; su altura en la cruz de 25 cm. Distancia a la entrada de la sala: 4,20 m; altura: 1,40 m.

Figura n.º 7a. Signo alargado situado a 4,5 de la entrada de la sala (de 4 cm de anchura y unos 40 cm de longitud) en color rojo de forma escaleriforme situado sobre un saliente de la roca, que da paso a dos estrechos pasajes, y a pocos centímetros del suelo. Está formado por dos líneas verticales paralelas que parecen unidas por una serie de trazos ligeramente oblicuos. La parte inferior parece engrosarse y unirse a una línea roja que se extiende sobre una pequeña concreción calcárea que cubre parte del signo, posiblemente esa línea sea producto del corrimiento de la pintura por efecto del lavado de la pared y la acción de calcificación. En la parte superior los efectos de la condensación han difuminado el color haciendo imposible seguir las líneas diagonales tal como se habían representado en estudios anteriores. En la zona circundante al signo antes descrito, se extiende una mancha rojiza (n.º 7b) que tizna las paredes de entrada a la gatera que se abre en el lateral. Dentro de esa mancha uniforme que se extiende unos 50 cm pueden apreciarse muy desvaídos restos de color rojo más saturado. En la parte superior dos líneas rectas descendentes del mismo tono. Su observación detenida permite apreciar un signo cerrado de forma rectangular y opuesto -al situarse en la otra cara de acceso a la gatera- al número 7a. Se aprecian zonas de acumulación de pigmento posiblemente producidas como consecuencia de la formación de concreciones de calcita.

Finalmente, sobre la gatera, se resaltaron, con pigmento rojo, algunas de las concreciones verticales que se descuelgan sobre la pared (n.º 7c).



Fig 67. Escaleriforme en rojo. Figura 7a

Grupo 8. Trazo alargado, ligeramente curvo de color rojo y en posición oblicua (19 cm de longitud por 3 cm de anchura máxima). Acaba de forma puntiaguda y presenta un ligero ensanchamiento en su base. Se halla en la parte inferior de un saliente, a unos 7 cm por

debajo y apuntando a una oquedad ovoide. En el borde izquierdo e interior de esa oquedad se percibe una ligera coloración rojiza (8b). Dentro de la mencionada concavidad se observan tres marcas de dedos en la arcilla blanda (8c). A la derecha, algo más arriba, se aprecia una pequeña mancha redonda de color rojo. La distancia del signo a la entrada de la sala es de 9 m, y está a 1 m sobre el actual suelo. Un poco más adelante bajo una colada estalagmítica, a unos 30 cms y a 1,25 m de altura ,se aprecia una mancha roja, de forma aproximadamente circular, de unos 5 cm de diámetro (n.º 8d).

Figura n.º 9a . Pequeña mancha de color negro, situada en un reborde de la pared, a 9,90 m del origen y a 0,90 m del suelo.

Figura n.º 9 b. Mancha roja difusa situada al otro lado de la gatera antes descrita. Y a su altura pero en el techo restos de pintura roja recubiertos parcialmente por una estalagmita. Se percibe un gran punto de unos 5 a 6 cms pero que debía formar parte de otra forma mayor hoy perdida y tapada por el espeleotema. Llama la atención que a su alrededor y entorno a una protuberancia de la roca que recuerda el morro de un animal, se hayan trazado varias digitaciones o “macarroni” (n.º 9 c); no muy largas. Tres partiendo de la mancha roja -incluso parecen superponerse-, otros cuatro a unos 15 cms y otro haz que envuelve la protuberancia del techo como de decía anteriormente. Son dudosos. Aunque hay que señalar que en varias cuevas de esta comarca aparecen este tipo de representaciones con esta peculiar técnica.



Fig 68. Vista general de la zona B. Pared derecha.

2. 2. 2. 3. 3. 2. Zona B. Pared derecha.

Pasamos ahora a describir las pinturas y grabados de la pared derecha comenzando desde la entrada de la galería.

Figura n.º 10. Se trata de una figura muy perdida de una cabra en negro. Aparece inclinada hacia abajo y mirando a la izquierda. De perfil se observa un cuerno curvo, las dos patas delanteras y una pata trasera. Evidencias de pintura en la zona interior de la pata trasera y bajo el cuello que podrían ser restos de sombreados de pelaje además de una puntuación en el costado que podría relacionarse con una herida. Parece aprovechar una grieta de la pared para remarcar la zona ventral, aunque también se dibuja con trazo negro esta parte. Su longitud es de 37 cms y su altura en la cruz de 18 cms, cuernos unos 15cm y altura de pata a cuerno 35 cm. A dos metros sobre el suelo.

Figura n.º 11. Por encima de la figura 10 se aprecian varios trazos negros que hemos identificado como un cérvido de gran envergadura mirando hacia el interior de la sala. Se

aprecian parte de la papada, morro muy perdido por escorrentía de la pared, frente y cuello estirado. A lo largo del cuello, se determinan las líneas del pelaje junto con dos puntos muy marcados como ocurre en otras figuras de la cueva. Esa posición estirada y ligeramente curvada insinúan un cérvido bramando. Sobre la testuz los restos de una cornamenta con dos astas y varias ramificaciones unidas. Se representa de perfil y hacia la izquierda. Sobre el cuello y dorso una doble línea de puntos que parecen formar un óvalo que acaba en una línea sinuosa y desvaída en la parte derecha. Bajo la parte inferior del cuello una vírgula roja. Hay otras manchas rojas muy perdidas frente a ella. Esta figura no fue interpretada en la anterior investigación de la cueva que se veía como *una serie de manchas y posibles líneas negras, tal vez restos de un zoomorfo muy perdido*. Las medidas son unos 40 cms de largo y altura contando las astas, 62 cm.

Figura n.º 12. Junto a las cabras n.º14a y 14b hacia su derecha se observa otro conjunto de formas que parecen constituir un friso corrido de figuras, todas ellas representadas a alturas similares del suelo. La primera que describimos es de color negro y mira hacia el interior de la galería. Se distingue bien su cornamenta en perfil y en Y (convención típica de varias cabras pintadas en la cueva) aunque bastante curvada, un lomo recto y la cabeza, con menos claridad la zona del pecho y las patas delanteras que parecen representarse ligeramente flexionadas insinuando una posición de salto. La parte superior de la cara parece aprovechar una formación natural de la pared para remarcarse presentando restos de pintura sobre ella. Un sombreado sobre la papada, como en otras figuras de la cueva, da realce a esa zona y se observan restos de pintura negra que bajan desde la zona de las paletillas hacia el pecho y tren delantero. Respecto a las patas traseras se observan sendas manchas coincidiendo con esa zona anatómica del animal pero aunque es difícil de distinguir una forma definida. Bajo el vientre de la cabra se aprecia una mancha (línea) de color rojizo. La forma de la cabeza, los cuernos y la línea dorsal, así como la posición de las patas sugieren que se trata claramente de una cabra. Se sitúa a 5,90 m del origen y 1,88 m del suelo. La longitud de la parte conservada es de 25 cm, y la altura en la cruz del animal, 25 cm. La cabra 12 y 13 parecen recordar un combate entre dos machos, una escena similar al conjunto 3.

Figura n.º13. Enfrentada a la anterior aunque ligeramente por debajo, y en posición muy similar, se observa una representación completa de una figura que en la anterior publicación se interpretó como un cérvido aunque se trata de otro cáprido²³². La figura mira a la derecha y está pintada en negro con la cabeza recta respecto al lomo, las patas delanteras abiertas en uve invertida como en acción de caminar y las traseras bastante juntas. Mide 45 cm de longitud y 23,5 cm de altura en la cruz; la cornamenta tiene 24 cm y está claramente ramificada en la parte superior en forma de Y (típico convencionalismo en la cueva). En la anterior publicación se interpretaron como ramificaciones de la cornamenta diversos trazos perdidos próximos a la zona central y basal que también podrían ser parte de un segundo

²³² En un estudio reciente sobre el arte paleolítico en la zona del Cuera llevado a cabo por Ruíz-Redondo, A. y Garate, D. (2014): "Variabilidad temática en el arte figurativo magdaleniense de la cornisa cantábrica: El caso de la Sierra de Cuera (Asturias)". *Cien Años de Arte Rupestre Paleolítico*. Menéndez, M. y Corchón, M.ª.S. (Eds). Salamanca, 143-154. plantean una revisión de las figuras aumentando el número de cabras de 4 a 13. Entre ellas definen dos del conjunto 3. No obstante plantean la existencia de cuatro cérvidos, entre ellos un reno que asocian a la figura 13. Para nosotros esta figura es claramente un cáprido. Por otro lado no identifican las dos astas de reno del conjunto 3 y mezclan las cornamentas del reno y cérvido -bastante claro- de este conjunto. Tampoco mencionan el ejemplar más destacado de esta especie (figura 11) en la cueva.

cuerno en segundo plano. Estos detalles junto a la rectitud de los cuernos llevaron a pensar que se trataba de un cérvido. Hay algunas indicaciones que sugieren diferencias de pelaje o coloración: tinta plana en la zona que separa el cuello del tronco (más intensa en algunos puntos de la cruz y la base del cuello), y restos de una línea de despiece paralela al vientre. La distancia a la entrada es de 6,20 m, y la altura del lomo sobre el suelo de 1,95 m. Hay un punto negro muy intenso a unos 15 cm por encima de los cuartos traseros del animal. El animal parece posar sobre una grieta de la pared y frente a las patas delanteras se observan otras manchas negras y rojas (13b). Sobre la figura 13 se aprecian varias líneas que pueden corresponder a las líneas cérvico dorsales de otros animales. Asimismo, sobre la cornamenta del animal se observan nuevas líneas de identificación dudosa.

Figura n.º 14a . Se había hecho una lectura dudosa en la publicación de Pablo Arias y Carlos Pérez sobre este conjunto: *rayas negras de difícil interpretación probables restos de figuras de animales muy perdidas... una cabeza de animal y una posible cabra oblicua*. Se trata – la primera- sin duda de un cáprido algo perdido. Se observa la cabeza levantada, cornamenta en Y ligeramente curva y cuello. Frente a ella una mancha negra. En la cabeza un pequeño trazo perdido marca el ojo y una tenue línea la zona del máxilar inferior, el cuello con papapada muestra restos de pintura que debieron simular el pelaje en esa zona, así como hacia la zona ventral. Las dimensiones del conjunto son 20 cm de altura y 20 cm de anchura. Esta forma junto a la número 14b parecen simular dos cabras asomadas en un roquedo.

Figura n.º14b. Representación de una cabra muy desvaída y de color negro mirando a la izquierda e inclinada hacia abajo. La figura parece reposar sobre una grieta acentuando la escenografía. Se percibe todo el contorno, un cuerno, las dos patas delanteras y las dos trasera ligeramente flexionadas dando sensación de perspectiva y movimiento. La acción de los dos trenes, delantero y trasero, parecen insinuar una acción de descenso por un roquedo. Se aprecian en varias partes de la figura sombreados del pelaje -como otras figuras de la cueva- que ayudan a modelarla: en la zona inferior del tronco hay alguna marca negra (dos trazos muy marcados en el centro); en la parte de unión de la extremidad izquierda con el vientre; bajo la papada. Sobre la parte trasera del lomo una gran mancha negra vertical. Casi toca las patas de la figura 13 con su lomo. La longitud del animal es de 37 cm, y su altura en la cruz de 18 cm. Se sitúa a 4,10 m de la entrada y se sitúa a 2 m del suelo. Esta cabra presenta una posición y representación muy similar a las número 10 y 5. Bajo sus patas traseras, se observa una mancha difusa rojiza alargada horizontal (14c) . También parecen apreciarse otras manchas rojas difuminadas (14d) en su lado izquierdo junto con unas manchas negras.

Figura n.º 15a. Trazo rojo fino ovalado de 8 cms de longitud y tres de ancho parece presentar una puntuación más marcada en el centro. El color se ha difuminado en pequeños cúmulos debido a fenómenos de condensación. Situado sobre un saliente que define una pequeña oquedad. A un metro del suelo.

Figura n.º 16. Trazo rojo, de forma imprecisa, más o menos ovalada, con 8 cm de longitud y 3 cm de anchura. Se sitúa en la base de un saliente en el fondo de una oquedad, a 8,40 m del origen y 1 m del suelo.

Figura n.º 17. Se trata de otra de las figuras que se han revisado, así se describía como *los restos muy perdidos de la parte delantera de un animal en negro, mirando a la derecha. El*

cuello es robusto, y presenta patas delanteras paralelas extendidas hacia adelante. Desde el extremo de la cabeza hasta donde se pierden las líneas hay 19 cm (su parte trasera se presenta muy desvaída), y de la base de las patas al lomo, 20 cm. Se interpretó dada la robustez del dibujo como un *bovino, quizá un bisonte, pero la forma de la cabeza, y tal vez la posición de las patas, se acercan más a lo habitual en las representaciones de cabras.* De hecho una observación detenida permite apreciar un perfil similar a la figura 19 (que se interpretó como un caballo pero a nuestro entender se trata de una cabra) así como restos de pintura negra sobre la cabeza que podrían ser restos de la cornamenta. La supuesta robustez puede deberse al corrimiento de la pintura. El centro del animal está a unos 8 m de la entrada, y su lomo a 2,02 m del suelo. Se localiza en el fondo de una concavidad que recorre verticalmente la pared, y en la que está también, más abajo, el punto n.º 15. A derecha e izquierda de la representación anterior se ven sendos puntos negros y varios trazos consecutivos -de dudosa interpretación- sobre la cabeza del animal. Sobre el vientre del animal aparece una puntuación negra intensa que es habitual en las figuras de esta cueva y bajo su cuello el típico sombreado (aparentemente en otras partes del cuerpo).

Figura n.º 18. Signo cuadrado tipo parrilla de 25 cm de lado, en color rojo en la parte superior y unos 20 cm en la parte inferior. Lo forman seis rayas verticales paralelas de la misma longitud, separadas entre sí unos 4-5 cm. Estos trazos parecen continuarse en la misma proporción – tal vez uno más-hacia abajo en un movimiento descendente de los dedos sin recargar el pigmento hasta el borde de la roca. Se han podido utilizar una misma mano en 2 pasadas o utilizar las dos manos para realizar el diseño de una sola vez. La pintura está corrida, con lo que toda la zona del signo se ve teñida de rojo, distinguiéndose con nitidez la primera y la tercera raya empezando por la izquierda, mientras que las demás están más desvaídas. Parte del dibujo ha sido destruido recientemente por algún desaprensivo que pasó los dedos por su superficie. Se sitúa a 8,40 m de la entrada. Parece realizado con ambas manos, los dedos embadurnados de pintura deslizándolos por la pared sin recargarlos de colorante y haciéndolos girar para aprovechar toda la pintura hasta llegar al final. Tal vez por esos se vea más denso el color en la parte de arriba y se va volviendo más tenue el trazo en la parte inferior. Se aprecian otros trazos, en la parte inferior, que complementan esta figura.

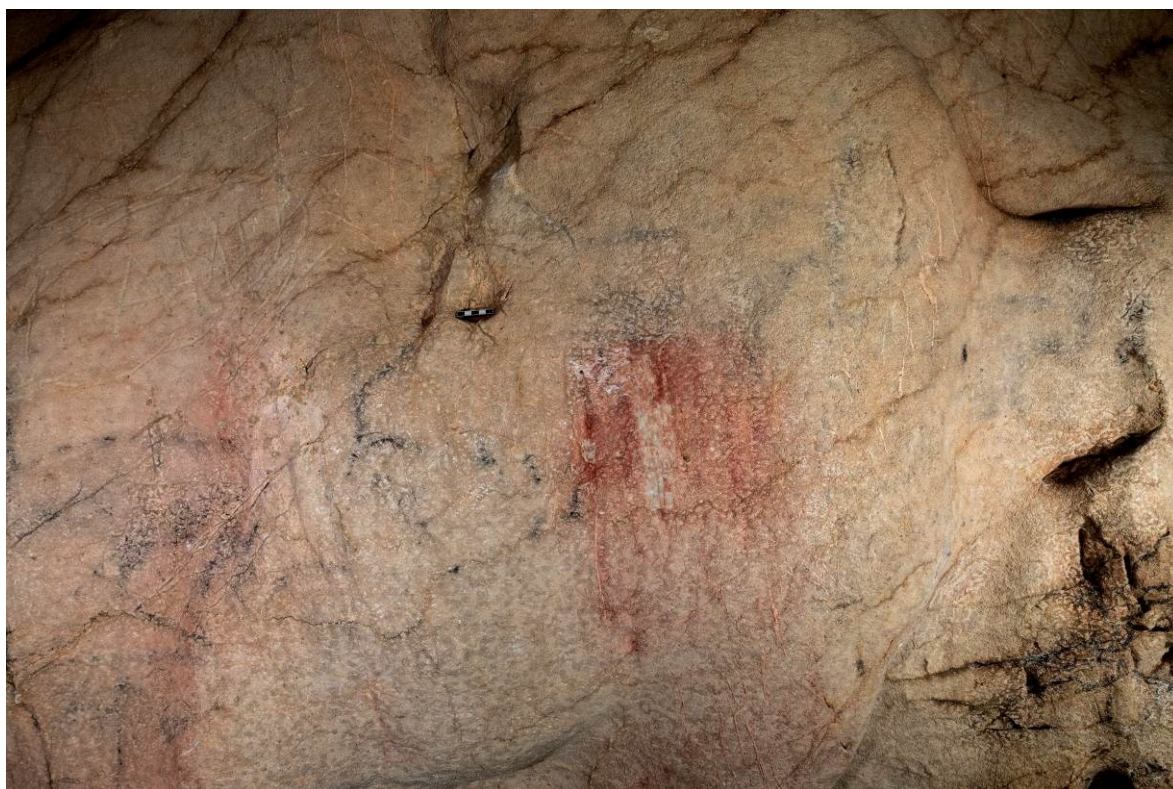


Fig 69. Parrilla en rojo. Figura n.º 19.

Figura n.º19. El centro de un saliente bastante liso de la pared derecha de la sala de las pinturas -junto con otras figuras- destaca una que se había interpretado como *el contorno de caballo mirando a la derecha, en negro*. Aquella se había representado de perfil con las patas traseras y delanteras en ligero movimiento insinuado por la posición adelantada de unas sobre otras, juego que permite cierta perspectiva ante la simplicidad de la forma. Ambos trenes -delantero y trasero- se superponen a la parrilla roja (núm 18). En el cuarto inferior del tronco se conservan algunos restos de pintura que tal vez procedan de líneas de despiece perdidas, al igual que en el pecho y zona del cuello (típico sombreado de las figuras de la cueva). La figura tiene 40 cm de longitud, y 20 cm desde la base de las patas hasta la cruz. Esta figura parece formar un juego de perspectivas con la número 17 pintada más adelantada y al fondo en una pequeña oquedad frente a la número 20, más destacada al ser dibujada sobre un saliente muy liso de la pared como se indicaba al principio. Si en anteriores publicaciones se interpretaba como un caballo un análisis de la figura como la línea dorsal bastante recta unida a un cuello muy bajo, los sombreados propios de otras figuras de la cueva así como algunos detalles aportados por pigmentos negros sobre su cabeza que podrían ser parte de un cuerno, nos permiten plantear que se trata de una cabra más del conjunto del Covarón.

Figura n.º 20. A la izquierda de la figura anterior, a 1,70 m del suelo, se aprecian un conjunto de líneas negras, curvas, de difícil interpretación. Podrían representar los cuartos traseros de un animal orientado hacia la derecha, o cuerno y cuello de uno que mirara a la izquierda (. La observación atenta de los diferentes trazos permite apreciar la forma de una cabra un tanto perdida pero de la que se distingue parte de la cabeza, hocico y cuernos en Y, parecen con doble curvatura por lo que podría tratarse de una cabra hispánica, en la parte inferior restos de lo que podría ser una pata. Mira a la izquierda y conserva algunos trazos

negros de lo que debió ser el lomo. Algunos de esas líneas se presentan rectas y oblicuas a aquél, este hecho nos ha hecho pensar que se trate de dardos o azagayas clavadas sobre el dorso del animal.

Grupo n.º 21. Le sigue el contorno de animal que con seguridad -se dudaba en anteriores publicaciones- es una cabra (21a), mirando hacia la izquierda y pintada en negro. Su trazado y diseño muestra similitudes con las figuras 17 y 19. Se representa con claridad un cuerno muy recto como la figura 13 y posiblemente el otro formando la típica Y. La parte de la panza del animal está destacada por medio de una tinta negra que forma el característico sombreado que modela esa parte de la anatomía, así como la zona del cuello. Las patas parecen marcar una posición de caminar adelantándose unas sobre otras, incluso la posición de la cabeza algo agachada. Bajo las patas una grieta que sirve de línea de suelo. Su longitud máxima es de 40 cm, y la altura en la cruz de 24 cms y el lomo a 1,72 m del suelo. Bajo ella se aprecian otros trazos negros (21b) que delatan la figura de otra cabra muy perdida (21 cm por 28 cms). Mira a la derecha y se aprecia una cornamenta muy abierta (doble curvatura y larga; la cabeza; el lomo; restos del cuello y las patas delanteras, así como algo del sombreado en el vientre. Su posición recuerda a la cabra número 3-- en la pared izquierda, sobre todo en la manera de presentar los cuernos en horquilla sobre el lomo con la cabeza agachada y estirada. El desarrollo de las patas es muy corto, por lo que podría tenerlas dobladas. Una línea recta de cierta longitud parece clavarse en el vientre (una puntuación negra en la parte ventral lo indica). ¿Pudiera ser que estuviese yacente o abatida sobre el suelo?

Figura n.º 22. Mancha roja que se alarga hacia el suelo y está tapada parcialmente por los cuartos traseros de la figura 21.

Figura n.º 23. Zona con varias manchas de coloración roja y rayas negras, de imposible interpretación, situada más abajo que el número 21. Quizá sean restos casi perdidos de una figuración de animal. Esta mancha de color rojo con algún trazo negro por encima se sitúa en la base del saliente liso de roca donde fueron pintadas las figuras 18 a 27. En principio sólo se aprecia una especie de trazo rojo difuso superior y masa de color bajo él. Una observación más detenida permite apreciar algunas líneas que parten de éste hacia abajo haciéndonos sospechar que se trate de una parrilla similar a la número 18. La posible forma se sitúa entre una grieta natural (parte superior) y un saliente romo en la parte inferior donde se acumula más coloración.

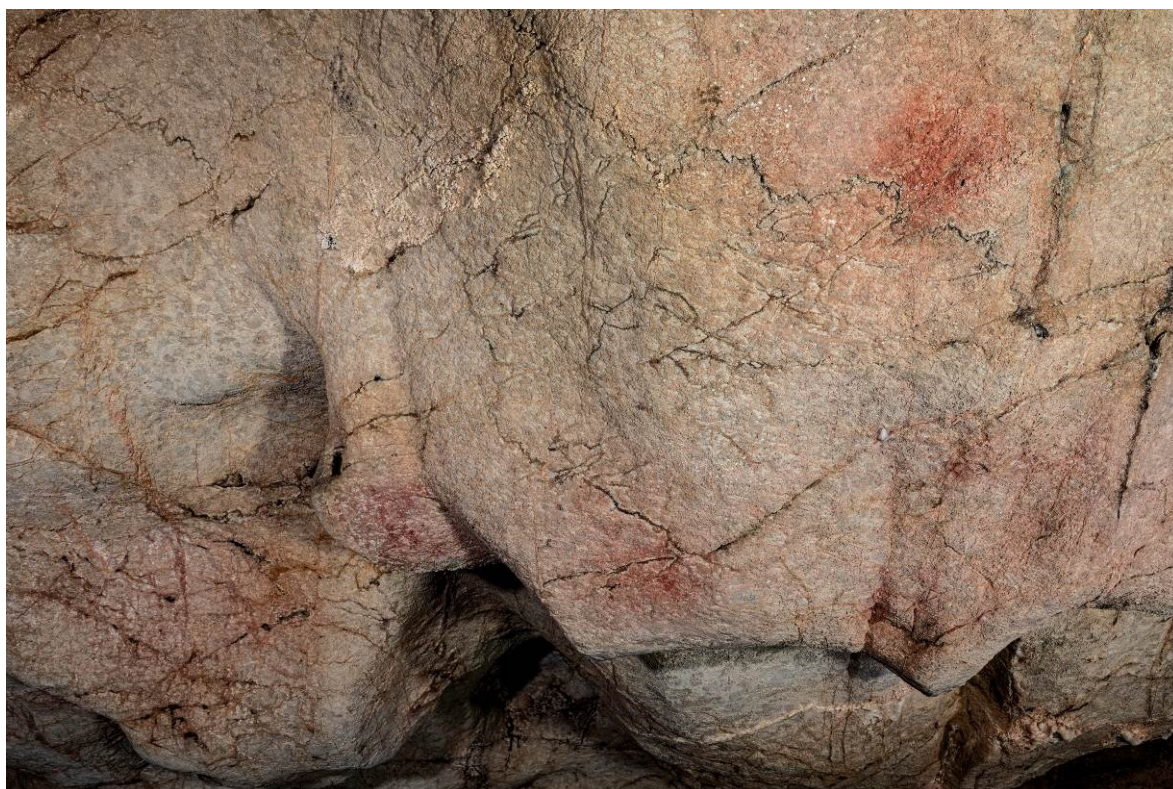


Fig 70. Figuras rojas. N°23

Figura n.º 24 . Línea grabada vertical ligeramente sinuosa, de surco romo, no muy profundo. Parte del interior de la figura n.º 21, casi en la parte superior de la tinta plana del despiece, y desciende unos 30 cm, superponiéndose a la pintura negra de la cabra. Debajo de 21, a 0,90 m del suelo, al lado de una estalactita, se puede ver una línea de color rojo de 12 cm de longitud, casi vertical, de origen probablemente natural.

Figura n.º 25. Mancha roja circular de 10 cm de diámetro, a 9,50 m del origen y 1,52 m del suelo. A 9,65 m del origen y 1,78 del suelo, hay otra mancha roja difusa, dudosa, de forma indeterminada, de unos 15-20 cm de diámetro, estropeada por grabados modernos. Parece formado por una masa de puntos. Similar a las 26 y 27. Parece constituir, todo, un único conjunto bordeando y remarcando parte de los extremos de la roca.

Figura n.º 26. Mancha roja bastante intensa, a 9,80 m del origen y 1,20 m del suelo.

Figura n.º 27. Mancha roja bastante intensa, a 10,10 m del origen y 1,20 m del suelo. Se pueden observar también dos manchitas de 0,2 cm, de color rojo, en un entrante de la pared bajo el n.º 27, a 1,10 m del suelo.

Figura n.º 28. Mancha roja alargada muy difusa, algo más nítida en la parte izquierda, que coincide con un resalte de la pared sobre una grieta profunda que sigue hacia la izquierda. Tiene una longitud de unos 30 cm y una altura inferior a 10 cm. Empieza a 11,40 m del

origen, a 1,10 m del suelo. Se extiende hacia el interior de la cueva. Sobre ella una mancha roja cuadrangular 28b

Figura n.º 29. Grabado de trazo simple (en algunas zonas con varias estrías paralelas, producidas por un instrumento microdentado), de difícil interpretación. La parte conservada tiene 88 cm de longitud. Se localiza a 12,35 m del origen y a 1,70 m del suelo. Junto a él hay otras rayas probablemente modernas, a juzgar por su ausencia de pátina. NO SE LOCALIZA

Figura n.º 30. Grabados digitales. Se observa, en primer lugar, a 12,40 m del origen y 1,80 m del suelo, un haz de tres grabados rectilíneos, ligeramente oblicuos hacia la derecha, de 23 cm de largo. A 20 cm a su izquierda hay otro grabado, de 18 cm de longitud, casi vertical, ligeramente oblicuo hacia la izquierda. En la parte de abajo tiene marcada la huella del dedo. Avanzando hacia el fondo de la galería, a 14,15 m del origen y 0,80 m sobre el suelo, se percibe una zona de coloración rojiza alargada en sentido horizontal, de 15 cm de altura y 50 cm de ancho, a la derecha de una pequeña galería descendente. Frente a ella, en la pared izquierda de dicha galería, hay otras dos manchas y un pequeño punto, también en color rojo. Ninguno de ellos parece pintura. Para terminar la descripción, nos referiremos a dos conjuntos situados en el techo de la galería, casi al final de la misma, en un lugar en el que el ascenso del suelo lo deja a poca altura.

Figura n.º 31. Tres grabados digitales de 38 cm de longitud, a 16,30 m del punto b y 1,48 m del suelo.

Figura n.º 32. Posible grabado de surco ancho, con sección en U, de unos 3 cm de longitud. Se sitúa a 14,9 m del punto b, en un saliente del techo, en la cara que mira al fondo de la galería, a 1,72 m del suelo.

2. 2. 2. 4. Valoración, análisis del conjunto y cronologías.

La cueva presenta tres horizontes gráficos que, posiblemente, respondan a tres momentos cronológicos diferentes. También responden a diferentes espacios topográficos dentro de la cueva.

A. Grabados exteriores situados en el punto de acceso del abrigo al vestíbulo con clara referencia sexual.

B. Pinturas rojas que se distribuyen en dos puntos. Zona del vestíbulo con la intersección de galerías de acceso al interior de la cueva. En este caso se combinan parrillas abiertas con discos. Zona de la Galería de las Pinturas con escaleriformes, signos rectangulares, parrillas, discos, vírgulas y puntos.

C. Pinturas negras. Galería de las Pinturas. Representaciones de zoomorfos.

2. 2. 2. 4. 1. Las pinturas rojas.

Este grupo, infrapuesto a las figuras negras, está únicamente representado por signos. Su posición y temática nos recuerda horizontes gráficos como las fases iniciales del Panel Principal de Tito Bustillo, de Llonín o el Gran Panel de Altamira. Fases atribuidas a

momentos iniciales del arte paleolítico cantábrico o Pre-magdalenenses. Los paralelos con otras cuevas son evidentes, parrillas, discos, signos rectangulares rellenos o simples, etc, nos llevan a situar esta fase en esos primeros momentos.

2. 2. 2. 4. 2. Las pinturas negras.

El conjunto aglutina zoomorfos y domina el gran número de cabras representadas (un total de 17 sin contar aquellos trazos que podrían ser cornamentas sueltas), todas machos cabríos y la mayoría en actitud activa, es decir, hay una intención de representar acciones, movilidad, incluso de crear cierta escenografía tanto por la posición del animal como por el aprovechamiento, en la representación, de salientes y grietas como puntos de apoyo de la figura. Abundan las escenas venatorias. Se pueden observar varias figuras asaetadas (un total de seis), incluso moribundas como si se quisiera representar la masacre de un rebaño en un roquedo. Por ciertas escenas se puede pensar en una atenta representación del comportamiento de los caprinos. Estos animales se suelen mover en grupos de 15 a 20 individuos manifestando una jerarquía entre ellos. Cuando llega la época de apareamiento - entre Octubre y Noviembre - comienzan a producirse enfrentamientos y combates entre los machos adultos rivalizando por las hembras y el control de la manada. De esta manera si podemos afirmar que se han detectado dos escenas claras de lucha, en la cueva, representadas por las cabras 12 y 13 ó 3i y 3c. La representación de las figuras así lo denota. Una por encima de la otra, la posición de las patas, cuernas y cabezas nos llevan a pensar en ese tipo de actitudes. Por otro lado el color de pelaje observado en algunas representaciones como ocurriría en las figuras 12 y 13²³³. Se aprecia una mancha de color densa subiendo desde las patas delanteras hasta el lomo. Ese modelado de la figura con una tinta plana en ciertas partes del cuerpo parece corresponder a pelaje de finales de otoño y de invierno. Estas apreciaciones indicarían que estamos ante escenas de invernales hecho que tiene bastante lógica con la ocupación de la cueva que debería corresponder a ese periodo frente a otros asentamientos más interiores propios del estío.

La composición de las figuras es realmente sintética. Un trazo negro que algunas veces parece apuntar a un punteado, siluetea la figura sin detenerse en detalles o queriendo buscar un acusado naturalismo de la forma. El tronco es una forma ovoide con cuello corto y cabeza simple redondeada sin mucho detalle. Las patas, por lo general las delanteras, son dos trazos en V invertida buscando un cierto movimiento y las traseras algo más elaboradas suelen buscar una cierta flexión para reforzar esa movilidad y profundidad que el cuerpo. Los cuernos siempre representados bajo la misma convención bastante forzada en ocasiones. Una Y en perfil, son raros los casos donde se aprecia una cuerna abierta. Solo se paran los autores de esta cueva a dar cierto volumen a la figura jugando con las líneas de despique y pelaje dorso-ventral o con tintas planas que suben desde los cuartos traseros al lomo. Para dar más sensación de volumen a la cabeza se sombrea la zona entre cuello y maxilar inferior. Esta sencillez de trazos y factura es similar a las cabras de El Bosque²³⁴, cueva con la que

²³³ Haciendo el recuento se ven huellas de pelaje en las figuras 5,11 (ciervo), 12,13,14b, 19 y 21.

²³⁴ Hay que señalar que si bien El Bosque presenta cabras similares parecen algo más elaboradas y el pelaje parece más propio del estío al cubrir sólo la parte baja del animal. El movimiento de algunas figuras como aquella que se ve con las patas flexionadas hacia el interior y cuello estirado dando sensación de salto y que el estudio de Ruiz-Redondo y Garate (2014:151) asemejan a otra de Altxerri. Se aprecian escenas como el

comparte una misma intención escenográfica, o figuras como renos y caballos de Las Monedas, si bien en este caso la figura se nos presenta con mayor elaboración. También nos recuerdan a las figuras negras del panel XC de Tito Bustillo con la que comparte ciertos formalismos y convencionalismos como son las formas de los cuerpos, los sombreados, la simplicidad de formas, etc. Todos estos conjuntos son cercanos en cronología y apuntan a un arte del final del Paleolítico que parece más preocupado por las iconografías simples, la escenografía o narración de una historia y el movimiento que por el naturalismo de las figuras. Esta intención escenográfica ya había sido apuntada por Javier Fortea para el conjunto de cabras de El Bosque y su similitud con Las Monedas. La plasmación de éstas entre los salientes, oquedades y resaltes de las rocas de la pared es una *“integración escenográfica de los accidentes del soporte parece aludir a un paisaje exterior de montaña o a otro imaginario”*²³⁵

Las figuras negras son atribuidas por Arias y Pérez al Estilo IV Antiguo (tal vez en una fecha avanzada dentro e ese estilo). Nosotros pensamos, por ele stilo de las composiciones como la iconografía predominante (cabras), como esas intencionalidades narrativas, que estamos en momentos avanzados del paleolítico, incluso rayando el final del mismo.



Fig 71. Detalle hogar y capas de ocre situado a pie del panel

2. 2. 3. Cueva de El Quintanal.

macho afrontado a la hembra ver Fortea, J. (1995:273) ó Fortea, J. (2007): “Las cuevas de Covaciella y El Bosque (Cabres). Campaña de 2000”. *EAA 1999-2002*, Principado de Asturias, Oviedo, 221-226

²³⁵ Fortea, J. (1995): “El Bosque”. *EAA 1991-94*. 272-273.

Situada en el pueblo de Balmori fue descubierta por Hemilio Alcalde del Río en Abril de 1908²³⁶. Conserva una figura trazada digitalmente sobre la arcilla de la pared que podría ser un jabalí o un bisonte. Fue estudiado por González Morales y Márquez Uría con cierto detalle²³⁷.

2. 2. 4. Cueva de Balmori.

2. 2. 4. 1. Localización y descripción.

La cueva se sitúa en la cara meridional de un cantil calizo que limita, por el sureste, el Macizo de la Llera, en extremo de la vega del pueblo de Balmori²³⁸. Presenta tres bocas, la de mayor dimensión y en la parte más baja se orienta al SE; a unos cuatro metros de distancia y cinco por encima de ésta se abre la segunda entrada con orientación al mediodía. Finalmente a unos pocos metros a la izquierda se ve otra pequeña entrada que da paso a una red de galerías relacionadas con el complejo cárstico.

Las dos entradas principales conectan con sendos vestíbulos²³⁹ -de amplias dimensiones- comunicados entre ellos por dos pasajes transversales. Ambos confluyen en una gran sala de la que parten las galerías que dan acceso al resto de la gran la gruta que constituye el complejo cavernario Pradón-H.onfría. La galería (Galería Principal) que comunica el vestíbulo con el interior discurre, en paralelo, sobre otra que aún mantiene actividad cárstica en momentos de pluviosidad. Esta se adentra dentro del sistema hasta conectar con la red de H.onfría (ver plano).

El gran corredor que prolonga la Sala 3 hacia el NO acaba abruptamente sobre un escarpe de unos cuatro metros. Este cae sobre un pasillo estrecho pero de gran altura -como toda esta parte de la cavidad- del que parten otras galerías, en la pared derecha, casi a pie de suelo se encuentra el conjunto 2 de pinturas. En uno de esos pasajes -el más occidental- y al que se accede cruzando una gran colada, hemos localizado sobre un espeleotema de la pared, varias manchas -posiblemente puntos rojos- muy perdidas. Se encuentran junto en un estrechamiento del pasillo en la pared izquierda.

²³⁶ Coordenadas. ETRS 89. HUSO 30. 43°25'45,95"N-4°49'56,00"W – 351.701,37X-4.810.134,50Y

²³⁷ González Morales, M.R. y Márquez Uría, M.C. (1974). “Nota sobre la Cueva de “El Quintanal” (Balmori, Llanes) y sus grabados rupestres”. *B I D E A*. 81: 235-246.

²³⁸ Hoy en día el paisaje se ve muy alterado ya que la cueva ha quedado, tristemente, encajada entre los dos ramales de la Autovía del Cantábrico, pero antes de esto se abría sobre la ería cercana controlando esta vega y las zonas adyacentes. Coordenadas. ETRS 89.HUSO 30. 43°25'42,81"N-4°50'5,43"W. 351.487,34X-4°810.042,25Y

²³⁹ El vestíbulo inferior de unos 25 m de largo por ocho de ancho y el superior de 17 por 7 a 8 m de ancho. Las dos bocas son similares entre 4-5 m de alto por unos 8 m de ancho. El piso de los dos vestíbulos se inclina hacia el interior, quedando el de la boca superior colgado sobre la sala uno. Sobre la superficie se aprecian numerosos bloques desprendidos del techo de la bóveda. Al vestíbulo de abajo se denominará Sala 1 y al superior Sala 2. El espacio que une la Sala 2 con la galería principal se denomina Sala 3. Hemos seguido la nomenclatura de G. Clark ya que ayudan a puntualizar la topografía de la cueva y sus cambios debidos a las sucesivas excavaciones registradas.

La zona de hábitat paleolítico y post-paleolítico se desarrolló en los vestíbulos (Salas 1, 2 y 3): de hecho se aprecian por toda su superficie abundantes restos de fauna y malacológicos, así como testigos de niveles de ocupación en paredes y suelo. Entre ellos y colgados de aquéllas se observan partes, muy concrecionadas, del conchero asturiano.

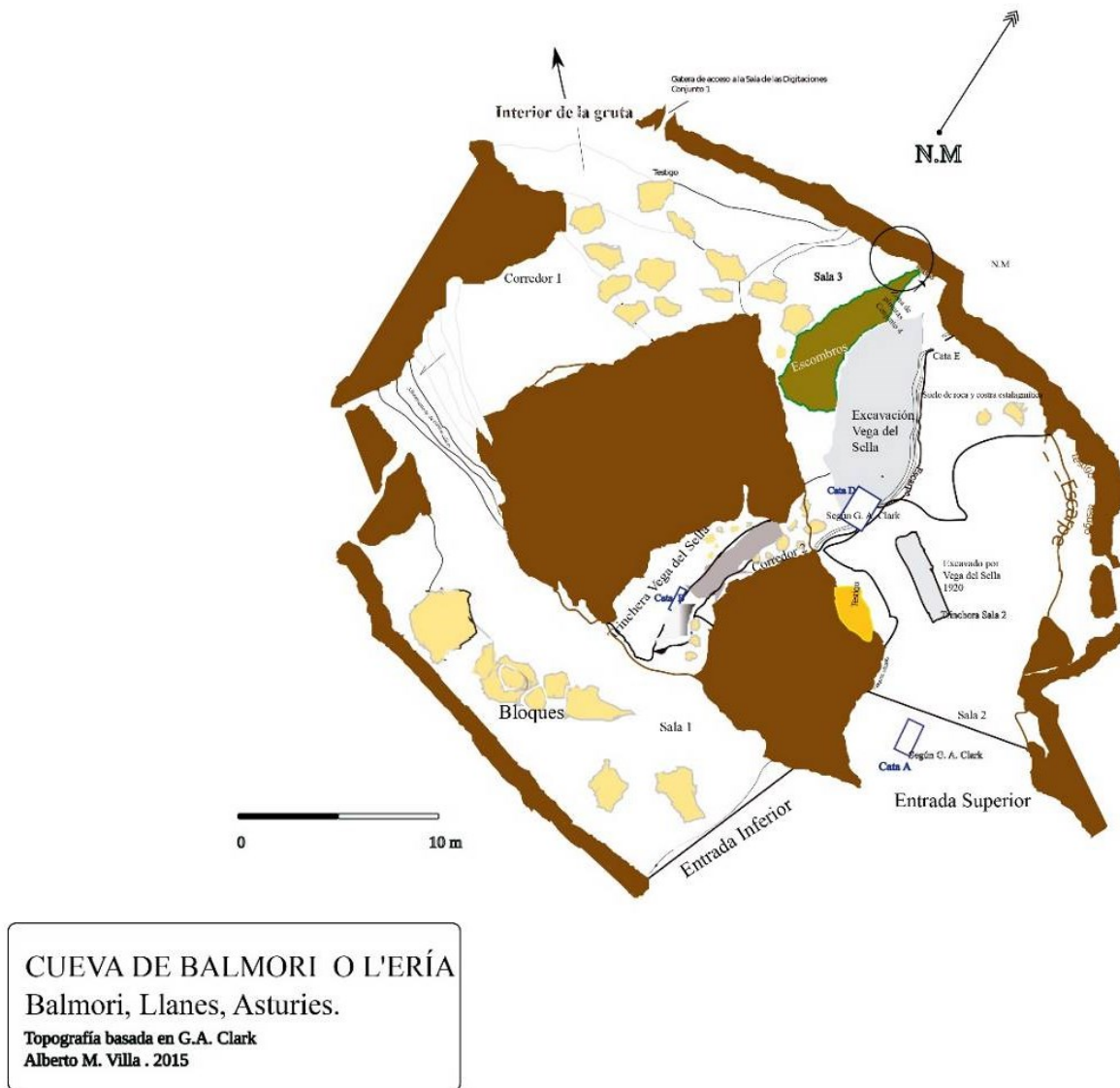


Fig 72. Topografía de la cueva de Balmor

2. 2. 4. 1. Historia de la investigaciones en la cueva: contexto arqueológico.

La cueva fue descubierta en 1908 por Hermilio Alcalde del Río y mencionada en *Les Cavernes de la Région Cantabrique*²⁴⁰. Un año después sería visitada por H. Breuil que señala la existencia de un nivel arqueológico²⁴¹. La cavidad no se comenzará a excavar hasta 1914

²⁴⁰ Alcalde del Río, Breuil y Sierra (1911:83-84)

²⁴¹ Trazaría un pequeño croquis de la cavidad

por Hugo Obermaier y el Conde de la Vega del Sella prolongándose los trabajos hasta 1917²⁴². Los resultados de estas investigaciones se expusieron en tres publicaciones realizadas por Vega del Sella (1916, 1923 y 1930)²⁴³. Posteriormente – en 1969- el investigador norteamericano G. Clark dentro de sus estudios sobre el Asturiense y la variabilidad de sus industrias dentro del Holoceno²⁴⁴, realizó varios sondéos en el abrigo y vestíbulos de la cueva cuyos resultados fueron publicados años más tarde²⁴⁵. Finalmente Mallo Viesca y Suárez Díaz (1972) dieron a conocer las evidencias del arte parietal de la gruta.

Cuando los primeros investigadores descubren la cueva, ésta presenta una gran colmatación por restos arqueológicos. De hecho los corredores que conectaban ambos vestíbulos eran de difícil acceso. Así, Alcalde del Río realiza la siguiente descripción: “*elles communiquent entre elles par des galeries peu praticables, mais plusieurs anciennes Communications sont obstruées par des dépôts archéologiques descendus de la plus élevée dans la plus basse*”. Esa colmatación es descrita por Vega del Sella cuando realiza la excavación de las salas: “La comunicación...estaba obturada por arcillas y arena; un excarbo...dejaba al descubierto una gran masa de mariscos... que correspondía a un yacimiento arqueológico perteneciente a la segunda sala de la cueva”²⁴⁶. Para Vega del Sella el yacimiento de la segunda sala²⁴⁷ estaba mejor conservado al hallarse más alto y sobre un escarpe que lo protegía de las inundaciones ocasionales de la caverna, así como “una masa de arcilla roja que se interpuso en la línea de conjunción de las dos oquedades”²⁴⁸. De hecho en la primera boca -que destaca como al mismo nivel que la vega circundante- describe algunos restos de ocupación y atribuye a la acción de inundaciones el arrasamiento de los “detritos de la habitación humana”²⁴⁹. Esta segunda sala presentaba una deposición formada por “un gran montículo, que en la parte de la entrada se diluía entre las arcillas y los derrubios de la ladera que penetraban por la boca; hacia el interior disminuía de espesor hasta terminar en cuña; algunos grandes bloques desprendidos de la bóveda se sobreponían en ciertos sitios al yacimiento, que se presentaba recubierto por una ligera capa de arcilla...”²⁵⁰. Igualmente Vega

²⁴² Obermaier, H. (1925): *El hombre fósil*. CIPP. Madrid, 184. Resume la secuencia cultural señalando que la cueva contenía niveles bastante revueltos con industrias Asturienses, Azilienses, Magdaleniense (Capa negra) con fragmentos de bastones perforados, colgantes en piedra ornados con sencillos dibujos geométricos, hueso con el “dibujo bastante tosco de un bóvido”, moluscos tipo *Cyprina islandica*. Residuos Solutrenses “con puntas de muesca de estilo cantábrico”. La serie finalizaba en un lecho de arenas estériles.

²⁴³ Vega del Sella, Conde de la. (1916): *El Paleolítico de Cueto de La Mina*. CIPP. Madrid. 66-67. Aquí expone ciertas conclusiones sobre la posición cultural y estratigráfica del Asturiense apoyándose en las observaciones sobre el yacimiento de Balmori excavado en ese momento.

- (1923) *El Asturiense. Nueva industria preneolítica*. CIPP. Madrid. 26-28.

- (1930): *Las cuevas de la Riera y Balmori*. CIPP. Madrid

²⁴⁴ Clark, A. G. (1976): *El Asturiense Cantábrico*. CSIC. Madrid. Recoge una extensa descripción e interpretación de las excavaciones de Vega del Sella en el apartado dedicado a esta cueva (ver pp 72-79)

²⁴⁵ Clark, G. A. y Clark, V. J. (1975): “La cueva de Balmori (Asturias, España). Nuevas aportaciones” *Trabajos de Prehistoria* 32, Madrid. 35-77

²⁴⁶ Se estaría refiriendo al Corredor 2 de nuestra topografía que unía el comienzo de la Sala 3 y la Sala 1. Se puede observar una trinchera longitudinal a lo largo del pasaje.

²⁴⁷ Se refiere al vestíbulo de la boca más alta o Sala 2.

²⁴⁸ Vega del Sella, Conde (1923): *El Asturiense. Nueva industria preneolítica*. CIPP. Madrid, 26-28.

²⁴⁹ Vega del Sella (1923:27).

²⁵⁰ Vega del Sella (1923:27)

del Sella destaca los restos de ocupaciones cementados en las paredes²⁵¹.

El profesor Clark realizó en su momento una interpretación de la secuencia de excavación de Vega del Sella apoyándose tanto en las descripciones de éste como en sus propias investigaciones²⁵². Los sondeos realizados por el investigador estadounidense en la entrada de la Sala 2 (cata A), en la Sala 3 (cata C) y en el Corredor 2 (cata B) proporcionaron algunos datos elocuentes sobre la ocupación de la cueva y precisaron su estratigrafía sugiriendo que además de la ocupación Asturiense sólo parece existir una gran ocupación Magdaleniense III (sin trazas de Aziliense y Magdaleniense Final como sugerían Obermaier y Vega del Sella) junto a otra más débil Solutrense y sin evidencias de asentamientos anteriores²⁵³. Pasamos a describirlos de la siguiente manera:

Nivel A. Ocupación y conchero Asturiense.

Nivel B. Nivel de unos 20 a 25 cms que se aprecia en las zonas periféricas del conchero, atribuido al Aziliense por Vega del Sella.

Nivel C. Definido más por criterios tipológicos que sedimentarios. Se trata de la industria recogida en la zona central del gran conchero antes descrito y que Vega del Sella definió como Magdaleniense Final.

Nivel D. Fino estrato de arcilla amarilla, similar al nivel F. Este nivel, recubierto por cantos de caliza, formaba el suelo de la cueva en la Sala 2, antes de la excavación conservándose actualmente en buena parte de la misma. Cubriendo esta capa debía

²⁵¹ Vega del Sella (1930:48.-52). Cita el hallazgo de un depósito de astas de ciervo muchas con parte del cráneo adherido a la pared del vestíbulo de la entrada más baja, en el fondo del mismo. Varias de ellas de gran tamaño, hecho que este investigador achacaba a una raza de cérvidos de gran corpulencia y que algunos denominaban *cervus cantábricus*. Este arqueólogo trazo dos zanjas, una de ellas por el corredor que unía ambas salas donde se encontró junto al nivel de mariscos, que buza desde la sala superior, un capa arcillosa y una costra estalagmítica. Le seguía otro nivel arcilloso y finalmente un lecho arenoso de inundación. Referenció la costra y capa arcillosa al Solutrense. La zanja penetró en la segunda sala donde se observaba un relleno formado por arcillas, cenizas, restos óseos, líticos y malacológicos. Algunas partes lavadas por acción del agua bien de filtración, bien de aguas mansas de inundación. El yacimiento presentaba en esta zona unos dos metros de profundidad. Sobre el suelo de la segunda sala se observaban arcillas rojizas y cantos junto a picos asturienses y conchas de *Trochus* y *Patella*. Vestigios de un gran amontonamiento de marisco que debió obstruir la boca de la cueva. Se podía seguir por los fragmentos adheridos a techo y paredes. Vega del Sella identificó una ocupación Asturiense, Aziliense, Magdaleniense y Solutrense.

Respecto a la ocupación Asturiense queda bien definida por Vega del Sella (1923:27): "*La inspección de la bóveda, así como las paredes exteriores de la caverna, nos permitió observar conglomerados de marisco cementados por la caliza...una enorme masa de restos de marisco había estado depositada en aquel lugar...obturando totalmente la entrada de la cueva, penetrando en el interior y colmándola hasta la bóveda en los primeros metros de la boca...*". *Las aguas de infiltración la irían cementando y carbonatando hasta formar una costra estalagmítica que la cubriría. Corrientes posteriores irían erosionando ese depósito de conchas...*" *el marisco se descompuso o fue arrastrado*".

²⁵² Clark (1975: 40-44). Denominaría los niveles de la secuencia estratigráfica por letras.

²⁵³ No obstante algunos materiales de las excavaciones de Vega del Sella conservados en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid, apuntan a periodos más antiguos. Cantos trabajados, un bifaz o varias puntas gravetienses, así lo sugieren.

estar el conchero pleistocénico (Corredor 2 y Salas 2 y 3) formado por abundantes lapas y donde Vega del Sella no apreció diferenciaciones estratigráficas aunque si lechos arcillosos oscuros y manchones de cenizas, carbones y huesos. Este conchero llegaba a tener dos metros de espesor en algunas zonas.

Nivel E. Delgado horizonte calizo, cementado débil e inconsistentemente en toda su extensión. Aparece en la Sala 2 y en la trinchera de las Salas 2 y 3 (nuevamente por las descripciones de Vega del Sella pensamos que es el Corredor 2). Contenía industria Solutrense.

Nivel F. Arcillas amarillentas producto de la descomposición de las calizas. Contenía restos de industria Solutrense. Apareció al excavar la trinchera de la Sala 2 y en la trinchera del corredor que unía las Salas 2 y 3. Vega del Sella señalaba este conducto como colmatado por lo que creemos que la cata mencionada es la del Corredor 2 que unía las salas 1 y 2.

Nivel G. Grueso depósito de arenas amarillas posiblemente de inundación. Estéril.

Pasamos a describir los sondeos practicados por el profesor Clark:

1. Sondeo A.

Nivel A1 (0-30cms). Restos de las excavaciones antiguas con restos de remoción actual.

Nivel A2 (30-90/85 cms). Inclineda ligeramente al sur estaba formado por arcillas duras de color amarillento con algún canto.

Nivel A3 (85/90-100 cms). Bloques de caliza, posiblemente de la antigua visera de la cueva.

2. Sondeo B. Limpieza del corte del sector norte de la trinchera realizada por Vega del Sella para conectar la Sala 1 y 2 (Corredor 2) y a partir del suelo original formado por una costra estalagmítica intacta. La potencia estratigráfica es de unos 40 a 60 cms distinguiéndose siete pequeñas capas. La fauna recogida (*Patella Sautuola* y *Littorina Littorea*) así como la industria lítica, en especial puntas de sección cuadrada, hacen pensar a Clark que esta pudo ser la hipotética ocupación magdaleniense²⁵⁴ planteada por Vega del Sella.

²⁵⁴ Pilar Utrilla en su monografía sobre el Magdaleniense inferior cantábrico plantea la posibilidad que los niveles atribuidos por Vega del Sella al Magdaleniense final sean toda una unidad de ocupación atribuible, realmente, al Magdaleniense inferior tipo Juyo (Magdaleniense III típico ya sugerido por G. A. Clark en su excavación) caracterizado por azagaya monobiselada de sección cuadrada. En su estudio de las industrias de la excavación de Vega del Sella aprecia un 66,4% de azagayas. Dentro de las secciones de la industria ósea dominan la sección cuadrada (45,9%) y la circular (35,4%). Los motivos decorativos también son propios de las azagayas de sección cuadrangular, tal como haces de líneas oblicuas en el centro del fuste, ángulos abiertos por su vértice y surcados de trazos perpendiculares, líneas longitudinales junto a las aristas cortadas por pequeños trazos perpendiculares. También están presentes los motivos en aspa, arboriformes, zig-zag,...

Utrilla, P. (1981): *El Magdaleniense Inferior y Medio en la Costa Cantábrica*. Centro de Investigación y Museo de Altamira. Santander. 85-94

- Nivel B7. Limo arcilloso-arenoso de unos 20 cms de grosor. Contiene fragmentos de caliza, huesos, patella y littorina. Continúa hacia el fondo.
- Nivel B6. Sedimento orgánico negro de unos 3 cms de espesor (40-37 cms) contiene abundantes conchas y huesos.
- Nivel B5. Barro limoso marrón claro de unos 8-9 cms de espesor (37-26 cms). Contiene moluscos idénticos a los anteriores. Algún pequeño fragmento de caliza.
- Nivel B4. Otra fina capa negra grasienta (26-23 cms). Se observa pocos restos faunísticos o culturales.
- Nivel B3. (23-19 cms). Capa de travertinos amarillos claros, estériles. Deposition horizontal.
- Nivel B2. (19-10 cms). Barro o barro limoso amarillo claro. Contenía restos de fauna de *Cervus elaphus*, *Equus Caballus*, *Patella vulgata*, *Patella Sautuola*, *Patella Depressa*, *Patella Lusitánica*, *Littorina littorea*,...Fragmentos de puntas de asta de sección cuadrangular e industria lítica.
- Nivel B1 (10-0 cms). Capa estalagmítica que engloba algunas conchas.

3. Cata C. Se realizó en la pared Este de la Sala 3. Los sedimentos se encuentran bajo una costra estalagmítica. Muestran dos niveles con una potencia total de 60 cms.

- Nivel C2. Masa indiferenciada orgánica oscura y rica en fauna firmemente cementada a la pared de la roca. (60 a 6 cms). Masa de conchero.
- Nivel C1. Fina capa de unos 6 cms de arcillas clara igualmente concrecionada. Restos de fauna y *Patella sp.* así como *Trochocochlea crassa*

4. Cata D. Se realizó en la pared sur de la trinchera de Vega del Sella en el Corredor 2. Se conservan en este punto más de dos metros intactos de secuencia.

- Nivel D5. Capa arcillo-limosa de color negro (215 a 155 cms). Sedimentos dispuestos en bolsadas bajo un afloramiento rocoso, posiblemente continúen a más profundidad. Aparece lapa pleistocénica, *littorina littorea*, *capra pyrenáica*, *equus caballus*, pero predomina el ciervo.
- Nivel D4 (155-60 cms). Capa que cambia de color hacia un gris oscuro amarronado. Desciende el número de restos culturales. Fauna similar al anterior nivel.
- Nivel D3 (90-60 cms). Marrón amarillento claro. Limos arenosos medios. Misma fauna.
- Nivel D2. (60 a 30 cms). Arenas limosas de color marrón claro. Fauna similar.
- Nivel D1 (30-0 cms). Limos arenosos medios. Aparecen conchas de *Trochocochlea crassa*. Ruptura en la serie faunística. Sobre este nivel aparecen pequeñas bolsadas de sedimentos con hojas y hojitas así como una moneda de 1870.

5. Cata E. Esquina norte de la Sala 3. Junto a la antigua excavación de Vega del Sella. La superficie esta recubierta por cantos y bloques del techo así como una fina

capa estalagmítica. Presenta una potencia de un metro. En esta cata se encontró una pequeña punta solutrense en 1969²⁵⁵.

Nivel E6 (110-87 cms). Limos arenosos marrón claro con fragmentos desprendidos del techo. No hay material lítico y faunístico.

Nivel E5 (100-72 cms). Pasa a gris oscuro. Conchas y huesos pleistocénicos.

Nivel E4 (72-53 cms). Serie de cuatro delgados depósitos de limos y manchas de carbón y matriz orgánica. Contenía abundante fauna e industria.

Nivel E3 (56-50 cms). Limo arenoso medio de tono marrón claro con grandes bloques tabulares de caliza. Estas lajas pudieron desprenderse de la bóveda o ser llevadas ahí.

Nivel E3/2. A unos 44 cms. Esta línea de contacto parece sugerida por una gran concentración de restos líticos y óseos como formando un suelo de ocupación. Limos más compactos y restos de fragmentos calizos.

Nivel E2. (50-40 cms). Es irregular y está formado por limos/barros arenosos. Parece claramente, por su contenido carbonoso, haber sido depositado por aguas. Pocos restos faunísticos y líticos.

Nivel E1. (40 a 0 cms). Limos arcillosos de color marrón claro. Fauna holocénica y piezas asturienses. Sobre este nivel se han depositado algunas capas calcáreas.

2. 2. 4. 2. 1. El arte mueble más significativo.

Sobre el arte mueble encontrado destacan dos piezas. Una figura zoomorfa grabada sobre una placa de hueso (omóplato o costilla)²⁵⁶. De su cabeza, que mira a la derecha, parten unos trazos hacia atrás simulando las orejas o cuernos. Se prolonga la línea de la testuz simulando la línea dorsal. Sobre la figura se trazaron de manera abigarrada una serie de trazos paralelos en el dorso y entrecruzados sobre la cabeza. Este proceso fue interpretado por Soledad Corchón con “una intencionalidad de borrado”²⁵⁷. La figura podría ser una cabra y su

²⁵⁵ Es citado por L.G. Straus en *El Solutrense Vasco-Cantábrico. Una nueva perspectiva*. Centro de Investigación y Museo de Altamira 10. Santander. 53-54. La punta fue extraída del corte de la trinchera de Vega del Sella por Manuel Mallo delante de Clark y en la zona del Sondeo E. El conjunto faunístico definido por J. Altuna (1972:27) se compone de ciervo como especie predominante, restos de cabra y algo de caballo. Vega del Sella cita un canino de león dentro de la ocupación Solutrense. En cualquier caso la colección solutrense es muy exigua. Se señalan la inexistencia de azagayas de aplastamiento central por Jordá, F (1955): *El Solutrense en España y sus problemas*. Oviedo. Diputación Provincial. 116 y Corchón, M^a.S. (1971b): *El Solutrense en Santander*. Santander. 101. Inexacto ya que existen dos. Corchón paraleliza el conjunto solutrense de esta cueva – que define como momento final del solutrense asturiano- con los tramos superiores de Cueto de La Mina o premagdalenenses de La Riera. En cualquier caso la escasa colección de piezas solutrenses se puede deber según Straus, o bien a causa de procesos erosivos de los niveles o bien por tratarse de una pequeña ocupación. Igualmente por que el área excavada de este periodo es mínima.

²⁵⁶ Jordá, F. (1952): “Sobre unos huesos grabados magdalenenses”. *BIDEA* 17. Oviedo, 373 y Corchón, M^a.S. (1971a): *Notas entorno al arte mueble asturiano*. Salamanca, 23
Plantean -para la ocupación Magdaleniense de Balmori- una cronología posible sobre el Magdaleniense IV relacionándolo con el nivel medio de Cueto de la Mina y la presencia de azagayas de base hendida . Jordá, F. (1958a): *Avance al estudio de la cueva de la Lloseta*. Oviedo, 86-87.
Corchón, M^a.S. (1971a): *Notas entorno al arte mueble asturiano*. Salamanca, 22. Lo define como dibujo rápido y descuidado.

²⁵⁷ Corchón (1971a:22).

silueta se ha paralelizado con alguna representación de arte mueble de Altamira²⁵⁸.



Fig 73a. Arte mueble. Placa en hueso con figura de gran bóvido grabado. Excavaciones del Conde de la Vega del Sella. MNCCN.

La otra pieza es una gran placa-colgante con la figura de un toro perfilada con un trazo marcado. Tras el animal otras líneas más superficiales paralelas. En un extremo una perforación. Los detalles del animal tales como los ojos o el sexo se presentan sencillamente esbozados por trazos rectos. Barandiarán se refiere al estilo de la figura como toscos²⁵⁹. La pieza fue hallada, según Vega del Sella, en la zona de conjunción del Magdalenense y Aziliense. Para M^a. S. Corchón²⁶⁰ se trata de una pieza propia del Magdalenense medio. Por último mencionar una costilla con marcas rectas paralelas y otras que se cruzan formando una retícula (¿tectiforme? sobre lo que se ha interpretado como un zoomorfo.



Fig 73b. Figura grabada sobre costilla. Excavaciones del Conde de la Vega del Sella. Museo Arqueológico de Asturias.

2. 2. 4. 3. Descripción de las manifestaciones artísticas.

²⁵⁸ Barandiarán, I. (1973): *Arte Mueble del Paleolítico Cantábrico*. Zaragoza, 86-87. Esta pieza está depositada en el Museo Arqueológico de Asturias.

²⁵⁹ Barandiarán (1973:90)

²⁶⁰ Corchón (1971a:22)

Durante los años 70 se descubrieron²⁶¹ en dos zonas de la cueva varios ideomorfos. Estos hallazgos fueron publicados por M. Mallo Viesca y J.M Suárez. En 2015, se realizó una revisión de las grafías de Balmori por nuestra parte encontrándose nuevas manifestaciones. No es descartable, dadas las dimensiones de la gruta, hacer un estudio más detenido de sus paredes en busca de más arte.

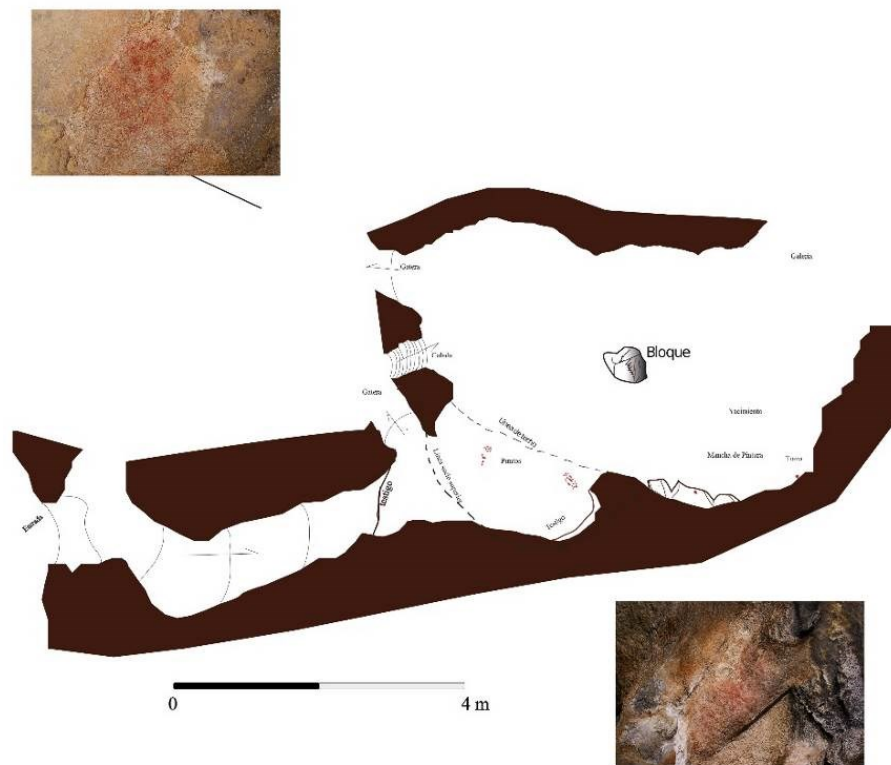
2. 2. 4. 3. 1. Conjunto 1. Camarín de las Digitaciones.

El primer conjunto descrito por estos autores se encuentra cerca de la Sala 3 (a 25 metros de la boca superior de la cavidad)²⁶². Las pinturas se pueden ver en la entrada de la galería, tanto sobre la totalidad del arco de acceso, como en sus paredes interiores. Se accede a la misma por una gatera de unos 70 cms abierta en la base de la pared derecha de la Sala 3 y con dirección E. A unos cuatro metros se ensancha en una pequeña antesala de unos dos metros y medio. Su altura ronda el metro veinte a metro cincuenta. Desde ésta, y por un arco natural de 2,50 metros de largo y 1,40 de alto se accede a una estancia más amplia de planta ovalada de tres por cinco metros de largo. Esta es antesala de otra galería que conecta con un red de pasajes que llevan tanto al interior de la cueva como a la tercera entrada de ésta. Da la sensación que hubo, en el corredor de acceso, un suelo más antiguo formado por una costra estalagmítica²⁶³ siendo el actual de arcillas y cantos angulosos. Por contra el suelo de la sala es de arcillas pardas con abundantes restos óseos y conchas.

²⁶¹ Fueron descubiertas en los últimos días de marzo y primeros de abril de 1972 por Javier Suárez Fernández y Pedro Fernández Muñiz y anteriormente, el día 6 de octubre de 1968 por José Antonio Álvarez Alonso, Manuel Pérez y Manuel Mallo .

²⁶² Vamos a denominarlo Conjunto 1, Camarín de las Digitaciones. Seguimos, en nuestra metodología, el mismo orden que publicaciones anteriores. De ahí que sea el primer conjunto a pesar de estar antes una nube de puntos hallada por nosotros antes de la entrada de esta sala y que se denominado conjunto 4.

²⁶³ Se observa en algunos puntos bajo esa costra un nivel pardo oscuro con restos de fauna. Esta antiguo suelo ya fue destacado por Mallo Viesca y Suárez en su estudio de la cueva.



Camarín de las Digitaciones. Conjunto I de pinturas. Cueva de Balmori
Alberto M. Villa

Fig 74 . Planta de la galería del Conjunto I y situación de las digitaciones.

Empezando por la izquierda y dentro de un pequeño hueco, no muy profundo, situado a 1,44 cms del suelo, se encuentran las primeras pinturas. Se trata de una masa de digitaciones (N.º 1) que presenta una forma prácticamente redonda (0,26 x 0,20 ms) y está tapado ligeramente por una concreción²⁶⁴. Se aprecian unos 25 puntos de color rojo. Bajo éstos se observa un pequeño saliente con una pequeña concavidad (24 x 35 cms) donde se dibujaron otros trazos rojos (unos nueve) que podrían corresponder a otro conjunto de digitaciones pero muy perdidas (N.º 2)²⁶⁵. Entre ambos se observa algún trazo más. Mallo y Suárez²⁶⁶ describían cuatro puntos en vertical -muy desvaídos y a medio metro del primer grupo- dentro de un pequeño entrante de unos 10 cm de ancho que parecían dispuestos formando un gran radio (N.º 3). Entre esta línea y la anteriormente descrita, sobre un ligero resalte de la pared, se aprecian restos de pintura roja (foto) que parecen corresponder a otro haz de puntos (N.º 4). Se encuentran muy perdidos por la actividad del agua y las deposiciones calcáreas. A continuación (36 cms), y a la derecha, se aprecian restos de una mancha roja muy desvaída (N.º 5).

²⁶⁴ Mallo y Suárez (1972:26). Se trata de una masa de puntos recogidos “en una pequeña concha de lados abiertos en forma de plato”

²⁶⁵ Estos no son citados por Mallo y Suárez como tampoco el n.º 4 de nuestro trabajo.

²⁶⁶ Mallo y Suarez (1972:26)

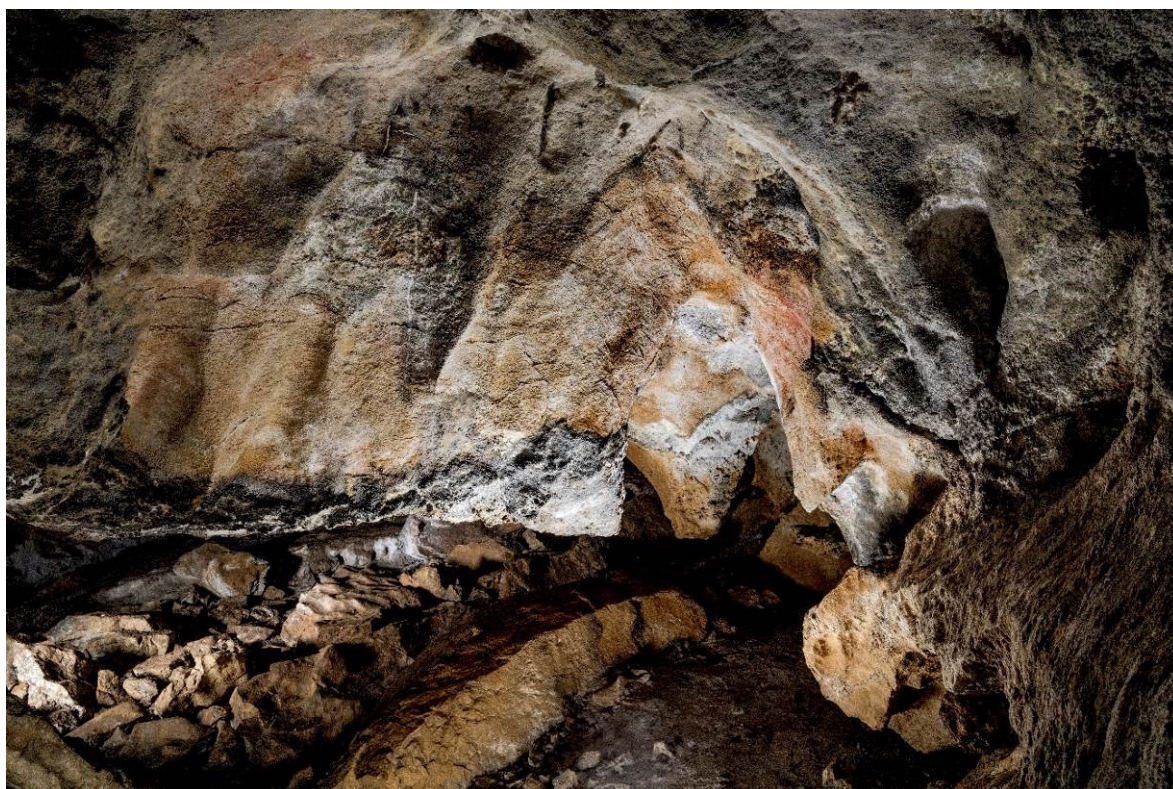


Fig 75. Arcada con los grupos de puntos. Conjunto I.

El segundo grupo – a la derecha- de digitaciones formando otro haz se encuentra a un metro y veinticinco centímetros del primero (N.º 6)²⁶⁷. También en una ligera oquedad a un metro diez del suelo. Este conjunto se dispuso de manera alargada (38 x 26 cms).

Finalmente, en la siguiente galería, a 5,20 m. y a la izquierda del segundo grupo de puntuaciones, se observa una vírgula roja de 5 por 2 cms y a unos 45 cms del suelo (N.º 7). A su derecha (1,65m), y casi a ras de la superficie actual, se aprecia una mancha roja (N.º 8) informe que creemos natural. A su derecha, unos puntos negros situados sin orden, parecen ser restos de pintura (N.º 9)²⁶⁸. Más a la derecha, se observan otras manchas rojas informes (N.º 10).

²⁶⁷ Citado por Mallo y Suárez (1972:27)

²⁶⁸ Mallo y Suárez (1972:27) citan unos puntos oscuros a su lado, los consideran dudosos y casi se puede decir que parecen manchas naturales de manganos. Mención a parte merece una mancha oscura triangular situada en la pared sobre esta mancha roja. Aparentemente parecen restos de ahumados de carburo. En la pared de enfrente se observa una forma rectangular, incompleta que también ofrece dudas. Algunos de estos trazos fueron citados por Mallo y Suárez. Hemos decidido incorporarlos a pesar de no ser claros.

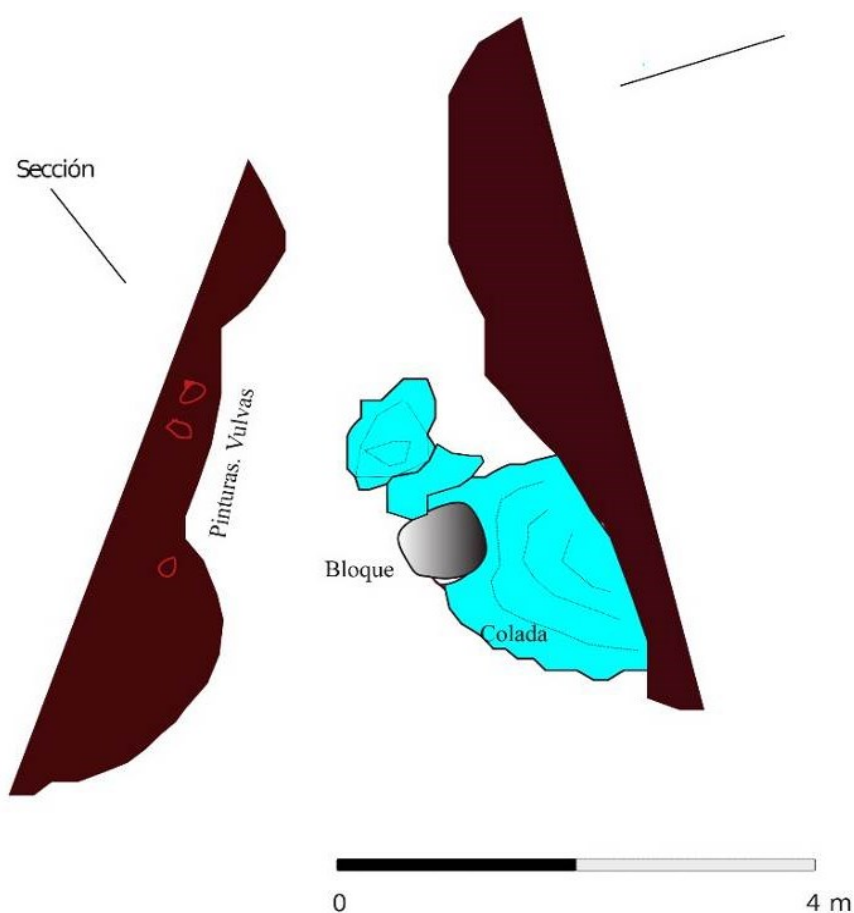


Fig 76. Masas de puntos del conjunto I

2. 2. 4. 3. 2. Conjunto 2. Pasaje de las Vulvas.

El conjunto²⁶⁹ más destacado se encuentra en el interior de la cueva, a unos 120 m de la entrada. Se accede descendiendo por un escarpe de unos cuatro metros que conecta la galería principal con otra red de pasajes. Las pinturas se aprecian bajo un resalte rocoso de la pared derecha (mirando al interior), dentro de una pequeña concavidad y cerca del suelo (foto y figura).

²⁶⁹ Se denominará Conjunto 2, pared de las vulvas.



Conjunto 3 de Pinturas. Vulvas.
Cueva de Balmori.
Alberto M. Villa

Fig 77. Planta y situación del Conjunto II. Pasaje de las Vulvas.

Las dos primeras figuras²⁷⁰ se trazaron en un espacio de unos 45 cms, la primera (N.º 11) en forma almendrada pintada en rojo a base de puntuaciones (2 a 3 cms), mide 33 cms por 25 cms. A cinco centímetros y ligeramente por debajo (10 cms) se encuentra la segunda que fue definida por Mallo Viesca y Suárez como *placentiforme* (N.º 12). Tiene 20 por 14 cms, es redondeada y abierta con dos pequeños apéndices en la parte inferior. Bajo ellas (28 cms) hemos apreciado unas manchas rojizas (Nº 13) a 40 cms del suelo que podrían corresponder con otra forma en vulva de similares dimensiones a las anteriores aunque muy perdida por lo que su atribución es más que discutible. Sobre los dos ideomorfos principales (124 cms por encima y a 290 cms del suelo) y en el interior de un hueco de unos 23 cms de diámetro se observa una vírgula de 4 cms por dos (N.º 14). Por último, la otra figura se encuentra a 1,20 de las primeras. Se trata de otra vulva (10 x10 cms) hecha en trazo rojo continuo (23 cms), ligeramente abierta por abajo, a cada lado de la apertura el trazo se engorda, como ocurre en muchos ideomorfos de este tipo, para resaltarla (N.º 15). Se dispuso muy cerca del suelo y en una pequeña concavidad.

²⁷⁰ Mallo y Suárez (1972:28). Citan las tres vulvas pero no se menciona ni la vírgula superior (N.º 14), ni la posible vulva (N.º 13).



Fig 78. Grupo de vulvas.



Fig. 79. Detalle de las vulvas.

2. 2. 4. 3. 3. Conjunto 3. Pasaje interior.

Recientemente al reconocer otras partes de la cueva²⁷¹ y siguiendo el corredor que prolonga el pasaje donde se ubican las vulvas y hacia el NO, se han hallado más vestigios de arte. Se encuentran a unos diez metros del pasaje donde se encuentran aquéllas y se accede pasando sobre una gran colada estalagmítica. Se trata de varios puntos y manchas (N.º 16) que recubren buena parte de un espeleotema de la pared izquierda, como a un metro del suelo y justo en un estrechamiento del paso. Se encuentran muy perdidos pero al tratar la imagen se puede apreciar como la intención era recubrir gran parte de la estalagmita.



Fig 80. Espeleotema pintado. Galería interior.

²⁷¹ Fueron descubiertas por nosotros y Pablo Solares del Centro de Interpretación de la Fauna Glacial de Onís mientras realizábamos las fotografías del conjunto principal en Junio de 2015. Se denominó conjunto 3

2. 2. 4. 3. 4. Conjunto 4. Sala 3.

El último conjunto²⁷² descubierto por nosotros²⁷³ muy cerca de la entrada superior de la cueva, en concreto en una de las paredes de la Sala 3, a 13 metros de la boca de la gatera que lleva a los otros grupos de digitaciones que se marcaron como Conjunto 1. Se trata de un grupo de puntos rojos, digitaciones como las antes mencionadas, dispuestas en un haz alargado de 20 por 10 cms a 62 cms del suelo actual y formado por unas 17 trazos (N.º 17). A su izquierda y a 77 cms se aprecia una vírgula (4 x 2cms) y un punto rojo (N.º 18). Da la sensación – por la posición que ocupan y varias marcas de la pared- que ambos estuvieron recubiertos por los sedimentos de la ocupación paleolítica y fueron dejados al aire durante los trabajos de Vega del Sella. De ser así, tendríamos una datación *post quem* de estas figuras. Bien podrían haber sido tapadas por la cola del yacimiento correspondiente al Magdaleniense Inferior, o por parte de la ocupación Solutrense ya que estamos en la zona donde se encontraron vestigios de este tecnocomplejo. Al pie del panel se observan testigos de la ocupación paleolítica, en concreto bajo una capa limo-arcillosa se ve un nivel negruzco con restos líticos y óseos. Su estudio podría ayudar a determinar de manera relativa, la cronología de estas grafías.

Conjunto 4. Pinturas. Sala 3. Cueva de Balmori.
Alberto Martínez-Villa

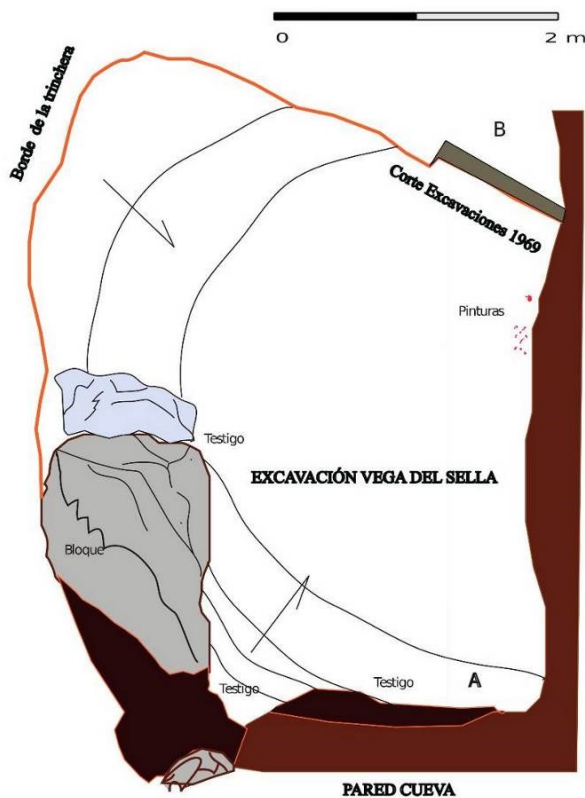


Fig 80a. Conjunto IV. Planta y situación

²⁷² Conjunto 1

²⁷³ Me acompañaba ese día Laura Labajos profesora de la UNED.



Fig 80b. Conjunto 4. Masa de puntos. Referencia respecto al yacimiento

2. 2. 5. Cuetu La Mina²⁷⁴

2. 2. 5. 1. Localización.

El abrigo de Cuetu La Mina (Bricia, Posada de Llanes) se abre a unos 30 m sobre el río Calabres, sobre un escarpe calizo orientado al mediodía y en la vertiente sur del Macizo de La Llera.

2. 2. 5. 2. Investigaciones y contexto arqueológico.

Esta cueva fue descubierta y comenzada a excavar por el Conde de la Vega del Sella en 1914²⁷⁵. Se excavó en tres sectores, una vez practicada una apertura de acceso: el interior de la cueva hasta la entrada, frente al acceso y el lado W. Se controló, de esta manera, la estratigrafía en tres secciones. La excavación proporcionó una secuencia de nueve capas que se numeraron por letras.

Nivel H. Capa de 10 cms atribuida al Auriñaciense.

Nivel G. Capa de 10 cms de arcilla y de poca extensión, también atribuida al Auriñaciense.

²⁷⁴ Coordenadas. ETRS89 HUSO 30. 43°25'32,85"N – 4°51'17,79"W. 349.853,53X-4.809.771,07Y

²⁷⁵ Vega del Sella, Conde de la. (1916): *Paleolítico de Cueto de La Mina (Asturias)*. CIPP 13. Madrid.

Nivel F. Bajo una capa estéril de arcilla con un espesor de 20 cm se encontraba una nueva ocupación que se atribuyó al Solutrense antiguo.

Nivel E. Capa con arcillas y cantos que se atribuye al Solutrense superior.

Nivel D. Potente capa oscura de 50 centímetros dispuesta sobre las capas solutrenses. Magdaleniense inferior.

Nivel C. De coloración rojiza. Escasa industria. Magdaleniense.

Nivel B. Capa de 6 m de extensión y de 50 cm de potencia. Magdaleniense superior. Recubría los grabados realizados en la pared de la covacha del fondo.

Capa entre el nivel Magdaleniense y el conchero asturiense atribuible al Aziliense.

Conchero Asturiense.

Durante los años 1981 a 1986 fue realizada una revisión estratigráfica por parte del profesor Marco de la Rasilla²⁷⁶. Se pretendía contextualizar el yacimiento tanto dentro de una secuencia cultural y paleoclimática. Los nuevos trabajos permitieron definir trece niveles en una potencia de 4,5 m. El Nivel E de 1914 se correspondía a los niveles Va y Vb de 1986 y fue tomado como referencia ya que se identificaba perfectamente en la serie deposicional parecían corresponder a un estadio frío (Inter Laugerie-Lascaux). La capa sobre la que se asentaba sería el nivel estéril descrito por Vega del Sella (nivel VI). Los niveles IVa y IVb se corresponderían con el estrato D de Vega del Sella, y las capas II y III con el nivel C. El nivel F no fue localizado.

²⁷⁶ Rasilla de la, M. (1990): “Cueto de la Mina. Campañas 1981-1986”. *EAA I. 1983-1986*. 79-86.



Fig 81. Foto Camarín Cuetu La Mina

2. 2. 5. 3. Descripción y valoración de las manifestaciones artísticas.

Vega del Sella había descrito, en su memoria de excavación, varios trazos grabados sobre la pared Este del covacho superior del abrigo. Había destacado que aquellos estaban recubiertos por las capas magdalenienses. Se trata de trazos simples relativamente profundos, de sección en V y aspecto fusiforme. Se realizaron sobre un lienzo calizo bastante regular y ligeramente inclinado. La mayoría son trazos lineales, hechos de arriba hacia abajo y ligeramente oblicuos (derecha-izquierda). Algunos trazos convergen unos con otros dando formas en ángulo, uno de los cuales aparece dividido por una línea más fina a modo de eje central. Alguna figura semioval. Se alternan líneas más marcadas con otras más tenues. El centro de la composición está dominada por una figura triangular.

Un trabajo publicado en el año 2010 intentó contextualizar estos grabados atendiendo a su campo manual²⁷⁷. El más apto para la ejecución del conjunto se correspondería con las capas atribuidas al Solutrense superior, al Solutrense medio o al Gravetiense. El tema del triángulo es propia de estos momentos. Con todo, el estudio parece inclinarse hacia momentos antiguos en el Gravetiense. La capa (N-VII) correspondiente a este momento cuenta con una datación radiocarbónica(Ua 3587) del 26470±520 BP (BP CAL 30705-31682).



Fig 82. Detalle de los grabados Cuetu La Mina.

²⁷⁷ Rasilla de la, M. et al. (2010):” Los grabados parietales paleolíticos del Abrigo de Cuetu de la Mina (Posada de Llanes, Asturias)”. *Munibe* 61. 29-42.

2. 2. 6. Cueva de La Riera.

2. 2. 6. 1. Localización.

Esta emblemática cueva se encuentra a pocos metros de Cuetu La Mina, en la vertiente sur del Macizo de La Llera²⁷⁸, al pie del río Calabres y a algo más de un kilómetro de la actual costa. La caverna no tiene gran desarrollo pero si un amplio vestíbulo de 120 m² donde se desarrollo una amplia ocupación paleolítica y postpaleolítica.

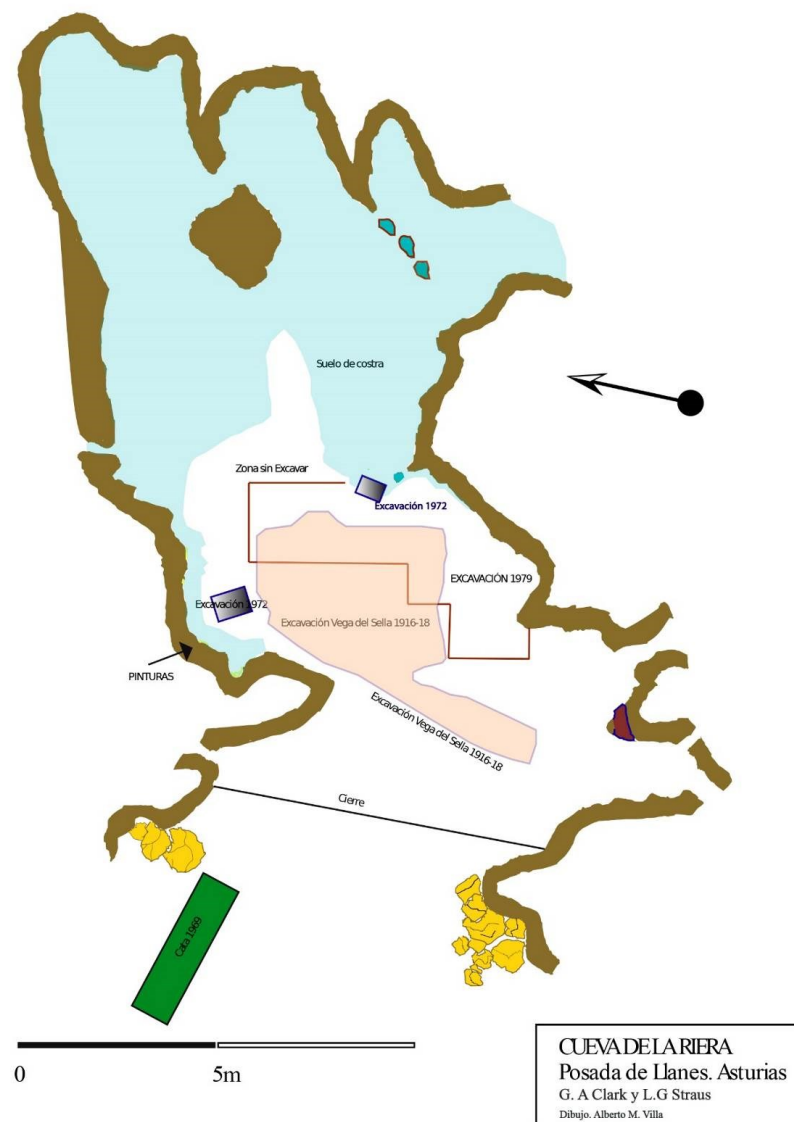


Fig 83. Topografía de la Riera

²⁷⁸ Coordenadas. ETRS89 HUSO30. 43°25'32,12N-4°51'17,38"W – 349.862,15X-4.809.748,32Y

2. 2. 6. 2. Investigaciones.

La cueva fue descubierta por el Conde de La Vega del Sella en 1917 y excavada entre ese año y 1918 junto con la vecina Cuetu La Mina y con la colaboración de Hugo Obermaier²⁷⁹.

En el momento del descubrimiento la boca se encontraba totalmente colmatada por sedimentos y el suelo de su interior recubierto por una fuerte costra estalagmítica. La excavación se hizo mediante el trazado de dos trincheras en T desde la boca hacia el interior²⁸⁰. Aportó una amplia estratigrafía con niveles del Asturiense, Aziliense, Magdaleniense y Solutrense²⁸¹.

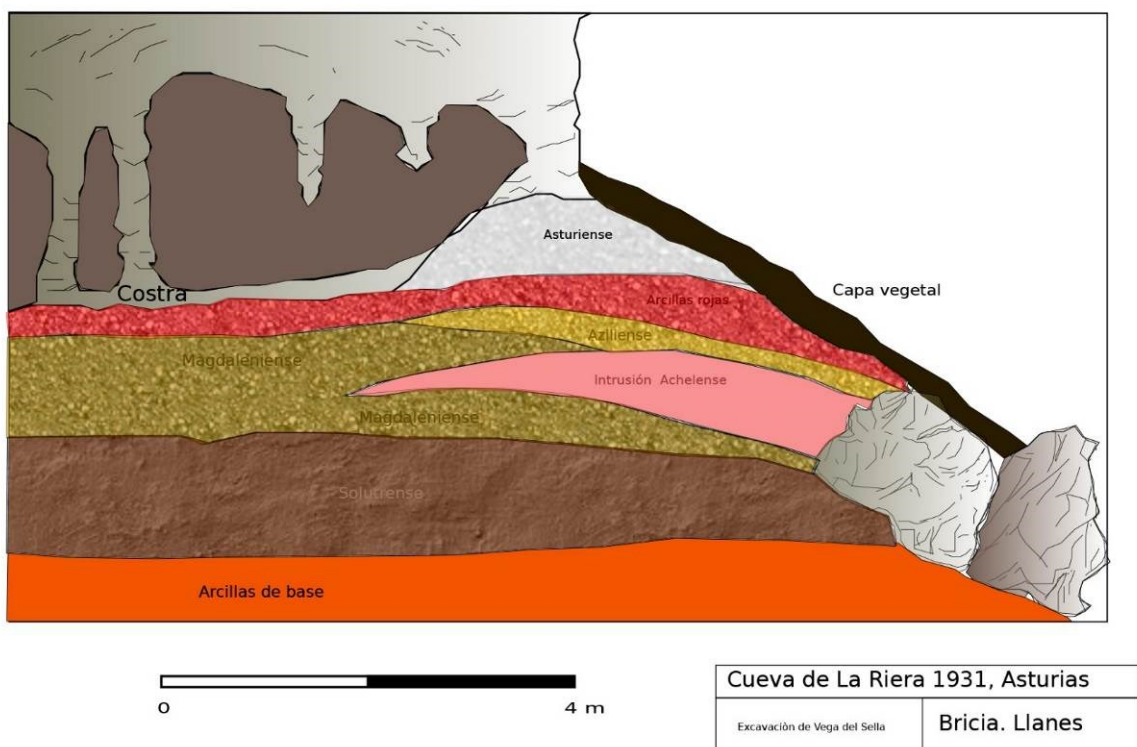


Fig 84. Estratigrafía de las excavaciones de Vega del Sella.

Cincuenta años más tarde, G. A. Clark²⁸², al realizar su tesis sobre el Asturiense, volvería a trabajar en esta cueva realizando un pequeño sondeo a la entrada y tomando directamente del conchero algunas muestras de carbón para datación radiocarbónica (GaK-2909: 8.909±309 BP). A raíz de estos trabajos se acometería un importante proyecto de excavación entre 1976 y 1979 por G. A. Clark y L. G. Straus²⁸³. La excavación se enmarcó

²⁷⁹ Obermaier, H. (1925): *El Hombre Fósil*. CIPP. Madrid. 188

²⁸⁰ Vega del Sella, Conde. (1930): *Las cuevas de La Riera y Balmori (Asturias)*. CIPP, Madrid. 6-9.

²⁸¹ Vega del Sella (1930:10-35)

²⁸² Clark, G.A. (1974): "La ocupación Asturiense en la cueva de la Riera (Asturias, España)". *Trabajos de Prehistoria* 31. 2-38.

²⁸³ Straus, L.G. et al. (1981): "Excavaciones en la cueva de La Riera (1976-1979). Un estudio inicial". *Trabajos de Prehistoria* 40. 9-58

dentro de un Proyecto Paleocológico bajo las premisas de la Nueva Arqueología cuyo eje era la relación entre las evidencias materiales, la funcionalidad y su reflejo en el comportamiento humano dentro de diferentes ambientes adaptándose a los mismos. Los trabajos del equipo liderado por los dos arqueólogos estadounidenses proporcionó una amplia y detallada estratigrafía de 30 niveles. El análisis de sus industrias, restos faunísticos y paleoclimáticos han sido claves para la interpretación de las diferentes estrategias humanas y sus cambios a lo largo del paleolítico de la comarca. Igualmente para establecer una serie cronoestratigráfica. Se pueden agrupar de la siguiente manera:

Capa 1. Pre-Solutrense.

Capa 2-17. Solutrense con puntas de base cóncava y de muesca. Los niveles 2 a 10, oscilan entre los 20000 y 21000 años BP.

Capa 18-19. Con abundantes azagayas de sección cuadrangular son atribuidas al Magdaleniense inferior.

Capas 20-24. Magdaleniense superior con arpones.

Capas 25-27. Magdaleniense o Aziliense.

Capa 28. Aziliense con un arpón plano.

Capa 29. Asturiense (conchero).

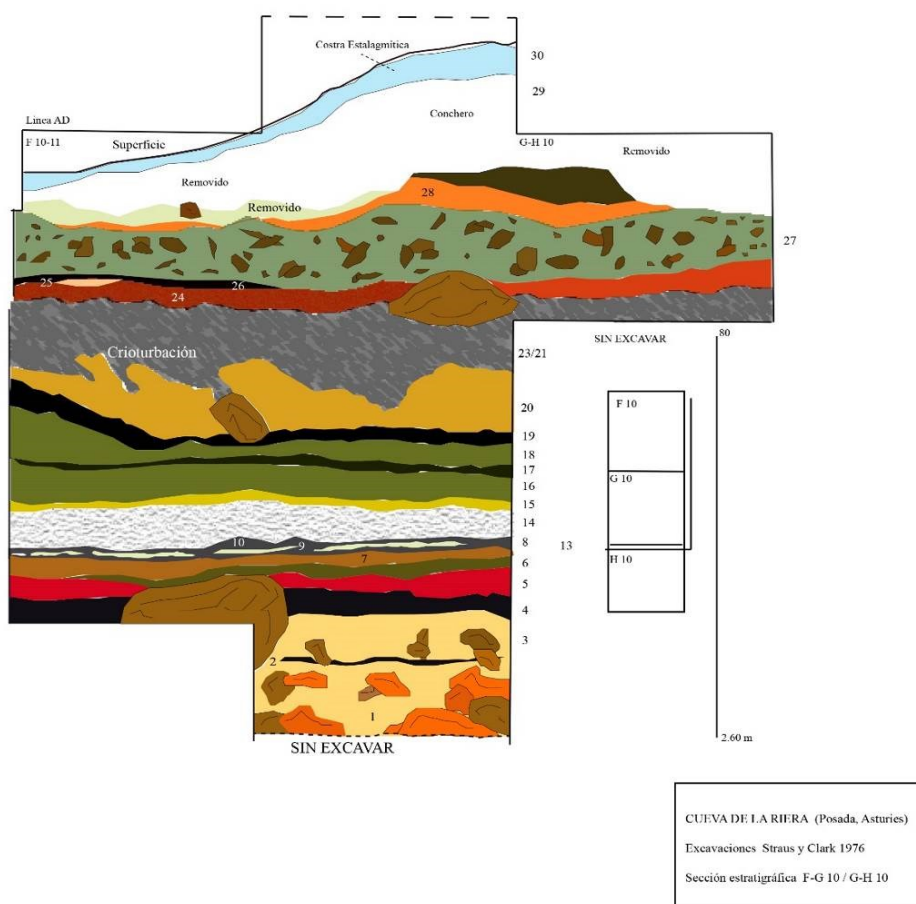


Fig 85. Estratigrafía de las excavaciones de L.G Straus y G.A. Glark de 1976

2. 2. 6. 3. Descripción de las manifestaciones artísticas.

Durante una visita a la cueva en 1968 por Manuel Mallo, Manuel Pérez y Antonio Álvarez se localizaron varias puntuaciones en la pared izquierda y a cuatro metros de la entrada²⁸⁴. En aquel momento se habían descrito cuatro agrupaciones a las que se debe sumar una quinta. El conjunto se dispone principalmente en una inflexión cóncava de la pared que, hoy en día aparece rodeada de costra estalagmítica, y que forma una superficie de más de un metro. Todo el conjunto se encuentra a pocos centímetros de la costra que sellaba el yacimiento y que fue descrita por Vega del Sella cuando encontró la cueva. Hacia la izquierda se aprecia una hornacina de 25 cms de largo, 12 cms de alto y 10 cms de profundidad entorno a la cual se disponen dos grupos de puntos y otro en su interior. Se trata de dos grupos de digitaciones de entre 1 y 2 cms, de color vinoso-parduzco.



Fig 86. Panel de puntos

Grupo 1. Este primer conjunto se dispone en el borde superior de la concavidad formando tres líneas paralelas y horizontales que suman 23 puntos. Cubren una superficie de 10 x 10 cms.

²⁸⁴ Mallo, M. y Suárez J.M. (1972): "Las pinturas de las cuevas de La Riera y Balmori". *Zephyrus*. XXIII-XXIV. 19-37.

Grupo 2. Se sitúa dentro de la hornacina. Esta formado por tres puntos en línea hacia la parte izquierda y otros tres rojos en la zona derecha,, aunque muy perdidos.

Grupo 3. Nuevamente en el exterior de la concavidad y en su parte baja nos encontramos otra masa de puntos (19) que no parecen guardar un orden como el primer caso. Cubre una superficie de 20 por 15 cms. Sobre el extremo derecho de este conjunto y a unos 10 cms por encima se aprecia una mancha difusa de color ocre intenso. Es difícil determinar si se trata de pintura o de una oxidación natural.

Grupo 4. Se sitúa hacia la derecha a algo más de 60 cm. Se trata de otra pequeña masa de puntos más perdidos (unos 11) dispuestos en de manera ovalada (19 x 8 cm) y en tres líneas.

Grupo 5. El último conjunto se dispone a 20 cms del grupo antes descrito y en el extremo inferior derecho del lienzo de pared casi al pie de la costra de base. Ocupan una superficie de 20 cms (ancho y alto). Son más de una veintena de puntos de tonalidad rojo intenso que de disponen sobre una pequeña concavidad de la roca formando una especie de óvalo. Su color difiere de los otros grupos pero se asemeja a tres de los puntos del grupo 2 y a una una vírgula de 8 cms que se encuentra sobre la bóveda de la cueva.



Fig 87. Detalle panel puntos

2. 2. 7. Cueva de Tempranas.

Esta cavidad fue descubierta por la arqueóloga María Noval en el año 2001 durante las obras de construcción de la Autovía del Cantábrico a la altura de Bricia. El repertorio gráfico se ciñe a un panel de grabados digitales realizados sobre la arcilla blanda de la pared²⁸⁵.

2. 2. 8. Cueva de Trescalabres.

2. 2. 8. 1. Localización y descripción de la cueva.

La cueva de Trescalabres se ubica en la zona conocida como *Cuetu Trescalabres*, sobre un cantil calizo que delimita parte del Macizo de la Llera²⁸⁶ (Posada de Llanes) en su vertiente sur. Está situada a unos 300 m – al Este- de las cuevas de La Riera y Cuetu La Mina. A la cavidad, en medio de un típico bosque atlántico, se accede por un abrigo lateral colmatado en su lado oeste por bloques y derrubios de ladera a cuyos lados se abren dos cavidades²⁸⁷. Aquél se eleva unos 17 m sobre la vega del río Calabres que corre a algo más de 100 m hacia el SO. La boca de la cueva conocida desde antiguo, en el extremo Este del abrigo, es de pequeñas dimensiones (1,70 x 1 m aproximadamente). Da paso a una sala de unos tres metros y techo bajo de la que parten dos ramales. Uno, a la izquierda, que da acceso por un escueto paso de 60 cms a una galería estrecha pero de techo alto que desemboca en una sala de unos 10 m²²⁸⁸. Otro, el principal, conduce serpenteante²⁸⁹ unos 8 m, a otra sala algo más amplia. Desde uno de sus laterales arranca una estrecha gatera de unos tres metros de largo donde se encuentran las pinturas.

²⁸⁵ Noval, M^a. (2007): "Cueva Tempranas (Posada, Llanes). Frágil rastro del pasado". *EAA 1999-2002*. 207-213.

²⁸⁶ Coordenadas ETRS89 Sacadas del SIGPAC 2016. 43°25'28.46" N-4°51'8.44"W y Huso 30 UTM X. 350.060,77 – Y. 4.809.630,87 – Z.20.

²⁸⁷ El abrigo parece discurrir a lo largo de un cantil calizo de unos 30 m. Si la cueva se abre en el extremo Este, en la parte Oeste se encuentra otra cavidad donde se han encontrado varios grabados digitales. La zona se ve colmatada de bloques y derrubios desde la mitad del afloramiento rocoso y hacia el lado oeste. Queda por hacer un examen geológico de esa zona que determine la extensión del abrigo y el posible yacimiento.

²⁸⁸ En la parte final de este conducto hemos encontrado varios grabados así como unas digitaciones en la última sala.

²⁸⁹ En su mitad, y en la pared derecha a unos dos metros se aprecian algunas líneas de grabados finos.

El actual suelo de la cueva – pasillo principal- está formado por arcillas pardas y gelifractos- éstos se acumulan especialmente a la entrada- observándose en varias zonas restos líticos, óseos y malacofauna, ésta, por lo general, propia del Asturiense. Otros pasajes están formados por suelos concrecionados y estalagmíticos. Da la sensación que la cueva presenta un gran nivel de colmatación y que los trabajos de excavación se centraron en la zona del abrigo donde, aún, se aprecia, una zanja de vaciado longitudinal y paralela a la pared norte²⁹⁰. Un hecho que concuerda con las prácticas de trabajo del Conde de la Vega del Sella en yacimientos pequeños. Este prehistoriador solía realizar, en ese tipo de cuevas, una trinchera exploratoria de un metro de ancho²⁹¹.

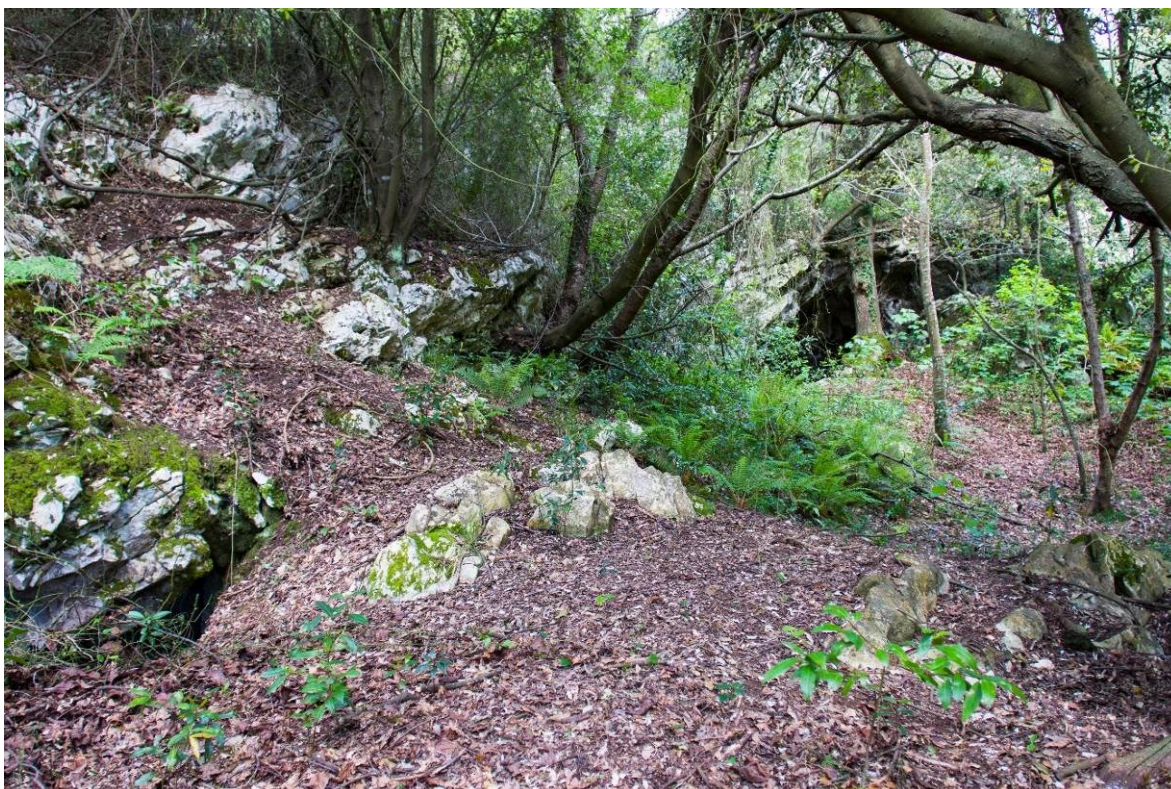


Fig 89. Entradas de Trescalabres I y II

2. 2. 8. 2. Investigaciones.

La cavidad fue estudiada por el Conde de la Vega del Sella entre 1921 y 22 haciendo referencia de sus investigaciones en las memorias sobre El Asturiense²⁹² y en las excavaciones

²⁹⁰ En anteriores estudios sobre la cueva el profesor J.A. Rodríguez Asensio planteaba que fuese por trabajos de acondicionamiento de la cueva para tareas agropecuarias apostando por la casi destrucción del yacimiento. Rodríguez Asensio, J.A. (1992): "La cueva de Trescalabres (Posada de Llanes, Asturias) y sus pinturas". *EAA* 2. 82

²⁹¹ Márquez Uría. M.^a C. (1974): "Trabajos de campo realizados por el Conde de la Vega del Sella". *BIDEA* 83, Oviedo, 816

²⁹² Vega del Sella, Conde de. (1923): *El Asturiense: nueva industria preneolítica*. CIPP 7. Museo de Ciencias Naturales. Madrid, 25 y 49.

de La Riera y Balmori²⁹³. La síntesis de la exploración será publicada por H.Obermaier en *El Hombre Fósil*²⁹⁴ donde describe dos niveles de ocupación:

a/ Asturiense.

b/ Solutrense superior “poco abundante, con puntas de hojas de laurel y puntas de muesca”.

Este último nivel aportó una escasa industria lítica (50 piezas de la colección Vega del Sella) que fue estudiada por el profesor Jordá en los años cincuenta (1953) destacando una punta de laurel unifacial en cuarcita y otra punta bifacial de muesca en sílex. La asociación de este tipo de útiles llevó a pensar Jordá Cerdá²⁹⁵ que se trataba de una ocupación temprana del Solutrense superior en Asturias. Un resumen descriptivo de la industria fue realizado por L.G Strauss en su tesis sobre el Solutrense Vasco-Cantábrico²⁹⁶ situándola en una publicación anterior en el Solutrense superior²⁹⁷.

Dentro del nivel Asturiense fue hallado un astil de ciervo tipo “bastón de mando” con perforación ovalada en la zona central similar a otro hallado en Jonfría²⁹⁸. El Conde de la Vega del Sella comparaba este tipo de piezas con otras halladas por él en la cercana cueva de Balmori²⁹⁹. La memoria de excavación de La Riera y Balmori da más datos sobre aquella pieza situándola en una pequeña oquedad “acompañada del marisco propio del Asturiense y recubierto por una costra estalagmítica”. Esta descripción llevó al profesor G. Clark³⁰⁰ en su tesis sobre *El Asturiense Cantábrico* a suponer que esa costra sellaba todo el yacimiento. Este extremo hoy por hoy es difícil de demostrar aunque se puede suponer. Esta suposición se basa en el estudio de los testigos adosados a lo largo de las paredes del pasaje que desde el abrigo exterior da acceso a la cueva. Testigos que marcan el punto de máxima acumulación y el descenso hacia la entrada de la caverna oscilando su altura entre medio metro en el extremo oeste hasta un metro sesenta en la zona interior siendo el punto de máxima cota en el centro con más de tres metros. La altura y buzamiento de las costras superiores y de las columnas carbonatadas de conchas adosadas a techos y paredes parecen apuntar a esa supuesta colmatación y taponado de la pequeña boca de entrada. Se trata, pues, de un típico conchero holocénico con abundancia de especies como *patella sp.* y *trochococlea crassa*.

Las pinturas rupestres fueron descubiertas y publicadas a principios de los años 90 a por J. A. Rodríguez Asensio³⁰¹.

²⁹³ Vega del Sella, Conde de. (1930): *Las cuevas de La Riera y Balmori (Asturias)*. CIPP 38. Museo de Ciencias Naturales. Madrid, 17.

²⁹⁴ Obermaier, H. (1925): *El hombre fósil*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas 9. Madrid, 188-189.

²⁹⁵ Jordá, F. (1953): “La cueva de Trescalabres y el Solutrense en Asturias”. *BIDEA* XVIII. 46-58.

²⁹⁶ Straus, L.G. (1983): *El Solutrense Vasco-cantábrico. Una nueva perspectiva*. Museo de Cultura. Madrid. 53.

²⁹⁷ Straus, L.G. (1974): “Notas preliminares sobre el Solutrense de Asturias”. *BIDEA* XXVIII. 491.

²⁹⁸ Obermaier (1925:385).

²⁹⁹ Vega del Sella (1923:28-28)

³⁰⁰ Clark, G. (1976): *El Asturiense Cantábrico*. CSIC. Madrid, 70-71

³⁰¹ Rodríguez Asensio (1992:82-87). Recientemente al estudiar sus expresiones gráficas y realizar la topografía de la misma se han descubierto nuevas grafías que vienen a completar los hallazgos de 1987.

2. 2. 8. 3. Descripción de las manifestaciones artísticas.

Si bien las principales manifestaciones de arte se encuentran al final de la cueva, a lo largo de la galería de acceso se aprecian pequeñas evidencias que describiremos más adelante con más detalle³⁰². Comenzando por el arco de paso del pequeño vestíbulo de entrada, en una arista del techo se puede ver una mancha negruzca alargada y estrecha (unos 15 cms por 4 cms) y varias manchas rojas y grabados en la pared derecha de pasaje que lleva al final de la cueva.

Como se indicaba, las pinturas zoomorfas se encuentran en el final del corredor, en una estrecha gatera que lleva a una pequeña sala final. Las primeras figuras pintadas en rojo ocre son una cabeza de bóvido, una mancha roja bajo ella y unos posibles cuernos en lira o, más bien, una vulva. Un metro más adelante, sobre una arcada y en un lateral de la gatera, se encuentran las siguientes grafías, en este caso un signo tipo vulva, algún trazo rojo junto a él y una figura de bóvido de cuerpo entero (la cabeza muy perdida). Pasamos a describir cada una de ellas.

2. 2. 8. 3. 1. Grupo 1. Figuras pintadas en el fondo de la cueva.

El primer grupo está formado por una cabeza de bóvido (Nº1) situada casi a ras de suelo sobre una pequeña hornacina, en posición casi horizontal y adaptándose a la forma de la roca en especial la parte inferior. Mira hacia la derecha (boca de la cueva) y se pintó a 30 cm del suelo actual. Mide algo más de 60 cm de largo, la parte más ancha 40 cm (desde la base del cuerno al arranque del cuello), el extremo del hocico 10 cm y los cuernos 20 cm. El trazo rojo intenso es continuo, bastante potente en la parte de la testuz, de unos tres centímetros de grueso presentando una doble línea, más fina, en algunas partes como cuerno derecho y parte inferior del hocico. La figura se presenta de una manera bastante geométrica sin detenerse en detalles anatómicos. La zona baja del morro presenta una línea que podría coincidir con la boca del animal. Se trata de un trazo que partiendo de la parte baja de aquél llega a superarlo en la zona frontal un par de centímetros. El detalle visto en la fotografía nos hace pensar que se trate de la boca y posiblemente la lengua, todo ejecutado de una manera muy esquemática. Las astas se representan hacia adelante, ligeramente torcidas, apuntadas y en forma de “c” o gancho en una perspectiva biangular oblicua. Así la posición de la cabeza y de la cornamenta se dibujan de diferente manera. La primera de perfil con el morro ligeramente levantado, mientras que los cuernos buscan una cierta profundidad con esa posición semioblicua. En el fondo, parece como si el artista pretendiese dar un cierto volumen a la figura con un recurso donde, en vez de sombrear o perfilar la frente del animal, jugó con la profundidad rectilínea de la misma obviando una técnica de modelado por otra más lineal.

No obstante la figura gana fuerza y potencia cuando la observamos desde la entrada de la gatera, de una manera más afrontada a la posición de los cuernos. La cabeza tiende a ganar volumetría y expresividad, se aprecia una forma más rotunda y naturalista donde la doble línea inferior nos permite apreciar claramente lo que sería la típica papada del animal. Por tanto parece que ese punto de visión sería el apropiado y más cómodo para apreciar el uro .

³⁰² Como es costumbre en nuestros trabajos siempre seguimos el orden de anteriores publicaciones para no crear confusión.

Bajo esta figura se observa un punto rojo de 3 cms (N.º 3) y a la izquierda, a unos 10 cms y sobre una pequeña costra que parece tapanla en parte, dos líneas (Nº2) finas ascendentes de un centímetro de grueso y 11cms de largo que pueden interpretarse como dos cuernos en lira en posición frontal (separados en su parte superior en 13 cms)³⁰³. Aunque tampoco descartamos, por su forma, que se trata de otra vulva asociando bóvido y signo femenino como ocurre en el siguiente conjunto de la cueva.



Fig 90. Vista de los conjuntos 1 y 2. Bóvidos

2. 2. 8. 3. 2 Grupo 2. Figuras pintadas al fondo de la cueva.

El segundo grupo, a un metro de las anteriores, está constituido por dos grafías principales y algunos trazos sueltos. Todos están pintados en rojo ocre como los anteriores. Se trata de un gran bóvido (N.º 4) y de un signo tipo vulva (N.º 5). Fueron pintados sobre la pared y bóveda de la gatera, en su arco de entrada. Al igual que las anteriores se sitúan muy cerca del suelo (un metro). El zoomorfo mira hacia el interior de la cueva y es de buenas dimensiones. Las medidas del animal superan los 70 cm de largo, una cruz de 29 cm y una longitud corporal de 48 cm. Representado de perfil se ve bien trazado el cuerpo contorneado con línea continua, perdida en la zona trasera del lomo (se aprecian algunos pigmentos) y en la parte superior de la cabeza (acción de carbonatos de la pared). Muestra las cuatro patas

³⁰³ Esta figura no fue descrita en la publicación de J.A. Rodríguez Asensio.

abiertas simulando el movimiento, con especial detalle las delanteras donde se perfilan las rodillas y se dibujan con doble contorno y algo de sombreado partes de las mismas. Los cuartos traseros se dibujan – con los mismos recursos que los anteriores- en perfecta perspectiva marcando la zona inguinal y aprovechando un resalte de la roca para darle volumen al muslo. La representación de éstos -abierta y ligeramente estirados hacia atrás- es menos natural – en cuanto a la sensación de movimiento- que aquella que dan las patas delanteras dibujadas una por delante de la otra pero con cierta rigidez. Si bien las patas no se completan, las traseras parecen rematarse pero sin detenerse mucho en el detalle de sus pezuñas que parecen más bien, ser pequeños muñones.

El resto de la figura es bastante plana si se exceptúa un intento de marcar, mediante una línea paralela (doble contorno) en el pecho, la anatomía de éste. El cuello grueso y muy alargado para las proporciones de la figura, conecta con un lomo recto buscando esa sensación de estiramiento de la imagen como si estuviese caminando de manera forzada (efecto también buscado por la forma de dibujar las patas) . La cola es un trazo largo y la cabeza, de morro (16 x 6 cm) cuadrado, se inclina hacia abajo. Como se indicaba, ésta, se ha perdido en parte. A pesar de ello, el estudio de la imagen permite seguir, a duras penas, restos de la línea de la frente que termina en un pequeño engrosamiento del pigmento, un moño del que parte una línea ascendente que se puede identificar con el cuerno izquierdo y parte del derecho vistos en una perspectiva semioblicua. Unos centímetros por debajo una pequeña mancha podría marcar el ojo del animal. Al igual que la figura del Grupo 1 creemos que la posición del observador estaría más atrás. Hoy las condiciones de la caverna han cambiado sustancialmente respecto a cuando se ejecutaron las pinturas. De hecho la sala está muy tomada por espeleotemas y coladas que pudieron no existir en aquel entonces.

La segunda grafía (N.º5) es una vulva ligeramente ovalada -más ancha por arriba - de 28 cms de alto y 24 cms de ancho situada bajo las patas del animal (a 10 cms). Cerrada por abajo y abierta por la zona superior donde las líneas se rematan por un engrosamiento a modo de voluta mostrando lo que serían los labios (forma de vaso o lira que se veía en el anterior caso). Una línea la parte en dos mostrando la hendidura central de la misma. Aprovecha los surcos y abultamientos naturales de la roca para darle mayor naturalismo. Los primeros se rellenan de color remarcando los bordes y los relieves de la pared proporcionando un volumen especial a la forma. A su derecha, y también aprovechando una pequeña hendidura roma de la pared, un trazo de 7 cm se dispuso verticalmente (N.º 7). Algo más a la derecha y sobre el arco de la gatera se aprecian restos de manchas rojas muy tomadas por la carbonatación de la pared (Nº8). Al menos se ve una larga línea y rasgos dispersos.

Este grupo y el anterior parecen pintados de manera muy forzada tanto por la estrechez del conducto donde apenas cabe una persona, como por su proximidad al suelo. No obstante, pensamos que el plano de trabajo desde el que se pintaron debía estar algo más bajo que el actual. El nivel presente esta constituido por arcillas pardas donde se ven algunas conchas y huesos. Posiblemente se trate de una colmatación posterior a la ejecución de las pinturas. Aunque sin una excavación será muy difícil de determinar.



Fig 91. Detalle primer bóvido y vulva.. Grupo 1.



Fig 92. Detalle segundo bóvido y vulva. Grupo 2.

2. 2. 8. 3. 3. Grupo 3. Pasaje de entrada.

Tal como se comentaba al principio, la exploración de la cueva ha permitido encontrar otras pequeñas manifestaciones gráficas. El primer grupo³⁰⁴ se encuentra a pocos metros de la entrada al cruzar un pequeño arco que desde la primera sala da paso al pasaje que conduce al final de la cueva. Sobre la parte superior de una pared bastante lisa se aprecia en la parte baja un trazo, de apariencia reciente, longitudinal (40 cms de largo) y grabado con un objeto romo (N.º 9). Sobre él, y a más de dos metros del actual suelo, se ven unas líneas realizadas con grabado muy fino (N.º 10). Se trata de un trazo largo vertical que se continua con otro ovalado que termina de manera ascendente y se acompaña de otro pequeño y ligeramente curvo de 6 cms. Se que podrían interpretar como parte del hocico, cuerno y cuello de un animal (probablemente un cáprido). La figura tiene unos 31 cms de alto y 18 cms de largo.

Siguiendo el pasaje en su primera curva y a 80 cm del suelo, en una pequeña oquedad se aprecian restos de pintura roja de un 13 cms (N.º 11) y siguiendo, bajo otro entrante del techo y 1, 40 del suelo (N.º 12), más restos de pintura roja (35 cm).

2. 2. 8. 3. 4. Grupo 4. Galería izquierda.

La última formación se ha descubierto en el pasaje que gira hacia la izquierda, en un punto donde aquél se estrecha y previo a un escalón rocoso que da paso a la sala final. La pared se ve muy rozada y gastada por el paso continuo. Los grabados se encuentran como a un metro veinte del suelo observándose varios trazos finos y otros más complejos formando un conjunto de unos 60 cms. Los grabados más finos se observan en la parte superior del grupo (N.º 13). Se trazan de manera horizontal y paralelos entre sí sobre un raspado estriado - en parte- realizado sobre la pared, algunos se cortan entre sí queriendo construir algún tipo de figura rectangular. Tanto en el extremo superior como inferior se ven más líneas finas perdidas. El centro del conjunto se constituye por varios trazos curvos (Nº14), algunos superpuestos a los anteriores, alineados de manera ascendente. Son trazos finos y repetidos que llegan a configurar una línea de unos dos centímetros de grosor.

La galería final, contiene (N.º 15) en una de sus paredes, unas digitaciones de 15 cms realizadas sobre la arcilla blanda de la misma y rodeando un pequeño espeleotema. Es difícil precisar su antigüedad.

2. 2. 8. 4. Paralelos e hipótesis cronológica.

Las figuras más significativas de la cueva son, sin duda, las pinturas del Grupo 1 y 2, en concreto los dos bóvidos, especialmente el segundo y la vulva que le acompaña. Tanto su estilo como la forma de representar estas figuraciones es lo que puede ayudar a contextualizar mejor estas grafías.

Comenzando por la forma n.º 4 del Grupo 2 (uro completo y por tanto más representativa); se encuentran varios paralelos en cuevas de la cornisa cantábrica recogidos,

³⁰⁴ Este grupo tampoco se menciona en la publicación de Rodríguez Asensio, al igual que el grupo 4.

sintéticamente, por G. Sauvet³⁰⁵ dentro de ese mundo de figuras rojas que domina las primeras etapas del arte paleolítico de la región: Covalanas³⁰⁶, Garma³⁰⁷, Pasiega A³⁰⁸ y C³⁰⁹ o la cabeza de uro de El Castillo³¹⁰ (caso similar al bóvido n.º 1 del Grupo 1). Todos presentan ciertas características comunes: trazo rojo continuo salvo algún caso como Covalanas o La Garma³¹¹ que aparecen realizados mezclando punteado o mixto como la cabeza de El Castillo; tendencia a pintar los cuernos abiertos (en lira en casos) con perspectiva biangular oblicua y de manera simple y esquemática destacando el moñete de la frente; el cuerpo, de perfil, se suele dibujar muy estirado aunque respetando esa fortaleza de la zona del cuello y pecho de los bóvidos; variabilidad en el tratamiento de las patas; el hocico se representa de manera geometrizable (tendencia trapezoidal o cuadrangular) y alargado como el resto de la figura. Los cuerpos se pueden modelar con doble contorno y algunos sombreados pero, nuevamente, de una manera poco trabajada y esquemática, como a grandes trazos.

Tanto el primer uro (cabeza del Grupo 1, n.º 1) como el segundo bóvido de Trescalabres (Grupo 2, n.º 4), guardan, a nuestro entender, mayor similitud, dentro de este pequeño conjunto iconográfico, con las figuras de La Pasiega A o El Buxu. Es especialmente relevante este último caso: por su proximidad, al encontrarse dentro de la misma área geográfica, como por el tipo de asociación animal y signo, que muestran ambos casos (Buxu y Trescalabres).

La cueva del Buxu ha mostrado un nuevo e interesante horizonte de pinturas rojas donde, al inventario de varios puntos y signos, se han unido una vulva con una composición de sus pigmentos y pictórica que la relaciona con los mismos ideomorfos femeninos de la

³⁰⁵ Sauvet, G. (2015): "Una nueva figura roja en la cueva de El Buxu (Cangas de Onís, Asturias)". *Zephyrus* LXXV. 165-172. Se trata de la cueva del Buxu, Pasiega, Castillo, Garma y Haza. Así como la francesa de Combier.

³⁰⁶ Moure, J.A., González Sainz, C. y González Morales, M.R. (1991): *Las cuevas de Ramales de la Victoria (Cantabria). Arte rupestre paleolítico en las cuevas de Covalanas y La Haza*. Universidad de Cantabria. Santander. 35. Guarda similitudes con Trescalabres 2-1 como son la doble línea de contorno de las patas traseras, el morro cuadrangular, la disposición de las patas, la actitud en un caminar forzado, etc.

³⁰⁷ Arias, P. et al. (1997): "El proyecto <Estudio integral del complejo arqueológico de La Garma (Omoño, Cantabria)>. Primeros resultados." *Actas del II Congreso de Arqueología Peninsular de Zamora*. 147-162

³⁰⁸ Breuil, H.; Obermaier, H. y Alcalde del Río, H. (1913): *La Pasiega á Puente Viesgo (Santander, Espagne)*. Mónaco. 12 - 13. El bóvido de Pasiega A es el número 40. Está de perfil patas delanteras en movimiento y carece de cuartos traseros. Fuerte maxilar y forma cuadrada de la cabeza, doble línea pectoral como Trescalabres 2-1. La potencia de la forma de la cabeza también nos recuerda a Trescalabres 1-1. El segundo bóvido de la Pasiega A es el n.º 27. Se trata de una figura muy estirada, algo esquemática. Guarda cierta similitud con Trescalabres 2-1 en la forma de tratar los cuartos traseros al marcar el arranque de los dos muslos.

³⁰⁹ Breuil, Obermaier y Alcalde del Río (1913:24). Figura n.º 79.

³¹⁰ Alcalde del Río, H., Breuil, H. y Sierra, L. (1911): *Les Cavernes de la région cantabrique (Espagne)*. Mónaco. 129. Se trata de la figura 70 de su inventario.

³¹¹ Este caso estudiado por Diego Garate en su tesis doctoral muestra varios rasgos que ayudan a su interpretación cronológica. A este bóvido se le superpuso un megaceros de color violeta. Posteriormente se repasó con grabado añadiendo un ojo y corrigiendo la perspectiva de los cuernos de biangular recta a oblicua. Entre el uro pintado y repasado existe un lapso temporal que marca la ejecución de la pintura violácea. Garate, D. (2006): *Análisis y caracterización de los conjuntos parietales con graffias zoomorfas punteadas. Una expresión pictórica propia del Paleolítico superior cantábrico*. Universidad de Cantabria. 135

cercana cueva de Tito Bustillo³¹². A ella se suma la figura de un bóvido³¹³. Ambos situados en el mismo pasaje y próximos entre sí.

Uros en rojo, aunque de un estilo diferente a los aquí tratados, también se encuentran en la base del panel de Candamo (Muro de los Grabados)³¹⁴ donde se asocian a hileras de puntos. Un tipo de relación (uro-puntos) que se rastrea desde el Auriñaciense hasta el Solutrense en Francia (Abri Blanchard, Tête-du-Lion o Isturitz) como reconoce D. Garate, O. Rivero y J. Ríos-Garaizar³¹⁵ vinculando este fenómeno a otros casos como son Covalanas y Pasiega A. Nuevamente se quiere entroncar esa tradición de figuras rojas³¹⁶ a periodos *antemagdalenenses* como defiende G. Sauvet para los bóvidos ya mencionados³¹⁷. Horizonte o contexto cronológico con el que estamos de acuerdo. Parece muy interesante esta conexión de bóvido con líneas o masas de puntos al igual que la vinculación de signo tipo vulva con uro tal como la vemos en el Buxu y Trescalabres³¹⁸. Esta cueva, como ya se expuso, muestra un caso claro en el Grupo 2 y posiblemente en el ejemplo del Grupo 1 con la cabeza de bóvido y la posible vulva junto a él.

El signo femenino del Grupo 2 de Trescalabres y el posible del Grupo 1³¹⁹ se unen a ese conjunto signico de especial importancia en la cuenca del río Sella y de la Marina. Area rica e intensa en esta clase de expresiones esquemáticas referidas explícitamente al exterior

³¹² Menéndez, M. y García, B. (2014): “El nuevo horizonte de pinturas rojas de la cueva del Buxu, Asturias, España”. M.^a S. Corchón y M. Menéndez (Ed). *Cien Años de arte rupestre paleolítico*. Universidad de Salamanca. 65-73. Este horizonte se encuadra en los orígenes del arte paleolítico.

³¹³ Sauvet (2015:165-172)

³¹⁴ Corchón M.^aS et al. (2014): “El arte parietal paleolítico de la cueva de La Peña (Candamo, Asturias): Cien años después de Eduardo Hernández-Pacheco”. M.^a S. Corchón y M.Menéndez (Ed). *Cien Años de arte rupestre paleolítico*. Universidad de Salamanca. 31-51

³¹⁵ Garate, D.; Rivero, O. y Ríos-Garaizar, J. (2015): “Evaluating Aurignacian art in Iberia...if really exists” *Palethnology* . 236-255. Incluyen también el caso de Trescalabres con el bóvido del Grupo 2. Nuestra revisión no permite ver ninguna agrupación de puntos salvo difusas manchas frente a él pero que se deben corresponder con figuras perdidas por acción de la carbonatación de la pared. Por contra si aparece un punto bajo la testud del otro uro del Grupo 1. Este no se menciona en el citado artículo. Creemos que, los citados puntos, se traten de alguna sombra que fue interpretada como tales en la visita de D. Garate a la cueva en 2002. Por tanto descartamos esa interesante asociación de figura y signo para el caso de Trescalabres (Bóvido Grupo2) salvo que queramos verla en el caso de la cabeza de uro (Grupo 1). Esta figura si nos parece está más próxima, por su potencia, al toro de Pasiega A.

³¹⁶ Fortea, J. (2007):” El Arte paleolítico del Oriente de Asturias”, en *El Arte rupestre prehistórico del oriente de Asturias* S. Ríos, C. García de Castro, M de la Rasilla y J. Fortea (Eds), Llanera. 218-219. Garate, D. (2006): *Análisis y caracterización de los conjuntos parietales con graffias zoomorfas punteadas. Una expresión pictórica propia del paleolítico superior cantábrico*. Tesis Doctoral. Universidad de Cantabria. Santander. Garate, D. (2008): “Las pinturas zoomorfas punteadas del Paleolítico Superior Cantábrico: hacia una cronología dilatada de una tradición gráfica homogénea”. *Trabajos de Prehistoria* 5-2, 29-47; González Sainz, C. (2013): “Una introducción al arte parietal paleolítico de la región cantábrica” . *Arte sin artistas. Una mirada al paleolítico*. Museo Arqueológico de Madrid. Alcalá de Henares, 169-170; Menéndez, M. (2014): “Desde Candamo hasta la cueva de El Pindal: un siglo de estudios del arte paleolítico en Asturias”. *Entemu XVIII*, UNED, 205-226; Balbín 2014.

³¹⁷ Sauvet, G. (2015:170).

³¹⁸ Podemos sumar un tercer caso. Al revisar los grabados exteriores de El Covarón se pudieron identificar dos estrechas vulvas. Al seguir las líneas horizontales del conjunto parece intuirse la forma de un bóvido sobre ellas.

³¹⁹ La disposición en lira de ésta nos recuerda a las formas exteriores de las vulvas de Tito Bustillo.

del órgano sexual femenino. El mayor número de figuras de este tipo, pintadas en rojo, se encuentran en la mencionada cueva de Tito Bustillo³²⁰ pero también en Sidrón, Balmori³²¹, Pindal³²², Llonín³²³ o Pruneda³²⁴. A este tipo de ideomorfo habría que unir aquellos que se encuentran grabados en la entrada del El Covarón (La Pereda, Llanes)³²⁵.

Se trata de un conjunto de signos muy homogéneo tanto por el tipo de iconografía (algunas formas más expresivas que otras) como por su concentración espacial en la misma comarca. Un hecho único en el paleolítico europeo como señala R. Balbín³²⁶. Las representaciones de vulvas se han venido enmarcando cronológicamente en las primeras etapas del arte paleolítico cantábrico³²⁷ dentro de ese mundo de figuraciones rojas y expresiones no zoomorfas como digitaciones cortas, alineaciones de puntuaciones, meandriformes, oquedades coloreadas o con trazos y puntos a su alrededor, alineaciones de barras verticales, etc³²⁸. De hecho ese horizonte de signos parece claro en cuevas como Tito Bustillo donde se han encuadrado en torno al 30.000 BP³²⁹. Una cueva que muestra un largo uso pictórico con un importante horizonte gráfico dentro de esas primeras etapas del arte que parece llegar hasta el Gravetiense³³⁰. Esas fechas tempranas encajan perfectamente, también, con la serie de fases artísticas de Llonín³³¹. El panel de esta cueva muestra un primer momento de figuraciones rojas entre las que destacan una forma femenina y una vulva que “recuerda esquemas similares del Camarín de las Vulvas de Tito Bustillo”³³².

³²⁰ Balbín, R. y Moure, J.A. (1981): “Pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo (Asturias). Conjuntos II a VII”. *BSEAA XLVII*. Universidad de Valladolid. 10-14

³²¹ Mallo Viesca, M. y Suárez Díaz J.M. (1973): “Las pinturas de la cueva de La Riera y Balmori”. *Zephyrus XXIII y XXIV*. Universidad de Salamanca. 19-37

³²² Jordá, F. y Berenguer, M. (1954): “La cueva del Pindal (Asturias). Nuevas aportaciones”. *BIDEA XXIII*. Oviedo, 331-377.

³²³ Fortea, J. et al. (2004): “L’art pariétal et la séquence archéologique paléolithique de la Grotte de Llonin (Peñamellera Alta, Asturias, Espagne)”. *Préhistoire, Art et Sociétés LIX* 7-29

³²⁴ Martínez-Villa, A. (2014): “Nuevas evidencias de arte rupestre en el Paleolítico del valle Sella-Güeña. Contexto y territorial”. *Cien años de arte rupestre paleolítico* (Eds S.Corchón y M. Menéndez). Universidad de Salamanca. Salamanca. 301-318. AL lado de un gran signo rectangular y a unos metros de un ciervo rojo se ven trazas de signos circulares que se podrían interpretar como vulvas.

³²⁵ Este estudio corresponde a un proyecto de investigación, del que formamos parte, dirigido por Mario Menéndez. Durante 2015 y 2016 se ha hecho una revisión de las grafías de esta cueva y se han practicado diversos sondeos.

³²⁶ Balbín, R. (2014): “Los caminos más antiguos de la imagen: el Sella”. *Expresión simbólica y territorial: los cursos fluviales y el arte paleolítico en Europa*. M.A de Blas,(Ed). RIDEA, Oviedo. 80

³²⁷ Balbín (2014:80)

³²⁸ Fortea (2007); Garate (2006); Garate (2008); González Sainz (2013); Menéndez (2014); Balbín (2014)

³²⁹ Balbín et al. (2007): “Trabajos arqueológicos realizados en el conjunto prehistórico de Ardines en Ribadesella desde el año 1998”. *Excavaciones Arqueológicas de Asturias 1999-2002*. Oviedo. 27

Pike, A et al. (2012): “U-Series Dating of Paleolithic Art in 11 caves in Spain”. *Science* 336, 1409-1413

³³⁰ Balbín (2007:35)

³³¹ Fortea, J. et al. (2004): “L’art pariétal et la séquence archéologique paléolithique de la Grotte de Llonin (peñamellera Alta, Asturias, Espagne)”. *Préhistoire, Art et Sociétés LIX* 7-29

³³² Fortea, J. et al. (2007): “La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta). Campañas de 1999 a 2002”. *Excavaciones Arqueológicas de Asturias 1999-2002*, Oviedo, 83

2. 2. 8. 5. Cueva de Trescalabres II³³³

A una decena de metros, al oeste, de la entrada de Trescalabres I y siguiendo la misma línea del cantil calizo que marca la visera del abrigo, se abre una pequeña boca de unos dos metros cuadrados. Ésta da acceso a una cueva conocida en los años 80 por algunos grupos espeleológicos³³⁴. La entrada, se sitúa unos dos metros sobre el suelo del vestíbulo. Hay que descolgarse hasta llegar a un pasaje que continúa por una sala de unos 20 m² la cual se ramifica en dos conductos, uno al Este y otro al Sur. El primero, se va colapsando por una diferentes costras y espeleotemas, el segundo da paso a una galería en forma de tubo de un metro de ancho por unos 70 cms de alto con una longitud de unos 20 m. Esta conduce al interior de la caverna.

Centrándonos en el vestíbulo. Su suelo es de arcillas pardo oscuras. Se pueden ver restos óseos, algunos cantos de cuarcitas rotos de manera antrópica y pequeños carbones. Da la sensación que pudiera ser la superficie de un yacimiento conectado con un abrigo exterior y oculto por derrubios de ladera y formaciones cálcicas. Hacia el centro de la sala se ve colgar una hilera de estalactitas muy alteradas y cubiertas por algas, líquenes y hongos. Es una fila de unos dos metros por 70 cms, muy visible y donde se pueden contemplar, en su cara sur, diferentes grabados digitales, con una pátina y alteración similar al del resto del espeleotema donde fueron trazados . A la zona le llega la luz del día.

Los grabados se trazan en bandas de unos diez centímetros y de cuatro trazos bastante marcados hechos con los dedos. Recorren la superficie de la estalactita bordeando sus protuberancias de manera descendente y serpenteante con longitudes de 30 a 40 cms. Se pueden definir cinco grupos. Si la mayoría de los trazos son verticales, en el conjunto 2 se observan, en el extremo inferior del espeleotema, unas líneas más cortas horizontales, incluso parecen rematar, a modo de estrella en la parte roma de la estalagmita. Un caso similar se puede ver en la cueva de Los Canes.

A falta de un estudio más detallado de Trescalabres II, encontramos un paralelo claro³³⁵ con este tipo de técnica y grañas en la cercana cueva de Las Tempranas, a menos de un kilómetro al norte, en Quintanal a un kilómetro al Este, El Covarón a tres kilómetros también al Este; o en las cuevas de Los Canes, Covaciella y Subores en el Cares-Deva. La forma de envolver los espeleotemas, protuberancias e irregularidades de la pared nos recuerda mucho a la cueva de Los Canes en Cabrales³³⁶. Esa profusión de trazos curvilíneos y

³³³ El hallazgo se produjo el 15 de Abril de 2017 al realizar la exploración del complejo Trescalabres dentro de nuestro trabajo de investigación de este sistema. Este descubrimiento fue realizado entre Marelia Gil y Alberto Martínez -Villa. Confirmado este pequeña muestra de arte se comunicó a la Dirección General de Patrimonio mediante llamada y correo electrónico, así como al Director del Museo Arqueológico de Asturias para que se tomaran las medidas de protección oportunas.

³³⁴ Se conoce como LI-2 y fue explorada por el grupo Hades en 1987 y posteriormente por el grupo CADE en 1993. Información aportada por Pablo Solares de la Federación Asturiana de Espeleología. A la espera de un estudio más detallado de la cavidad y de este conjunto se ha adelantado en esta nota el hallazgo.

³³⁵ Otros casos cantábricos son Chufín, Altamira, Clotilde, Hornos de la Peña, Chimeneas, Salitre, Ekain, Altxerri, etc.

³³⁶ Arias, P. et al. (1981): "Notas sobre los grabados digitales de la cueva de Los Canes (Arangas, Cabrales)" *BIDEA* 104. Oviedo. 937-956

descendientes agrupados en pequeños paneles, como se indicaba, se encuentran tanto en la mencionada cueva como en Tempranas³³⁷.

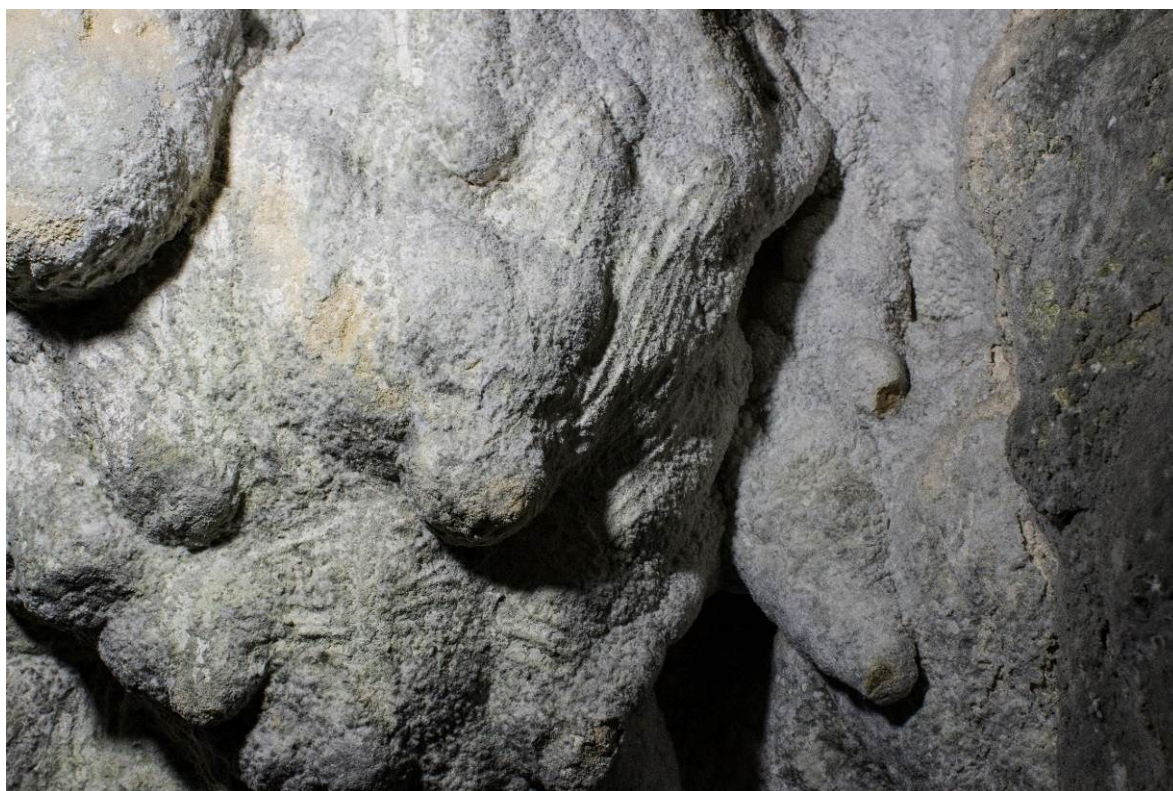


Fig 93. Grabados digitales de Trescalabres II

2. 2. 9. Cueva del L' Tebellín

2. 2. 9. 1. Localización y descripción de la cueva.

La cueva de L'Tebellín (Bricia, Posada de Llanes) se sitúa en el fondo de una dolina asociada a un pequeño poljé que se extiende de Oeste a Este. Aquélla se localiza en el extremo Este del mismo. Forma parte del gran sistema cárstico del macizo de la Llera donde se encuentran importantes asentamientos paleolíticos como Cuetu La Mina, La Riera, Jonfría, Trescalabres, Bricia, Balmori...³³⁸. El complejo de L'Tebellín está formado por un abrigo que

³³⁷ Rodríguez Asensio, A. y Noval, M. (2012): "Cueva Tempranas (Posada, Llanes, Asturias)". Arias, P , Corchón, M.^a S. y Menéndez, M.(Ed). *Actas de la Primera Mesa Redonda. El Paleolítico Superior Cantábrico. San Román de Candamo. Asturias, Abril 2007*). Universidad de Cantabria. 255-264

³³⁸ La cueva se encuentra prácticamente al lado de Cuetu La Mina y La Riera, ambas con una importante ocupación paleolítica desde el Auriñaciense y Gravetiense hasta el Asturiense. Estos dos yacimientos fueron descubiertos y excavados por el Conde de la Vega del Sella quien los describe en sus dos obras: *El Paleolítico de Cueto de La Mina (Asturias)*. CIPP 13, Madrid 1916 y *La cueva de la Riera y Balmori (Asturias)*. CIPP 38 Madrid 1930. Posteriormente fueron posteriormente excavados en los años 70 y 80 del pasado siglo. Straus, L. G. et Clark, G. A. (1978): "La Riera Paleoeological Project: Preliminary Report,

da paso a tres cavidades³³⁹: una parte hacia la derecha -dirección sur- finalizando en una pequeña sima o *torca*, otra se dirige al norte unos 50-60 m y por último una estrecha gatera da paso a una gruta más amplia. Como se indicaba el acceso al sistema principal se realiza por un angosto paso de unos 60 cm y unos cuatro metros de largo, pasaje que durante las épocas de lluvia suele contener agua. Este conducto se dirige a una galería que, a su vez, desemboca en una gran sala. Desde ésta parten otros pasajes continuando el desarrollo de la cueva hacia niveles más profundos y hacia un vestíbulo que debió ser parte de una boca anterior, hoy cegada. Es en aquella sala central donde se encuentran las pinturas parietales. Concretamente en el techo de la misma y en una galería lateral -a modo de camarín – .

Parte del complejo era usado, tradicionalmente, para resguardar el ganado y la cueva era utilizada para prácticas espeleológicas. Sus pinturas fueron identificadas y estudiadas por primera vez en 1982 por González Morales³⁴⁰ .

1977 excavations.” *Current Anthropology* 19, 455-456. De la Rasilla, M. (1990): “Cueto de la Mina, campañas 1981-86”. *EAA 1983-1986*, Principado de Asturias, 79-86.

³³⁹ La topografía fue realizada por Pablo Solares y Victoria Álvarez (espeleólogos del grupo Escar que han explorado la cavidad), a los que agradecemos su ayuda en este trabajo. La proyección de aquella muestra la posición de una posible cuarta boca hoy sepultada por un colapso de bloques y a pocos metros de la entrada actual. De hecho en el interior de la cueva – a la altura de ese posible acceso- se observa una zona donde el piso es arcilloso con importantes capas de *helix* sp. completamente concrecionados que buzan desde el exterior al interior. Debo también agradecer a Laura Labajos, Marelia Gil y Juanjo Arrojo su apoyo en los trabajos de campo. Las coordenadas que sitúan la entrada de la cueva son: Datum ETRS89. Lat N 43°25' 40.11”/Long W 4°51' 17.36”// UTM HUSO 30: X. 349.867,34/ Y. 4.809.994,33

³⁴⁰ González Morales, M.R. (1982): “La cueva del Tebellín (Bricia, Llanes, Asturias) y sus pinturas rupestres. *Veleia* 10. 169-174.

CUEVA DE L'TEBELLÍN (Posada, Asturias)

Galería de las pinturas

Topografía Pablo Solares y Victoria Alvarez. Dibujo AMV

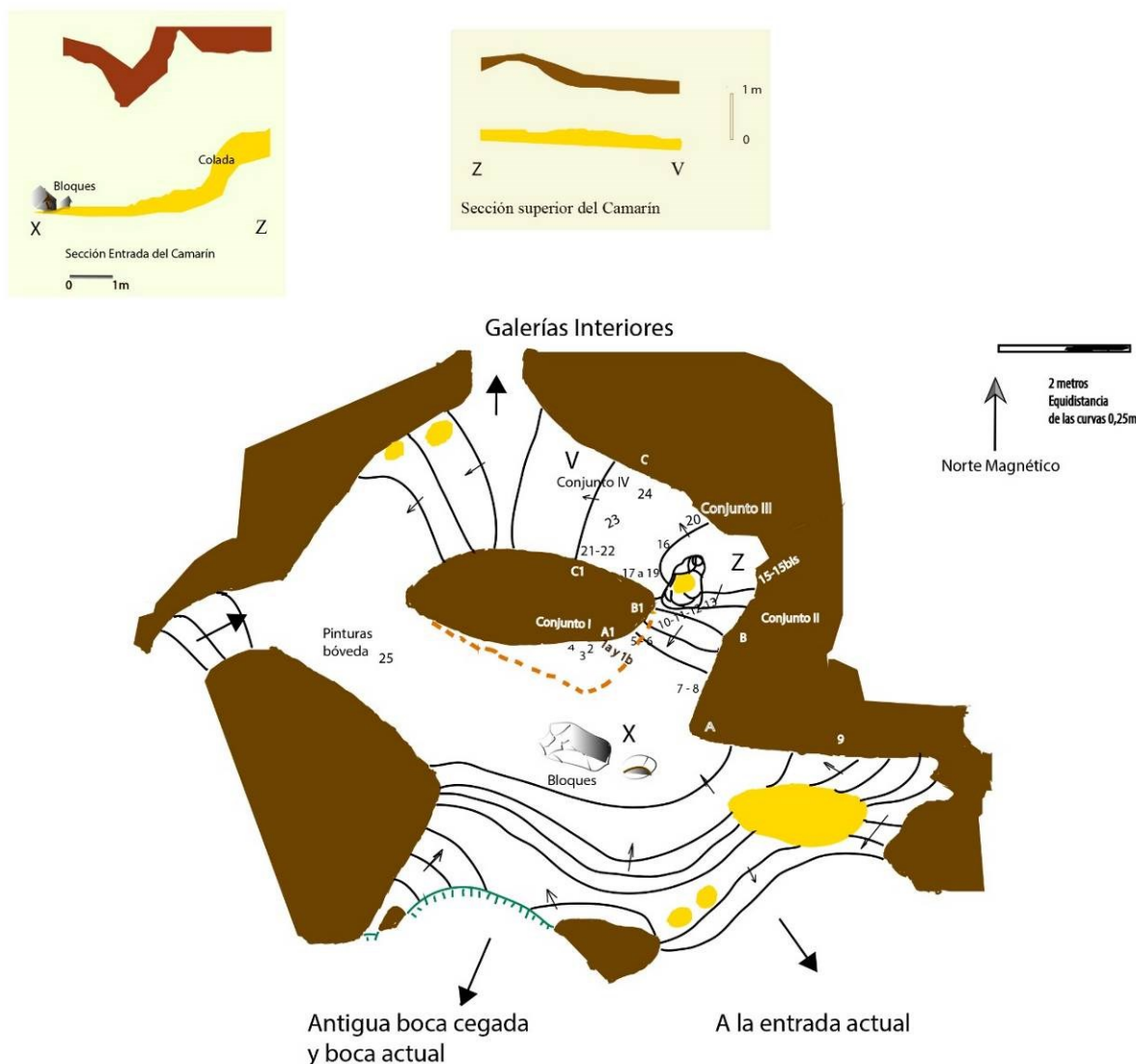
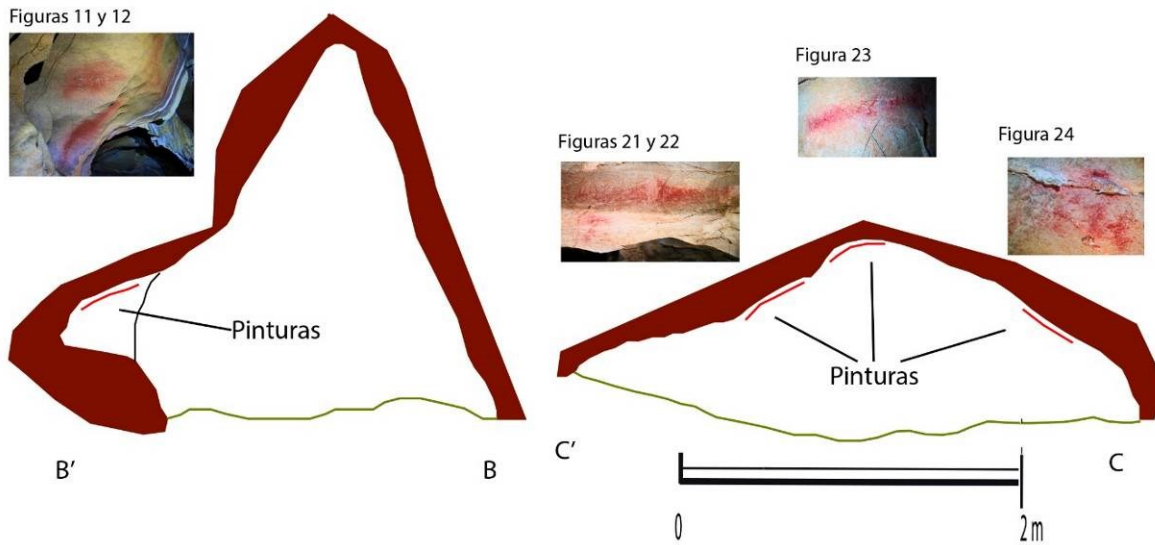


Fig 94a. Topografía de L'Tebellín

2. 2. 9. 2. Descripción de las manifestaciones artísticas.

Las manifestaciones artísticas se concentran, principalmente, en un galería lateral de unos 8 metros de longitud y dos de ancho que partiendo desde el lado NNE de la sala central va girando – hacia la misma- sobre un pilar calcáreo. Se reparte en dos niveles, uno prácticamente a la altura del suelo de la sala principal y el otro -formado sobre una colada estalagmítica- a un metro sobre el anterior. Su bóveda es apuntada- de más de dos metros- y de perfil ovalado -según se mira su entrada- siendo el resto del conducto de techo bajo – no más de un metro- obligando a arrastrarse por el mismo. La conservación de las pinturas es

desigual. Aquellas que se encuentran en la zona derecha de la entrada del camarín se ven muy perdidas comparadas con los dos grandes signos de la izquierda. Igual suerte corrieron otras manifestaciones bajo éstos. Posiblemente el efecto del agua (se aprecian marcas de inundación sobre la pared), la mayor intensidad de calcificación de la roca en esa zona, las corrientes de aire y otros factores que se nos escapan debieron afectar desigualmente a la pigmentación. Por el contrario aquellas pinturas situadas en la parte alta del pasaje se han preservado de los efectos naturales aunque no de algunas visitas incontroladas y vandálicas de las últimas décadas.



Sección B'-B y C'-C. Conjunto II y Conjunto IV. Cueva L'Tebellín.

Fig 94b. Sección del Camarín y situación de los conjuntos.



Fig 95. Vista general de la galería de las pinturas

El primer conjunto (I) de pinturas se encuentran en la cara inferior de un espolón de roca -situado a la entrada de la galería o camarín- que sobresale por encima del piso de la cavidad un metro treinta. Se trata de dos grandes signos de los denominados “claviformes”³⁴¹ dispuestos de manera simétrica uno sobre otro formando una especie de efecto reflejo o espejo entre ambos y que anuncia el área decorada de manera muy llamativa. Miden unos 2,25 m de largo, unos 0,40 m. de ancho en su extremo y 0.90 m en la parte central. Como se indicaba se trata de dos grandes signos de tipo claviformes (nº 1a y 1b) pintados uno contra otro y que aprovechan un saliente natural de la roca para situar el eje sobre el que se dibujaron los dos apéndices centrales (Fig 97). Sus extremos están también rematados con sendos apéndices. La pintura es plana y de un rojo intenso. Justamente bajo ellos, a la izquierda, y a treinta centímetros se aprecia una especie de V ó Y larga con un pequeño engrosamiento lateral (30 x 10 cm); es estrecha y formada por dos trazos rojos discontinuos que se van perdiendo en el final de la figura (nº 2). A continuación, y a 60 cm del extremo de la figura 1, en otra concavidad de la roca, se ve otro trazo rojo (20 x 6 cm) en forma trapezoidal o de trompeta hecho con tinta roja plana (nº 3). Esta figura podría tratarse de un claviforme incompleto. Por encima de éste³⁴² y muy cerca de la figura 1 un pequeño signo (nº 4) formado por dos trazos de unos dos centímetros de ancho (16 x 13 cm) que forman una especie de Y. Da la sensación que se cierra por la parte superior aunque un manchón reciente impide verlo con claridad. Uno de sus extremos está tapado por una costra. Por último, y en este lado izquierdo de la pared, a 45 cms bajo los dos grandes signos y a unos 50 cms sobre el suelo (hay que tumbarse para observarlos), se aprecia otro pequeño grupo. Está formado por varias manchas difusas destacando dos; una forma subtriangular (nº 5) en tinta plana roja de unos treinta por cincuenta centímetros situada en el borde de la pared que vuela sobre el suelo. Parece tener su continuidad -con un trazo difuso alargado de unos 80 cm- por la arista de la roca. Creemos que se trata de otro claviforme muy perdido con apéndice central y laterales; y un gran forma, a primera vista, oval (nº 6) pintada aprovechando la oquedad de la roca (60 x 32 cm y con un trazo de 5 a 3 cm de grosor). El estudio más detenido *in situ* así como de la tomas fotográficas ha permitido apreciar otras dos formas además del trazo largo superior (6a). Bajo el trazo más largo se descubre uno más corto que parece corresponder a un claviforme de pequeño tamaño (n.º 6 b). A un lado y a pocos centímetros otra mancha roja perdida se concreta en un claviforme de lados cortos y forma triangular (6c). Todos estos trazos rojos están muy perdidos y recubiertos por una capa de carbonatos formados posiblemente por disgregación de la pared o por la acción de condensación sobre la roca (Fig 96).

³⁴¹ Aunque a lo largo del presente trabajo nos iremos refiriendo a los ideomorfos del Tebellín como claviformes, al ser un término aceptado y reconocido en la bibliografía, nuestra propuesta es redefinir tal acepción. Casado, P. (1977): *Los signos en el arte paleolítico de la Península Ibérica*. Zaragoza. 327 y 249.

³⁴² Este grupo el profesor González Morales lo denominaba conjunto 1 aunque no se detectaron ni la figura en forma de Y, ni la mancha subtriangular, ni el óvalo.

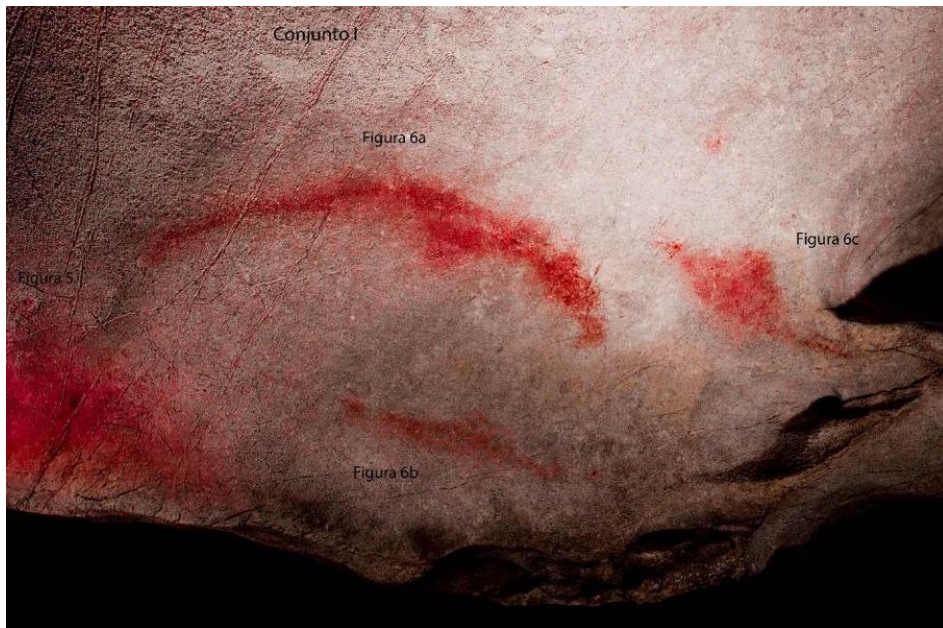


Fig 96, Figuras 6a, 6b y 6c del Conjunto I. Situación de las figuras.

Del otro lado y en la pared derecha³⁴³, a un metro setenta del suelo, casi frente a las otras pinturas, se aprecian dos manchas rojas, casi una sobre otra (a 20 cm) (Fig 102). La superior (nº 7) de unos 25 x 20 cm y la inferior (nº 8) de 20 x 40 cm. Por último, y a 4,25 m de la esquina de entrada al este camarín, hay un pequeño trazo (nº9) rojo vinoso (12 x 3 cm) dispuesto de manera oblicua y a 70 cms del piso.



Fig 97. Vista de los dos grandes claviformes n.º 1a y 1b.

³⁴³ Conjuntos 2 y 3 formado por “trazos difusos, aparentemente no figurativos” y por “dos marcas difusas subcirculares” según el Profesor González Morales. No se cita el trazo vinoso (nº9). (1982: 172-173).

El suelo del camarín cambia de altura a consecuencia de una gran colada. Justo en esa ruptura de pisos y en la interrupción del paso por una gran estalagmita, se dispone el siguiente conjunto (II)³⁴⁴. Al pie del resalte, dentro de una especie de hornacina y en lado izquierdo se observan las dos primeras figuras pintadas en tinta plana roja. Se trata de un claviforme (nº 12) en posición vertical de unos 75 cms de largo y 20 de ancho. Su base está algo perdida pero en la parte superior se aprecia el remate con un pequeño apéndice típico de los claviformes de esta cueva. A su vez en la parte central se observa el apéndice dispuesto de manera equidistante a los dos extremos. Su disposición, a ras de suelo, obliga a observarlo de manera forzada, y la inclinación de la pared distorsiona la imagen del mismo. Sobre él, a unos 20 cm y a la izquierda, se observa otra forma (nº 11) (Fig 98). Se trata de una figura semicircular (50 x 25 cm) con tres pequeñas protuberancias en su base (difíciles de ver al haberse corrido la pintura pero que se llegan a apreciar mejor en las fotos). Algo más allá y a la izquierda (1,30m) un pequeño trazo (nº 10) de 13 cm por 4 cms dispuesto casi verticalmente. Sobre las figuras 11 y 12 se observan una serie de manchas rojas de difícil interpretación. La figura número 13, se sitúa a 30 cms del claviforme. Aparece totalmente velada por una colada estalagmítica que la cubre. Mide unos 30 por 40 cms aunque parece continuar en un quiebro de la pared, parece continuar (20x 10 cms). En esa zona la galería se interrumpe por otra colada y por una gran estalagmita. A la vez es un punto donde el camarín gira al oeste y su suelo se nivela yendo en paralelo al techo (un metro entre ambos). La otra forma se observa sobre las dos figuras reconocibles (nº 11 y 12). Se trata de una gran mancha roja (nº 14), bastante perdida, que parece disponerse en forma semicircular entorno a una grieta y una pequeña irregularidad de la pared (de unos 45 cm). Mide 1,23 m y sus anchos son desiguales oscilando entre 27 y 13 cm. La mancha está recubierta en sus dos extremos por sendas coladas, una de aspecto más vitreo que la otra.



Fig 98. Claviformes 11 y 12. Paso hacia la zona alta del Camarín.

³⁴⁴ Agrupamos en este grupo los siguientes conjuntos de la publicación del profesor González Morales: Conjunto 4 "una mancha difusa, probablemente estructurada en origen como otro claviforme, y un gran claviforme" (nº 11 y 12); Conjunto 5 "varias manchas difusas, parcialmente cubiertas por veladuras estalagmíticas o alteradas por decalcificación del techo que afecta de modo especial al conjunto 6" (nº13 y nº14 mejor definida por nosotros) y conjunto 11 frente a estos formado por "varias manchas muy perdidas de color y un trazo grueso muy intenso al pie de una hornacina" (nº15. Nuevo el nº15b). González Morales (1982:172-13).

Frente a este grupo y en la pared derecha se aprecian manchas de pintura (nº 15) y casi a nivel de suelo, muy escondido se puede ver un trazo largo (40 x 8 cm) que hemos numerado como 15 bis.

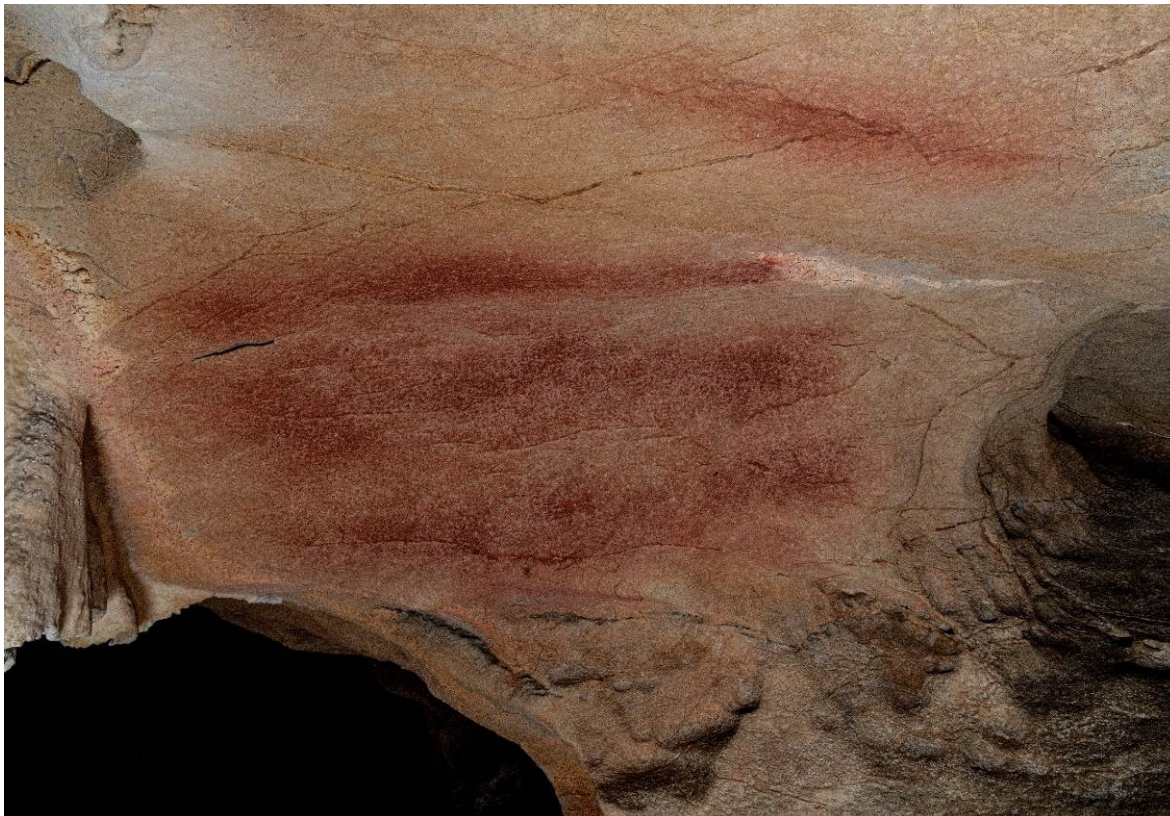


Fig 99. Claviformes n.º 17, 18 y 19. Conjunto III

Siguiendo por la pared izquierda, en el giro de la galería al pasar la colada sobre la pared y la estalagmita central, nos encontramos con el tercer conjunto (III)³⁴⁵. Está constituido por una serie horizontal de trazos gruesos que podrían ser -al menos tres- claviformes pintados en paralelo a lo largo de la pared (Fig 99). La primera figura del conjunto, es una línea larga y difusa en el techo (nº 16) trazada de manera alargada (40 x 7 cm). Entre la bóveda y la pared se observa el mencionado grupo de tres formas que interpretamos como claviformes. La pintura está muy difuminada haciendo difícil la interpretación. El superior -mejor conservado y cuya pintura monta ligeramente sobre una costra muestra un apéndice central y dos alterales- mide 76 por 10 cms (nº 17) y se separa por 8 cms de los inferiores. Los otros dos (nº 18 y 19) parecen formar una agrupación simétrica como los dos grandes claviformes de la entrada. Al otro lado (derecha) y en el techo se aprecia una mancha alargada (nº 20) y ligeramente curvada que mide 35 por 10 cms.

³⁴⁵ Conjunto 7 de Morales. *“hay tres manchas compactas de color de las que surgen hacia la derecha otras tantas bandas de pintura que parecen ser claviformes, el superior con el vértice hacia arriba, y los otros dos puestos al modo del conjunto I”*(nº 17,18 y 19)... *“En paralelo con las bandas citadas, y ya en el techo, hay un trazo longitudinal también difuso”* (Se trata de los nº 16, línea larga en el techo). La figura 20 no está descrita por González Morales.



Fig 100. Claviforme n.º 21 y mancha roja n.º 22. Conjunto IV

Por último y cerrando la serie de pinturas, justo cuando el camarín cambia de nivel y se une nuevamente con la galería principal, se encuentra el último conjunto (IV)³⁴⁶. Está formado por un claviforme (nº 21) con las típicas protuberancias en sus extremos, mide 73 cms por 11 cms (Fig 100). Bajo éste, que parece realizado sobre un pequeño resalte de la roca, se dispone una mancha roja informe (nº 22) que mide 20x24 cms. Sigue en el techo un trazo longitudinal de 70 por 7 cms (nº 23) y finalmente y al otro lado, una figura (Nº 24) de difícil interpretación y de forma semicircular ejecutada con trazos rojos que recuerda el extremo de un escutiforme (30 x 30 cms) o una forma similar a la figura nº 11. Sobre ella una pequeña vírgula roja (Fig 101).

³⁴⁶ Conjunto 8 González Morales. *“en ambas caras de una arista horizontal aparecen sendos claviformes rojos, opuestos y en el extremo izquierdo de los mismos hay restos de pintura que parecen configurar una mancha circular de la que surge un trazo hacia abajo”* (nº21 y 22). Conjunto 9 *“serie de cuatro trazos cortos que se asocian con una grieta y otras pequeñas manchas puntiformes...”* (nº24. Se trata de la figura que interpretamos como escutiforme. El conjunto 10 cercano a las otras es un grueso trazo longitudinal ensanchado en sus extremos (nº23).



Fig 101 Escutiforme n.º 24

La otra zona con pinturas se encuentra en el techo de la sala principal (Conjunto V)³⁴⁷. Se trata de varios puntos alineados sin que sea posible apreciar forma alguna. Destacan tres puntuaciones dentro de una hornacina y a su lado dos cubriendo dos pequeñas oquedades del techo. En total forman un panel de 1,50 cms aproximadamente.



Fig 102. Discos rojos n.º 8 y 9.

³⁴⁷ Este conjunto no fue detectado en anteriores publicaciones.

2. 2. 9. 3. Análisis del conjunto.

El conjunto de pinturas de Tebellín presenta una gran homogeneidad en cuanto a iconografía (signos) y técnica pictórica (tintas planas rojas o digitaciones en el mismo color). Por un lado predominan toda la serie de ideomorfos del tipo “claviforme” (un total de 11 identificados con claridad de un total de 27 formas) y por otro, signos más simples en Y o V, puntos y trazos relacionados con oquedades o tipos complejos redondeados y ovalados tipo disco. El elemento dominante y más destacable son los denominados en la bibliografía clásica como claviformes. Sus tamaños están en torno a un metro o más, se podría decir que es un santuario preferentemente de este tipo de signos. Las figuras -situadas en la pared izquierdantienden a asociarse y acoplarse entre sí (Grupo 1a y 1b; Grupo 17,18 y 19 y Grupo 21 y 22). Todas ellas se disponen de manera horizontal salvo el nº 12 (se acompaña con un signo semicircular con tres apéndices). Cada grupo de la parte alta del Camarín es precedido con un trazo largo sobre la bóveda (n.º 16 Conjunto III y nº23 Conjunto IV) empezando por uno semicurvo en una pequeña oquedad del techo (n.º 20).

La serie comienza por los dos grandes ideomorfos que “anuncian” -según se accede a la galería- la entrada del camarín- donde fueron pintados- de manera bien visible acabando en una versión más reducida de los mismos (Conjunto IV) al final del corredor. Estos signos se asocian -como se indicaba- con otras figuras en forma de Y, alargadas u ovals.

Si bien los claviformes parecen disponerse en la pared izquierda, por contra la zona derecha da la sensación -es difícil de precisar por su estado de conservación- de contener formas redondeadas rellenas de color y algunos trazos sueltos. Aunque, insistimos, que es la cara más perdida por lo que el reconocimiento de las pinturas se hace más complicado. De entre todos es destacable, en el conjunto IV, una figura que podría interpretarse como un pequeño escutiforme (nº24) o un haz de líneas semicurvas. Finalmente, el conjunto V sobre el techo de la sala central se sale de esta homogeneidad espacial y pictórica de la cueva. Se trata de una serie de puntos y digitaciones que parecen asociarse a oquedades de la roca como encontramos en ejemplos cercanos: Mazaculos, Riera, Balmori,... Por último, el trazo vinoso a unos metros de la entrada del camarín es el único elemento con un color distinto que rompe con el tono rojo intenso en tintas planas del resto del grupo de pinturas.

Este tipo de cuevas que fueron destacadas y denominadas “santuarios especializados o monotemáticos” en su momento, por el profesor Jordá³⁴⁸ parecen ser bastante frecuente en esta zona. Cuevas como las antes mencionadas u otras de más embergadura por su número de signos, como Herrerías/Jerrerías, se concentran en la rasa costera del oriente asturiano. Santuarios muy cercanos entre sí y dentro de un área de intensa ocupación paleolítica.

³⁴⁸ Jordá 1976 y 1984

Conjunto I	Claviformes con apéndices laterales	3	1a, 1b, 6a
	Claviformes de pequeño tamaño simples	2	6b y 6c
	Signos en V	2	2
	Claviforme en forma de gaviota	1	5
	Posible claviforme	1	3
	Manchas Rojas Ovais	2	7 y 8
	Signo en Y	1	4
Conjunto II	Claviforme con apéndices laterales	1	12
	Signo ovalado con apéndices	1	11
	Traza vertical	1	10
	Manchas y trazos difusos	1	13 y 14
	Pequeño trazo	1	15
	Traza recto	1	15 bis
Conjunto III	Traza recto largo en techo	1	16
	Claviformes con apéndices	3	17,18 y 19
	Traza semicurvo en techo	1	20
Conjunto IV	Claviforme con apéndices	1	21
	Mancha	1	22
	Vírgula		25
	“Escutiforme” o haz de líneas curvas	1	24
	Traza longitudinal en techo	1	23
TOTAL		25	

Tabla I. Conjunto y relación de figuras de L'Tebellín. A. Martínez-Villa

2. 2. 9. 4.Cronología y paralelos.

Una vez determinados los conjuntos, variedades de claviformes y sus similitudes descartando la relación formal entre los tipos Tebellín-Altamira-Pasiega y los tipos Pindal-Cullalvera³⁴⁹, resta contextualizarlos cronológicamente³⁵⁰. A falta de datos absolutos³⁵¹ (salvo

³⁴⁹ Sobre la cronología de este tipo de ideomorfo vinculado al mundo pirenaico no vamos a entrar. Parece aceptada de manera general su vinculación al magdaleniense superior (sobre el 13000 BP), siguiendo las premisas de Leroi-Gourhan, tanto para el Pindal como para Cullalvera. Fortea, J. (1992): “El Pindal, Asturias”, *El nacimiento del Arte en Europa*, Unión Latina, París, 246-248, como para La Cullalvera, González Sainz et al. 1997: “De nuevo en la Cullalvera (Ramales, Cantabria). Una revisión de su conjunto rupestre paleolítico”. *VELEIA* 14. 94 y 96.

el caso de Altamira con una costra datada y que se discutirá más adelante) la aproximación cronológica debe realizarse mediante el análisis de los conjuntos pictóricos y su contexto. Método relativo y complejo pero necesario para intentar encuadrar estas figuraciones dentro de un lapso temporal aunque sea de manera hipotética. Esta dificultad se acentúa al tratarse de una iconografía simple, muy concreta, concentrada y poco abundante.

Tradicionalmente, este tipo de signos, se habían venido atribuyendo al estilo IV de André Leroi-Gourhan³⁵². Este autor los situaba en el Magdalenense. Esta atribución cronológica se ha venido manteniendo, por lo general, en diferentes estudios y trabajos. A la vez que se ha prestado -como se ha visto- poca atención a estos ideomorfos. Es relativamente escasa la bibliografía sobre este tema y pocos autores han cuestionado tanto la cronología como la tipología -como se veía más arriba- de los diferentes tipos denominados claviformes. Manuel González Morales³⁵³ situaba los signos del Tebellín bajo ese epígrafe genérico del Estilo IV antiguo de André Leroi-Gourhan respondiendo a una fórmula muy usada en la época. A su vez, contextualizaba ese grupo con signos similares del gran techo de Altamira o Pasiega B junto con conjuntos de signos rojos en Tito Bustillo avanzando, para todos ellos, una edad entorno al Magdalenense inicial cantábrico. Esa búsqueda de contextualización ha llevado a autores como González-Sainz y González Morales³⁵⁴ a plantear una relación entre los signos cuadrangulares, ovalados -apuntados y conopiales- y los claviformes. Existiría, por tanto, una sucesión de tipos desde el Solutrense hasta el Magdalenense Medio -momento que si se comprueba existe un corte iconológico en general y de signos en particular-. Esa sucesión y relación de tipos probablemente crearía una evolución -no lineal- de formas. Así, los claviformes serían la consecuencia simplificada “de la parte más representativa de los signos apuntados o con arco conopial, típicos del Estilo III avanzado” como señalaban ambos investigadores. Hipótesis sobre la que insistirá más tarde González Sainz (1993:46-49) apuntando una evolución desde estos ideomorfos del Estilo III hasta los claviformes del Estilo IV antiguo. Esta idea³⁵⁵ que *a priori* parece interesante es de difícil demostración por ahora, aunque sí parece existir una relación espacio-temporal de todo este conjunto de signos (cuadrangulares, ovals con apuntamiento, claviformes clásicos,...)³⁵⁶. Cada vez está más claro que el esquema evolutivo y de estilos se ha ido quedando obsoleto o al menos no se puede seguir de manera única y lineal. No obstante los trabajos de Rodrigo Balbín y César

³⁵⁰ El contexto cronológico es esencial para ayudar a comprender las relaciones entre los procesos de producción artística, la sincronía o no de formas, su vinculación con determinados grupos humanos, las relaciones entre éstos y las formas derivadas de esos procesos, la concurrencia cronológica y geográfica, etc. Por tanto que tipo de expresión social y simbólica a través de una expresión estética y gráfica puede derivarse de cada grupo humano en el tiempo y en el territorio. Sus cambios y constantes podrían responder a movimientos ideológicos y espirituales.

³⁵¹ Existen posibilidades de datación en el Tebellín al encontrarse algunas figuras tapadas por costras o superpuestas.

³⁵² Leroi-Gouran 1968

³⁵³ González Morales (1982:172)

³⁵⁴ González Sainz, C. y González Morales, M.R. (1986): *La Prehistoria. Historia General de Cantabria*. Ed. Tantín, Santander. 223, 227, 229 y 231

³⁵⁵ Tal vez sea un postulado demasiado lineal en cuanto a la evolución de las formas.

³⁵⁶ Garate, D. (2006): *Análisis y caracterización de los conjuntos parietales con grafías zoomorfas punteadas. Una expresión pictórica propia del Paleolítico superior cantábrico*. Tesis Doctoral. Departamento de Ciencias Históricas de la Universidad de Cantabria. Santander. 453-461.

González-Sainz ³⁵⁷ en La Pasiega han vuelto a utilizar este esquema estilístico como manera de referenciar cronológicamente los conjuntos situando, en la fase inicial del Estilo IV, los claviformes de esta cueva dentro de las series de figuras rojas tanto animalísticas como sígnicas. Si se puede sugerir, por un lado, que tanto esta cueva como Altamira y Tito Bustillo son las cavernas - en estos momentos- que pueden ayudar a situar cronológicamente este tipo de ideomorfos, y por otro lado, que parece existir una relación contextual entre los claviformes, los signos cuadrangulares rojos y las figuras rojas animalísticas. Esa vinculación entre signos cuadrangulares y claviformes tipo Pasiega B-Altamira -aunque sin expresar una posición temporal- ha sido recogida por autores como César González-Sainz o Diego Garate Maidagán ³⁵⁸. Asociación que parece repetirse en La Lloseta o Tito Bustillo³⁵⁹

Si volvemos a La Pasiega, parece deducirse de los diferentes estudios de la cavidad la existencia de una serie de signos rectangulares rojos -algunos con líneas formadas por tamponado- infrapuestos y superpuestos a zoomorfos rojos de trazo punteado. Esta serie parece apuntar a una elaboración de conjunto y por tanto a una posible sincronía cronológica. Algo similar podría ocurrir con los claviformes. Estos aparecen infrapuestos a grabados y pinturas negras pero compartiendo espacio con otras figuras y signos cuadrangulares rojos. Son varios los autores que han defendido esa relación entre signos cuadrangulares rojos, algunos con trazos punteados y tintas planas, del mismo color y los zoomorfos punteados rojos³⁶⁰ encuadrándolos entre el 20.000 y 18.000 BP³⁶¹. Otros autores retrasan la cronología

³⁵⁷ Sitúan todos estos conjuntos de signos cuadrangulares rojos, algunos con trazos punteados y tintas planas dentro del Estilo III, incluso en la transición del Estilo III al IV. Entre un Solutrense y un Magdaleniense Inicial. Parece que dentro de esos grupos y estilos estarían los claviformes similares a Altamira y Garma dentro del Estilo IV antiguo. Las pinturas rojas las sitúan entre el 17000 y 14500 BP. González-Sainz, C. y Balbín, R. (1994). “Un Nuevo Conjunto de Representaciones en el Sector D2 de la cueva de La Pasiega (Puente Viesgo, Cantabria)”. *Homenaje A J. González-Echegaray*. Santander. Altamira Nº 17. 269-280.

Balbín, R. y González-Sainz, C. (1996). “Las Pinturas y Grabados Paleolíticos del Corredor B.7 De La Cueva de La Pasiega (Cantabria)” En A. Moure (Ed): *El Hombre Fósil 80 Años Después*. Santander.. 271-294.

González-Sainz, C. y Balbín, R. (2010):”La Pasiega”, En *Las Cuevas Con Arte Paleolítico en Cantabria*. ACDPS, Santander.191-204.

³⁵⁸ González Sainz, C. (2013): “Una Introducción Al Arte Parietal Paleolítico De La Región Cantábrica”. *Arte Sin Artistas. Una Mirada Al Paleolítico*. Museo Arqueológico Madrid. Alcalá De Henares.169-170 o Garate (2006:461) y Garate, D. (2008): ”Las Pinturas Zoomorfas Punteadas Del Paleolítico Superior Cantábrico: Hacia Una Cronología Dilatada De Una Tradición Gráfica Homogénea”. *Trabajos de Prehistoria* 5-2. 29-47.

³⁵⁹ Balbín, R. (2014): “Los Caminos Más Antiguos De La Imagen: El Sella”. *Expresión Simbólica y Territorial: Los Cursos Fluviales y El Arte Paleolítico en Asturias. Un Siglo Después del reconocimiento científico de la cueva De La Peña, Candamo* (De Blas, M.A, Ed.). Oviedo. Ridea. 65-89

³⁶⁰ Sauvet, G, Fortea, J., Fritz, C. y Toselló, G. (2008): “Crónica de los intercambios entre los grupos humanos paleolíticos. Contribución del arte para el periodo 20000-12000 Años BP”. *Zephyrus* LXI. 46-47

³⁶¹ Los asocian al complejo Solutrense basándose en los contextos de este periodo aportados en cuevas como La Haza o La Pasiega. Aunque es posible retrasar las dataciones a tenor de los datos aportados por La Garma o Pondra. Ambas cuevas llevan esta técnica a momentos anteriores (Gravetiense). Se tiene un término *ante quem* de 26.000 años. En este trabajo los autores mantienen la existencia de semejanzas y relaciones entre los signos rectangulares y la forma de organizar los lienzos rupestres proponiendo una cronología más dilatada en el tiempo que tendría su inicio en el Gravetiense. Por otro lado el doctor Diego Garate en su tesis doctoral (2006:457-60) apunta a una posible evolución en momentos iniciales desde los signos rectangulares rojos simples, rellenos, con arco conopial y con divisiones simples como los que se

al Gravetiense apoyándose en dataciones de cuevas como La Garma y Pondra³⁶².

Como se comentaba más arriba, la otra cavidad que puede ayudar a contextualizar este tipo de signos es Altamira. Las constantes investigaciones de sus pinturas y grabados han pasado por diferentes hipótesis cronológicas. Resumiendo, estaríamos ante dos grandes posturas. Aquella iniciada por Henri Breuil y Hugo Obermaier quienes apostaban por una serie larga y la definida por André Leroi-Gourhan con una serie corta dentro de su estilo III y IV antiguo contextualizado dentro del Solutrense y principalmente Magdaleniense inferior.

Hugo Obermaier y Henri Breuil siempre habían propuesto una secuencia pictórica para esta cueva desde el Auriñaciense hasta el Magdaleniense. Dentro de ese ciclo inicial Auriñaco-perigordense (hoy se hablaría de Pre-Solutrense) situaban los signos claviformes junto a animales de tintas rojas, algunos parcialmente grabados, signos palmeados violáceos, tectiformes rojos y escaleriformes³⁶³. Incluso Hugo Obermaier³⁶⁴ llegó a plantear la existencia de algunas evidencias de ocupación anterior al Solutrense, hecho que fue atestiguado recientemente al revisarse la secuencia estratigráfica de la cueva³⁶⁵. Por contra y siguiendo los postulados de André Leroi-Gourhan se proponía una cronología entre el Estilo III y Estilo IV antiguo con dos series:

A- La serie negra y pinturas fuera del gran panel y la serie del Gran Panel. Ese primer horizonte se situaría entre el Solutrense y el Magdaleniense inicial.

B- Mientras que el Techo del Gran Panel estaría dentro de un Estilo IV antiguo y por tanto entre un Magdaleniense III y IV.

Este planteamiento parecía concordar con las ocupaciones conocidas hasta entonces en el yacimiento. Una secuencia de niveles solutrenses y magdalenienses³⁶⁶. La secuencia

encuentran en El Castillo, Cofresnedo, Arco B o Pondra. En cualquier caso tanto estos signos cuadrangulares como otros (claviformes clásicos, laciformes, vulvares) parecen asociarse a ese mundo de figuras rojas punteadas o lineales. Recientemente en los trabajos que nosotros estamos realizando de la Cueva de Pruneda (Onís, Asturias) hemos encontrado una asociación estilística y de figuras en este sentido. Signo cuadrangular con posibles divisiones internas junto a una figura de ciervo cuya factura y trazo recuerda a las figuras rojas del periodo que estamos tratando. Según estos documentos gráficos en diferentes cuevas del centro de la Región Cantábrica (Garma, Castillo, Altamira, Pasiega), todo parece apuntar a que los signos cuadrangulares rojos (algunos realizados con técnicas de tamponado) se relacionarían con ese mundo de figuras zoomorfas de técnica similar (Gravetiense- Solutrense) y dentro de ese conjunto podríamos situar los claviformes. Finalmente se podría plantear que existe otro universo temporal posterior, aunque derivado del anterior, relacionado con los signos cuadrangulares en negro (Altamira, Llonín o Chimeneas) entorno al 15.000 BP es decir dentro del tecnocomplejo Magdaleniense inferior.

³⁶² González-Sainz, C. y San Miguel, C. (2001): *Las cuevas del desfiladero. Arte rupestre paleolítico en el valle del Río Carranza (Cantabria-Vizcaya)*. Universidad de Santander. Santander.

³⁶³ Breuil, H. (1952): *Four Hundred Centuries Of Cave Art*. Ed Haucker. Nueva York. 71.

Breuil, H. y Obermaier, H.: *La Cueva de Altamira en Santillana del Mar*. Madrid. Ed Viso.. 1984. 109

³⁶⁴ Obermaier, H.(1929a): "Altamira" *IV Congreso Internacional de Arqueología. Exposición Internacional de Barcelona*. Barcelona. 5-23.

Obermaier, H. (1929b): "Altamira". *Investigación y Progreso* 2. 9-11.

³⁶⁵ Heras, C. et al. (2007): "Nuevas dataciones de Altamira y su implicación en la cronología de su arte rupestre paleolítico". *Cuadernos de Arte Rupestre* 4: 117-129.

³⁶⁶ Esta secuencia fue nuevamente evidenciada en las excavaciones de 1980 y 81. Se dataron los niveles

corta ha sido defendida por diferentes autores, especialmente a la luz de las series de fechas radiocarbónicas AMS que se hicieron de varias pinturas. Dataciones cuyos resultados fueron muy coherentes con aquellos obtenidos para la ocupación de la cueva³⁶⁷

Esta visión de serie corta cuestionada, en general, en su momento por autores como J. Fortea o D. Garate³⁶⁸, ha comenzado a cambiar, en el caso de Altamira, a raíz de la revisión de la estratigrafía de las excavaciones. Éstas han sacado a la luz un claro nivel Gravetiense³⁶⁹ y la obtención de dataciones contextuales para el arte parietal³⁷⁰. Los nuevos hallazgos y dataciones han permitido revisar y precisar la secuencia de ocupación y artística de la gruta contextualizando mejor sus diferentes fases y periodos de uso³⁷¹. Una secuencia bastante coincidente con la propuesta por Obermaier y Breuil poniendo de manifiesto el posible paralelismo entre horizontes artísticos y ocupación de la cueva³⁷². Otro estudio relevante ha sido aquel que ha ofrecido las dataciones por serie de Uranio-Torio efectuadas el profesor Alistair Pike y colaboradores sobre las eflorescencias de calcita crecidas sobre la superficie de las pinturas. No sólo se aproximaron fechas sobre figuras de Altamira sino también de Tito Bustillo y Castillo. Las dataciones han arrojado unas cronologías que se extienden desde el tecnocomplejo Auriñaciense con fechas entorno a los 37.300 y 35.600 años. De estos estudios nos interesa la datación, por este método, de un signo rojo tipo claviforme en el gran techo de

Magdalenenses entre el 15.910±230 BP y el 15.500±700 BP. Las nuevas series llegan hasta el Magdalenense medio con un 14.070±70.

³⁶⁷ Valladas, H. et al. (1992): "Direct Radiocarbon Dates For Prehistoric Paintings At The Altamira, El Castillo And Niaux Caves". *Nature* 357. 68-70. Moure, J. A. (1995): "Después de Altamira. Transformaciones en el hecho artístico al final del Pleistoceno". *El Final Del Paleolítico Cantábrico: Transformaciones Ambientales Y Culturales Durante El Tardiglacial y Comienzos del Holoceno en la región cantábrica*. J.A. Moure y C. González Sainz. Santander. 225-258

Moure, J. A. et al. (1996): "Dataciones absolutas de pigmentos de cuevas cantábricas: Altamira, El Castillo Chimeneas y Las Monedas". J.A. Moure (Ed), *El Hombre Fósil 80 Años Después*. Santander, 295-324. Bernaldo de Quirós, F. (2003): "La Cueva De Altamira: El Arte, Los Artistas y Su Época". P. Saura y A. Beltrán (Eds). *Altamira*. Barcelona. Ed. Lunweg. 25-58.

³⁶⁸ Fortea, J. (2005): "La Plus Ancienne Production Artistique Du Paléolithique Ibérique", En A. Broglio Y G. Dalmeri (dir.): *Pittura Paleolitiche Nelle Prealpi Venete. Grotta Di Fumane E Riparo Dalmeri*. Memorie Del Museo Civico Di Storia Naturale di Verona. Preistoria Alpina Nr. Speciale. 89-99

El profesor Fortea (2005:89-99) defiende una fase de pinturas rojas y grabados anterior al momento de las grandes figuras policromas. Los llamados "claviformes", que él denomina signos triangulares, estarían de dentro de esa etapa siendo similares a los ideomorfos de La Pasiega C (infrapuestos a grabados estriados) y al Tebellín. Garate (2008:29-47).

³⁶⁹ Heras et al. (2007:117-129).

³⁷⁰ En la base de la secuencia de ocho capas se ha determinado un nivel 8 Gravetiense fechado en el 22.000 BP. Por tanto tenemos una ocupación en el Solutrense antiguo y finales del Gravetiense. Estas fechas junto a las obtenidas mediante Uranio-Torio en calcitas asociadas a figuras cambian la perspectiva dominante sobre la ocupación y uso de la cueva con fines artísticos. García-Díez, M. et al. (2013): "Uranium Series Dating Reveals A Long Sequence Of Rock Art At Altamira Cave (Santillana Del Mar, Cantabria)". *Journal Of Archaeological Science* 40.: 4098-4106

³⁷¹ Un uso largo e intenso que pudo estar relacionado como teorizaba Conkey como un lugar de agregación. Ver en Conkey, M. (1980): "The Identification of Prehistoric Hunter-Gatherer Aggregation Sites: The Case of Altamira", *Current Anthropology* 21-5, 609-630.

³⁷² Lasheras, J.A. (2003): "El Arte Paleolítico en Altamira". *Redescubrir Altamira*. Ed Turner. Madrid. 65-97.

Altamira con una edad de 36.160 ± 610 años³⁷³. Estas fechas junto a otras obtenidas en el mismo techo -como se indicaba antes- llevan a replantear totalmente la vida del enorme palimpsesto que representa el techo de Altamira dando la razón a Henri Breuil y Hugo Obermair. Una bóveda, la de esta cueva, que alberga una amplia secuencia pictórica que en su momento recogió y resumió Francisco Jordá³⁷⁴.

Tanto la cronología absoluta, como las diferentes superposiciones y el contexto arqueológico han servido para que autores como Diego Garate³⁷⁵ sitúen el conjunto de la serie roja de Altamira con sus figuras de animales y claviformes en paralelo a algunos paneles de La Pasiega³⁷⁶. En este caso las figuras se ubican en un espacio angosto donde se aprecia un caballo rojo con utilización parcial de trazo punteado, rellenos interiores parciales y contornos repasados con grabados. Se le unen una mano en positivo entre dos bóvidos, hileras de puntos y un gran cérvido (¿megaceros?). Los claviformes se sitúan en una pequeña concavidad lateral y una oquedad cercana al techo. Un conjunto de figuras que parecen responder a un mismo contexto.

Por último, los trabajos llevados a cabo por R. Balbín³⁷⁷ y su equipo en el macizo de

³⁷³ Pike, A. W. G. et al. 2010: "U-Series Dating of Paleolithic Art in 11 caves in Spain". *Science* 336. 1409-1413.

³⁷⁴ Secuencia, según Jordá, que comprendería a cinco grandes santuarios superpuestos frente a los definidos por Leroi-Gourhan (Jordá 1968:85-113; 1972:423-449 y 1981:277-286). La serie comenzaría con las figuras rojas cuya cronología Solutrense podría retrasarse a tenor de los datos.

Jordá, F. (1968): "Las representaciones rupestres de Altamira y su posible cronología". *Altamira cumbre del arte prehistórico*. Santander. 85-113. Jordá, F. (1972): "Las superposiciones en el gran techo de Altamira. Primeros resultados." *Santander Symposium*. 423-444. Jordá, F. (1981): "El Gran techo de Altamira y sus Santuarios Superpuestos." *Altamira Symposium*. 277-286.

³⁷⁵ Garate (2006:460 ó 2008:29-47).

³⁷⁶ Los profesores -como ya se expuso en este trabajo- Rodrigo de Balbín y César González Sainz han venido defendiendo en diferentes artículos la atribución de parte de los signos de la cueva al Estilo III. Se trata de una serie de signos cuadriláteros con divisiones internas algunos apuntados con arco conopial y triángulos con paralelos claros en Castillo, Chimeneas, Covalanas, Altamira, Haza, Arco B, incluso Buxu. Para todos ellos se ha propuesto una fecha Solutrense. Por otro lado tenemos los signos rojos cuadrangulares con divisiones internas de El Castillo que fueron realizados con puntos dispuestos unos al lado de los otros para ser unidos con un trazo de color según el profesor Marc Groenen (2008:105-112). Esta técnica recuerda al tamponado de fases artística pre-magdalenienas. Por otro lado, también en El Castillo se citan una serie de posibles claviformes bastante mal conservados. Recogemos las descripciones del exhaustivo trabajo realizado sobre los signos de esta cueva por Alberto Mingo (2010: 206,237, 238, 241 y 242) y descripciones a modo de inventario del ANEXO a su libro recogido en un CD (páginas 68-73). Cita cuatro formas lineales rojas (figuras n.º 153, 155, 156, 161 y 165 de su inventario). A excepción de la forma n.º 165 que da como claviforme seguro (trazo de 38 cms y 4 cms de ancho con una ligera protuberancia central), el resto los clasifica como dudosos. De todos ellos, uno se encuentra próximo a un grupo de puntos, trazos, manchas rojas y signo rectangular (sector 1a2), otros (sector 1d1) se localizan frente al gran caballo en trazo grueso rojo (Primer Panel) y el 2a3 (165) se encuentra rodeado de multitud de signos (trazos, manchas, signos cuadrangulares) infraponiéndose al dorso y vientre de una cierva grabada con trazo estriado, la misma a la que corta un signo cuadrangular (nº167) y otro trazo rojo (nº156). No obstante no contamos con una material gráfico que nos permita comparar adecuadamente estas formas encuadrándolas en algún tipo concreto, por lo que, de momento, queremos ser prudentes y no incluirlos definitivamente en este primer estudio. Si parece, por las descripciones, que hay ciertas dudas en cuanto a su clasificación. También que se trataría, en cualquier caso de signos de pequeño tamaño lejos de los casos aquí estudiados.

³⁷⁷ Balbín (2014:76-80)

Ardines también están ayudando a contextualizar los horizontes de figuras rojas, y concretamente el caso de ideomorfos objeto de este estudio. Eso sí, manteniendo la tesis que se trata de figuras femeninas de perfil y por tanto relacionables con signos de tipo sexual como las vulvas del Camarín o del Panel Principal, y otras figuras antropomorfas masculinas halladas tanto en Tito Bustillo como en cuevas cercanas. La primera fase de las pinturas rojas en Ardines se referiría a temas sexuales tanto masculinos como femeninos con un contexto entorno al 30.000 BP según Balbín.

Es complejo asignar a un periodo concreto los grafismos tipo Tebellín. Si parece por las referencias cronológicas (no concluyentes), como por los contextos pictóricos reseñados que estos ideomorfos deben analizarse bajo un prisma temporal amplio, sobre todo vista cierta variabilidad formal en ellos. Tanto las fechas de Altamira como las de Tito Bustillo, así como la aparente asociación de estos signos a zoomorfos y signos cuadrangulares en rojo de cuevas como La Garma o La Pasiega parecen apuntar que estos ideomorfos se encuadran en ese horizonte de figuras rojas que marca el primer ciclo artístico en el paleolítico cantábrico. Un ciclo que desde el Auriñaciense parece extenderse a momentos iniciales del Magdaleniense cantábrico, o usando una terminología bastante extendida, de momento debemos adscribirlos al fases pre-magdalenenses sin que por ahora, a falta de dataciones más precisas, se puede acotar más el marco temporal.

2. 2. 10. Cueva de la Jerrería o Herrerías.

2. 2. 10. 1. Localización y descripción de la cueva.

Las Jerrerías³⁷⁸ o Herrerías³⁷⁹ se sitúa al pie del Picu Castiellu (estribaciones de la Sierra del Cuera) en la cara norte de un gran cueto calizo, en el lugar de Ribazu (La Pereda, Llanes). A la gruta se accede por un sendero que discurre al pie de un pequeño curso de agua que mana por debajo de la entrada de la cueva y que pertenece a su sistema cárstico. La cueva presenta dos accesos, una gran boca en la parte baja y otra más pequeña a unos 15 m al oeste de aquélla. La entrada principal³⁸⁰ -orientada al N- es una gran arcada de unos cuatro metros alto y unos doce de largo que comunica con un amplio vestíbulo del que parten varias galerías formando un laberinto de pasos, coladas y bloques que conducen a una gran sala central (Fig.1). A ésta se le une otro pasaje que lleva a la segunda entrada³⁸¹. Desde esta estancia central se accede a la sala de las pinturas ubicada al final de la cavidad, punto por el que discurre aún un pequeño curso de agua. La Galería de las Pinturas se podría decir que es una

³⁷⁸ Las coordenadas UTM de la boca son X: 357080- Y: 4806912. La cueva se abre en un macizo cárstico formado por calizas carbóníferas tipo Picos de Europa y dentro de un sistema con materiales de las formaciones Barcaliente, Valdeteja y Calizas de Cuera. Muestra aún tanto actividad cárstica interior como exterior. Ver Jiménez, M. et al. (2010): *Estudio del Karst en la cueva de Las Herrerías y su entorno (Llanes). Memoria de investigación 2007-2010*. Universidad de Oviedo. Inédita. Agradecemos la facilitación de este informe a la doctora Montserrat Jiménez. De este estudio hemos sacado las descripciones geológicas de la cueva recogidas en el presente trabajo.

³⁷⁹ En cuanto a su nombre nosotros seguiremos la toponimia tradicional en asturiano.

³⁸⁰ Tanto a la derecha como a la izquierda de la entrada hay otras pequeñas bocas de acceso al sistema.

³⁸¹ Jiménez, M. et al. (2010). Se debe a la conjunción de cuatro familias de diaclasas. Desde el punto de vista hidrológico además de los goteos corre actualmente un curso de agua. En el entorno de la cueva se ha detectado una red hidrográfica con funcionamiento episódico y ligado a momentos de pluviosidad.

cueva dentro de la cueva³⁸² por su fisonomía, al presentar un aspecto menos caótico que el resto de la gruta y accederse por una pequeña arcada de unos tres metros ubicada en su lado E. Se trata de una galería de unos 60 m de largo y entre 10 y 5 m de ancho. Su altura es variable, muy baja en su lado NE (orientación del eje de la sala) y mayor en el final. El piso buza ligeramente de NE a SE encontrándose colapsado en el último tercio, concretamente a la altura de las pinturas. Hundimiento y erosión provocados, en algún momento, por la corriente activa que discurre por el fondo de la sala. El suelo actual está formado por una capa de concreción calcárea (espeleotema tipo “flowstone”) de unos 10 cms, bajo la cual se depositó otra formada por cantos cuarcíticos subredondeados dentro de una matriz arcilloso-arenosa parduzca originada por la actividad fluvial relacionada con la cuenca vertiente del macizo cárstico. Se observan, al menos, tres paleosuelos en los laterales, “que indican sucesivos episodios de circulación y encajamiento de un paleocauce con un trazado NE-SO”³⁸³. El piso más bajo consiste en la acumulación de los depósitos antes descritos. En algunos puntos, adheridos a las paredes, se aprecian testigos del primitivo relleno con restos óseos y líticos, ya descritos por Jordá y Mallo Viesca³⁸⁴. Sobre este tema de los paleosuelos volveremos al tratar de situar el nivel desde el que se pudieron realizar las pinturas.

Parte del piso actual se encuentra recubierto de lodos. Su origen puede estar relacionado con episodios de decantación tras épocas de crecida y con fenómenos de decalcificación.

³⁸² Da la sensación que esta galería podría conectar con otra entrada, en el exterior y coincidiendo con el extremo noreste de la sala ya muy cerca de la superficie se observa un derrumbe de bloques y alguna gatera.

³⁸³ Jiménez et al. (2010).

³⁸⁴ Jordá y Mallo Viesca (1972). Actualmente se pueden observar en la pared izquierda mirando hacia la salida.

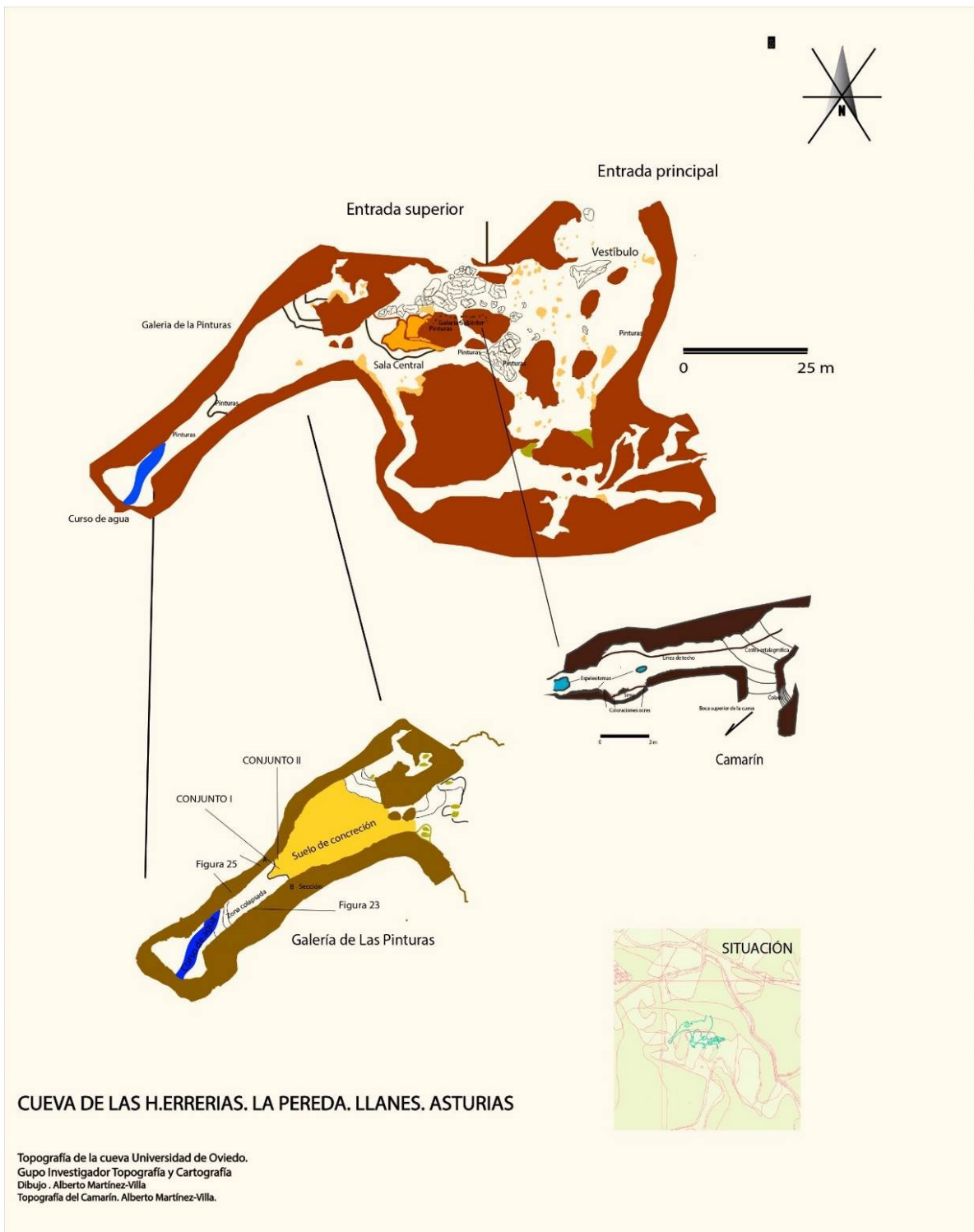


Fig. 103. Topografía de Jerrerías. Detalles de las plantas del Camarín y la Galería de las Pinturas.

2. 2. 10. 2. Descubrimiento e investigaciones.

La Cueva de Jerrerías fue descubierta en 1912 por unos padres Agustinos y dada a conocer- con una breve descripción y reproducción parcial a mano alzada de las pinturas- por Breuil y Obermaier³⁸⁵ con el nombre de Cueva del Bolao. Serán los trabajos de Francisco Jordá y Manuel Mallo Viesca realizados en 1970 los que sistematicen el estudio de esta caverna y sus manifestaciones artísticas³⁸⁶. Durante los años 2015 y 16 hemos realizado un trabajo de documentación y revisión de las pinturas de Herrerías dentro de un estudio y análisis más amplio de varias cuevas con arte del oriente asturiano. De esta investigación se desprenden nuevos hallazgos y una mejor precisión de algunas representaciones ya conocidas.

2. 2. 10. 3. Las manifestaciones artísticas en la cueva.

La cueva de Herrerías presenta varias zonas con evidencias de arte, la principal es la que hemos denominado Sala de las Pinturas, situada al final del complejo cárstico.

2. 2. 10. 3. 1. Galería o Camarín frente a la entrada superior.

Durante el estudio de Jordá y Mallo Viesca³⁸⁷ se había mencionado un pequeño conducto frente a la entrada de la boca superior y a diez metros de ella. Este contenía varias “manchas rojas imposibles de descifrar”, muy perdidas y alteradas por la acción del agua y las diferentes calcificaciones.

A esta galería o camarín se accede por una boca de 1,5m. La sala se desplaza a la derecha unos 9 m hasta finalizar en una zona colapsada y recubierta de espeleotemas. La altura es de 1,20 m y de ancho entre metro y medio a tres metros. Desciende ligeramente desde el SW al NE. Hacia el centro del pasaje (a unos seis metros de la entrada), éste se ensancha ligeramente, en un punto donde se observa una abundancia de espeleotemas, especialmente en la pared izquierda. En esa zona de ensanche, dentro de una pequeña hornacina, a cuyos pies se abre una sima que cae sobre la sala central de la cueva, se observan entre el techo y la pared, varias pigmentaciones rojas, algunas muy concrecionadas. La primera de ellas sobre una estalactita en el centro de la galería, las siguientes en una hornacina de poco más de un metro de largo y 60 cm de alto. Las manchas se disponen en la parte superior, de manera discontinua y con una anchura de 20 cms. Continúan por una pequeña colada con varios espeleotemas de unos 40 cms cuyas pigmentaciones, sobre ella, presentan el mismo ancho que los anteriores. No se aprecia figura alguna aunque al tratar las imágenes parece adivinarse una hipotética parrilla (con muchas reservas). Es difícil evaluar el conjunto

³⁸⁵ *Exposición de Arte Prehistórico Español 1921*. Catálogo-Guía. Madrid mayo-junio. Sociedad Española de Amigos del Arte. 35, se cita la “*Caverna del Bolao. Está situada cerca de Llanes y no contiene más que signos tectiformes que fueron descubiertos por unos PP. Agustinos, en el año 1921, y luego reproducidas por M. Boule, H. Breuil y H. Obermaier...*”

Breuil, H. y Obermaier, H. (1914): “Travaux de l'année 1913. Travaux en Espagne. Nouvelles grotte ornées de la Région Cantabrique”. *L'Anthropologie* XXV, 234-236. Con la colaboración de Hermilio Alcalde del Río.

³⁸⁶ Jordá, F. y Mallo, M. (1972): *Las Pinturas de la Cueva de Las Herrerías (Llanes, Asturias)*. Salamanca

³⁸⁷ Jordá y Mallo (1972:15)

que incluso podría responder a deposiciones de óxidos naturales disueltos entre el carbonato cálcico de la roca. De hecho a la entrada del camarín, se observa una diaclasa por la que discurrió óxido de hierro tiznando techo y pared aunque de manera muy diferente, en textura y tonalidad, a la observada en la zona de las pinturas.

2. 2. 10. 3. 2. Sala Central, Pasaje de Acceso y Vestíbulo de la Entrada Principal.

La segunda zona donde se han apreciado restos de pintura roja se encuentra en el extremo de la sala central donde desembocan varios pasajes de la gruta y antecede a la Galería de las Pinturas (Conjuntos I y II). Se disponen en un punto de paso -entrada del conducto que comunica esta sala con la entrada principal- y en la parte alta de un bloque (a 1,80 del suelo y 0,5 m del techo). Se trata de varias manchas rojas – de entre 4 y 6 cms de ancho- pintadas entre un resalte y una grieta formando una especie de rectángulo (de 25 por 20 cms).

El pasaje en cuya entrada se encuentran estas manchas, continua hasta enlazar con otro que llega a la boca principal de la cueva (Fig 1). Nuevamente en otra bifurcación volvemos a encontrar otros vestigios. Esta vez sobre una cornisa desgajada de la pared y a media altura (a 1,60 m del suelo). Se aprecian varias manchas rojas sobre un espeleotema muy decalcificado y, en el otro extremo, manchas rojas sobre un resalte del muro. La primera zona está formada por unos trazos muy perdidos de unos 2 cms de ancho y que ocupan un espacio de 40 por 17 cms. Un poco más abajo se puede ver otra pequeña mancha roja. A 72 cm del primer grupo y sobre una estalagmita (49 por 19 cms), se aprecian restos de color rojo muy desvaído.

Por último, y frente a la zona donde este corredor desemboca en la sala que conduce al vestíbulo de entrada, se encuentra una gran mancha roja. Esta fue pintada sobre una cornisa de la roca (a 1,40 m). La pared, en este punto, se halla muy lavada (de hecho se aprecian restos de colorante en el suelo) y algo calcificada. La mancha – de un rojo intenso- parece tener una forma rectangular (40 x40 cm). Por el aspecto reciente, intensidad de color y la frescura del pigmento dudamos de su autenticidad, máxime cuando en otro punto de esta sala alguien se dedico a realizar unas malas reproducciones de animales.

A un metro de esta figura fueron pintados-a 1,60 del suelo- tres puntos rojos de dos cms, muy juntos formando un grupo de unos 10 cms y (parece haber un cuarto punto un poco más a la izquierda). Por su relación con la concreción de la pared si creemos sean antiguos.

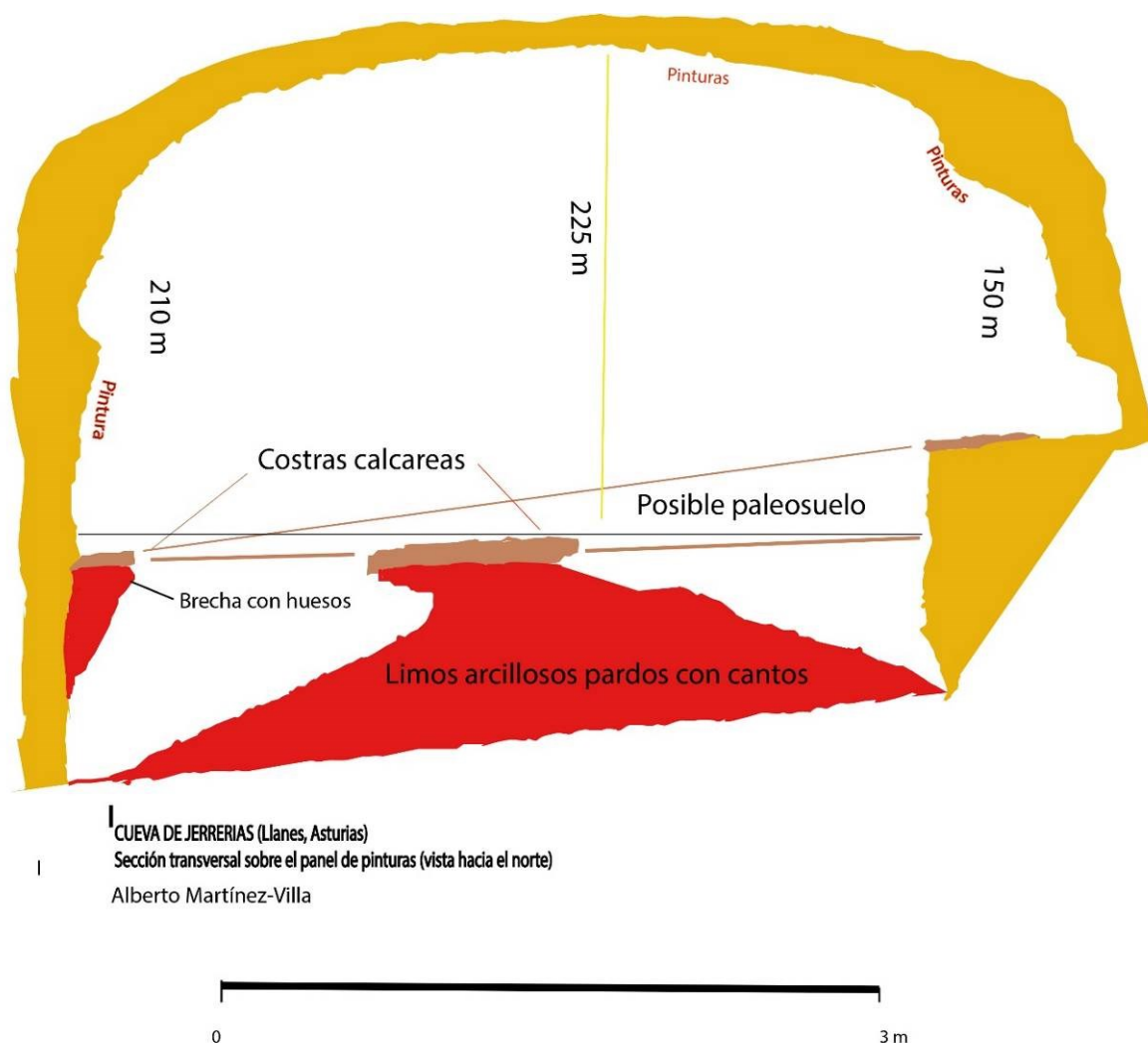


Fig 104. Sección Galería de las Pinturas. Referencias de paleosuelos.

2. 2. 10. 3. 3. Galería de las Pinturas.

Como se indicaba anteriormente, a este espacio se accede desde la Sala Central de la cueva (Fig 1). Esta galería, de forma alargada, se desarrolla de NNE a SSO y va encajándose hacia ese extremo a modo de un embudo. Las pinturas se encuentran prácticamente al fondo de la sala, justo cuando ésta comienza a estrecharse. Los principales dispositivos gráficos se pueden ver tanto en la bóveda de ésta como en una pared lateral formando dos grupos (I y II).

La sala muestra, a la altura de la zona decorada, varios vestigios de niveles de suelo que fueron colapsando con el tiempo y donde podría reconocerse el primitivo horizonte desde el cual se pudieron pintar sus paredes. Este estaba mucho más alto que el actual favoreciendo la actividad pictórica (el suelo antiguo permitiría acceder con cierta comodidad al techo al estar uno del otro separado entre 1,80 m a 2 m frente a los más de tres actuales).

Gran parte del suelo presente de la galería está formado por una costra estalagmítica - como se comentaba más arriba- de unos 5 a 10 cms de grosor y que recubre un potente estrato

de arcillas, limos y cantos subredondeados³⁸⁸. Seguramente la superficie de esta última capa fue el nivel original que tenía la cueva cuando fue utilizada por el hombre paleolítico – de hecho en su parte superior aparecieron restos óseos, líticos y malacofauna- formándose posteriormente la citada costra calcárea para finalmente colapsar parte del subsuelo por acción de la actividad cárstica.

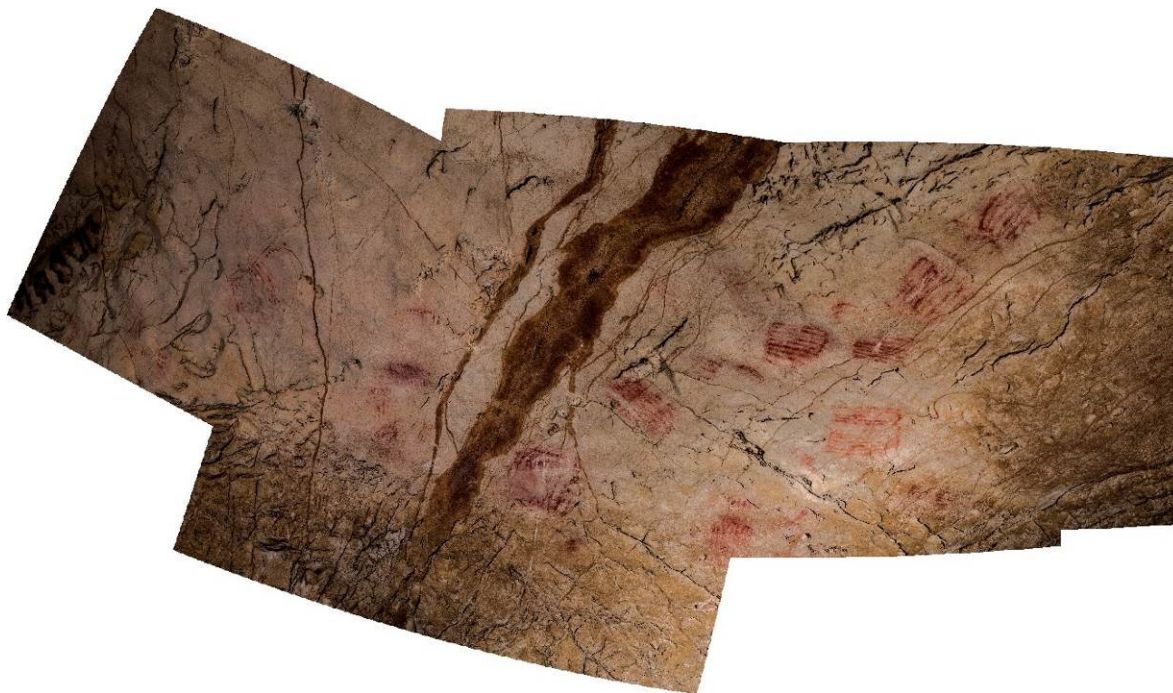


Fig 105. Vista general del Conjunto I. Techo de la sala de la Galería de las Pinturas.

2. 2. 10. 3. 3. 1. Descripción de las pinturas de la galería.

El presente estudio sigue la enumeración de las pinturas presentada en la publicación de Jordá y Mallo de 1972, a la que añadiremos los recientes hallazgos³⁸⁹. El grueso de las manifestaciones plásticas, como se indicaba, se extienden y concentran en un área de la bóveda (Conjunto I) y pared derecha de la galería (Conjunto II). Las figuras del techo se agrupan y disponen de manera triangular según se mira su proyección sobre el techo. El vértice más sobresaliente del grupo apunta al fondo de la cavidad. Las diferentes representaciones fueron plasmadas -aproximadamente en el centro de la bóveda marcando un eje imaginario desde el que se van descolgando las diferentes figuras -de manera yuxtapuesta y con distintas orientaciones- hacia los lados y hacia el interior del triángulo virtual. Todas las pinturas se ejecutaron en rojo ocre vivo mediante trazos de color aplicados de manera lineal e intensa y puntuaciones. La mayoría de los ideomorfos están constituidos por signos cuadrangulares -por lo general cerrados- en forma de rejillas de aproximadamente 30 a 40

³⁸⁸ Jordá y Mallo (1972:15-16) citaban la aparición de algún hueso y conchas en ese nivel. Manuel Mallo- al que quiero agradecer su colaboración- nos ha facilitado una fotografía donde se aprecia una hoja de cuarcita y nosotros hemos recogido del corte y el suelos algunos huesos.

³⁸⁹ Jordá y Malló (1972:21-24). Las nuevas figuras se referencian con un bis o con letra para no interrumpir el orden del anterior estudio.

cms de lado. Si éste es el tipo general, se verá como hay pequeñas variantes tanto en tamaños, como formas. La disposición del conjunto parece formar una cierta unidad compositiva y posiblemente conceptual o simbólica³⁹⁰.



Cueva de Jerrerías. (Pereda, Llanes, Asturias)
Reproducción del Conjunto I Galería de las Pinturas
Alberto Martínez-Villa

Fig 106. Dibujo panel principal. Conjunto I

El grupo pictórico arranca -por el lado oeste- con cuatro trazos cortos, a modo de haz (10 cm), ligeramente curvados (nº 1). A continuación de esta figura se observan los trazos desvaídos de otras seis líneas paralelas (nº 2) sobre las que se aprecian -separadas unos 2,5 cm- seis digitaciones. Debajo de esta figura se pueden ver algunas manchas difusas. Estas dos figuraciones dan paso a una forma (nº 3) más compleja y de mayor tamaño (unos 40x20 cm), al tratarse de una parrilla subcuadrangular de lados sinuosos, con doce líneas y de la que

³⁹⁰ Para la restitución del panel hemos utilizado tanto la serie fotográfica realizada por nosotros, como los calcos de 1911 de Breuil y Obermaier, el dibujo del panel de Jordá y Mallo y varias fotografías originales facilitadas por Manuel Mallo al que queremos agradecer muy especialmente su colaboración.

parten, en sus dos extremos, dos hileras de puntos parecen prolongarla hasta una grieta que cerraría la representación (Fig 105 y 106).

Por debajo de este primer grupo se extienden las figuras 4, 5, 6 y 6 bis dispuestas unas contra otras formando una especie de subconjunto triangular (Fig. 106). Las figuras 5 y 6 bis son dos estrechos signos rectangulares de líneas curvadas pero la seis -aunque bastante perdida por un lado debido a la calcificación de la roca- muestra una forma más amplia y compleja. Parece una doble parrilla abierta por sus extremos superior e inferior construida a partir de una línea roja -a modo de eje y dispuesta transversalmente al resto- que la dividiría algo más abajo de la mitad estrangulándola como si fuera un doble haz. Las líneas descendentes muestran un ligero movimiento ondulante. Hoy en día se ve muy perdida pero el calco de 1912 la representa bastante bien. La figura 5 (20x10 cm) también merece nuestra atención, de forma claramente rectangular y constituida por varios trazos dispuestos en paralelo a los lados cortos de la misma, ha sido, tradicionalmente tipificada, como escaleriforme.³⁹¹ Al menos se sale de la tipología habitual del resto de ideomorfos de las Herrerías donde predominan las parrillas cuadrangulares de líneas verticales o pequeños haces de trazos. Sobre ella se observa una línea de diez digitaciones cortas que recuerda un perfil de gaviota en vuelo y que acaban en otro punto suelto (n.º 4). Este grupo, junto el anterior son los que más cerca están de la pared, en concreto entre la base de una pequeña repisa que debió ser parte del suelo primitivo, y el arranque de la bóveda.

La serie de pinturas continua con uno de los signos rectangulares mejor conservados (n.º 7) y que presenta la peculiaridad de estar coronado en cada trazo por un punto (diez en total) formando una hilera. Junto con las formas 12 y 17, es de las de mayor tamaño (unos 30 cm). A su derecha y situado ligeramente en oblicuo al anterior se encuentra la figura 8 (40x18 cm), algo más alargada que el resto dando la sensación de estar rematada en su extremo de manera ovalada, como un *escutiforme*. Presenta, como la figura 7, una línea de puntos (cinco) situados entre el extremo de la misma y en paralelo a una grieta del techo. Muy similar a ésta, es la figura 9 (30x12 cm) situada casi en el vértice del triángulo, parece ordenar toda la composición. Acaba de manera redondeada y en su extremo se observan al menos, cinco vírgulas en paralelo. Las figuras 10 y 10 bis están formadas por dos pequeños haces de trazos de unos 10 cm, en concreto la número 10 son unos cuatro trazos cortos. A su lado y bajo la figura 12 hemos podido reconocer otra parrilla muy perdida de apariencia similar a la número 7 y 12. Esta -12bis- sería la figura que completaría el vértice de la composición. A partir de ella, las diferentes representaciones vuelven a ascender cerrando ese lado del conjunto. Continuando por la forma 12, otro ideomorfo (unos 30 x 30 cm) de trazos bien marcados y muy juntos, del estilo de la forma 7. A su lado, otro de los típicos haces de pequeños trazos (nº 11) que suelen aparecer junto a los grandes cuadrados. El centro de la composición está constituido por la figura 15, otra gran parrilla (30 x 22cm incluyendo la línea de puntos) sobre la que se alinean cuatro puntos cuya composición parece imitar la forma 7 (Fig 107). A aquélla, en esa posición central, se le asocian un haz de trazos (nº 13) y otra posible forma rectangular (n.º 14) de apariencia similar a la n.º 5. Sobre ella, la número 20 de forma alargada. Junto a ésta tenemos la figura 20 bis formada por cuatro trazos cortos. La primera

³⁹¹ Encontramos una figura similar, más estrecha y dispuesta verticalmente en la vecina cueva de El Covarón.

(n.º 20), ya dada como posible por Jordá y Mallo³⁹², presenta alguna diferencia de ejecución respecto a otras. Primero, sus líneas verticales parecen algo más separadas y rectilíneas, es de forma rectangular con una ejecución más precisa y uno de sus laterales presenta una doble línea que forma una calle desde la que arrancan los trazos verticales. La figura recuerda a algunos signos rectangulares con divisiones internas del cantábrico.³⁹³



Fig 107. Detalle parrillas del conjunto I n.º 15,16 y 19

Continuando por el conjunto que cierra la composición en el extremo NE, nos encontramos con las formas 16, 17 y 18 (Fig 108). Nuevamente entre las figuras 16 y 17 (nº 19) se observa otra serie de pequeños rasgos pintados a modo de haz. La figura 17 (unos 27 cms) presenta, como se ha visto en otros casos, una línea de pequeños trazos paralelos en uno de sus lados y sobre una grieta³⁹⁴. Esta forma era descrita tanto por Obermaier y Breuil así como por Jordá y Mallo³⁹⁵ como figura con algunas calles de su interior tachonadas de pequeños arcos (hoy muy perdidos o prácticamente desaparecidos). Por último y cerrando el lado oriental tenemos la figura 18 (40 x 30 cm). Como en el caso de la forma 3 (que cerraría el lado Oeste) o la número 6 bajo la anterior, es de

³⁹² El calco de 1912 de Breuil la recoge con bastante precisión mientras que Jordá y Mallo dibujan unas manchas.

³⁹³ Recientemente se ha localizado una figura rectangular en la cueva de Les Pedroses en Ribadesella y posiblemente el signos rectangular con divisiones internas de Pruneda.

³⁹⁴ Al observar la fotografía y por la rectitud de la grieta y sus bordes, da la sensación que fue retocada con grabado.

³⁹⁵ Gracias a unas fotografías facilitadas por Manuel Mallo – al que le agradecemos sinceramente sus indicaciones- podemos describir la forma en toda su extensión.

configuración más compleja al presentar una parrilla estrangulada por una doble línea de la que parten una serie de trazos, más cortos hacia abajo (Fig 108 y 109). Dentro de una de sus calles laterales -del haz superior- se aprecian dos pequeñas arcadas³⁹⁶.

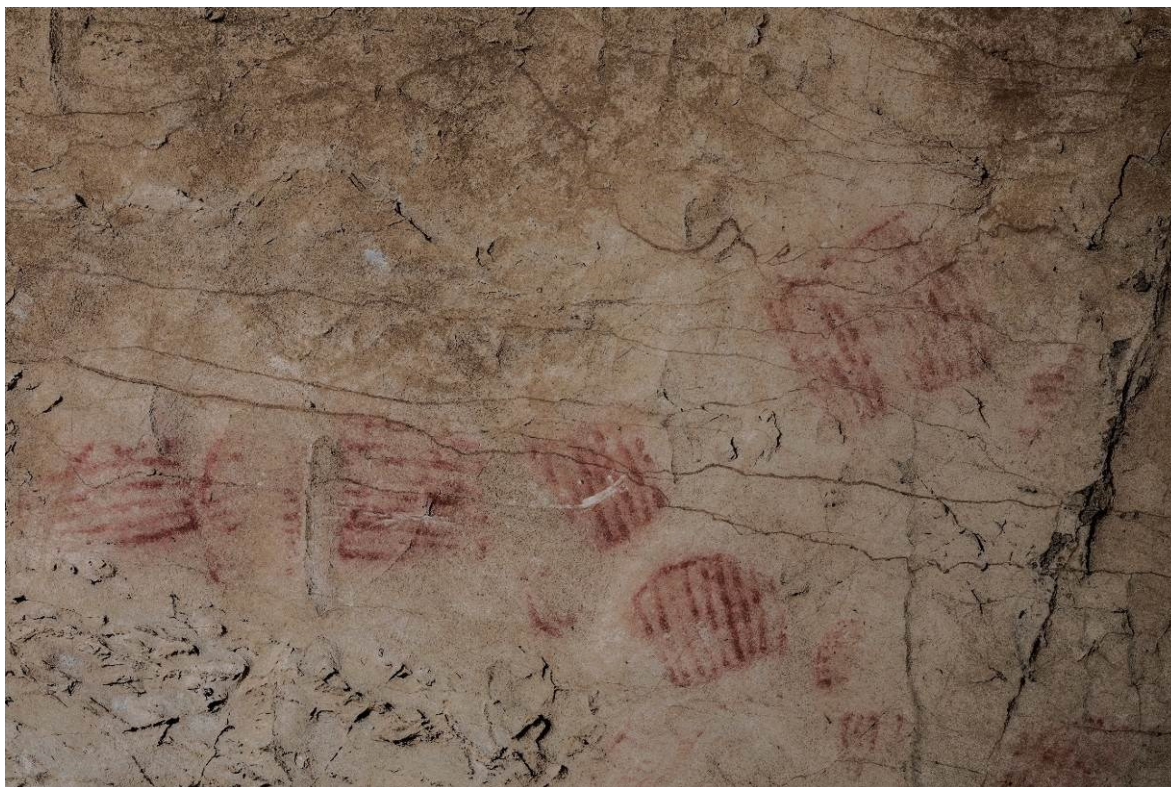


Fig 108. Detalle parrillas Conjunto I. n.º 11, 12, 16, 17 y 18

Sobre el lienzo oeste (pared y arranque de la bóveda), se puede apreciar, partiendo desde el antiguo suelo, otra agrupación de ideomorfos (Conjunto II) donde se han encontrado el mayor número de novedades aunque repitiendo las mismas formas que las representadas en el Conjunto I (Fig 110). Se trata de las figuras 21 y 22 de Jordá y Mallo³⁹⁷, a las que hemos añadido otra serie de representaciones (Fig 14). Los pigmentos dispersos catalogados como n.º 21 están tapados por una ligera costra aunque una visión detallada permite apreciar una serie de líneas largas por lo que se podría pensar que se trata de otra parrilla. La forma más significativa de este panel es la número 22 (unos 20 cms), un conjunto de doce trazos rojos similares a las parrillas del techo, aunque con una confección más sinuosa, irregular y sin cerrar por líneas transversales en sus extremos. Por contra si parecen enmarcada por una grieta en la parte inferior y otra por la superior dando la sensación que se derrama desde esa. Una vista más detenida parece llevarnos a emparentar esta figura con otras del panel del techo. Esta figuración parece rematar por arriba todo el grupo de formas desde la 22 a 22 h que se van desplegando en forma escalonada desde ella hasta la base de la repisa donde parece descansar el grupo. En la parte superior derecha se observan algunos trazos algo concrecionados y bajo la figura 22 tres o cuatro digitaciones rojas (n.º 22b) que Jordá y Mallo

³⁹⁶ Se precisaban de mejor forma en trabajos anteriores.

³⁹⁷ Jordá y Mallo (1972:24). El calco de Breuil de 1912 quiere ser algo más preciso.

describen como forma triangular aunque más bien hacen un semicírculo. Un poco más arriba y a la derecha, un pequeño haz de líneas junto a una costra donde parece distinguirse una hilera superior de cuatro pequeños puntos, una línea paralela a éstos, por abajo, otro trazo más grueso dando la sensación que otros descienden por la pared (n.º 22c). Algo más abajo otra serie de manchas (n.º 22d) que podrían ser pequeños haces tipo a la forma 22 y un ideomorfo rectangular muy perdido (n.º 22 e) que parece dividido por una línea en la parte baja del mismo. Como a un metro hacia la izquierda y por encima se pueden apreciar más trazos (n.º 22f) que forman un haz tipo escutiforme (muy perdido) que recuerda a la figura 1. Por último, y en la base del panel, se observan más manchas que podrían ser parte de otro tectiforme estrecho y de forma rectangular. Se aprecia dividido con líneas horizontales, otras verticales más cortas y parece mostrar en el centro dos semicírculos que articulan su interior (nº 22 g). Bajo él se ven marcas perdidas de pintura que parecen meterse bajo la costra. A su derecha se aprecian cinco digitaciones rojas que se “arrastran” hacia abajo (nº 22 h) (Fig 111).



Fig 109. Detalle parrillas, Conjunto I, n.º 13, 14, 15, 16 y 18



Fig 110. Panel II.

Para terminar, al fondo de la galería, casi al pie del curso de agua, se aprecia, muy perdido, otro ideomorfo pintado en una pequeña oquedad (n.º 24) (Fig 112). Está formado por cuatro líneas que parten de otra superior transversal y que se van perdiendo hacia abajo pero que da la sensación estuvieron cerradas por un trazo en semicírculo. Las calles que se forman entre los trazos verticales son más anchas que el resto de las figuras cuadrangulares y cerradas de la cueva. A la vez que su pintura parece más oscura. Da la sensación que tiene otra factura. Frente a ella, en la otra pared, se aprecia una línea roja que parte de cuatro pequeños puntos. Estos se unen a una protuberancia semioval que se continua con una línea recta descendente de unos 25 cm. Está muy perdida y dañada por la acción de desaprensivos (nº 25). Entre ésta y el conjunto principal, como a 3,5 m de la figura 12 se encuentra (nº 23) otra forma -bastante borrosa- compuesta por cuatro líneas convergentes curvadas. A ambos lados de ella se aprecian rasgos muy perdidos pero que debían formar un pequeño grupo de signos.

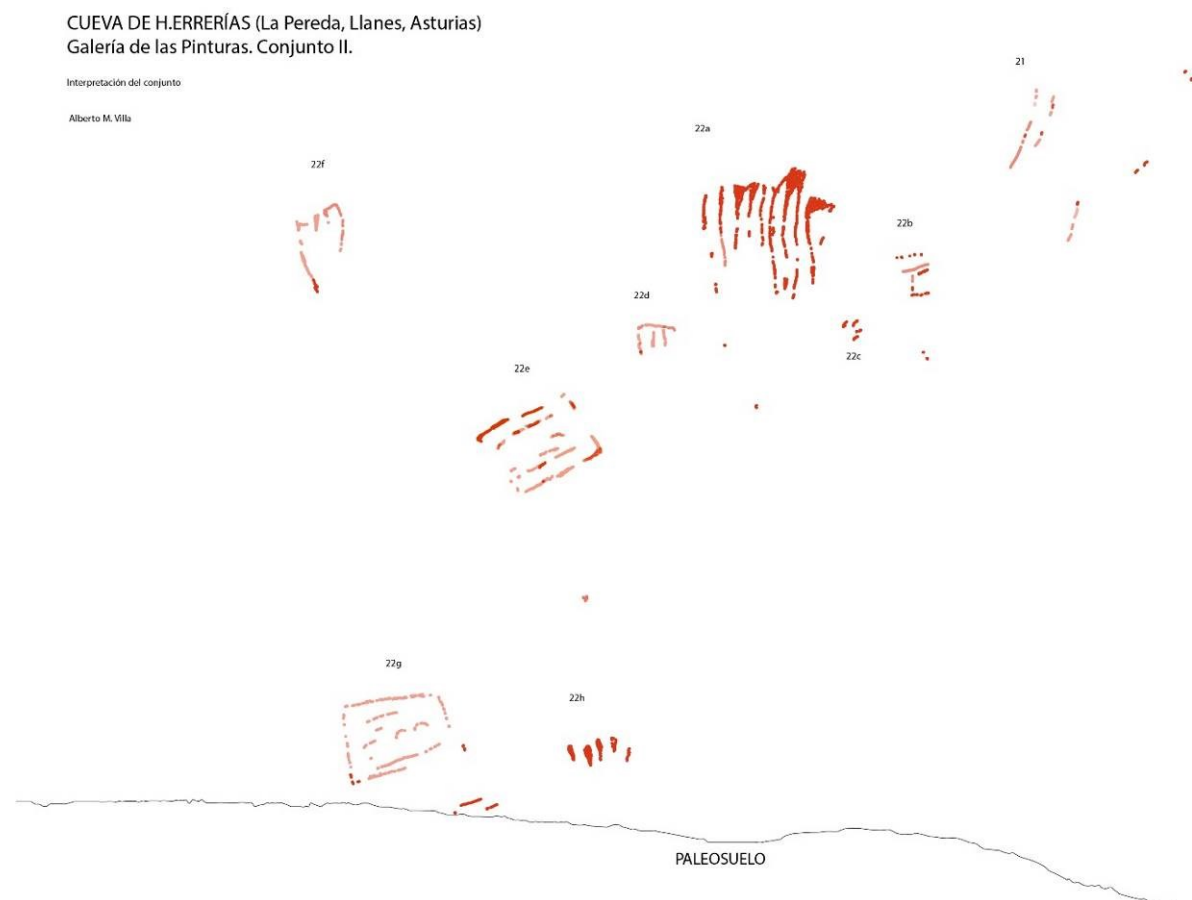


Fig 111. Detalle del Conjunto II. Signo rectangular con divisiones internas junto a cinco digitaciones (n.º 22g y h). Fotografía saturada con filtro rojo.

2. 2. 10. 4. Valoración del conjunto.

Jordá y Viesca³⁹⁸ destacaban la unidad temática del grupo artístico. Formalmente el conjunto presenta una serie de ideomorfos que tradicionalmente han venido denominándose parrillas. La factura de las mismas, si exceptuamos la número 24, es muy similar. Varias líneas paralelas rojas -normalmente entre 4 y 8- formando una figura cuadrada o ligeramente rectangular de unos 30 a 40 cms donde los trazos pintados están bastante bien proporcionados y presentan una anchura de 3-4 cms. En casos se asocian a pequeñas puntuaciones o trazos (7, 9 y 15), presentan en su interior pequeñas arcadas (2, 17 y 18) o se emparejan con pequeños haces de líneas de unos 10 a 20 cms., muchos con una forma en cono.

Como se explicaba anteriormente el conjunto se dispuso sobre la bóveda de la cueva en forma triangular, sobre un hipotético eje donde casi no aparecen ideomorfos, apostando por una cierta simetría y jugando con una composición por pequeños grupos donde se asocian a una parrilla o forma cuadrangular, pequeños haces de líneas más abiertos, y en casos tiras de puntos. Parece que las figuras más complejas (doble figura o forma mixta) se

³⁹⁸ Jordá y Mallo Viesca (1972:27). En esta idea incide Pilar Casado (1977): *Los signos en el arte paleolítico de la Península Ibérica*. Zaragoza, 148

sitúan en los vértices de la base rematándose la composición con otra parrilla muy perdida en el vértice de la misma (3, 6 y 16). Todo el conjunto se proyecta en el techo de la caverna apuntando hacia el fondo de ésta. Sólo a la izquierda – mirando hacia el norte- de la composición y sobre la pared se hizo otro tratamiento (figuras 21 y 22 a -h) así como algunas formas aisladas situadas en fondo de la caverna (figuras 23, 24 y 25). En el primer caso formando un panel propio (Conjunto II), se dispuso coronando la composición, una parrilla de líneas largas sinuosas de apariencia abierta (22a) que parece partir de una grieta concrecionada de la pared “desparramándose” desde ella. El conjunto -aunque muy perdido- conjuga formas cuadrangulares o rectangulares, digitaciones y haces de líneas insinuando todo ello- una disposición triangular o escalonada con figuras a sus lados. La zona más baja presenta un ideomorfo rectangular con una solución algo más compleja al diseñarse con varias calles y posibles arquitos como las figuras 17 y 16. El panel llega hasta un testigo del paleosuelo.

Analizando todos las formas se pueden resumir o agrupar en varios tipos:

Tipo 1: Formado por las figuras 5, 11 y 14. Es de forma rectangular estrecha y que recuerda a los escaleriformes.

Tipo 2: Formado por las figuras 8 y 9, posiblemente la n.º 16. Se trata de rejillas alargadas y abiertas en sus extremos con una apariencia escutiforme. Con ciertas variaciones y reservas se podría incluir la n.º 23.

Tipo 3: Formado por las figuras 1,10, 13, 19 y 20 bis. Son pequeños haces de líneas. También podrían incluirse los n.º 22d y g.

Tipo 4. Figuras complejas. Se trata de las figuras 3,6 y 18. Parecen formas dobles o acopladas. Marcan ciertas diferencias formales con el resto.

Tipo 5. Formas cuadrangulares en forma de rejilla, en casos con divisiones internas en arco (este motivo se observa indistintamente en otras figuras) o asociadas a líneas de puntos. Son formas que parecen dominar la composición (n.º 7, 12, 12bis, 15 y 15).

Tipo 6. Formas rectangulares con divisiones internas (n.º 20, 22e y 22g). Se trata de rectángulos divididos internamente por varias calles transversales y alguna línea longitudinal.

La cueva contuvo otras expresiones gráficas en el pasado marcando pasos de galerías y pequeñas salas. El pésimo estado de conservación de esas manifestaciones no permite asegurar la existencia de figuras claras³⁹⁹. Hemos querido ver una parrilla en el pasaje de comunicación de la entrada principal a la Sala Central o una posible forma rectangular a la entrada de ésta. Aunque es muy aventurada esta percepción no es descartable, se han visto otros casos de parrillas o signos cuadrangulares en zonas de paso como es el caso de El Covarón, Tito Bustillo o La Loja.

³⁹⁹ Hay que indicar que el estado de conservación de las pinturas de la sala de las pinturas, así como de otras zonas de la cueva es bastante deficiente. A los efectos naturales, se une la actuación de desaprensivos que han raspado las figuras, en algún momento indeterminado. No cabe duda, si comparamos los dibujos de 1912, las fotos de 1972 y las actuales, que la cueva ha sufrido una degradación paulatina con pérdida clara de color.



Fig 112. Parrilla del fondo de la galería n.º 24.

2. 2. 10. 5. Cronología y contexto territorial.

La composición pictográfica de Herrerías presenta una gran homogeneidad tanto de formas representadas, como del estilo de las mismas. Nos encontramos ante un conjunto donde predominan los ideomorfos rojos cuadrangulares tipo rejilla o parrilla, a los que se unen tipos rectangulares con divisiones internas o haces de líneas abiertas. Ambos con una aparente y similar inspiración respecto al primero. Nos encontramos, por tanto, ante una gruta que contiene una misma o mayoritaria tipología signica.

Esta particularidad – cuevas con representaciones exclusivas de signos similares- fue puesta de manifiesto, en su momento, por Francisco Jordá⁴⁰⁰ constituyendo un rasgo propio del arte paleolítico cantábrico y especialmente sintomático dentro de su área central. Conjuntos o agrupaciones de signos que, o bien son los únicas o dominantes expresiones plásticas en una gruta (por ejemplo la cercana cueva de L'Tebellín), o aparecen en espacios, bien marcados, de otras cavidades dentro de una misma unidad geográfica como es la marina (pasajes, pequeñas salas como ocurre en Mazaculos I y II o Balmori, camarines o estrechas

⁴⁰⁰ Jordá (1976:331-348)

galerías como la Galería de las Vulvas de Balmori o el Camarín de las Vulvas de Tito Bustillo). Se podría añadir otra casuística, aquellos paneles de signos que pudieron ser el arranque pictórico de la cavidad o de una fase concreta de aquélla (por ejemplo el primer nivel de signos de la Galería de las Pinturas del Covarón o el panel de los tectiformes del Buxu). Esta es otra de las singularidades del arte paleolítico de la zona; la repartición de una misma o similar tipología de signos en un espacio muy concreto. Esta concentración llevó al profesor Jordá y Mallo⁴⁰¹ a plantear, en concreto para el caso de las parrillas de Jerrerías, la hipótesis sobre la existencia de “emblemas distintivos de un determinado grupo humano... la expresión plástica de una especie de emblema de un grupo social”.

Si se profundiza en la búsqueda de tipos similares y paralelos a estas expresiones plásticas en “rejilla”, Jordá y Mallo⁴⁰² habían apuntado similitudes entre algunas formas de Herrerías y figuras de trazos rojos desiguales de Llonín. Si bien podrían recordar, tratadas de manera individual, a ciertas formas de la cueva objeto de estudio, caben ciertas matizaciones; para el caso de Llonín más que rejillas se trata de grupos de líneas repetidas organizando un gran panel que abigarra la pared de trazos con una apariencia ciertamente caótica. Hecho que no parece ocurrir en Jerrerías donde encontramos una composición de formas que parecen seguir un tipo de orden compositivo. Otro caso son unas líneas difusas de La Loja⁴⁰³ (realmente se trata de dos posibles parrillas situadas en un saliente rocoso a pocos metros de la entrada) o un haz de cinco trazos paralelos rojos de El Pindal⁴⁰⁴ que sí es similar a otros grupos de haces de la cavidad aquí estudiada. A este grupo de paralelos añaden, el escutiforme en negro del panel principal de Tito Bustillo. Aunque pueda recordar a alguna figura de Jerrerías, su posición en la secuencia del panel de aquélla cueva, el uso de pigmento negro en vez de rojo o su forma compositiva nos hace replantear esa asociación⁴⁰⁵. Si tenemos, por contra, en esa misma gruta, en concreto en la zona del entronque, un tipo en

⁴⁰¹ Jordá y Mallo (1972:39-40). Esta hipótesis era recogida por P. Casado (1977:241, nota 95) siguiendo una idea formulada por A. Laming Emperaire en (1973): “Art rupestre et organization social”. *Simposio Internacional de Arte Rupestre*. Santander. En este artículo esta investigadora plantea que los signos podrían jugar un rol de representación de grupos, alianzas, líneas de territorios. Los grupos sociales estarían representados por especies de animales y signos.

⁴⁰² Jordá y Mallo (1972:28-29)

⁴⁰³ Jordá y Mallo (1972:28)

⁴⁰⁴ Si existen como indica Pilar Casado (1977:148), algunas semejanzas formales aunque sin participar de todas las características formales de los signos de Herrerías incluido la complejidad compositiva de esta cueva. Se trata de una temática que recuerda el conjunto de Herrerías aunque -dada la simplicidad compositiva- sin que se pueda afirmar con rotundidad ese paralelismo. Caso de los grupos de parrillas abiertas o pequeños conjuntos de líneas rojas paralelas de Llonín o Pindal.

En el caso del Pindal son cinco trazos oblicuos en el sector del mamut, se trata de la figura 57 de Breuil y 38 de Jordá/Berenguer y 59 de González-Pumariega. Y otros más perdidos en la misma zona (figura 37 de Jordá y Berenguer y 57 de Breuil y 58 de González-Pumariega). Ver Jordá, F y Berenguer, M (1954): “La cueva de El Pindal (Asturias): nuevas aportaciones”. *BIDEA* 23, Oviedo. 337-364. González-Pumariega, M (2011): *La cueva del El Pindal 1911-2011*. Ménsula Ediciones. Siero.

⁴⁰⁵ Citado por Jordá y Mallo Viesca (1972: 28). Este signo de Tito Bustillo (n.º 12) de aspecto escutiforme, semi-oval y cerrado por arriba aparece superpuesto a la mayoría de las figuras del panel. Fue fechado por C-14 en un 9.940±90 BP (GifA96099). De ser cierta esta fecha parece acercarse más a un Magdaleniense terminal o un Aziliense. Esta datación está publicada en Balbín, R, Alcolea, J.J. y González, A. (2003): “El Macizo de Ardines, un lugar mayor del arte paleolítico europeo”. *El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI*. I Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella. R. Balbín y O. Bueno (Eds). Ribadesella. 91-151

rejilla roja. Fue pintado sobre un vértice del cruce de galerías que llevan a la zona interior y al panel principal⁴⁰⁶. Se trata de un signo cuadrangular de trazos gruesos rojos de igual factura, por ejemplo, al encontrado recientemente en el vestíbulo de El Covarón⁴⁰⁷. Más cercano a los signos de Herrerías, en cuanto a la composición y forma, estaría la parrilla de la Galería de las Pinturas de El Covarón o la Cueva de Las Aguas (Novales, Cantabria)⁴⁰⁸ formada por tres anchas calles y que recuerda sobremanera a la forma 24 descrita en este trabajo. Además de su similitud tipológica, ambos presentan una similar posición topográfica en la cueva situándose al fondo de la misma. Aunque es demasiado prematuro, si parece que hay una pequeña variabilidad de tipos en función de posiciones dentro de la gruta (pasaje como son los tipos de Tito Bustillo y Covarón, panel en Herrerías o fondo en Aguas y Jerrerías)

Si se atiende a la filiación taxonómica de estos “signos complejos”⁴⁰⁹ en parrilla o rejilla como nos sugieren las formas pintadas en Herrerías, éstas serían encuadrables, tal como apuntaba Pilar Casado, dentro del conjunto de ideomorfos rectangulares y cuadrangulares⁴¹⁰. Este grupo de formas cerradas con cierta complejidad formal interior, muy presente en la costa Cantábrica, parece extenderse entre dos áreas: una, formado por signos pintados, sobre todo en rojo, y principalmente presentes en las cuevas como La Pasiega⁴¹¹, Chimeneas, El Castillo⁴¹² o Altamira⁴¹³ (y actualmente La Garma)⁴¹⁴. Es decir en la zona de los valles del Pas y Saja-Besaya. Grupo que se extiende hacia el oeste de manera más difusa con casos aislados cuya lista se ha ido ampliando en los últimos años encontrándolos en Mazaculos⁴¹⁵, Llonín⁴¹⁶, Pruneda⁴¹⁷, Tito Bustillo, Les Pedroses⁴¹⁸, etc. Otro foco, en

⁴⁰⁶ Moure J.A. (1980): *Las pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo*. Studia Archaeologica. Universidad de Valladolid 8. Se encuentra en el sector B.

⁴⁰⁷ Incluso en una posición que marca la zona del fondo del vestíbulo y de la que parten dos galerías.

⁴⁰⁸ Jordá y Mallo Viesca (1972:30)

⁴⁰⁹ Leroi-Gourhan, A. (1958b): “Le symbolisme des grands signes dans l’art pariétal paléolithique”. *Bull. Société Préhistorique Française* LV. 307-321

⁴¹⁰ Casado (1977:271)

⁴¹¹ Breuil, H.; Obermaier, H. y Alcalde del Río, H. (1913): *La Pasiega á Puente Viesgo (Santander)*. Institut de Paleontologiemaine. Mónaco.

⁴¹² Sólo en la cueva del Castillo en sus diferentes variante se contabilizaron 27 formas siendo el ideomorfo “estrella” de la cueva. Mingo, A. (2010): *Los signos rupestres del paleolítico: La Cueva de El Castillo (Puente Viesgo, Cantabria)*. Gobierno de Cantabria, 237-240, 252 y 312-316

⁴¹³ Freeman L.G. y Echegaray, J. (2001) : *La grotte d’Altamira*. Terres Préhistoriques. Maison des Roches

⁴¹⁴ González Sainz, C. y Moure J.A. (2002): “La Garma”. *Las Cuevas con Arte Paleolítico en Cantabria*. ACDPS, 241-250

⁴¹⁵ González Morales, M.R. (1995): “Memoria de los trabajos de limpieza y toma de muestras en los yacimientos de las cuevas de Mazaculos y el Espinoso (La Franca, Rivadedeva) y La Llana (Andrín, Llanes) en 1993”. *EAA* 91-94, 65-78. En la cueva de Mazaculos I se apreciaba una mancha rectangular que al ser estudiada con detenimiento, en una visita reciente fruto de nuestro trabajo de investigación, permite apreciar un signo rectangular ligeramente curvado hacia arriba, trazos de divisiones internas y posible apéndice superior. Se encuentra sobre una plataforma superior y situado en una pared que da paso a una sala. Al otro lado de la entrada de esa galería, una nube de puntos. Más abajo y muy perdido un posible signo oval sobre otro paso.

⁴¹⁶ Fortea, J., Rasilla de la, M. y Rodríguez, V. (2004): “L’art et la séquence archéologique paléolithique de la grotte de Llonín (Peñamellera Alta, Asturias, Espagne). *Société Préhistorique Ariège-Pyrénées* LIX. 7-29.

Asturias, concretamente en el entorno del valle del Sella, donde presenta la peculiaridad de contar con figuras grabadas como las que se encuentran en el Buxu⁴¹⁹ o en panel principal de Tito Bustillo⁴²⁰. División que ha matizado y concretado, acertadamente, M. Menéndez⁴²¹ al relacionar diferentes manifestaciones artísticas del valle del río Sella y signos entre los que predominan los tectiformes grabados rompiendo esa aparente preferencia del uso de pintura, en especial la roja, como técnica gráfica para este tipo de ideomorfos.

Durante los últimos años se ha querido identificar, vincular o atribuir, a algunas de estas manifestaciones pictóricas, un valor o significado territorial sin que sea, obviamente, el único o exclusivo. La posibilidad que, algunas de estas figuras, pudieran formar parte de los llamados “marcadores étnicos” propuesta por Leroi-Gourhan⁴²² ha ido cobrando cuerpo con el tiempo, en especial desde un artículo de J.A Moure (1994) donde determina como diferentes grafías pueden definir un territorio artístico específico; entre ellas y especialmente, según A. Mingo⁴²³ los signos rectangulares. Dispersión, que aunque en algunos casos es escasa en número de representaciones, refuerza esa idea que parece asociar la relación entre territorio y expresiones plásticas defendida también por otros autores -además de los anteriormente mencionados- como R. Balbín y J.J. Alcolea⁴²⁴, G. Sauvet⁴²⁵ o más recientemente el abordado por nosotros al volver a estudiar la cueva de L’Tebellín y sus

⁴¹⁷ Martínez-Villa, A. (2014): “Nuevas evidencias de arte rupestre en el paleolítico del valle Sella-Güeña. Contexto y territorio”. *Cien años de arte rupestre paleolítico*. M. Menéndez y M.^aS. Corchón (Eds). Universidad de Salamanca. Salamanca. 301-318.

⁴¹⁸ Comunicación personal de R. Balbín sobre la cueva de Tito Bustillo. En el caso de Les Pedroses al realizar una revisión fotográfica de la cueva pudimos documentar en una galería interior un signo rectangular con divisiones internas. Este hecho nos fue confirmado por el profesor Balbín al que agradecemos la información. Este signo se cita como parrilla, aunque realmente es un ideomorfo rectangular con divisiones internas, en Balbín, R; Alcolea, J. y González, M.A. (2007): “Trabajos arqueológicos realizados en el conjunto de prehistórico de Ardines en Ribadesella desde el año 1998”. *EAA 1999-2002*. Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo. Oviedo, 23-36.

⁴¹⁹ Menéndez, M. (1999): “Tectiformes y otros signos parietales de la cueva del Buxu”. *De Oriente a Occidente. Homenaje a Emilio Olávarri*. Salamanca, 247-265. Unos tectiformes que tendrían un valor de expresión territorial o seña étnica de los grupos humanos paleolíticos que habitaron ese valle del Sella.

⁴²⁰ Balbín, R. y Moure, A. (1982): “El panel principal de la cueva de Tito Bustillo”. *Ars Praehistórica* I, 47-96.

⁴²¹ Señala dos grandes grupos con Castillo, Chimeneas, Altamira, Pasiega y Garma frente al Sella. Los diseños compositivos son diferentes, una originalidad local frente al conjunto propio de un área más extensa. También difieren de otros signos que se han querido ver como marcadores de territoriales: claviformes o parrillas tipo Herrerías. Menéndez, M. (2003): “Arte prehistórico y territorialidad en la cuenca media del Sella”. *El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI*. I Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella. R. Balbín y O. Bueno (Ed). Ribadesella. 195-196.

⁴²² Leroi-Gourhan, A. (1980): “Les signes parietaux comme <Marqueurs> ethniques”. *Altamira Symposium*. Ministerio de Cultura. 289-294.

⁴²³ Mingo, A. (2010): *Los signos rupestres del Paleolítico. La cueva de El Castillo (Puente Viesgo, Cantabria)*. Ed Gea patrimonio. Santander. 121.

⁴²⁴ Alcolea, J.J. y Balbín, R. (2003): “El arte rupestre paleolítico del interior peninsular: Elementos para el estudio de su variabilidad regional”. *El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI*. I Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella. Balbín, R. y Bueno, O. (Ed). Ribadesella. 246, 250 y 251. Más recientemente en Balbín, R. (2016): “Los caminos más antiguos de la imagen: el Sella”, M.A. de Blas (Ed) *La expresión simbólica y territorial: los cursos fluviales y el arte paleolítico en Asturias*. RIDEA, Oviedo, 65-91.

⁴²⁵ Sauvet, G. (2014): “Histoire de chasseurs. Chronique des temps paléolithiques”. *Cien años de arte rupestre paleolítico*. Corchón, M.^a S. y Menéndez, M. (Eds). Universidad de Salamanca. 15-30

figuraciones sígnicas⁴²⁶.

Aunque las representaciones de Jerrerías pudieran englobarse, en líneas generales, dentro de ese conjunto de ideomorfos, cuando se observan, con más detalle, tanto su diseño, como los rasgos formales de la mayoría de las figuras de esa cueva, se atisba una fórmula compositiva concreta. Se parte de un cuadrado con lados ligeramente cóncavos de unos 30 cms de largo cuyo interior se abigarra de líneas hasta dar esa sensación de denso enrejado. Esta manera de idear y disponer la figura difiere ligeramente de la estructura alargada xIx definida por Leroi-Gourhan para ciertos signos del mismo grupo como los rectángulos tipo Castillo-Altamira. Por tanto, se separa, no radicalmente desde luego, del canon compositivo que inspira a esta familia de ideomorfos que en su momento definió por Pilar Casado⁴²⁷ y que caracteriza buena parte de los signos cantábricos. No todas las figuras de Jerrerías escapan a la fórmula más típica, otros como las figuras rectangulares n.º 20, 22e y 22g (por desgracia las más perdidas) sí inspiran un cierto parecido con aquéllas, recordándonos, en su forma y complejidad interna, a algunos tectiformes del Buxu o Tito Bustillo. Aunque estos dos casos están grabados, con lo cual volvemos a encontrarnos una diferencia técnica significativa en la composición. Estos rasgos llevan a pensar en la originalidad del conjunto aquí estudiado y de sus figuras⁴²⁸. En cualquier caso los paneles de Jerrerías muestran una mezcla de tipos asociados entre sí (rectángulos compartimentados, formas cuadrangulares en rejilla, formas en parrilla abierta, haces, líneas de puntos, etc) que hablan de la complejidad de este dispositivo gráfico y de su mensaje. Máxime al tratarse de un complejo monotemático y casi único.

Los ideomorfos cuadrangulares de Jerrerías se podrían encuadrar en ese horizonte de figuras rojas y expresiones no zoomorfas como digitaciones cortas, alineaciones de puntuaciones, meandriiformes, signos vulvares, oquedades coloreadas o con trazos y puntos a su alrededor, alineaciones de barras verticales, etc que encontramos en varias cuevas de la rasa litoral, valles del Sella o Deva. Un horizonte pictórico donde la abundancia de figuras y especialmente signos en rojo que se ha venido encuadrando por diferentes autores (Fortea, González-Sainz, Garate, Menéndez, Balbín)⁴²⁹ a momentos o primeras etapas del arte

⁴²⁶ Martínez-Villa, A. (2017): "Revisión del conjunto de arte paleolítico de la cueva de L'Tebellín en el macizo de la Llera (Posada de Llanes, Asturias, España). Una reflexión sobre el concepto y cronología de los ideomorfos tipo "claviforme". *Cuadernos de Arte Prehistórico*. 4. 78-114

⁴²⁷ Casado (1977:240-241). Las incluye en su grupo A II 2.2. Para esta autora la denominación "parrilla" no es la más adecuada, de hecho a pesar "que aún guardando una unidad de tema quedarían bien encuadradas las verdaderamente rectangulares, el resto, serían líneas aisladas o en grupo, y corresponden a la categoría B. Por tanto, y siguiendo este criterio tendríamos figuras del grupo cuadrangulares cerradas, algunas más complejas con arcadas y líneas interiores (parrillas tradicionales), incluso rectangulares (más cercanas a los tectiformes) y figuras abiertas de líneas rojas paralelas (haces) que recuerdan más a conjuntos como Llonín o Pindal.

El tipo A II 2.2. Es rectangular con líneas interiores transversales a la figura. Ejemplos en el rincón estrecho de Altamira y La Pasiega aunque lejos del concepto de figura de Jerrerías.

⁴²⁸ Si bien, algunas, aunque pudiesen ser incluidas dentro de la misma familia de ideomorfos cuadrangulares, se separan en la estructura compositiva, otras encajarían plenamente en ella

⁴²⁹ Fortea, J. (2007): "El Arte paleolítico del Oriente de Asturias". Ríos, S. , García de Castro, C. , de la Rasilla, M. y Fortea, J. *El Arte rupestre prehistórico del oriente de Asturias*, Llanera . 218-219.

Garate, D. (2006): *Análisis y caracterización de los conjuntos parietales con grafitas zoomorfas punteadas. Una expresión pictórica propia del paleolítico superior cantábrico*. Tesis Doctoral. Universidad de Cantabria. Santander.

paleolítico o, al menos, *antemagdalenenses*. Entendiendo este término como ese difuso momento situado entre el final del Solutrense y asentamiento de los tecnocomplejos magdalenenses. Algunos de estos ideomorfos como las vulvas, puntuaciones signos rectangulares y parillas⁴³⁰ habían sido interpretados y usados como argumento por J.A. Moure⁴³¹ para definir ese territorio con personalidad artística entre el Sella y Asón. Desde nuestro punto de vista los signos de Jerrerías – con las salvedades ya expresadas- entran dentro de ese mundo de ideomorfos cuadrangulares tan típicos del arte paleolítico cantábrico. Un grupo que se extiende desde el Sella al Pas pero que en el caso de las rejillas cuadrangulares (tipo Jerrerías) parece concentrarse entre los ríos Sella y Deva, y más concretamente en la zona de la marina⁴³². Vemos su dispersión por las grutas descritas como el Covarón, Loja, Tito Bustillo o La cueva de Las Aguas (Novales) en la cuenca del Saja⁴³³. Evidentemente hay diferencias morfológicas entre algunas representaciones pero no es motivo de este trabajo profundizar en ellas. Se trataría de variaciones sobre una misma forma que tanto por su diseño conceptual como por su posición topográfica dentro de la cueva, podrían implicar motivaciones representativas y significados diferentes.

Tan revelador es encontrarse con esa concentración de “parrillas” entre los valles del Saja y Sella, especialmente en la zona costera, como el vacío de estaciones con estas manifestaciones sígnicas en rejilla o la ausencia de estas misma grafías en importantes cuevas consideradas de agregación⁴³⁴, donde suelen concentrarse una variada y amplia tipología de signos y expresiones plásticas, como son Altamira⁴³⁵ o Castillo, si bien contamos, en ellas,

Garate, D. (2008): “Las pinturas zoomorfas punteadas del Paleolítico Superior Cantábrico: hacia una cronología dilatada de una tradición gráfica homogénea”. *Trabajos de Prehistoria* 5-2, 29-47.

González Sainz, C. (2013): “Una introducción al arte parietal paleolítico de la región cantábrica”. *Arte sin artistas. Una mirada al paleolítico*. Museo Arqueológico de Madrid. Alcalá de Henares, 169-170.

Menéndez, M (2014): “Desde Candamo hasta la cueva de El Pindal: un siglo de estudios del arte paleolítico en Asturias”. *Entemu* XVIII, UNED, 205-226; Balbín 2014

⁴³⁰ Sobre el valor como marcador territorial de estos signos tipo parrilla o rejilla que Moure denominaba escutiforme, discrepa Mingo en su estudio sobre la cueva de El Castillo. Para este autor pierden este rasgo, junto a otros como las vulvas, dada su escasez. Por contra esa misión si la cumplen los signos rectangulares (Mingo 2010:21). Estamos de acuerdo en la afirmación y algunas causas. Para nosotros la formulación xIx está en la base de este tipo de ideomorfos. Así los cuadrangulares o aquellos denominados claviformes tipo Altamira-Tebellín cumplen ese requisito. Las parrillas, aún dentro de la familia de cuadrangulares/rectangulares, si bien, se concentran en un espacio muy concreto no parecen responder a ese principio compositivo. Si es curioso que parecen compartir, en parte, espacio con los llamados claviformes, incluso un mismo patrón de dispersión donde tenemos una cueva monotemática y signos dispersos por varias cuevas.

⁴³¹ Moure, J.A. (1994): “Arte paleolítico y geografías sociales. Asentamiento, movilidad y agregación al final del paleolítico”. *Complutum* 5, 316-317.

⁴³² Este fenómeno también lo hemos detectado en signos “claviformes” tipo Tebellín con los que parece compartir espacio. Se descarta el grupo de Llonín, donde a pesar de cierto aire parece responder a otra estructura compositiva.

⁴³³ Las grafías en rojo han sido encuadradas en el momento más antiguo de la serie artística de esta cueva dentro de un momento antiguo del Solutrense. Lasheras, J.A. et al. (2002) :“Las Aguas o Los Santos”. *Las Cuevas con arte paleolítico en Cantabria*. ACDPS. Torrelavega. 93-100.

⁴³⁴ Conkey, M.W. (1980): “The identification of prehistoric hunter-gatherer aggregation sites: the case of Altamira”: *Current Anthropology* 21-5, 609-630.

⁴³⁵ Para el caso de Altamira se podría considerar como una parrilla abierta por su parte superior un signo situado en panel principal al lado de un bisonte negro. Es descrito por Breul y Obermaier como signo

con tipos de la misma familia de signos cuadrangulares. Por otro lado, es igualmente chocante la aparición de ejemplos muy similares a Herrerías pintados en una cueva francesa tan alejada y aislada de este núcleo cantábrico, como es la cueva francesa de Le Cantal (Cabrerets, Lot)⁴³⁶ en la región de Les Eyzies a 500 km. No cabe una explicación clara para este hecho, podría responder como señalan Sauvet y otros⁴³⁷ bien a un fenómeno de contactos entre áreas o a un simple proceso de convergencia cultural. Si bien son dos complejos tan similares, en algunas figuras, que cuesta aceptar esa última hipótesis. Sin entrar en detalles, si se asemejan especialmente los que venimos llamando tipos complejos de Herrerías (Tipo 4) como son las formas n.º 3 y 6, en concreto la n.º 3 que se repite dos veces en la gruta francesa donde también encontramos una figura alargada similar a la n.º 8 (Tipo 2 de Herrerías). Incluso parece repetirse la misma agrupación. El resto, en especial las formas cerradas cuadradas o rectangulares con variadas divisiones internas (Tipo 5 y 6 de Herrerías), no se encuentran en la cueva francesa. Tal vez este caso -Herrerías/Cantal- podría hacernos rescatar la vieja hipótesis planteada por Laming-Emperaire según la cual interpretaba el uso de algunos signos como manifestaciones visuales de grupos humanos, sistemas de alianzas o líneas territoriales⁴³⁸.

Anteriormente se exponía la existencia de otras cuevas cercanas que respondían a ese esquema de manifestación monotemática gráfica de ideomorfos tan propia de la zona de la marina del Oriente de Asturias. De entre todos los casos, los más paradigmáticos son Jerrerías y L'Tebellín. Estas cuevas con manifestaciones artísticas especializadas se encuentran unas muy cerca de otras, dentro de un área con intensa ocupación paleolítica desde el Auriñaciense hasta el Magdaleniense. Estos hechos llevan a preguntarse la razón de esta singularidad en un territorio tan concreto, definido e intensamente ocupado. El porqué de esa dualidad gráfica sobre el mismo espacio geográfico (parrillas-claviformes). Un fenómeno que debe ser motivo de un análisis más detenido.

2. 3. Cuenca del río Sella-Güeña.

Una importante cuenca hidrográfica que no sólo distribuye la comunicación norte-sur sino que a través de sus dos afluentes principales Piloña y Güeña permite la comunicación este-oeste. El valle presenta dos áreas de especial concentración de yacimientos, en su desembocadura en la zona del Macizo de Ardines y en la confluencia del Güeña (Cangues).

pectiniforme rojo que se representa en las láminas XLV y XLIV. Breuil, H. y Obermaier, H. (1984): *La Cueva de Altamira en Santillana del Mar*. Madrid. 59.

⁴³⁶ Gómez Tabanera, J.M. (1986): "Ante la hermenéutica de dos cuevas con arte rupestre del ámbito cántabro-Aquitano. Las Herrerías (Llanes, Asturias) y Le Cantal (Cabrerets, Lot)". *BIDEA* 117, Oviedo, 173-200

⁴³⁷ Sauvet, G.; Fortea, J.; Fritz, C. y Toselló, G. (2008): "Crónica de los intercambios entre los grupos humanos paleolíticos. Contribución del arte para el periodo 20000-12000 años BP". *Zephyrus* LXI. Salamanca. 47-58.

⁴³⁸ Laming-Emperaire 1972



Fig 113. Fotografía area de Ardines desde El Pagadín.

El río Sella discurre de sur a norte, desde los Picos de Europa hasta la costa asturiana desembocando a la altura de la población de Ribadesella. En su curso medio se le une el río Güeña que fluye de este a oeste uniendo esta zona con otros dos cursos, el río Las Cabras -que une el interior de la región con la costa- y el sistema del Cares⁴³⁹.

La parte baja del valle del río Sella ha sido amplia e intensamente investigada desde principio del siglo XX hasta la actualidad. Durante este periodo se han ido realizando la mayoría de los descubrimientos de estaciones con arte y yacimientos paleolíticos: Cueva de San Antonio, Viesca, Lloseta, Cierru, Pedroses, Cova Rosa, Tito Bustillo, etc. La parte media contaba con menos descubrimientos aunque se conocía, desde principios de la pasada centuria, la cueva del Buxu (Cardes, Cangues d'Onís). Esta cavidad -con importantes manifestaciones artísticas- había sido descubierta e investigada por Hugo Obermaier y el Conde de la Vega del Sella. Durante los años setenta comenzará la excavación de la cueva de Los Azules (Cangues d'Onís) y en las décadas siguientes se volverá a estudiar la cueva del Buxu, dará comienzo la excavación de la cueva de La Güelga (Narciandi, Cangues d'Onís), el yacimiento al aire libre de La Cavada (Corao) y posteriormente -en la cabecera del valle- el abrigo de Sopena (Avín, Onís) y Jullobu (La Robellada, Onís). Será en 1986 cuando se elabore la carta arqueológica de la zona inventariándose un gran número de nuevos yacimientos. Los últimos hallazgos se han venido produciendo en estos últimos meses, se trata de pinturas y grabados en el interior de tres cuevas situadas en la cabecera del valle: Pruneda, Molín y Soterraña.

El yacimiento de referencia por su extensa e intensa representación artística es Tito Bustillo (Macizo de Ardines) cuyo correlato iconográfico, en pequeña escala, se encuentran en la cueva de interior como es el Buxu. Ambas nos marcan las diferentes etapas plásticas y una serie de coincidencias iconográficas, pero especialmente muestran, sus yacimientos, una estrategia de ocupación y uso del territorio muy concreta. Tito Bustillo se nos muestra como ese centro de referencia humana, como un lugar emblemático para aquellos grupos paleolíticos y como un lugar donde se concentrarían estacionalmente. Esta cueva podría pensarse como un punto de articulación del territorio con la cueva del Buxu como referencia complementaria situada en el interior.

⁴³⁹ Se trata de otras dos áreas de concentración con alta concentración de asentamiento. El valle Cares-Deva y el macizo de La Llera en la costa llanisca con las referencias de la desembocadura del río Bedón y la pequeña ría de Niembu.

Las investigaciones no han cesado desde principios del siglo XX, ni desde el descubrimiento de Tito Bustillo y el complejo del Pozo La Cerezal en 1968. De hecho los años 80 y 90 fueron muy intensos en los trabajos de arqueología en varias cavidades. Estudios que se han reactivado en cuevas como El Cierru, Cova Rosa, Les Pedroses o La Lloseta.

2. 3. 1. Cueva de la Lloseta (Ardines, Ribesella).

2. 3. 1. 1. Situación y descripción de la cueva.

La cueva de la Lloseta se encuentra situada en la zona de Ardines, en la parte superior del macizo calcáreo del mismo nombre dominando el fondo de saco, que en el término de la Gorgocera, forma el río San Miguel. Unas decenas de metros por debajo y hacia el sureste, se encuentra la entrada natural de Tito Bustillo. La Lloseta presenta un posición de control y dominio del gran parte del valle y la comarca.

El Macizo de Ardines es una rasa calcárea de 70 a 80 metros de altura delimitada al norte por la playa de Santa Marina y marismas de San Pedro; al este por el estuario de la ría de Ribadesella y al sur por el río San Miguel .

La boca de la cueva se orienta al SO siendo de grandes dimensiones alcanzando entre seis y siete metros de altura y unos doce metros de anchura. Un pequeño cono de derrubios de ladera y bloques caídos de la visera forman una pequeña rampa de acceso al vestíbulo, cono que desciende claramente desde la parte occidental de la boca hacia el interior del vestíbulo⁴⁴⁰. Éste presenta una bóveda elevada (entre 6 y 11 metros) y una planta rectangular de 15 metros de ancho por 33 a 34 metros de largo. Desde la sala parten a derecha e izquierda dos galerías. La primera, al fondo, se interna de manera ascendente, unos 12 metros, hasta finalizar en una pequeña sala con restos de yacimiento que se aprecia entre un caos de bloques (Sala de los Bloques). La segunda (Galería de Tránsito), desemboca quedando colgada unos 10 metros, sobre la galería inferior (Galería Principal). Se trata de una cavidad de grandes dimensiones con unos 500 metros de recorrido que finaliza en un estrechamiento que da paso, a su vez, a una sala que comunica mediante una sima de unos 20 m con el sistema de Tito Bustillo-La Cerezal.

El vestíbulo, así como los dos pasajes laterales contienen gran cantidad de evidencias arqueológicas, tanto en el suelo como en testigos adosados a las paredes. Su buena orientación, su posición de control sobre la comarca, la cercanía a diferentes biotopos (río Sella, estuario y marismas de Ribesella, costa y escarpes como son la sierra de Escapa o Mofrechu) y las amplias dimensiones hacen de la Lloseta un lugar idóneo de ocupación continua durante el paleolítico y mesolítico. Todo ello dentro de ese gran complejo de hábitat prehistórico que es el Macizo de Ardines y el valle del río San Miguel con asentamientos

⁴⁴⁰ Actualmente aparece cortado por las excavaciones realizadas por Jordá en ese punto pero tanto el perfil de pendiente que aún queda como la observación de fotografías antiguas de Hernández Pacheco depositadas en el Museo Nacional de Ciencias Naturales permiten definir bastante bien la extensión de este cono de derrubios. Cono que sepultaba parte del yacimiento arqueológico excavado tanto por Jordá como por Hernández-Pacheco.

como Tito Bustillo, La Cueva, Les Pedroses, El Cierru o Cova Rosa.



Fig 114. Topografía de la Lloseta. Balbín y Alcolea.

2. 3. 1. 2. Geología y geomorfología de la zona.

El macizo de Ardines se sitúa en la Región de Pliegues y Mantos. Se modela sobre calizas carboníferas de gran pureza (Calizas del Cuera) blanco-grisáceas o rosadas de tipo masivo que presentan en su base niveles margosos y de areniscas. Estructuralmente está cruzado por tres fracturas principales: Falla de Ribadesella, un cabalgamiento que delimita la zona por el sur y que parece tener relación con el valle ciego del San Miguel y la Falla de la Cueva. Fracturas que han condicionado la formación de las principales cavidades de la zona. Sobre esta base geológica han ido actuando diferentes agentes modeladores que han ido modelando durante el cuaternario la rasa de Ardines: marino ajustado a los movimiento glacioeustáticos, gravedad y cársticos. Estos últimos tanto exocársticos como endocársticos. Los primeros formados por importantes dolinas, uvalas incipientes o el posible polje del río San Miguel. Los segundos por grandes complejos de cavidades.⁴⁴¹

2. 3. 1. 3. Descubrimiento e investigaciones. Nueva secuencia de ocupación.

⁴⁴¹ Jiménez, M.; Anadón, S.; Farias, P.; García-Sansegundo, J. y Canto, N. (2004): "Geomorfología de la Cueva de Tito Bustillo y del macizo kárstico de Ardines (Ribadesella, costa cantábrica, Norte de España)". *Boletín Geológico y Minero* 115(2). 257-264.

Foyo, A.; Suárez, J.L.; Tomillo, C. y Sánchez, M.A. (2003): "Análisis previo de la relación entre la estructura geológica y el desarrollo del modelado cárstico en el Macizo de Ardines, Ribadesella, Asturias". Balbín, R. y Bueno, P.(Ed). *El Arte Prehistórico desde los inicios del Siglo XX. Primes Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella*. Ribadesella,153-160.

La cueva ha sido estudiada en diferentes momentos y con objetivos e intensidad muy desigual, nunca con un enfoque exclusivo y dentro de un proyecto de investigación único que aborde de manera conjunta la ocupación humana de aquélla y sus manifestaciones artísticas⁴⁴².

La Lloseta fue descubierta e investigada por primera vez, bajo el genérico nombre de Cueva de Ardines o cueva del Río de Ardines⁴⁴³, por Eduardo Hernández Pacheco en 1913 y excavada en 1915 ó 1916 con la colaboración de P. Wernert⁴⁴⁴ dentro del equipo de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas⁴⁴⁵. Durante esos primeros trabajos⁴⁴⁶, en la zona de la pared occidental de la cueva, se hace una somera pero significativa descripción del yacimiento⁴⁴⁷ donde se destacaban “*dos niveles faunísticos* y

⁴⁴² Si es cierto que ha sido incluida por el profesor Rodrigo Balbín y su equipo dentro de su sistemático estudio del Macizo de Ardines aunque atendiendo principalmente a su arte.

⁴⁴³ Esta identificación fue realizada en un breve estudio de la cueva por Mallo, M.; Chapa, T. y Hoyos, M. (1980): “Identificación y estudio de la Cueva del Río (Ribadesella, Asturias)”, *Zephyrus* XXX-XXXI, Salamanca, 231-243. Este trabajo aclara la confusión creada en los años cincuenta con el nombre de la cueva cuando es excavada por F. Jordá. No se trataba de dos grutas diferentes sino que eran la misma. Fue clave la aparición de una fotografía y algunas notas manuscritas de Hernández Pacheco depositadas en el Museo Nacional de Ciencias Naturales para identificar claramente la cavidad según nos aclaró verbalmente Manuel Mallo. La fotografía estaba tomada desde el fondo de la gruta cogiendo una columna estalagmítica, a contraluz, y la boca de la cueva. Hoy hemos llamado a este gran espeleotema “Columna Hernández-Pacheco” en honor al descubridor de la caverna. La toponimia es clara en cuanto al nombre. Preguntados a ancianos del pueblo de Ardines nos indicaron que la cueva del Riu era aquella por la que se sumía el cauce del San Miguel por debajo de Tito Bustillo y la cueva de La Lloseta es la aquí estudiada.

⁴⁴⁴ Hernández-Pacheco, H (1959). *Prehistoria del Solar Hispano. Orígenes del Arte Prehistórico*. Real Sociedad Española de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Madrid. 153-155. Aparece como cueva de Ardines. Hernández-Pacheco, H (1919): *La Caverna de la Peña de Candamo (Asturias)*. CIPP. Madrid, 26. Aquí la cita como cueva del Río de Ardines.

⁴⁴⁵ Durante esta época y de la mano de este investigador se lleva a cabo la exploración de La Cuevaona, San Antonio o La Viesca.

⁴⁴⁶ Según nota fechada un lunes 30 de Agosto de 1915 de un diario de Hernández-Pacheco ya citado en Mallo, Hoyos y Chapa 1980, del que guardaba copia Manuel Mallo, se mencionan los trabajos de excavación junto a la pared de la gruta. Se practicó una cata de unos dos metros. Se cita un nivel negruzco de unos 20 a 30 cms con *Littorina*, *Patella* de buen tamaño, ausencia de *Mytilus*, ciervo, caballo, cabra, etc....en cuanto a la industria lítica con pocos buriles de sílex y más cuarcitas tipo magdaleniense. En hueso, “punzones unibiselares” propios del Magdaleniense inferior. Nosotros creemos haber identificado esa zona de trabajo a unos 6 metros de la entrada, en la pared oeste o izquierda. Muy cerca y a continuación del sector A de la excavación de F. Jordá. Esa localización fue lograda gracias a una colección de fotografías de la cueva realizadas por Hernández-Pacheco entre 1913 y 1915 depositadas en el archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales. En este lote se puede ver la zona de trabajo junto a una roca, aún hoy identificable, y algún corte estratigráfico adosado a la pared y también distinguible. El análisis del tramo de lienzo, sobre ese punto de la excavación, permite observar restos de un testigo con un nivel negruzco en su base de unos 30 a 40 cms de espesor y similar al descrito en el diario de Hernández Pacheco. La adscripción al Magdaleniense inferior es defendida también por Obermaier en su obra *El Hombre Fósil* (Obermaier 1925:189).

⁴⁴⁷ Hoy esta secuencia es claramente visible en la pared Oeste de la cueva, entre siete y diez metros de la entrada. Aunque se puede matizar, según nuestras observaciones. Existe una capa de conchero muy calcificada con abundancia de mejillones, bajo ella una capa de cantos rodados y subangulosos con matriz clara limoso-arcillosa, sigue otro conchero con matriz oscura que reposa sobre un nivel de cantos angulosos y gelifractos envueltos en una matriz arcillosa pardo-rojiza que recubre un nivel de sedimento negro (algo costrificado) con cantos y abundantes restos de conchas, óseos y líticos. Se aprecian evidencias de un sondeo de unos dos metros pegado a esa pared que podría identificarse con los trabajos de Hernández Pacheco. Es

arqueológicos”. Ambos concrecionados. El primero o “*nivel inferior, con piedras, instrumentos líticos y de asta de ciervo; fauna cinegética y de malacología marina constituida por grandes lapas, Patella vulgata y littorina littorea, moluscos indicadores...del clima frío de la época magdaleniense. El bloque de la parte superior...está formado casi exclusivamente por conchas de mejillones Mytilus edulis y pequeñas lapas, sin instrumental lítico ni de asta, correspondiente al cambio de clima...del mesolítico...*”.

La colección obtenida de estos trabajos fue trasladada al Museo Nacional de Ciencias Naturales en Madrid junto con unas muestras del conchero. Dicho conjunto no sería estudiado y publicado parcialmente, hasta 1976, por J.A. Moure y M. Cano⁴⁴⁸. Ambos investigadores adscribieron al tecnocomplejo del Magdaleniense inferior cantábrico⁴⁴⁹ el conjunto de utillaje, tanto lítico como óseo, perteneciente al nivel inferior. Se basaron para esta clasificación en la abundancia de punzones y azagayas monobiseladas con acanaladuras y trazos dorsales oblicuos o de varillas y astiles con doble bisel. Igualmente por el amplio dominio de los raspadores (en hocico y aquillados) frente a buriles. Hay que decir que el conjunto lítico (principalmente en cuarcita) era de 172 restos de los que 45 eran útiles. Hecho que muestra como hubo una clara selección en la recogida del material durante las excavaciones de 1915 y 1916

posible que un análisis más detallado permitiese unir estos niveles con los descritos en la excavación -sector A- de F. Jordá.

⁴⁴⁸ Moure, J.A. y Cano, M. (1976): “La cueva del Río Ardines (Ribadesella, Asturias)”. *BIDEA* 87, 259-271.

⁴⁴⁹ Coincidieron en esta clasificación con las impresiones ya puestas de manifiesto por Hernández-Pacheco u Obermaier.

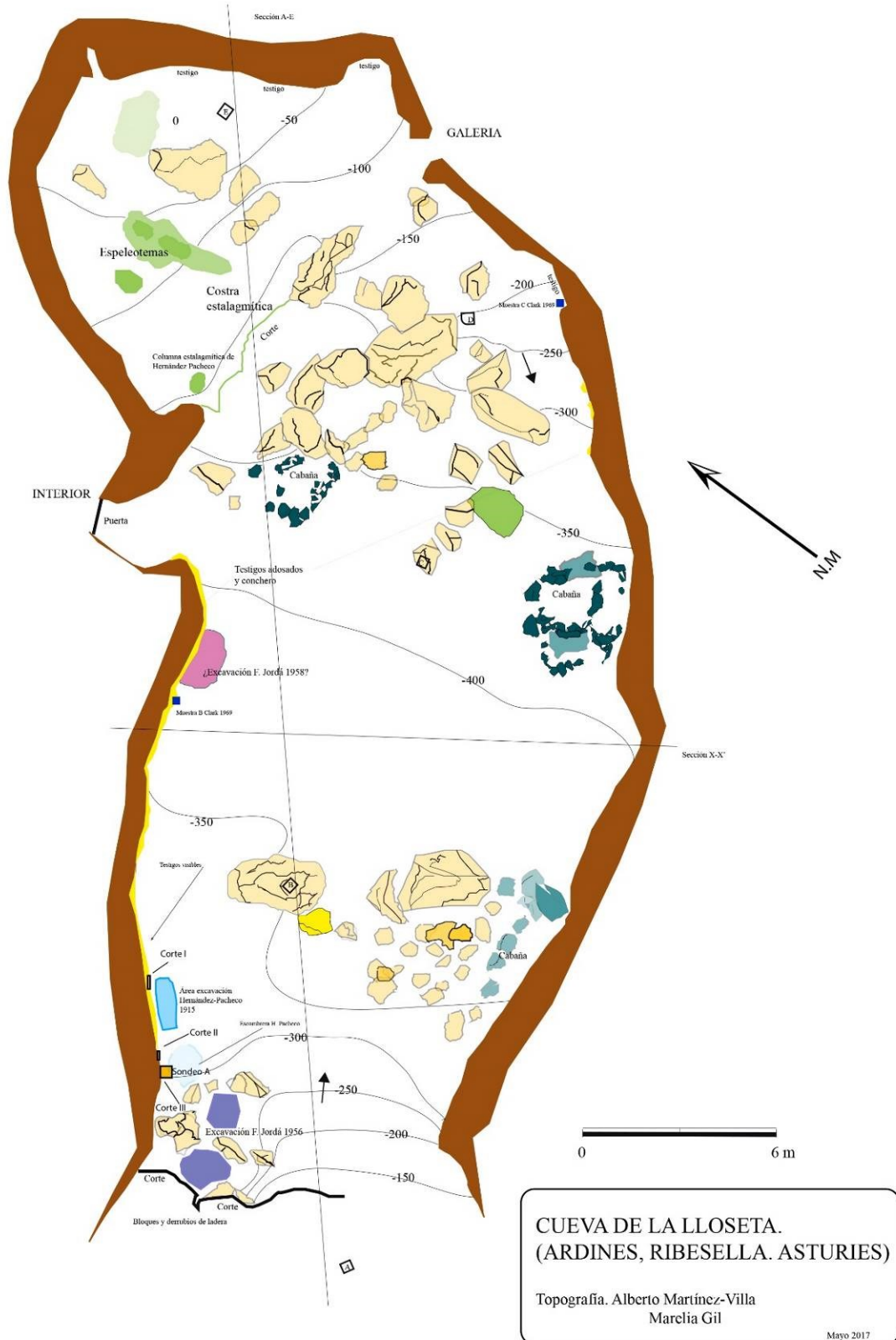


Fig 115. Topografía del vestíbulo de La Lloseta

La cueva no se volverá a investigar hasta finales de la década de los años 50 del siglo XX. Esta nueva fase de investigación fue capitalizada por el profesor Jordá⁴⁵⁰. Éste reconoce la cueva a instancias de Fernández Buelta⁴⁵¹. Será durante el verano de 1956 cuando se practique una cata, de unos 4 por 2 metros, en el borde occidental de la entrada del yacimiento y muy cerca de la pared (sector A)⁴⁵². Aún hoy es visible uno de los cortes (sur) cortando un pequeño cono de derrubios donde eran apreciables algunos bloques procedentes de la visera de la cueva. Esta excavación proporcionó la siguiente secuencia estratigráfica la cual buzaba ligeramente hacia el interior de la gruta:

Nivel 0 o A. Capa de tierra vegetal de unos 20 a 50 cms de espesor. Estéril. Descansan algunos bloques del techo sobre ella.

de Nivel I o B. Capa de 20 a 50 cms, más gruesa hacia el exterior. La parte superior es color pardo-rojiza y la zona de contacto con la siguiente capa, más amarillenta. Englobaba cantos calizos de pequeño y gran tamaño. Escasos restos de industria como algunas piezas de cuarcita y sílex. Poca industria ósea, nada significativa y formada por “tipos toscos”. Esta estrato fue atribuido por Jordá al Magdaleniense IV con una industria cercana al nivel del Magdaleniense medio de Cueto de La Mina.

Nivel II o C. Esta capa fue la más rica en restos arqueológicos. Con un espesor de entre 100 y 120 cms y una matriz gris oscura a negruzca y grasienta. Contenía abundantes restos líticos, óseos y malacológicos. Se atribuyó al Magdaleniense III o Magdaleniense inferior cantábrico.

Nivel III o D. Base de la secuencia, fue excavado parcialmente tanto en profundidad como en extensión⁴⁵³. La capa estaba formada por una matriz arcillosa rojiza con numerosos gelifractos de 2 a 3 cms. Engloba varios bloques. Los restos de fauna son abundantes y contiene algo de industria lítica, en especial núcleos y lascas de cuarcita. Se atribuyó a un Solutrense Final.

La siguiente etapa de investigación -muy escueta - se llevó a efecto en 1969 por G.A. Clark durante la realización de su tesis doctoral sobre el Asturiense. Este investigador estadounidense sondeó y tomó muestras en tres puntos de la cueva con el fin de obtener

⁴⁵⁰ Jordá, F. (1958): *Avance al Estudio de la Cueva de La Lloseta (Ardines, Ribadesella, Asturias)*. Diputación Provincial de Asturias, Oviedo.

⁴⁵¹ En este momento la cueva se recoge bajo el nombre de La Lloseta no asimilándose con la cueva del Río de Ardines como la había denominado Hernández Pacheco. Se mantendrá cierta confusión toponímica hasta 1980. Un estudio realizado por M. Mallo, M. Hoyos y T. Chapa determinaría que se trataba de la misma cueva. Mallo, M.; Hoyos, M. y Chapa, T. (1980).” Identificación y estudio de la cueva del Río (Ribadesella, Asturias)”. *Zephyrus* XXX-XXXI. Salamanca, 231-243.

⁴⁵² G. Clark en su tesis sobre el Asturiense, al analizar este yacimiento habla de una segunda cata realizada en 1958 adyacente a la pared oeste de la cueva según le comentó uno de los asiduos colaboradores de Jordá, el señor Álvarez. De estos trabajos no hay constancia escrita.

⁴⁵³ Jorda (1958:53). Cita textualmente: “sólo hemos podido excavar una pequeña superficie del sector ya que este se estrecha a causa de la aparición de grandes paños estalagmíticos que invaden el sector”.

algunas dataciones radiocarbónicas que le ayudaran a contextualizar la citada cultura⁴⁵⁴.

Zona A⁴⁵⁵. Muestra de conchero en la pared derecha y hacia la mitad de la cueva (Este). Se extrajo de una bolsada de sedimentos negros, orgánicos y grasientos situados entre 10 y 40 cms sobre el suelo actual en un punto a 23 m de la entrada. La fauna marina era diferente a la obtenida en las otras muestras, así dominaba especialmente la *Patella sp.* de gran tamaño y *Littorina littorea* frente al *Mytilus edulis* de las otras zonas (niveles superiores). La muestra de carbones aportó una fecha de 15.656±412 BP (Gak 2549) que calibrada corresponde a un 18.832±500 BP⁴⁵⁶.

Zona B. Se tomó una muestra de carbón en un conchero adherido a la pared muy cerca de la denominada cata B de Jorda (1958). Se sacó de la superficie (25 cms superiores) del testigo adherido a la pared sobre 1,75 m de altura y a 15 m de la entrada. La muestra se obtuvo superiores dentro de una capa de 35 cms de espesor sellada por el último testigo deposicional de la cueva que es una gruesa colada. El conchero estaba formado por abundantes conchas de mejillón. Se tomó una muestra de carbón muy endurecida por carbonatos cálcicos. Ofreció una datación por C-14 (Gak 2550) de 10.506±309 BP ó calibrada 12.220±449 cal BP⁴⁵⁷, que Clark considera más antigua de lo que cabría esperar a razón de la naturaleza de los restos faunísticos asociados a la misma (abundantes conchas de mejillón), por tanto incompatible con la muestra C. En cualquier caso esta fecha es similar a la obtenida por nosotros en el nivel AII del testigo III, que aportó una fecha⁴⁵⁸ de 10.860±40 BP (12800-12691 cal BP) por lo que podríamos estar dentro del mismo horizonte de ocupación.

Zona C. Esta muestra (carbones) se tomo de un conchero localizado en el techo de la cueva. El punto de recogida (25 cms) está muy cerca del arco de entrada (unos dos metros) y a casi 3 m del suelo actual. Por la datación obtenida y el tipo de fauna (abundante mejillón) fue adscrito a un periodo post-asturiense. La datación obtenida arrojó la fecha de 4.594±680 BP (Gak 2551) ó calibrada de 5253±833 BP⁴⁵⁹.

Finalmente entre los años 2000 y 2007 la cueva fue nuevamente estudiada por el equipo dirigido por Rodrigo Balbín dentro de una visión general de la ocupación paleolítica del Macizo de Ardines comenzado en 1999⁴⁶⁰ valorando el conjunto de asentamientos de la zona y cuyo centro era la investigación de Tito Bustillo. Un estudio que partía de la hipótesis que barajaba la existencia de una íntima relación entre la ocupación de Tito Bustillo y La

⁴⁵⁴ Clark, G. A. (1976): *El Asturiense cantábrico*. Madrid. 114-119; 123-125 y 128-131.

⁴⁵⁵ Creemos haber identificado este punto de muestreo. En un recodo de la pared se aprecia bajo una pequeña costra una bolsada de sedimentos negruzcos con abundante industria lítica, restos óseos y malacofauna. Se aprecian, desgraciadamente, evidencias de rebuscas clandestinas.

⁴⁵⁶ Esta fecha es perfectamente compatible con la adscripción cultural de las colecciones de las diferentes excavaciones: Magdaleniense inferior. Abundaban los restos de ciervo. La fecha calibrada presentaría un rango al 68% de 18332-19332 BP.

⁴⁵⁷ Calibrada presenta un rango a un 68% de 11771-12669 BP

⁴⁵⁸ Beta505238

⁴⁵⁹ Por la posición de la muestra se puede decir que se tomó en la parte superior de lo que fue el conchero. Calibrada presenta un rango al 68% de 4320-5986 BP

⁴⁶⁰ Balbín, R., Alcolea, J. y González Pereda, M.A. (2003): "El macizo de Ardines, un lugar mayor del arte paleolítico europeo". R. Balbín y P. Bueno (Ed) *El Arte Prehistórico desde los inicios del Siglo XX. Primes Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella*. Ribadesella, 91-150

Lloseta. Estos trabajos comenzaron por la localización, en la galería inferior, del lugar donde se había encontrado, en los años 50, un cráneo. La zona fue prospectada y excavada parcialmente dando como resultado algunos restos óseos humanos. Aportó una datación de 11.839 ± 50 BP ó calibrada de 13746 ± 131 ⁴⁶¹. El estudio continuó con una sistemática prospección de la caverna que permitió identificar cuatro grupos con arte.

Los materiales de la excavación realizada por Francisco Jordá en 1956 fueron estudiados por Pilar Utrilla para su tesis sobre el Magdaleniense inferior cantábrico. Esta investigadora⁴⁶² reinterpretó, de manera teórica, la denominación de capas de la excavación de Jordá basándose en los etiquetados de las cajas depositadas en el Museo Arqueológico de Asturias. Propuso la siguiente secuencia:

Jorda 1958	Capa	Interpretación P. Utrilla 1978 y 1981
Nivel vegetal o superficie	A	-Capas 1 a 3. Superficie. ¿Post-paleolítico?
Nivel Negro (revuelto?)	C	-Capas 4 a 6. Magdaleniense Superior o Final.
Nivel I. Rojizo con cantos	D	-Capa 7. Nivel de transición. Magdaleniense Medio. Escasa industria.
Nivel II. Gris oscuro	E	-Capas 8 a 9. Magdaleniense Inferior o III. Dominio del raspador alto y nucleiforme
Nivel II. Gris oscuro, grasiento	E	-Capa 10 y 11. Magdaleniense II (probable). Algunas <i>raclettes</i> , abundancia de hojitas de dorso y tipos con truncatura oblicua.
Nivel III.		-Capa 12. Post-solutrense

TABLA II. RELACION DE NIVELES DE LA EXCAVACIÓN DE F. JORDÁ SEGÚN P. UTRILLA 1978

Concretando y a modo de hipótesis, el repaso de las diferentes investigaciones en este yacimiento y nuestras observaciones permiten concretar algunas ideas sobre sus episodios de ocupación. No obstante son, a día de hoy, más los interrogantes que las certidumbres en tanto no se realice una excavación en varias zonas del yacimiento.

Es coincidente entre todos los investigadores, la existencia de dos concheros o grandes bloques de ocupación, uno Asturiense (Capa A de nuestra serie) que fue datado en su parte superior por Clark, como ya se expuso, en el 4594 ± 680 BP (5253 ± 833 CAL BP), y otro paleolítico, presumiblemente Magdaleniense y que se localiza, especialmente en la parte de la entrada, en concreto en la pared Oeste bajo el primero. Presenta una matriz negruzca, buza

⁴⁶¹ Balbín et al. (2003:136). Se describe la extensión del sondeo y como bajo una costra estalagmítica que englobaba restos óseos aparecían arcillas prácticamente estériles. Se bajaron 30 cms. Esta fecha (Beta 170182) presenta un rango de calibración entre 13768-13547 BP.

⁴⁶² Utrilla, P. (1978): "Análisis estructural de cinco yacimientos magdalnienses". *Zephyrus* 28. Salamanca, 125-134

Utrilla, P. (1981): *El Magdaleniense Inferior y Medio en la costa cantábrica*. Monografía 4, Santander. Bien es cierto que da dos series según la publicación. Así en la tesis habla de doce capas de las que la 1ª y 2ª corresponderían al nivel I, hasta la capa undécima al N.II y la capa 12 al nivel post solutrense. Parece más afinada la serie de la primera publicación.

hacia el interior y contiene *Patella sp*, *Littorina* y abundantes restos óseos y gelifractos que se corresponde con la capa C de los cortes III y II pero también con la capa F de nuestro estudio. La secuencia estratigráfica que hemos podido obtener, en un estudio preliminar, es más compleja y muestra una ocupación mucho más variada en cuanto periodos. El nivel F (trabajos de 2018), que coincide con el Magdaleniense inferior de E. Hernández-Pacheco, se sitúa bajo un nivel de matriz arcillosa pardo-rojiza con abundantes cantos (Nivel D de 2018). Esta última capa parece, a su vez, coincidir con el nivel B del sector A de F. Jordá (capa 7 de Utrilla) y que fue asignada, por este autor, al Magdaleniense medio⁴⁶³. Aunque sobre ella se habla de un nivel negruzco que podría corresponderse con la Capa C de 2018 y con la posible atribución de las teóricas capas 1 a 3 de P. Utrilla al Magdaleniense final⁴⁶⁴. Este nivel arcilloso tiene su continuación por la pared oeste y recubre claramente el sector excavado por Hernández Pacheco donde este investigador había excavado un nivel de 30 cms de grosor (atribuido al Magdaleniense inferior). Nivel negruzco que podría corresponderse con el Nivel C del sector A de Jordá (Capas 8 y 9 de Utrilla). Posiblemente, aunque la muestra fue tomada en otra zona de la cueva, la fecha de 15.656±412 BP (18832±500 cal BP) obtenida por G. A. Clark pueda vincularse con este episodio. La industria lítica y ósea apuntan principalmente a una ocupación del Magdaleniense inferior o III (Capa F de 2018) con abundantes raspadores altos sobre todo nucleiformes⁴⁶⁵. La sistematización realizada por investigadores como P. Utrilla⁴⁶⁶ apuntan, como se decía en líneas generales, en esa dirección. Si parece que se puede hablar de ciertas diferencias en la industria contenida entre las capas superiores y las inferiores. Así, en las primeras se da cierta con abundancia de elementos microlaminares y aparición de microraspadores. O en el caso de las segundas donde aparecen *raclettes*. Dada el sistema de excavación realizado por Jordá siguiendo niveles teóricos, es difícil asignar con exactitud a cada estrato el lote de piezas que contenían. Si parece que se puede extrapolar esa serie teórica. Ésta iría desde un Magdaleniense antiguo (Nivel II base o C base) a uno más reciente (Nivel II o C superficie). Posiblemente el Nivel II o C se pudiese subdividir correspondiendo a dos momentos si atendemos a las primeras conclusiones de nuestro estudio. Esas diferencias entre las capas teóricas de la excavación de F. Jordá, apreciadas por P. Utrilla, no dejan de responder a la complejidad estratigráfica que hemos documentado.

Las evidencias episódicas más antiguas son más confusas. Sólomente se cuenta, de momento, con el estrato (D) excavado superficialmente por F. Jordá y que atribuye al Solutrense final (Capa 12 de P. Utrilla). Utrilla asimilaba la serie estratigráfica a cuevas como Rascaño o El Cierru⁴⁶⁷. De momento este nivel sólo se ha identificado en ese punto aunque desconocemos si las costras calcáreas descritas por Jordá tienen relación con otras identificadas en varios puntos de la cueva bajo las cuales se aprecian restos de ocupación.

⁴⁶³ Momento de abandono o de ocupación muy esporádica.

⁴⁶⁴ Se ha especulado mucho con estas atribuciones. Ya Obermaier (1925:189) hablaba de ocupación Aziliense. Las fechas obtenidas en los trabajos de Clark, aceptando que sea correcta, encaja perfectamente con ese periodo o la obtenida por Rodrigo Balbín en el sondeo de la Galería Inferior o las correspondientes al nivel AII del Corte III. Si parece que hay un conchero del final de Pleistoceno o principios del Holoceno como muestra el corte. Es, hoy por hoy, difícil de asimilar con alguna de las capas de la excavación de Jordá, más aún cuando, parece que éste sondeó en otro punto de la cueva.

⁴⁶⁵ La tendencia de la industria es bastante similar entre el conjunto de Hernández Pacheco y Jordá.

⁴⁶⁶ Utrilla (1980: 65-74)

⁴⁶⁷ Utrilla (1978:128-129)

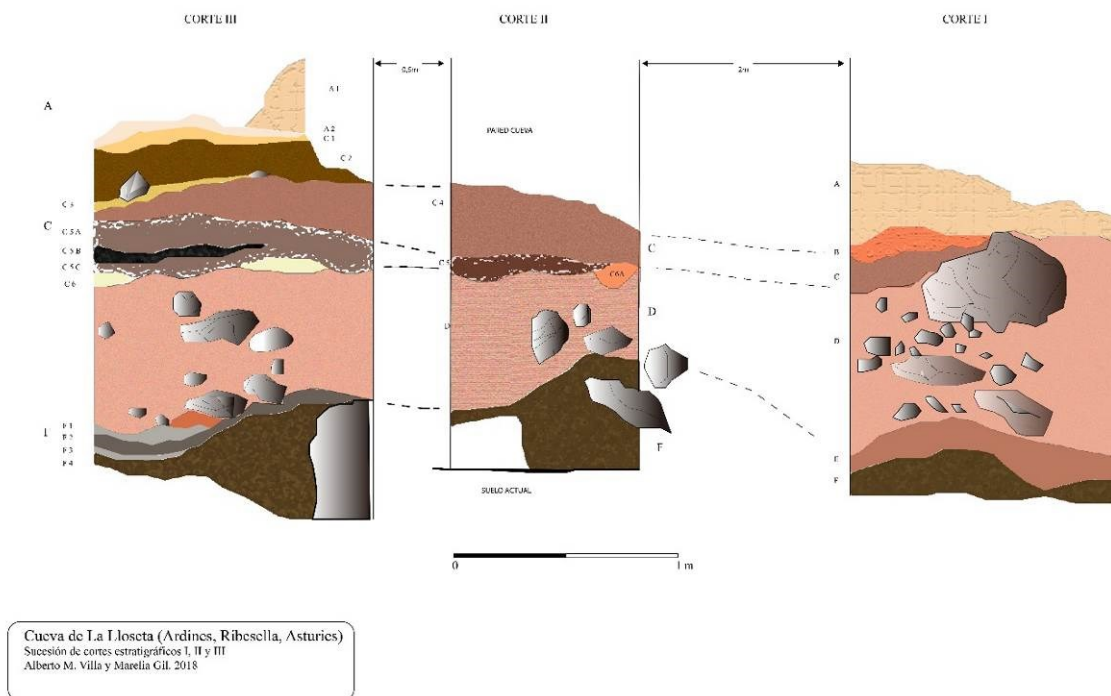


Fig 116. Cortes de la pared izquierda del vestíbulo. Area Hernández-Pacheco. Intervención de 2019.

2. 3. 1. 4. Las manifestaciones artísticas de la cueva.

Los diferentes investigadores habían pasado por alto la existencia de grafías paleolíticas en la cueva. Tan sólo una mención realizada en 1969 por M. Mallo y M. Pérez⁴⁶⁸ sobre la existencia de restos de pintura en la sala final de la Lloseta y su conexión con Tito Bustillo.

Durante los trabajos llevados a cabo por el equipo del profesor Rodrigo Balbín⁴⁶⁹ se identificaron varios conjuntos con pinturas en diferentes sitios de esta gran cavidad. Se ha seguido su agrupamiento y numeración⁴⁷⁰. Topográficamente la cueva, en su nivel inferior, marca dos grandes espacios, la galería larga y la sala final que comunica con Tito Bustillo. Ambas se comunican por un largo y angosto paso de 10 m.

⁴⁶⁸ Mallo, M. y Pérez, M. (1969): "Primeras notas al estudio de la cueva del El Ramu y su comunicación con La Lloseta". *Zephyrus* 19, 7-26

⁴⁶⁹ Balbín, R., Alcolea, J.J. y González M.A. (2003): "El Macizo de Ardines, un lugar maor del arte paleolítico europeo". Balbín, R. y Bueno, P.(Eds), *El arte prehistórico desde los inicios del siglo XXI. I Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella*. Ribadesella. 91-150

⁴⁷⁰ Balbín, R.; Alcolea, J.J. y González, M.A. (2005): "La Lloseta: una grotte importante et presque méconnue dans l'ensemble de Ardines, Ribadesella". *L'Anthropologie* 109. 641-701.

2. 3. 1. 4. 1 Galería de Tránsito.

Esta galería es la que da acceso desde el vestíbulo a la Galería Inferior. Se accede a ella por una estrecha boca de unos 70 cms que desciende unos dos metros en un fuerte plano inclinado hasta desembocar en otra pasaje transversal que da paso a una pequeña sala (Sala de los Huesos) a la izquierda, en el sentido de la marcha, y a otra mayor sobre la que cuelga unos dos metros. Esta, de mayores dimensiones queda colgada sobre la Galería Inferior a la que se accede por un desplome de unos 15 m. En una pared de un rincón a la derecha se pueden ver varias manchas informes de ocre. El suelo de esa zona contiene restos óseos de edad indeterminada.

2. 3. 1. 4. 2. Galería Inferior.

Como se indicaba anteriormente, a ésta gran gruta de unos 500 m de desarrollo y altas bóvedas, se accede por un corte en la roca de unos 15 metros. Salvado este paso la sala discurre de sur a norte de manera uniforme.

2. 3. 1. 4. 2. 1. Zona I.

Las primeras manifestaciones se encuentran entre dos conjuntos de la pared sur de la sala justo bajo el punto de acceso. Esta zona fue sondeada en 2001 al ser el punto donde se había localizado una calota humana como ya se describió en apartados anteriores. La mayor parte de las grafías son signos o puntuaciones en rojo, salvo la posible figura de un mamut.

Conjunto 1.

Se sitúa en la pared del fondo de la Sala del Cráneo. Está formada por ocho grafías.

- I.1.1. Signo cuadrangular rojo de unos 45 cms de largo con apéndice.
- I.1.2. Mancha rectangular roja de 90x 65 cms
- I.1.3. Línea horizontal roja de 120 cms. Se une con otra línea semiparalela. El ensamble puede componer el cuerpo de un bóvido?
- I.1.4. Líneas subparalelas en rojo
- I.1.5. Líneas horizontales en color rojo de unos 60 cms
- I.1.6. Mamut realizado con trazo lineal rojo.
- I.1.7. Mancha roja
- I.1.8. Mancha roja.

Conjunto 2.

Zona Suroeste de la sala inferior, a unos metros de donde se localizó el cráneo

- I.2.1. Trazo de pintura roja.
- I.2.2. Signo serpentiforme realizado con doble línea roja. Mide 37 cms y se encuentra a 2,86 m del suelo.



Fig 117. Pinturas rojas y signos. Balbín y Alcolea

4.2.2. Zona II.

Continuando la galería hacia el interior como a unos xxx m del inicio y en la pared norte, se pueden ver una serie de signos y trazos indefinidos pintados en rojo.

II.1. Signo rectangular en rojo con apéndice en la parte superior. Mide unos 150 cms.

II.2. Signo rectangular en rojo

II.3. Signo rectangular rojo con un prolegómeno acodado en la parte superior.

II.4. Mancha indeterminada en rojo

II.5. Mancha indeterminada en rojo

II.6. Mancha indeterminada en rojo

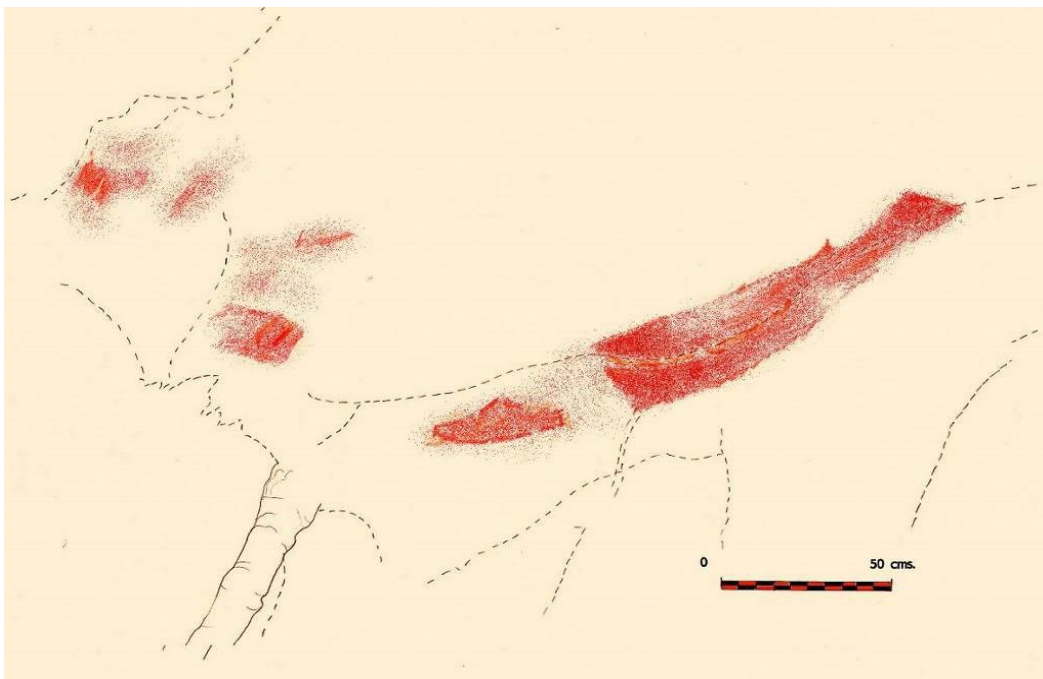


Fig 118 Pinturas. Balbín y Alcolea.

Conjunto III.

100 m de la primera sala. Grupo de estalactitas en rojo. La utilización consciente de la arquitectura natural con un simbolismo fálico(Balbín et all 2005:656).

- III.1.1 Digitación geminada en rojo
- III.1.2 Puntuaciones en rojo
- III.1.3 Estalagmita vertical pintada en rojo
- III.1.4 Bovidio a la izquierda trazo lineal negro. Mide 55 cms.
- III.1.5 Estalactita fracturada pintada en rojo a 247 cm del suelo.
- III.1.6. Puntuación en rojo
- III.1.7 Digitación en rojo sobre un arco en el techo
- III.1.8. Pintura que asemeja un sexo femenino
- III.1.9. Puntuación en rojo
- III.1.10. Columna estalagmítica pintada en rojo
- III.1.11. Alineación de puntos rojos
- III.1.12. Litófono pintado en rojo

III.2.1 Trazos indeterminados en rojo

- III.3.1. Digitaciones geminadas en rojo al lado de una chimenea
- III.3.2. Puntuaciones en rojo en la parte superior de la chimenea
- III.3.3. Estalagmita vertical pintada en rojo situada en la unión del pasaje de la galería
- III.3.4. Bóvido a la izquierda trazo lineal negro. Mide 55 cms
- III.3.5. Estalactita fracturada en rojo
- III.3.6. Puntuaciones en rojo
- III.3.7. Digitaciones en rojo sobre el arco del techo
- III.3.8. Imagen asemejando un sexo femenino
- III.3.9. Puntuaciones rojas
- III.3.10. Columna estalagmítica pintada en rojo
- III.3.11. Alineación de puntos en color rojo
- III.3.12. Litófono pintado en rojo
- III.3.13. Trazos rojos indeterminados
- III.3.14. Digitaciones geminadas
- III.3.15. Estalagmita pintada en rojo
- III.3.16. Columna estalagmítica
- III.3.17. Estalagmita con trazos de pigmetos
- III.3.18. Estalagmita de 90 cms con puntuaciones rojas
- III.3.19. Colada estalagmítica
- III.3.20. Gran litófono
- III.3.21. Gran columna estalagmítica
- III.3.22. Estalagmitas
- III.3.23. Estalagmita de 145 cms de altura con trazos rojos

Conjunto IV.

Se encuentra justo al final del gran litófono.

- VI.1. Restos indeterminados de color rojo
- VI.2. Aislada de las otras figuras, cabra en negro.
- VI.3. Concavidad. Figura de bisonte línea negra.
- VI.4. Traza lineal negra en semicírculo, fragmentos de pintura negra
- VI.5. Mancha indeterminada de color negro
- VI.6. Figura de caballo
- VI.7. Bisonte en negro
- VI.8. Caracteres indeterminados en negro
- VI.9. Cuadrúpedo indeterminado acéfalo.
- VI.10. Traza indeterminada de color negro
- VI.11. Línea cérvico dorsal de trazo grueso. Caballo
- VI.12. Traza indeterminada de pintura negra
- VI.13. Estalactita pintada en rojo

Conjunto V.

A 50 m del conjunto anterior. Restos de pintura roja.

- V.1. Puntuaciones rojas a la entrada de una cavidad formada por columnas estalagmíticas
- V.2. Estalactita fracturada pintada en rojo
- V.3. Estalactita en forma de seno.

Conjunto VI

A 80 m del Conjunto V. Precede a una pequeña concavidad que se abre en la zona derecha. La concavidad está marcada en su parte superior por tres puntos (indicadores topográficos). Dentro de la concavidad una figura muy deteriorada en rojo.

- VI.1. Columna estalagmítica en rojo. Presenta digitaciones y puntuaciones.
- VI.2. Puntuaciones en rojo
- VI.3. Puntuaciones en rojo
- VI.4. Puntuaciones en rojo
- VI.5. Cuadrúpedo indeterminados
- VI.6. Restos indeterminados en rojo
- VI.7. Restos indeterminados en rojo

Conjunto VII

Sobre la pared norte, en una zona que se ha deteriorado por numerosos grafitis modernos, se pueden ver un conjunto de líneas rojas.

- VII.1 Línea vertical en rojo.
- VII.2. Línea vertical en rojo
- VII.3. Línea vertical en rojo
- VII.4. Signo en forma de ancla
- VII.5. Línea vertical en rojo

- VII.6. Línea vertical en rojo
- VII.7. Línea vertical en rojo
- VII.8. Línea vertical en rojo
- VII.9. Línea vertical en rojo
- VII.10. Línea vertical en rojo
- VII.11. Línea vertical en rojo

Conjunto VIII

Final de la galería principal, forma un ángulo que termina en un pequeño nicho encuadrado en el gran falo pintado en rojo. Enfoca un estrecho pasaje que desemboca en la última sala. Desde ésta una sima comunica con el complejo del El Ramu o Tito Bustillo.

EL conjunto 8 se encuentra en la pared norte y es de dos metros de longitud en una parte de la pared izquierda situada en la entrada de la sala.

Conjunto IX.

Gran panel de digitaciones. Sobre la pared norte de la misma sala y con una superficie de unos 4 m de largo por 3 de alto. Varias estalactitas pintadas en rojo.

- IX.1 Impresiones digitales en rojo que componen un panel especializado
- IX.2 Puntuaciones en rojo
- IX. Formación cárstica decorada.

Conjunto X.

Zona de acceso a la sala terminal que comprende una parte de la pared norte. El conjunto ocupa toda la zona de conexión entre la Sala Final de la galería principal y la Sala Terminal de la gruta. Restos de pintura con función de señal topográfica combinado con un evidente significado sexual. Puntuaciones en rojo en la comunicación de los dos espacios. La simbología sexual es más evidente en la decoración que precede al pasaje. Colorante rojo sobre estalagmitas. Sobre las crestas puntuaciones en rojo. Una estalactita toda en rojo preside la sala como un signo sexual masculino realizado a partir de una formación natural.

- X.1. Restos indeterminados en rojo
- X.2. Digitaciones dobles en rojo
- X.3. Digitaciones dobles en rojo
- X.4. Digitaciones dobles en rojo
- X.5. Digitaciones dobles en rojo
- X.6. Columna estalagmitica en rojo
- X.7. Gran estalagmita pintada en rojo situada en el centro de un nicho. Mide 150 cms de alto
- X.8. Puntuaciones en rojo a un lado del pasaje de comunicación.
- X.9. Puntuaciones en rojo a un lado del pasaje de comunicación.

Conjunto XI.

Sala Terminal aislada de la Galería Principal. Es una sala independiente y con entidad propia. Tiene un punto de conexión por una chimenea con Tito Bustillo. Hay dos paneles con una composición diferenciada. Es el más espectacular de toda la gruta.

Panel XI.1. Comprende la mayor concentración de representaciones de animales de la gruta (once). Sobre una superficie regular de tres metros. La parte derecha se compone a base de prótomos de cabras y ciervas grabadas. La parte izquierda con tres prótomos de pequeño tamaño pintados bien en rojo o tono violáceo. Se combinan puntuaciones en rojo. Una cabra roja completa la composición. Otras líneas rojas parecen acompañar un bóvido en tono sepia. Mira a unos caballos en dirección opuesta. Otro bisonte en rojo bóvido en vertical.

XI.1.1 Puntuaciones en rojo.

XI.1.2. Puntuaciones en rojo.

XI.1.3. Puntuaciones en rojo.

XI.1.4. Puntuaciones en rojo.

XI.1.5. Puntuaciones en rojo. Todas ellas en la zona superior del panel.

XI.1.6. Puntuaciones en rojo.

Xi.1.7. Puntuaciones en rojo.

XI.1.8. Puntuaciones en rojo.

XI.1.9. Bastón rojo.

XI.1.10. Bastón rojo.

XI.1.12. Bastón rojo (del 6 al 12 composición de bastones)

XI.1.13. Signo con cuatro digitaciones unidas.

XI.1.14. Digitaciones dobles en rojo

XI.1.15. Cierva en rojo de 28 cms por 14 cms.

XI.1.16. Cabeza de cabra en trazo lineal rojo mide 18 cms por 9 cms

XI.1.17 Cabeza de cierva trazo lineal rojo. 27 por 9 cms

XI.1.18. Cabeza de cabra de trazo lineal rojo 18 cms

XI.1.19. Cabeza de cierva de 18 cms

XI.1.20. Grupo de grabados indeterminados

XI.1.21. Cabeza de cabra en trazo lineal rojo somero.

XI.1.22. Caballo en trazo lineal rojo

XI.1.23. Toro en trazo lineal amarillo

XI.1.24. Caballo en trazo lineal sepia a la derecha del centro de la composición

XI.1.25 Caballo en trazo lineal rojo a la izquierda.

XI.1.26. Caballo en trazo lineal rojo a la izquierda bajo el caballo anterior.,

XI.1.27. Bisonte en trazo lineal rojo y cabeza en tinta plana. Composición vertical.

Panel XI.2.

Se encuentra justo debajo del primero.

XI.2.1. Bisonte grabado en trazo profundo con trazo de color negro a la izquierda.

XI.2.2. Caballo grabado a la izquierda en el interior del bisonte anterior

XI.2.3. Caballo grabado en trazo simple repetido mide unos 40 cms por 12 cms.

XI.2.4. Probable línea cervice dorsal de 55 cms de largo

XI.2.5. Puntuaciones en rojo a la izquierda del último caballo.

Conjunto XII. Galería Cimera

El último espacio es un pequeño montante sobre el tubo que da acceso a la parte inferior de la gruta. Se accede por una estrecha galería ascendente de 10 m de inclinación pronunciada. En varios nichos se pueden ver restos de pintura y animales variados.

Panel 1. Situado a la entrada.

- XII.1.1. Caballo en tinta plana roja de 168 cms y 62 cms
- XII.1.2. Probable línea cérvico dorsal y cabeza de caballo pintada en rojo a la derecha. De 208 cms de largo.
- XII.1.3. Reno en tinta plana roja a la izquierda de 73 cms de largo y 34 cms de alto
- XII.1.4. Cabeza de animal indeterminado en rojo de 16 cms

Panel 2, A la izquierda de la galería superior en un montante abierto en un divertículo

- XII.2.1. Línea pintada en rojo, posible curva cervicodorsal de animal indeterminado. 50 cms de longitud máxima.
- XII.2.2. Bisonte en tinta plana roja. Utiliza el contorno de la pared.
- XII.2.3. Mancha de pintura roja.

Panel 3. Avanzando hacia el fondo de la galería.

- XII.3.1. Cuadrúpedo acéfalo indeterminado en tinta plana roja
- XII.3.2. Cuadrúpedo acéfalo indeterminado en tinta plana roja con la cabeza en alto
- XII.3.3. Línea roja de 20 cms

Panel 4. En la rampa de acceso finalizar

- XII.4.1. Bóvido tratado en rojo. Zonas en tinta plana. Pata en posición de movimiento. Mide 125 cms.
- XII.4.2. Línea cérvico dorsal ascendente pintada en rojo y en parte desvanecida con la figura precedente,
- XII.4.3. Mancha indefinida

Panel 5.

Parte izquierda del piso superior.

- XII.5.1. Mancha indeterminada.
- XII.5.2. Posible bisonte en tinta plana roja
- XII.5.3. Caballo en tinta plana roja a la derecha. Mide 80 cms.
- XII.5.4. Mancha roja indeterminada bajo bisonte n.º 2.
- XII.5.5. Posible caballo en tinta plana roja de 36 cms de longitud
- XII.5.6. Posible caballo en tinta plana roja

XII.5.7. Mancha roja inderterminada.

2. 3. 1. 5. Valoración del conjunto y cronología.

La Lloseta debe verse, no sólo, como un lugar de hábitat principal sino como un espacio con valor simbólico dentro del área de Ardines. Su conjunto artístico parece estar vinculado a Tito Bustillo y ser parte de todo el gran complejo del Pozu La Cerezal. Ambas cuevas, como ya se explicó se unen en su interior y sus entradas distan una de otra unos 200 m. Esta complementariedad es destacada por R. Balbín y Alcolea y Balbín⁴⁷¹.

Esta gruta presenta un despliegue gráfico de más de 200 unidades que son agrupables en doce conjuntos donde los signos son preponderantes (más de un 70% de los conjuntos gráficos) con trazos, digitaciones, masas de puntos, dos claviformes, discos o espeleotemas embadurnados en rojo. No obstante los zoomorfos llegan a ser más de 30 predominando totalmente aquellos pintados en rojo. La imagen más representada es el caballo seguido de bóvidos, ciervas y cabras. Destaca la representación de un mamut.

A juicio de Alcolea y Balbín⁴⁷² existe una fase arcaica o presolutrense donde destacan digitaciones y trazos pareados asociadas a espeleotemas coloreados y algunos con apariencias fálicas, también algún elemento femenino y figuras de animales como el mamut. Todo esta capa pictórica presenta fuertes similitudes con Tito Bustillo donde se establecería un dominio de elementos masculinos (Lloseta) frente a representaciones femeninas (Tito Bustillo). Dentro de esta fase podrían encajar los signos complejos como los claviformes. La Galería Inferior muestra otra capa cronológica que Alcolea y Balbín llevan al Estilo III de Leroi-Gourhan. El estilo y convenciones de los caballos con crineras en escalón, potentes quijadas, sotobarba realizada con gruesos trazos paralelos o las cabezas de cabras ejecutadas de manera esquemática con cuernos en visión frontal nos llevan a esos periodos premagdalenenses. Se encuentran paralelos a estas figuras en La Pasiega o el Grupo de Ramales pero también en Tito Bustillo.

2. 3. 2. La Cueva (Ardines, Ribesella).

2. 3. 2. 1. Localización y descripción.

Esta gruta se abre en el frente oriental del Macizo de Ardines⁴⁷³. Justo sobre la salida del río San Miguel (actual acceso a Tito Bustillo) y a unos 40 m sobre el estuario del Sella dominando éste y gran parte de la rasa costera hacia el Este. A la cueva se accede por un boca de unos 5 m de largo precedida de un abrigo donde se aprecian dos zonas con grabados. Aquélla da paso a una galería bastante ancha y serpenteante que desemboca en la gran sala circular cubierta por una espectacular bóveda en cuyo cenit se abre un acceso (Pozu Les Galles). El centro del espacio, hoy adaptado para sala de conciertos, está formado por un gran cono de bloques, coladas estalagmíticas y arcillas que descienden hacia los laterales. La

⁴⁷¹ Balbín (2014) y Alcolea J.J. y Balbín, R. (2018): "El Macizo de Ardines: un espacio humanizado durante el Paleolítico superior". *ARPI* 7. 49-77

⁴⁷² Alcolea y Balbín (2017:60-66)

⁴⁷³ Coordenadas. 43°27'36.11"N/5°4'5.05"W y UTM 30. X 332.696,03/Y 4.813.979,94/ Z 16

parte izquierda es una gran plano inclinado que se continua por una galería lateral que finaliza en un angosto paso que da acceso a otro nivel cárstico donde se encuentra el río San Miguel. La zona derecha finaliza entre varias pequeñas salas y la parte frontal a la entrada en una pared rectilínea. Entre ésta y una gran colada formada por enormes pilares estalagmíticos, es donde se encuentra el principal yacimiento arqueológico.

2. 3. 2. 2. Descubrimiento e investigaciones. El yacimiento arqueológico.

Los primeros trabajos de excavación se realizaron entre 1915 y 1916 por Eduardo Hernández-Pacheco, Paul Wernert, Conde de la Vega del Sella y Hugo Obermaier. Desde entonces se han realizado diferentes revisiones de las colecciones procedentes de esos trabajos y se han publicado algunas de sus manifestaciones gráficas.

El yacimiento principal, o al menos la zona mejor conservada (se observan restos dispersos por varios puntos de la cueva), se localiza en el fondo sur de la cavidad; tras una gran muralla natural formada por bloques y coladas calcáreas (la “*gran acumulación estalagmítica*” de Hernández Pacheco). Es un espacio de unos 4 a 5 metros de ancho y unos 12 m de largo entre la pared y la citada colada. Hoy en día se aprecia un extenso lecho de conchas (lapas principalmente) y restos óseos mezclados con algunas manchas de ocre. Extremo que coincide con las descripciones, antes citadas, de sus excavadores al vaciar una única capa de matriz negruzca que, tanto Hernández Pacheco, como Vega del Sella y Obermaier atribuyeron al Magdaleniense inferior⁴⁷⁴. Las colecciones resultantes de estas excavaciones se depositaron en el Museo Nacional de Ciencias Naturales en Madrid aunque existe otro pequeño juego de piezas en el Museo Arqueológico de Asturias. El primer conjunto, que debió ser trasladado en el momento de finalizarse las excavaciones, está compuesto tanto por los trabajos de Hernández Pacheco como por los de Vega del Sella y Obermaier. El segundo lote pertenecería a la colección personal de Vega del Sella que estaba localizada en Nueva de Llanes y fue transportado a Oviedo al fallecer éste. Hay dudas sobre la validez del mismo ya que el traslado y depósito no debió realizarse con las suficientes medidas de seguridad y rigor pudiéndose mezclar materiales de esta cueva con otras.

Aquellas excavaciones nunca se llegaron a publicar aunque se realizaron varios estudios parciales de las colecciones por autores posteriores entre los años 80 y 90, como ya se indicó. No obstante contamos con una interesante descripción de sus diarios.

La referencia más exacta de las primeras excavaciones estaría recogida en unas breves notas escritas en un diario de campo de Hernández Pacheco. Este se conservaba en el extinto Instituto Lucas Mallada y fue parcialmente publicado por M. Polledo⁴⁷⁵. Estas páginas dan cuenta de las tareas realizadas el sábado 4 de Agosto de 1915 en La Cueva y La Viesca y del 30 de Agosto de 2015 en la cueva del Río. Reproducimos textualmente ambas páginas por su interés historiográfico:

⁴⁷⁴ Obermaier, H. 1925: *El Hombre Fósil*. Madrid CIPP.

Hernández-Pacheco, H. (1916): *La caverna de la Peña de Candamo (Asturias)*. CIPP 24, Madrid. 26

Vega del Sella, Conde de la. (1916): *Paleolítico de Cueto de la Mina (Asturias)*. CIPP13, Madrid.

⁴⁷⁵ Polledo, M. (2012): “Cuevas prehistóricas de Ribadesella. Descubrimientos y primeras investigaciones (1845-1917)”. *La Plaza Nueva* 32. 53-67

Sábado, 4 de Agosto de 1915

Cuevona. Se hace una excavación detrás de la gran acumulación estalagmítica y se encuentran:

Infinidad de Patelas, especialmente ejemplares grandes.

Ningún otro marisco con excepción de pedazos de Pecten, dos de ellos agujereados.

Gran parte de las Patelas han tenido uso de recipientes para color.

Industria de cuarcita y poco sílex.

Industria de hueso: punzones, uno unibiselar.

Nivel de 30 a 40 centímetros uniforme; color negruzco con parte rojizo por la abundancia de ocre.

Por la tarde Cueva Biesca; los montones de escombros allá depositados 2 años antes habían sido arrastrados y deshechos por las aguas y el viento, lo cual hace inútil los trabajos proyectados allí.

Más tarde se evacuaron los bloques con el carro y se transportaron a la estación de Ribadesella.

La Cueva del Río Ribadesella

Lunes, 30 de Agosto de 1915

Empiezan los trabajos excavándose al lado de la pared derecha unos dos metros de ancho.

El nivel tiene poco espesor de 20-30 centímetros y es de color negruzco.

Se advierte la presencia de muchas "Patelas" de todos tamaños pero preponderan las grandes bastante.

"Litorina" especialmente grandes ejemplares (Faltan por completo Mytilus" (mejillón).

Fauna: Ciervo y bastante Caballo, cabra, gamuza (?).

Arqueología: Sílex: pocos buriles y escasos otros tipos.

Más cuarcitas: Tipo Magdaleniense.

Hueso: Punzones, pieza en gran mayoría flechas unibiselares.

Tipo Magdaleniense Inferior:

Los instrumentos de hueso se hallan arrimados a la pared en la mayoría de los casos.

Los últimos trabajos corresponden al equipo de Balbín y Alcolea⁴⁷⁶ quienes realizaron una primera publicación de sus manifestaciones artísticas junto con un pequeño sondeo en la galería interior.

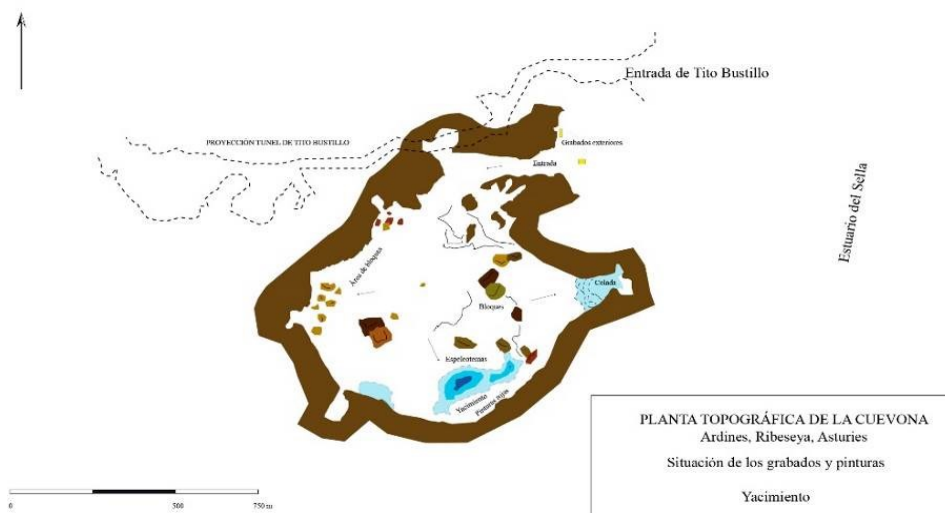


Fig 119. Topografía de La Cuevona. Principado de Asturias.

⁴⁷⁶ Balbín, R. et al.(2012):"El Macizo de Ardines en el Paleolítico Superior. Organización de sus cavidades y yacimientos.". Arias, P., Corchón, M.ª.S, Menéndez, M. y Rodríguez Asensio, J.A. (Eds). *El Paleolítico Superior Cantábrico. Actas 1ª Mesa Redonda*. San Román de Candamo. Publican. Cantabria. 237-242

2. 3. 2. 3. Descripción de las manifestaciones artísticas.

Durante los años 80 del siglo pasado se dan a conocer unas pequeñas manifestaciones artísticas tanto en la entrada de la cueva, como en su interior⁴⁷⁷.

Las primeras muestras, y más representativas, se encuentran en el rellano del abrigo de acceso, sobre un bloque -casi a ras de suelo- de unos 83 cms por 62 cms. Su superficie muestra un fuerte desgaste, al igual que los grabados semiprofundos (presentan un trazo ligeramente marcado entre de unos 2-3mm y un ancho de entre 2 y 4mm) realizados sobre el mismo (se observan algunos más finos pero inconexos). Se trata de una serie de líneas verticales (entre 15 a 20 cms) casi paralelas realizadas de arriba hacia abajo y de manera ligeramente oblicua. Algunos de ellos tienden a unirse, bien en su parte superior o inferior intentando cerrar una forma de tendencia ovalada o semiovalada. Otros, los menos, son simples trazos largos que se van intercalando entre las formas anteriores. Todo el conjunto, a pesar de su simplicidad, parece expresar un ritmo compositivo desarrollado sobre un campo gráfico concreto como es el bloque de forma rectangular en cuyo centro se observa una pequeña oquedad de forma circular que podría relacionarse con la composición.



Fig 120a. Bloque situado a la entrada con grabados exteriores

⁴⁷⁷ González Morales. M.R. y Márquez Uría. M^a. C. (1983): "Grabados lineales exteriores de La Cuevaona (Ribadesella, Asturias). *Ars Prehistórica* 2. 185-190

A pocos metros de este grupo se aprecian, en una de las paredes del lado derecho del abrigo, varios trazos largos y sueltos similares a los descritos. Ya dentro de la cueva se pueden observar varias manchas rojas alargadas o vírgulas, sobre todo en la pared del fondo contrario a la galería de acceso, zona donde se encuentra el yacimiento arqueológico.



Fig 120b. Canto pintado aziliense

Dentro de la cueva se pueden observar varios trazos rojos sobre la pared del fondo de la sala central, al lado de la zona del yacimiento, así como en otros puntos dispersos de la cueva.

Recientemente⁴⁷⁸ se ha recogido un canto pintado que pudiera encuadrarse entre piezas de este tipo atribuidas al Aziliense. Se trata de un guijarro redondeado de arenisca (12,5 x 5 x 4 cms) que presenta en los extremos de su cara superior dos puntuaciones de color rojo y restos de otra en el centro. La primera bien adaptada a la forma del canto y de casi 2 cms de diámetro, la segunda, más pequeña y ligeramente desplazada del centro.

2. 3. 3. La cueva de La Viesca o El Tenis.

2. 3. 3. 1. Localización y descripción.

Esta gruta⁴⁷⁹ se ubica sobre el estuario riosellano presentando varias entradas. Dos de ellas orientadas al Este situadas unos metros por encima de La Cueva. Otra, la principal y

⁴⁷⁸ Esta pieza fue recogida por el responsable de las cuevas de Tito Bustillo, Alfonso Millara, en una inspección de la cueva. Tuvo la amabilidad de mostrármelo pudiendo documentarlo. Le agradecemos su colaboración en este trabajo. Actualmente la pieza está depositada en el Museo. Martínez-Villa, A. y Gil, M. (2019): “Dos antiguas exploraciones arqueológicas en el Macizo de Ardines (Ribadesella/Ribesella, Asturias, Norte de España): La cueva de La Viesca y La Cueva. Similitudes de sus grabados exteriores parietales y nuevas aportaciones”. *Cuadernos de Arte Prehistórico* 7. 48-71

⁴⁷⁹ Las coordenadas son: Huso UTM 30. X. 332620,43; Y, 4814065,77 // 43°27'38,83" y 5°4'4,45"

de mejor acceso, es una boca de grandes dimensiones y orientada hacia el SO al pie de un crestón calizo y sobre una gran dolina. A ésta se llega por una senda que baja desde el pueblo de Ardines.

La cueva, como se expuso anteriormente, fue indenticada y denominadaa como La Viesca, al situarse en la depresión de su mismo nombre (Joyu La Viesca), por Hernández Pacheco quien realizó una primera exploración de la misma. Años más tarde la mayor parte de su yacimiento fue destruido, desgraciadamente, al acondicionarse la cavidad como depósito de agua que nunca llegó a tener uso. Este fue construido en, casi, su totalidad conservándose, actualmente, sus muros de cierre, accesos, bocas de salida de agua y la gran solera de hormigón cuya obra altera de manera radical la superficie de la gruta. Superficie que, por las fotografías de Hernández Pacheco, era un caos de bloques y coladas estalagmíticas. Todas estas obras alterarían la fisonomía de la mayoría de la gruta e hicieron desaparecer sus restos prehistóricos, aunque no en su totalidad. Una visita fortuita a la Viesca, que hoy en día tiene usos turísticos, nos permitió, no sólo descubrir algunas evidencias de arte en su interior, sino también, varios zonas con restos de yacimiento conservados de manera desigual⁴⁸⁰.

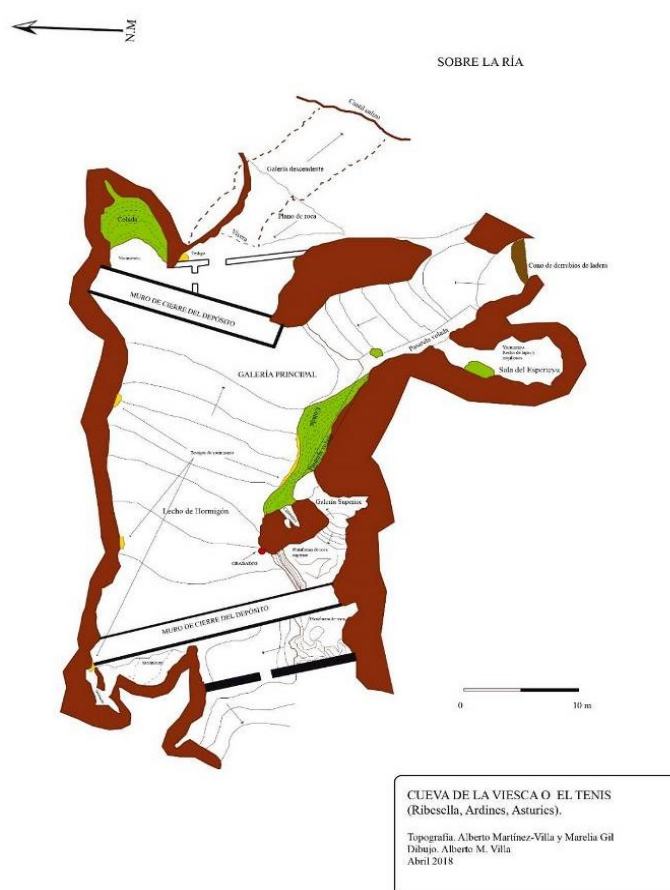


Fig 121. Topografía de la cueva La Viesca

⁴⁸⁰ Martínez-Villa, A. y Gil, M. (2019:48-71).

2. 3. 3. 2. Descubrimiento e investigaciones. Vestigios arqueológicos.

Esta gruta no tiene un gran desarrollo, unos 60 m, la boca principal daba paso a un gran vestíbulo que a su vez daba paso a las otras dos bocas en el lado contrario. A la derecha una galería asciende quedando colgada sobre el mencionado vestíbulo. A la izquierda otra pequeña sala contiene algunas evidencias arqueológicas. La sala principal, a pesar de haber sido muy alterada, conserva en sus paredes algunos testigos de la ocupación prehistórica. Más importantes en el lateral derecho al estar protegidos por una gran colada estalagmítica. Junto a la primera entrada del lado Este se abre una pequeña galería en cuyo suelo se pueden apreciar abundantes restos de fauna y lascas. Igualmente en la boca inferior, aunque fuertemente modificados por las obras del depósito. La mayoría de las zonas observadas muestran una malacofauna propia del paleolítico superior con *Patella vulgata* (de cierto tamaño) y *Littorina littorea*. Mientras que algunos testigos cementados, observados en las paredes, presentan restos propios del Holoceno pudiendo atribuirse a fases mesolíticas. Las conchas marinas descritas en primer lugar, concuerdan con algunas piezas conservados en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid y depositados allí por Hernández Pacheco en 1915, una vez hechas las exploraciones de esta cueva. Por desgracia, son pocas las evidencias arqueológicas conservadas, en esa institución, de este yacimiento reduciéndose a un lote de hojas, algunas retocadas, de sílex y cuarcita junto con dos buriles. Todo este escaso material se ve que fue muy seleccionado. Tampoco ofrece posibilidades para un diagnóstico y por tanto una atribución a un tecnocomplejo concreto. Algunos autores han atribuido el conjunto a un Magdaleniense Superior⁴⁸¹, tal vez siguiendo el apunte ofrecido por Hernández Pacheco o Hugo Obermaier⁴⁸² en su momento. Por el momento, y con muchas reservas, sólo se puede hablar de una ocupación paleolítica y otra mesolítica.

2. 3. 3. 3. Descripción de las manifestaciones artísticas.

El escueto conjunto de arte parietal hallado en la cueva se reduce a un pequeño panel situado dentro de una hornacina en la zona derecha, justo en la conexión entre la entrada, la sala principal y la galería superior a plena luz diurna. La pared se encuentra muy erosionada por el agua afectando a la conservación de los grabados. Hecho que dificulta su visibilidad⁴⁸³.

Se trata de una serie de seis líneas verticales profundas con sección en U, ligeramente oblicuas en su traza y dispuestas entre dos grietas naturales a poco más de un metro sobre el suelo actual. El grupo tiene unas dimensiones entre 15 y 20 cms. De los seis trazos dos, en la parte central, parecen unirse formando un óvalo y el situado a la izquierda, parece completado por unos grabados más finos en su parte superior. Estos se unen con otra línea más corta que parte de la base de la anterior queriendo formar otro óvalo. Por tanto tendríamos una serie que parece combinar grabados rectos y formas ovales.

⁴⁸¹ Jordá, F. (1976): *Guía de las cuevas prehistóricas Asturianas*. Ayalga ediciones. Salinas.104

⁴⁸² Obermaier, H. (1925): *El Hombre Fósil*. . 189. Hernández Pacheco, E. (1916) : *La Caverna de la Peña de Candamo (Asturias)*. CIPP 24. Madrid. 26

⁴⁸³ Martínez-Villa, A. y Menéndez, M. (2018): “El arte paleolítico en el valle del Sella”. Álvarez, E. y Jordá, J.F. (Eds). *El poblamiento prehistórico en el valle del Sella*. Delallama Editorial. Ribadesella. 166-167

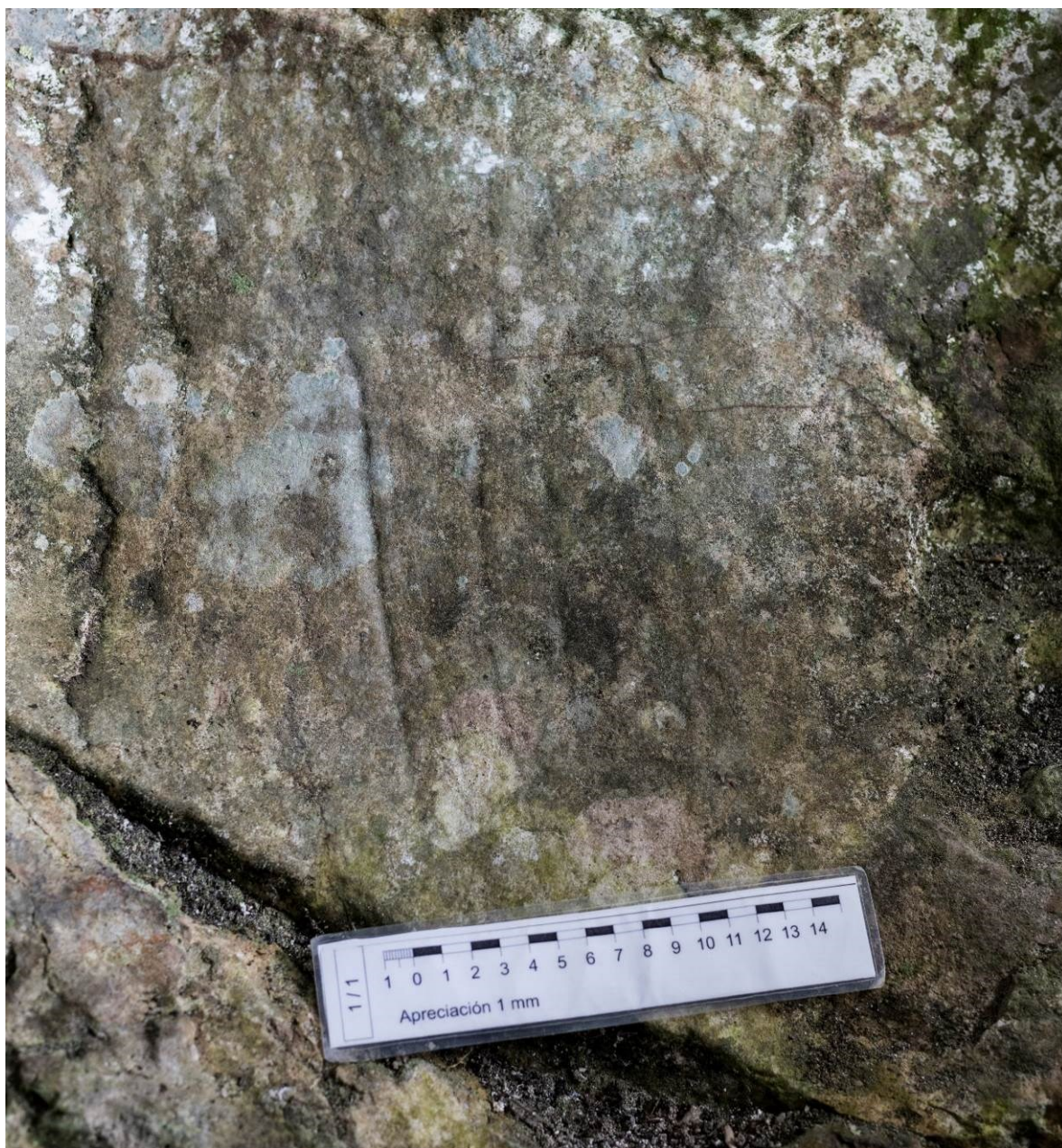


Fig 122. Grupo de grabados exteriores

2. 3. 4. Cueva San Antonio (San Antonio, Ribesella).

La cueva se abre al pie de un cueto calizo en el término conocido como San Antonio. Se cita la pintura de un pequeño caballo de unos 46 cms situada en una galería interior ejecutado con una fina línea de color negro. Es citada por H. Obermaier en su obra *El Hombre Fósil* donde señala que el descubrimiento fue realizado por H. Alcalde del Río en 1912, hecho que es recogido en una nota que publican M. Boule, H. Breuil y H. Obermaier⁴⁸⁴

⁴⁸⁴ Boule, M.; Breuil, H. y Obermaier, H. (1914:235)

sobre los trabajos anuales de 1913 en *La Anthropologie*. También es citada por Hernández-Pacheco⁴⁸⁵ en su obra monográfica sobre la Peña de Candamo donde señala que reconoció la cueva siendo reproducida la figura por Breuil y posteriormente por Benitez Mellado en 1917 publicándose en la monografía antes citada.

2. 3. 5. Cueva de Tito Bustillo (Ardines, Ribesella).

2. 3. 5. 1. Localización y descripción.

Este importante asentamiento paleolítico se ubicada en pleno macizo de Ardines⁴⁸⁶. La cueva fue descubierta por un grupo de espeleólogos pertenecientes al Grupo Torreblanca en 1968 al penetrar por el conocido como Pozo La Cerezal. El acceso se hizo por una gran boca orientada al norte que comunica el complejo cárstico con la parte superior del macizo a través de una larga sima de unos 100 m de recorrido que cae sobre la conocida, hoy, Galería Larga de Tito Bustillo.

La primitiva entrada de la gruta, que nada tiene que ver con la actual habilitada para las visitas turísticas, se situaba en el frente que marca el final del valle ciego de Ardines y estaba relacionada con la cabecera del río San Miguel, corriente que se sume actualmente unos metros por debajo (La Gorgocera) y que estaría relacionando con la génesis de este complejo de cavidades en la zona como La Lloseta, La Cueva o La Viesca. La cueva es, fundamentalmente, una larga galería -de la que parten otras secundarias- de más de ochocientos metros cuya entrada fue sellada por un gran derrumbe en momentos postpaleolíticos. Este colapso perfectamente apreciable en la zona del abrigo exterior, orientado al sur y a cien metros de la cueva de La Lloseta, que debió anteceder al vestíbulo de la cueva donde se haya parte del yacimiento excavado. Los trabajos de reapertura de esta entrada fueron ejecutados en 1969⁴⁸⁷ para ofrecer un primer acceso a las visitas turísticas. Los mismos permitieron documentar, bajo una costra calcárea, ese caos de bloques y un coluvión de arcillas bajo los que se encontró un pequeño nivel arqueológico que contenía cerámicas, abundantes lapas y restos óseos. Hacia el interior de la cueva una potente colada recubría y sellaba totalmente el acceso. Recientemente los trabajos de investigación de Rodrigo Balbín y Javier Alcolea⁴⁸⁸ permitieron hallar la posible entrada por la que se accedía en tiempos paleolíticos, unos metros por encima de la visera del abrigo al que nos referimos, denominada la Cueva y cuyo vestíbulo contiene un interesante yacimiento arqueológico. Un pasaje de unos 30 m conecta aquél con la gran sala donde se encuentra área excavada en los años 70 y 80 del siglo pasado. Estos dos autores sostienen que el gran derrumbe que se encuentra en la sala del yacimiento (Sector XI) “no corresponde al colapso de la entrada original”. Este caos sería producto del “relleno de una profunda grieta resultante del deslizamiento de un bloque calizo al exterior”⁴⁸⁹, por tanto anterior a la ocupación paleolítica. Otro caso es el derrumbe

⁴⁸⁵ Hernández Pacheco (1919:26 y 196).

⁴⁸⁶ Coordenadas ERTS89. HUSO30. 332.215,18X - 4.813.822,23Y – 43°27'3386"N-5°4'26,37"W

⁴⁸⁷ Hemos tenido acceso al diario de estos trabajos. Fue redactado por Magín Berenguer y contó con el apoyo arqueológico de García Guinea.

⁴⁸⁸ Balbín, R. y Alcolea, J. (2014): “Más sobre cronología del paleolítico cantábrico: Tito Bustillo. Asturias.”. *ARPI* 1. 4-21

⁴⁸⁹ Balbín y Alcolea (2014:7)

que se extiende hacia el exterior, sellado por la costra calcárea ya citada y bajo el cual se encontraría el yacimiento arqueológico. Como se ha visto recubre toda el área como proceso final. Capa que ha sido datada en su base sobre el 9600 \pm 60 BP (11.604-11.204 CAL BP) y en su techo con una fecha entorno al 4.200 \pm 50 BP (4.580 CAL BP). La datación más antigua correspondiente a momentos mesolíticos como el enterramiento conocido como “El Coxu” depositado sobre parte de los derrumbes descritos y recubierto por una costra estalagmítica. Bajo ésta se localizó un yacimiento posiblemente vinculado a la zona de ocupación de la gran sala. Posiblemente entre esas fechas y otras sobre el 3000 BP se produjo el movimiento del bloque antes citado ⁴⁹⁰.

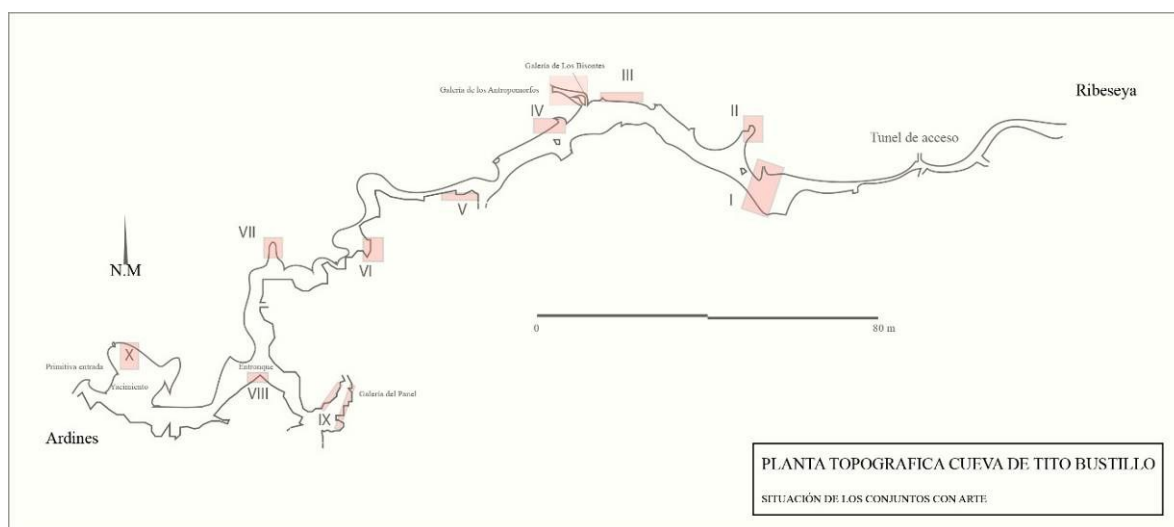


Fig 123. Topografía de la cueva de Tito Bustillo. Balbín y Moure. Balbín y Alcolea.

2. 3. 5. 2. Trabajos de investigación arqueológica: yacimiento y manifestaciones artísticas.

Las actividades iniciales de investigación tanto arqueológica como de documentación y valoración del arte de la cueva se realizaron entre 1969 y 1972. Los primeros fueron realizados por el entonces director del Museo Arqueológico de Santander, el profesor García Guinea ⁴⁹¹. Éste efectuó un pequeño sondeo en la zona del vestíbulo de la cueva y otro, más extenso, en la zona del panel. Ambos permitieron documentar los primeros indicios del yacimiento magdalenense de la cavidad. Los segundos corrieron, especialmente, a cargo de Magín Berenguer que realiza un detenido calco de las principales figuras del panel y otras manifestaciones artísticas de la cueva ⁴⁹² y parcialmente por otros investigadores como Mallo,

⁴⁹⁰ Estos restos humanos fueron datados en 8.740 \pm 50 BP (Beta 197042) y otras costras asociadas muestran dos dataciones sucesivas 3.310 \pm 40 cal BP (Beta 197041) y 2.320 \pm 40 cal BP. Balbín y Alcolea (2014:7-8)

⁴⁹¹ García Guinea, M.A. et al. (1975): *Primeros sondeos estratigráficos en la Cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias)*. Santander

⁴⁹² Berenguer, M. (1969): “La pintura prehistórica de la cueva de Tito Bustillo, en Ardines (Ribadesella)”. *Bol Real Academia de la Historia CLXIV*. Madrid 1737-152; Berenguer, M. (1969): *Arte en Asturias*. Oviedo; Berenguer, M. (1970): “La pintura Prehistórica de la Cueva de Tito Bustillo”. *Rev Bellas Artes 70*. Dirección General de Bellas artes. Madrid ó Beltrán, A. y Berenguer, M. (1969): “L’art parietal de la grotte de Tito Bustillo”. *L’Anthropologie 73*. 579-586

Pérez y Jordá Cerdá⁴⁹³.

Durante los años 70 y 80 se inicia una nueva fase de investigación con un plan sistemático tanto de excavación del yacimiento⁴⁹⁴ como del estudio y reproducción de las diferentes expresiones plásticas de la gruta. Este proyecto sería dirigido por J. A Moure y R. Balbín con la publicación de los principales conjuntos⁴⁹⁵. Este último prolongaría los estudios en buena parte de la década de los noventa y hasta prácticamente la actualidad junto con otros investigadores como Javier Alcolea.

Si bien la investigación de la cueva en esos primeros años se centró especialmente en el yacimiento situado en la sala principal cercana a la antigua entrada y los más representativos conjuntos parietales, los trabajos intensivos realizados en los últimos quince años se han ido ocupando de otras áreas del complejo aportando interesantes hallazgos y ampliando la visión que se tenía de esta “cueva-santuario”, tal como señalan Balbín y Alcolea: “*el estudio final de las representaciones rupestres nos mostraba una duración mayor en la ocupación de la cueva de la que habíamos previsto en los años setenta. Las formas artísticas debían ser remontadas en muchos casos a momentos premagdalenenses, cuando no al estilo I de Leroi-Gourhan, dentro del propio Aurinaciense. Las fechas nos iban dando cuenta de una realidad semejante, sobre todo aquella obtenida del amasijo del pozo de la Galería de los Antropomorfos. Los contornos recortados no hicieron sino afirmar la posibilidad lógica de que el material mueble procediera de épocas plenas de la cultura Magdaleniense*”⁴⁹⁶

2. 3. 5. 2. Excavaciones arqueológicas.

Durante los años que se lleva explorando e investigando la cueva desde su descubrimiento en 1968, se han sucedido en diversas zonas, tres proyectos de excavación. El primero, como se expuso anteriormente, fue desarrollado por M.A García Guinea quien excavó un área al pie del panel principal (Sector X) y realizó un pequeño sondeo en la zona de la Gran Sala en un espacio entre el caos de bloques y la pared. Este punto sería el inicio de la segunda y más extensa actuación que fue dirigida por J.A Moure entre 1972 y 1986. Por último las actuaciones en varios lugares de la gruta, por parte de R. Balbín y J. Alcolea han ido completando la secuencia de ocupación de esta cavidad.

⁴⁹³ Mallo, M. y Pérez, M. (1968-1969): “Primeras notas al estudio de la cueva de El Ramu y su comunicación con la Lloseta”. *Zephyrus* 19-20. 7-26. Jordá, F. y Mallo, M. y Pérez, M. (1970): “Les grottes del Pozu del Ramu et de La Lloseta (Asturies, Espagne) et ses representations rupestres paléolithiques”. *Bull. de la Société préhistorique de l’Ariege* 25. 95-139

⁴⁹⁴ Los primeros resultados de la excavación se publican en dos monografías entre 1975 y 1976- Moure J. A. (1975): *Excavaciones en la cueva de Tito Bustillo (Asturias)*. IDEA. Oviedo y Moure, J.A. y Cano, M. (1976): *Excavaciones en la cueva de Tito Bustillo (Asturias)*. IDEA. Oviedo.

⁴⁹⁵ Balbín, R. y Moure, J.A. (1980): “Pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo (Asturias). El conjunto I”. *Trabajos de Prehistoria* 37. 365-382; Balbín, R. y Moure, J.A. (1981a): “Pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo (Asturias). Conjuntos II a VII”. *Bol. Del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 47. Valladolid. 5-49. Balbín, R. y Moure, J.A. (1981b): “La Galería de los Caballos de la cueva de Tito Bustillo”. *Altamira Symposium*. Ministerio de Cultura. Madrid. 85-118; Balbín, R y Moure, J.A. (1982): “El panel principal de la cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias)”. *Ars Praehistorica* I. 47-97; Balbín, R. y Moure, J.A. (1983): “Las superposiciones en el panel principal de la cueva de Tito Bustillo”. *Homenaje a Martín Almagro Basch* I. Madrid. 287-299.

⁴⁹⁶ Balbín, R; Alcolea, J. (2008): “El arte mueble en Tito Bustillo: los últimos trabajos”. *Veleia*. 24-25. 156.

2. 3. 5. 2. 1. Excavaciones en el Gran Panel.

Esta zona había sido excavada por García Guinea en 1970 dividiéndola en cinco sectores⁴⁹⁷. Entre otras observaciones, este autor, ya había destacado la presencia de masas de colorante, huesos, lapas, algún punzón, fragmentos de espátulas y abundantes buriles en esta área en una capa de poco espesor bajo (60 cms) varios niveles de arcillas y arenas estériles. Descansaba sobre un lecho arenoso. Durante esta campaña se obtuvo una fecha radiocarbónica sobre carbón vegetal (CSIC 80) del 14.350±300 BP (17.549±357BP CAL/ 17192-17906 BP CAL al 68%). Los trabajos fueron retomados años más tarde (1984) por Moure y González Morales⁴⁹⁸ sobre las dos zonas excavadas por García Guinea. La zona A de 1970 contenía un hogar plano de planta circular de unos 65 cms entorno al cual se localizaron útiles líticos (especialmente buriles), restos de talla, una plaqueta con decoración similar a las halladas en el n 1b de la Gran Sala, vestigios de colorante y fragmentos óseos. El hogar ocupaba una posición central en la sala bajo la bóveda del panel principal relacionado con el proceso de iluminación de la sala. Se obtuvo una nueva fecha de C-14 (Ly 3476) sobre fragmentos óseos que arrojó una datación de 12.890±530 BP (14.497±948 BP. 14549-16445 cal BP al 68%) otra AMS (OxA6258) que arrojó una fecha de 13.520±110 BP (16556-15952 cal BP).

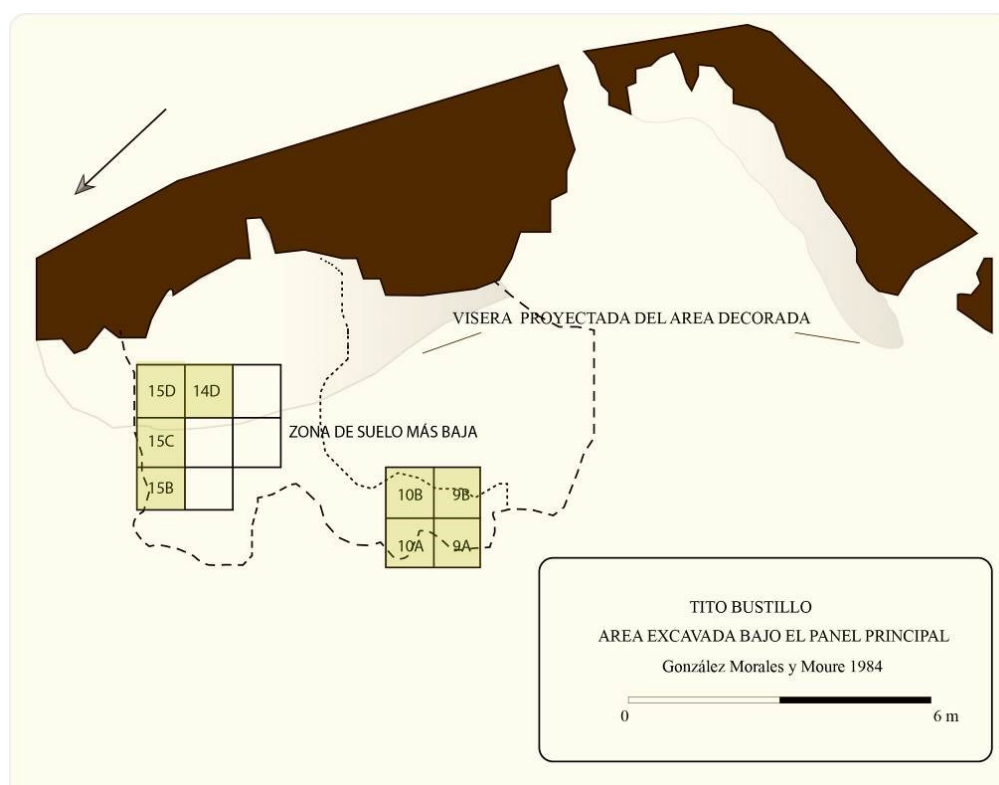


Fig 124. Area de excavación y planta de la zona del panel Central de la cueva de Tito Bustillo. Trabajos de J. A. Moure y M. R González-Morales.

⁴⁹⁷ García Guinea 1975

⁴⁹⁸ Moure, J.A. y González Morales M.R. (1988): "El contexto del Arte Parietal. La tecnología de los artistas en la cueva de Tito Bustillo Asturias". *Trabajos de Prehistoria* 45. 19-49

2. 3. 5. 2. 2. Excavaciones en la Gran Sala.

Los dos sondeos de García Guinea en la Gran Sala (Áreas A y B/C) durante febrero de 1970 (cubrieron una superficie de 3m²), había permitido describir cuatro capas con dos niveles, claros, que contenían restos de ocupación. Fueron atribuidos al Magdaleniense III⁴⁹⁹. La excavación en extensión (27m²) de J.A Moure permitió determinar con más detalle la secuencia estratigráfica. Si bien en un principio se determinaron tres capas de ocupación paleolítica(1a, 1b y 1c)⁵⁰⁰ asimiladas a los niveles del sondeo de 1970, los siguientes trabajos permitieron dividir la secuencia en varios subniveles⁵⁰¹ : 1a, 1b, 1b-c y 1c1, 1c2, 1c3 y 1c4 atribuidos, en principio, al Magdaleniense superior⁵⁰² en una fase inicial aunque como se verá, esa atribución tiene grandes dificultades y matices considerándose el conjunto lo suficientemente heterogéneo desde el punto de vista arqueológico y sedimentario⁵⁰³. El primer paquete sedimentario de unos 20 cms y formado por las capas 1a a 1c1, contenía pequeños bloques de caliza asentados a modo de enlosado y algún hogar. Los materiales más superficiales correspondían al nivel 1a mostrándose como un momento final de uso de ese espacio. Mientras que el segundo (capas 1c2 a 1c4), formado por una matriz negra relleno una cubeta, era extraordinariamente rico en industria ósea y lítica. Se pudieron documentar varios hogares. Los análisis polínicos⁵⁰⁴ muestran un progresivo endurecimiento de las condiciones ambientales desde la base del nivel 1 (por ejemplo aumento de las gramíneas).

El tramo superior presenta un conjunto industrial con algunas diferencias respecto al siguiente como es la abundancia de arpones (10), aunque tenemos un protoarpón (TB 75 (166) XID 1c) en el nivel 1c⁵⁰⁵. Éste presenta una decoración en su base a modo de signos dentados o zig-zag, una pequeña protuberancia en la base y una fila con cuatro incipientes dientes⁵⁰⁶. Las diferencias de la industria ósea entre los dos bloques de capas no es muy acentuada⁵⁰⁷ aunque si se observan alguna diferencias reseñables. Los dos complejos presentan una abundante colección de azagayas, ligeramente superior en los niveles más antiguos (59,8% y 62,5%). Las secciones más representativas son las circulares que aumentan en el bloque superior (de 48,2 a 59,2%), las cuadrangulares están equilibradas (14,1%), no así las

⁴⁹⁹ García Guinea (1975:34). Bajo una capa superficial (N.I) de escombros se describe el N.II de color negro y morado de 30 cm de espesor, el N. III negro de 10 cms de grosor y una capa de base arcilloso-blanquecina con pequeños cantos de pequeño tamaño (N.IV). Los dos sondeos quedarían subsumidos por la excavación posterior de J.A. Moure.

⁵⁰⁰ Moure (1975:15,16 y 17).

⁵⁰¹ Moure, J.A. (1990): "La cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias): El yacimiento paleolítico". *Excavaciones Arqueológicas en Asturias* 1983-86. Principado de Asturias. 107-127.

⁵⁰² Moure, J.A y Cano, M (1976:13)

⁵⁰³ González Sainz, C. (1989:46); González Sainz y Utrilla (2005:42)

⁵⁰⁴ Boyer-Klein (1976). Las condiciones ambientales se van enfriando desde el nivel 2 hasta la superficie del nivel 1. El primero muestra un carácter climático moderado con abundantes pinos, alisos y algunas especies termófilas. El nivel 1 muestra como van ganando terreno especies de estepa. Se propuso un estadio entre el intervalo Bölling y el Dryas II.

⁵⁰⁵ Moure (1975:57). Presenta un zig-zag en una cara que se encuentra en otro caso del Magdaleniense D de Urtiaga (Barandiarán, I: 1973:223)

⁵⁰⁶ Moure y Cano (1976:82)

⁵⁰⁷ Moure (1990:110-114). Seguiremos tanto el trabajo de J. A. Moure de 1990 como el de Pascual Turrión, J.F.(2012): "Algunas consideraciones sobre la cronología de la cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias)". *Arqueoweb* 14. 3-27

triangulares que dominan la escena en el complejo inferior (29,4% frente a 16,6%). Las bases suelen ser monobiseladas, especialmente en los niveles 1c (70% frente al 51%) y corresponden a ejemplares cortos y gruesos. Los biseles cuando presentan decoración, suele ser a base de trazos oblicuos, ocasionalmente en retícula, y la zona media con fuertes acanaladuras. Este tipo de ejemplares encajan bien en momentos anteriores al Magdaleniense con arpones. De hecho esta casuística donde se aprecia la asociación de azagaya corta y con bisel decorado predomina en los niveles 1c1 y 1c2. Por último, el complejo superior presenta una lote de azagayas de base ahorquillada que, junto a las bases de doble bisel y apuntadas, va desplazando, en parte, a los tipos antes descritos. En cualquier caso, todo contexto de utillaje sugiere un Magdaleniense Medio⁵⁰⁸, al menos en el complejo inferior. J. A Moure⁵⁰⁹ destacaba dos temas decorativos que se repetían sobre las piezas de arte mueble y que podrían tener un “valor cronológico”. Se trata de motivos en aspa y en zig-zag encuadrables en el Magdaleniense inferior y medio. Entre las piezas más significativas o indicadores destacan :

Un bastón de mando en forma de T ⁵¹⁰ procedente del nivel 1c, con grabados geométricos en los extremos “v” enmarcados por otros más largos o “zig-zag” (fig 134).

Una cabeza de cabra de bulto redondo trabajada sobre el extremo de un asta plenamente realista y que pudo ser utilizada como colgante⁵¹¹. Se encontró entre los niveles 1ab. Esta pieza recuerda a los colgantes realizados sobre placas recortadas propios del Magdaleniense medio. Aunque técnicamente no sean comparables (la cabecita de Tito Bustillo es una pieza de bulto redondo y los otros placas recortadas y trabajadas) si conceptualmente como cabeza-colgante, a esos contornos recortados de cabezas de animales. Se suelen trabajar, por su forma natural, sobre huesos de hioide favoreciendo la talla de la cabeza de un caballo (Isturitz, Mas d'Azil, Espalungue) aunque no faltan otras especies como la cabra de Gourdan o el conjunto 18 de Labastide. La grotte de Labastide (Hautes Pyrénées) Lourdes) y más excepcionalmente felinos (Arudy), bisontes (Labastide) o cérvidos como los encontrados en Tito Bustillo⁵¹². El área cantábrica también presenta piezas interesantes dentro de esta tipología como las encontradas en La Viña⁵¹³ y en el nivel 4 del Juyo⁵¹⁴. La forma de trabajar la pieza y señalar sus ojos recuerda a la cierva del bastón de mando de Mas d'Azil⁵¹⁵ o el Cervatillo tallado en el extremo del propulsor de Bruniquel donde el hueco ocular se relleno con pasta colorante algo que debió ocurrir en el caso de Tito Bustillo⁵¹⁶. Se trata de piezas que

⁵⁰⁸ Pascual (2012:10)

⁵⁰⁹ Moure (1990:118)

⁵¹⁰ Moure (1975: 52-53). Apuntaba similitudes con piezas de yacimientos franceses como Isturitz, Laugerie-Basse o La Madaleine.

⁵¹¹ Moure. J.A. (1980): “Escultura magdaleniense descubierta en la cueva de Tito Bustillo”. *Ars Praehistorica*.169-176. Como figura exenta en un colgante Moure mostraba un único paralelo en un salmónido de Les Espelugues de Lourdes.

⁵¹² Balbín y Alcolea 2014

⁵¹³ Fortea, J. (1995): “Abrigo de La Viña. Informe y primeras valoraciones de las campañas 1991-1994”. *EAA* 3. 1991-194. 19-32

⁵¹⁴ Freeman, L.G. y González-Echegaray, J. (1982): “Magdalenian mobile art from El Juyo (Cantabria)”. *Ars Praehistorica* I, 161-168.

⁵¹⁵ Clottes, J, Alteirac y Servelle (1981): “Oevres d'art magdaleniennes des anciennes collections du Mas d'Azil en *Bull Société Préhistorica de l'Ariege* XXXVI. 37-76.

⁵¹⁶ Betirac (1952): “L'Abri Montastruc 'Bruniquel (Tarn et Garona)”. *L'Antropologie* 56. 213-231.

buscan una marcada naturalista no sólo con la talla en busto redondo o el sombreado de la piezas mediante trazos cortos destacando detalles anatómicos sino con el aporte de elementos muy realistas como son los ojos en pasta o colorante⁵¹⁷.

Espátula con dos caballos grabados en hilera sobre una cara. De la pareja se conserva uno completo que presenta, en su interior, pequeños trazos cortos y curvos simulando - de manera muy plástica - su pelaje. Se observa el arranque de la crinera insinuado por una línea que parte desde el cuello. Esta técnica de representación del pelaje, según Balbín y Moure⁵¹⁸, se puede observar en otros dos figuras del panel XC como son el caballo pintado (54) y el grabado repasado con pintura negra (66). Por otro lado el despiece de crinera consistente en dos líneas es una forma muy convencional y significativa entre varias figuras del Panel Principal desde la fase IV a la VIII o en la Galería de los Caballos donde se practica con una técnica más naturalista a base de trazos “plumeados”⁵¹⁹. Otros objetos de arte mueble donde se observa esta práctica se encuentran en las capas del Magdaleniense superior de La Paloma⁵²⁰ y en El Castillo⁵²¹. Más discutible es el sombreado de la cabeza a modo de estriado y que estos autores ven en los renos 52 y 55 o algunas ciervas grabada del Panel Principal. El sombreado de la cabeza del caballo, a nuestro parecer, está realizado a base de trazos cortos y no mediante el típico rayado o raspado que modela cuello y morro inferior al estilo de las ciervas estriadas.

Un objeto poco frecuente es una pieza, a modo de colgante, que parece representar una figura femenina de manera estilizada fue localizada en una fosa del nivel 1b y dentro del contexto de las placas decoradas. Su forma recuerda una pieza de la Galería Inferior de La Garma⁵²². Similar a ésta es una varilla semicilíndrica donde se observa una forma estilizada y en visión frontal de una forma femenina (apareció entre las cpas 1c1 y 1c2). El grabado de la figura se acompaña de una serie de trazos que bordean la forma. Tiene paralelos en la cueva francesa de Laugerie Basse.

Azagaya del nivel 1c de sección cuadrangular y gran tamaño. En una cara cinco motivos en V y en el borde opuesto serie de líneas curvas. Los motivos en V aparecen con frecuencia en yacimientos de la zona según aprecia Moure⁵²³. Estos motivos también los encontramos sobre una espátula del nivel 1c (fig 135). Está realizada sobre una costilla presenta marcas en sus laterales y una superficie decorada con trazos en V formando un zig-zag en cada lado y una especie de pez estilizado en el extremo⁵²⁴. Otra costilla decorada con

⁵¹⁷ Moure señala otros casos que semejarían ese naturalismo como son piezas con ojos y ollares profundamente vaciados como el cráneo de caballo de Mas d'Azil o las cabezas de antropomorfos y pez en sendos extremos del propulsor de Magdaleniense IV de Gourdan.

⁵¹⁸ Balbín y Moure (1981:90)

⁵¹⁹ Balbín y Moure (1981:109-110)

⁵²⁰ Barandiarán (1973:157-160)

⁵²¹ Cabrera (1978)

⁵²² Arias 1999 y Arias y Ontañón (2004:191)

⁵²³ Moure (1975:45. fig 23.1) Pieza biapuntada del Magdaleniense superior de La Paloma (Barandiarán 1973:170) que se conserva en el MAN y Pendo (Carballo y Larín 1933 fig 76).

⁵²⁴ Moure (1975:51) Se pueden ver en La Grotte de Rey en Les Eyzies. Cueva del Pendo (Carballo y Larín 1960:94). Espátula decorada con signo geométricos del Magdaleniense IV de Isturitz (Zervos 1959:274 y Leroi Gourhan (1966: 223)

motivos en óvalo que se han interpretado como pisciformes y que para J.A Moure podría ser un elemento vulvar⁵²⁵. Cíncel retocador con motivos en sus dos caras⁵²⁶. En la cara A una especie de doble zig-zag (¿serpentina?) que termina en una posible figura esquemática que ha sido interpretada de varias maneras (cabra, pisciforme,..). En la cara B, Moure se inclina más por un motivo pisciforme donde se aprecian mejor las aletas ventrales y las aletas anales. Pequeñas marcas en “V” indicarían el escamado. Una espátula con decoración en zig-zag, marcas laterales, una varilla con perfil femenino similar a la escultura-colgante del N 1b y un pisciforme en su extremo superior, etc.

Por último, una interesante colección de placas de arenisca decoradas con figuras animales. Este tipo de placas (83 fragmentos) fueron localizadas en una restringida área de 5m² dentro del nivel 1b⁵²⁷, entre hogares, un bloque y una fosa. Los temas representados son caballos, ciervas, un bisonte y un reno. El mayor interés de estas piezas es su relación estilística con algunos de los grabados de la cueva. Especialmente la placa TB11 que presenta una cabeza de reno y otra de caballo. Sobre una cara la figura de un caballo realizado con técnica mixta: trazo simple único en la oreja, ojo y ollar. Y repetido en línea frontal y hocico. Indicación de hirsutismo en el maxilar inferior a base de trazos paralelos. En la unión del cuello se observa una zona de sombreado o modelado interior obtenida por rayado. La crinera se insinúa con varios trazos cortos paralelos sobre la testa. En la otra cara se puede observar parte de la cabeza de un reno hecho a trazo simple. Varios de los convencionalismos usados en su trabajo (pelaje del masetero, sombreado interior en la unión del cuello y la crinera, hirsutismo del maxilar inferior realizado por trazos cortos ...) se observan en las figuras de la galería de los caballos (nº6, 8, 11 y 13) o en el Panel Principal (nº 40 de Balbín y Moure)⁵²⁸; es el caso del caballo grabado (40) del panel principal (hirsutismo). El sombreado entre el cuello y el maxilar inferior se aprecia en otras figuras de la Sala Principal. Como es el caballo bicromo 63, la cierva grabada 29 y en el grupo de cabezas de cierva 13, 14, 16, 19 y 20. Pone muy en relación el nivel 1 del yacimiento con algunas figuras de los paneles de la cueva.

Otra de las figuras grabadas en la placa de arenisca TB 8 muestra una cierva vista desde un ángulo superior haciendo una visión de picado. La cabeza vuelta y dos patas abiertas. El animal se gira y parece mirar hacia el observador. El lomo se insinúa con trazos del pelaje de la cérvido. El hocico se ejecuta de manera fina y su parte inferior se modelada con líneas de sombreado no muy intenso. Un trabajo y técnica que Moure, de manera forzada a nuestro entender, quiere identificar con el sistema usado en las ciervas grabadas sobre omóplatos de las cuevas del El Castillo, Altamira, El Cierru y en figuras de representaciones

⁵²⁵ Moure (1975:58, fig 29.3). Aparece en el Magdaleniense III de Altamira (Barandiarán 1973:77). Breuil y Saint Perier 1927 los clasifican como peces.

⁵²⁶ Moure (1975:64-66, fig 33). Similar convencionalismo se aprecia en peces de Lourdes (Breuil y Saint Perier 1917:109) y piezas del Magdaleniense VI de Grotte Gourdan (Chollot 1964:106-107).

⁵²⁷ Moure J.A. (1982): *Placas Grabadas de la Cueva de Tito Bustillo*. Valladolid. Siete fragmentos presentan grabados reconocibles de animales y en general la rotura de las placas parece posterior a su utilización quitando un caso, la número 11. Es interesante esta concentración de piezas en una zona concreta del yacimiento, cerca de una fosa y de la pared de la cueva. Concentración que parece intencionada.

⁵²⁸ La figura número 40 del panel principal se superpone a un caballo bicromo –última fase del panel- con el número 39. Sobre éste encontramos un signo acampanado del tipo sexual femenino.

parietales como Altamira, Castillo, Llonín, Coimbre, Candamo y el propio Tito Bustillo⁵²⁹. En cualquier caso, estas manifestaciones de arte mueble encontradas en el yacimiento ponen en relación parte de la ocupación con algunos de los conjuntos de arte parietal representados en la cueva. La placa TB 8 y 32 contiene cabezas de cierva que presentan pequeñas zonas de modelado interior que son paralelizables, para Moure, con las cabezas de ciervas del panel principal (13, 14, 16, 19, 20 y 29), situadas bajo los bicromos. “Si se acepta la relación podría contribuir acercar las dos fases del conjunto X”⁵³⁰ separadas por una capa roja. Estas ciervas se ponen en relación con los omoplatos del Castillo, Altamira y Cierru. Esta intención de acercar las fases de desarrollo gráfico en la cueva, lleva a decir a J. A. Moure⁵³¹ que el sombreado como técnica y estilo no tiene porque ser exclusivo de un solo complejo industrial. De hecho el sombreado se consigue con diferentes técnicas. Rayado en Altamira y TB, estriado en El Cierru, raspado en TB (conjunto I y panel) y Altamira (sala III y corredor IV). Nosotros consideramos que si bien hay una técnica concreta (grabado múltiple repetido y estriado), es su empleo buscando un resultado estético y visual de conjunto el que cuenta. La figura final presenta un estilo muy singular, producto de ese diseño, intencionalidad, ejecución y uso combinado de técnicas de grabado. Además ese estilo se concentra en un periodo temporal muy concreto. Por tanto, a la hora de valorar esta técnica deben analizarse los factores expuestos, no debiendo confundirse aplicaciones parciales con un uso total sobre la figura según patrones y convenciones fruto de fase artística bien definida canónicamente. Por tanto las ciervas de las placas de Tito Bustillo se aproximan o son herederas formalmente de aquellas imágenes de cérvidos estriados pero no deben verse en el mismo plano estético y estilístico y posiblemente temporal.

Otras placas interesantes son: La TB 32 con parte de una cabeza de cierva con ligero modelado interior por rayado, la TB 35 con representaciones de posibles antropomorfos⁵³², la TB 13 (placa arenisca) donde aparece grabada la parte posterior de un bóvido en trazo simple único o la TB 10 con una cabeza de cierva que conserva el hocico, restos de ojo, orejas y signos en ángulo bajo el cuello.

Estos conjuntos de placas decoradas los encontramos tanto en yacimientos de la cornisa cantábrica como en Francia. Entre los primeros, Las Caldas IX-VII⁵³³, Galería Inferior de La Garma⁵³⁴, La Viña IV⁵³⁵ o La Paloma 6⁵³⁶. Para el caso de las cuevas francesas tenemos

⁵²⁹ Paralelos en figuras del panel principal nº 13,14,16, 19,20 y 29. (Moure 1982:15). Figuras que sirvieron como base cronológica para el Panel Principal y en especial las figuras policromas a las que se superpone. Así se proponía una secuencia desde el Magdaleniense inferior al Magdaleniense superior. No obstante a juicio de esta autor una técnica y convencionalismo no tiene por que ser exclusiva de un momento. Esto y un análisis más minuciosos de las superposiciones le llevan a suponer que la ejecución del panel principal en sus diferentes fases, sea menor. O estamos ante una pervivencia técnica ya que este tipo de iconografía junto a esa técnica es anterior -Magdaleniense inferior- al momento de ocupación de TB, así como el estilo de otras plaquetas más centrado en el Magdaleniense medio y superior. O estamos ante una técnica similar con antecedentes en la anterior.

⁵³⁰ Moure (1982:18)

⁵³¹ Moure (1982:18)

⁵³² Moure, J.A. (1979):” Una plaqueta grabada del magdaleniense Superior de Tito Bustillo (Ardines, Ribadesella)”. *Caesaraugusta* 49-50. 43-54

⁵³³ Corchón 2000

⁵³⁴ Ontañón 2003 y Arias y Ontañón 2004

⁵³⁵ Fortea 1995

el suelo pavimentado de Enlene⁵³⁷.

Finalmente, se cuenta con un interesante lote de hioides de ciervo que fueron utilizados para la elaboración de colgantes. Presentan en sus bordes una decoración a base de pequeñas muescas. Tiene sus paralelos en la cueva de la Güelga situada aguas arriba en la zona media del valle del río Sella (fig 136a y b).

El profesor Moure siempre creyó ver una relación muy estrecha entre el nivel con ocupación magaleniense al pie del panel principal y las capas magdalenienses de la entrada. Correlación entre ambos lugares que parecen confirma tanto las fechas radiocarbónicas así como de las industrias encontradas⁵³⁸. De hecho este investigador defendió la cronología corta del panel principal basándose entre otros datos en esa relación de espacios, conjuntos industriales, paralelismos entre el arte mueble y parietal y estilos dentro de los diferentes paneles de la cueva. Las investigaciones llevadas a cabo en los últimos años muestran una realidad bien diferente mostrando una gran complejidad de fases y momentos de las manifestaciones artísticas, incluso de la ocupación humana.

2. 3. 5. 2. 3. Excavaciones en La Cueva.

La Cueva Interior⁵³⁹ donde se practicó una pequeña excavación⁵⁴⁰ se ubica al norte de la zona excavada por J.M Moure en los años 70 ascendiendo, entre en un caos de bloques, hacia una plataforma que da acceso a una sala hacia la izquierda. Todo este espacio⁵⁴¹ (Conjunto XI) se interpreta por Balbín y Alcolea, no sólo como un lugar de habitación, sino como un ámbito dedicado a la práctica de otras actividades, conclusión a la que llegaban por la presencia de grandes manchas de ocre sobre bloques y diversas figuras pintadas entre ellos. El sondeo, de 2 x 1 m y 30 cms de profundidad, realizado entre 2005 y 2006 dio como resultado un rico nivel arcilloso de ocupación bajo una potente costra estalagmítica y formado sobre un lecho de ocre. El hallazgo de esa capa oscura con abundantes restos (líticos, óseos y de malacofuana) permitía verificar que el yacimiento se debía extender hacia de la sala, por detrás de los grandes derrumbes, ocupando todo el ámbito del conjunto XI. Asimismo, algunos bloques reposan directamente sobre el yacimiento excavado, por lo que al menos, los últimos derrumbes de la gran sala son posteriores a la

⁵³⁶ Moure (1975:27) y Hernández Pacheco 1922.

⁵³⁷ Clottes 1996

⁵³⁸ Moure, J.A. (1975): "Datación arqueológica de las pinturas de Tito Bustillo (Ardines-Ribadesella, Asturias)". *Trabajos de Prehistoria* 32.pp176-181. Madrid. En 1984 se ofreció una nueva fecha 12.890+-590 BP. En este trabajo relaciona los restos de una posible cabaña hallada en el nivel I (Magdaleniense Superior) con el nivel bajo el Panel Principal y sus ocupantes como posibles autores de parte de esas pinturas y grabados.

Más datos sobre las excavaciones. Moure, J.A. (1975): *Excavaciones en la cueva de Tito Bustillo (Asturias). Campañas de 1972 y 1974*. IDEA. Oviedo. Moure, J. A. y Cano, M. (1976): *Excavaciones en la cueva de Tito Bustillo (Asturias). Trabajos de 1975*. IDEA. Oviedo 1976.

⁵³⁹ Balbín, R. et al. (2005b): "El macizo de Ardines, Ribadesella España. Un lugar mayor del arte paleolítico europeo". I *Syposium Internacional de Arte Prehistorico de Ribadesella*. 9-47.

⁵⁴⁰ Balbín y Alcolea 2008

⁵⁴¹ Balbín y Alcolea (2008: 145)

última fase humana de uso de este espacio⁵⁴².

Los restos hallados en el sondeo de La Cueva apuntan a una ocupación del Magdaleniense posiblemente relacionada con las capas 1a y 1b de la excavación de Moure aunque con algunas diferencias – tal vez explicables por diferencias de metodología de estudio -como es el uso sobresaliente de sílex como materia prima, el elevado índice laminar o el dominio de las hojitas de dorso. Tanto la industria lítica como los conjuntos óseos apuntan hacia ese tecnocomplejo (Magdaleniense medio y reciente cantábrico)⁵⁴³. Se cuenta con una fecha radiocarbónica que apunta hacia un magdaleniense reciente (Beta 24670.12.330±80 BP. 14.384±566 cal BP)

Entre el material arqueológico, extremadamente denso con cerca de 7000 restos⁵⁴⁴, se recogió una colección lítica sobre variedad de sílex formada por un utillaje donde dominan hojitas de dorso (47,15%), raspadores - especialmente simples- (8,49%) o los buriles (13,82%). significativas. La industria ósea está formada por 24 objetos donde destacan: dos azagayas monobiseladas, una de sección óval y otra corta con sección cuadrangular, acanaladura y dibujo de líneas transversales y longitudinales en el bisel. Se trata de una pieza común en Tito Bustillo especialmente en el bloque inferior de la estratigrafía⁵⁴⁵. Otra pieza reseñables es un fragmento de protoarpón con esbozo de dientes en los dos lados muy similar a piezas halladas en Ermitia o Cuetu La Mina B⁵⁴⁶. La colección se completa con algunos punzones, varillas y espátulas. En líneas generales el conjunto estudiado coincide con el ya conocido de las excavaciones de los años 70 y 80. Tanto la pequeña azagaya cuadrangular como el protoarpón parecen apuntar hacia un Magdaleniense medio. Este asignación choca, como señala el equipo de investigación, con la datación radiocarbónica obtenida en este nivel, es más propia del Magdaleniense final. Como posible explicación, el equipo de Rodrigo Balbín apuntó a que se podría tratar de una zona de deshechos, es decir una fosa-basurero con funcionalidad secundaria pudiendo darse una mezcla de materiales⁵⁴⁷.

Entre las evidencias exhumadas de arte mueble (plaquetas grabadas, un fragmento de rodete, colgantes sobre conchas, etc) que junto a la colección de los años 70 hacen de esta cueva un importante lugar de producción de este tipo de piezas durante el Magdaleniense. Destacan cuatro piezas:

Un fragmento de omóplato de ciervo con el perfil grabado -aprovechando la forma del

⁵⁴² Balbín y Alcolea (2008:146)

⁵⁴³ Alcaraz, Alcolea y Balbín (2018:108-109)

⁵⁴⁴ Alcaraz, Alcolea y Balbín (2018:100-107)

⁵⁴⁵ Balbín y Alcolea (2008:147-148). Azagaya cuadrangular corta con monobisel decorado con estrías oblicuas y una profunda acanaladura en el fuste. Pieza presenta una misma tipología que otras halladas en la excavación de J.M. Moure (1990) quien las definió como singulares y a su vez las consideraba típicas de momentos anteriores al complejo con arpones estando próximas a piezas del Magdaleniense medio temprano francés o encajables en secuencias Magdaleniense inferior cantábrico (Alcaraz, Alcolea y Balbín 2018:112). La consideración de Magdaleniense medio en un momento central de este periodo - incluso antigua - se ve reforzada, según los excavadores, por ese contexto de piezas como protoarpones, varillas, rodetes o azagayas cortas. Otros yacimientos muestran ese mismo contexto y edad como El Mirón.

⁵⁴⁶ Alcaraz, Alcolea y Balbín (2018:110)

⁵⁴⁷ Alcaraz, Alcolea y Balbín (2018:114)

soporte para realzarlo- y con trazos lineales rojos -como novedad- . Mediante finos trazos se ha delineado el perfil interior de la mandíbula y el inicio del cuello. Balbín y Alcolea ponen en relación esta pieza con el hioides grabado con cabezas de bisonte de Las Caldas VII⁵⁴⁸ o la cabra de busto redondo de Tito Bustillo. Todos “modos de expresión enraizados en las fases medias del Magdaleniense”⁵⁴⁹.

Una cabeza de caballo semiesculpida en hueso plano. Sus características cuadran bien en la escultura del Magdaleniense cantábrico. Balbín y Alcolea indican que es parte de una serie de obras propias en estilo e intención de la cueva de Tito Bustillo como la cabeza de cabra o la “venus” sobre asta. También se pueden ver como próximos a otros objetos de la cuenca media del Nalón: los posibles propulsores de Las Caldas (cabra esculpida en posición frontal y pata de bisonte) o un bisonte y un buho de La Viña⁵⁵⁰. Otro paralelo por su proximidad geográfica aunque en el Solutrense Superior, es la cabeza de pato sobre colmillo de oso del Buxu⁵⁵¹. Una pieza que podría indicar una tendencia escultórica zonal que se extendería hasta el Magdaleniense Cantábrico del área astur.

Un fragmento largo de diáfisis. Presenta cinco prótomos de cabra grabados finamente. Se representan de perfil (cabeza indicando el ojo y cuerno). Una de las cabras conserva parte del lomo dibujado con finos trazos que simulan el pelaje. La ejecución de animales en fila sobre soportes alargados se documenta en la misma cueva con la espátula con dos caballos.

Un pequeño fragmento de diáfisis (esquirla ósea) sobre la que se trazó con grabado bien marcado la cabeza de un macho cabrío. El arranque del cuello con varios trazos repetidos. Se tratan de manera minuciosa toda una serie de detalles anatómicos. El estilo encaja con el colgante de cabra del mismo yacimiento, con el cabrón de la plaqueta de arenisca de Ekain del Magdaleniense final⁵⁵² o el contorno recortado de La Garma datado en el Magdaleniense medio⁵⁵³.

Una pequeña plaqueta de caliza con dos grabados de protomos de caballo. Y otra placa de arenisca con un dibujo de tendencia cuadrangular formado por nueve series de líneas paralelas⁵⁵⁴.

2. 3. 5. 2. 4. Excavación en la primitiva boca. La Entrada.

Durante los trabajos de prospección del interior de la cueva a finales del siglo XX y

⁵⁴⁸ Corchón (2004: Fig 15)

⁵⁴⁹ Balbín y Alcolea (2008:150)

⁵⁵⁰ Fortea, J. (1990): “Perfiles recortados del Nalon medio (Asturias)”. *Homenaje al profesor Martín Almagro I*. 343- 353. Corchón, M.^a S. (1997): “La corniche cantabrique entre 15000 et 13000 BP. La perspective donnée par l’art mobilier”. *L’Antropologie* 101-1. 114-143.

⁵⁵¹ Menéndez 2003

⁵⁵² Altuna, J. y Apellaniz, J.M. (1978): *Las figuras rupestres paleolíticas de la cueva de Ekain. (Deva, Guipuzcoa)*. Munibe 30, 1-3. 146, fig 78.

⁵⁵³ Arias, P. y Ontañón, R. (2004): *La materia y el lenguaje prehistórico. El arte mueble en su contexto*. Santander.181-182.

⁵⁵⁴ Alcaraz, Alcolea y Balbín (2018:117)

principios del siglo XXI dirigidos por R. Balbín y J. J Alcolea⁵⁵⁵, permitieron descubrir un acceso desde el extremo Oeste de la sala del Conjunto XI, a pocos metros de la boca abierta en 1969, con el exterior. Se trata de una larga y baja galería de unos 40 m y dos de ancho que desemboca en un pequeño vestíbulo. El suelo es una gruesa capa estalagmítica. Balbín y Alcolea creen que este sería el auténtico y primitivo acceso desde la parte de la dolina de Ardines, y suponía apartar algo más las excavaciones de A. Moure de la antigua entrada. Dentro de la topografía de la cueva, este punto se denominó La Entrada para diferenciarlo de la llamada Cueva Interior donde se practicó una pequeña excavación⁵⁵⁶

Se practicó, en 2007, un sondeo de 2x1 en la boca⁵⁵⁷ que proporcionó una estratigrafía con tres niveles: el primero, una potente formación estalagmítica de 65 cms; el segundo, una capa oscura estéril y el tercero, un nivel calcificado en su techo y rico en restos óseos, líticos y malacofauna (*Patella, Littorina,...*). Se dató la costra entre 9.900±60 BP (Beta 246668. 11.604-11.204 cal BP) y 4.200±50 (Beta 246669. 4853-4590 cal BP)⁵⁵⁸. Esta capa se formó con posterioridad al derrumbe de la boca. Por las fechas que muestra la colada, dicho colapso debió producirse en el tránsito entre el Pleistoceno y el Holoceno⁵⁵⁹.

2. 3. 5. 2. 5. Excavación del enterramiento mesolítico.

Se trabajó⁵⁶⁰ en esta zona durante los años 2003 a 2005 sobre un área de 8 m². Los restos humanos se encontraban recubiertos por una costra estalagmítica. La excavación puso de manifiesto que el cadáver se había depositado en posición decúbito dorsal izquierdo y flexionado y sobre un lecho preparado. La datación diórecta de los restos humanos arrojaron una fecha de 8.740±50 BP (Beta 197042, 9540-9430 cal BP). Las costras que lo recubrían se dataron en 3.310±40 BP (Beta 204582, 3636-3452 cal BP) y 2.320±40 BP (Beta 197043. 2461-2164 cal BP). Las fechas del enterramiento muestran un uso final de la cueva, aún con conexión con el exterior, acceso que se cegó definitivamente entorno al 2500 antes del presente. La extensión de la excavación sacó a la luz, bajo una costra y un nivel arcilloso estéril, una capa de ocupación con restos de un hogar asociado a restos óseos, conchas e industria lítica. La posición topográfica y las evidencias arqueológicas sitúan este nivel cerca de las excavaciones de Moure⁵⁶¹.

2. 3. 5. 3. Descripción de las manifestaciones artísticas.

Entrando a valorar las diferentes manifestaciones artísticas de la cavidad, durante los años setenta, como se indicaba, comenzaron y se realizaron los primeros estudios y valoraciones de los distintos conjuntos plásticos, a cargo de diferentes investigadores. Éstos irían realizando publicaciones parciales sobre representaciones rupestres de la cueva. Manuel

⁵⁵⁵ Balbín, R. et al. (2005b): “El macizo de Ardines, Ribadesella España. Un lugar mayor del arte paleolítico europeo”. I *Syposium Internacional de Arte Prehistorico de Ribadesella*. 9-47.

⁵⁵⁶ Balbín y Alcolea 2008

⁵⁵⁷ Alcaraz, M.; Alcolea, J. J. y Balbín, R. (2018): “El contexto arqueológico de las grafías paleolíticas del Tito Bustilo (Ribadesella, Asturias): nuevas evidencias y perspectivas”. *ARPI* 7. 78-133.

⁵⁵⁸ Balbín y Alcolea (2013:516)

⁵⁵⁹ Alcaraz, Alcolea y Balbín (2018:90)

⁵⁶⁰ Alcaraz, Alcolea y Balbín (2018:90-92)

⁵⁶¹ Alcaraz, Alcolea y Balbín (2018:93)

Mallo junto a Manuel Pérez ⁵⁶²desarrollaron una primera publicación con la descripción de las pinturas y grabados. Para estos dos autores, curiosa e intuitivamente, la cueva fue decorada en dos épocas diferentes: una primera dedicada a representar signos pintados en rojo (vulvas, claviformes, pectiniformes, laciformes,...) atribuibles al Auriñaciense, y otra segunda, animalística, ejecutada entre el Solutrense y Magdaleniense. Como se indicaba más arriba Magín Berenguer ejecutará un magnífico trabajo de calcos y reproducciones de diferentes paneles, en especial del conjunto principal. Estos prolegómenos llevaron al estudio intensivo primero por Alfonso Moure y Rodrigo Balbín en 1973 y posteriormente (1998) por este último y su equipo quienes han resituado la exploración e investigación de la cueva con una visión de conjunto con la contextualización arqueológica y territorial interior y exterior (Macizo de Ardines) de la gruta y la valoración de aspectos arqueométricos y diacrónicos de su secuencia gráfica. Todos ellos puntos de partida para futuros estudios pero que han abierto un nuevo enfoque más enriquecedor e innovador.

Durante las primeras publicaciones se establecieron dos áreas gráficas dentro de la cueva para el análisis del conjunto artístico y entendiendo, erróneamente, que respondían a dos realidades no sólo topográficas sino de producción humana. Se trataba del *Sector Oriental*, más próximo a la actual entrada artificial sobre el río San Miguel y que se creía vinculado a La Cueva ⁵⁶³ y el *Sector Occidental* entorno al panel principal de pinturas y la antigua entrada (Galería de los Caballos, figuras de la bifurcación, pinturas de la entrada y panel principal) ⁵⁶⁴. Para J.M. Moure ⁵⁶⁵ la primera área presentaba importantes diferencias entre las representaciones del lado derecho e izquierdo planteándose que fueran ser dos santuarios independientes (A y B). El primero o A contenía conjuntos de signos rojos (Conjuntos III, IV) formados por signos en vulva, laziformes, parrillas, líneas y puntos asociados. El segundo o B estaría formado por grabados que representan ideomorfos tipo tectiforme y animales dispersos en varios puntos de la pared derecha como los del Conjunto I. Esta clasificación, junto con la división de dos santuarios asociados a dos entradas, se ha ido descartando por las sucesivas investigaciones y explicándose más por diferencias artísticas y temporales que por una planificación e intencionalidad gráfica producida en una única y misma fase. Este enfoque propuesto por J.A Moure, en su momento, era propio de una forma de estudio de todas las representaciones de la gruta dentro de una visión de un ciclo artístico corto. Hoy se puede hablar de una única gruta decorada a lo largo de todo el paleolítico ⁵⁶⁶. No obstante - descartada la idea de ciclo corto cronológico, si es operativo seguir la secuencia de conjuntos referida por los investigadores para describir los diferentes grafías.

⁵⁶² Mallo, M. y Pérez, M. (1968): "Primeras notas al estudio de la cueva "El Ramu" y su comunicación con "La Lloseta". *Zephyrus XIX-XX*, 7-26.

⁵⁶³ Se suponía que habían estado perfectamente comunicadas y un derrumbe había quebrado esos accesos. Hoy se sabe que no fue así.

⁵⁶⁴ Moure, J.A. (1980): *Las pinturas y grabados de Tito Bustillo*. Valladolid, 17

⁵⁶⁵ Moure, J.A. (1984): *La Cueva de Tito Bustillo. Guías de Arqueología Asturiana 2*. Principado de Asturias. Oviedo.

⁵⁶⁶ Como se verá existen a nuestro entender tres ciclos de uso del santuario y dentro de una cronología larga: Figuras rojas en el panel principal y otros puntos de la cueva donde predominan los signos tipo vulva o antropomorfos. El ciclo Solutreo-magdaleniense y el Magdaleniense medio-superior coincidente con la ocupación de la cueva y nivel bajo el panel principal.

CONJUNTO I. Panel de zoomorfos grabados⁵⁶⁷

Se localiza en la gran sala a cuyo lado se encuentra un fuerte derrumbe⁵⁶⁸ justo donde desemboca el actual acceso a la cueva y en un punto donde se abre un sumidero natural. Contiene varias representaciones faunísticas grabadas repartidas por diversas paredes, al menos tres signos y diversas manchas rojas. Predominan los cérvidos (4), junto a uros (3), un caballo y una cabra. Se distribuye en dos paneles⁵⁶⁹. El primero muy cerca del suelo y frente al conjunto II mide algo más de cuatro metros y se reparte en dos zonas.

El primer grupo se ubica frente al bloque decorado con signos rojos (conjunto II) y muy cerca del actual suelo (Panel Ic). Es una pared bastante regular, en algunas zonas con algunas fracturas y muy afectada por las inundaciones del río San Miguel. El panel tiene unos dos metros de largo y está formado por varias manchas indeterminadas y puntos rojos, varios zoomorfos y signos grabados. Las principales figuras se disponen en el centro y una sobre otra. Se aprecia en la parte superior un caballo de unos 40 cms, grabado con trazo repetido y simple asociado a dos signos cuadrangulares de 11 y 9 cm, uno debajo del otro, ejecutados con grabado simple y repetido (unidos por una tenue línea a modo de eje vertical) que se infraponen a la altura de los cuartos traseros y sobre la línea ventral del équido. El caballo se dibujó parcialmente deteniéndose más el autor en la zona de la cabeza donde se graban la boca, el morro, las fosas nasales, las barbas de la parte inferior del morro, el ojo, la crinera y las orejitas. La crinera se perfila sin detalle con un doble trazo, el superior se une a la línea cérvico dorsal. Esa simplicidad se traslada al tratamiento de la pata pata delantera y pecho. El estilo recuerda tanto a algunos équidos de plaquetas del yacimiento de la cueva como de la Sala de los Caballos. Por debajo de este grupo se ejecutó una cabecita de cabra simple y dos uros mal conservados (de perfil izquierdo y derecho). El primero, ejecutado con grabado simple y en casos repetido, nos muestra la cabeza, cuernos en lira y perspectiva semioblicua y parte del lomo. El segundo, actualmente muy perdido, se dibujó con bastante detalle. Nos muestra un potente bóvido (45 por 25 cm) hecho con grabado repetido con las patas en perspectiva y detallando la musculatura de los cuartos traseros y la zona de despiece ventral, sexo, larga cola y detenida ejecución en la cabeza (ollar y ojo) y pecho. Nos muestra el cuerno de perfil. Algo más a la derecha y en la parte superior se aprecia una cabeza de cabra de realización muy escueta.

Se ha querido ver otro signo rectangular a la derecha en la parte superior. Mide 14 x 24 cm y está ejecutado con un grabado simple y repetido.

Hacia la izquierda (Panel Ib) y a un par de metros se habían documentado (hoy prácticamente desaparecidos) dos ideomorfos en forma de H (de 20 x 15 cm), grabados con trazo múltiple y repetido muy denso en todo el contorno y un trazo simple para ejecutar las

⁵⁶⁷ Balbín, R. y Moure, J.A. (1981): *Las pinturas y grabados de la Cueva de Tito Bustillo*. Valladolid.

En esta publicación siguen un orden de conjuntos que hemos aplicado a la descripción por ser más lineal y clara. No obstante mantenemos algunas denominaciones antiguas para poder seguir las diferentes publicaciones.

⁵⁶⁸ Siempre se creyó que esta zona estaba relacionada con la Cueva y que el derrumbe separó ambas. Algo que se ha descartado en la actualidad.

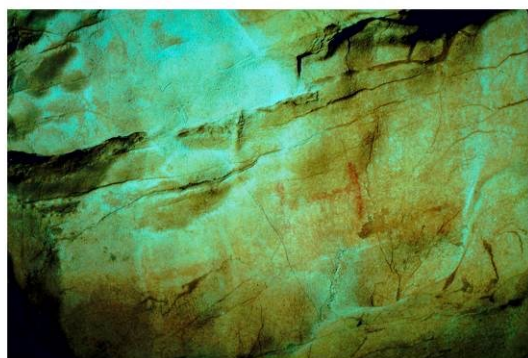
⁵⁶⁹ Balbín, R. y Moure, J.A. (1980b): "Pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo (Asturias): El conjunto I". *Trabajos de Prehistoria* 37. 365-380.

cortas líneas paralelas que forman una especie de fleco en la parte inferior. En el interior se coloreo con pintura roja. Se asocian a varias puntuaciones algunas asociadas a oquedades de la roca.

CONJUNTO I. SIGNOS EN 'H'. TITO BIUSTILLO



Fotografía R. Balbin. 1975



Fotografía M. Berenguer. 1969



Fotografía M. Berenguer

Fig 125. Conjunto I. Fotografías de los signos en H. Berenguer, Balbin y Martínez

El segundo grupo (Panel Ia de dos metros por 70 cms) está formado por uno de los pequeños conjuntos más expresivos de la cueva. Se sitúa en una parte alta, visible y sobre una pequeña repisa. Contiene dos ciervas. La primera, acéfela y con astil clavado en sus cuartos traseros, está situada a la izquierda, presenta las patas incompletas pero se remarcan, de manera carnosa como la figura 3, los cuartos traseros. El segundo es un macho. Se sitúa en el centro e infrapuesto (gluteo) a la primera figura. Tampoco se completan las patas y el dibujo se ejecuta, principalmente, con un raspado ancho que hace que la figura destaque, especialmente, sobre el fondo pardo de la roca. Por delante la imagen de otra cierva donde destaca sus cuartos traseros. Las figuras fueron ejecutadas con una grabado simple y repetido que contornea la figura, en casos raspado. Se sombreó mediante esta técnica a parte de la zona inguinal o de la cabeza (maxilar inferior). La posición de las patas de los tres animales (bien dibujadas aunque no se completan) buscan la perspectiva y profundidad de la figura creando cierto ritmo, por su colocación, que da sensación de marcha. Idea reforzada por el dibujo en fila de las tres figuras sobre un mismo plano teórico. El panel se completa con una cabeza de cierva delicadamente grabada con trazo único y mirando hacia las otras tres imágenes. Infrapuesta a ella y situada de manera forzada, se grabó (trazo único) en vertical un bóvido (n.º 5).

CONJUNTO II. Bloque con signos rojos.

Frente al grupo anterior. Se trata de un antiguo sumidero con varios bloques sobre los que se practicaron varias ejecuciones. Uno de ellos contiene dos largas líneas rojas verticales que domina el centro del bloque y se acompaña por grupos de puntos y trazo pareados (de dos y tres) a ambos lados paralelas. En la pared oeste del bloque se conservan dos grupo de trazos pareados y otro más con otros cuatro, dos de ellos en forma de aspa. A sus pies un bloque nos recuerda la cabeza de un bisonte y fue retocada a tal fin con manchas de color rojo. Cerca de la entrada del conjunto III o Camarín de las Vulvas se situó un signo de forma elíptica pintado en rojo. Se ha interpretado por A. Beltrán como un indicador de delimitación o advertencia ⁵⁷⁰ de algún panel aunque pudiera tratarse de un bisonte pintado en línea continua roja. Sobre un tercer bloque se observan varias puntuaciones en una tonalidad roja como el resto, así como un círculo grabado con incisión simple⁵⁷¹. Sobre la entrada de una estrecha gatera se observan tres trazos rojos ejecutados sobre espeleoltemas. La marca roja se hizo sobre soportes concretos, aquellos que mostraban un ligero entrante en el centro. Por la forma se ha querido interpretar como imágenes de vulvas que se definen mediante una conjugación de la forma natural del soporte y la pintura en ocre.

CONJUNTO III. Camarín de las Vulvas.

Conocido como Camarín de las Vulvas tiene el honor de ser el primer grupo de pinturas encontradas en la cueva. Se trata de una oquedad a unos metros sobre la galería principal donde se representaron varios signos tipo vulva en rojo⁵⁷². A la sala se accede por una galería ascendente cuyo arranque aparece señalado con varios signos rojos y dos estalactitas partidas cuya rotura se marcó también en rojo. La sala tiene una superficie de unos seis metros por cuatro. Las figuras se representan en ambos lados, especialmente a la entrada, aunque el grupo mas llamativo, visible desde la subida, se encuentra en la parte derecha.

⁵⁷⁰ Beltrán, A. (1972a): *La Cueva de Tito Bustillo. Tesoros de Asturias*. 7. Oviedo, 123.

⁵⁷¹ Balbín y Moure (1981:10)

⁵⁷² Este tipo de agrupaciones parecen ser habituales, así en Balmori nos encontramos con tres, en el Sidrón con ocho, otras tres en el panel principal de Tito Bustillos, etc

CAMARIN DE LAS VULVAS. PLANTA Y SITUACIÓN DE LAS FIGURAS

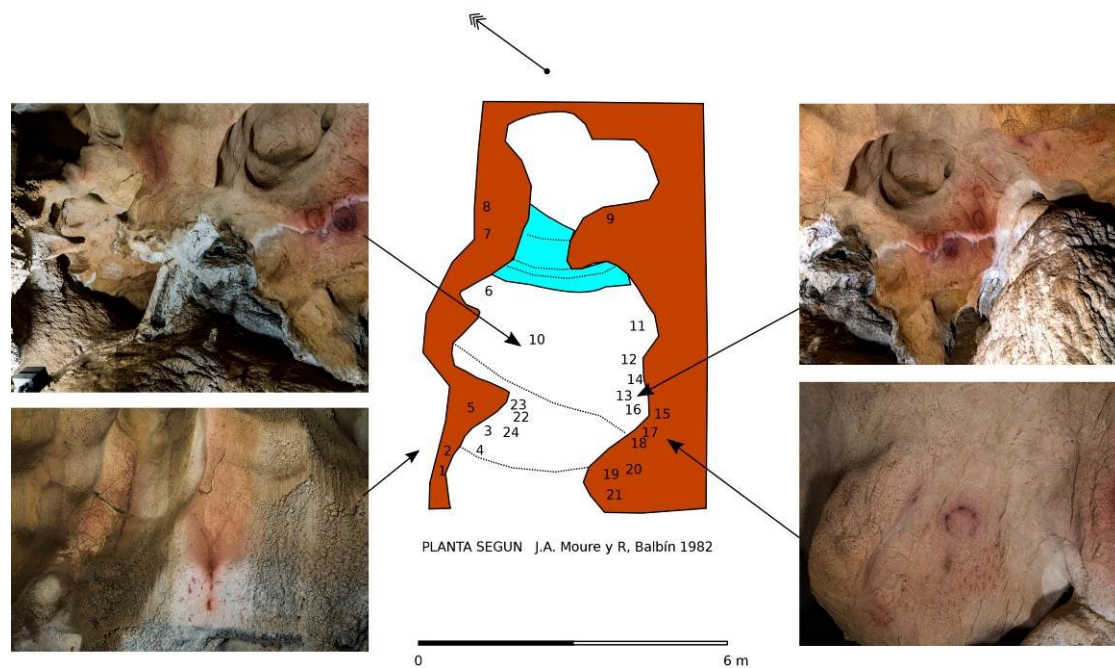


Fig 126a1. Topografía del Camarín de las Vulvas. Situación de las figuras. J. A Moure.

Las figuras representadas (24) pueden sistematizarse en puntos, genitales y líneas o barras. Todas ejecutadas en pintura roja con trazo continuo excepto una con incisiones –una de las vulvas aparece tamponada técnica que encontramos también en Balmori, por ejemplo.



Fig 126a2. Vista de la entrada del Camarín de las Vulvas. Vista del conjunto de figuras n.º 13 a 16.

Pared izquierda:

Figura 1. Círculo abierto con un pequeño trazo vertical en el interior de unos 15 cms y situado sobre un abultamiento de la pared. Bajo él un trazo rojo. Pequeña vulva.

Figura 2. Línea vertical en trazo continuo a la izquierda del primero.

Figura 3. Grupo de puntuaciones formados en tres líneas.

Figura 4. Signo en forma de Y de 30 cm cortado por una línea oblicua. Se dispone en un saliente de la pared cuyo borde se muestra de manera sinuosa pudiendo interpretarse con parte de un perfil femenino. La Y podría interpretarse como la zona púbica y su unión con las piernas. Una idea sugerida en su momento por el equipo de R. Balbín⁵⁷³ (Fig 126c).

Figura 5. Grupo de diez puntuaciones dispuestas de la siguiente manera: una hilera horizontal de cuatro puntos. Otra paralela a ésta formada por cuatro puntos. Punto suelto.

Figura 6. Línea vertical en rojo de 21 cms bajo la cual se observan cuatro incisiones paralelas.

Figura 7. Dos grupos de trazos pareados a ras de suelo.

Figura 8. Dos puntuaciones sobre una línea horizontal a menos de un metro del suelo actual.



Fig 126b. Grupo n.º 1 a 4. Detalle de forma en 'Y'. Posible figura feminea.

Pared derecha:

Figura 9. Catorce puntuaciones sobre el techo del divertículo ordenadas en hileras

⁵⁷³ Balbín, R. et al. (2000): "Le Massif de Ardines (Ribadesella, Les Asturies). Nouveaux travaux de prospection archéologique et de documentation artistique". *L'Archaeologie* 104. 383-414.

divergentes.

Figura 10 (centro de la sala). Línea de 24 cm, trazo pareado y dos líneas paralelas de 40 cm pintadas en una oquedad pero visibles desde el acceso al Camarín.

Figura 11. Una línea larga de 14 cm y, en paralelo, un trazo de 3 cm.

Figura 12. Dos puntuaciones rojas.

Figura 13. Primera representación de vulva de 20 cm ejecutada con un trazo denso que parece ejecutado de manera discontinua a juzgar por la diferencia de densidad – efecto de la presión – de algunas marcas de pintura roja. Forma ovalada abierta por la parte inferior marcando el introito. Esta envuelta a su vez en una figura en omega o lira que la recoge insinuando el área hipogástrica o monte de venus y los pliegues inguinales. En la parte externa y asociado al extremo izquierdo dos puntos rojos.



Fig 126c. Grupo de vulvas y perfil femenino. Grupo n.º 13 a 16.

Figura 14. Similar a la anterior en cuanto a composición, si se observa que fue hecha con un trazo más denso y de coloración algo más vinosa. Se asocia en la parte superior con varias puntuaciones que se han interpretado como pilosidades

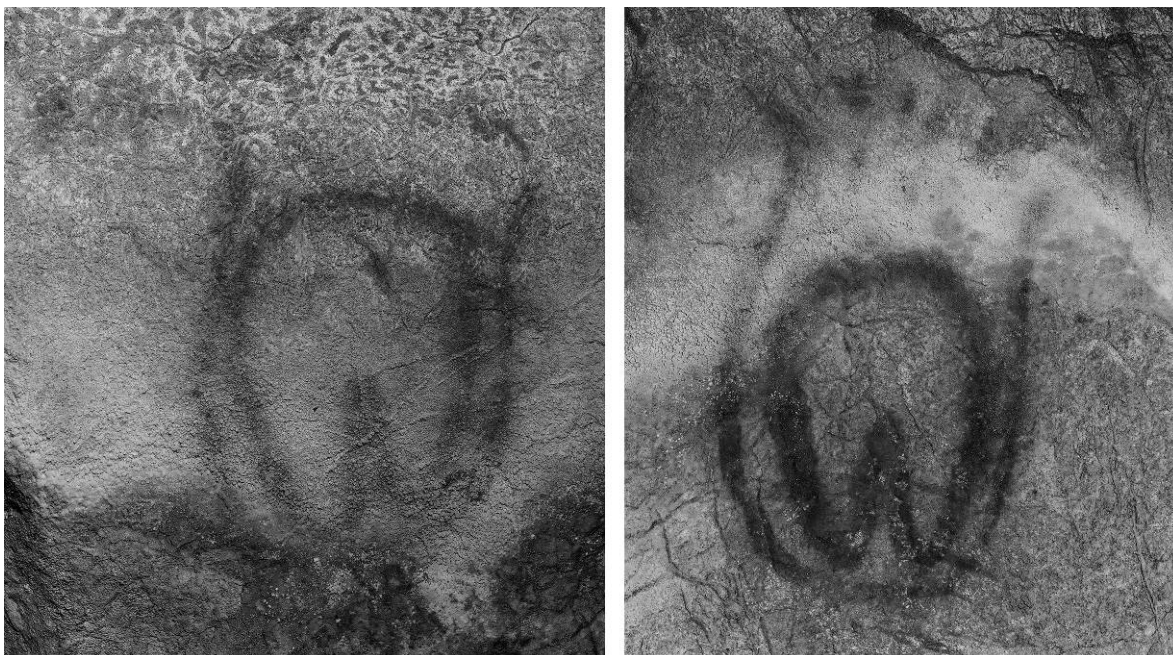


Fig 126c1 y 126c2. Figuras de vulvas complejas.

Figura 15. Dos líneas verticales de 22 cm que se disponen de manera ligeramente convergente desde la base hacia la parte superior (¿faliforme?).

Figura 16. Conjunto de doce puntuaciones dispuestas en tres líneas horizontales de cinco, cuatro y tres puntos.

Figura 17. Perfil femenino acéfalo formado por dos líneas. Una ligeramente recta y la otra sinuosa queriendo marcar la forma de los glúteos. En su interior se representa otra vulva similar a las dos descritas. Forma ovalada aunque más estrecha por la base, hecha con un trazo denso de pintura ocre-vinosa y línea marcando el introito, en este caso no se muestra abierta, como una muesca, caso de los dos ejemplos antes descritos. El paralelo más cercano lo encontramos en la cueva de Llonín.

Figura 18. Ligeramente por encima se pintó con trazo algo más discontinuo otra vulva más reducida (unos 15 cm). Presenta una forma redondeada con la parte inferior (introito) abierta.

Figura 19. Líneas de puntuaciones rojas que bordean una oquedad ovoide, especialmente, por la parte inferior, aunque se aprecian otros tres puntos en la zona derecha. En la parte central volvemos a encontrar un signo circular abierto de tonalidad vinosa y trazo discontinuo (figura 20). Esta asociación de trazos y oquedades está presente en otras cuevas cercanas (Riera, Mazaculos, Chufín).

Figura 21. Al lado del grupo anterior, hacia la derecha y sobre un resalte de la pared, se observa un grupo de diez puntuaciones que se disponen en círculo.

⁵⁷⁴ Una de las vulvas aparece bordeada de una semicircunferencia roja que se corona con cinco pequeños trazos. Una forma que nos recuerda a las oquedades bordeadas de puntos y trazos observadas en La Riera o Mazaculos. Esta observación sobre las pilosidades fue apuntada por A. Beltrán. Beltrán, A. (1972b): "Las vulvas y otros signos rojos de la cueva de Tito Bustillo (Ardines, Ribadesella, Asturias)". *Santander Symposium*. 117-136

Pared Izquierda

Figura 22. Arco de círculo, trazo vertical y puntuación. Están a una altura de más de dos metros.

Figura 23. Puntuaciones dispuestas en tres líneas paralelas pintadas a casi tres metros del suelo actual.

Figura 24. Puntuaciones, trazos pareados y mancha roja. A 2,45 m del suelo actual.

Este conjunto puede verse como un Santuario Monotemático de signos rojos relacionados con iconografía de carácter sexual de los primeros momento pictóricos de la cueva. Las diferentes imágenes se pintaron entre el suelo actual y casi tres metros de altura. Parece ordenado en dos áreas divididas por un doble trazo centrado sobre la bóveda del camarín, trazo visible según ascendemos. El lado izquierdo donde dominan líneas y puntos; y el lado derecho con las vulvas⁵⁷⁵.

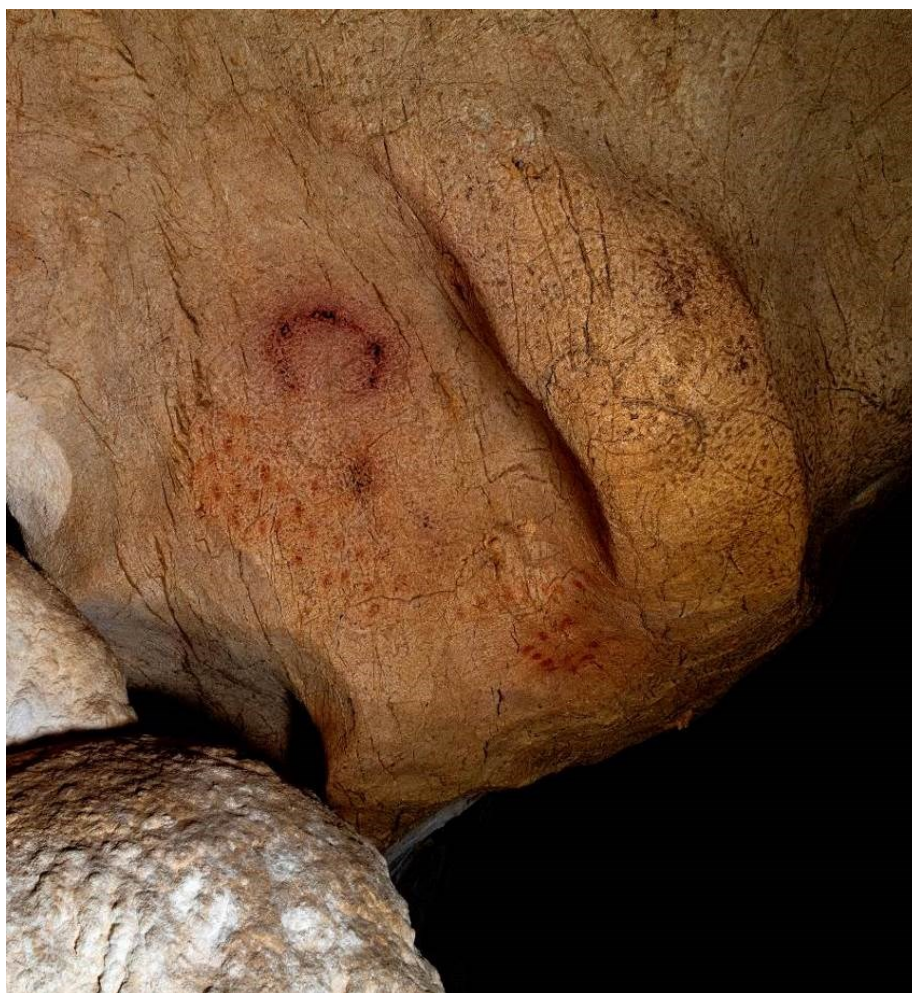


Fig 126e. Puntos asociados a la vulva n.º 20

⁵⁷⁵ En la publicación la primera publicacion de 1981, Balbín y Moure (1981:29) se inclinaron por una cronología corta de la cueva y atribuyeron el conjuntos al magdaleniense y no a momentos tempranos como Gravietiense o Aurignaciense como parece más correcto.

CONJUNTO IV. SIGNOS ROJOS

Se encuentra a la derecha de la galería larga, a unos 135 m de la actual entrada⁵⁷⁶. Está formado por tres paneles. En la zona del camino, un grupo de trazos simples (Panel A) y un grupo de 9 puntuaciones rojas dispuestas en dos filas verticales. El conjunto más interesante en el Panel C. Como el caso anterior, se trata de una pequeña y baja galería secundaria o divertículo donde volvemos a encontrar un grupo de signos. El acceso presenta cierta dificultad al tener que pasar sobre una gran colada que cae hacia una sima. Las primeras publicaciones se referían a unos posibles claviformes - 7 y 5-, una parrilla -9- y laciformes - 11 y 12- .



Fig 127. Conjunto IV

Nosotros hemos planteado una lectura diferente del conjunto. Si se comienza por la parte derecha (entrada), tenemos el primer signo. Se trata del denominado laciforme. Podría tratarse de una vulva con un trazo largo añadido, pero también podría verse un falo con la expresión del glande. La representación del ovoide con remarcando en una lazada la parte inferior, el trazo recto como parte de la figura y un pequeño trazo en la base izquierda parecen sugerir esa posibilidad. Algo parecido en el siguiente caso. Le siguen cuatro trazos cortos y paralelos. La parrilla no es tal, sino otras cuatro líneas largas de 40 cm, no está cerrada, como se sugería en otras publicaciones, por la parte superior. La más extrema parece unirse en V con otro trazo (de 10 cm) que baja oblicuo hacia ella. Paralelo a éste una línea gruesa de 25 cm. La siguiente figura de unos 25 cm también podría interpretarse como el extremo de un

⁵⁷⁶ Mallo y Pérez 1969, Jordá, Mallo y Pérez (1970:19-20), Beltrán (1972:119-120) y Casado (1977:156)

falo. Sigue una línea que arranca en horizontal y baja de manera oblicua para acabar en un trazo anguloso. Hacia la mitad arranca otro también en ángulo. Varios trazos perdidos y línea horizontal de 30 cm. Finalmente, una vulva de 40 cm. Algo perdida pero muestra una forma ovoide, casi trapezoidal, marca bien los labios vaginales y un corto trazo el introito. Sobre ella un grueso punto. Por tanto, se podría hablar de tres signos sexuales masculinos, varias líneas paralelas y en el extremo una vulva de forma trapezoidal. Todo ello en un panel de metro y medio por 60 cm.

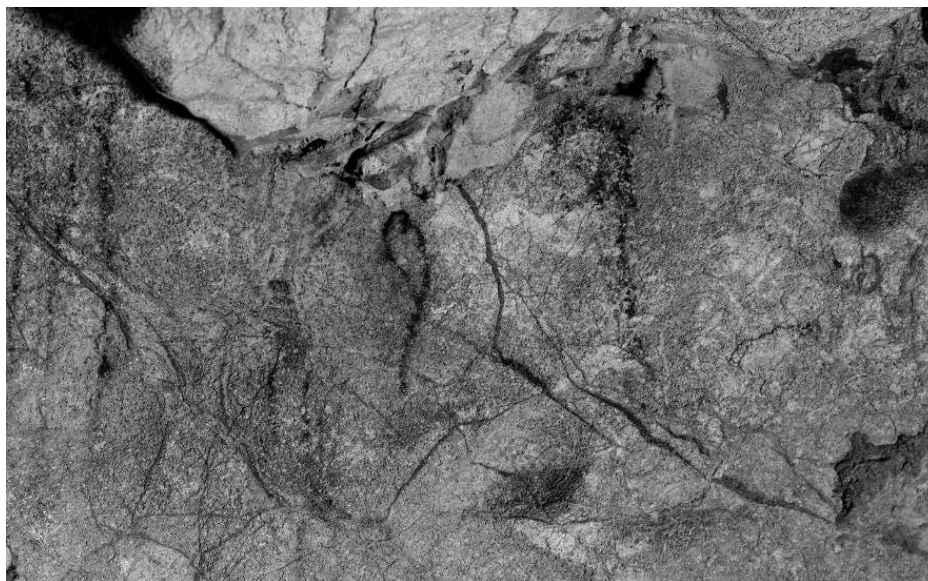


Fig 128a. Conjunto IV. Posibles figuras faliformes. Fotografía tratada con filtro infrarrojo.

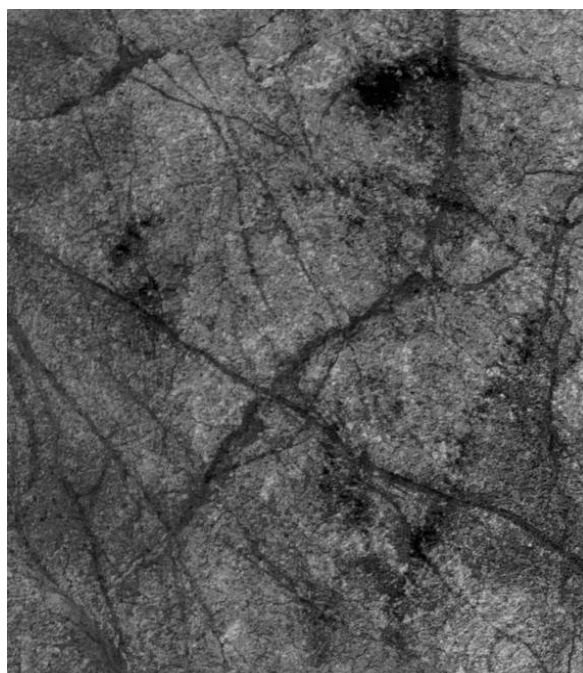


Fig 128b. Conjunto IV. Posible vulva.

GALERIA DE LOS BISONTES.

Más adelante, a unos cuarenta metros, se abre una nueva oquedad conocida como **Galería de los Bisontes**. Un largo tubo “estrecho y agobiante” que concluye en una galería de unos cinco metros. El acceso se produce por una abertura natural cuya forma recuerda al sexo femenino según Rodrigo Balbín⁵⁷⁷. Todo su contorno está impregnado de pintura roja. Destaca una laja frontal con restos de pigmentación rojiza, junto a ella un bisonte trazado en negro. En su parte norte se cerró con un murete de piedras⁵⁷⁸. El suelo es una roca plana de tono ocre y amarillento junto con polvo blanquecino posiblemente de hueso pulverizado. Se trata de un espacio decorado y habilitado *ex professo*. El interior presenta varias figuras de bisontes pintados aprovechando -en ocasiones- el contorno natural de la roca, caballos pintado y signos grabados. Esta galería se comunica por un angosto paso con la *Galería de los Antropomorfos*. Llama la atención que los pigmentos de la parte alta de la sala de los antropomorfos presenta una misma composición que las pinturas del Conjunto XI -bisonte- que pertenece al Estilo IV de Leroi Gourhan. De hecho la Galería de los Bisontes debió ser realizada en época avanzada a juicio de Balbín, teniendo en cuenta sus convenciones estilísticas, al igual que varias representaciones de la galería larga, a 40 m de los antropomorfos y donde al pie de la mano pintada, sobre una repisa se hallaron cuatro contornos recortados -que nos llevarían a un Magdaleniense medio- cubiertos de colorante rojo.

SALA DE LOS ANTROPOMORFOS.

A este pasaje de la cueva se llega por una galería situada a la derecha y a cierta altura sobre el conducto principal. Se llega a aquél después de atravesar una serie de pasos dificultosos que desembocan en un pasillo que fue cerrado por un murete de mampuestos. Esta sala - de unos 20 m² . contiene varias manchas de color ocre, negro, una serpiente piqueteada y la figura de un bisonte en rojo que avisa del acceso al lugar. Su suelo está formado por algunas lajas coloreadas. El espacio contiene dos figuras antropomorfas rojas sobre dos estalactitas -una de ellas con puntuaciones del mismo color- formando una escenografía dada la transparencia del soporte. Este ámbito se habría preparado en relación con las figuras antropomorfas en él situadas. Muros, figuras y amasijos guardan relación con “la totalidad del intento significativo de la galería de los antropomorfos”, un posible ámbito de significado sexual⁵⁷⁹ .

Durante los trabajos de investigación se practicó un sondeo arqueológico en la sala que proporcionó un nivel con huesos machacados mezclados con la arcilla y colorante, manchas de carbón en medio de varias piedras planas que circundaban un espacio oval rehundido en la arcilla de base. Se obtuvo una fecha radiocarbónica AMS sobre huesos (Beta nº 170181) del 32.900±450 BP. Rodrigo Balbín⁵⁸⁰ piensa que puede haber una relación entre

⁵⁷⁷ Balbín et al. (2008: 93 y 95)

⁵⁷⁸ Balbín et al. (2008:96)

⁵⁷⁹ Balbín et al. (2008:99). Se ha querido ver muchos de estas iconografías, con fuerte carga sexual, relacionables con la Lloseta.

⁵⁸⁰ Balbín et al. (2008:104)

las figuras antropomorfas pintada, este espacio y sus elementos, y la fecha radiocarbónica⁵⁸¹. Todo ello, a su vez, relacionable⁵⁸² con las grafías del *Camarín de las Vulvas* y otras similares que se observan en el Panel Principal (asistimos a la fase más antigua de la cueva de figuras rojas, en concreto son parte de la fase II del Panel Principal). Estos signos de carácter marcadamente sexual por su estilo y posición – base de la secuencia de superposiciones del Panel Principal- se encuadran en las fases más antiguas atribuidas al Gravetiense y dentro del Estilo II de Leroi-Gourhan⁵⁸³. Aunque las fechas de Uranio-Torio -bastante en consonancia con la fecha C-14 de huesos encontrados en el habitáculo- sobre la concreción bajo las pigmentaciones de una de las estalactitas (O-21) y sobre uno de los pigmentos de uno de los antropomorfos (O-48) muestran -con dos métodos diferentes de corrección- dos series de fechas; la primera 29.6 y 25.2 ky y la segunda 35.5 y 37.7 ky. unos resultados que podrían situar este conjunto entre Gravetiense (temprano) y un Auriñaciense Final⁵⁸⁴.

CONJUNTO V. Panel de la mano.

Es un grupo variado formado por un signo grabado, la representación de una mano roja en negativo sobre una hornacina natural a la que se unen manchas y puntuaciones rojas, que Balbín y Moure interpretan con restos de figuras o indicaciones del final o comienzo del santuario⁵⁸⁵. Sobre un caos de bloques aparece la figura de un bisonte hecho en tinta roja plana. Todo el conjunto se puede organizar de la siguiente manera:

Panel A: Restos de pintura roja y algunas puntuaciones. Puede tratarse de restos de alguna figura o señales.

Panel B: sobre la pared derecha, a unos diez metros del anterior grupo en una zona de bloques. Figura roja en tinta plana que parece representar la cornamenta, cabeza y parte anterior de un bisonte. Bajo esta zona una pequeña galería a cuya entrada se observan tres grupos de manchas rojizas. Por debajo del bisonte se precia una figura grabada -de 11 cm- en trazo simple y de forma subtriangular con vértice hacia abajo que podría interpretarse como una vulva.

Panel C: a continuación del mismo muro se aprecian restos de pintura roja sobre un bloque próximo a la pared. Trazo corto o virgula, mancha de forma cuadrangular en el extremo inferior de un bloque colgado y grupo de tres puntos rojos.

Panel D: a unos cinco metros del anterior. Se observan restos de pintura roja sobre un bloque próximo a la pared. Dos trazos verticales en una cara y manchas en otra. Sobre el muro

⁵⁸¹ Balbín et al. (2008:103): *“la asignación cronológica ...no es absolutamente clara, entre otras cosas por la relación evidente con la contigua Galería de los Bisontes, pero los conjuntos sexuales del conjunto Lloseta-Tito Bustillo, pueden considerarse en su conjunto como pertenecientes a épocas antiguas entre otras cosas por la situación de la figura antropomorfa del Panel Principal de Tito Bustillo y por las referencias de ese tipo que se encuentran en la Lloseta”*.

⁵⁸² Balbín et al. (2008:99)

⁵⁸³ Balbín et al (2002)

⁵⁸⁴ Pike A. W. G et al.(2012) “U-Series Dating of Paleolithic Art in 11 Caves in Spain” *SCIENCIA* 336.1409 - 1413

⁵⁸⁵ Balbín y Moure (1981: 17)

un signo rectangular (13x4 cm) adaptado a un accidente natural.

Panel E: Mano en negativo sobre una oquedad natural situada sobre una colada en la parte izquierda de la cueva. Realizada por aerografía con pintura roja.

CONJUNTO VI

Se encuentra en la pared izquierda de la llamada “Galería Larga”. Las figuras se disponen en dos conjuntos:

El primero o Panel A está formado por cuatro líneas rojas verticales aún sin llegar a configurarse como una forma cerrada tipo parrilla realizada con una tonalidad semejante a las vulvas o los signos rojos de los conjuntos II,III y IV, es emparentable con signos escutiformes o similares⁵⁸⁶ como los de la cueva llanisca de Jerrerías, el Covarón o en la misma cueva de Tito Bustillo en el Entronque.

El segundo o Panel B. Este conjunto se sitúa sobre una pequeña concavidad disimulada por una hilera de estalagmitas y pocos metros del eje de la galería principal. Contiene cinco figuras entre 40 y 20 cms. Cuatro de ellas grabadas sobre la pared arcillosa y otra pintada en la visera sobre las estalagmitas. Los grabados forman signos cerrados de forma cuadrangular o trapezoidal y con su interior dividido en compartimentos. Tanto el perfil como las dimensiones se han conseguido a base de líneas anchas como de un centímetro. No se trata de un haz de estrías hechas en varias veces sino de una única factura conseguida con un objeto de punta roma e irregular -dada la uniformidad conseguida-. La primera figura que nos encontramos recuerda un cáprido realizado de forma esquemática, algo parecido pasa con el número cuatro que también parece insinuar algún tipo de animal esquematizado. Todos, como se decía, son muy similares y encuaman paralelismos en el panel principal.

También se encuentra una posible mano en positivo obtenida por apoyo y realizada en un un tono vinoso cuyo color recuerda al usado en figuras del panel principal y trazos del conjunto VII. El pigmento es muy diferente al usado en los signos rojos de los conjuntos anteriores.

⁵⁸⁶ Balbín y Moure (1981: 20)

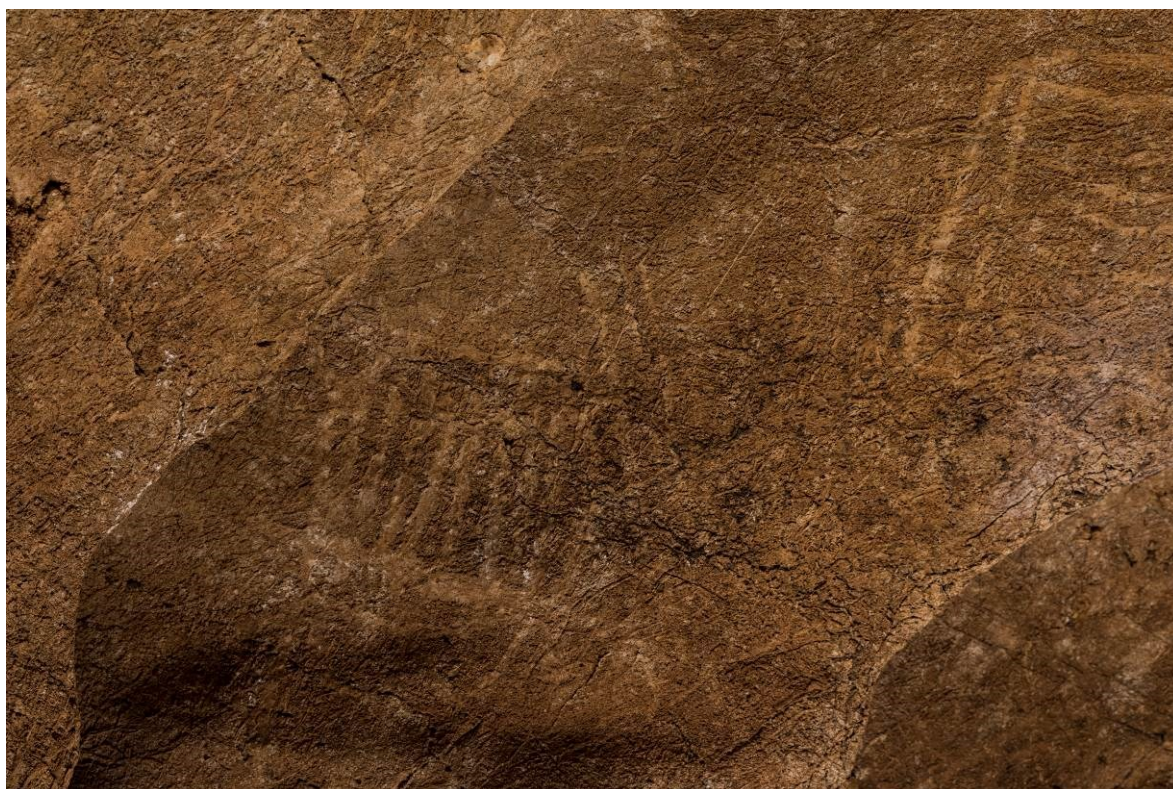


Fig 129. Conjunto VI. Tectiformes grabados mediante digitaciones en la arcilla.

CONJUNTO VII. CONJUNTO DEL CETÁCEO.

Situado en una cámara, a la izquierda, abierta a cierta altura sobre el suelo de la galería principal, a modo de balcón colgado. Se trata de una covacha que continua hacia el interior. Aparecen grabados un posible cetáceo, una pequeña cabra grabada con trazo simple con cuernos curvados en lira y la cabeza incompleta de una cierva. Junto a ellos manchas de color negro y trazos violetas. El cetáceo, de gran dimensión (1,5 m), está grabado con un ancho trazo estriado o raspado y se observan zonas de sombreado interior en la parte superior de la cola y la aleta caudal. Los rasgos de la zona ventral entre la cabeza y la aleta pectoral se ha conseguido mediante trazos simples. Trabajos recientes han querido ver sobre la ballena un bóvido y un animal indeterminado⁵⁸⁷. Al fondo de la galería, y sobre la pared derecha, se aprecia un panel con varios grabados digitales trazados de manera vertical sobre la arcilla blanda que algunos autores identifican con un antropomorfo⁵⁸⁸.

El conjunto está a una veintena de metros antes de llegar a la zona donde cae una chimenea por la que se accede a la cueva de La Lloseta.

Tras el conjunto VII, aparecen grandes figuras pintadas y abundantes restos de colorantes en el puente de roca que une los dos lados de la galería. El acceso es angosto y de cierta dificultad. En un lateral se aprecian muestras de pintura y hornacinas teñidas de

⁵⁸⁷ Balbín et al. (2000:400)

⁵⁸⁸ Balbín et al. (2000:400)

colorante junto a alguna figura como un caballo en posición vertical con la cabeza vuelta hacia el lomo ejecutado con técnica avanzada⁵⁸⁹. También se pueden observar la representación de un bisonte pintado con línea de contorno negra y relleno de color ocre.

SEÑALES INTERMEDIAS.

A lo largo de la Galería Principal se observan numerosas marcas tales como puntuaciones o trazos. Se han venido interpretando -por su posición- como indicadores de zonas donde se encuentran conjuntos de signos y figuras, así en la pared derecha entre los conjuntos I y II se localizaron tres grupos de trazos cortos pareados pintados en rojo. Al pie del comienzo de la zona de acceso al Camarín de las Vulvas se observan dos estalactitas rotas sobre la que se pintó en rojo y sobre ellas uno y dos trazos del mismo color. Otra puntuación roja más arriba y sobre la pared. Al frente puntuaciones y cuatro grupos de trazos de paralelos que recuerdan a las parrillas abiertas de otros puntos de la cueva⁵⁹⁰.

Frente a la gran Colada de Manganeso, y sobre los grabados del sector A del Conjunto IV, aparecen tres grupos: trazos pareados y puntos en rojo, trazos pareados y puntuación aislada. El conjunto VI comienza con una puntuación situada antes de la figura 1⁵⁹¹. Otro ejemplo lo podemos tener en una puntuación roja sobre un bloque de la Galería Larga que marca la posición de la covacha que contiene el conjunto VII.

CONJUNTO VIII. GALERIA DE LOS CABALLOS

Nuevamente sobre la galería de tránsito se abre un estrecho divertículo que da paso a una pequeña sala denominada la Galería de los Caballos. Nombre dado al ser un espacio decorado con varias figuras grabadas de équidos (7) a los que se suma un gran uro, un posible bisonte, dos figuras indeterminadas -una de ellas posiblemente un úrsido- y una figura zoomorfa. Las técnicas y estilos usados en las representaciones son muy semejantes "*lo que parece demostrar el carácter sincrónico de la composición*"⁵⁹². Una característica del conjunto es el grado de detalle de las cabezas y partes delanteras de los animales, incluso aprovechando algunos relieves naturales para buscar cierto volumen en las figuras. Fuera del conjunto, la galería, presenta otras figuras entre las que destaca un reno acéfalo. La factura de los caballos es de gran calidad, trazo fino, bien marcado y diestro. Los équidos se representan con una gran expresividad y naturalismo abundando en numerosos detalles como los ojos con sus lacrimales, ollares, boca, crinera o el característico hirsutismo de los caballos salvajes sobre el maxilar inferior y representando todos los rasgos anatómicos del contorno e interior⁵⁹³.

⁵⁸⁹ Balbín et al. (2008:108)

⁵⁹⁰ Balbín y Moure (1981:24)

⁵⁹¹ Esta figura fue interpretada en Niaux por Beltran, Gailli y Robert (1973:243) como de comienzo y final de santuario. Balbín y Moure piensan que se puede hacer extensivo a la figura 6 del mismo conjunto.

⁵⁹² Moure (1984:16)

⁵⁹³ Moure (1992:36) señala que el estilo es de carácter figurativo analítico.

El estudio detallado del orden en que fueron ejecutados no muestran diferencias en técnicas y estilos a lo largo de varias figuras superpuestas (superposición sincrónica). Los grabados se han ido superponiendo para resaltar la composición. Tanto el estilo como la iconografía pone este conjunto en relación con las fases finales del panel principal presentando notables paralelismos con las representaciones de algunas plaquetas del yacimiento magdaleniense⁵⁹⁴.

CONJUNTO IX. ENTRONQUE O ENCRUCIJADA

Situado en una encrucijada de galerías que llevan a la antigua salida y a la Sala del Gran Panel – zona de paso- aparece un signo rectangular en rojo tipo parrilla realizado con cuatro gruesos trazos unidos por otro en la base. A unos metros se pintó un gran caballo rojovioláceo de técnica y estilo semejante a los del panel principal. Junto a ellos algunos grabados en trazo simple o múltiple situados en varios divertículos de la galería. Representan caballos, bóvidos y un posible reno.



Fig 130. Parrilla pintada en rojo, Area del Entronque

CONJUNTO X. Gran Panel.

Nos encontramos en una amplia galería que lleva a un fondo de saco. A su entrada, unos metros por debajo, se encuentra la comunicación vertical que une la galería con el nivel

⁵⁹⁴ Moure (1992:35)

cárstico por la que discurre el río San Miguel. Como indica J. A. Moure⁵⁹⁵ la arquitectura natural de la sala fue, sin duda, tenida en cuenta a la hora de concebir la organización espacial del conjunto y de las diferentes representaciones. Se apreciaron resaltes y accidentes de la roca a la hora de plasmar, por ejemplo, algunos de los renos y caballos con el fin obtener una mayor plasticidad de las figuras. Es esa decoración envolvente, que como señalan Balbín, Bueno y Alcolea⁵⁹⁶ sólo se encuentra en grandes lugares como Niaux, Altamira o Lascaux. Además parece existir una cierta ordenación en las representaciones de animales pudiéndose apreciar algunas composiciones en un sentido descriptivo o narrativo. Es el caso de los dos renos policromos afrontados o los caballos en hilera (n.º 57 y 58) del panel Xc. Un sentido compositivo que ya se había observado en el Panel A del Conjunto I donde los tres cérvidos parecen caminar sobre una línea natural de la roca. Finalmente en el panel Xd se observan varias figuras de cérvidos pintadas en negro organizadas en frisos o hileras con trazos que podrían ser flechas o lanzas, pudiéndose interpretar como una posible escena de caza más que puras yuxtaposiciones.

La sala⁵⁹⁷ contiene varias zonas de decoración la principal en la parte derecha (sectores Xb y Xc) y al fondo de la parte izquierda. Igualmente se observan diferentes manchas rojas por zonas del techo. La sala reúne más de un centenar de figuras aunque su censo ha ido aumentando con los últimos estudios (pendientes de publicación). Se trata del grupo más profuso y complejo donde se combinan zoomorfos e ideomorfos (17) tanto grabados (43) como pintados (37) o utilizando una técnica mixta (11). El predominio de los animales es patente con más de 64 figuras que se resumen en 30 cérvidos, 13 caballos, 9 renos, 5 cabras, 4 bisontes, 1 uro y 2 indeterminadas.

⁵⁹⁵ Moure (1992:40 y 45)

⁵⁹⁶ Balbín, R., Bueno, P. y Alcolea, J.J. (2018): “La investigación en la cueva de Tito Bustillo en el 50 aniversario de su descubrimiento”. *ARPI* 7. 6-31

⁵⁹⁷ Durante 1970 García Guinea realizó una excavación a pie del panel que dio como resultado el hallazgo de un pequeño nivel negro donde se extrajeron varios utensilios relacionados con el trabajo plástico del mural principal (instrumentos de piedra, bolas de colorante, etc), algunos objetos de arte mueble y un hogar central destinado- seguramente- a iluminar la zona de trabajo. Restos de fauna consumida: cabras, ciervos y caballos.



Fig 131. Panel central, Vista general

El gran palimpsesto está contenido en el panel Xb dominado por la emblemática cabeza de caballo en negro que sobresale entre las figuras y la masa pintura roja del fondo. Éste muestra una superposición de figuras que se han concretado en varias fases de trabajo resumibles en, al menos, nueve momentos según técnicas y estilos.⁵⁹⁸ Hoy se aprecia este espacio como una sucesión larga de representaciones, con figuras pertenecientes, posiblemente, a un momento antiguo -Gravetiense o anterior- que se podrían continuar hasta el Magdaleniense dentro del denominado Estilo IV Antiguo de Leroi-Gourhan, incluso hasta el final del Paleolítico si se toman en consideración los resultados de algunas de las dataciones C-14 obtenidas⁵⁹⁹. Un panel de una intensidad, densidad y perduración que ha provocado una gran sobreposición e infraposición de figuras y la alteración de muchas en esa constante actividad plástica a lo largo del tiempo. Este panel ha sido el más estudiado de la cueva y el que más divergencias de interpretación sobre los distintos tipos de animales que lo configuran ha ofrecido. En nuestro caso vamos a seguir los estudios de Moure⁶⁰⁰ y Balbín y Moure⁶⁰¹ que sintetizan perfectamente el desarrollo de este conjunto. Moure⁶⁰² planteó la posibilidad que nos encontrásemos ante dos “santuarios” dentro de la sala. Uno de figuras negras contorneadas y otro de grandes figura bícromas. Este podría ser dividido en dos sectores (C-1 y C-2) separados por un ángulo de la roca. Aunque el estudio pormenorizado llevaría a pensar realmente en dos grandes momentos, con otro intermedio, resumidos en, fase de pinturas rojas en la base y polícromos en el final, con una capa de las pinturas negras y grabados intermedia. Esta larga secuencia tiene su correlato en otras grandes cuevas decoradas como son Altamira o Llonín.

⁵⁹⁸ Moure (1984:15)

⁵⁹⁹ Por ejemplo el signo negro en parrilla fue datado por C14 AMS en 9.940±90 BP. Fortea, J. (2007): “39 edades c14 AMS para el Arte paleolítico rupestre cantábrico”. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1999-2002*. Principado de Asturias. 98-99

⁶⁰⁰ Moure (1980: 9-11)

⁶⁰¹ Balbín, R. y Moure, J.A. (1982): “El panel principal de la cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias)”. *Ars Praehistoria* I. 47-97.

⁶⁰² Moure (1980: 8)



Fig 132. Cabezas de ciervas estriadas superpuestas a una posible vulva doble.

				PRINCIPALES FASES ARTISTICAS CONJUNTO X DE TITO BUSTILLO. Balbín y Moure 1982
	Xa	Xb	Xc	Xd
I	Pinturas y manchas rojas	Pinturas y manchas rojas (base panel)	Pinturas y manchas rojas	Pinturas y manchas rojas
II		Pinturas rojas n.º 10 y 17	Pinturas rojas n.º 38,65,68 y 69	Pinturas rojas n.º 83,84 y 90 Pinturas siena n.º 92 y 93
III	Pinturas negras n.º 1,2,5,6 y 7	Pinturas negras n.º 12 y 26		Pinturas negras
IV	Grabados con modelado interior	Grabados en Trazo Simple Unico, Trazo Simple Repetido, modelado interior, repaso en pintura negra. Signos dentados.	Grabados en TSU, TSR, Trazo Estriado y restos de pintura negra 42-50. Dentado 46.	Grabados en TSU y modelados interiores
V			Segunda mancha roja	
VI			Repintado en negro del bisonte n.º45. Grabados n.º 30 - 33	
VII			Bícromos caballo n.º 39,54, Renos 52 y 55	
VIII			Caballo grabado n.º 40 y 36 TSU.	

TABLA. III. FASES COMPOSITIVAS DEL GRAN PANEL. Balbín y Moure 1982

Panel de los Polícromos.

Está compuesto por seis caballos, tres renos y un ciervo. Tanto la posible especie de caballo representado como la presencia de renos tienen un alto y especial valor ecológico y climático en el estudio. Animales que aparecen también entre las figuras negras o en la Galería de los Caballos. La combinación de contorno en negro con tintas planas en su interior para ejecutar la figura es la característica de este panel. En los caballos hay diferencias en cuanto a técnicas, estilo y algunos otros convencionalismos.

La primera figura del conjunto de polícromos, es un caballo (n.º 40 Balbín y Moure) que mira hacia la izquierda. Fue realizado con trazo lineal negro. Muestra algunos convencionalismos que se pueden observar en otras cuevas como Ekaín⁶⁰³, tales como la representación de la crin recta o el despiece que delimita la boca y el maxilar inferior⁶⁰⁴. El siguiente caballo (n.º 56) - que domina la escena mirando a la derecha - es de gran tamaño (2,30m) y tono violáceo y una línea negra contornea el perfil; presenta, como característica, cebraduras en sus patas (se ha querido ver en él una variedad del *equus caballus przewalsky*). El número 58 situado por delante del anterior es el de mayor tamaño. El número 39 presenta algunas diferencias con el resto en cuanto a técnica ya que la crinera y el despiece corporal se realizaron a base de rellenos de tinta ocre oscura. Finalmente, y en centro de la composición, encontramos el n.º 54. Es un caballo con perfil y modelado interior negro aprovechando el fondo rojo y el color de la roca para matizar su pelaje. Parece pararse frente a un reno. El número 63 es el único separado del conjunto al pintarse en el extremo derecho contorneado en negro se rellena con tinta marrón-violácea. Con la misma técnica y cromatismo que los caballos se representaron los renos (figuras 51, 52 y 55), si cabe con un cuidado detalle de elementos anatómicos como es las cebraduras de pelaje. Se siluetean en negro y modela en tinta el interior. El contorno de la figura aparece raspado resaltando la forma, técnica que observamos en los caballos. Los renos 51 y 52 se afrontan uno ligeramente por debajo del otro. Una escenografía que volvemos a encontrar en dos pequeños renos en negro del panel Xd.

⁶⁰³ Crinera recta, despiece delante de la boca y maxilar inferior, etc. (Barandiarán 1974:50)

⁶⁰⁴ Estos convencionalismos han sido datados por Barandiarán como propios del Magdaleniense IV (1973:360)



Fig 133a y b. Tectiformes grabados del panel central,

Pinturas Negras.

Las figuras negras se encuentran repartidos por todos los sectores de la sala del Conjunto X. Son figuras contorneadas en trazo continuo lineal negro. Si bien la técnica es la misma, el estilo – cuestión clave para identificar diferentes grupos y periodos - varía entre las diferentes figuras⁶⁰⁵. Si bien los trabajos realizados por Balbín y Moure⁶⁰⁶ plantean una visión del conjunto principal como una unidad donde se mezclan estilos, técnicas y momentos.

El primer sector descrito con figuras negras es el panel Xa⁶⁰⁷. Mal conservadas se sitúan al final de la sala y a la izquierda. Es un compendio de figuras negras, rojas y algunos grabados de trazo simple o repetido con algún modelado interior, aunque las dominantes en cuanto figuras sean las primeras. Aparecen representados, en el centro un gran uro, bajo éste un bisonte y por encima un zoomorfo indeterminado, un caballo representado de manera escueta y sólo su parte delantera y en el extremo derecho mirando hacia la izquierda, un reno con la cabeza ligeramente levantada. Las figuras se modelan mediante tenues sombreados en negro que simulan las diferencias de pelaje. Todas las representaciones presentan un estilo que no abunda en detalles como son bocas, orificios nasales, patas, etc. Más bien se perfila la figura (patas inacabadas o representadas de manera esquemática con dos líneas, caso del caballo) y, como se indicaba, se modela en tonos y semitonos el interior. Moure y Balbín asociaban la etapa de pinturas negras a la fase de grabados. Uno de los argumentos (único caso documentado) era la posible superposición de un pequeño ciervo grabado (n.º 4. Xa) situado dentro del bisonte n.º 3 Xa. Otros autores como J. Fortea⁶⁰⁸ dudan de esa superposición. Si nos parece, por técnica y estilo un conjunto próximo a los zoomorfos representados en El

⁶⁰⁵ Esta idea ya había sido expuesta por Moure al comparar las figuras del sector Xa y Xd. Moure J.A. (1980): *Las pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo. Significado cronológico de las representaciones animales*. Universidad de Valladolid. Valladolid. 17

⁶⁰⁶ Balbín y Moure (1982: 51 y ss).

⁶⁰⁷ Parte de estas figuras son descritas por Moure en 1980 como sector C. Pinturas negras.

⁶⁰⁸ Fortea (2007:99)

Covarón, en especial el caballo n.º 5 Xa de Tito Bustillo por la manera de extender el sombreado que modela el interior de las formas. Las dataciones de C-14 de la figura n.º 85 en el panel Xd de Tito Bustillo apuntan a unas fechas (sobre el 13000-13.500 BP o en fechas calibradas 16.017 ± 352 BP y 15.851 ± 594 BP) bastante coherentes con el estilo de las representaciones⁶⁰⁹. De aceptarse el estilo y fechas de estas imágenes debiera reconsiderarse la fase de figuras negras como previa a la etapa de grabados. Al menos se podría indicar que tenemos dos momentos con esta técnica. Una antigua anterior a la gran mancha roja y otra relacionada con los momentos más recientes del panel.

Los sectores Xb y Xc comprenden el lienzo principal con pinturas grabadas y pintadas donde, como ya se expuso, dominan los policromos. También aparecen varias figuras contorneadas en negro: la cabeza de caballo n.º 36, la parrilla n.º 12, unas digitaciones negras (n.º 26) o el cérvido boca abajo n.º 61 son las más destacables. De hecho en la secuencia del Panel Central, Balbín y Moure⁶¹⁰ solo citan las formas n.º 12 y 26.

El sector Xb. Contiene 34 representaciones grabadas y pintadas entre signos y animales. Algunos de aquellos son manchas difusas –rojas- de forma ovalada que pudieran ser signos vulvares. Destaca entre varias cabezas de ciervas –animal más representativo- grabadas, un escutiforme en negro (12), dos signos ovoides concéntricos en rojo (n.º 17) que parecen estar trazadas con el mismo tipo de pintura que el caballo n.º 38 y el signo n.º 10, signo formado por seis trazos verticales en pintura negra (n.º 26), signo en forma de horquilla (n.º 27), signo grabado con trazo simple en retícula (n.º 28), signo de perfil trapezoidal (n.º 30) subdividido interiormente con una retícula irregular- se ha usado una técnica de grabado estriado y se le superpone una figura pisciforme, el signo dentado n.º 31 y el ciervo n.º 33-, signo dentado en zig-zag grabado simple al que se le superpone la figura 30 e infraponen un signo del pisciforme (n.º 32) y un ciervo grabado (n.º 33) y finalmente un ideomorfo grabado en trazo simple único ovoide.

El sector Xc. Es la zona central y mejor conservada del conjunto. Se localizan la mayoría de las superposiciones. Predominan los caballos. Entre los signos tenemos:

- Un ideomorfo subtriangular (n.º 41) dividido en dos partes y grabado con trazo simple. Se le superpone el caballo grabado n.º 40 y el pintado en rojo n.º 38.
- Signo grabado formado por ángulos en zig-zag o dentado (similar al n.º 31). Se encuentra bajo el signo reticulado número 43 y sobre una mancha roja.
- Signo grabado en forma de parrilla (n.º 43)
- Retícula grabada (n.º 46) en trazo simple único y formada por una sucesión de ángulos encadenados. Parece infraponerse al bisonte n.º 45 y se superpone a la cabeza de ciervo n.º 47.

⁶⁰⁹ Fortea (2007:98-99). Se tomó una muestra sobre la pigmentación del hocico del bisonte del panel Xd (n.º 85). Arrojó una fecha de 13.320 ± 120 BP (GifA96096) y 13.210 ± 200 BP (GifA 96139). Es decir muy próximo al bisonte del panel Xa.

⁶¹⁰ Balbín y Moure (1981:87). Fase III asimilada a figuras negras de panel Xa y Xd. El caballo n.º 36 se sitúa en la fase final. Esta asimilación pierde sentido ya que, por ejemplo el signo en parrilla parece más bien situado en los momentos finales de la serie y no en los iniciales. Hecho que parece apoyar sus datación radiocarbónica. Se podría pensar más bien próximo a la cabeza de caballo. Por consiguiente, estaríamos ante un estadio de figuras negras diferente y más tardío.

- Signo grabado de forma rectangular (n.º 57) con trazos internos formado una parrilla.
- Signo rojo formado por un línea horizontal cortada por tres transversalmente (especie de E) y situado bajo los cuartos traseros del reno n.º 59⁶¹¹.
- Signo rectangular abierto situado entre el pecho y la librea del reno n.º 59. Formas semejantes aparecen entre los renos n.º 51 y 52.

Sector Xd. Separado del sector C dentro del Gran Panel por una fuerte inflexión en el muro que se adentra hacia una pequeña covacha al fondo. Se trata de una separación natural importante aunque la división establecida es puramente práctica para el estudio. Suelen ser representaciones de pequeño tamaño ejecutadas con trazo negro bien marcado – aprovechan un fondo rojo para resaltarse - aunque la ejecución se realiza de manera muy sucinta, sin volumen alguno, por ejemplo se trata de un perfil muy simple y claro ceñido a la pura forma de la figura y sin modelar su interior, tratado de manera muy plana. Las patas son dos trazos, por lo general, inacabados pintadas de perfil una por par, el lomo se ejecuta con una línea continua bastante rectilínea que acaba en una inflexión de la cola (estos convencionalismos se aprecian en las figuras n.º 73,74, 79, 80, 88,89). Se pueden observar al menos dos escenas. Unos renos afrontados (n.º 79 y 80) acéfalos y el friso formado por las figuritas n.º 89 y 88 que parecen representar una escena de caza. El estilo de muchos de los zoomorfos de este sector difiere bastante del descrito para las figuras del sector Xa, salvo el bisonte (n.º 85). Esta figura difiere del resto de zoomorfos negros del panel, tanto por tamaño como por ejecución, por ejemplo se sombrea el pecho o cabeza como su homólogo n.º 4 Xa, el caballo n.º 5 Xa y el bóvido (n.º 5 Xa). Estas apreciaciones nos llevan a pensar que nos encontramos, al menos, con dos horizontes de figuras negras. Posiblemente uno más antiguo formado por los pequeños animales del panel Xd y otro donde estarían las figuras del panel Xa.

Sector E. Encontramos sobre una mancha roja varios trazos negros entre los que destaca un signo fungiforme en curva que termina en dos puntuaciones negras sobre las que existe una forma ondulante. Bajo éste una línea fina con trazos cortos en forma de peine.

CONJUNTO XI

Este conjunto se encuentra en la zona que ocuparía el área cercana a la antigua boca de acceso a la cueva por el pueblo de Ardines, sobre el sumidero del río San Miguel, y el vestíbulo donde se realizaron las excavaciones durante los años setenta y ochenta. Puede considerarse un espacio decorado exterior, o al menos no precisamente interior, ya que antes de producirse el derrumbe de la boca y visera de la entrada - en momentos posteriores al Magdaleniense- era una zona donde llegaba la luz solar. Tanto por la posición como, posiblemente, las dimensiones de la boca y el corredor de conexión (17 m de largo y 5 m de ancho) con el amplio vestíbulo donde se encuentra el yacimiento, aquélla debió llegar de manera tenue. Tal como se señala⁶¹², se trata de un espacio decorado pero usado como zona de hábitat y económicamente en toda su extensión.

El centro de la sala es un caos de bloques producto de un derrumbe anterior a la presencia humana. Entre ellos se van encontrando tanto representaciones de animales como

⁶¹¹ Puede ser el arranque de un escutiforme o una parrilla inacabada.

⁶¹² Balbín et al. (2008:113-115)

zonas con abundante colorante. Algunos huecos se aprecia que fueron usados para diferentes actividades al hallarse en ellos restos óseos y líticos. Además de zonas decoradas con grabados y pinturas o tiznadas de colorante rojo.

La parte más alta contiene un espacio cuadrangular de unos 30 m² que fue denominada Plazuela de los Bisontes. El lugar es dominado por una piedra vertical de tres metros que contiene un bisonte bícromo. A los lados varios restos de pintura. Un hallazgo interesante en este punto fue una mandíbula humana encontrada en los años 70 por Mallo Viesca⁶¹³. Si se sigue ascendiendo por el derrumbe se llega a la denominada Piedra Cimera. Se trata de otra superficie horizontal precedida por un escalón con un mamut pintado. La Piedra Cimera se situó bajo un techo con abundantes pinturas entre las que destaca un cérvido y varios bisontes en tonos rojizos, negros y violáceos⁶¹⁴ así como una zona llena de colorante.



Fig 134. Bastón de mando. Excavaciones J.A. Moure.

⁶¹³ Balbín et al. (2008:120-122)

⁶¹⁴ Balbin et al. (2008:124)

2. 3. 5. 5. Cronología del panel principal y superposiciones y conjuntos.

El panel principal de Tito Bustillo con sus diferentes superposiciones ha sido la referencia para ir indicando las etapas pictóricas del mismo y por extensión a otros grupos plásticos de la cueva. Se han identificado de una manera genérica, al menos nueve momentos de trabajo⁶¹⁵ que muestran esa estratigrafía pictográfica cuya superposición como indica Moure⁶¹⁶ “reflejan el orden en que las pinturas y grabados han sido realizadas”. Esa sucesión de fases técnicas y estilos sólo es significativa cuando puede relacionarse con contextos y periodizaciones arqueológicas. En este caso con los niveles arqueológicos de la cueva. Las fases no sólo reflejan diferencias técnicas o estilísticas sino también iconográficas. Por ejemplo y en cuanto a la fauna, la repartición de temas no es idéntica en cada periodo. Así los grandes uros sólo están presentes en las etapas II (3-81) y IV (45-48), las mismas en que predomina el ciervo y es raro el caballo (dos ejemplares). Por el contrario en la fase VII (bícromos) y VIII (grabados superpuestos) los únicos temas son caballos y renos⁶¹⁷.

Las principales fases según Balbín y Moure se pueden resumir en:

El panel comienza hace más de 30.000 años con una mancha roja de fondo (Fases I y II), se prepara de forma intencionada un lienzo donde se irán pintando algunas figuras del mismo color que se resumen en dos grandes felinos (n.º 38), caballos y un bisonte en tinta plana bajo los renos y cérvidos⁶¹⁸. Muy tapadas por las distintas superposiciones, pero sobre todo por el segundo lienzo rojo, previo a la fase de los polícromos. Se distinguen varios signos ovales y redondos que se han querido identificar con vulvas, (n.º 10 y 17 Xb), el caballo 38 del XV, y las figuras 79, 80 y 88-91 del panel Xd, así como un posible antropomorfo similar al del Camarín de las Vulvas con un signo oval en su interior. Esta fase sería paralelizable con los momentos más antiguos del gran lienzo de Altamira o la fase roja de Llonín. Esta fase antigua reúne algunas figuras rojas tamponadas como un caballo. Esta fase se relaciona con figuras arcaicas en la base de los paneles Xe con posibles megaceros. Por tanto tenemos una etapa de figuras rojas en la base de los paneles Xc, Xb, Xd y Xe.

La **fase III** se compone de figuras negras, presentes en el panel A, figura 12 del panel B y numerosos ejemplares del panel D (5,6,23 y 25). No presenta muchos paralelismos técnicos con las siguientes. Falta el uro y el bisonte sólo aparece en dos casos. (45 y 48).

La **fase IV** la forman grabados en trazo simple –único y repetido-, estriado o raspado, algunas zonas con modelado interior o repasados con pintura negra (14). Una buena parte de estas figuras se sitúan sobre las pinturas rojas y la primera mancha roja. Otras fueron tapadas por la segunda mancha roja.

La fase V. Segunda mancha roja.

⁶¹⁵ Balbín y Moure (1982:86-88). Moure (1980:44)

⁶¹⁶ Moure (1986:21)

⁶¹⁷ Balbín y Moure (1982:86-88), Moure, J.A. (1986): *La cueva de Tito Bustillo*. Guías de Arqueología Asturiana 2. Oviedo. 21. Moure (1980:22)

⁶¹⁸ Balbín et al. (2000:404) y Balbín, Bueno y Alcolea (2018:11)

La fase VI. Repintado del bisonte 45. Grabados 30-33

La fase VII. Figuras policromas formadas por seis caballos y tres renos. Ya descrita anteriormente

La fase VIII. Caballo 40 y 36

La fase IX. Raspado exterior del caballo 39.

La fase I, II y III son estadios independientes -se trataría de las fases antiguas frente a los policromos más reciente, sus paralelos parecen encontrarse en el conjunto XI (cercano a la entrada).

Las fases III y IV se correlacionan con otras cuevas cantábricas como Altamira, Castillo, Candamo. En especial las ciervas estriadas con un ejemplo en el omóplato grabado de la cercana cueva de El Cierru o en la recientemente hallada de Les Pedroses. Conexión entre dos núcleos sobre una iconografía y estilo concreto. Que es lo que realmente habría que relacionar más que la técnica en sí misma. Las ciervas marcan unos paneles concretos tanto en Altamira como en Tito Bustillo, así como los omoplatos en Castillo, Altamira y Cierru. Esto serían los puntos de conexión entre estos núcleos. La técnica puede perdurar en el tiempo como recurso plástico para dar respuesta a ciertos retos expresivos del artista. La conjunción de técnica, iconografías y soportes parecen más propios de una intencionalidad expresiva y dentro de un periodo temporal y espacial concreto.

Las fases posteriores parecen ser parte de otra etapa y presentan mayor homogeneidad estilística (VI a VIII), lo que hace pensar en una proximidad cronológica. Encontramos paralelos en el arte mueble del yacimiento como son el caballo grabado en una plaqueta o las ciervas. También es un buen indicador la espátula encontrada en el nivel 1c del yacimiento. Representa a dos caballos, uno de ellos con un amplio modelado interior en todo su cuerpo, la cabeza sombreada por rayado que rodea el ojo y el cuerpo con trazos cortos que simulan el pelaje. La crinera también presenta similitudes. Estos convencionalismos los encontramos en el panel Xc con el caballo n.º 54 y el grabado repasado de pintura negra n.º 66. Incisiones de este tipo las vemos en el reno n.º 55. El despiece de la crinera se encuentra también en el conjunto X y en la galería de los caballos. Esta forma de ejecutar esta parte anatómica del animal parece recurrente desde la Fase IV hasta la fase VIII y se encuentra en otros objetos de arte mueble dentro del Magdaleniense superior de La Paloma y Castillo. El sombreado de la cabeza lo vemos en las cabezas de ciervas de la fase IV y en figuras de la VII con rayados y raspados en el interior de los bicromos, en especial renos 52 y 55. De hecho Moure señala que los estadios IV y VI presentan una serie de rasgos y convencionalismos comunes que muestran una continuidad entre ambos. A su vez relaciona los grabados estriados y las figuras negras con la “serie negra” de Altamira⁶¹⁹.

⁶¹⁹ Moure, J.A. (1995): “Después de Altamira. Transformaciones en el hecho artístico al final del Pleistoceno”. 242-243. Para Altamira existen fechas radiocarbónicas AMS entorno al 14000-14500 BP para figuras del panel principal. Fechas que coinciden con algunos objetos de arte mueble como un omóplato grabado datado en el 14.480±250 BP. Los signos del fondo se dataron en el 15.440±200 BP.

Moure relaciona las secuencias artísticas de Altamira y Tito Bustillo ejecutadas durante sus ocupaciones magdalenienses. Se comienza con pinturas lineales en negro, a las que se superponen grabados con estriado interior, que en el caso de TB aparecen en el mismo horizonte que figuras de caballo con despiece típicos del arte mobiliario del magdaleniense Superior. Para el caso de Llonín la cadena se amplía hacia atrás enlazándose los grabados estriados con las series rojas. Aunque vimos que éstas son datadas en el gravetiense por Fortea

Alfonso Moure ⁶²⁰ - dentro de su idea de una cronología corta- planteaba que tanto la ocupación como la decoración de Tito Bustillo corresponde a un momento avanzado del Dryas Antiguo. Un Magdaleniense medio final con arpones o un Magdaleniense superior inicial. Proponía una clara relación entre la zona de estancia y de arte. Las dataciones absolutas, el paralelismo de objetos de arte mueble como la espátula con dos caballos grabados ya mencionada, la cronología y estilo de las representaciones de arte rupestre, la fauna, etc, parecían corroborar esta hipótesis al menos para una parte del conjunto. Parece claro, a tenor de los diversos descubrimientos y trabajos, que la serie cronológica de Tito Bustillo es mucho más amplia. Rodrigo Balbín ⁶²¹ cree -una vez revisada la superposición⁶²², factura de las diferentes figuras, estilo y fechas AMS- que el conjunto X es un espacio que presenta una larga sucesión con figuras que irían desde el Gravetiense, tal vez antes, hasta el Magdaleniense del Estilo IV Antiguo de Leroi-Gourhan. Las fases iniciales con signos, antropomorfos y figuras rojas se retrasaría a esos momentos o anteriores relacionada con otros conjuntos de la cueva como el Camarín de las Vulvas o de los Antromorfos. Por último estarían las composiciones más antiguas dentro de un Auriñaciense. la Galería de los Antropomorfos la ponen en relación con figuras dispersas por toda la cavidad, incluidos el Camarín de las Vulvas, la mano del conjunto V o varias figuras zoomorfas y antropomorfas de la base de Panel Principal. Esto nos permite proponer la existencia de un conjunto gráfico de época auriñaco-gravetiense en toda la cueva.



Fig 135. Espátula decorada. Excavaciones J.A. Moure. Nivel magdaleniense.

y su equipo. Si parece que en Altamira las representaciones aparecen con los signos de la parte final de la cueva sobre el 15.000 BP y luego se va desarrollando todo el santuario. Para Moure las series son cortas. Los paneles principales del Cantábrico como TB, Ilonin, Altamira o Castillo.

⁶²⁰ Moure (1995:243-244)

⁶²¹ Balbín et al (2008:111).

⁶²² Podríamos pensar en diferentes campos operatorios que se irían yuxtaponiendo y superponiendo en el tiempo. Cambios estéticos y simbólicos

Para el caso de las figuras atribuibles a las últimas fases (policromos), se cuenta con un grupo de fechas radiocarbónicas - con unos márgenes entre el 13.000 y 11.000 BP -⁶²³. Todas las dataciones obtenidas en el conjunto encajan en ese margen cronológico y estilístico que se desprende del análisis de las iconografías. La datación – estamos de acuerdo con Balbín y su equipo- debe hacerse conjugando todos los criterios cronológicos especialmente el arqueológico, compositivo y estilístico. La secuencia de fechas obtenidos para las capas más recientes del panel mostrarían – a juicio de Balbín, Alcolea y González⁶²⁴ - que “*no existían diferencias entre las figuras datadas, Todas ellas pertenecen a fases avanzadas en el desarrollo decorativo del conjunto XI, con matices*”. Así se propondría una mayor antigüedad relativa para el panel Xa (fechas F16, F20, F23). La fecha B3 (B.170177) se obtuvo sobre el caballo negro n.º 39 con un resultado de 11.610±50 BP bastante coherente con la otra (B1) tomada en el dorso del caballo n.º 63 (B.170177. 11.140±80 BP). Son fechas con baja desviación estándar y rango similar. Encajan bien el estilo de las figuras fechadas y con la parte final de ocupación de la cueva. Se trataría de los momentos finales del mural pictórico Junto a las muestras radiocarbónicas se obtuvieron otras de pigmentos de varias figuras del Panel Principal. Se trata de las muestras 17b y 18b⁶²⁵. Además de este muestreo se cuenta

⁶²³ De Tito Bustillo se tomaron muestras y dataciones en varios paneles -en especial el panel principal- y figuras con resultados muy dispares, por lo general suelen arrojar fechas holocénicas o incoherente con la posición estilística o situación de la figura en la estratigrafía del panel, la mayoría de las fechas son del panel principal. Como bien indicaba el profesor Fortea (2007:99), “...*las fechas obtenidas en el Conjunto X, su dispersión, contradicción o carácter holoceno hacen que el C14 AMS no sólo no ha aportado nada para una mayor precisión de la cronología relativa tradicional, sino que ha aumentado los problemas*”. En cualquier caso mucas muestras como la TB 23 por su incoherencia, parecen mostrar una fuerte contaminación microbiológica y por carbono moderno (Fortea 2007:99) cuestión que pone en cuestión cualquier afirmación sobre estas dataciones, o al menos debe relativizarse su uso.

Dataciones de los policromos. Caballo 39 11.610±50 BP, la fig 56 caballo que dió varias fechas, 12.180±110, 12.490±110, 12.490±110 BP (todo tomas de carbón), 15.160±230 BP (fracción húmica). Son figuras estilística y compositivamente muy similares y homogéneas por lo que choca esa disparidad de fechas. Los problemas de datación pueden deberse a diferentes factores:

1. Composición heterógena de la muestra
2. Presencia de materiales antiguos y modernos en las cargas de colorantes. Como bien apunta D. Garate, las dataciones se realizan sobre una materia que no tiene por que corresponder con el momento mismo de la ejecución sino al de la materia orgánica analizada. Hay una incertidumbre en cuanto al lapso de tiempo transcurrido entre ambos factores.
3. Contaminación biológica que facilita en rejuvenecimiento o envejecimiento de fechas. Un tipo de alteración verificada por J. Fortea en algunas de las fechas tomadas en el Panel Principal.
4. La contaminación por actividad humana tanto primitiva como actual y que alteraría algunas de las cualidades de los pigmentos
5. Diferentes tratamientos en los protocolos de muestreo.
6. Repasados y retoques posteriores a la primera ejecución de la pintura, acción que no deja de ser interesante tanto en cuanto es demostrativo de la vigencia y uso en el tiempo de ese espacio “sacro” y de las iconografías que lo presiden. Un uso prolongado que podría explicar algunas de las fechas en determinadas figuras de Tito Bustillo.

⁶²⁴ Balbín (2008:133-135)

⁶²⁵ Balbín et al. (2003:128-129). Estas muestras contienen restos de madera quemada, óxidos de hierro, hueso quemado, arcillas con manganesos. La muestra 19b roja contiene diente machado. También aparecen conchas machadas en ambas preparaciones. Esta masa de base puede distorsionar la muestra AMS ya que cada uno podría tener su propia cronología, incluso -pensamos- diferente actividad. Hay que tomar las muestras y sus resultados con cierta relatividad. “*Tener fechas AMS es útil, pero no definitivo*”.

con otras series de dataciones tanto en la base del panel⁶²⁶ y su pequeño yacimiento como de otras figuras. Las diferentes muestras parecen establecer un rango temporal entre el 14800 y el 11200 BP. Periodo que encaja perfectamente con las últimas fases o episodios compositivos de este gran palimpsesto. Al menos desde los episodios correspondiente al momento de grabados múltiples y estriados.

Las dataciones radiocarbónicas sirven para situar buena parte del conunto X en periodos avanzados y centrales del Magdaleniense, dentro del estilo IV de Leroi-Gourhan⁶²⁷. Interesante la fecha (13.520± 110 BP // 16.296±347 cal BP) del nivel de actividad a pie del panel, muy coherente con las fechas de algunas figuras como la del bisonte de XA (13.320±120 AMS Carbón GifA-96096 o 13.210 ±100 BP GifA 96139//16.365-15.661 cal BP)⁶²⁸, así como la actividad de grabar en el panel XC para posteriormente pintar las figuras bícromas. Todo ello entraría en el mismo margen cronológico que propusimos para el área de habitación de la primera sala de la cueva, entre 14.000 y 12.000 BP (17.400- 16.800 cal BP // cal BP- 14.000 - 13.700 cal BP). Estamos ante el ciclo más aperturista o internacional del paleolítico cantábrico.

El conjunto posee además tres resultados significativos obtenidos mediante series de uranio⁶²⁹: *“La primera de ellas afecta a la parte trasera de uno de los grandes caballos bícromos, el número 54, resultando anterior a 16.550 ±810 a. cal. Esta fecha confirma de nuevo nuestra impresión de que la gran composición bícroma fue previsiblemente ejecutada a partir de una fecha central de 13.500 BP (16.886-16407 cal BP) y muy cercana a las figuras negras. Los otros dos resultados son menos concluyentes, afectan a dos équidos de factura muy arcaica (Figura 9) situados en el sector XD, arrojando fechas anteriores a 15.330 ±600 a.cal y 14.600 ±150 a.cal. Evidentemente estas fechas ante quem tan sólo ratifican nuestra impresión de la edad premagdalenense de estas figuras, pues se localizan asociadas técnica y temáticamente a otras infrapuestas a todo el conjunto de grabados y pinturas.”*

Se ha jugado con dos momentos para la ejecución de la fase de figuras policromas. Podemos si se consideran las series de fechas de los caballos 56 y 58 o al menos la pervivencia de un panel que una vez creado fue retocado en el tiempo prolongando su existencia. Un primer momento podría situarse en el 14.500 BP -14.000 BP (17.000-17.500

⁶²⁶ Moure 1990. Se obtuvo una con los materiales de la excavación de M.A. García Guinea de 1970 en (Almagro et al. 1973). CSIC 80, arrojó una fecha de 14.350±309 BP junto con otra de paleomagnetismo 14.800 BP y 11.200 BP, Moure 1978 y Moure y González 1988. Durante las excavaciones en esa zona por J.A. Moure en 1984 se obtuvo otra muestra más Ly 3476 con un 12.890±530 BP.

⁶²⁷ Alcolea y Balbín (2007:437)

⁶²⁸ Balbín y Moure 1982

⁶²⁹ Pike, A. et al. 2012

Balbín y Alcolea (2013 y 2014) señalan que estas y otras dataciones fallidas U/Th del conjunto X indican que las costras asociadas Tito Bustillo en fechas corresponden a uno o varios momentos avanzados del Tardiglaciario en los que se produjo un aumento de la humedad. Desde este punto de vista las fechas citadas por nosotros entrarían dentro de los márgenes del D/O 1 del GISP 2 (Oscilación de Bolling clásica) (Rivera, A. 2004 : 46) y podrían indicar un momento de actividad gráfica paralela a la intensificación humana en el área de habitación, que algunos autores hacían coincidir con la oscilación de Bölling, detectada en el nivel II (Boyer-Klein, A.1976) y posiblemente en el miembro inferior del nivel I (Ic) (González Sainz, C. 1989:46)

cal BP). Fechas que encajarían con algunas obtenidas del nivel 1c y de los niveles bajo el panel (estas irían desde un 14350±300 hasta el 12890± 530 pasando por 13520±110 BP). La otra serie de fechas se extenderían entorno al 12.000 y 12.500 BP (13.970-14.900 cal BP), serie que encaja con fechas del nivel 1b de la excavación (TB Excav. N1b 12.850±90 AMS Hueso OxA-6259 15.679-15.089 cal BP) y teniendo en cuenta las muy variadas dataciones tomadas en los niveles 1a y 1b que arrojan resultados discordantes con el tipo de industria en ellos contenida. Sobre estos resultados Balbín y Alcolea⁶³⁰ hacen la siguiente propuesta en términos generales: *“Sobre esta base gráfica se realizaron las decoraciones más espectaculares de la cueva, de edad magdaleniense. Las dataciones del Panel Principal proponen que estas decoraciones se culminaron en momentos avanzados del Magdaleniense, cuando la actividad en la cueva se intensificara a partir del Magdaleniense Medio o quizás algo antes. Las decoraciones de este conjunto monumental también se extendieron por toda la cavidad, hasta su mismo fondo (conjunto I), aunque se conservan mejor en zonas próximas al lugar de habitación reciente (conjuntos VIII-IX-Xy XI), sin que podamos atribuir este hecho a una intencionalidad gráfica explícita”*

Además de estas series de fechas se tomaron otras en varios puntos del Panel Principal⁶³¹. De todas las dataciones obtenidas, el bisonte n.º 3 presenta dos fechas muy coherentes entre sí (GifA 96096 y 96139. 13.320±120/ 13.210±200 BP). A tenor de la discrepancia de fechas entre las fracciones húmicas y carbonosas y considerando las otras dataciones, Balbín y Alcolea⁶³² proponen una horquilla temporal entre algo más del 13.300 y 11.200BP para esas etapas finales del panel. Es decir contemporáneo de parte del yacimiento y dentro del Magdaleniense superior. La otra serie de dataciones han sido realizadas con la técnica uranio/torio⁶³³ sobre quince figuras. La figura de caballo bicromo 40 presenta una costra sobre la pata trasera que ofrece una datación de 16550±810 a.cal⁶³⁴. En el sector XD otra costra sobre équidos de factura más arcaica arrojan unas fechas de 15.330±600 a.cal y 14.600±1150 a.cal. Otro équido, esta vez del conjunto IX con ejecución más simple y sin grabado asociado que arroja una fecha ante quem de 12480±1190 a.cal (poco indicativa).

Previas a esta etapas plásticas que arrancan a partir del 14000 ó 13900 BP encontramos otra fase de figuras situadas en el panel principal (caballos y ciervas) que podrían apuntar a juzgar de autores como González Sainz, San Miguel, Balbín y Alcolea⁶³⁵

⁶³⁰ Balbín y Alcolea (2013:566-567)

⁶³¹ Se tomaron sobre el Bisoño 3; Signo 12; Cérvido 89; Caballo 56 y Caballo 58. Presentaban problemas al haber, salvo la muestra F16, diferencia entre la fecha de la muestra carbonosa y la fracción húmica (Fortea 2007)

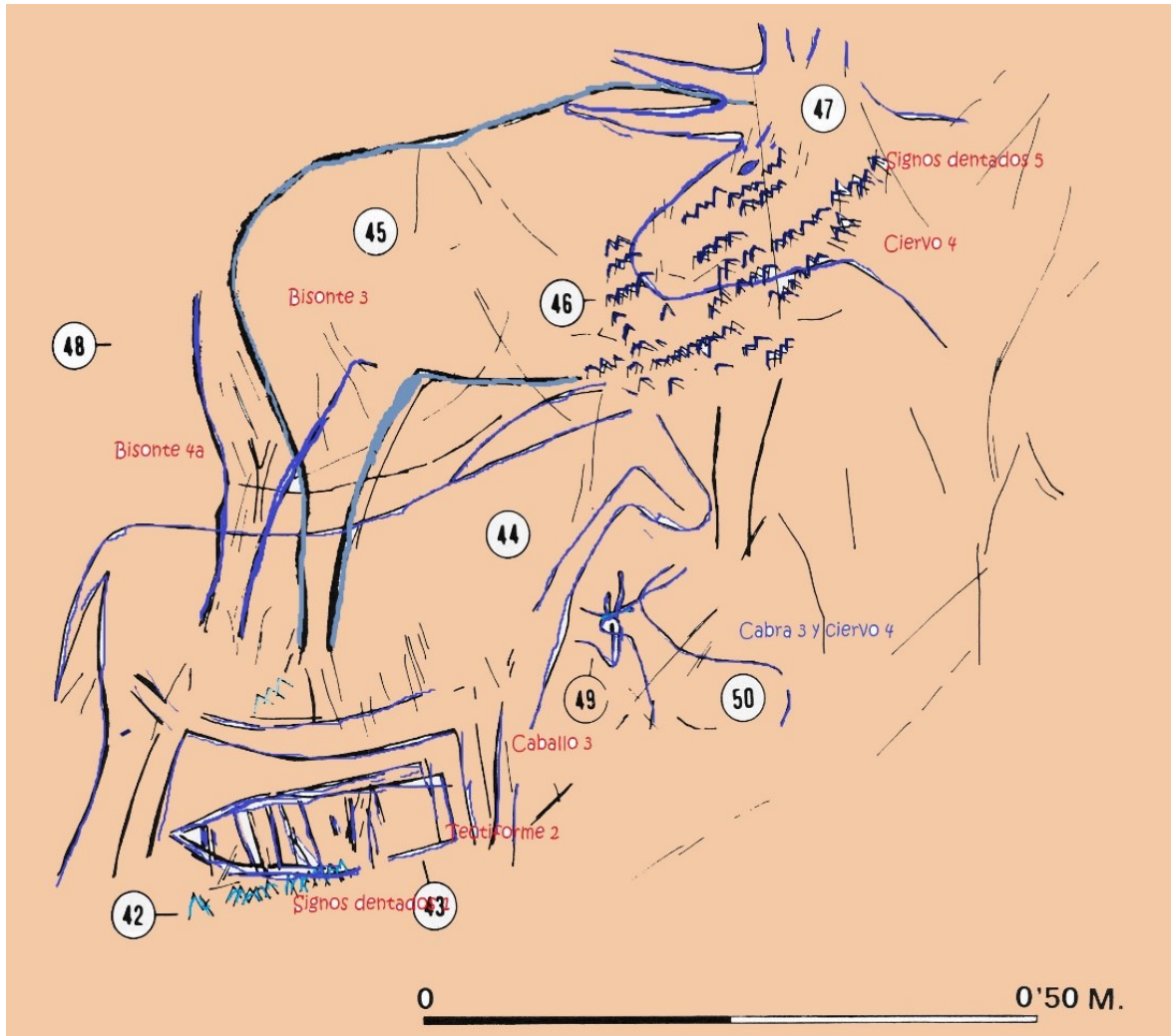
⁶³² Balbín y Alcolea 2013 y 2014.

⁶³³ Sobre estas dataciones ver Pike, A.W.G y otros (2012): “Series dating of Paleolithic Art in 11 caves in Sapin” *Science* 336 1409-1413. Las muestras O-21 Antropomorfo de Sala de los Antropomorfos da una fecha corregida de 30.8±5.6/29.65±0.55 y la fecha O-48 tomada por debajo de la figura de un antropomorfo rojo en la misma sala, arroja una fecha corregida de 36.2±1.5/35.54±0.39. Las horquillas para las fechas son: O-48 35.5 y 37.7 y O-21. 29.6 y 25.2 (ver página 1410 y 1412). Próximas a la fecha C-14 obtenida en la excavación dentro de esa sala:(32.990±450- Cal.BP.38.729-36.665) dentro de una fase Aurñaciense.

⁶³⁴ El caballo 58 panel XC arrojaba unas fechas calibradas de C14 de 16.588 ± 596 BP y 17.317±380 BP. El caballo 56: 14.105±422 y 18.397±502 BP. El bisonte 4 del panel XA, 16017±352BP y 15.851±594 BP

⁶³⁵ González Sainz, C, San Miguel, C.(2001: 198- 199) y Balbín y Alcolea (2013:566-567).

“hacia una evolución desde modelos muy arcaicos (preeminencia de la figura humana, manos, fauna arcaica felinos, megaceros, etc.) hasta otras enraizadas en la misma tradición pero con rasgos más modernos (cambios en la temática, con mayor peso progresivo de los grandes bóvidos y los équidos) que han sido relacionadas con un horizonte graveto-solutrense, superponible al tradicional estilo II cantábrico”.



Sobre la mayor parte del lienzo XC se extendió otra mancha roja – ocultó muchas figuras anteriores- para preparar la pared y pintar los bicromos. Aquí parece desarrollarse otra segunda fase de superposiciones donde se observan similitudes técnicas y estilísticas entre las diferentes fases de ejecución. Es el caso del signos en zig-zag o dentados tanto por debajo como por encima de la 2º mancha roja, el repaso en pintura negra del bisonte 45, etc. Estilísticamente los caballos presentan similitudes entre los distintos episodios como es el tipo de cola y el despiece de crinera, cola indicada por dos líneas convergentes separada de las patas (caballo 44 de la fase IV y 29 de la fase VII). Es evidente la intención de ruptura, de reiniciar el panel, de hacer un borrado de figuras anteriores que no interesaban y volver a hacer un nuevo conjunto iconográfico donde predominan los caballos asociados a renos.

Cabe discutir el resultado relacional de la muestra TB 16. Fue extraída del hocico de

bisonte 3 del sector Xa. Es una figura que se ha ecuatorado en la Fase III ya que se le ha supuesto infrapuesta a un ciervo grabado (n.º 4) con estriados tipo Altamira-Castillo. Las dataciones AMS sobre fracción de carbón arrojan 13.320 ± 120 y 13.210 ± 200 BP. Esa suposición, la técnica usada en la figura, unido a la existencia en otras zonas del conjunto donde nos encontramos figuras de ciervas estriadas (motivo y técnica perfectamente situadas en tiempo y espacio) han sido los argumentos para resituar la Fase de Figuras Negras como anterior a la Fase de Grabados. Este hecho nos lleva a una serie de supuestos con una conclusión fallida ya que todos tienen demasiados argumentos en contra. De tal manera que si el ciervo n.º 4 fuera adscribible al estereotipo Altamira-Castillo, cosa que no parece a juzgar por la técnica de esta figura, y su semejanza con las cabezas de ciervas del panel principal (que no se superponen en ningún caso a las figuras negras al igual que otros grabados del sector XD) y se comprobase esa superposición (muy dudosa en el panel Xa y no confirmada en el resto), supondría que esta figura estaría dentro del Magdaleniense superior rompiendo la clásica adscripción de las figuras con perfil grabado múltiple y estriado modelador. Para el profesor Fortea (y estamos en sintonía con la afirmación) no parece clara esa superposición bisonte negro- grabado de ciervo. Por otro lado, tanto el estilo del bisonte, como las fechas obtenidas muestran gran coherencia por lo que se podría afirmar que buena parte de las figuras negras, al menos el panel Xa con un estilo propio donde se juega con sombreados, a unas fechas del 13.300 BP próximas al final del Magdaleniense medio o principios del Magdaleniense superior. Una fecha muy próxima a algunas de las obtenidas tanto en el nivel de ocupación bajo el panel principal ⁶³⁶entorno al 13.500 BP⁶³⁷. Este punto de vista en una posición laxa, es de alguna manera defendida por Alcolea y Balbín⁶³⁸ ante la horquilla de dataciones para algunas de las figuras del gran panel, unas composiciones que irían desde el

⁶³⁶ La datación OxA 6258 (13520 ± 110 BP) procedente del *área de decoración* queda dentro del intervalo delimitado por las fechas anteriormente obtenidas en el mismo lugar tanto en las excavaciones de García Guinea (1975) como durante la recogida y revisión de los materiales (Moure Romanillo y González Morales, 1988,1989). El problema de fondo procede aquí de la propia fiabilidad del registro, que impide garantizar si existe un único depósito sincrónico o que, por el contrario, los restos aluden a distintas fases de la ejecución del gran panel Moure, J.A (1997): "Dataciones AMS de la cueva de Tito Bustillo (Asturias)". *Trabajos de Prehistoria*. 54-2. 140
Balbín y Alcolea (2013:561) ven más aceptable esta fecha OxA 6258 13.520 ± 110 BP que la fecha Ly3476 12.890 ± 530 BP. Par ellos tiene demasiada desviación típica. La fecha obtenida durante las excavaciones de García Guinea (CSIC 80 14350 ± 300 BP) podría presentar problemas de registro y clasificación. Las fechas obtenidas de la excavación de 1984 por Moure y González Morales muestra un nivel de ocupación relacionable con varios episodios de la ejecución del panel principal. Por otro lado, las fechas de paleomagnetismo tampoco parecen aceptables ante la falta de precisión del método.

⁶³⁷ Moure, A y González Morales, M.R (1988) "El contexto del arte parietal. La tecnología de los artistas en la cueva de Tito Bustillo Asturias.". *Trabajos de Prehistoria* 45. Madrid . 19-49.

"Las dataciones absolutas también aquí producen cierto desconcierto. Mientras que la datación CSIC 80 obtenida a partir de carbón vegetal proporcionó una fecha similar a las obtenidas en la entrada con el mismo tipo de material (14.350 ± 300 BP) la referenciada como Ly 3476, conseguida durante nuestros trabajos de 1984 sobre una muestra de fragmentos óseos con escaso contenido de material orgánico, dió como resultado 12.890 ± 530 BP. Las pruebas paleomagnéticas efectuadas por Kopper han sido dadas a conocer con dos resultados distintos en otras tantas publicaciones científicas, lo que desde luego no ayuda a inspirar demasiada confianza".

Las fechas de paleomagnetismo arrojan un resultado de 14800 y 11200 (Koper 73 y 74, TBP72 TBP72) Ver. Moure (1997:138). Kopper, S. (1973): "Dataciones paleomagnéticas de las pinturas del Paleolítico Superior de la Cueva de Tito Bustillo, Asturias (España)." *Trabajos de Prehistoria* 30. 319-323

⁶³⁸ Alcolea, J. y Balbín, R. (2007): "C14 et style. La chronologie de l'art parietal à l'heure actuelle". *L'Anthropologie* 111. 454-455

Magdalniense medio final y Magdaleniense superior inicial. Esta propuesta parece ser más coherente y en ella encajarían tanto fechas, uso y estilo de las figuras. Pero -como se indicaba antes- la variabilidad de ciertas fechas puede hacer pensar en ciertos repintados, un cosa que también parece darse en algunas figuras de la cueva de El Castillo (bisontes 16, 18 y 19 con horquillas de 500 a 2 000 años en cuanto a fechas). En cualquier caso, parte de las figuras negras de la Fase III debiera adelantarse a la Fase IV cerrando el ciclo pictórico de la sala. Algo que se observa en otras cuevas como Llonín o Altamira. J. A. Moure ya había, en su momento, defendido cierto paralelismo entre la secuencia pictórica de Altamira y la de Tito Bustillo. Secuencia- sin grandes intervalos para este autor- que en el Gran Panel de Tito Bustillo iría desde la fase de pinturas negras y grabados de ciervas tipo Altamira-Castillo hasta el final de los policromos ⁶³⁹. Esa secuencia corta de Tito Bustillo tan defendida por Moure parece encontrar su correlato -como se indicaba- en la cueva de Altamira que muestra fechas entorno al 14.000BP para los policromos y dataciones algo anteriores para los omóplatos grabados. Para Moure el cierre del panel principal de Tito Bustillo con el caballo n° 40 (negro) superpuesto a los policromos y grabado con un estilo similar a las plaquetas del nivel 1b⁶⁴⁰, cierra en fecha por arriba la ejecución del panel. La fecha radiocarbónica aceptable de esa capa y de las tomadas en la ocupación a pie de panel, junto a las propuestas de datación y paralelos marcarían que este conjunto se desarrollaría a partir del 14.000 BP y 13.000/12.500 BP (17250 y 15850/14820 cal BP) siendo la masa policroma ejecutada a juzgar por las consideraciones de Balbín y Alcolea sobre el 13.500 BP ⁶⁴¹ (16470 cal BP). Cabe, con todo, pensar que estemos ante dos fases finales de pinturas negras y debemos rastrear en el panel principal otra anterior a los grabados. Este episodio podría encajar, finalmente, dentro del nivel 1c del área de ocupación que se sitúa entorno al 14.000 BP (17250 cal BP). Es decir entre el final del Magdaleniense inferior o el comienzo del Magdaleniense medio⁶⁴² y su desarrollo posterior de esta cultura a juzgar por el conjunto de materiales hallados⁶⁴³. Si parece clara la diferencia -

⁶³⁹ Moure y Bernaldo de Quirós 1995 y Moure 1995a y b. Moure y otros 1995. A tenor de las fechas de Altamira estudiadas por Moure y otros (1996) se aporta una datación para las figuras negras o parte de ellas. Un ejemplo se tiene con la cierva 35 (sector Hoya) que arrojó una datación de 15050±180 BP (18004-18532 cal BP /18268±264 Cal BP). Otro trazo negro infrapuesto a cierva estriada 14650±140 BP (17563-18356 BP-17960±396 cal BP). Omóplatos de Altamira 14.480±250BP (17299-18098 cal BP- 17699±399 cal BP). Podemos pensar en un contexto cronológico similar para las ciervas estriadas de Tito Bustillo. Hay cierto parecido con la cierva negra del panel principal de Tito Bustillo.

⁶⁴⁰ Moure 1990 fig 9,2

⁶⁴¹ Balbín y Alcolea (2013: 564).

⁶⁴² Esta idea es defendida por C. González Sainz 1989. 35-46

⁶⁴³ Balbín y Alcolea (2013:559). Este nivel muestra en su base condiciones climáticas templadas pero con indicios de frío creciente. La aparición de contornos recortados en otro punto de la cueva parece reforzar la idea de esta ocupación Magdaleniense medio mostrando el trasiego a lo largo de la cavidad en ese periodo. Frente al conjunto arqueológico de esa capa, los tramos 1b y 1a muestran una composición de restos industriales con ligeras diferencias predominando arpones típicos del Magdaleniense superior. Los datos sedimentológicos muestran un clima frío. De todas las fechas radiocarbónicas obtenidas en este nivel sólo parece coherente con el contexto climático e industrial, la tomada en el n 1b: OxA -6259 12.850±90 BP. Da la sensación que el conjunto de industria ósea y lítica encaja bastante bien en el contexto de un Magdaleniense medio antiguo como avanzado, así la presencia de un arte mueble que encaja con el mundo pirenaico tales como hioides, rodetes o contronos recortados, plaquetas decoradas cuyos paralelos más próximos se encontrarían en Caldas IX-VI, La Viña IV inf, Llonín X, etc. Pero la presencia de un posible protoarpón o arpón atípico parecen apuntar a un momento más evolucionado reflejado en los niveles V-IV de las Caldas, Paloma 6, La Viña IV sup o Cuetu La Mina C. La presencia de fauna fría como reno o foca

incluso estratigráfica- entre el bloque formado por las capas 1c y los horizontes 1a y b. Éstas encajarían sin duda en un Magdaleniense superior con una fecha no lejana al 12.000 BP (13970 cal BP). Frente a ese horizonte y como se señalaba, la capa 1c⁶⁴⁴ muestra un conjunto de materiales tanto líticos como óseos muy coherentes con el Magdaleniense medio dentro del ámbito pirenaico (abundancia de varillas semicilíndricas, azagayas de base ahorquillada, ...). Climatológicamente el paso del nivel 2, formado por sedimentos casi estériles y de inundación, al nivel 1c aporta datos de un clima húmedo que va progresivamente enfriando con su momento álgido y extremo en el 1b (sucesión Bölling-Dryas II)⁶⁴⁵. Las fechas que marcan un horizonte sobre el 14.000 BP parece próxima a yacimientos como La Gúelga n 3c⁶⁴⁶, Juyo 4, pero más cerca cronológicamente de Paloma 6 o Ermitia III. González Sainz y Utrilla Miranda⁶⁴⁷ plantean el inicio de esta fase (Magdaleniense medio) sobre el 14200 BP y su final sobre el 13200.

Por último, como fecha muy significativa por el valor de datación que da al entorno de figuras rojas⁶⁴⁸, se muestrearon costras relacionadas con las figuras de la sala de los antropomorfos con un resultado de 34.900±1900 a.cal y 30.790±5600 a.cal (entre el auriñaciense y el gravetiense) y muy consecuente con la fecha radiocarbónica de la excavación realizada en la misma sala.

parecen encajar dentro de ese contexto Magdaleniense Medio Antiguo, como los renos pintados sobre el Panel Principal.

Frente a esta fecha hay otras dos coherentes aunque tomadas con ciertas salvedades, dentro de la gran cantidad de tomas realizadas en la capa 1c, tomadas sobre fragmentos óseos: I 8331 13.870±220 BP y I 8332 13.520±220 BP de los niveles 1c2-c4. No obstante, como señalan Balbín y Alcolea, ante esa incoherencia de fechas, *“posiblemente sea la naturaleza del propio depósito la que explique en parte esa situación”* (Balbín y Alcolea 2013: 560).

⁶⁴⁴ El nivel 1c de las excavaciones de 1975 debe relacionarse con las capas 1c2 a 1c4 de posteriores campañas. En Moure (1997:138).

⁶⁴⁵ Moure (1997: 137). Este esquema se ha seguido defendiendo en trabajos posteriores. Balbín y Alcolea (2013: 564)

⁶⁴⁶ Es significativo que el conjunto de industria lítica del yacimiento de La Cavada estuviese muy próximo al de Tito Bustillo o Caldas. Similitud que nos llevó a atribuir la capa II al Magdaleniense medio.

⁶⁴⁷ González Sainz, C. y Utrilla, P. (2005): “Problemas actuales en la organización y datación del magdaleniense de la región cantábrica” N.F. Bicho (Ed). *O Paleolítico. Actas do IV Congresso de Arqueologia Peninsular*. 41

⁶⁴⁸ Balbín y Alcolea (201: 565-566): *“las características formales de la Galería de los Antropomorfos la ponen en relación con figuras dispersas por toda la cavidad, incluidos el Camarín de las Vulvas, la mano del conjunto V y varias figuras zoomorfas y antropomorfas de la base del Panel Principal. Esto nos permite proponer la existencia de un conjunto gráfico de época auriñaco-gravetiense en toda la cueva”*.



Fig 136a . Hioides con incisiones laterales. Excavaciones J. A Moure. Niveles magdalenienses.



Fig 136 b. Colgante de hioides. Cueva de la Güelga.

2. 3. 5. 6. Cronología.

Se intentará en este apartado abordar algunos de los problemas que los diferentes investigadores han encontrado durante el estudio de la secuencia ocupacional del yacimiento de la Gran Sala (area de habitación) y su adscripción temporal y cultural. Esa discrepancia en cuanto a las fechas aportadas por radiocarbono y atribución de tecnocomplejos de las industrias que aparece entre los distintos niveles. Parece ir creándose un consenso que desecha la idea inicial de J.A. Moure de encontrarnos ante un horizonte propio del Magdaleniense Superior “antiguo” o “arcáico”⁶⁴⁹. El análisis más detenido de los restos arqueológicos y su comparación con otros yacimientos ha ido propiciando una corriente de opinión que se inclina por la tesis propuesta, en su momento, por González Saínz⁶⁵⁰ que atribuía al complejo superior (capas Ia y b) a un Magdaleniense superior mientras que el nivel Ic encajaría en un Magdaleniense medio. Este tramo inferior formado, a tenor del análisis sedimentario, en unas condiciones templadas y húmedas que van tendiendo hacia un clima más frío que se hace intenso en el siguiente nivel ya con arpones, presenta rasgos que encajan, como señalan Balbín y Alcolea⁶⁵¹, en ese último tecnocomplejo.

La descripción de las industrias podría haber solucionado el problema si no fuera por la fuerte discrepancia que arrojan las distintas fechas obtenidas por medios absolutos. Sobre este extremo, y descartadas algunas opiniones sobre la posible inversión estratigráfica, si cabe observar que estamos ante una casuística de métodos de datación, tipos de muestras, diversos laboratorios y diferentes momentos en cuanto a técnicas. Es posible que una parte del problema radique en esa variedad y se deban tomar como referencia una serie de métodos y resultados descartándose o, al menos, relativizando otros. De las 15 dataciones se observan en su conjunto tanto discrepancias como coherencias que deben tenerse en cuenta para ir centrando el problema cronológico de este yacimiento e ir apuntando soluciones científicamente más consensuadas.

El complejo superior cuenta con cuatro fechas tomadas en las primeras campañas de excavación. Dos se tomaron sobre carbón y otras dos sobre conchas. Estas últimas siempre con ciertos problemas de envejecimiento. El laboratorio de referencia fue el CSIC. Todas las fechas arrojan una antigüedad que no casa con un contexto cultural con arpones típicos de una fila de dientes.

Tabla IV. Dataciones Cueva de Tito Bustillo.

Ref	Sigla	Tipo muestra	Nivel	Laboratorio	Edad BP	BP CAL	Autores
TB2	TB72	Carbón vegetal	Ia	CSIC154	14250+-200	18077-16461	Moure y Cano 1976
3A	TB72	Concha	Ia	CSIC155A	15180+-300	19073-17739	Moure y Cano 1976
TB3B	TB72	Concha	Ia	CSIC155B	15400+-300	19372-17985	Moure y Cano 1976
TB6	TB74	Carbón vegetal	Ia	CSIC261	14220+-180	17823-16768	Moure y Cano 1976
TBA2	TB81	Hueso	Ib	OxA6559	12850+-90	15679-15089	Moure y Cano 1976

⁶⁵¹ Balbín y Alcolea (2013:559-560). Hablan de auténticos tosiles directores.

Ref	Sigla	Tipo muestra	Nivel	Laboratorio	Edad BP	BP CAL	Autores
TB4	TB74	Hueso	Ic	I8331	13870+-220	17456-16195	Moure y Cano 1976
TB5	TB74	Hueso	Ic	I8332	13520+-230	17004-15699	Moure y Cano 1976
TB8	TB83	Carbón vegetal	Ic2	GrN 12573	14930+-70	18350-17939	Moure y Cano 1976
TBA3	TB83	Hueso	Ibc	OxA6260	14550+-110	17995-17450	Moutre 1997
TBA4	TB83	Hueso	Ic1	OxA6261	14440+-100	17901-17317	Moure 1997
TBA5	TB82	Hueso	Ic2	OxA6262	14680+-110	18150-17575	Moure 1997
TBA6	TB77	Hueso	Ic3	OxA6858	14910+-110	18412-17866	Moure 1997
	TB77	Hueso	2	Ly-4212	14890+-410	19027-17095	Moure y Cano 1976

	TB15	Concha	Ia	OxA29095	15175+-50		
	TB15	Concha	Ia	OxA29076	15150+-50		
	TB15	Concha	Ic2	OxA29117	15750+-55		

Area decorda	TB70	Carbón	S/E	CSIC 80	14350+-300	18222-16609	Alamagro et al 1973
Area decorda	TB82	Hueso	N.1	Ly 3476	12890+-530	16947-13765	Moure y Glez 1988
Area decorda	TB88	Hueso	N1 d/a	OxA 6258	13520+-110	16656-15952	Moure et al 1996

Ref	Sigla	Tipo muestra	Nivel	Laboratorio	Edad BP	BP CAL	Autores
TB4	TB74	Hueso	Ic	I8331	13870+-220	17456-16195	Moure y Cano 1976
TB5	TB74	Hueso	Ic	I8332	13520+-230	17004-15699	Moure y Cano 1976
TB8	TB83	Carbón vegetal	Ic2	GrN 12573	14930+-70	18350-17939	Moure y Cano 1976
TBA3	TB83	Hueso	Ibc	OxA6260	14550+-110	17995-17450	Moutre 1997
TBA4	TB83	Hueso	Ic1	OxA6261	14440+-100	17901-17317	Moure 1997
TBA5	TB82	Hueso	Ic2	OxA6262	14680+-110	18150-17575	Moure 1997
TBA6	TB77	Hueso	Ic3	OxA6858	14910+-110	18412-17866	Moure 1997
	TB77	Hueso	2	Ly-4212	14890+-410	19027-17095	Moure y Cano 1976

Ref	Sigla	Tipo muestra	Nivel	Laboratorio	Edad BP	BP CAL	Autores
<i>TB4</i>	TB74	Hueso	Ic	I8331	13870+-220	17456-16195	Moure y Cano 1976
<i>TB5</i>	TB74	Hueso	Ic	I8332	13520+-230	17004-15699	Moure y Cano 1976
<i>TB8</i>	TB83	Carbón vegetal	Ic2	GrN 12573	14930+-70	18350-17939	Moure y Cano 1976
<i>TBA3</i>	TB83	Hueso	Ibc	OxA6260	14550+-110	17995-17450	Moutre 1997
<i>TBA4</i>	TB83	Hueso	Ic1	OxA6261	14440+-100	17901-17317	Moure 1997
<i>TBA5</i>	TB82	Hueso	Ic2	OxA6262	14680+-110	18150-17575	Moure 1997
<i>TBA6</i>	TB77	Hueso	Ic3	OxA6858	14910+-110	18412-17866	Moure 1997
	TB77	Hueso	2	Ly-4212	14890+-410	19027-17095	Moure y Cano 1976

Ref	Sigla	Tipo muestra	Nivel	Laboratorio	Edad BP	BP CAL	Autores
<i>XI</i>	TB00	Costra		Beta246668	9900+-60	11604-11204	Balbín y Alcolea 2007
<i>XI</i>	TB00	Diente humano		Beta197042	8470+-50	9542-9421	Balbín et al 2003
<i>XI</i>	TB00	Costra		Beta246669	4200+-50	4853-4580	Balbín y Alcolea 2007
<i>XI</i>	TB00	Costra			3600+-40	4074-3733	Balbín et al. 2003
<i>XI</i>	TB00	Costra		Beta197041	2460-2163	2460-2163	Balbín et al. 2003
<i>Cuevina</i>	TB00	Carbón	N-1	Beta246670	12330+-80	14790-14044	Balbín y Alcolea 2007

DATACIONES DE PINTURAS

Ref	Sigla	Tipo muestra	Nivel	Laboratorio	Edad BP	BP CAL	Autores
<i>Bisonte Xa</i> 3-1	TB82	Carbón		GifA96096	13320+-120	16365-15661	Balbín y Moure 1982
<i>Bisonte Xa</i> 3-2	TB82	Carbón		GiFa96139	13210+-200	16419-15250	Balbín y Moure 1982
<i>Signo Xb</i> 12	TB82	Carbón		GifA96099	9940+-90	11755-11205	Balbín y Moure 1982
<i>Caballo Xc</i> 39	TB82	Carbón		Beta170179	11610+-50	13559-13322	Balbín y Moure 1982
<i>Caballo Xc</i> 56-1	TB82	Carbón		GifA96098	12180+-110	14575-13755	Balbín y Moure 1982
<i>Caballo Xc</i> 56-2	TB82	Carbón		GifA96095	12490+-110	15121-14192	Balbín y Moure 1982
<i>Caballo Xc</i> 56-3	TB82	Frac Húmica		GifA96144	15160+-230	18875-17905	Balbín y Moure 1982
<i>Caballo Xc</i> 58.1	TB82	Carbón		GifA96149	13710+-200	17186-16010	Balbín y Moure 1982
<i>Caballo Xc</i> 58-2	TB82	Carbón		GifA96151	9650+-100	11231-10721	Balbín y Moure 1982
<i>Caballo Xc</i> 58-3	TB82	Carbón		GifA96097	7440+-60	8387-8163	Balbín y Moure 1982
<i>Caballo Xc</i> 58-4	TB82	Frac Húmica		GifA96142	14230+-130	17695-16930	Balbín y Moure 1982
<i>Caballo Xc</i> 63	TB82	Carbón		Beta170177	11140+-80	13144-12794	Balbín y Moure 1982
<i>Bóvido Xd</i> 89	TB82	Carbón		GifA96197	7910+-80	8988-8562	Balbín y Moure 1982
<i>Mancha CV</i>	TB00	Carbón		Beta170180	2770+-40	2955-2777	Balbín et al 2003
	TB12						

DATAACIONES U/Th

C.II.14 Camarín Vulvas	TB00	Ante quem	O 23	11.100+-1700	Pike et al 2012
CV Galería. Antropomf	TB00	Ante quem	O 21	29650+-550/ 30800+-5600	Pike et al 2012
CV Galería. Antropomf	TB00	Post-quem	O 48	36200+-1500/ 35540+-390	Pike et al 2012
Ballena C.VII 1.3	TB00	Post quem		23140+-1400	
Caballo IX 3.1	TB00	Ante quem	O 17	12500+-1200	Pike et al 2012
Caballo Xc 40	TB00	Ante quem	O 9	16550+-810	Pike et al 2012
Caballo Xd 72	TB00	Ante quem	O 12	15330+-600	Pike et al 2012
Caballo Xd 73.2	TB00	Ante quem	O 14	14600+-1100	Pike et al 2012

A esta primera serie de fechas obtenidas por C-14 convencional se le sumó otra obtenida en 1981 para el nivel Ib por el sistema AMS. Esta si parecía encajar con el ambiente cultural de un Magdaleniense con arpones típicos. Por contra discrepaba fuertemente de las anteriores y que parece coherente con otra fecha obtenida en las excavaciones de 2006 en la zona norte de la sala y obtenida sobre carbón por el mismo método y aunque distinto laboratorio⁶⁵². Esta última dió 12.330±80 BP (Beta 246669. 14790-14044 cal BP).

La situación del conjunto sedimentario inferior parece, aparentemente, más compleja ya que si por un lado las fechas se ordenan de manera razonable, éstas aportan una cronología de mayor antigüedad que el conjunto industrial atribuido (Magdaleniense Medio)⁶⁵³. De esta serie estratigráfica se obtuvieron siete muestras para datar, tres fueron realizadas por métodos tradicionales y el resto por AMS. Estas últimas se serian de manera muy coherente estableciendo un intervalo cronológico de la más antigua a la más moderna de 450 años coincidiendo con los diferentes subniveles estratigráficos. Las fechas obtenidas por C-14 pero no por acelerador podrían acoplar con la otra tanda continuándola pero vuelven a crear cierta discrepancia dentro de la serie de cronologías absolutas, si bien encajan (entre el 13900 y el 13500 BP/ 17100 y 16400 BP CAL) mejor con el tecnocomplejo al que se viene atribuyendo el nivel Ic pero no sería riguroso tomar esa parte del argumento.

Aunque el problema sobre las fechas de Tito Bustillo sigue latente, se puede decir que va poco a poco esclareciéndose en algunos aspectos. Los

⁶⁵² Balbín y Alcolea (2013:560). Se obtuvo en la parte media del nivel I y relacionable, según sus excavadores, con la zona de trabajo de J.A. Moure.

⁶⁵³ Moure, J.A. (1997): "Dataaciones AMS de la cueva de Tito Bustillo. (Asturias)". *Trabajos de Prehistoria* 54-2. 138. Moure destacaba la inusual antigüedad que arrojaban estas fechas y que, además, implicaría una ruptura en la secuencia estratigráfica que se veía de manera continua.

problemas de datación deberán resolverse en el futuro de manera técnica asegurando la serie a tratar y contextualizando muy bien las muestras. No es descartable, como señalan Balbín y Alcolea, que este depósito sedimentario de entre 50 y 100 cms de espesor haya sufrido alteraciones y remociones antrópicas y naturales (algunas aún por estudiar como ciertas condiciones ambientales). Alteraciones que han podido contaminar los diferentes estratos. De hecho en trabajos de revisión de las industrias líticas y óseas durante el año 2000 se localizaron dos tubos óseos decorados y correspondientes a la misma pieza dentro del mismo cuadro pero dentro del nivel Ia y Ic2. No deja de ser un apunte interesante pero no concluyente ya que nunca se puede descartar el error humano en el etiquetado. Parece más interesante seguir otras opciones, al plantear posibles remociones parciales y locales de niveles. Existe la mención a una pequeña fosa de 15 cms en el cuadro XIII-C⁶⁵⁴ que si puede estar en la génesis de mezclas de materiales y por tanto de la confusión de dataciones. En cualquier caso si se debe destacar la coherencia, por un lado del conjunto industrial del complejo inferior y por otro, de la serie de fechas por acelerador. Si el primero es propio de un Magdaleniense Medio⁶⁵⁵ como se ha venido defendiendo, las segundas apuntan a un contexto dentro del final del Magdaleniense Inferior. En este sentido se aprecian rasgos de la Facies Juyo en la industria del complejo inferior de Tito Bustillo⁶⁵⁶. Nuevas dataciones vuelven a situar cronológicamente el yacimiento en ese contexto⁶⁵⁷. Las últimas fechas son bastante coherentes entre ellas y con las series anteriores situando el complejo superior entre el 15.000 y 14.500 BP (18250 – 17640 cal BP) y el inferior sobre el 15.500 (18729 cal BP).

2. 3. 6. La Cueva de Les Pedroses (El Carme, Ribadesella/Ribesella).

2. 3. 6. 1. Localización y descripción.

La Cueva de Les Pedroses está situada en el extremo SO del macizo de Ardines⁶⁵⁸, a la sombra de la peña de El Pagadín. La entrada de la cavidad se sitúa a 19 m de altitud y a 2 km del Mar Cantábrico. Es un paisaje de praderías que se alternan con sotos de arbolado autóctono y plantaciones de eucalipto.

La gruta, como se indicaba, forma parte del complejo cárstico del Macizo de Ardines y se ubica en la cabecera del pequeño valle ciego del El Fresnu que forma parte del río San

⁶⁵⁴ Pascual, J. F. (2012-2013): “Algunas consideraciones sobre la cronología de la cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias).” *Arqueo Web* 14. 17-18

⁶⁵⁵ Pascual (2012-2013:3-27); Balbín y Alcolea Tito Bustillo en fechas 561-562 ó Balbín y Alcolea (2014:11-12)

⁶⁵⁶ Alvarez, D. (2007): “El Magdaleniense inferior cantábrico. Contexto cronológico y estructuración”. *Munibe* 58. 127-142

⁶⁵⁷ Alvarez, E. et al. (2007):” Nuevos datos sobre el final del Paleolítico Superior en el curso bajo del río Sella (Asturias, España)”. *Férvedes* 8. 123-132. Se realizaron dataciones AMS sobre concha. Arrojan unas fechas entre el 15.500 BP y el 15.000 BP (18100 y 17600 cal BP)

⁶⁵⁸ Las coordenadas: 43° 27' 23,30"N – 5°06' 22,60"W. UTM. Huso30. X.329.594,99- Y.4.813.662,46. Z.19. Se sitúa en la localidad de El Carme, Ribeseya, Asturias, Norte de España.

Miguel que con dirección Este desciende suavemente hacia el estuario de Ribadesella⁶⁵⁹. Les Pedroses se sitúa en la ladera sur de una loma y se abre en el extremo de un pequeño cantil calizo, hoy muy derruido y oculto por la vegetación. En el otro extremo del mismo saliente rocoso, hacia el Oeste, se aprecian dos cuevas más en una cota superior. Ambas parten de una zona colapsada que debió ser parte de una galería que unía ambas. La primera de ellas discurre hacia el Este. La segunda da paso a un laberinto de pasajes y simas que discurren hacia el Oeste y NO atravesando el pequeño macizo. Por su cara norte se abren otra serie de cavidades que se unen entre sí en varias galerías formando el sistema cárstico de Les Pedroses.

El sistema de Les Pedroses presenta, al menos, tres niveles cársticos principales⁶⁶⁰. El piso principal donde se abre la cueva tiene un recorrido longitudinal que no supera los 80 m y sus alturas rondan entre 3 y 8 metros. La entrada debía formar parte de un pequeño abrigo que daba, igualmente, paso a una segunda boca, hoy totalmente cegada. Ésta conecta con una galería rectilínea (Galería I) que da paso a un amplio vestíbulo que se une, a su vez, con otra galería (II), a su izquierda, y a la que se accedía por la segunda entrada citada⁶⁶¹. Desde este vestíbulo se ingresa al interior de la gruta y a otras pequeñas gateras y simas que conectan con el resto del sistema.

Cerca de la confluencia de las Galerías I y II, un ligero estrechamiento en las paredes y techo de la sala, da paso a una nueva sala (Galería III). Es bastante rectilínea, de unos 40 metros de longitud y va girando hacia el Este. Este nuevo corredor alberga en su parte central el panel principal con arte así como varias zonas con pequeñas manifestaciones artísticas. La galería -con una altura de suelo a bóveda que oscila entre los 3 a 8 m- acaba bruscamente en un cono de arcillas y bloques donde se aprecian algunos restos arqueológicos⁶⁶².

La Galería III se bifurca -casi al comenzar- hacia otra, más pequeña y a la izquierda, a la que se accede ascendiendo por una colada estalagmítica de unos dos metros (Galería Superior). Ésta se formó sobre un derrumbe de bloques que fueron concrecionados por varias capas de precipitaciones calcáreas y espeleotemas. Cuelga este gran derrumbe, en su parte final, sobre el panel central. Desde la pared derecha de la Galería III parten cuatro estrechas gateras. La primera de ellas da paso a una pequeña sala de la que parte una gatera y de la que se descuelga una sima que da acceso a otra estancia. Desde esta parten tres ramales, uno a una nueva sima, otro a una galería colgada que conecta con un pasaje inferior y otra que da paso a una gatera serpenteante que desemboca en el vestíbulo de la cueva.

El suelo de la Galería III desciende ligeramente hasta la zona donde se encuentra el panel principal. Está formado por arcillas pardas⁶⁶³ y se encuentra alterado en varios puntos

⁶⁵⁹ En la misma zona se encuentran las cuevas de Cova Rosa, Pandu, Cierru, Lloseta y Ardines/Tito Bustillo formando parte del macizo de Ardines

⁶⁶⁰ Bajo la galería de entrada discurre otra a la que se accede por varias simas, la primera desciende desde la galería II y otra sima se encuentra al pie de la sala de los signos.

⁶⁶¹ La Galería II conecta, por su techo, con el sistema de cuevas que discurren hacia el oeste y con un nivel inferior a través de una sima de unos 10. Esta parte del sistema está activo.

⁶⁶² Posiblemente conecte con una entrada anterior.

⁶⁶³ En la superficie de éstas se aprecian numerosas conchas y carbones

por la construcción de un camino de acceso. Como se indicaba anteriormente, esta sala desemboca en un rellano siendo la zona más amplia de la galería (ancho de paredes y altura de suelo a techo). El panel principal se encuentra en este punto. Nuevamente la galería comienza a ascender y se va estrechando hasta llegar a la parte final de la cueva (Galería IV). Esta zona presenta una colada de arcillas que cierra la gruta pero también dos nuevos y pequeños ramales. Uno parte descendente hacia la izquierda, es de techo bajo obligando a marchar muy agachado o tumbado, y acaba en una pequeña sala con varios espeleotemas en su centro (Sala de las Estalagmitas). El otro ramal es un angosto paso que lleva a una pequeña galería que termina abruptamente en una sima.

2. 3. 6. 2. Antecedentes de la investigación. El descubrimiento, los primeros estudios y publicaciones.

La gruta fue descubierta para la ciencia en el Otoño de 1956 por el profesor Francisco Jordá, al finalizar, éste, sus trabajos de excavación en la cueva de la Lloseta en Ardines. Le acompañaba el capataz del Servicio dependiente de la Diputación Provincial, Antonio Álvarez Alonso "Antón". La visita surge gracias a las indicaciones de José Ruisánchez Rodrigo, vecino de El Carmen⁶⁶⁴. Durante los años 1956 y 57 el profesor Jordá, que ostentaba la dirección del Servicio de Investigaciones Arqueológicas y del Museo Arqueológico Provincial de Oviedo, realiza una intensa labor prospectiva por varios lugares de Asturias en compañía de geólogos como Llopis Lladó. El Macizo de Ardines sería uno de aquellos objetivos. De hecho, será en una nota publicada por ambos, junto a Hernández Pacheco, donde se expondrán las primeras referencias a las pinturas y restos arqueológicos de esta gruta (1957)⁶⁶⁵. Durante los años posteriores se estudiará el arte rupestre de la cueva y se llevará a cabo un amplio sondeo arqueológico en la entrada de la cueva⁶⁶⁶ aunque nunca se llegó a publicar una monografía⁶⁶⁷. Estas investigaciones serían coincidentes con las primeras excavaciones en la vecina cueva del Cierru y Cova Rosa. Como se indicaba, la principal atención investigadora recayó en la evidencias artísticas pero el profesor Jordá tardaría casi una década en dar a conocer sus primeras conclusiones sobre aquéllas. Se repartirían por varias publicaciones. No obstante en estos primeros años, se levantará un primer plano de la cueva por el topógrafo Celestino Cuervo López y Manuel Mallo Viesca gran colaborador de Francisco Jordá, se tomarán las primeras fotografías por M. Mallo⁶⁶⁸ y se realizará un primer

⁶⁶⁴ Jordá, F. (1976). *Guía de las cuevas prehistóricas asturianas*. Salinas, Ayalga Ediciones. (Biblioteca Popular Asturiana; 2).

⁶⁶⁵ Hernández Pacheco, F. et al. (1957): *Libro Guía de la Excursión N.º 2*. El Cuaternario de la Región Cantábrica. Diputación Provincial de Asturias, Oviedo, 28-29. El profesor Jordá cita, también, en su monografía de la cueva de La Lloseta publicada en 1958 algunas evidencias arqueológicas de Les Pedroses.

⁶⁶⁶ "En el terraplén que daba acceso a la cavidad se recogieron materiales de época post-asturiense en una especie de conchero muy removido, ya que la cueva fue utilizada como refugio anti-aéreo durante la guerra civil española". Jordá, F. y Mallo, M. (2014): "La cueva de Les Pedroses (El Carmen, Ribadesella, Asturias)"

⁶⁶⁷ La primera referencia se da por parte del profesor Jordá en el T.11 de *La Gran Enciclopedia Asturiana* en 1973. Ed. Silverio Cañada. Gijón con el título: "Les Pedroses, cueva de", 164.

Posteriormente se publicará la idea de santuario de animales sin cabeza en Jordá, F. (1975): "Sobre ideomorfos de líneas y animales sin cabeza", *Symposium Internacional sur les Religions de la Prehistoire* (Valcamónica Symposium 1972), Capo di Ponte. 73-80.

⁶⁶⁸ Jordá Pardo, J. (2014): "La cueva de Les Pedroses (El Carmen, Ribadesella, Asturias). Recuperación de unos manuscritos inéditos". *Nailos* 4. 123-125. En este artículo se describen algunas tareas. Las fotografías

calco del panel por el propio Jordá. Un avance de esta primera documentación vería la luz en 1973 en una breve noticia sacada en el tomo XI de la *Gran Enciclopedia Asturiana*. No obstante la intención del propio Jordá siempre fue realizar una monografía de la cueva llegando a tener preparado un manuscrito (más adelante se hablará del mismo). Por desgracia el proyecto fue cuatro veces abortado por diferentes razones, circunstancia que pesó en este gran investigador. El primer intento fue a través de la serie de publicaciones de la Diputación Provincial de Oviedo donde ya se había editado su obra sobre la Cueva de La Lloseta. La segunda tentativa fue con la Universidad de Salamanca donde era cátedro de Arqueología desde 1962. Una tercera vez, en 1983 dentro de la prestigiosa serie *Corpus Artis Rupestris*. Por último, un proyecto frustrado de libro encargado por la Fundación Príncipe de Asturias en 1992⁶⁶⁹. A pesar de todos estos intentos si se publicaron algunas reseñas y notas en otros estudios y congresos⁶⁷⁰. Entre medias, y unos años antes (1967) a la edición del breve en la Gran Enciclopedia Asturiana, Magín Berenguer, que había trabajado con Francisco Jordá en El Pindal y posiblemente en Les Pedroses (aunque no lo menciona), publicaría una nota exigua en la revista de la empresa ENSIDESA⁶⁷¹, dentro de una serie divulgativa en la que describe sus visitas a lugares prehistóricos de Asturias⁶⁷². El documento más interesante de esta publicación es un calco del panel hecho por este artista. La labor gráfica de Magín Berenguer se reprodujo posteriormente en otras publicaciones suyas como Tomo I de *Arte en Asturias*⁶⁷³. Actualmente se encuentra depositado en el Museo Arqueológico de Asturias⁶⁷⁴.

realizadas por Mallo que aparecen en la carpeta relativa a Les Pedroses del archivo de Francisco Jordá corresponden a varias series en color positivadas en papel Kodak, datadas cuatro de ellas en nota marginal en octubre y noviembre de 1965, mayo de 1968 y septiembre de 1969, dos de ellas con indicación de la fecha por su autor en abril y septiembre de 1970, y una sin fechar positivada en papel Afga, así como dos juegos diferentes en BN, uno sin fechar y otro fechado por MMV el 5 de abril de 1970.

⁶⁶⁹ Jordá Pardo, J. (2014): "La cueva de Les Pedroses (El Carmen, Ribadesella, Asturias). Recuperación de unos manuscritos inéditos". *Nailos* 4. 123-125.

⁶⁷⁰ Previamente había publicado algunas notas, ponencias de congresos y reseñas en trabajos como: Jordá, C (1964): "El arte rupestre paleolítico de la región cantábrica: nueva secuencia cronológica-cultural, en "Prehistoric Art of Western Mediterranean and Sahara" (Wartenstein, 1960), Barcelona, 1964. En la revista *Zephyrus* (Jordá Cerdá 1965) y en la Memoria del Año Académico 1965-1966 de la Universidad de Salamanca, donde se menciona con el título La cueva de Les Pedroses y otros yacimientos asturianos. La voz «Pedroses, Cueva de les» se encuentra en el tomo 11 de la Gran Enciclopedia Asturiana, ilustrada por una representación gráfica de las figuras paleolíticas firmada por este prehistoriador en 1972, realizada a partir del calco original, que utiliza tinta china para los grabados y acuarelas para las pinturas y la roca soporte (Jordá Cerdá 1973:162) (Figura 2).

⁶⁷¹ Dentro de esta publicación aparecen dos fotografías del interior de la cueva realizadas por el fotógrafo ovetense Nebot. Se trataba de una serie, remunerada, de varios artículos sobre cuevas de Asturias y otros yacimientos de la región encargado por la empresa siderúrgica ENSIDESA que se iban publicando en varios números de la revista. Esta información la hemos podido contrastar por varias misivas, entre el autor y la dirección de la empresa, conservadas en el archivo de la familia Berenguer a la que agradecemos su colaboración, en especial a Ana Berenguer.

⁶⁷² Berenguer, M. (1967).:"La caverna de Les Pedroses". ENSIDESA, 106: 15-19. En este pequeño artículo cita que los trabajos de documentación se hicieron en 1957, un año después del descubrimiento y excavación. Es posible pensar que por encargo del profesor Jordá se realizara un primer calco aprovechando la relación establecida por los dos a raíz del estudio de El Pindal que sería publicado en 1954. Jordá, F y Berenguer, M (1954): "La cueva del El Pindal (Asturias): Nuevas aportaciones". *BIDEA* 23. 337-364.

⁶⁷³ Berenguer, M. (1991): *Arte en Asturias*. Tomo I. El Comercio y Caja de Ahorros de Asturias. Gijón.100,103 y 104

⁶⁷⁴ La reproducción de Magín ha sido utilizada por algunos autores en sus publicaciones. Es el caso de la obra de Lorblanchet, M. (1995): *Les Grottes Ornées de la Préhistoire*. CNRS. París. Lamina en la página 46.

Se trata de una acuarela sobre papel a escala 1:1 de gran expresión pictórica. Presenta algunas diferencias sobre la reproducción que publicaría posteriormente Francisco Jordá. Ésta se pintó en tinta china y acuarela siendo fechado y firmado en 1972. Este trabajo tenía un gran valor documental. Desgraciadamente se ha perdido el original al ser entregado, en su momento, a la editorial, ya desaparecida, Silverio Cañada⁶⁷⁵ contando, únicamente, para su estudio con publicaciones como las realizadas en el tomo referente a al Prehistoria de la Historia de Asturias de la Editorial Ayalga

2. 3. 6. 2. 1. El arte de Les Pedroses y los trabajos de Francisco Jordá.

Los estudios sobre los grabados y pinturas de la cueva llevarían al profesor Jordá a afirmar en distintas publicaciones⁶⁷⁶ que se estaba ante un santuario peculiar y único que creyó, en un primer momento, atribuible al Solutrense⁶⁷⁷ para posteriormente encajarlo en el Magdaleniense inferior⁶⁷⁸. La característica fundamental de este santuario sería la acefalia de los figuras zoomorfas expresadas dentro de un conjunto y no en ejemplares aislados como en otras cuevas (El Castillo, Las Monedas, Altamira, Candamo o Tito Bustillo). Destaca, especialmente, el tema de la acefalia presente en figuras de las plaquetas de la cueva valenciana de Parpalló en niveles del Solutrenses⁶⁷⁹. Esta tesis, tantas veces defendida a lo largo de su vida académica y que quería enlazar con la idea de “contornos inacabados” de Leroi-Gourhan, atribuía un sentido mítico-religiosa a las iconografías de animales acéfalos de la cueva riosellana. Una cavidad que se debía interpretar como un “santuario menor” relacionado con Tito Bustillo. La importancia que daba a este tipo de iconografías de animales sin cabeza le llevó a realizar un análisis sobre las maneras en que se exponían los conjuntos de representaciones zoomorfas en grandes paneles como Altamira o Llonín. Este análisis le llevó a pensar que se debió producir algún tipo de cambio tanto en la iconografía como en el sentido profundo de ésta. Esta supuesta transformación la resumió – como mera suposición - en que *“todas estas representaciones de acéfalos que acabamos de exponer, bien acompañadas por otros animales, bien relacionados con cabezas de la misma especie animal o por las de otros animales, son el exponente de una de las varias formas de religiosidad zoolátrica del Paleolítico superior en la región cantábrica. En ella, determinados animales, que deben de ser considerados como «dominantes», representan un «papel» propio de una «historia mítica», o bien aparecen integrados en una ordenación ritual, es decir, en una ordenación actualizada de una serie de hechos ocurridos **in illo tempore** y referidos a un mito* “⁶⁸⁰.

Jordá⁶⁸¹ estableció tres momentos de ejecución del panel que atribuyó a tres fases religiosas.

⁶⁷⁵ Jordá, J 2014. “La cueva de Les Pedroses (El Carmen, Ribadesella, Asturias). Recuperación de unos manuscritos inéditos”. *Nailos* 4. 124-126.

⁶⁷⁶ Jorda 1975; Jordá 1977; Jordá, F. (1992). «Pedroses (Les)». *La Naissance de l'Art en Europe. El Nacimiento del Arte en Europa*. París. Union Latine/Unión Latina. 241-242.

⁶⁷⁷ Jordá, F. (1964). “Sobre técnicas, temas y etapas del Arte paleolítico de la Región Cantábrica.”. *Zehpyrus* XV. 23.

⁶⁷⁸ Jorda, F. (1977). *La Prehistoria. Historia de Asturias*. Ayalga Ediciones. Salinas. 126.

⁶⁷⁹ Jorda (1977:126)

⁶⁸⁰ Jordá y Mallo (2014:157-160)

⁶⁸¹ Jordá (1977:126)

La primera y más antigua estaría compuesta por dos ciervos y un toro acéfalo. Compartirían las mismas técnicas formales como era el trazo de contorno múltiple y modelados interiores estriados.

La siguiente fase estaría representada por ciervas acéfalas pintadas en rojo pero que se perfilan en su contorno⁶⁸² con la misma técnica de grabado que las anteriores. Marca una continuidad religiosa con el anterior.

Finalmente, el tercer santuario contrasta con los anteriores. En este caso tenemos reflejadas dos cabecitas de toro. Una de ellas parece completar la figura de uro de la primera fase. La representación de cabezas expresaría una ruptura religiosa con los anteriores donde las iconografías sin cabeza debieron jugar un papel importante en el Magdaleniense Inferior Cantábrico.

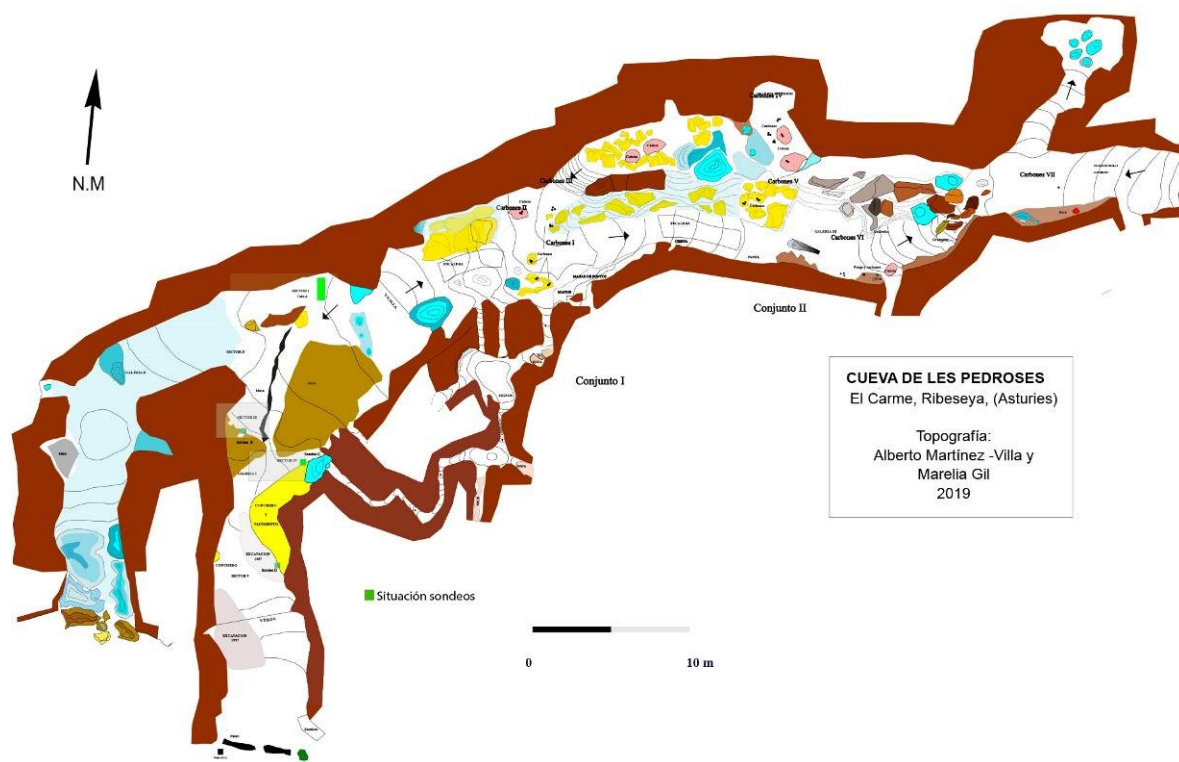


Fig 137. Topografía de Pedroses

2. 3. 6. 2. 2. Trabajos posteriores a Francisco Jordá.

Si bien el profesor Jordá⁶⁸³ había realizado una labor intensa de estudio del panel, como vimos no sería hasta años después de su muerte cuando se publicarían sus apuntes y

⁶⁸² Comentaba este autor- en una publicación hecha a los pocos meses de descubierta la cueva - una característica propia de la cueva como son las figuras rojas totalmente pintadas y con el contorno grabado. Jordá, F. (1957): "Comentarios al arte rupestre de Asturias". *BIDEA* XXXII. 354-371.

⁶⁸³ Jordá (1977:125-126)

descripciones detalladas del panel principal de la cueva⁶⁸⁴. Entre sus artículos de los años 70 y esta publicación póstuma, auspiciada por Jesús Jordá y Manuel Mallo con el apoyo de la revista *Nailos*, otros investigadores se centrarían en algunas de las manifestaciones gráficas de esta cueva⁶⁸⁵. Por lo general han sido notas dentro de artículos o en monografías generales de arte paleolítico. Más concretos fueron algunos trabajos del equipo dirigido por el profesor Rodrigo Balbín en el Macizo de Ardines⁶⁸⁶. Estas intensas investigaciones, que tenían como objetivo dar una visión de conjunto del poblamiento paleolítico de la comarca y las relaciones ocupacionales y artísticas con Tito Bustillo, permitieron realizar nuevos hallazgos en la cueva y proponer una nueva horquilla temporal para sus manifestaciones gráficas entre el Auriñaciense y el Magdalenense. Tal vez el descubrimiento de una figura roja interpretada por Balbín, Aldecoa y González como un antropomorfo, sea la aportación más novedosa

Por último se cuenta con una detallada y breve publicación que realizaron Pedro Saura y Matilde Múzquiz⁶⁸⁷ como parte del libro *Arte Paleolítico de Asturias. Ocho santuarios subterráneos*. Este capítulo contiene una pequeña revisión del panel de las ciervas conjugando unas magníficas tomas fotográficas con el dibujo superpuesto de los grabados, unas fotografías de otras figuras dentro de la cueva y una pequeña síntesis.

⁶⁸⁴ Jordá, F. y Mallo, M. (2014): "La cueva de Les Pedroses (El Carmen, Ribadesella, Asturias)". *Nailos* 1. 131-162.

⁶⁸⁵ Jordá, F. (1975): "Sobre ideomorfos de líneas y animales sin cabeza", *Symposium Internacional sur les Religions de la Préhistoire* (Valcamónica Symposium 1972), Capo di Ponte 73-80.

Jordá, F. (1976:138-139)

Jordá, F. (1977:125-126)

Jordá Cerdá, F y Mallo Viesca, M, (2014): "La cueva de Les Pedroses (El Carmen, Ribadesella, Asturias)". *Nailos* 1. 131-162.

Fortea, J. (1990b): "El arte paleolítico en Asturias". *Hª de Asturias*. T.I. Caja de Ahorros. Oviedo. 68

Saura, P. y Múzquiz, M. (2007): *Arte paleolítico en Asturias. Ocho santuarios subterráneos*. Oviedo, Cajastur.

Balbín, R; Alcolea, J y González M.A . (2007): "Trabajos arqueológicos realizados en el conjunto prehistórico de Ardines en Ribadesella desde el año 1998". *Excavaciones Arqueológicas de Asturias 1999-2002*. Principado de Asturias. 30-31.

Balbín, R. et al.(2012): "El Macizo de Ardines en el paleolítico superior: organización de sus cavidades y yacimientos". P. Arias; M^a. S. Corchón; M. Menéndez y J.A. Rodríguez (Eds). *El Paleolítico Superior Cantábrico. I Mesa Redonda de S. Román de Candamo (Asturias)*. Universidad de Cantabria. 237-242.

Balbín, R. (2014): "Los caminos más antiguos de la imagen". M.A de Blas (Ed). *Expresión simbólica y territorial: los cursos fluviales y el arte paleolítico en Asturias*. Oviedo. RIDEA.. 78.

⁶⁸⁶ Balbín, R. et al. (2012): "El Macizo de Ardines en el Paleolítico Superior. Organización de sus cavidades y yacimientos". *El Paleolítico Superior Cantábrico. San Román de Candamo*. P. Arias, M.^a S Corchón, M. Menéndez y J.A. Rodríguez (Eds) 237-242. Balbín, R. et al. (2003): "El Macizo de Ardines, Ribadesella, España. Un lugar mayor del arte paleolítico europeo". *Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico e Ribadesella*. A.C.A.R. Ribadesella. 91-151. Balbín, R. et al. (2007): "Trabajos arqueológicos realizados en el conjunto prehistórico de Ardines en Ribadesella desde el año 1998". E.A.A 1999-2002. Principado de Asturias. Oviedo. 23-36. Balbín, R. et al.(2000): "Le massif de Ardines (Ribadesella, Les Asturias): Nouveaux travaux de prospection archéologique et de documentation artistique". *L'Anthropologie* 104-3. 283-414. Balbín, R. y Alcolea, J.J. (2018): "El Macizo de Ardines: un espacio humanizado durante el Paleolítico Superior". *ARPI* 7. 49-77.

⁶⁸⁷ Saura y Múzquiz 2007.

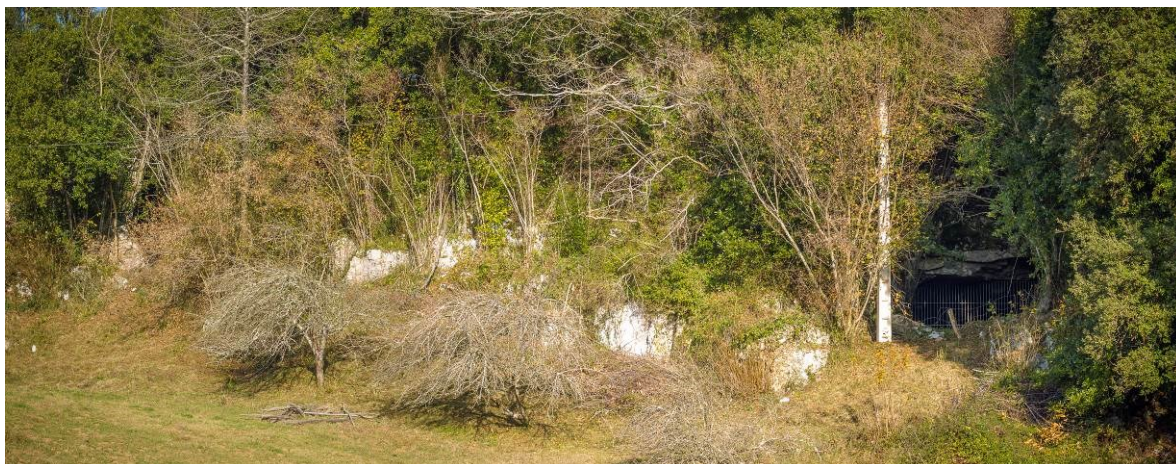


Fig 138. Entrada de la cueva de Les Pedroses.

2. 3. 6. 3. Descripción general de las evidencias arqueológicas en la cueva.

El yacimiento principal, bastante alterado tanto por condiciones naturales como por actuaciones humanas⁶⁸⁸, se extendería desde la entrada hasta la zona de unión de los dos corredores principales que forman el amplio vestíbulo entre la boca y el acceso a la Galería III (donde se encuentra la segunda verja) y parte de la Galería III. Como se verá no es la única zona donde se aprecian vestigios de la ocupación humana en la cueva. Varias galerías interiores, la colada de arcillas del fondo o la zona de paso hacia el panel principal muestran evidencias arqueológicas. Desde su descubrimiento hasta hace pocos años no ha contado con una especial atención por parte de los investigadores por lo que sólo se cuenta con algunos estudios parciales sobre el mismo.

2. 3. 6. 3. 1. Restos arqueológicos en el vestíbulo. Las intervenciones de Francisco Jordá y Geoffrey A. Clark.: Nuevos datos.

El vestíbulo y entrada de la cueva han sido el centro de las dos únicas investigaciones (1956/57 y 1969) realizadas hasta la fecha. Otros trabajos se han detenido en aspectos muy determinados del yacimiento trabajando sobre los restos arqueológicos obtenidos de ambas intervenciones⁶⁸⁹.

⁶⁸⁸ Además de dos grandes catas en la entrada que deben ser de las actuaciones de F. Jordá, se aprecia un pequeño camino hecho desde la boca a la zona de las pinturas que altera sobremanera el yacimiento. Dicho sendero debió construirse para acondicionar la cueva a visitas turísticas. Momento al que deben pertenecer varias luminarias y cableados abandonados por paredes y suelo de la cueva. Esta intervención debió realizarse sin ningún control arqueológico. Recientemente y a expensas de un informe realizado por nosotros, la Consejería ha procedido a retirar cables y luminarias sin uso.

⁶⁸⁹ Clark, G. A. (1976). *El Asturiense Cantábrico*, CSIC, Madrid, 126.
 González Morales, M. (1982): *El Asturiense y otras culturas locales*. Ministerio de Cultura, Santander. 244-245
 Blas de, M.A. (1983): *La Prehistoria reciente en Asturias*. Consejería de Educación y Cultura. Fundación Pública de Cuevas y Yacimientos Prehistóricos de Asturias, Oviedo.
 Corchón. M^a. S. (1987): *El arte mueble paleolítico cantábrico. Contexto y análisis interno*. Ministerio de Cultura. Santander. 259.

Durante el otoño de 1956 Francisco Jordá⁶⁹⁰ había comprobado como una gran plancha estalagmítica con restos de conchero buzaba hacia el exterior de la cueva. Planteó, entonces, un amplio sondeo en esa área⁶⁹¹ que aún hoy se aprecia al pie de una costra estalagmítica con abundante malacofauna. No debió ser el único ya que justo en la pared oeste de la entrada se observa otra gran cata⁶⁹². Ambas debieron proporcionar la colección conservada en el Museo Arqueológico de Asturias entre los que se encuentran, además de los vestigios mesolíticos, algunos objetos paleolíticos que se atribuyeron al Solutrense⁶⁹³.

Los restos de este conchero fueron sucintamente estudiados, una decena de años más tarde, por Geoffrey A. Clark (1969). Este arqueólogo norteamericano realizaría un pequeño sondeo y obtendría una datación del citado conchero para su tesis sobre el Asturiense cantábrico⁶⁹⁴. Durante nuestros trabajos hemos intentado localizar esta zona de intervención. Es complicado ya que la descripción realizada por este autor es algo confusa. Cita la misma masa costrificada que había visto Jordá y cuyo testigo es visible en la actualidad a unos cuatro metros frente a la boca de la cavidad (mirando hacia el interior). Clark la describe como “*una cornisa calcárea conservada a lo largo de unos cuatro metros de la pared sur de la entrada. Estos depósitos empiezan en la pared sur, aproximadamente al mismo nivel que el suelo actual. Ascende hacia el interior a una altura de unos ochenta y cinco centímetros (en la boca) para en un punto, formar una columna de tres a 4,7 metros de altura (cinco metros en la entrada). El conchero de la pared norte está distribuido más niveladamente, formando una línea más o menos horizontal a unos 3,5 metros sobre el suelo actual*”. Sobre el sedimento de la pared, que Clark llama sur, se obtuvo una muestra de conchero en “*los veinticinco centímetros superiores de la cornisa conservada en la pared sur, en un punto a tres metros de la boca...Nos vimos obligados a romper la brecha con una piqueta...El sedimento contenía poca industria pero era rico en restos de carbón y fauna*”⁶⁹⁵.

Arias, P. (1991): *De cazadores a campesinos la transición al neolítico en la región cantábrica*. Santander. 140,147,141, 246,234 y 273.

Adán, G. (1997): *De la caza al útil. La industria ósea del Tardiglacial en Asturias*. Oviedo. Consejería de Cultura. 162-163.

⁶⁹⁰ Jordá, F. (1958): *Avance al Estudio de la cueva de La Lloseta*. Diputación Provincial de Oviedo. Oviedo. Nota en la página 27.

⁶⁹¹ Hernández-Pacheco et al. (1957:27-28). “*En la puerta de entrada de la cueva se ha realizado un sondeo que ha dado como resultado el hallazgo de un potente conchero, en parte lapidificado, que por el momento se encuentra en estudio, ya que los trabajos de excavación no han terminado*”.

⁶⁹² En la publicación póstuma de 2014 (Jorda y Mallo 2014:137) se cita textualmente: “*Los distintos sondeos llevados a cabo en la zona de la entrada no han proporcionado, contra lo esperado, restos arqueológicos propios del Paleolítico superior en relación con las representaciones artísticas de la cueva.*”

⁶⁹³ Corchón, M^a.S. (1986): *El arte mueble paleolítico cantábrico: contexto y análisis interno*. Centro de Investigación y Museo de Altamira n.º 16. Santander. 259.

⁶⁹⁴ Clark, G.A. (1976): *El Asturiense Cantábrico*. CSIC, Madrid. 125-127.. Se da una datación C-14 de 5.932±185 BP situando la ocupación como post-asturiense. M. R. González Morales apunta la posibilidad que los restos cerámicos hallados en la cueva se relacionen con esa ocupación post-asturiense. Ver González Morales, M.R. (1982): *El Asturiense y otras culturas locales*. CIMA. Santander

⁶⁹⁵ Clark (1976:126). El carbón fue datado por C-14 en 5933±185 (GaK 2547)



Fig 139. Vestíbulo con testigos del yacimiento post-paleolítico.

2. 3. 6. 3. 3. Nuevos trabajos.

Durante los últimos trabajos de investigación y documentación del arte parietal en la cueva se procedió a sectorizar el vestíbulo y entrada de la cavidad con el fin de sistematizar mejor el estudio del yacimiento. Desde el interior hacia la entrada se denominaron cinco sectores como se ve en el plano topográfico de la cueva.

La disposición de varios testigos, que se aprecian bajo distintas costras calcáreas o rellenando diferentes oquedades en la roca base, son muestra de la potencia de la ocupación que debió tener este asentamiento. Igualmente, se aprecian restos de conchero⁶⁹⁶ adheridos en varios puntos de la paredes, especialmente en la zona próxima a la entrada. Éste, muy concrecionado, está formado, especialmente, por restos de malacofauna holocénica (*Patella sp*, *Trochocochlea crassa*, *Mytilus edulis*, *Ostrea. sp*). La acumulación de conchas y otros restos producto de la actividad humana llegaron a alcanzar una altura de unos 4 m sobre el

⁶⁹⁶ El conchero, por diferentes líneas de testigos adosados a la pared parecía disponerse de manera bastante horizontal y rellenando una especie de cubeta formada por la roca base que desciende desde la sala interior hacia la boca. Sobre la pared derecha se aprecia un gran testigo que tiene más de tres metros de altura.

suelo actual obturando buena parte de la entrada de la gruta. Tanto en la zona izquierda como en buena parte del lado derecho se aprecian varios testigos que dan una idea del alcance de esta parte final de la ocupación humana de la cueva. Una columna de un metro de ancho por 4 m de altura (pared izquierda mirando al interior) y a 6 m de la entrada nos muestra el punto de altura máxima que tuvo la ocupación postpaleolítica. Este conchero buzarda hacia el este, el interior del vestíbulo y hacia la boca. Se apoyaría, en parte, sobre una costra calcárea que lo separaría de la ocupación del paleolítico final tal como se observa en el sector III. Otras evidencias arqueológicas, de esta fase, se pueden apreciar en casi toda la superficie de esta galería o vestíbulo, en especial en la zona norte donde se conservan varios testigos bajo una costra estalagmítica.

El trabajo por sectores nos permitió definir mejor las diferencias en el registro arqueológico de la cueva, por tanto determinar algunas de las fases de ocupación. Aunque no se trabajó en todos ellos, por lo que se describirán, con cierto detalle, sólo cuatro:

El Sector I se sitúa al fondo del vestíbulo. Dos zonas muestran una zanja producto del saqueo del yacimiento. La limpieza de un corte nos permite documentar, protegido bajo una costra calcárea, al menos dos niveles con abundantes restos de fauna mayoritariamente ciervo. El nivel inferior, más potente, contiene varias capas de uno o dos centímetros de grueso y 10 y 15 cms de largo de ocre. Éstas se alternan con otras, más finas, de carbón vegetal. De una de ellas se obtuvo una muestra de C-14 (Beta 508335) que dió una fecha de 12.250 ± 40 BP (14328-14004 cal BP) dentro del Magdaleniense Superior-Final.

El Sector II se sitúa en el entronque entre la Galería I y II. Se pueden observar restos dispersos por su superficie.



Fig 140. Cortes Estratigráficos. Sectores I y III

El Sector III. Se trata de una zona a medio camino entre el fondo del vestíbulo y la entrada. Se aprecian varios testigos del yacimiento rellenando algunas oquedades de la afloración caliza del suelo y la pared. Nuevamente la actividad furtiva ha destruido buena parte del yacimiento. Se limpiaron dos cortes y se recogió abundante material en superficie que pudimos relacionar con los niveles de ocupación de cada sección estratigráfica formados, básicamente, por un nivel oscuro de unos 20 a 25 cms. Si se aprecian, respecto a otras áreas de la cueva, cambios importantes en cuanto a los restos de fauna marina formada por patelas y littorina de gran tamaño y muy abundantes. Uno de los cortes nos proporcionó una magnífica pieza. Se trata de un lápiz de ocre cinco centímetros.

Sector IV. Situado en la parte derecha del vestíbulo. Justo en el extremo final del conchero situado en la entrada (Sector V). Nuevamente el hallazgo de abundantes restos arqueológicos en superficie nos alertó sobre las posibilidades del lugar. Bajo una costra estalagmítica se podía apreciar un nivel oscuro con abundantes clastos calizos de pequeño tamaño. Esta capa de unos 25 cms de grosor se enmarcaba entre dos coladas calcáreas que se inclinaban hacia el SO. La limpieza del corte permitió obtener un arpón de doble fila de dientes que nos sitúa en el Magdaleniense Superior-Final.

Sector V. Entrada de la cueva. Básicamente comprende el conchero holocénico que ya se ha descrito. Es especialmente interesante en el lado Este. Se observa una capa, bien identificable, de 25 a 30 cms que buza de Sur a Norte siguiendo la inclinación natural del suelo de la cueva conteniendo abundante *Patella vulgata* de pequeño tamaño, *Trochoclea* y *Mytilus edulis*. Una parte descansa sobre la costra estalagmítica descrita en el Sector IV y otra sobre un nivel de matriz negra que se continua hacia el interior y que parece situarse bajo la segunda costra descrita en el Sector IV.

2. 3. 6. 3. 3. 1. Restos arqueológicos y otras evidencias de ocupación en el interior de la cueva.

Nuevamente los labores prospectivas de Francisco Jordá⁶⁹⁷ en la cueva tuvieron como resultado el hallazgo de varios fragmentos de una magnífica pieza cerámica a 6 m “*de la actual puerta de protección y junto a la pared izquierda*”. La reconstrucción de la misma nos ofrece la mitad de una vasija de más de medio metro, base plana, carena cercana al borde y decoración a base de incisiones a derecha e izquierda, unguilaciones sobre la boca o cordones horizontales con impresiones de dedos o unguilaciones. La cocción es irregular, hecha a mano y la pasta grosera. Miguel Angel de Blas⁶⁹⁸ la situaba en Neolítico o Eneolítico. Aunque otros autores plantean una adscripción cronológica más amplia que iría desde el Calcolítico Final hasta la Edad del Bronce⁶⁹⁹. No son los únicos vestigios cerámicos hallados. Cerca de este mismo punto hemos podido recoger varios fragmentos de panzas y bordes de cerámica negra hecha a mano. En toda esta área que se encuentra nada más pasar la segunda verja se aprecian dispersos restos óseos, conchas y carbones.

⁶⁹⁷ Jordá y Mallo (2014:138)

⁶⁹⁸ de Blas, M.A. (1982): *La Prehistoria reciente en Asturias*. Principado de Asturias. Oviedo. 97

⁶⁹⁹ Cubas, M. et al. (2013): “La cerámica cantábrica desde su aparición (5000BP CL) hasta el final de la Prehistoria: técnicas de manufactura y características morfo-decorativas”. *MUNIBE* 64. 69-88

Avanzando por la galería hacia el panel volvemos a encontrar diseminados por el suelo abundantes lapas de pequeño tamaño, trochococlea y huesos con trazas de matriz negra. Asalta la duda si se trata del resultado de las alteraciones por remociones del yacimiento al hacerse el camino de acceso al interior de la cueva o rellenos traídos desde el vestíbulo para rellenar ese paso.

Otras dos zonas distantes entre si vuelven a mostrarnos evidencias de la ocupación humana de la cavidad. Una de ellas al fondo de la galería. Nuevamente aparecen restos de huesos y pequeñas lapas, junto alguna lasca de sílex y cuarcita. El suelo de esta zona es un coluvión de arcillas y bloques que desciende desde Este posiblemente relacionado con otra entrada de la cueva hoy obstruida. La otra se encuentra en un pequeño laberinto de gateras que parten de la Sala de los Signos y que dirigen hacia el vestíbulo. Posiblemente se trate de deslizamientos de los niveles de ocupación hacia salas laterales que quedaron totalmente colmatadas.

Por último, durante los trabajos de levantamiento topográfico pudimos observar algunas evidencias antrópicas, de época indeterminada, que se repartían por varios lugares de la cueva. Hemos podido documentar tanto a la entrada de la galería interior como en áreas próximas al panel principal varios puntos con restos de haberse producido fuego. Se suelen encontrar en espeleotemas, en huecos de bloques o sobre lajas. Además de las marcas de fuego se observa una cierta concentración de carbones vegetales. No es el único lugar donde aparecen, también se constataron en el fondo de una cubetas de unos 80 cms, forma ovalada y excavadas en la arcilla del suelo. Éstas se hallan tanto en la zona de acceso a la Galería III, como en la galería superior y en la entrada de un pasaje lateral. Es difícil determinar la naturaleza de estos puntos de combustión y menos aún el momento en el que fueron realizados. Finalmente sobre una repisa de la pared en la parte final de la cueva hemos hallado un amontonamiento de ocre en polvo de unos 20 cms.

2. 3. 6. 3. 4. Conclusión sobre la ocupación humana de la cueva.

Hasta la fecha todos los trabajos parciales y testimonios apuntaban a dos momentos de ocupación: uno paleolítico, del que sólo teníamos escasas evidencias que podrían centrar aquél en un episodio entre el Solutrense Superior y el Magdaleniense Inferior⁷⁰⁰; otro, post-paleolítico, que comenzaría con el Asturiense⁷⁰¹ o más bien situable en un momento tardío de este episodio mesolítico⁷⁰². No obstante es probable que se debiera situar en un estadio posterior que Pablo Arias⁷⁰³ – a juzgar por el estudio de su colección- sitúa en un Epipaleolítico-Neolítico premegalítico entre V y IV milenio (BC y cal). La fecha

⁷⁰⁰ Jordá 1957.

Barandiarán, I. (1973): *Arte Mueble del paleolítico cantábrico*. Zaragoza, 174.Lam 9.5.

Corchón, M^a, S.(1986). *El Arte Mueble Paleolítico Cantábrico*. Santander. Ministerio de Cultura. 259.

⁷⁰¹ Clark (1976:127)

⁷⁰² M.R. González Morales apunta la posibilidad que los restos cerámicos hallados en la cueva se relacionen con esa ocupación post-asturiense. Ver González Morales, M. R. (1982): *El Asturiense y otras culturas locales*. CIMA. Santander.

⁷⁰³ Arias, P. (1991): *De cazadores a campesinos la transición al neolítico en la región cantábrica* Santander.,49 y 50, 159, 273.

radiocarbónica obtenida por G. Clark parece apuntar a una fase de transición cultural dentro del V milenio A.C. De tal manera que se podría pensar que parte del conchero se aproxima a fechas Neolíticas⁷⁰⁴.

Los últimos trabajos que están en marcha con la revisión del arte de la cueva y su contextualización han abierto nuevas perspectivas. Por el momento se ha definido con bastante precisión una fase de ocupación dentro del Paleolítico final tal como se observa en los niveles del Sector I y IV. La otra zona (Sector III) muestra algunas diferencias, especialmente entre la fauna recogida, con estos dos. Es muy prematuro definirse pero podría corresponder a momentos anteriores al Magdaleniense superior. El sector V también nos muestra algún nivel ocupacional, que por su posición estratigráfica, podría llevarnos a momentos anteriores.

2. 3. 6. 4. La descripción de las manifestaciones artísticas de la cueva.

Las diferentes manifestaciones artísticas de Les Pedroses se distribuyen, especialmente, por varios puntos de la Galería III y galerías secundarias. Se han agrupado, para su estudio, en dos grandes conjuntos gráficos. El Conjunto I está formado por varios signos rojos situados a la entrada de galerías secundarias y una pequeña sala interior a la que, una de ellas, da acceso. El Conjunto II reúne la mayoría de la figuras de la Galería III o Principal. A su vez se ha subdividido en cuatro grupos. Se ha determinado esta división al pensarse que pueden formar dos bloques gráficos diferentes tanto en la forma como en el tiempo.

Grupos de arte en la Galería III o Principal.

El primer grupo de pinturas (Conjunto I) se encuentran a pocos metros de la segunda puerta que da paso a la galería principal o Galería III, bajo una cornisa de la pared derecha. Se aprecian dos manchas rojas acompañados de otros restos de pigmentos del mismo color dentro de dos pequeñas hornacinas que anuncian el acceso a un estrecho pasaje lateral que a su vez conduce a otra zona con pinturas⁷⁰⁵. Ambas manchas -ocultas a primera vista- se disponen en sendos salientes separadas un 1,80 entre ella y a 1,50 m, del actual suelo. Es desde este ángulo desde el que mejor se aprecian.

La primera es de algo más de 15 cms y está situada en la cara interior de la arista de la pared. Está precedida por dos marcas rojas y formada por cinco trazos de unos 12 cms de largo por 1 cm de ancho cada uno de ellos⁷⁰⁶. La segunda tiene unos 15 cms de alto y 8 cms

⁷⁰⁴ Arias, P. et al. (2018): “El Mesolítico y la Prehistoria reciente en el valle del Sella”. El poblamiento prehistórico en el valle del Sella. E. Alvarez y J. Jordá (Eds). A.C.A.R . Ribadesella. 133

⁷⁰⁵ Este grupo junto la sala interior y dos manchas rojas situadas algo más adelante forman el Conjunto I o de signos rojos.

⁷⁰⁶ La posibilidad que se tratase de una mano fue apuntada por Pedro Saura y Matilde Múzquiz en 2007 *Arte Paleolítico en Asturias. Ocho santuarios subterráneos*. Oviedo, Cajastur, 63. Con anterioridad el equipo de investigación encabezado por el profesor R. Balbín, en un estudio parcial de la cueva, había citado una serie de manchas rojas en esa zona. Balbín, R.; Alcolea, J. y González M. A. (2005): “Trabajos arqueológicos

de ancho, presenta una forma alargada subtriangular con un pequeño hueco sin pintura en el centro. El estudio de detalle de estas manchas, permite plantear que podrían tratarse, la primera, de los cinco dedos de una extremidad puesta boca abajo y la segunda, de una mano cerrada ambas en positivo. Su posición anunciando el paso al pasaje lateral donde se encuentran un signo, varios trazos rojos y un posible antropomorfo es bastante significativa. Unos siete metros más adelante volvemos a encontrar, a ambos lados, de la entrada de otro pasaje (hoy tapiado) otras dos manchas de tonalidad ocre intensa de unos 12 y 27 cms respectivamente. Están a 1,50 cm del suelo y separadas entre sí un metro. La primera situada en la parte derecha mirando hacia la pared, la forman dos grupos. El primero de 12 cms y el segundo de 27 cms de ancho. La mayor es una mancha oval (¿disco?) mientras que la otra está formada por varias digitaciones bastante perdidas. La siguiente forma, a la izquierda, es una masa de puntos sobre un pequeño saliente de forma cóncava. Estas masas de puntos son muy similares otras que se han encontrado en la comarca oriental asturiana..



Fig 141. Figura de mano en positivo.

Entre estas últimas figuras y el Panel Principal se vuelve a visualizar otro grupo gráfico (Grupo 1) que ya se ha incluido en el Conjunto II. Se encuentran en una pequeña hornacina de la pared derecha y muy cerca del actual suelo. En la parte superior y más interna del entrante se observan varios trazos de grabados simples muy perdidos sin que se aprecie forma alguna. Algo más abajo en un saliente de unos 25 cms ubicado en la parte izquierda de la hornacina y que enmarca la figura, se aprecia una magnífica cabeza de cierva⁷⁰⁷ realizada con un fino grabado fino múltiple y estriado. Algo perdida por su posición tan cercana al suelo (a 50 cm). La figura mide 13 cm y mira hacia el interior de la cueva. Se representa un morro algo forzado al adaptarse al soporte rocoso, cuello y orejas. La cabeza y parte del cuello se perfila con un grabado fino modelándose su interior por un estriado muy intenso a modo de sombreado. Se diferencia la zona de unión del maxilar con la papada por un grabado menos denso. Sobre ella una pequeña mancha roja. El resto de la pared – caminando hacia el Panel Principal- contiene algunos grabados inconexos y tres puntos rojos sobre los que se observan algunas líneas de grabados finos.

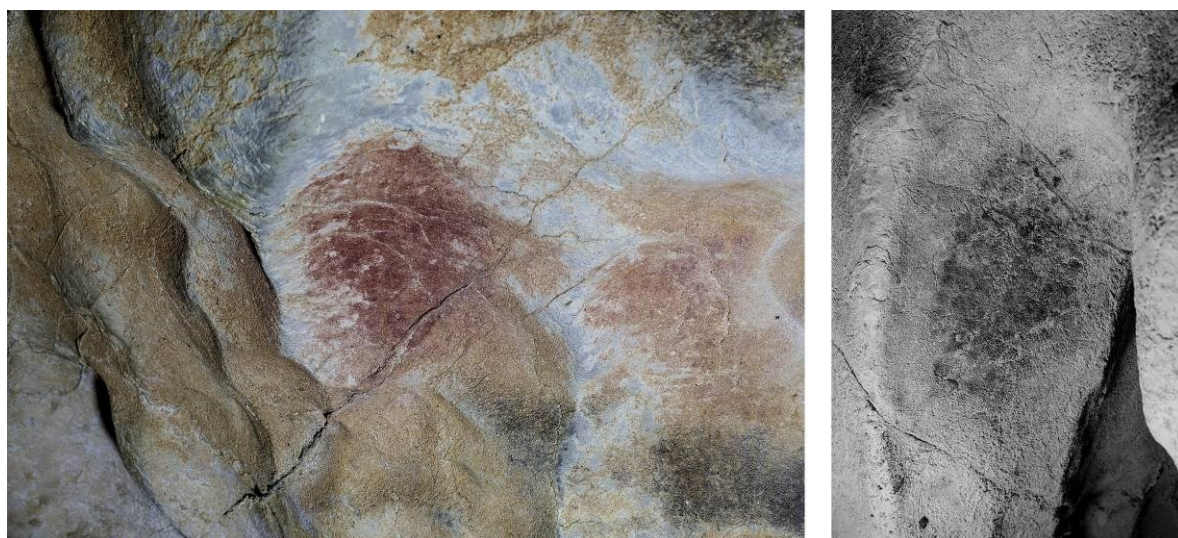


Fig 142a y b. Masas de puntos

Si se continua por la galería principal, hacia la mitad de ésta, en su pared derecha y a 20 m de la segunda puerta, se encuentra el denominado Panel Principal (Conjunto II - Grupo 2) situado sobre un destacado saliente de la pared, a modo de lienzo, que mide dos metros de largo y 0,60 m de alto. Está entre un metro sesenta y un metro del actual suelo. Este friso natural presenta una superficie lisa y rectangular muy apropiada para la representación gráfica en un espacio relativamente amplio y bien visible en el centro de la sala y desde varios puntos de la cueva. La disposición de las figuras muestra cierto equilibrio que, de alguna manera, nos recuerda el grupo de ciervos del Conjunto I de Tito Bustillo donde domina la imagen de un macho con dos ciervas a sus lados. A su vez se acompaña de una cabeza solitaria de cierva y un bóvido en total verticalidad. La disposición⁷⁰⁸ de nuestro panel en el centro de la galería y frente a un derrumbe que desciende desde la galería superior a modo de

⁷⁰⁷ La existencia de este grabado fue advertida por el guía de cuevas de la Consejería de Educación y Cultura, Alfonso Millara al que agradecemos su información y colaboración en estos trabajos.

⁷⁰⁸ La disposición de ambos propicia, para su observación, una cierta distancia.

anfiteatro, no parece casual. Entra las lajas de ese caos de bloques hemos encontrado dos zonas con carbones y trazas de fuego.



Fig 143 a,b, c, d. Signos rectangulares

El panel, leído de izquierda a derecha, comienza por el grabado de dos cabezas zoomorfas separadas, por una grieta oblicua, seguidas de una figura grabada y otra pintada en rojo. Prosigue, después de un pequeño resalte, con dos animales en rojo y varios grabados infrapuestos a aquéllos. Las tres figuras más destacadas son los tres denominados tradicionalmente como “cérvidos acéfalos” pintados en tinta roja, muy geométricas en su composición y perfilados por grabados finos repetidos y raspados. Jordá y Mallo identificaron, en su momento, once figuras⁷⁰⁹ a las que nosotros hemos añadido otras tres formas además de completar parcialmente otras cuatro. Siguiendo, en parte, la numeración de estos autores comenzamos la siguiente descripción:

⁷⁰⁹ Los primeros trabajos de reproducción en 1956, fueron realizados por Magín Berenguer que publicó años más tarde un dibujo del panel reinterpretando parte de las figuras. Berenguer, M. (1991) : *Arte en Asturias*, Tomo I. Gijón. Caja de Ahorros y El Comercio. 103-104.. Para este autor el panel principal estaba formado por un caballo, tres cérvidos y una figura indeterminada grabadas. Los zoomorfos pintados los identifica con bóvidos. Jordá y Mallo 2014.



Fig 144. Dibujo de cabeza de cierva estriada.



Fig 145a. Panel central.

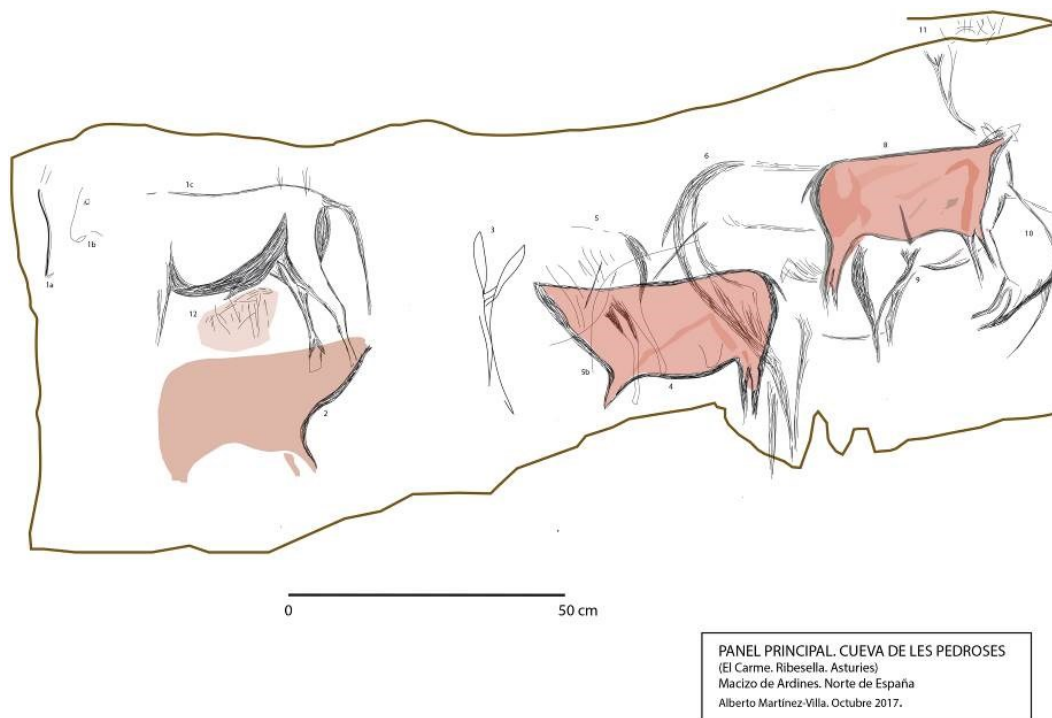


Fig 145b. Calco e interpretación del panel central. A. Martínez-Villa

Figura n.º 1a. La primera figura (15 cm x 4cm) está compuesta por dos líneas grabadas paralelas poco profundas de trazo algo sinuoso acabando en ligero ángulo en la parte baja buscando cerrar lo que sería el morro. Parecen insinuar, de manera muy esquemática, la frente de un bóvido. Dos pequeños trazos -paralelos- de cuatro centímetros, en la parte superior, podrían sugerir dos cuernos reforzando esa idea, un tanto sintética, de cabeza de uro⁷¹⁰.

Figura n.º 1b. Muy cerca de la anterior otra figura grabada con trazo único, menos profundo y más simple que la primera. Se trata de una pequeña cabeza – de 11 cm- que había sido identificada como bóvido en anteriores publicaciones⁷¹¹. Tanto el morro, muy rectilíneo, como la zona de la boca (4 cms) más redondeada y con una pequeña línea en su extremo sugieren, realmente, el perfil de un caballo. También se ha reflejado el ojo, de forma almendrada hecho con doble trazo. Una grieta en la zona del morro quiere cerrar la figura hacia un hipotético cuello.

Figura n.º 1c (n.º 1 Jordá y Mallo): Esta figura es para nosotros parte de un caballo y no un uro como otros autores han insinuado. Se le llegó a asociar al grabado 1a aunque nada tienen que ver una con otra. Tanto la distancia de la primera respecto a la segunda, el tipo de grabado, el estilo de ambas, las diferentes dimensiones y proporciones de las dos figuras, etc, parecen avalarlo. La forma 1c presenta prácticamente todo el cuerpo. Se definieron perfectamente los cuartos traseros en perspectiva dibujando no sólo el cruce de las patas con su casco ligeramente adelantada una respecto a otra, en un plano algo inferior. También se

⁷¹⁰ Tanto esta figura como la siguiente no fueron numeradas en la publicación de Jordá y Mallo (2014), por lo que de hemos decidido, para no alterar la anterior numeración, englobarlas como 1a y 1b.

⁷¹¹ Mejor definida por Magín Berenguer en un calco de la cueva publicado en Berenguer, M. (1991): *Arte en Asturias*, T.I, Gijón. El Comercio y Caja de Ahorros de Asturias, 100, y cuyo original a escala 1:1 hemos podido consultar en el Museo Arqueológico de Asturias. No obstante hay otras figuras que se reproducen incorrectamente como la n.º 9 que mira en dirección contraria.

remarcó la zona inguinal buscando ese volumen y perspectiva en la forma. Se detalló el sexo, la cola y la parte ventral con un trazo repetido en su contorno y grabado estriado en su interior confiriendo al animal un detallado juego de sombras que lo modelaron perfectamente. Se aprecia un minucioso trabajo en la ejecución de una de las pezuñas donde se deja bien claro el pelaje que las cubre. La técnica usada es un trazo repetido, poco marcado pero muy intenso. El lomo y cola se perfilan con un rasgo largo repetido y la pata delantera simplemente se esboza. La figura es de gran perfección técnica usando ese estriado para recrear las diferentes formas anatómicas que junto, a la posición de las patas, da gran sensación de volumen. Sobre la parte trasera del lomo se aprecian unos pequeños trazos grabados verticalmente que asemejan azagayas clavadas sobre aquél.

Figura n.º 2: Bajo las patas de la imagen 1c se pintó y grabó, en parte, el cuerpo sin cabeza de lo que parece una cierva (34 cms x 17 cms). Ejecutada en tinta roja plana y perfilada parcialmente con un grabado repetido y múltiple en la zona de cuello que se estrecha y apunta ligeramente hacia arriba, pecho y algo de la pata delantera. Visto de perfil esboza dos patas en ligera perspectiva en la zona del tren delantero y una en los cuartos traseros. La acción de la carbonatación de la pared y otros agentes naturales han afectado notablemente a la conservación de esta figura. Incluso han alterado el tono de la pigmentación -oxidándolos- ofreciendo un color más violáceo que las formas 4 y 8.

Esta representación se superpone al caballo 1c en la zona de las patas. Entre ambos se aprecia otra mancha de color ocre que tapa varios trazos (n.º 12), infrapuestos parcialmente al caballo n.º 1c, sobre los que volveremos más adelante.

Figura n.º 3: Se trata de un dibujo grabado con trazo único y simple que asemeja una especie de Y de unos 30 cms de larga. Parte de dos posibles orejas de unos 10 cms cada una. Se unen en dos trazos largos descendentes acabados en forma de arpón. Podría tratarse de un ideomorfo o de una forma abstracta y sintetizada de cierva donde sólo se reconocen las orejas vistas en posición frontal.

Figura n.º 4. Ocupa la posición central del panel y fue pintada justo al comenzar una ligera inflexión de la pared haciendo que se destaque perfectamente. Mira hacia el interior de la cueva. Se trata de otra figura en tinta roja (como la figura n.º 2) silueteada con un fino grabado repetido y múltiple especialmente en cuello, pecho, glúteos y pequeña cola simulando diferencias de pelaje en esa zona trasera (presenta un ancho entre 3 a 5 cms). Las medidas son de unos 37 cm de largo por 17 cms de torso de alto y 20 cms las patas. De forma muy geométrica destaca un arranque de una pata por par en la parte delantera y dos, muy juntas en la parte trasera. Una diferente tonalidad de la tintada roja parece insinuar la zona de cambio de pelaje entre lomo, parte ventral e inguinal sugiriendo cierto modelado a la imagen. Se podría interpretar como una cierva sin cabeza si bien su perfil nos recuerda vagamente un bóvido, la cola corta y gruesa es más propia de los cérvidos.



Fig 145 c. Cierva roja n.º 4. Panel central.

Figura n.º 5. Infrapuestos a la anterior y dispuestos en la misma dirección, se aprecian los cuartos traseros, cola corta, parte del lomo y vientre de otro cérvido (37 cms de alto). Las patas en ligero escorzo y dibujadas en distinto plano buscan cierta profundidad ejecutándose la primera con trazo fino, y la segunda con trazo repetido y estriado al igual que la parte de los glúteos. Una técnica y recurso similar al utilizado en la figura n.º 1c. En la parte interior, a la altura del costado, se realizaron varios trazos finos paralelos que simularían parte del pelaje de manera muy sintética. Dos líneas rectas, oblicuas y superpuestas a la grupa podrían interpretarse como astiles clavados.

Figura n.º 6. Cuartos traseros (30 x 45 cms) de otra figura de ciervo (en anteriores publicaciones se interpretaba como la grupa de un caballo al no identificarse bien la cola corta y patas traseras, así como otros detalles del cuerpo), realizado con un trazo múltiple y repetido. Éste contornea todo el cuerpo. Las patas usan ese mismo recurso creando un juego de sombras con diferentes haces de grabados formando un ancho de 3 a 5 cms. La otra pata sólo se esboza con trazos largos y finos. Una línea a medio lomo simula el corte de pelaje en esa zona. Otros trazos rectilíneos grabados se superponen sobre el muslo a modo de astil clavado. Infrapuesta a la n.º 5 mira hacia la derecha y se realizó de manera incompleta. Por su volumen es la figura de mayor tamaño del panel.

Figura n.º 6b. Línea simple grabada que simula la zona lumbar y trasera de un animal. Se infrapone a las figuras n.º 4,5 y 6.

Figura n.º 7. Conjunto de grabados simples entre las figuras 4 y 6. Se podrían asociar a esta última e interpretarse como parte del modelado de la misma.

Figura n.º 8. Cérvido de 38 cm por 30 cm, pintado en tinta roja intensa y grabado con dos técnicas: una perfiló – a modo de raspado - la figura, posiblemente, con un objeto romo y posteriormente fue redibujada con grabados largos, múltiples y repetidos con un grosor total de entre tres y cinco centímetros. Ese alisado o raspado realza el perfil de la imagen confiriéndole un tono más oscuro al contorno, sombreado que se intensifica con el juego de claroscuros producidos por una iluminación tenue. La técnica de grabado es especialmente profusa en la zona del cuello del animal y parte del pecho donde se detalla un intenso estriado. El artista para dar volumen a los cuartos traseros, aprovechó cierta irregularidad de la roca así como el uso de diferentes cargas de pintura. Igualmente se utilizaron algunas manchas naturales de manganos para favorecer sombreados en la figura. Llama la atención un trazo en pintura negra que baja por la zona ventral y que parece rematar el que sería el sexo, grabado, del animal. Se representaron las cuatro patas del zoomorfo jugando con la masa de color y el trazo repetido de los grabados. No se detallaron -como ocurre en otras figuras - las pezuñas. Sobre la zona del cuello se observan dos grandes orejas hechas con trazo fino a buril y que fueron ligeramente cubiertas por el haz de grabados que se continua hacia el lomo⁷¹². Por encima, sin que podamos saber con total seguridad si se relaciona con esta imagen zoomorfa o sea parte de otra infrapuesta (n.º 9), se observa una cornamenta de ciervo realizada con un grabado estriado y múltiple. Si parece que esta imagen, al contrario de los otros dos cérvidos, fue reinterpretada por el artista como un macho (se grabó la zona del sexo y se pintó a su vez) por lo que no parece improbable que esta cornamenta se relacione con este zoomorfo (15 por 5 cms). Tanto la multiplicidad de técnicas como de recursos usados para pintar este cérvido le confiere un aspecto muy elaborado que roza la policromía. Cuestión a valorar es la posible terminación del animal con una cabeza muy sintética y geométrica en forma triangular apuntando hacia arriba hecha con grabado fino. Es confuso ya que la zona debió sufrir algún tipo de pequeña escorrentía borrando parte del grabado. De confirmarse sería la única forma realmente acabada del panel aunque parece hecha en diferentes momentos.



Fig 145 d. Figura de ciervo n.º 8. Panel Central. Tratamiento de la imagen con filtro infrarrojo.

⁷¹² Si se sigue un trazo largo por la línea dorsal hasta la cerviz se puede ver como se une perfectamente con la segunda oreja. Este detalle nos hace pensar que fueron realizadas a la vez que el resto de la figura.

Figura n.º 9. Infrapuesta a la figura n.º 8. Dispuesta de manera oblicua al resto de las formas, en una posición algo forzada, se dibujó en trazo repetido. Probablemente otro cérvido de 30 cms de alto por 35 cms de largo. Los cuartos traseros se detallan con un sombreado realizado con un grabado múltiple y estriado formando una banda de entre 2 a 4 cms de gruesa. La posición de las patas junto a la zona ventral e inguinal -como en las figuras 1c y 5- buscan crear una sensación de perspectiva. No se detallan las pezuñas. La pata delantera se esboza con un grabado longitudinal repetido y fino. El trazo superior del cuerpo – lomo- se puede seguir por debajo de la figura n.º 8. Se representa sin cabeza.

Figura n.º 10. Otro zoomorfo de difícil interpretación (20 cms) fue ejecutado con grabados repetidos y múltiples. Las patas traseras siguen la misma técnica y convención de otras figuras. Se representa con una larga cola. La posición oblicua y forzada muestran una difícil perspectiva de esta imagen.

Figura n.º 11. En el extremo del panel, en su parte superior situados entre una grieta natural y un pequeño resalte se aprecian una serie de trazos finos formando haces y líneas cruzadas (unos 8 cms por 15 cms) .

Figura n.º 12. Bajo la figura 1c (infrapuesto a ésta) se observan un conjunto de líneas ligeramente oblicuas y horizontales realizadas con grabado simple y fino que se entrecruzan (12 por 15 cms). Fueron recubiertas con pintura roja. Se podría interpretar como un tectiforme tipo a los grabados en el Buxu o Tito Bustillo

A unos 10 m del Panel principal y en la parte izquierda de la sala, en uno de los bloques del derrumbe que desciende desde la galería superior, como a un metro y veinte del suelo se ven otros grabados finos y simples (Grupo 3). Se encuentran bastante borrosos y perdidos por acción del agua y la concreción. No obstante, uno de ellos, se podría interpretar como la cerviz, cuernos y parte del morro de una pequeña cabra realizada de manera sencilla y esquemática

La pared derecha, casi al finalizar la Galería III⁷¹³, bajo un saliente y a ras de suelo, contiene el último grupo de grafías (Grupo 4). Destaca, entre múltiples trazos y líneas simples grabadas, el lomo y cerviz de un caballo realizado parcialmente. De poco más de un metro de largo ocupa casi toda la parte superior del bloque. La zona de arranque de la figura -derecha- muestra la oreja con un trazo doble marcado y un pequeño saliente natural. El grabado continua señalando el lomo, parte de la crinera dibujada con dos trazos y líneas oblicuas y finaliza a la altura de la cola. La parte trasera del zoomorfo está mal conservada. Otro grabado quiere mostrar la parte inferior del cuello y arranque del morro. Se aprecian otras líneas simples que pudieran relacionarse con la zona ventral y pata trasera del mismo animal (muy dudoso). Esta figura es atravesada por un tosco grabado serpentiforme que se le superpone. Sobre ella otra línea sinuosa que se podría interpretar como otro lomo incompleto. Similar a éste encontramos, en el extremo derecho del bloque, otro grabado cruzado por dos pequeños trazos en X. Nuevamente una línea más profunda se superpone al caballo.

⁷¹³ El bloque de 1,50 m por 1 m está situado a 13,50 m del Panel Principal justo cuando se estrecha la galería para dar paso a la última sala.

Pasaje Lateral.

A unos metros de la segunda puerta que da paso a la Galería III, se encuentra la entrada de un estrecho pasaje. Éste es anunciado, como se comentaba más arriba, por las primeras manchas rojas situadas al comenzar el corredor dentro del conjunto gráfico I. El pasaje parte a la derecha, y da paso a una pequeña sala que se bifurca en una sima y una estrecha gatera. Justo en esa bifurcación, colgadas de un saliente de la roca, se aprecian restos de pintura roja. Fueron aprovechados ambos lados de la arista rocosa para plasmar las dos representaciones. La figura principal – la más visible en el frente de la pared-fue interpretada por el profesor Rodrigo Balbín⁷¹⁴ como un antropomorfo. Aunque no es descartable que pueda tratarse de un signo rectangular yuxtapuesto al anterior y unidos por el canto, descrito, de la pared. Al menos se aprecia, en el lado derecho, un trazo rectilíneo aunque algo curvado de unos tres cms de ancho y de largo 85 cm. Éste se cierra por arriba y abajo por otras dos líneas casi en ángulo recto. Aquélla situada en la base es más corta (5 cm) que la superior (20 cms). Esta última cierra la pintura por arriba continuando con un trazo en ángulo recto hacia abajo por el lado izquierdo. La línea está hecha a base de puntos. Se aprecian varias manchas de pigmentación y líneas transversales en el interior que da la sensación de compartimentar éste (fig 143).

La otra cara de la roca presenta un signo formado por seis trazos rojos horizontales entre 10 y 20 cms formando calles más o menos uniformes de 8 a 5 cms. Se unen por una línea recta vertical pintada en el extremo de la pared y de medio metro de largo y de un grosor de 3 cms. La forma se cierra por la parte superior e inferior y se quiere intuir -aunque muy perdida- otra línea vertical que cierra el rectángulo por el lado izquierdo. Se podría interpretar como un signo de tipo rectangular con varias divisiones internas. La pequeña sala contiene, también, varias digitaciones rojas en sus dos salidas o extremos y otra frente al signo rectangular justo en el paso hacia la sima.

2. 3. 6. 5. Análisis formal de los diferentes grupos artísticos.

Como ya se ha indicado en varios momentos de este trabajo, la cueva presenta dos conjuntos gráficos. Se han diferenciado de manera formal. El primero constituido por signos pintados (posibles manos, digitaciones, masas de puntos, manchas ovaladas o rectángulos) en rojo situados hacia la entrada de la Galería III y pasaje interior. Y el segundo, donde predominan sobre todo zoomorfos grabados y pintados. Ambos pueden tener un origen, función y cronología diferente. La cueva se comenzaría a decorar por el denominado Conjunto I y se terminaría con el Conjunto II y sus diferentes grupos. Las claves para interpretar esta secuencia gráfica podrían estar en la lectura e interpretación de las superposiciones del Panel Principal.

⁷¹⁴ Balbín, R. (2014): "Los caminos más antiguos de la imagen". M.A. de Blas (Ed). *Expresión simbólica y territorial: los cursos fluviales y el arte paleolítico en Asturias*. RIDEA. Oviedo. 78. El profesor Rodrigo Balbín realiza una lectura y versión muy sugerente de esta figura interpretándola como un ser mixto. Mitad hombre y mitad felino. El tratamiento realizado por nosotros de la imagen con filtros infrarrojos y la discriminación de algunas manchas de óxido de hierro propio de la roca nos han permitido determinar mejor algunas líneas y rechazar otras supuestas manchas de color. A partir de este trabajo gráfico se ha podido proponer otra interpretación. No se ha forzado la imagen, ni el color como se puede apreciar en las fotografías de esta publicación.

2. 3. 6. 5. 1. Superposiciones. Análisis e interpretación del Panel Principal y grupos gráficos dentro del Conjunto II.

Francisco Jordá⁷¹⁵ en varios artículos había hecho una lectura del conjunto interpretándolo como una sucesión de santuarios independientes de figuras acéfalas. La sucesión comenzaría por las formas realizadas con grabados múltiples y estriados y finalizaría por las formas realizadas con grabado simple. Este esquema de superposiciones, propuesto, presenta varios matices, no sólo en cuanto a la serie de figuras sino a la interpretación de las mismas.

El panel parece comenzar con la serie de grabados simples que forman haces y líneas entrecruzadas (n.º 11 y 12). Éstas no podrían interpretarse como tectiformes, propiamente, pero si nos recuerdan formas similares de tipo signico encontradas en las cercanas cuevas del Buxu y Tito Bustillo. Al menos la forma n.º 12 se infrapone parcialmente al caballo (n.º 1c). El grupo de trazos n.º 11 por similitud se asocia a este primer momento. También corresponde a esta fase una línea curva de grabado sencillo bajo las figuras n.º 4,5 y 6. Sobre este primer estadio se dibujarían la mayoría de los zoomorfos del panel. Todos con un estilo muy próximo. Nos referimos a las figuras n.º 1c, 5, 6, 9 y 10. Figuras realizadas con un contorno grabado y repetido de líneas donde el artista se recrea creando volúmenes mediante la insistencia de trazos largos y múltiples. Es el caso de los glúteos de las figuras n.º 5, 6, 9 y 1c o las patas y zonas inguinales de las formas n.º 1c, 5 y 9. Si bien todos los zoomorfos están incompletos en su cuadro delantero, dentro del conjunto se aprecian diferencias en cuanto al concepto de dibujo. Estas desemejanzas se aprecian entre el grupo que mira a la izquierda (n.º 1c y 5) y el grupo de figuras n.º 6,9 y 10.

El primero presenta una ejecución más cuidada, naturalista y detallada. Así se dibujan las dos patas traseras con bastante minuciosidad como son sus pezuñas; se sitúan una más avanzada que la otra y en planos diferentes buscando profundidad y perspectiva; a su vez se somborean cuidadosamente y el perfilado, de las mismas, se hace con un grabado más fino atendiendo más a su trazo y repetición. Ese sombreado de trazo múltiple que nos recuerda al estriado de las ciervas tipo Altamira-Castillo, se emplea, especialmente, en glúteos pero sobre todo en la zona inguinal, interior de las patas y vientre con sexo de la figura 1c donde se modelan esas partes con especial intensidad abundando en el volumen del animal. Esta figura es la de más delicada ejecución; especial cuidado pusieron al dibujar el casco y su pelaje hecho con pequeños trazos verticales y sinuosos que acompañan el perfil de la misma confiriéndole un modelado vivo. No obstante si atendemos a la composición, disposición y técnica de las figuras 1c y 5 vemos su gran semejanza compositiva.

El otro grupo presenta un dibujo algo más “descuidado” y esquemático. Similar, al primero, en cuanto a las técnicas y convenciones utilizadas, aunque con matices que los diferencian. Así, por ejemplo, las patas ya no se cuidan en cuanto a detalles, no se acaban sus extremidades (figuras n.º 6,9 o 10) o simplemente se esbozan; una convención del arte de esta cueva que vemos, también, en las figuras rojas. Por contra al caso arriba citado, se dibujan en una maraña de trazos largos que se repiten hasta darles cierta forma⁷¹⁶. Técnica

⁷¹⁵ Jordá (1976:216)

⁷¹⁶ La pata del caballo 1c se traza de la misma manera

similar se observa en las extremidades de las figuras 2,4 y 8. Este conjunto muestra su propia serie de superposiciones. La figura más antigua es la n.º 6 a la que se superpone la n.º 9 y a ésta, la n.º 10.

Los animales representados en esta fase del panel, son un caballo (n.º 1c) que fue interpretado como uro en anteriores trabajos, tres cérvidos (n.º 5,6 y 9) y una figura indeterminada de larga cola que se atribuyó a un ciervo aunque podría ser un uro o un caballo por ese detalle anatómico (n.º 10).

El siguiente grupo claramente superpuesto al anterior está constituido por los tres zoomorfos más destacados del panel (n.º 2,4 y 8). Realizadas -principalmente- en tintas rojas, comparten con las figuras anteriores algunas características formales y técnicas. La principal es que son formas incompletas (característica de esta cueva)⁷¹⁷ donde se mezcla el trabajo de grabado, raspado o alisado y pintura. Estas tres figuras fueron interpretadas por Jordá y Mallo⁷¹⁸ como un toro y dos posibles ciervas. No obstante al analizar el detalle de imagen que aporta la fotografía digital, se podría asegurar que estamos ante dos posibles ciervas y un ciervo⁷¹⁹. Las tres -como se indicaba- conjugan diferentes técnicas (pintura, alisado/raspado y grabado), aunque la tercera figura (n.º 8) es la más completa y trabajada. Todas se conciben de una manera bastante geometrizable y esquemática en cuanto al diseño de las patas y figura. Aquéllas nunca se llegan a terminar o incluso se insinúan, sencillamente, con un muñón. La técnica es muy similar en las tres. Se pintó en tinta plana roja perfilándose la figura con un alisado o raspado muy tenue (especialmente evidente en la n.º 8) realizado con un objeto romo o de finas estrías para finalmente repasar distintas partes con un grabado fino – en casos intenso- múltiple. Este grabado se empleo especialmente para definir mejor la zona del cuello, glúteos o zona ventral como ocurría en algunas figuras de la anterior fase (1c, 5, 6 ó 9 y pata delantera de n.º 1c). Las patas traseras se definen con trazos largos y repetidos sobre la masa de color. La misma técnica de grabado que encontramos en las ciervas 6 ó 9. Algo parecido observamos en la representación de la corta cola⁷²⁰ de las figuras 4 y 8, ambas realizadas con trazos finos repetidos que volvemos a encontrar en los zoomorfos 5 y 6. Posteriormente se matizarían diferentes tonalidades en la masa de pintura para buscar el modelado de la figura.

El primer zoomorfo -desde la izquierda- se superpone claramente a la figura n.º 1c. A pesar de su estado de conservación (muy alterado), el estudio a partir de la fotografía , permite apreciar un cuello más fino, similar a la cierva n.º 4. Incluso el perfil del pecho -junto con el lomo- nos permite afirmar que se trata de un cérvido y no de un bóvido. La siguiente cierva se superpone a los n.º 5 y 6. Finalmente la figura n.º 8 se superpone al resto del conjunto (n.º 6,9 y 10). Como ya se explicó anteriormente, es la forma más trabajada y donde se busca más el efecto naturalista de los volúmenes. Pecho, vientre y cuello están realizados con un intenso estriado. La cerviz presenta dos grandes orejas ejecutadas con el resto del lomo aunque situadas de manera algo forzada sobre el mismo, al igual que una cornamenta también

⁷¹⁷ Se han interpretado tradicionalmente como figuras acéfalas, aunque como veremos en un caso es discutible.

⁷¹⁸ Jordá y Mallo (2014:152-153).

⁷¹⁹ Nos hemos basado en el perfil del animal como es su , estrecho y alargado cuello unido al pecho,lomo recto y vientre curvado, o en detalles como la forma del pecho y la cola corta. Para el caso de la figura 8 se muestra el sexo. Bien identificado en la figura 8 y ausente en la 2 y 4.

⁷²⁰ Es la típica cola de pequeño tamaño que se observa en cérvidos.

realizada con esa misma técnica. El uso de pintura negra para marcar el sexo y parte ventral, la aplicación de cierta tonalidad roja, el aprovechamiento de manchas naturales de manganeso o el perfilado mediante un raspado que oscurece el perfil de la representación permite plantear la posibilidad de estar ante una figura policroma.

Por último, tenemos tres representaciones independientes hechas con una técnica de grabado más simple. Jordá⁷²¹ proponía que fuesen las últimas figuras del panel. Realmente no se superponen a ninguna de las anteriores. Si cabe decir que son muy esquemáticas y todas representan total o parcialmente la cabeza del animal. Se trata de un bóvido (n.º 1a), un caballo (n.º 1b) y unas orejas con trazos en visión frontal que recuerdan una cierva. Este grabado simple, en casos realizado una doble línea bien marcada, aparece, igualmente, en trazos y figuras de los otros grupos (3 y 4) de este conjunto. El caso más representativo es la línea que marca el lomo del caballo del grupo 4. Se podrían adscribir todos ellos a una misma fase. No siendo descartable que se trate del último episodio artístico de la cueva.

2. 3. 6. 5. 2. Valoración y paralelos de los conjuntos artísticos de Les Pedroses.

Los dos conjuntos gráficos de la cueva parecen responder, por estilo y temática, a dos episodios y contextos cronológicos diferentes. El Conjunto I formado por signos y figuras rojas en su mayoría se podría adscribir al momentos *pre-magdalenenses* (antes del 17.000 BP- 20270 cal BP) incluso dentro de episodios anteriores encajables en los primeros estadios del arte paleolítico (25000 -35000 años BP). El Conjunto II, más concretamente las expresiones gráficas relacionadas con las Fases 2 y 3 del Panel Principal, podrían atribuirse a un Magdaleniense inferior (entorno al 14.000 BP- 17245 cal BP).

El contexto cultural del yacimiento de la cueva no nos aporta datos significativos en cuanto a su ocupación paleolítica tal como se vio en el capítulo correspondiente. Algunas evidencias apuntan a un estadio dentro del Solutrense, el Magdaleniense inferior y final. Tecnocomplejos, como el Solutrense o Magdaleniense inferior, que nos encontramos en cuevas vecinas como Cova Rosa⁷²² , El Cierru⁷²³ , La Lloseta⁷²⁴ o Tito Bustillo⁷²⁵. El Cierru, a pocos metros de Les Pedroses, muestra una ocupación no sólo Magdaleniense inferior (Nivel F y G)⁷²⁶ con el hallazgo de una escápula decorada con una cierva estriada⁷²⁷

⁷²¹ Jordá (1976:138-139) y Jordá (1977:126) : se identifican tres fases dentro de un Magdaleniense inicial con paralelos en Candamo, Castillo, Monedas o Altamira y en la cueva de Parpalló entre el Solutrense final y el Magdaleniense inicial. Ya se expuso esta secuencia.

⁷²² Jordá, F. y Gómez Fuentes, A. (1982): *Cova Rosa A*. Universidad de Salamanca. Salamanca
Alvarez, E., Bécas, J. y Portero, R. (2014): "Excavaciones arqueológicas en Cova Rosa y en El Cierru (Ribadesella, Asturias): pasado, presente y futuro". *NAILOS* 2, 73-97.

⁷²³ Jordá, F. (1977:116-117).

⁷²⁴ Jordá, F. (1958): *Avance al estudio de la cueva de la Lloseta (Ardines, Ribadesella, Asturias)*. Oviedo. Diputación Provincial de Oviedo.

⁷²⁵ Las nuevas fechas de C-14 obtenidas para diferentes niveles de cuevas del complejo de Ardines abundan en la intensidad de la ocupación durante el Magdaleniense Inferior.

⁷²⁶ Álvarez, E. et al. (2016): "Nouvelles données sur le Magdalénien inférieur de la Région Cantabrique: le Niveau F de la grotte de El Cierru (Ribadesella, Asturias, Espagne)". *L'Anthropologie* 120. 537-567. Del nivel F se obtuvo una fecha radiocarbónica 15.460±75 BP (OxA27869. 18800-18560 cal BP) y del nivel G 15.580±75 (OxA 27870: 18990-18660 cal BP)

del mismo estilo que la recientemente hallada en la pared de Les Pedroses sino un nivel anterior que podría corresponder a una fase Solutrense tardío o más bien atribuible al Magdaleniense antiguo/Badaguliense ⁷²⁸. Ambos podrían ser parte de una misma serie estratigráfica, como indican en su estudio David Álvarez y María de Andrés Herrero, datada entre el 16.360 y el 15.000 BP⁷²⁹ (19640 y 18253 cal BP). Las etapas más antiguas de ocupación, de momento, están ausentes en Les Pedroses. Debemos acudir, nuevamente, a los yacimientos cercanos como El Cierru donde nos encontramos con fases paleolíticas antiguas ⁷³⁰. Ante la ausencia, a día de hoy, de un contexto arqueológico claro en Les Pedroses que permita establecer una relación directa con sus conjuntos artísticos, si se cuenta con una amplia ocupación en la cercana cueva de El Cierru (a escaso centenar de metros) que podríamos poner en relación.

La contextualización de las representaciones de Les Pedroses debe realizarse, de momento, por el método tradicional de paralelos iconográficos.

El Conjunto I de figuras rojas presenta una gran uniformidad formal e iconográfica. Nos encontramos con varias figuras que se concentran en dos áreas topográficas de la cueva. Por un lado dos manos y alguna vírgula dispuestas en un resalte de la pared y anunciando un pasaje lateral que nos lleva a otra galería con pinturas. Por otro lado, un disco y dos masas de pequeñas digitaciones enmarcadas en una concavidad de la pared y a ambos lados de la entrada de una gatera. El otro conjunto se dispone en una pequeña sala interior y al borde de una sima. En este caso nos encontramos con dos imágenes yuxtapuestas sobre un ángulo natural de la roca. La figura de la izquierda es un signo rectangular con divisiones internas, la figura de la derecha ha sido interpretada, como ya se expuso, por Rodrigo Balbín como un antropomorfo que mezcla rasgos de felino y humanos. A esta conclusión se llega tras un forzado estudio de la imagen tomada fotográficamente y tratada con diferentes filtros. A nosotros, sin descartar esta hipótesis iconográfica, nos parece aún prematura la atribución. De momento nos decantamos por la posibilidad que se trate de otro signo rectangular asociado al primero. No obstante aún nos quedan por realizar nuevas y más detalladas tomas fotográficas con diferentes técnicas que nos saquen de la duda.

Toda la composición del conjunto I parece responder a un mismo momento y con una intencionalidad determinada. Todo apunta a que nos encontramos ante una serie de elementos gráficos asociados a partes muy determinadas de la topografía de la cueva que anuncian pasajes conducentes a pequeñas salas internas donde se disponen idemorfos. Se trata de espacios apartados de la galería principal, angostos y próximos a zonas peligrosas como

⁷²⁷ Gómez Fuentes, A. y Bécares, A. (1979): "Un hueso grabado de la cueva de El Cierro (Ribadesella, Asturias)". *XV Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza, 83-94.

⁷²⁸ Alvarez, D. y Herrero, M.^a de Andrés. (2012): "La transición solutrense-magdaleniense en la cueva de El Cierro (Ribadesella, Asturias, España)" *Espacio, Tiempo y Forma* 5. UNED. 399-411.
Alvarez et al. (2016:546). Este nivel G1 fue datado por C-14 en 16.360±55 BP (OxA 27871: 19400-18930 cal BP)

⁷²⁹ Alvarez et al. (2016:537-567). Decir que en ese serie estratigráfica y contexto cronológico se encontró la escápula con cierva estriada.

⁷³⁰ Jordá Pardo, J. et al. (2018): "Al oeste del Sella. Geoarqueología y cronoestratigrafía del registro del Pleistoceno superior de la cueva de El Cierro (Fresnu, Ribadesella, Asturias, España)". *Boletín Geológico y Minero* 129 1-2. 207-250.

serían las simas. Cronológicamente estas figuras nos llevan a los primeros momentos del arte paleolítico paralelizable con las fases más antiguas de La Lloseta o Tito Bustillo⁷³¹. No obstante, la atribución cronológica de este grupo de signos rectangulares y otras figuras pintadas en rojo como puntos, manos, discos, antropomorfos, vulvas, claviformes, etc guarda cierta complejidad. Aunque no se cuenta en el arte cantábrico con amplias series cronológicas absolutas, si podemos pensar que todo este conjunto de expresiones gráficas, donde se incluye el conjunto I de Les Pedroses, parecen confluir en un mismo horizonte artístico y temporal. Las evidencias parecen apuntar a un momento temprano como demuestran las primeras fases de cuevas como Llonín o Tito Bustillo⁷³² o las dataciones, por diferentes técnicas, como son los discos de la cueva cántabra de El Castillo (34.250±170 BP/35.720±260), las manos de El Castillo (37.630±340), los antropomorfos de Tito Bustillo (29650±550/35.540±390BP), los claviformes del Gran Techo de Altamira (36.610±610 BP)⁷³³, etc . Esta hipótesis, que apunta a una cronología temprana, va encontrando cada vez más consenso entre los prehistoriadores cantábricos⁷³⁴. Los signos cuadrangulares tipo parrilla presentan problemas de datación al no tener ninguna fecha absoluta. Su inclusión en este grupo de figuras rojas es por su similitud formal. Hasta el momento los ideomorfos cuadrangulares parecen estar dentro de episodios premagdalenenses, por tanto anteriores al 16.000 BP.

⁷³¹ Balbín, R. (2014): “Los caminos más antiguos de la imagen: el Sella”. Expresión simbólica y territorial: los cursos fluviales y el arte paleolítico en Asturias. M. A de Blas (Ed). RIDEA. Oviedo. 65-92. Alcolea y Balbín (2018:59-60)

⁷³² Balbín 2014. Fortea, J., Rasilla de la, M. y Rodríguez, V. (2004): “L’art et la séquence archéologique paléolithique de la grotte de Llonín (Peñamellera Alta, Asturias, Espagne)”. *Société Préhistorique Ariège-Pyrénées* LIX, 7-29.

⁷³³ Pike, A. et al. (2012): “U-Series Dating Of Paleolithic Art In 11 Caves In Spain”. *Science* 336.: 1409-1413.

Pike, A. et al. : (2012): “En los orígenes del Arte Rupestre Paleolítico: Dataciones por la serie del Uranio en las cuevas de Altamira, El Castillo y Tito Bustillo”. *Pensando el Gravetiense: Nuevos datos para la Región Cantábrica en su contexto Peninsular y Pirenaico*. Santander.: 461-475.

⁷³⁴ González Sainz, C. (1999): “Sobre la organización cronológica de las manifestaciones gráficas del Paleolítico Superior. Perplejidades y algunos apuntes desde la región cantábrica.” *Edades* 6-2. 123-144. Fortea, J. (2001): “Los comienzos del arte paleolítico en Asturias: aportaciones desde una arqueología contextual no postestilítica”. *Zephyrus* 53-54. 186-187. Garate, D.(2008b): “Perdurance des traditions graphiques dans l’art pariétal pré-magdalenien des cantabres”. *INORA* nº50.18-25. Menéndez, M. (2014): “Desde Candamo a la cueva del Pindal: un siglo de estudios del arte paleolítico en Asturias”. *ENTEMU* XVIII. 205-226. Balbín, R. (2014): “Los caminos más antiguos de la imagen”. M.A. de Blas. (Ed). *Expresión simbólica y territorial: los cursos fluviales y el arte paleolítico en Asturias*. IDEA. Oviedo. 65-91



Fig 146. Lajas con carbonces frente al panel central.

El análisis formal del conjunto II, en concreto el grupo de zoomorfos de la fase 2 y 3 representados en el panel principal presentan claros paralelos formales con figuras similares a lo largo de varias cuevas cantábricas. Son encuadrables en un estadio estilístico del arte paleolítico cantábrico donde predominan las figuras ejecutadas con la técnica del grabado múltiple y estriado. Sus similitudes técnicas y compositivas son perfectamente comparables con figuras de la fase III de Llonín, El Castillo o la serie de grabados situados entre la serie negra y los polícromos del gran techo de Altamira. Muchos de los convencionalismos presentes en las figuras de esas cuevas se concentran en los cérvidos y équidos presentes en Les Pedroses haciendo de esta cueva un interesante corolario donde confluyen muchas de las convenciones representadas en figuras dentro de este episodio artístico – figuras estriadas – tan propio del arte paleolítico cantábrico y que encontramos tanto en su arte rupestre como sobre soportes óseos como omóplatos de ciervo. Estas características compartidas se centran por lo general en la manera de tratar el trazado y repasado de los lomos, pechos o nalgas. Igualmente en la simplicidad geométrica que encontramos en la cabeza y cuernas del cérvido (n.º 8 del Panel). En otros casos la manera de insinuar el pelaje como se ve en la figura n.º 5. La cabecita de cierva es otro resumen de este compendio de “técnicas de dibujo” que volvemos a apreciar en figuras representadas en escápulas y paredes de cuevas como Castillo o Altamira. Todas las cuevas nos muestran de manera simultánea en tiempo y espacio dos estilos: uno naturalista y otro ligéramente geometrizable.

Como se indicaba anteriormente este tipo de representaciones nos aparecen sobre paredes de cuevas dentro de importantes secuencias gráficas y de superposiciones. Se trata de paneles de estaciones de referencia con series plásticas de larga duración como Altamira, Castillo, Llonín, La Garma o Tito Bustillo. Éstas muestran una posición relativa para este

tipo figuras realizadas bajo la *técnica del estriado*. Pero es su similitud estilística, formal e iconográfica en muchas ocasiones como señala Gonzalez Sainz ⁷³⁵ “lo que resulta más fértil, de cara a establecer inferencias cronológicas”.

Técnica, estilo e iconografía confluyen, especialmente en un tipo de soportes (escápulas), reafirmando este tipo de piezas y expresiones plásticas como realmente referenciales y singulares pudiéndose extrapolar a los casos plasmados en las paredes de las cuevas. Sobre los dos casos, arte mueble y parietal, contamos con suficientes referencias cronológicas directas e indirectas que permiten contextualizar las figuras de zoomorfos ejecutados con *grabado múltiple y estriado modelador interior especialmente realizado mediante abanicos y haces de líneas bien enmarcados*, como se verá, dentro, principalmente, del Magdaleniense Inferior.

La versión mobiliar ha sido datada de manera directa y por contexto estratigráfico en cuevas como El Juyo⁷³⁶, Altamira⁷³⁷ o Mirón (Cantabria) en una horquilla entre el 14.500 y el 16.300 BP (17642 y 19500 cal BP).



Fig 147 a y b. Lápiz de ocre del nivel solutrense y arpón magdaleniense.

Otros contextos arqueológicos muestran esa adscripción al Magdaleniense Inferior con piezas aparecidas en la capa 8 de El Castillo⁷³⁸ ó Juyo 8⁷³⁹. Caso a parte son las piezas -

⁷³⁵ González Sainz, C. (2005): “Sobre la actividad gráfica Magdaleniense en la region cantabrica. Datación y modificaciones iconográficas”. *IV Congreso Arqueología Peninsular*, Faro, 157-182.

⁷³⁶ González Echegaray, J. y Freeman, L.G. (1992): “Las excavaciones de la cueva del Juyo (Cantabria).” *KOBIE* XX, 29-42.

⁷³⁷ Heras, C.; Lasheras, J.A.; Rasines, P.; Montes, R.; Fatás, P.; Prada, A. y Muñoz, E. (2012): “Datation et contexte archéologique de la nouvelle omoplate gravée découverte à Altamira”. Clottes J. (dir.), *L’art pléistocène dans le monde / Pleistocene art of the world / Arte pleistoceno en el mundo*, Actes du Congrès IFRAO, Tarascon-sur-Ariège, septembre 2010, Symposium « Art mobilier pléistocène ». N° spécial de Préhistoire, Art et Sociétés, *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, LXV-LXVI, 2010-2011, CD :1571-1588.

El suelo donde fue encontrada la pieza arrojó una fecha de 14.830±60 BP (17.900±40 cal BP) GrA-44928. Valladas, H. et al. (1992): “Direct radiocarbon dates for prehistoric paintings at the Altamira, El Castillo and Niaux caves”. *Nature* 357, 68-70.

⁷³⁸ Cabrera, V. (1984): *El yacimiento de la cueva de "El Castillo" (Puente Viesgo, Santander)*. Madrid : Centro Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Prehistoria, Biblioteca Praehistorica Hispana 22.

sin contexto- procedentes de las excavaciones de El Pendo realizadas por Martínez Santaolalla, aunque en este importante yacimiento cuenta con una ocupación de esta época⁷⁴⁰.

Por otro lado, también se cuentan con referencias cronológicas mediante datación en algunos de estos contextos parietales. Han sido datos cronológicos obtenidos por técnicas absolutas como una línea negra cortada por una cierva estriada (Sala IV de Altamira) cuya datación nos lleva al $14.650 \pm 140 \text{BP}$ ⁷⁴¹. Las figuras de la serie negra de Altamira definida por Leroi-Gourhan cuenta con una serie de fechas como son, trazos negros ($16.480 \pm 210 \text{BP}$), los cuadriláteros ($15.440 \pm 200 \text{BP}$) y una cabeza de cierva de la Sala IV ($15.050 \pm 180 \text{BP}$) que formalmente recuerda a algunas de las grabadas. Este elenco de muestras han aportado tres fechas que enmarcan este momento gráfico entre el 16.500 y el 15.000 BP y que por superposición de una cierva estriada parecen un momento previo aunque no lejano a esa fase. Esas dataciones y esa similitud estilística que señalamos, lleva a pensar en la proximidad formal de ambas etapas gráficas. Estas grafías tan características encajan según P. Utrilla en su Facies Juyo del Magdaleniense Inferior con azagayas cuadrangulares y decoración de “tectiformes”⁷⁴².

El techo de Altamira muestra bajo sus grandes policromos esta serie de figuras de ciervas estriadas⁷⁴³ situando, ambos autores, esta fase en el Magdaleniense. Policromos para los que también se cuenta con una serie de fechas que coinciden parcialmente con las figuras estriadas, al menos en su parte final, mostrando un posible momento de solapamiento entre ambos. Es, por tanto, interesante la situación temporal de los grandes policromos de Altamira momento del que parecen participar en todo o en parte, nuestras figuras, al menos los cérvidos en rojo del panel principal de Les Pedroses.

En resumen, la series de fechas⁷⁴⁴ obtenidas tanto de las figuras negras, de los

⁷³⁹ González Echegaray, J. y Freeman, L.G. (1992): “Las excavaciones de la cueva del Juyo (Cantabria).” *KOBIE* XX, 29-42.

⁷⁴⁰ Presenta paralelos notables según Montes y Muñoz con las piezas 12, 15 y 19 de El Castillo (Almagro) para el caso de la cabeza de cierva y con las piezas 1 y 9 (Almagro) en el caso del cuerpo de cierva que a su vez nos recuerda mucho, por su tratamiento, los cuerpos (gluteo, patas y zona inguinal) de las ciervas de Les Pedroses o la posible cabeza esquemática y triangular. Montes Barquín, R. y Muñoz, E. (2001): “Omóplatos grabados de la cueva de El Pendo (Escobedo de Camargo, Cantabria)”. *Nivel Cero* 9, 63-69.

⁷⁴¹ Moure, A.; González Sainz, C.; Bernaldo De Quirós, F.; Cabrera Valdés, V. (1996): “Dataciones absolutas de pigmentos en cuevas cantábricas: Altamira, El Castillo, Chimeneas y Las Monedas”. A. Moure (edit.) *El Hombre fósil" 80 años después*. Santander. Universidad de Cantabria, 295-324.

⁷⁴² Utrilla, P. (1996) “La sistematización del Magdaleniense Cantábrico. Una revisión histórica de los datos”, J.A Moure (Ed), *El Hombre Fósil 80 años después*. Universidad de Santander, Santander 211-247.

Los yacimientos encuadrables en este grupo serían: Balmori, Riera 19-20, Cuetu la Mina D, Cierru III, Lloseta, Rascaño 4, Juyo 4 y 8, Güelga 3c. Esa concentración para Pilar Utrilla puede tener una explicación donde confluya cultura y territorio. A nuestro juicio podría encajar Les Pedroses, Altamira, Castillo o Tito Bustillo. A pesar de presentar algunas diferencias dentro de esa facies, éstas podrían explicarse por su carácter de grandes espacios con arte. Ver Utrilla, P. (2004): “Evaluación histórica de las sociedades cantábricas durante el tardiglacial. El Magdaleniense Inicial, Inferior y Medio (16500-13000BP)”. *KOBIE* 8, 243-274.

⁷⁴³ Breuil H. y Obermaier H. (1935): *La Cueva de Altamira, en Santillana del Mar*. Madrid : Tipografía de Archivos, 95-96.

⁷⁴⁴ Tenemos varias fechas obtenidas en algunos de los bisontes del Gran techo publicadas en Valladas, H. et al.(1992): “Direct radiocarbon dates for prehistoric paintings at the Altamira, Castillo and Niaux caves”.

grabados estriados y de los animales polícromos parecen abarcar un lapso temporal que iría desde el 16.400 BP hasta casi el 14.000 BP. En cualquier caso, como bien señalaban algunos autores⁷⁴⁵, este complejo artístico, según indican sus fechas, “apunta a que unos mismos individuos, o grupos humanos, grabaron, pintaron figuras en negro e incluso realizaron una gran composición de animales polícromos, dependiendo de finalidades distintas, capacidades, lugares de la cueva...”

El grupo de polícromos se puede situar dentro del momento final del tecnocomplejo Magdaleniense Inferior siendo coherente con las fechas de la ocupación del mismo momento en la cueva y con la escápula con figura de cierva. Si atendemos al carácter, tantas veces repetido, de agregación de este lugar, parece que hay una intensa actividad en el lugar durante todo el Magdaleniense Inferior cantábrico. Las fechas, incluso, apuntan a una convivencia o proximidad entre las formas polícromas y las formas estriadas⁷⁴⁶. Aquellas ya habían sido

Nature, 357(6367), 68-69. y Valladas. H. et al. (2001). “Radiocarbon ams dates for paleolithic cave paintings”. *RADIOCARBON*, Vol 43, Nr 2B, 977-98. Éstas presenta disparidades entre el carbón y la fracción ácido-húmica. Ver Moure, J.A., González Sáinz C., Bernaldo De Quirós. F., Cabrera Valdés V.. (1996): “Dataciones absolutas de pigmentos en las cuevas cantábricas: Altamira, El Castillo, Chimeneas y Las Monedas”. J. A. Moure (ed.), “*El hombre fósil*” 80 años después: volumen conmemorativo del 50 aniversario de la muerte de H. Obermaier, Santander Universidad de Cantabria 295-324. González Sainz comenta en “Sobre la actividad gráfica Magdaleniense ...”.121-130 que este problema no parece tener, de momento, una respuesta clara. Ese *gap* ha llevado a interpretar las fechas obtenidas de diferentes maneras. Una considerando la serie más moderna dada la posible contaminación del carbón, que es verla como un conjunto coherente entre sí formado entre el 14820 y 14330 BP con una media de fechas entorno al 14472 – 14698 BP(ver los artículos arriba citados de Gonzalez Sainz y Moure et al:298) y donde el bisonte XLIV se realizaría posteriormente (entre el 13.570 y 13.130 BP). Otra posibilidad es atender a una fracción húmica más antigua que las fechas de carbón evidenciando contaminación por carbón antiguo. Se propuso en su momento (Moure et al “Dataciones absolutas...”. 300-301.1996:) que:

1. Los bisontes polícromos se habrían realizado entre el 14.920 y 14.700 BP en pleno Magdaleniense Inferior con una media ponderada en el 14.700 BP.

2. Se consideran las tres fechas de los grandes bisontes coherentes entre sí sin atender a la posible incoherencia de la fracción húmica arrojando una media ponderada de 14.698±99BP

3. Se consideran coherentes entre sí todas las fechas de 1991 con una media ponderada de 14.116±197BP. Se aceptaría la antigüedad de la fracción húmica y se desechan dos dataciones de 1996. El bisonte negro podría ser posterior y con un rango entre 13.570 ó 13.130±120 BP.

No obstante, como bien apunta González Sainz “Sobre la actividad gráfica Magdaleniense ...” : “considerando todas las fechas y asumiendo que las correspondientes a la f.a.h, deberían ser similares o ligeramente más recientes que las de carbón. Todo el conjunto de figuras animales de la parte izquierda de esa Sala podría ser sincrónico, y habría sido realizado entre aproximadamente entre 14.820 y 14.250 BP., en episodios muy avanzados del Magdaleniense inferior regional.”

⁷⁴⁵ Moure, J.A., González Sáinz C., Bernaldo de Quirós F., Cabrera, V. (1996): “Dataciones absolutas de pigmentos en las cuevas cantábricas: Altamira, El Castillo, Chimeneas y Las Monedas”. Moure, J.A. (Ed.), “*El hombre fósil*” 80 años después: volumen conmemorativo del 50 aniversario de la muerte de H. Obermaier. Santander, 307.

⁷⁴⁶ Esta posibilidad es recogida por J. A. Lasheras. (2003): “El arte paleolítico de Altamira”. *Redescubrir Altamira*. Ed Turner, Santander. 77-83.. Esa profusión de grabados de ciervas y ciervos, muchos de ellos bramando, se hizo poco antes de la plasmación de bisontes, no descartando su coetaneidad dentro del mismo espacio simbólico que era el gran techo. Hay unas 20 ciervas en el gran techo, trece a lo largo de la galería III, IV y V y otras tantas en la galería X (al final de la cueva), de las que seis se agrupan en un pequeño panel. El ciervo abunda menos: uno en el gran techo, ocho en las galerías intermedias y cinco en la galería final.

situadas en el Magdaleniense Inferior por Leroi-Gourhan⁷⁴⁷ y diferentes dataciones -con las salvedades expresadas- parecen contextualizarlas en ese momento como ya se ha visto anteriormente. Siempre dentro de ese correlato del uso del espacio de habitat y simbólico que señalaba Lasheras⁷⁴⁸. Parece que es ese momento- al final del Magdaleniense inferior (con una extensión desde el 15.600 BP al 14.070 BP) – cuando esta cueva de Altamira se abandona o pierde gran parte de la actividad que había tenido hasta entonces⁷⁴⁹.

Resumiendo, la replica de estas figuras bajo esta técnica del grabado múltiple y estriado⁷⁵⁰ tienen sus paralelos en las paredes de varias cavidades como ya quedó expuesto a lo largo de este apartado, bien en zonas dispersas de las grutas, bien en los grandes palimpsestos. Un hecho ya constatado por Alcalde del Río ó Breuil y Obermaier al estudiar Altamira y El Castillo⁷⁵¹. El caso más notable es Altamira con ciervos y ciervas estriadas (Zonas IV y X o en su Gran Techo), Panel Principal de Tito Bustillo, sector C3, B5 y B7 de La Pasiiega o el inicio de la Galería de las Manos de Castillo, panel de Llonín. Otros casos de menor relevancia pictórica son Aguas, Cobrantes o Emboscados. Por extensión podríamos referenciar otros zoomorfos -al margen de los cérvidos que son los tipos icónicos por excelencia en el arte cantábrico- en los que se aplica el mismo estilo y tipo de técnica. Es el caso de algunos zoomorfos en el panel principal de la Peña de Candamo. Esa variación podría ser debida al uso de un estilo imperante en la época pero con ciertas variaciones en cuanto a iconografía (por ejemplo en Candamo rebecos). La coherencia geografía, técnica, formal y de tipos representados es más que evidente tanto en el arte mueble y como parietal: Área central cantábrica. Este hecho podría responder a un patrón territorial donde una técnica con un uso más amplio se define y aplica de manera más concreta en un espacio entre los ríos Sella y Nansa con un núcleo en la zona del Pas. A las variables que deben ser usadas para definir con más precisión este estilo del Magdaleniense Inferior (técnica, iconografía, forma, incluso soporte) se debe unir el espacio geográfico que como en otros casos gráficos, parece volver a circunscribirse a esa área centro-cantábrica. Les Pedroses, junto a las cuevas dentro del mismo valle de Ardines (Tito Bustillo y Cierru), completa, no sólo con las figuras del panel sino con la cabeza de cierva del grupo 1, esa dispersión territorial dentro del Magdaleniense Inferior. Este canon de estilo y técnica de las *figuras estriadas* tal como se ha venido definiendo a lo largo de estas páginas, se asocia a un periodo bastante concreto situado entre 15.500 BP y 14.000 BP dentro del Magdaleniense Inferior cantábrico. Recientemente se ha buscado retrasar algo la aparición de estas expresiones plásticas, en

⁷⁴⁷ Leroi-Gourhan, A.(1981): “El gran techo de Altamira”, Santander. *Altamira Symposium*,. 277-288.

⁷⁴⁸ Lasheras, J.A. (2003): “El arte paleolítico de Altamira”. *Redescubrir Altamira*. Santander. Ed Turner,. 68.

⁷⁴⁹ La serie de algunas pinturas negras, de las ciervas estriadas y los polícromos apuntan como indicaba Moure et al (1996: 303-305) a un intervalo relativamente corto tal como parece deducirse por la serie de fechas sin que parezca que haya una linealidad estricta en las diferentes representaciones.

⁷⁵⁰ Las primeras piezas (4) fueron sacadas a la luz por Alcalde del Río en su excavación de Altamira en 1904. Las situaba, erróneamente, en la superficie del nivel Solutrense. Los trabajos de Obermaier y Breuil permitieron el descubrimiento de otras tres piezas (AL3, AL4 y AL5). Este lote se sumarían 33 piezas de la excavación de Obermaier entre 1911 y 1912, en el Castillo. Yacimiento donde se da mayor concentración de este tipo de piezas de arte mueble.

⁷⁵¹ Alcalde del Río, H. (1906a): *Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas de la provincia de Santander: Altamira, Covalanas, Hornos de la Peña, Castillo*. Santander. Impr. de Blanchard y Arce,. 69.
Breuil, H y Obermaier, H.(1935): *La Cueva de Altamira, en Santillana del Mar*. Madrid . Tipografía de Archivos, 77-99.

concreto en una cueva referente, como es Llonín. En este caso Marco de la Rasilla⁷⁵² propone asociar la Fase III de Llonin con las ciervas estriadas a la ocupación Badeguliense de la cueva (N. III de la Galería) y ante el vacío de una ocupación del Magdaleniense Inferior en ese yacimiento.

2. 3. 6. 6. Conclusiones.

Durante el último año hemos venido documentando las diferentes grafías de la cueva de Les Pedroses. Este trabajo ha permitido documentar el arte de esta cueva y precisar algunas de las figuras ya conocidas así como descubrir otras nuevas.

La cueva de Les Pedroses complementa la serie de expresiones artísticas del poblamiento paleolítico del valle de Ardines y del río Sella. Se han podido determinar dos conjuntos plásticos. El primero formado por puntos, digitaciones, manos y signos en rojo para el que se propone una cronología *premagdaleniense*. El segundo constituido principalmente por zoomorfos grabados y pintados. La característica principal de este grupo es que se trata por lo general, de figuras inconclusas y partes parciales de cuerpos. A nuestro entender, por el estilo de los zoomorfos y las técnicas de grabado utilizadas, se trata de formas realizadas en momentos muy próximos. Los animales en rojo marcarían el estadio final o culmen de este conjunto dentro del que se destaca una cabecita de cierva estriada al estilo de cuevas como Altamira/Castillo. Se ha propuesto una cronología, para las fases 2, 3 y Grupo 1, dentro del Magdaleniense inferior asociando las representaciones incluidas en ellas, al canon de figuras perfiladas con grabado múltiple y estriado interno modelador ejecutado en haces y abanicos para sombrear partes del cuerpo destacándolas. Se buscaba esbozar la figura mediante la impresión de formas y volúmenes con un espíritu más geometrizable que naturalista. Este grupo estilístico concentrado entre los valles de los ríos Pas y Sella, como se ha visto está bastante bien acotado cronológicamente entre el 15.500 BP y 14.000 BP compartiendo espacio con otras formas. El conjunto II de Les Pedroses viene a ampliar ese horizonte de figuras donde se usa de manera intensa esta técnica descrita. Las fechas radiocarbónicas del yacimiento arqueológico situada en la entrada encajan en estas dos fases artísticas propuestas. Así los niveles 7 y 9 del Sector V-I (situado en la entrada) arrojan unas fechas dentro del Magdaleniense inferior entre el 15.310±50 y el 15.430±50 BP (18730-18440 y 18812-18572 cal BP. Beta 543606 y 543607). El nivel III de sector III.A aportó una fecha sobre hueso de 19.180±60 BP (23395-22881 cal BP. Beta 543608) que nos lleva a un Solutrense antiguo.

⁷⁵² Rasilla, M. de la; Santamaría, D. y Rodríguez, O. (2016): “Cueva de Llonín (Peñamellera Alta, Asturias)”. R. Sala de., E. Carbonell, J. M., Bermúdez de Castro y J. L. Arsuaga (coord). *Los cazadores recolectores del pleistoceno y del Holoceno en Iberia y el estrecho de Gibraltar*. Universidad de Burgos. Fundación Atapuerca, 663-665.

TABLA V. CONJUNTOS Y FIGURAS DE LES PEDROSES.

Conjunto I		Descripción	Situación en la Galería III y cueva
Figura 1		Mano roja en positivo y virgulas	Entrada pasaje 1
Figura 2		¿Mano roja en positivo?	Entrada pasaje 1
Figura 3		Mancha roja y digitaciones	Entrada pasaje 2
Figura 4		Mancha roja. Masa de puntos	Entrada pasaje 2
Figura 5		Teriomorfo o signo en rojo	Sala interior entrada sima
Figura 6		Signo rojo	Sala interior entrada sima
Figura 7		Digitaciones rojas en ambos extremos de la sala	Sala interior. En las entradas.
Conjunto II			
Grupo 1			
	Figura 1	Cabeza de cierva grabado estriado	Pequeño divertículo
	Figura 2	Trazos sueltos	Pequeño divertículo
	Figura 3	Tenue mancha roja	Pequeño divertículo
	Figura 4	Digitaciones rojas	Pared sobre divertículo
	Figura 5	Trazos grabados sueltos	Pared sobre divertículo
Grupo 2. Panel Principal			
Fase 1	Figura 1a	Grabado doble. ¿Frente de bóvido?	Panel Principal. Centro de la Galería
	Figura 1b	Grabado simple. Cabeza de caballo	Panel Principal. Centro de la Galería
	Figura 3	Grabado simple. ¿Cérvido?	Panel Principal. Centro de la Galería
Fase 2	Figura 2	Cérvido grabado y pintado en tinta roja	Panel Principal. Centro de la Galería
	Figura 4	Cérvido grabado y pintado en tinta roja	Panel Principal. Centro de la Galería
	Figura 8	Cérvido grabado y pintado en tinta roja	Panel Principal. Centro de la Galería
	Figura 2b	Mancha roja tapando haz de líneas nº13	Panel Principal. Centro de la Galería
Fase 3	Figura 1c	Grabado múltiple y estriado. Caballo.	Panel Principal. Centro de la Galería
	Figura 5	Grabado múltiple y estriado	Panel Principal. Centro de la Galería
	Figura 6	Grabado múltiple y repetido. Cérvido	Panel Principal. Centro de la Galería
	Figura 9	Grabado múltiple y estriado. Cérvido	Panel Principal. Centro de la Galería
	Figura 10	Grabado múltiple y repetido. Zoomorfo indeterminado. Uro ó équido	Panel Principal. Centro de la Galería
Fase 4	Figura 12	Líneas grabadas en paralelo y zig-zag	Panel Principal. Centro de la Galería
	Figura 13	Haz de líneas grabadas	Panel Principal. Centro de la Galería
	Figura 6b	Grabado simple. ¿Lomo zoomorfo?	Panel Principal. Centro de la Galería
Grupo 3.			
	Figura 1	Grabado simple. ¿Cáprido?	Galería principal. Estrechamiento
	Figura 2	Grabados sueltos	Galería principal. Estrechamiento
Grupo 4			
	Figura 1	Grabado simple y doble. Lomo, oreja , crin y cuello de équido	Galería principal. Zona de paso
	Figura 2	Líneas grabadas bajo lomo	Galería principal. Zona de paso.
	Figura 3	Línea grabada simple. ¿Lomo de zoomorfo? Zona superior del bloque	Galería principal. Zona de paso.
	Figura 4	Línea grabada simple. Parte dercha del bloque ¿Lomo de zoomorfo?	Galería principal. Zona de paso.
	Figura 5	Línea sinuosa grabado relativamente profundo. Zona izquierda	Galería principal. Zona de paso.
	Figura 6	Línea sinuosa o serpentina con grabado relativamente profundo. Zona derecha	Galería principal. Zona de paso.

2. 3. 7. Cueva de La Morca.

Se sitúa en un espolón calizo que domina la unión del río Sella con el río Piloña. Descubierta por nosotros en 1986, es una gruta de amplia boca cuyo techo y suelo se van cerrando hacia el interior hasta acabar en una estrecha galería. Hacia la parte media final se pueden apreciar a ras de suelo, varios paneles con grabados profundos a los que llega la luz diurna.

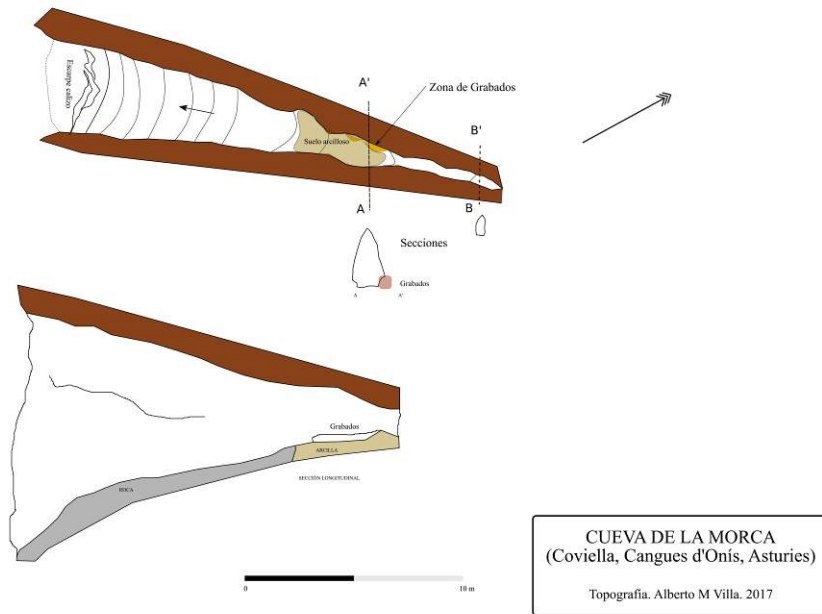


Fig 148. Topografía de La Morca

CAVE LA MORCA (Cangues d'Onís, Asturias, North of Spain). Deep engravings.



1



2

Fig 149. Foto grabados de surco profundo

2. 3. 8. Cueva del Buxu (Cardes, Cangues d'Onís).

2. 3. 8. 1. Localización.

Esta cueva se sitúa⁷⁵³ en el valle del Güeña (afluente del Sella) sobre un pequeño arroyo al pie de una gran peña caliza (Peña L' Seu). Su entrada se orienta al SW y está formado por un abrigo de medianas dimensiones que de paso a un pequeño vestíbulo. Fue en este espacio donde se realizaron varios sondeos, primero por E. Olavarri y posteriormente, de manera más intensa por M. Menéndez. Desde este espacio parte una larga galería de poca altura que da acceso a otra sala más amplia. Las expresiones artísticas se van repartiendo por varios divertículos a lo largo de la cavidad.

2. 3. 8. 2. Descubrimiento e investigaciones.

La cueva fue descubierta en 1916 por Cesáreo Cardín y dos años después sería estudiada por el Conde de la Vega del Sella y Hugo Obermaier en 1918 con el apoyo del dibujante Benítez Mellado⁷⁵⁴. Breuil situó este conjunto en el Magdaleniense Inferior y Medio⁷⁵⁵ paralelizándolo con Altamira.

Hasta mediados de los años 80 no sería planteado un proyecto de excavación y revisión del arte de la caverna por el profesor Mario Menéndez⁷⁵⁶ basándose en los primeros años sobre los trabajos que se habían realizado en 1970 por el arqueólogo Emilio Olávarri. Las excavaciones arqueológicas mostraron un yacimiento muy destruido aunque se pudieron constatar varios niveles adscribibles al Solutrense. A su vez se realizó una revisión sistemática del arte rupestre de la cueva.

2. 3. 8. 3. Yacimiento arqueológico.

Las excavaciones de Mario Menéndez⁷⁵⁷ se centraron en una zona interior de acceso desde el abrigo exterior al resto de la cueva. Se trabajó, en principio, sobre algunas de las catas ejecutadas por Emilio Olávarri en 1970. La zona conservaba varios testigos del yacimiento que se habían salvado al triste y lamentable acto de vaciado de aquél realizado en 1954 hecho sin rigor, ni control. Posiblemente en la zona del vestíbulo exterior se conservaran

⁷⁵³ Coordenadas ETRS 89-HUSO30. 329.888,57X-4.802.652,27 – 43°21'26,89N – 5°5'26,89"W

⁷⁵⁴ Obermaier, H. y Vega del Sella, Conde. 1918: *La Cueva del Buxu (Asturias)*. CIPP. Madrid.

⁷⁵⁵ Breuil, H. (1952). *Quatro Cents Siecles d'art Parietal*. Montignac. 382.

⁷⁵⁶ Menéndez, M. (1984): "La Cueva del Buxu. Arte Parietal" *BIDEA 112*, 755-801.

-Menéndez, M. (1992): "Excavaciones Arqueológicas en la cueva del Buxu". *EAA 1987-1990*. Principado de Asturias.

-Menéndez, M. (1999): "Tectiformes y otros signos parietales de la Cueva del Buxu". *De Oriente a occidente. Homenaje a Emilio Olavarri*. Universidad Pontificia de Salamanca. Salamanca.

-Menéndez, M. (2008): "Arte prehistórico y territorialidad en la cuenca media del Sella". *El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI. I Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella*. 185-199

⁷⁵⁷ Menéndez, M. (2016): *La cueva del Buxu (Cangas de Onís, Asturias)*. *En el centenario de su descubrimiento*. Principado de Asturias. Oviedo.

tanto niveles pre-solutrenses como algo de la ocupación posterior. De hecho, aún hoy, es apreciable algún resto arqueológico bajo grandes bloques.

Los cinco sectores trabajados ofrecieron una ocupación bastante uniforme con restos del Solutrense superior y final conservados principalmente en dos niveles (1 y 2) bajo una costra estalagmítica y asentados sobre una capa de arcillas amarillentas. Es especialmente interesante el sondeo en la Zona interior donde se pudo excavar un hogar. Los restos de fauna muestran una actividad cinegética centrada en rebeco, cabra y ciervo mostrando un claro aprovechamiento de las nichos ecológicos cercanos (peñas y valle). Igualmente restos de salmónidos muestran el interés por la pesca en los ríos cercanos (Güeña y Sella). La cueva del Buxu debió formar parte de una red de asentamientos cercanos como La Güelga o La Cavada.

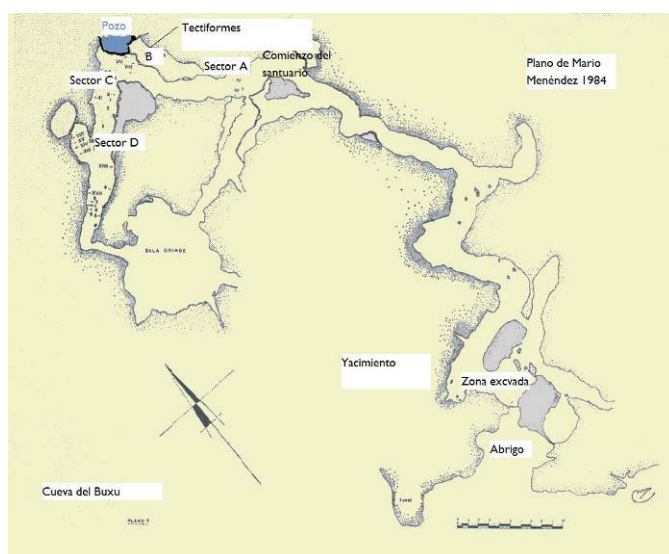


Fig 150. Topografía del Buxu. M. Menéndez

2. 3. 8. 4. Descripción de las manifestaciones artísticas.

Los conjuntos de arte de esta cueva se sitúan en su parte final después de recorrer 70 m de angosta galería. Es decir que las representaciones se realizaron alejadas del espacio de hábitat buscando el interior profundo de la gruta, hecho que muestra una intencionalidad dado el complejo acceso que tuvo en aquellos momentos, por tanto este hecho topográfico debeiera tener sus inferencias a la hora de estudiar e interpretar las evidencias artísticas⁷⁵⁸. Siguiendo los bloques ya definidos en su momento por Obermaier y Vega del Sella se establecen cuatro sectores:

Sector A. Situado en la galería principal. Se trata de una sala a la que se accede por una especie de arcada que da la sensación de acceder a una “cueva dentro de la cueva” como señala M. Menéndez. Frente a la arcada y en un divertículo se encontraba el tren delantero de un caballo(hoy perdido n.º 1) esquemático ejecutado con trazo fino y múltiple que dibuja su silueta, no dibuja la línea interior de la crinera y su hocico es muy cuadrado.

⁷⁵⁸ Menéndez (2016:67)

La figura n.º 2 es el contorno de una pequeña cierva de 15 cms pintada en trazo fino negro. No presenta detalles anatómicos y se esboza una segunda pata delantera. Enlaza (n.º 3) con la siguiente cierva (24 cms), del mismo estilo, situada en la otra cara del saliente donde fueron pintadas. Esta figura aparece grabada y pintada. El contorno ejecutado por trazos múltiples finos y completado por trazo negro ausente en la cabeza. Aunque el interior de la cierva aparece frotado aportando algo de volumen a la figura, ésta se representa bastante plana con dos patas por par.

La figura n.º 4 es el contorno en negro de un animal de 28 cms indeterminado. Algo más arriba otra serie de trazos perdidos que corresponde a otra figura (nº5).

Sector B . El sector A conecta con el sector B a través de un largo corredor de 10 m. Las manifestaciones plásticas se encuentran en la pared Este de la sala, al otro lado existía otro grupo, hoy perdido, pero del que Obermaier y Vega del Sella ya habían constatado su mala conservación.

El grupo n.º 6 está formado por dos caballo superpuestos de 50 cm de los cuales, actualmente, sólo se aprecian algunos trazos ya que ambas figuras fueron borrados poco después de 1956. Obermaier y Vega del Sella habían descrito dos caballos grabados, prácticamente uno sobre otro mirando en direcciones contrarias y un elemento triangular infrapuesto a ambos. Así los describen estos dos autores: “ *La cabeza mal configurada; la crin, representada por una línea curva, no coincide con la del cuello ni con la de la frente; las patas, manos y cola están trazadas de una manera incompleta y rudimentaria...En la parte superior de la cabeza se han trazado unas líneas que han sido trazadas con posterioridad. En la parte inferior se encuentra el segundo caballo... Está grabado con líneas muy profundas y anchas; crin, lomo y cola han sido representados por un solo trazo hecho con mano segura...En la quijada se perciben varios trazos...hechos para dar más relieve a la cabeza; por encima de la crin y de la línea del cuello pasan las manos del caballo de la parte superior. Existe...otro que debe ser anterior al segundo caballo...muy desvanecido, tiene forma de algo triangular y es de interpretación muy dudosa...debajo de este grupo se hallaron en el suelo pedazos de ocre y restos de carbón* ”⁷⁵⁹. Entre los rasgos compositivos destacamos la testuz lisa, el morro redondeado, la doble crinera o la construcción triangular de las de las patas.

⁷⁵⁹ Obermaier y Vega del Sella (1918:15-17).



Fig 151. Pareja de caballos. Fotografía Pedro Saura.

Frente a estos caballos de grabó con trazó bien marcado un signo tectiforme (n.º 7) que destaca a pocos centímetros del límite de la roca y el pozo. Mide 26 x 15 cm se dibujó con tres anchas bandas horizontales separadas entre sí por dos más estrechas. La calle superior e intermedia se rellenaron con líneas verticales mientras que toda la figura se rodeo con una serie de trazos a modo de flecos. En un extremo superior derecho se aprecian, superpuestas, unas líneas arborescentes y una especie de pico o cabeza mal trazada que recuerda un caballo. Por su tamaño y situación, este signo es observable desde todos lados en la galería.

A poco más de un metro, Obermaier y Vega del Sella indicaban otro tectiforme (n.º 8a M.M) similar al descrito aunque de muy difícil visión. Bajo éste otro hecho con grabado fino y bastante perdido (n.º 8b) y a continuación otro signo alargado en forma escaleriforme hecho con incisión profunda (n.º 8c). Finalmente cierra el grupo un conjunto de rayas rectas y curvas muy desvanecidas (n.º 8d) que Mario Menéndez⁷⁶⁰ interpreta como un contorno femenino en visión frontal. La forma n.º 9 es un posible caballo parcial.

⁷⁶⁰ Menéndez (2016:79).



Fig 152. Tectiformes. M. Menendez

Sector C. Sala de los Tectiformes. Situados en la parte central del santuario, su alta concentración en un pequeño divertículo así como su homogeneidad compositiva hacen pensar que se trata de un bloque sincrónico⁷⁶¹. Se grabaron entre la pared Oeste y el pozo. La serie comienza (n.º 10) con otro ideomorfo rectangular hecho con grabado fino y dividido en dos por una línea horizontal y varios trazos internos que en ocasiones se entrecruzan. Le sigue una pequeña cabeza y cuello de una cabra pirenaica pintada en negro (n.º 11). Presenta con un trazo interno modelándola. Los cuerno en perspectiva semitorcida. Prosigue una cornamenta de ciervo en negro superpuesta a un tectiforme (n.º 12a) que se superpone a un tectiforme formado por dos líneas entre las que trazaron otras de manera entrecruzada (n.º 12 a1).

⁷⁶¹ Menendez, M. (2003): "Arte prehistórico y territorialidad en la cuenca media del Sella". *I Simposium Internc. Arte Prehistórico de Ribadesella. El Arte Prehistórico desde los inicios del s.XXI*. 189



Fig 153. Tectiforme. Fotografía P. Saura.

A partir de aquí se aprecian catorce signos rectangulares grabados que forman el grupo 12. Todos de aspecto y medidas similares. Todo el conjunto se dispone de manera oblicua organizados sobre un eje de 1,50 y 60 cms configurando un plano gráfico de forma ovalada. En el extremo inferior una figura rectangular con un lado ligeramente redondeado y su interior relleno de líneas oblicuas, redondeadas y cruzadas (n.º 1c) al que sigue otro abierto por su base a modo de peine (n.º 12b). Sobre ellos (n.º 12d) una figura rectangular con un lado abierto, trazos interiores y flecos en la parte inferior. El n.º 12f son tazos gruesos entrecruzados hechos con un objeto romo y hoy perdidos. Bajo él otra figura abierta hecha en dos tramos, se trata de dos líneas finas de las que cuelgan varios trazos. El tectiforme n.º 12i es otro rectángulo con los lados abiertos relleno de líneas entrecruzadas. Cierra la composición por la parte inferior. Similar a éste, aunque algo más sencillo al presentar solamente un relleno a base de líneas paralelas, tenemos otro ideomorfo (n.º 12 g) al que se le superpone una cabra grabada con trazo fino pero bien marcado, presenta con un largo cuerno, las patas esbozadas con estructura triangular, se insinúa ojo y oreja. Bajo el número 12 g otra forma semejante pero con una línea central que la divide (n.º 12 k). Sigue por abajo el número 12 q. Nuevamente es un signo con dos lados abiertos del que cuelgan por abajo varias líneas y otras por el lado superior. Se le superponen unas líneas negras. Sobre este un haz de grabados finos (n.º 12 p) y a continuación una forma algo más compleja (N.º 12 n). Se trata de un rectángulo dividido por tres líneas rellenas por pequeños trazos paralelos. Por su parte inferior cuelgan varios flecos, algunos entrecruzados. Por último cierra el grupo de tectiformes otro abierto similar al 12 b pero algo más complejo.

El panel se completa en la parte inferior con varias líneas negras largas y verticales

que se cruzan (n.º 12 m). Y un signo en forma de E pintado en rojo (n.º 12 l).



Fig 154. Panel principal. Pedro Saura

Sector D. Avanzando unos 15 m desde la sala de las tectiformes encontrándose un divertículo de unos 4 m² que contiene el grupo de representaciones más vistosas. Se disponen las figuras más pequeñas a la entrada y las de mayor tamaño al fondo. En total 12 figuras: cinco caballos, un bisonte, dos cabras, dos ciervos, un megaceros y un posible signo.

Las dos primeras figuras son dos caballos grabados en hilera (n.º 13a y 13b). El primero con la cabeza incompleta, crinera como continuación del lomo y marcada por la línea del cuello, extremidades delanteras bien grabadas y las posteriores interrumpidas. Se aprecia un trazo seguro en toda la figura. El segundo caballo presenta una misma técnica y estilo aunque para darla mayor sensación de volumen se modela con trazos internos, marcando la musculatura y los diferentes tonos del pelaje donde destaca la línea que modela la zona inferior del lomo del animal. Sobre estos dos, se grabó otro caballo (n.º 13c) de peor factura aunque guarda algunos de los convencionalismos de los équidos de esta cueva (por ejemplo, pata delantera triangular). Aunque está realizado con un trazo único, tanto la zona ventral, pata trasera y nalga se reforzaron con un grabado múltiple. Bajo él un signo rectangular hecho con grabado bien marcado encierra la pata delantera (no fue representado por Obermaier y Vega del Sella).

Ligeramente más alto que el grupo de caballos descritos se encuentra la imagen de un bisonte (n.º 14) con el contorno ejecutado con grabado fino y múltiple y pintura negra. El grabado se aprecia en la parte superior excepto giba y melena. El morro, la parte inferior y las

extremidades también están grabadas. La pintura negra refuerza estos grabados por su parte interior, excepto en el morro, que no existe pintura. La parte posterior aprovecha unas grietas de la roca para su modelado. Las extremidades están inacabadas.

Hacia la derecha tenemos una panel (grupo 15) con varias figuras que se superponen. Comienza – base - por la figura de un ciervo (15a) ejecutado con la misma técnica que el bisonte. Las patas delanteras y la cabeza inconclusas. El resto del cuerpo trabajado con gran detalle y maestría. El vientre presenta una línea negra divisoria, indicativa de la zona inferior de pelo blanco propio de estos mamíferos. Se aprecia cierto movimiento por la posición de las patas. Dentro de esta figura e infrapuesta tenemos otra representación grabada que posiblemente corresponda a un ciervo (15b). Caballo (15c) grabado infrapuesto al megalocero (“gamo”) y prácticamente dentro de el mismo. Parece apoyarse sobre el lomo del ciervo pintado y grabado antes descrito. Ejecutado con grabado fino repetido en ocasiones, con algunas rectificaciones. La figura resulta poco artística por su desproporción y falta de seguridad en el trazo. La cabeza y las extremidades están inacabadas, siendo ambas muy rudimentarias. Dibujo del “gamo”, posiblemente un gran megalocero (15d). Se ha pintado con trazo negro y banda ancha. Sólo se conserva la línea del lomo, que continúa por la parte superior del cuello, hasta la cornamenta. Esta aparece un tanto desvaída, pero puede reconocerse perfectamente la característica paleta de estos animales. La cabeza, parte inferior del cuello y el arranque de la pata delantera, también nos son visibles. Esta es la única representación de la cueva en que el animal no aparece en situación tranquila. La cabeza levantada, la boca abierta y el cuello hinchado como emitiendo un fuerte bramido. Ciervo pintado en trazo negro ancho y grabado (16a) sobre el techo del divertículo. Fue descrito por Obermaier y Vega del Sella con gran detalle pero hoy se encuentra muy perdido. Hoy solamente podemos apreciar la parte inferior de las dos extremidades delanteras, una de las cuales casi toca la boca del gamo anterior y se pintaron en actitud de caminar, una más adelantada que otra. El cuello se modeló con línea de pelaje, la boca abierta. Presenta tres venablos sobre la zona del pecho. Infrapuesta se aprecia una cabra (16b) realizada con un trazo profundo. El cuerpo se representa mediante una línea única y larga, con dos curvas en sentido opuesto, Las patas y la cabeza inacabadas, dos patas por par de forma triangular. Presenta fuerte analogías con la cabra n.º 12 g del sector C.

A la salida del nicho como a dos metros y en un pequeño recodo se observa una figura ovalada de 22 cms pintada en trazo negro (n.º 17). Finalmente un caballo hecho con grabado múltiple fino en lomo y crinera y trazo sencillo en el resto. Guarda el mismo estilo de otros équidos de la cueva (n.º 17b).

La sala grande.

Se trata de una sala circular al final de la cueva. Se accede desde la primera sala con arte o desde el pasillo que continua desde el sector D. Se han documentado dos figuras.

Figura n.º 18. Situada sobre el arco de entrada. Se trata de una vulva pintada en rojo hecha con un doble trazo.

Figura 19. Muy próxima a la anterior tenemos un bóvido pintado en rojo de 80 cms de longitud.



Fig 155. Imagen de vulva en rojo. Fotografía P, Saura

2. 3. 8. 5. Cronología y valoración.

La cueva del buxu presenta un conjunto de pinturas y grabados muy diverso, agrupado como señala M. Menéndez “temática y técnicamente por zonas”⁷⁶². La fauna representada se resume en ocho caballos, ocho cérvidos, cuatro cabras, dos bisontes, un uro, un megalocero, una cornamenta de ciervo y cinco animales indeterminados. A su lado se tienen diecisiete tectiformes, un escaleriforme, un signo dentado, un signo oval, una vulva y una E roja.

Las representaciones parecen organizarse – a lo largo de la cavidad- técnicamente, por temas y convenciones⁷⁶³. Así en la zona A (pequeño arco de paso al fondo de la cueva) se representan dos ciervas pareadas de pequeño tamaño que se adaptan al espacio. Las zonas B y C parecen espacios especialmente reservados a las representaciones mayoritarias de ideomorfos, especialmente tectiformes, junto a ellos dos cabras grabadas, una cornamenta en negro de ciervo y dos ciervos grabados. Todos muestran una unidad estilística y técnica⁷⁶⁴. Tanto la posición relativa de los tectiformes en la secuencia técnica/estilística como su agrupamiento en una concavidad concreta lleva a M. Menéndez a plantear la existencia de un “santuario de ideomorfos” inicial. El tercer espacio (Sector D) contiene cinco caballos

⁷⁶² (Menéndez 1984:788)

⁷⁶³ (Menéndez 1984:789)

⁷⁶⁴ (Menéndez 1984:290)

grabados, tres ciervos grabados y pintados en negro, dos bisontes, dos cabras, un “gamo”, dos tectiformes, un signo oval negro, un laciforme negro y cuatro animales indeterminados. Suelen aparecer pinturas negras reforzadas con grabados. Se muestra una presencia masiva de animales que se superponen especialmente en un pequeño panel.

Mario Menéndez⁷⁶⁵ llama la atención la relación entre técnicas y motivos⁷⁶⁶. Tal es el caso de los tectiformes grabados cuando suele ser habitual usar pintura en su ejecución. Los caballos grabados mediante una técnica similar excepto uno con trazo múltiple en su contorno. El mismo uso del grabado se aprecia en dos cabras. Otro grupo lo formarían los ciervos de pequeño tamaño silueteados en negro sin detalles anatómicos que modelen su interior y finalmente un grupo de pinturas de superior tamaño que presentan un mayor detalle anatómico. Una serie de figuras que combinan en su ejecución, el trazo negro con el uso del grabado para reforzar el dibujo. El grabado usado es múltiple y poco profundo empleándose algún trazo interior de pintura para resaltar detalles anatómicos confiriéndole un mayor naturalismo al animal. Este grupo parece representarse con ausencia de tensión y movimiento, normalmente con las patas inacabadas o sólo indicadas de forma somera. Se puede hablar, técnicamente de cinco agrupaciones de imágenes: Ideomorfos; animales grabados con trazo único y profundo; pequeños animales en negro donde sólo se marca la silueta; animales configurados por pintura negra y grabado, con trazo múltiple y más delicada representación anatómica. Por último pintura roja. A su vez de una serie de superposiciones que marcan la serie cronológica de la cueva: Tectiforme bajo pintura negra. Cabra grabada bajo pintura negra y sobre tectiforme. Caballo grabado bajo “gamo”, cabra rabada bajo ciervo en negro y grabado. Da la sensación que lo más profundo son los tectiformes, seguirían los animales grabados de forma única y por encima los animales grabados/pintados..

Evolución cronológica y estilística de las figuras de la cueva.

El criterio seguido ha sido el clásico, estilo, superposiciones y paralelos. Se han establecido cinco grupos o conjuntos⁷⁶⁷.

Conjunto I formado por pinturas rojas. Estarían dentro de este grupo la vulva, el uro y el signo en E que encajan dentro de las primeras fases del arte paleolítico cantábrico.

Conjunto II **Tectiformes**. Está formado por 20 signos grabados que confluyen especialmente en las zonas B y C. Espacios reducidos y homogéneos. Aparecen grabados, una

⁷⁶⁵ (Menéndez 1984:781)

⁷⁶⁶ Obermaier y Vega del Sella (1918) señalaron tres grupos de figuras. Grupo de figuras solo grabadas y de forma algo rudimentaria. Se incluyen caballos sólo dibujados en su contorno y dos cabras grabadas.

Un segundo grupo serían figuras conseguidas por un contorno obtenido por un dibujo preciso donde se muestran detalles. Aquí se incluyen los cérvidos del arco de entrada y los ciervos y caballos grabados más completos. Y un tercer grupo lo formarían aquellas figuras bien trazadas, de formas finas y proporcionadas donde se indican con cuidado los detalles resultando una figura de cierto modelado. Son las figuras grabadas y pintadas, caballo grabado con modelado interior, cabeza de cabra pintada, gamo,... El primer y segundo grupo sería contemporáneo y estarían en el Magdaleniense inferior. El tercero dentro del Magdaleniense medio. Los signos los sitúan en el Magdaleniense antiguo o inferior paralelos a Altamira.

⁷⁶⁷ Menéndez (2016:104)

técnica que los diferencia de otros similares del área cantábrica en la que aparecen pintados. En general son líneas de haces cruzadas dentro de un rectángulo. Casi todos aparecen en la parte central del santuario (sector C), en una reducida zona lo que aumenta la sensación de homogeneidad del conjunto. Presenta paralelos con objetos de arte mueble del yacimiento y se infraponen a otras figuras. Menéndez los atribuye a una fase Solutrense y llega a indicar que la cueva fue en un primer momento un santuario de ideomorfos similar a otros como Herrerías⁷⁶⁸. Presentan paralelos en Tito Bustillo aunque también en plaquetas grabadas de Parpalló dentro del Solutrense superior.

Conjunto 3. Grabados simples de animales en trazo único y profundo como son las cabras 12g y 16 b, los caballos 6, 13 ó 18. A pesar de las diferencias de ejecución presentan afinidades técnicas que permiten agruparlos. Serían grabados dentro del estilo III de Leroi-Gourhan (Solutrense). Las dos cabras grabadas son similares a las que aparecen en Bolinkoba (nivel C). De los caballos es una convención característica que se dibuje la crinera como continuación de la línea del lomo o la forma de realizar el cuello del animal. Se aprecia en el caballo grabado del muro de Candamo, a esto se une el rayado interior como 13 b. Presentan similitudes con la figura de cierva grabada del nivel 2 (Solutrense superior).

Conjunto 4. Figuras de animales silueteados en negro. Son contornos de ciervas de pequeño tamaño con escasa atención a sus detalles anatómicos internos. Estas figuras se concentran en el intrados del arco de entrada al santuario. Se incluyen las ciervas 2, 3 y 5, cornamenta de ciervo, signo oval, cabeza indeterminada, etc. Se considera por M. Menéndez⁷⁶⁹ como Solutrense superior, dentro del estilo III de Leroi-Gourhan, al igual que los tectiformes y grabados simples. Dentro del Estilo III. Pinturas de estilo similar se encuentran en Altamira, Chimeneas o Llonín..

Conjunto de Figuras de grabados complejos de animales⁷⁷⁰. Se trata de caballos de pequeño tamaño realizados con grabado único y profundo en los contornos y gran atención en la representación de los detalles anatómicos y convenciones (despieces, dobles crineras...), buscan sensación de volumen y profundidad dibujando dos patas por par y de forma completa. Estas figuras aparecen en el sector D.

Conjunto 5. Figuras que combinan grabado y pintura negra o sólo pintura negra.

Se emplean, especialmente, en el camarín del final de la cueva. Las convenciones, la búsqueda de volumen, la mayor expresividad, o la sensación de conjunto o escena destaca frente a la individualidad de las figuras de las fases anteriores. Técnica y estilísticamente podrían encajar en el Magdaleniense inferior o medio. Entre las figuras destacamos el bisonte realizado con trazo múltiple y reforzado con pintura negra se puede relacionar con los bisontes de trazo múltiple de Pindal, Candamo y Llonín. Las últimas figuras del grupo son dos ciervos pintados y grabados, megalocero bramando en negro con moteado interior. El gran ciervo grabado y pintado nos recuerda al ciervo grabado de la Sala Principal de Altamira. Una misma actitud nos la presenta el ciervo del Gran Muro de Candamo. Llonín

⁷⁶⁸ Menéndez (2003:189)

⁷⁶⁹ Menéndez (1984:795) y Menéndez (2003:191)

⁷⁷⁰ Menéndez (2003:191-192)

varios ciervos paralelizables con el Buxu (por ejemplo el 29 hecho con trazo múltiple y discontinuo), otras pinturas de esta cueva se asemejan al “gamo” de Buxu. Otros paralelos de pintura negra en Chimeneas.

El Buxu parece adscribirse al Solutrense superior y Magdaleniense inferior, entre el Estilo III y IV Antiguo.

2. 3. 8. 6. Arte Mueble.

La excavación proporcionó algunas piezas interesantes de arte mueble. En los niveles 2 y 3 se han recogido una plaqueta profusamente grabada en una cara. Este tipo de piezas son frecuentes en el Solutrense cantábrico. Sobre ellas se han grabado figuras animales (caballo), signos y antropomorfos femeninos. Algunas con grabados profundos lineales que muestran la existencia de un santuario exterior. Finalmente destaca una pieza singular y bella como es el colgante de pato realizado sobre un colmillo de úrsido que le da a la pieza un aspecto de talla en bulto redondo.

2. 3. 9. Cueva de Pruneda (Benia, Onís).

Conocida por la gente del lugar, ha sido utilizada para guardar ganado de manera tradicional y continuada. Desde los años 70 grupos espeleológicos han accedido y recorrido su sistema cárstico. Durante la realización de la Carta Arqueológica de 1986 fue incluida como yacimiento al detectarse algunas evidencias arqueológicas pero no será hasta el año 2012 cuando un grupo de espeleólogos -coincidiendo con la revisión del Inventario Arqueológico del Concejo- encontrasen algunos trazos rojos en sus paredes. A partir de este primer hallazgo se realizó una primera evaluación e informe para la Consejería de Cultura y el Ayuntamiento de Onís.

2. 3. 9. 1. Localización.

La cueva de Pruneda⁷⁷¹ está situada sobre el valle del río Güeña, a la altura del pueblo de Benía. Se abre en el extremo sur de un polje⁷⁷², al pie de una gran farallón caliza que cierra aquel por su lado norte, cantil formado sobre una falla tectónica. Una gran boca -al lado de un amplio abrigo- da paso a dos espacios. Una pequeña galería a la derecha y una gran sala a la izquierda. Al fondo de ésta la cueva sigue su desarrollo a través de una sima que da paso a un nivel inferior.

⁷⁷¹ Las coordenadas UTM (Dátum WGS84) de la boca son: 30 T X: 341297, Y: 4798831, y se sitúa a una cota de 444 m.s.n.m.

⁷⁷² Pequeño polje, al pie de un farallón rocoso, actuando ocasionalmente (en grandes crecidas) como sumidero temporal del pequeño curso de agua que vertebra esta cuenca endorreica. En las condiciones hídricas habituales el caudal se sume en un pónor (sumidero cárstico) impenetrable situado a escasos 25 m al SO de la boca.

2. 3. 9. 2. Descripción.

La boca se orienta hacia mediodía, con unas dimensiones de medidas amplias. En ella se aprecian dos espacios diferenciados: una sala horizontal a la izquierda, de techo bajo y sin solución de continuidad; y a la derecha una galería descendente de amplias dimensiones, la Galería de Entrada, de morfología freática (conforma un amplio tubo de presión) con presencia de grandes bloques producto del hundimiento de la visera de la boca. Tras una veintena de metros en continuo descenso el conducto amplía dimensiones y se bifurca. Por la izquierda prosigue la galería que veníamos siguiendo, hasta confluir poco más allá en la Sala Principal de la cueva. Por la derecha se desprende otro conducto amplio (Galería Superior), ligeramente en ascenso al principio y después en horizontal, que nos deja en una sala de dimensiones más modestas. Esta sala se abre sobre la Sala Principal (y también sobre la Galería de Entrada) a través de sendos balcones formando varios pozos verticales (entre 7 y 11 m). Esta Galería Superior de la derecha contiene dos paneles de pinturas y una zona de yacimiento.

La Sala Principal es de grandes dimensiones y techo elevado (con gran volumetría). Alberga en su lateral izquierdo (norte) los restantes paneles de pinturas, además de otros restos de interés arqueológico a lo largo de su superficie. Son dos las posibles continuaciones de la sala: una por la izquierda, tras realizar una corta escalada y la otra al fondo de la sala, a través de una serie de pozos verticales.

2. 3. 9. 3. Descripción de las manifestaciones artísticas.

Los primeros trabajos -como se indicaba- han sido de reconocimiento de toda la cavidad identificando los diferentes paneles con vestigios de arte. En total se han reconocido cuatro puntos con figuraciones en rojo distribuidas en varios puntos de la cueva.

Conjunto A en la Galería Superior.

Conjunto A.1: Panel de las Cabras.

El primer conjunto pictórico se encuentra a pocos metros de la entrada, en el acceso de la denominada Galería Superior. Ésta parte desde la boca de la gruta hacia la derecha avanzando unos 25 m hasta quedar colgada sobre la Sala Principal. Al comenzar la misma, en su pared derecha y sobre una pequeña repisa -a 80 cms del suelo actual-, se observan unas líneas rojas finas. Se trata de varias figuras de cápridos ejecutados en trazo rojo duro y continuo. Muy perdidas por la acción de algas y hongos que proliferan desde la base de la pared. Al menos se observa cabeza, ojo, cuerno, cuello y lomo de una, y partes -morros y patas- de otras dos. Son figuras de unos 40 a 50 cms y de ejecución muy simple. Su perfil nos recuerda a figuras similares de la cueva de Tito Bustillo o La Lloseta.



Fig 157. Grupo A1. Panel de las cabras.

Conjunto A.2: Panel de la Cabra.

El siguiente panel -avanzando hacia la izquierda y a 1,60 del suelo- lo forma otra figura -de unos 60 cm- que a simple vista se atribuyó a un cuadrúpedo. Una lectura más detallada parece indicar que sea trata de una cabra hembra con la cabeza vuelta hacia el lomo. Cerca se ven otros trazos rojos posiblemente un signo pintado entorno a una pequeña grieta natural. En este caso el trazo -aunque perdido- es más baboso y de un tono más ocre que las anteriores⁷⁷³. La pintura se ha conservado parcialmente al adherirse con mayor fuerza a buena parte de restos fósiles de crinoideos de la pared.

Finalmente y sobre el arco que da paso al extremo de esta galería, se pueden observar una maraña de posibles grabados sobre la roca (dudosos). Realizados con un trazo simple, fino y poco profundo en la mayoría de los casos y aprovechando la costra más pululenta que se extiende sobre la pared fruto de la descomposición de las dolomías.

⁷⁷³ El estado de las pinturas -muy deteriorado- ha obligado a aplicar una técnica de uso de diferentes filtros fotográficos aplicados por un software (Dstretch o Decorrelation Stretching), permite la recuperación de trazos aparentemente perdidos. Un primer análisis hecho por la Beatriz García, ha permitido detectar un área mayor de pintura en el panel de los signos y de las cabras.

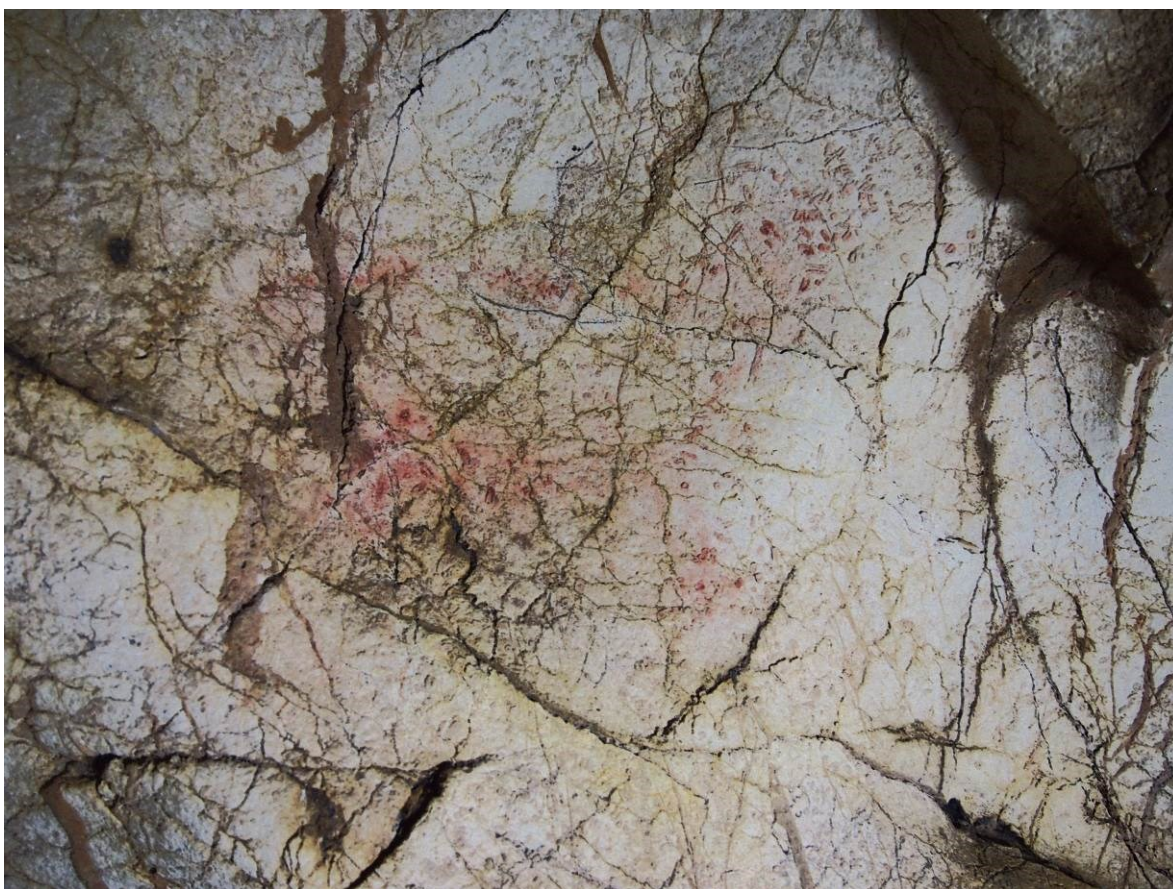


Fig 158. Grupo A2. Figura de cabra retrospectiva en rojo.

Conjunto B. Galería Principal.

El otro grupo de paneles se halla en el fondo de la galería principal. Se puede observar en la parte derecha un primer panel de trazos rojos posiblemente signos cuadrangulares en vertical con divisiones internas (¿tipo escaleriforme?) junto con otros trazos más perdidos. Éste antecede en unos metros a la figura de un ciervo que aprovecha el resalte de la roca para destacar su silueta, especialmente los cuartos traseros de los que se observa el arranque de la pata así como cierto sombreado correspondiente al pelaje en esa zona. La línea cérvico-dorsal acaba en la zona de los cuernos -muy perdidos-. Nuevamente se traza una línea en la base del cuello intentando representar la mancha de pelaje propia de los ciervos adultos. La cabeza perdida. Sin llegar a ser el mismo estilo tanto la forma como el tratamiento del color y la técnica nos recuerda a las figuras tamponadas de las cuevas de la zona cántabra de Ramales.



Fig 159a yb. Grupo B. Figura de ciervo en rojo y signo rectangular vertical con divisiones internas.

2. 3. 10. Cueva de Soterraña.

Al otro lado del valle de La Güesal – a menos de un kilómetro en línea recta de cueva Pruneda- se encuentran, al pie de un crestón calcáreo, las cuevas de Soterraña y Sopeña (Martínez-Villa 1986). Ésta última excavada hace varios años por Ana Pinto (2012) y donde fueron registrados tres bloques de niveles: musterienses, auriñacienses y gravetienses⁷⁷⁴. Ambas cavidades se abren en la cara SO del Picu Castiellu y distan una de otra unos doscientos metros. Soterraña es una cueva con dos bocas que se unen en un vestíbulo amplio donde se pueden observar varios testigos con un nivel pardo oscuro de matriz arcillosa con restos de talla y huesos. Al fondo del vestíbulo principal se aprecia una galería a unos cuatro metros de altura a la que se accede ascendiendo por una colada estalagmítica. De dirección transversal al eje de la sala principal, presenta un desarrollo de unos cuatro metros. En uno de sus extremos, en la pared frontal de una hornacina, se aprecian varias grabados realizados en un trazo simple y poco profundo, en algunos casos cubiertos por cierta costra calcárea. No parecen representar ninguna forma concreta. Hacia la izquierda en y un estrecho pasaje algunas manchas rojas indeterminadas.

2. 3. 11. Cueva del Molín⁷⁷⁵.

2. 3. 11. 1 Localización y descripción.

⁷⁷⁴ El bloque de ocupación Gravetiense y Paleolítico Superior Inicial corresponde a las capas I a XI con dataciones radiocarbónicas calibradas entre el 27.000 y 36.000 BC (24.300 y 32.870 BP convencional). La fecha más antigua corresponde al nivel, posiblemente se trate de una ocupación auriñaciense por fecha. Los niveles XII a XVI corresponden claramente al Musteriense. El nivel XII tiene una fecha C-14 del 38.630±800 BP y calibrada de 4119±685 BC.

⁷⁷⁵ Fue identificada tanto en sus pinturas como en sus restos arqueológicos durante la elaboración de la carta arqueológica en 1986. Además de diferentes restos líticos y óseos de época paleolítica, se halló parte de una jarra cerámica trilobulada con decoración de ondas y de factura tosca y color grisáceo de apariencia altomedieval. Martínez Villa, A. y Requejo, O. (1986) “Aproximación cronológica de una serie de hallazgos cerámicos medievales en Asturias”. *I Congreso de Arqueología Medieval Española*. Huesca 1985. T.V. 333-346.

Las coordenadas UTM (Dátum WGS84) de la boca son: 30 T X: 341315, Y: 4799821, y se sitúa a una cota de 228 m.s.n.m.

Esta pequeña gruta había sido reconocida por uno de nosotros en 1986 detectándose un pequeño yacimiento arqueológico en su interior así como algunas pinturas. La cueva era muy vistada por gentes del pueblo dejando numerosos grafitis en sus paredes, algunos de los cuales afectaron a las pinturas.

Esta cueva de pequeño desarrollo se formó en la parte alta de un cueto calizo situado en el fondo del valle del río Güeña. Casi a la altura de la confluencia de éste con el río La Güesal y a unos doscientos metros de La Cueva de Avín. La gruta había sido reconocida por uno de nosotros en 1986 detectándose un pequeño yacimiento arqueológico en su interior así como algunas pinturas. La cueva era muy vistada por gentes del pueblo dejando numerosos grafitis en sus paredes, algunos de los cuales afectaron a aquéllas.

La boca de esta cavidad -abierta al sur- es de escasas dimensiones y desciende casi en vertical dos metros hasta una pequeña bifurcación que da paso a dos galerías. A la derecha, se extiende como un tubo unos veinticinco metros acabando bruscamente en un culo de saco. Es al final de la misma donde se encuentran varios vírgulas, puntuaciones y manchas en ocre rojo intenso. La otra galería comienza en un pasaje estrecho por la izquierda y da paso a una sala algo más amplia e irregular, con algunos divertículos de muy escaso desarrollo.

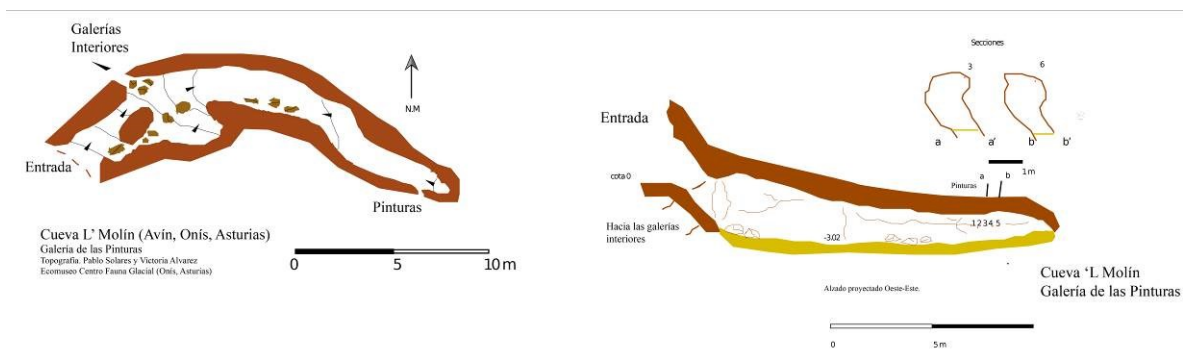


Fig 160. Topografía de cueva El Molín

2. 3. 11. 2. Manifestaciones artísticas.

Las pinturas -en el fondo de la cueva- se ciñen principalmente a pequeños signos, en concreto puntos, vírgulas, líneas y haces de puntos. Fueron pintados en el lado derecho de la caverna formando un panel de 2,20 m. Todos los trazos están ejecutados en rojo y son de pequeño tamaño situándose entre una repisa a media altura y el techo de la galería. Comienzan -desde el fondo- con tres digitaciones en línea o pequeños puntos de dos cms; le sigue, un poco más abajo, otro de las mismas características. Volviendo a la parte superior se aprecian tres puntos como los iniciales asociados a un trazo en V sobre el que se pintó la única figura reconocible. Se trata de una cornamenta, cabeza, cuello y parte del lomo de una cabra en un color negro. Hacia el centro del panel se reconoce una forma más compleja formada por dos líneas ascendentes curvadas -una más corta que otra- en lo que parece una técnica de tamponado (sus medidas son unos 32 cms). Bajo esta forma se ven restos de pintura que podrían corresponder a la misma forma. Creemos se trata de una cabeza de caballo. Siguen un

punto y una vírgula (9 cms) en una posición inferior, cercana a la repisa antes mencionada. Finalmente dos puntos como otros descritos y los restos de un tercero. En la bóveda se aprecia otra mancha roja muy perdida – de 72 cms de largo y 9 de ancho – que tras una observación detenida se puede decir que se trata de un haz de puntuaciones formadas por tres líneas haciendo una especie de meandro que parece interrumpido por una calcificación del techo. Finalmente en la pared izquierda se pueden apreciar restos de pintura roja informe.



Fig 161 a y b. Figura en rojo posible cabeza de caballo y cabra en trazo negro. Imagen natural y tratada con saturación.



Fig 162. Signo realizado por digitaciones rojas en el techo. Imagen tratada con saturación-

CAPÍTULO III. LAS TEORÍAS SOBRE EL ARTE PALEOLÍTICO. LA NECESIDAD DE ADMITIR, COMPRENDER, INTERPRETAR, DATAR Y CONCEPTUALIZAR. DE LA NEGACIÓN DEL ARTE A LA ASOCIACIÓN DE ARTE Y TERRITORIO.

3. 1. Los Comienzos. La Prehistoria como Ciencia. Su contexto inicial.

Tal vez uno de los retos científicos más apasionantes desde el nacimiento de la ciencia prehistórica ha sido comprender las motivaciones, intereses, formas de pensamiento y estructuras sociales, etc, que están detrás de las primeras manifestaciones plásticas del hombre, en definitiva el origen del Arte. Es decir, de nuestra consustancial naturaleza como ser. Qué resortes empujaron a nuestra especie a pintar las paredes de las cuevas con signos o animales o grabar huesos y piedras. Su interpretación nos adentraría en el mundo de las ideas, en el laberinto mental del ser humano y de aquellas sociedades prehistóricas. Se trata, sin duda, de un arduo y complejo problema de casi imposible resolución. Si cabe profundizar en algunos aspectos e intentar imaginar y deducir, de manera coherente, que intención simbólica se pretendía plasmar en cada figura dibujada. El arte implica un mundo interior de creencias, expresiones, sentimientos y sentidos. Un rasgo que parece separarnos de otros homínidos.

Desde los primeros descubrimientos de restos prehistóricos, los científicos han intentado buscar y plantear distintas hipótesis y teorías explicativas sobre el origen y significado de las diversas modalidades plásticas del hombre paleolítico. Muchas de esas teorías no dejaron de ser expresiones, en parte o en todo, de ciertas formas de pensamiento y filosofía de la ciencia imperantes en determinados momentos. Algunas trasladando formas del pensamiento actual al pensamiento de hace 40.000 años: religión, magia o puras expresiones estéticas fueron y son parte de las diferentes hipótesis explicativas expuestas a lo largo de más de ciento cincuenta años de investigación. En consecuencia, no dejan de ser hijas de su tiempo estando condicionadas, en todo o en parte, por el contexto social y el nivel de conocimiento donde fueron concebidas. Desde nuestro punto de vista, este hecho no las invalida, más bien

las enriquece. Simplemente hay que acotar su alcance. La ciencia no deja de ser un conjunto de teorías, modelos y certezas que, por acercamiento, acumulación, contraste, discusión, experimentación, demostración y dialéctica, nos llevan de una respuesta a otra, de una evidencia a otra. Sencillamente se debe ser relativo.

Este desarrollo científico –plasmado en varias fases y momentos teóricos- se ha manifestado en multitud de estudios, escritos, artículos y manuales de arte y paleolitismo. Controversias, discusiones y reinterpretaciones han movido el discurso de los prehistoriadores desde el primer momento. Desde que Saénz de Sautuola descubrió la pinturas de la Caverna de Altamira y, anteriormente, con el descubrimiento de las primeras piezas de arte mueble y su atribución antediluviana. Desde la negación de Cartheilac hasta la entonación de su *Mea Culpa de un escéptico*. Sin duda es muy interesante, y un buen ejercicio, apreciar y analizar como cada gran momento teórico participa y se impregna de argumentos de otras teorías científicas del entonces, de movimientos sociales, de modas filosóficas, cognoscitivas y epistemológicas, etc. Parece lógico, pero no deja de trasladarse -como se indicaba- nuestra forma de pensamiento o nuestra visión del mundo presente al pasado con el fin de entenderlo e interpretarlo buscando respuestas a las preguntas existenciales que nuestra la sociedad demanda a lo largo de su devenir como tal; esa sed de conocimiento e incertidumbres que buscan ser resueltas. El peso de nuestra historia siempre es mayor de lo que sospechamos.

Nuestro punto de vista es que hemos ido saltando de teoría en teoría y de explicación en explicación, desplegando unas y descartando las anteriores hasta llegar- por agotamiento gnoseológico- a fases puramente descriptivas donde imperan las explicaciones estilísticas y cronológicas (necesarias pero de escaso recorrido) que limitan la teorización por miedo a la equivocación y ridículo científico justificando su actitud en una ausencia de evidencias o arguyendo la imposibilidad de comprender la mentalidad del hombre primitivo como si de otra raza se tratara. Pero somos la misma especie. Esa especie que en algún momento de su proceso evolutivo fue capaz de desarrollar o adquirir la facultad de abstraer sus visiones y pensamientos en trazos, dibujos, signos, animales o figuras humanas. Es decir en “arte”, en ese *“atributo de nuestros ancestros que, rompiendo las barreras del tiempo, nos aproxima y asemeja”*⁷⁷⁶. Había intención en cada comportamiento plástico. Movimiento, tensión, perspectiva, sombras, escenografía, abstracción,... Nada que no utilizemos en la actualidad para representar, para expresar nuestro mundo interior y exterior, nada que no usemos para comunicarnos con nuestros iguales. Con fuerza y realismo, como expresaba Miró al referirse a los bisontes de Altamira. Con razón decía Pablo Picasso que después de Altamira todo el arte es decadente, o dicho de otra manera, todo en el arte con sus fórmulas técnicas estaba hecho, reflexión, por otro lado, que también compartió otro grande del arte, Joan Miró.

Posiblemente para comprender la motivación artística del hombre paleolítico haya que entender las diferentes motivaciones artísticas del ser humano a lo largo del tiempo, cual es su capacidad que, como se decía, le permite abstraer ideas y plasmar su mundo en imágenes cargadas de significado. Debemos trazar ese hilo conductor, un hilo de Ariadna que nos lleve, como a Teseo, a través de un laberinto de suposiciones, desde sus primeras expresiones hasta la actualidad. Un laberinto de imágenes, trazos, técnicas, asociaciones y formas que se deben

⁷⁷⁶ Miró, J. *La prehistoria: Artistas anónimos.* (escrito)

reconocer, reconstruir y reimaginar. No obstante de cada escuela interpretativa y cada hipótesis se pueden entresacar y vislumbrar retazos de ese ovillo que nos acerque, cada vez más, a una explicación sino definitiva si plausible. Seguramente seremos más imaginativos que ciertos pero, sin duda, este es el camino de la ciencia. En todo caso la respuesta está en nosotros mismos.

3. 1. 1 Los primeros pasos de la ciencia prehistórica. El contexto científico.

Cuando los primeros investigadores de la prehistoria comenzaron a practicar sus excavaciones y exploraciones eran incapaces de imaginar que aquel hombre primitivo, de edad imprecisa, fuese capaz de trabajar bellas piezas de arte. Durante años no se reparó en ellas, tal vez de forma intencionada o por prejuicios. Conocer cual fue el devenir de hallazgos, como fueron asumidos y explicados nos ayudara, sin duda, a comprender mejor las diferentes teorías que explicaron el arte paleolítico y por tanto ayudaran a perfilar nuestras hipótesis posteriores.

Según se iban produciendo estos descubrimientos y asimilando la antigüedad del hombre se fueron aceptando sus habilidades y complejidades. No era un niño, y pronto dejó de ser un bruto salvaje, éramos nosotros mismos al comienzo de nuestra historia. Asumir los hallazgos, su antigüedad, su contemporaneidad con faunas extinguidas, etc, permitiría aceptar – en su momento y más adelante - la existencia del arte. Fue un proceso lento que tuvo que luchar contra muchos prejuicios pero nos empezábamos a ver reflejados en nuestro propio espejo. El arte siempre ha estado ahí, ha sido parte de nuestra gestación como seres humanos. La capacidad de crear, de innovar, de expresar mediante imágenes un mundo interior, de recrearse en las mismas,... El arte siempre ha estado con nosotros o nosotros con el arte. Es parte consustancial a nosotros mismos. Y aún así, siempre nos maravillamos ante él. Kandinsky⁷⁷⁷ pensaba que cada periodo de la cultura humana produce una forma de expresión artística propia que no puede repetirse. El arte es hijo de su tiempo, tal vez por ello a aquellos hombres científicos del siglo XIX les costó aceptar el naturalismo y fuerza expresiva de las obras del hombre paleolítico tan propio de su momento.

Tradicionalmente se suele atribuir el nacimiento de la prehistoria como disciplina y las primeras teorías sobre la antigüedad paleolítica del ser humano, a Boucher de Perthes (1788-1868)⁷⁷⁸. A este funcionario de aduanas le llamaron poderosamente la atención restos paleontológicos que iban apareciendo en su comarca. Durante su tiempo libre comenzó a

⁷⁷⁷ Kandinsky, V. (1996): *De lo espiritual del arte*. Ed. Paidós. Barcelona. 21

⁷⁷⁸ Boucher de Perthes realiza su diario paseo solitario por entre los suburbios, Hallándose en Saint-Giles, Normandía, ve, al lado derecho del camino, una entrada en la roca. Una caverna penetra profundamente, varios metros, en la tierra, Boucher de Perthes desciende. En el fondo hay unos pedazos de pedernal pero no vasijas de barro. La idea le viene a la cabeza de que el hombre de la prehistoria tuvo que valerse primero del sílex, antes de trabajar el barro, el bronce o el hierro. Corría el año 1826. Relato sacado de *El Arte de Época Glacial* de H. Khum (1971:37).

De él dice H. Khum : “*Boucher de Perthes no fue un científico de profesión. Fue un amateur, un apasionado amateur, un amante de la investigación. Y un gran aventurero, que tuvo ante los ojos una visión nueva a la que persiguió con todo el ardor del fanático...fue un hombre intrépido...y a eso debió su grandeza, su fuerza, su energía.*” . *El Arte de la Época Glacial*. (1971:44)

estudiarlos y a realizar excavaciones. Así en el año 1830 descubriría en el valle del Somme⁷⁷⁹ conjuntos de piezas líticas talladas, hallazgo que no desveló hasta 1846. Momento en el cual comenzó a redactar su obra en tres volúmenes titulada *Antiquités celtiques et antediluviennes*⁷⁸⁰. Dotado de una gran intuición, este ilustrado, fue el primero en establecer la existencia del hombre durante la etapa final del Pleistoceno y su relación con animales extintos. Dedujo que la visión diluviana imposibilitaba la explicación de sus hallazgos y la asociación de hachas de pedernal con restos de paleontológicos. En su temprana publicación ya señalaba:

*“Aujourd’hui, elle croit aux éléphants et ne croit plus aux géants. En ceci, elle a raison; mais son scepticisme a été trop loin quand elle a nié que l’homme eût vécu durant la période qui a précédé la formation diluvienne, ou ce cataclysme qui a donné à la surface terrestre sa configuration actuelle. C’est cette lacune de notre histoire, cette ignorance où nous sommes des premiers pas de l’homme sur la terre, que je vous signalais; c’est sur ce peuple primitif. Ses moeurs, ses habitudes, ses monuments ou les vestiges qu’il avait dû laisser, que je désiais jeter quelque lumière.”*⁷⁸¹

Sus planteamientos que buscaban -como dice en su obra- disipar dudas sobre un hombre antediluviano y animaron, sin duda, a otros investigadores a nuevas búsquedas iniciándose entre 1855 y 1859 la excavación de yacimientos en buena parte de Europa. Su obra fundamentó varias certidumbres⁷⁸² – siempre analizándolas en su contexto y aún siendo rehén inconsciente de ciertos postulados diluvianos- que marcaron investigaciones posteriores:

4. *Sur la tradition d’une race d’hommes détruite par le déluge.*
5. *Sur les preuves géologiques de ce déluge*
6. *Sur l’existence, à cette époque, des mammifères les plus voisins d’homme et ne pouvant vivre que dans les mêmes conditions atmosphériques.*
7. *Sur la preuve, ainsi acquise, que la terre était habitable pour l’homme.*
8. *Sur ce que dans toutes les régions, îles ou continents. Ais l’on a rencontré ces grands mammifères, l’homme y vivait ou y avait vécu: d’où l’on pouvait conclure que si les animaux avaient paru sur la terre avant l’espèce humaine, elle les y avait suivis de près, et que à l’époque du déluge, elle y était déjà assez nombreuse pour laisser des signes de son passage.*

⁷⁷⁹ Estos trabajos fueron refrendados y apoyados por investigadores como John Evans, John Prestwich e incluso Charles Lyell. Sobre la intervención de éstos, en concreto de Prestwich, entre otros, habla en la página 45 y ss de *Antiquités celtiques et antediluviennes* edición de 1846.

⁷⁸⁰ Boucher de Perthes (1846). Vol I. París. “Il est assez étrange que de tous les grands mammifères, l’homme soit peut-être celui duquel nous savons le moins les antécédents: l’homme Antique nous est inconnu. Son enfance a été longue: les temps antéhistoriques ont duré jusqu’à nous...”. 289.
Schmerling (1833). *Recherches sur les ossements fossiles découverts dans les cavernes de la province de Liège*. Vol I. Lieja

⁷⁸¹ En la página 2 de su discurso pronunciado el 7 de Junio de 1860 y recogido en *De l’Homme Antédiluvien et de ses oeuvres*. Se recoge en el tomo III de *Antiquités Celtiques et Antédiluvianes. Mémoire sur l’industrie primitive et les arts à leurs origines*. París 1864

⁷⁸² Disposiciones expuestas en la página 7 de su obra *L’Homme Antédiluvien et de ses oeuvres*.

9. *Enfin, sur ce que ces débris humains avaient pu échapper aux investigations des géologues et des naturalists eux-mêmes, parce que le difference de confirmation qu'on remarque entre individus fossiles et leurs analogues actuellement vivants, pouvait exister entre les hommes antediluviens et ceux daujourd'hui.*

La obra de Perthes sustentó buena parte del esquema explicativo y cronológico del paleolítico. Evidentemente los trabajos de este prehistoriador no eran ni un caso aislado, ni producto de una ocurrencia. Unos años antes, otro investigador, en este caso sueco, Christian Jurgensen Thomsen, había hecho varios trabajos sobre antigüedades y monumentos del Norte de Europa (*Ledtraad til Nordisk Oldkyndighed*). Un ensayo clave ya que en el mismo se establecieron las tres edades prehistóricas (piedra, bronce y hierro). Otros personajes de la época apuntaban hacia teorías similares y existían una serie de postulados que favorecían la formulación de hipótesis sobre la antigüedad del hombre oponiéndose a los férreos planteamientos diluvianos sustentados por las distintas iglesias cristianas. Visiones estáticas de la historia que retrotraían la antigüedad de la humanidad a año 4004 a.C.⁷⁸³ y que sustentaron las bases de la geología diluviana.

Todo este conjunto de condiciones objetivas iban abonando el campo a las posiciones evolucionistas y al remoto origen del hombre. Un contexto histórico donde se está fraguando la II Revolución Industrial, la emergente clase burguesa y proletaria, plagado de Revoluciones Liberales y luchas obreras, etc. Es este contexto donde se irá gestando la prehistoria como disciplina científica de gran importancia al ser un campo de pruebas de las teorías evolucionistas y la antigüedad del ser humano. Una disciplina que será bautizada como tal en 1865 por John Lubbock en *Prehistoric Times*. La Prehistoria de la segunda mitad del siglo XIX fue –sin duda– un laboratorio para las teorías de la transmutación o evolucionismo aplicado. Los inventores de la prehistoria tuvieron que ir rompiendo barreras, atajando prejuicios –incluso entre ellos mismos–. Propiciaron el avance y el conocimiento científico – en una carrera de fondo que duró más de cincuenta años– hacia una nueva concepción del origen de la humanidad y su evolución. Para ello, debieron crear un marco cronológico. Aunque si bien, se derribaron barreras y supuestos, la misma ciencia desarrollo otros prejuicios y paradojas que debieron abordarse más tarde. Nos referimos, entre otras, a la cuestión del nacimiento del arte.

Aquel rígido sistema sobre la historia y la naturaleza nacido de la explicación bíblica sobre el origen de la tierra, las especies y el hombre se empezaba a cuestionar y desmoronar a tenor de innumerables pruebas y estudios. Sin duda los preceptos de Boucher de Perthes o de Lubbock se inspiraban y armonizaban con la teoría de Charles Darwin. Para Glyn Daniel⁷⁸⁴ cuatro fueron las bases que permitieron el nacimiento de la arqueología prehistórica sistemática y que fueron incorporándose a partir de los trabajos de Lyllel, Boucher de Perthes, Thomsen o Lubbock junto a la ruptura ideológica que supuso la obra de Darwin:

- El reconocimiento de primitivos instrumentos del hombre

⁷⁸³ Esta fecha fue establecida por el arzobispo de Armag –James Usher– a comienzos del siglo XVIII y posteriormente reajustadas por John Ligtfoot vicerrector de Cambridge el cual situó la creación del hombre el 23 de Octubre del año 4004 a.C. a las nueve de la mañana.

⁷⁸⁴ Glyn, D. (1977): *El concepto de prehistoria*. Ed Labor. Barcelona. 28

- Su asociación con animales extintos
- La aceptación de la geología fluvialista
- La aceptación de las tres edades de la prehistoria del hombre

Ese contexto que permitía surgir la ciencia prehistórica y arqueológica se habría visto favorecido por la aparición de obras como *Principles of Geology* de Lyell publicado entre 1830 y 1833⁷⁸⁵. Una obra fundamental y base para las posteriores posiciones darwinistas expuestas 25 años después. Una obra consultada por Darwin durante su periplo a bordo del Beagle. Principios de Geología rompe con una visión de la formación de la tierra estática y se plantea una génesis dinámica. Es producto de esa mentalidad inquieta, post-ilustrada, romántica y exploradora, de principios del siglo XIX. Sus principios ayudaron a romper supuestos invariables y fijos ideales científicos. Aquellos serían fundamentales para la ciencia arqueológica en cuanto que les aportó método y sistema para situar cronológicamente los hallazgos, es decir una dimensión espacial y temporal, así como una forma de contextualizar y relacionar el hallazgo de piezas prehistóricas junto con especies animales extintas. Por esta razón, nos detenemos un momento en ellos, por lo que supusieron e influyeron en la concepción de la ciencia prehistórica y arqueológica. La obra de Lyell mantiene tres dimensiones:-

1. *Actualismo*: explicación de los fenómenos pasados a partir de las mismas causas que operan en la actualidad.
2. *Uniformismo*: los fenómenos geológicos pasados son uniformes, excluyéndose cualquier fenómeno catastrófico.
3. *Equilibrio dinámico*: la historia de la Tierra se rige por un ciclo constante de creación y destrucción.

Paralelamente, en aquella parte de su obra centrada en la historia de la vida, Lyell supuso que se habían dado períodos sucesivos de **extinción y creación** de especies. El movimiento aleatorio de los continentes habría originado profundos cambios climáticos y muchas especies, al no poder emigrar o competir con otros grupos biológicos, se habrían extinguido, siendo sustituidas por otras creadas mediante leyes naturales⁷⁸⁶.

⁷⁸⁵ Entre sus diferentes postulados Lyell negaba las posiciones catastrofistas frente a un constante devenir de destrucción y construcción

⁷⁸⁶ Lyell en la página 384 de *Principles of Geology* comenta: “We hear of sudden and violent revolutions of the globe, of the instantaneous elevation of mountain chains, of paroxysms of volcanic energy, declining according to some, and according to others increasing in violence, from the earliest to the latest ages. We are also told of general catastrophes and a succession of deluges, of the alternation of periods of repose and disorder; of the refrigeration of the globe, of the sudden annihilation of whole races of animals and plants, and other hypotheses, in which we see the ancient spirit of speculation revived, and a desire manifested to cut, rather than patiently to untie, the Gordian knot. But since in our attempt to solve geological problems, we shall be called upon to refer to the operation of aqueous and igneous causes, the geographical distribution of animals and plants, the real existence of species, their successive extinction the stratified primitive rocks exhibited, as we before mentioned, well-defined marks of successive accumulation, analogous

La nueva perspectiva aportada por los estudios geológicos de Lyell junto a los resultados de los trabajos en excavaciones, de diferentes prehistoriadores, entorno a la mitad del siglo XIX comenzaron a convencer, a muchos eruditos, de la existencia de un horizonte temporal mucho más antiguo que el supuesto hasta entonces. Los hallazgos de Boucher junto con las evaluaciones del arqueólogo John Evans o el geólogo John Prestwich en Abbeville permitieron a ambos reflexionar sobre esta nueva situación. Las conclusiones de aquellos trabajos y la suposición sobre la antigüedad del hombre serían defendidas por Prestwich el 26 de Mayo de 1859 ante la Royal Society y por Evans el dos de Junio ante la Sociedad de Anticuarios⁷⁸⁷. Comenzaban a caer viejos mitos y a prepararse el camino para la exposición de Charles Darwin de su *Origen de las Especies*. Era el *Annus Mirabilis* de 1859, el momento de inflexión sobre las creencias del principio de las especies, el hombre y la Tierra. Era el momento de los viejos principios del transformismo de Lamark y sus planteamientos ilustrados, la lucha por la existencia planteada por Malthus, la ciencia social de Spencer y de otros investigadores como Alfred Russell Wallace⁷⁸⁸. Se establecía el concepto de evolución como teoría explicativa del origen y desarrollo de plantas y animales. La obra de Darwin, el evolucionismo y el darwinismo tendrían un especial impacto en investigadores del mundo de la arqueología y prehistoria tales como Pitt H. Rivers, John Evans u Oscar Montelius. Aquella influencia no se limitó sólo a los arqueólogos se extendió a antropólogos como Morgan o Tylor –más adelante nos centraremos en ellos- o en pensadores económicos como Karl Marx o Engels. Las posiciones científicas de Darwin⁷⁸⁹ y de Wallace -constantemente referenciado por Lyell- se verán reforzadas por obras como *The Geological Evidences of the Antiquity of Man* de Charles Lyell publicada en 1865 donde se rechazan los postulados de la transmutación lamarkiana.⁷⁹⁰ El apoyo al evolucionismo del hombre por parte de E. Huxley—entre otros - con la publicación de *Evidence as to Man's Place in Nature*. (Londres

to those so common in ordinary subaqueous deposits. As the latter formations were found divisible into natural groups, characterized by certain peculiarities of mineral composition, so also were the primitive.

It has been argued, that as the different states of the earth's surface, and the different species by which it has been inhabited, have had each their origin, and many of them their termination, so the entire series may have commenced at a certain period. It has also been urged, that as we admit the creation of man to have occurred at a comparatively modern epoch as we concede the astonishing fact of the first introduction of a moral and intellectual being, so also we may conceive the first creation of the planet itself ..."

⁷⁸⁷ Glyn Daniel (1977): *El Concepto de Prehistoria*. 40. Editorial Labor. Barcelona.

⁷⁸⁸ El 18 de Junio de 1858, Darwin recibió un ensayo de Alfred Russell Wallace denominado *On the Tendencies of Varieties to Depart Indefinitely from the Original Type*. Se plasmaban ideas e hipótesis muy similares a las suyas. Darwin propuso a Lyell una lectura de los ensayos de ambos en la Linnean Society de Londres, acontecimiento que se produjo el 1 de Julio de 1858.

⁷⁸⁹ Darwin siempre había manifestado su admiración sobre ciertos investigadores que marcaron su carrera. Humboldt pero especialmente Lyell y su obra. Durante el viaje del Beagle –el suceso más importante de su vida según sus propias palabras- la obra *Elementos de Geología* fue tema de consulta permanente. En su *Autobiografía* llega a decir: “*el me fue de gran servicio en muchos sentidos*”. Mas adelante indica: “*...me demostró claramente la maravillosa superioridad del método de Lyell en el tratamiento de la geología...*”

⁷⁹⁰ Es curioso ver como establece algunos paralelismos etnográficos entre los bifaces de estos yacimientos franceses y útiles similares de tribus australianas o indioamericanas. Esta obra recoge buena parte de los yacimientos franceses e ingleses excavados hasta entonces haciendo especial hincapié en la geología de los mismos y la asociación de herramientas de pedernal con restos de fauna pleistocénica. Sus visitas a las estaciones en compañía de investigadores como Lartet, Prestwich o Boucher de Perthes fueron fundamentales en este trabajo de síntesis para la época. En la página 189 vuelve a hacer un paralelismo etnográfico entre la cueva con varios restos humanos donde muchos huesos parecían rotos de forma intencionada de la cueva de Aurignac en el Alto Garona. Excavada por M. Lartet y ritos indios descritos en el siglo XVIII por John Carver.

1863) abre paso a una nueva etapa conceptual en cuanto a la comprensión e investigación de la antropología y la arqueología prehistórica. Este libro, y junto a la obra de Wallace *Anthropological Review* (1864), sirvieron para plasmar y reafirmar los principios de la evolución del ser humano. Principios sobre los que volverá a incidir Charles Darwin en ***El Origen del hombre y de la selección en relación al sexo*** publicado en 1871. La primera mitad del siglo XIX fue el periodo de “laboratorio” donde se fue fraguando el cambio más radical en el pensamiento científico occidental. La aceptación y expansión de las teorías darwinistas fortalecían el supuesto de una humanidad prehistórica. Se preparaba el gran cambio de las teorías sobre el origen de la humanidad y cuyo punto de arranque había sido 1859. Teorías que se irán desarrollando y madurando en la siguientes décadas. Se tomaba conciencia, como especie dentro de un proceso evolutivo general. Hecho que nos llevaba a buscar nuestro origen más allá de cualquier restrictiva creencia religiosa.

La prehistoria, como ciencia, surgirá de la necesidad científica de ayudar a explicar y comprender esa antigüedad del hombre y su posición como especie dentro del árbol evolutivo. Se precisaba una ciencia que sistematizara este proceso. Este punto de arranque acarreará en el futuro múltiples derivadas y nuevos retos científicos, entre ellos el origen del arte y la capacidad del hombre para concebirlo o comprender como encajaba aquél dentro de lo que se denominaría “evolución social”. Este es el contexto científico previo a esa segunda mitad del siglo XIX; periodo en el cual se empezarán a conocer con más profundidad las culturas prehistóricas y se descubran las primeras evidencias artísticas o, al menos, se tenga conciencia de las mismas. Se producirá -con ello- una nueva revolución social y científica. ¿Cómo aquellos rudos seres eran capaces de crear arte?.

Esta puerta abierta para la investigación prehistórica dará paso a una nueva fase definida y sistematizada, en aquel momento, por Eduard Lartet o John Lubbock. El primero fue un firme defensor de los trabajos de Boucher de Perthes junto al geólogo Albert Gaudry⁷⁹¹ poniendo de manifiesto la existencia del Hombre Antediluviano vista la relación del hombre de la Edad de Piedra con fauna actualmente extinta como el mamut. Lartet contribuyó a descartar las teorías fijistas propuestas por Cuvier, a matizar el transformismo de Lamarck y Saint Hilaire según proponía el filacionismo de Blainville como tercera vía entre el darwinismo y el fijismo. La formación naturalista de Lartet junto con su relación con geólogos como Lyell le llevaron a proponer una periodización de la prehistoria en etapas relacionadas con animales: Edad del Uro, del Reno, del Elefante y Rinoceronte, del Oso Cavernario. El segundo investigador conceptualizaría la idea de prehistoria durante la segunda mitad del siglo XIX recogida en su ensayo ***Prehistoric Times*** (Londres 1865). Fue, sin duda, el libro de referencia de todos los prehistoriadores y estudiosos hasta principios del siglo XX (la última edición es de 1913). John Lubbock popularizó y difundió a través de su

⁷⁹¹ Esta defensa se hizo frente a las posiciones de algunos académicos de L'Academie des Sciences como fue Elie de Beaumont. Frente a las posiciones inmovilistas de éste Edouard Lartet presenta un informe el 19 de Marzo de 1860. Note sur l'ancienneté géologique de l'espèce humaine dans l'Europe occidentale. Incluirá dartsos de yacimientos de Massat (Ariège) y de Aurignac (Alto Garona). Busca demostrar la asociación entre fauna fósil y restos de industrias humans. Estos dartsos y reflexiones le sirvieron para escribir otro artículo más importante publicado en 1861 en les Annales des Sciences Naturales Lartet, E. (1861b): “Nouvelles recherches sur la coexistence de l'homme et des grands mammifères fossiles réputés caractéristiques de la dernière période géologique”. *Annales des Sciences Naturelles*, 1861, Tome XV, 4^o série, Cahier n^o 3, 177-253.

obra el conocimiento científico prehistórico. La importancia de este investigador inglés es comparable a los padres de otras teorías y disciplinas que cambiaron el rumbo de la ciencia: Lyell o Darwin por ejemplo. Las ideas generales y fundamentales que defendió en este libro clave de los primeros pasos de la disciplina fueron:

- Insiste en la gran antigüedad del hombre planteada por Boucher de Perthes, quien estimaba que los depósitos del Somme tenían más de doscientos mil años desterrando los encorsetamientos de las teorías diluvinas y bíblicas. Abraza la teoría de la evolución de Darwin, incluyendo sus hipótesis sobre **el origen y la evolución humana** y las ideas sobre la **evolución geológica uniforme de la Tierra** de Charles Lyell y sus leyes de la estratigrafía que tanto peso tendrán en arqueología.
- Desarrolla la periodización de las tres edades propuestas de Christian Jürgensen Thomsen director del museo nacional de Dinamarca, sobre la periodización de la Prehistoria. A estos episodios, Lubbock aportó – a partir de su conocimiento sobre distintos yacimientos europeos- una división de las edades de piedra en dos fases sucesivas, la **Edad antigua de la Piedra o Paleolítico** (con utensilios tallados por toscas percusiones) y la **Edad moderna de la Piedra** o Neolítico (con herramientas de piedra pulimentada).
- Retoma algunas ideas del ayudante Thomsen, Jens Jacob Asmussen Worsaae. Éste planteaba la posibilidad que las Edades de la Prehistoria no apareciesen por evolución lineal autóctona, sino por la llegada o la **invasión de pueblos más evolucionados**, casi siempre procedentes de Oriente.
- El principio de la analogía cultural o etnográfica como fuente de explicación ante la insuficiencia del testimonio arqueológico para poder explicar el pasado del ser humano. Plantea la necesidad de recurrir a fuentes no arqueológicas como las sociedades primitivas o las tradiciones populares. Esta postura que fue generalizándose en aquellos primeros años de investigación fue sistematizada, de alguna manera, por el sueco Sven Nilson (Universidad de Lund). El propio Lubbock participó -como se decía- de esta visión llegando a traducir el libro de aquel prehistoriador al inglés.
- La aceptación de las ideas del arqueólogo sueco Oscar Montelius sobre la existencia de una **zona de irradiación cultural en el Oriente Próximo** o “*Ex oriente lux*”.
- Por último defiende la prehistoria como una disciplina científica basada en la deducción y capaz de aportar respuestas claras y concretas.

Las posiciones -como ya se comentó- de Charles Darwin expuestas en *El Origen de las Especies*⁷⁹², no sólo influyeron en los estudios de las ciencias naturales, en el origen y

⁷⁹² Es importante para entender ciertos puntos de vista de Darwin y sobre todo para explicar el Darwinismo Social la influencia de la obra de Malthus. Influencia que el propio Darwin considera fundamentales. En su Autobiografía señala: “...cayó por casualidad en mis manos el *Ensayo sobre la población* de Malthus. Estando como estaba preparado para valorar la lucha por la existencia que se produce en todas partes...caí enseguida en la cuenta de que bajo estas circunstancias las variaciones favorables tenderían a preservarse y las no favorables a destruirse. El resultado sería la formación de nuevas especies.” *Autobiografía*. 69. Pero casi tan importante como la lectura de Malthus para formular la teoría de la

desarrollo de la plantas y animales sino también en sociología y antropología de la segunda mitad del siglo XIX. Su teoría introdujo el concepto del cambio en la naturaleza: la *selección natural o supervivencia de los más aptos*. Este principio se aplicó en su otra gran obra publicada en 1871, cuando aún se desconocían -prácticamente- restos fósiles del hombre paleolítico: ***El Origen del Hombre***. Así la raza humana era parte de ese mismo proceso evolutivo y participaba del principio de selección natural. Ya se vió anteriormente como la obra de Darwin influyó entre muchos de los pensadores e investigadores del momento y en el trabajo de diferentes prehistoriadores como Perthes, Lubbock, P.H Rivers, John Evans, Oscar Montelius, etc. Esa ruptura y nuevo enfoque en el método científico propiciado por Darwin y basado en la observación, la aportación de datos y pruebas paleontológicas se adaptará para el estudio de las culturas primitivas y sociedades humanas⁷⁹³ y su devenir. Se podía hacer un reconocimiento de una variedad de estructuras sociales, económicas y tecnológicas entre esos pueblos. Es difícil precisar en que momento se propuso algún tipo de esquema explicativo entre estas ciencias. Si cabe un cierto matiz sobre estas consideraciones y relaciones entre la evolución natural y social. Aquéllas no se construyeron exclusivamente sobre los principios darwinistas, existían precedentes en su origen. Durante el siglo XVIII los hombres ilustrados cada vez más familiarizados con sociedades distintas a las europeas –al igual que los españoles habían descrito los pueblos americanos en el siglo XVI- empezaban a describir y reconocer entre los denominados “pueblos salvajes” una amplia variedad de estructuras sociales, económicas y tecnológicas. El ilustrado inglés Ferguson estableció por primer vez la diferencia entre salvajismo, barbarie y civilización en su obra ***Essay on the History of Civil Society*** publicada en Edimburgo en 1768. Era un intento de introducir un orden jerárquico y una estructura evolutiva “*en una masa creciente de extrañas costumbres, ritos y creencias*” como apuntó Gordon Childe⁷⁹⁴. Se estaba ante un mundo confuso y por descubrir donde las teorías de Darwin abrían un camino de ordenamiento a las ciencias sociales y a las posiciones sociológicas de Herbert Spencer⁷⁹⁵ -dentro del pensamiento

selección natural en las especies y por tanto la supervivencia de los más adecuados. Este tipo de expresiones como “*supervivencia de los más aptos o más ajustados*” que no aparece en la primera edición del Origen de las Especies parece ser influencia posterior de la lectura de Herbert Spencer. Un filósofo de la primera mitad de siglo que influyó con la misma fuerza en la construcción del pensamiento antropológico de ese siglo.

⁷⁹³ Fue el caso de antropólogos como Spencer, Morgan y Tylor.

⁷⁹⁴ Gordon Childe, V (1980). *Evolución social*. Alianza Editorial. Madrid. 10

⁷⁹⁵ El ser humano se ha hecho más heterogéneo; por ejemplo, el hombre civilizado tiene un sistema nervioso más heterogéneo, y sus pensamientos son más heterogéneos que los del hombre incivilizado. En el ser humano este “*paso de una homogeneidad indefinida e incoherente a una heterogeneidad definida y coherente*” (H. Spencer. 389) es ilustrado por la transformación de los vagidos homogéneos del niño pequeño en sonidos cada vez más diferenciados y definidos.

El cambio social de la homogeneidad a la heterogeneidad se refleja en el progreso de la civilización en cada tribu y nación. La sociedad, en su forma primaria y más baja, era un conjunto homogéneo de individuos. Cada hombre, por ejemplo, era guerrero, fabricante de herramientas, pescador y constructor. Todas las mujeres realizaban las mismas tareas. Cada familia era autosuficiente y hubiera muy bien podido vivir aparte de las demás. La jefatura fue la primera señal de una diferenciación de la función. A continuación el poder se hizo hereditario, y la religión coexistió con el gobierno. La fase siguiente de la evolución social se caracterizó por las leyes, las costumbres y los usos ceremoniales. Se produjo la especialización del trabajo. Los sistemas de transporte promovieron las divisiones territoriales, con sus características laborales propias. Por último, la sociedad se diferenció en clases. De ordinario se atribuye a Darwin lo que ha dado en llamarse “darwinismo social”. Sería más correcto denominarlo “spencerismo social”. Los ejemplos que damos aquí de su análisis del cambio social muestran la abundancia de paradigmas que empleaba Spencer para probar sus hipótesis apriorísticas, según las cuales las sociedades, como todo lo demás, cambian con arreglo a las leyes

positivista de Comte- esbozados primeramente en *Social Statics*(1850), para ser más profundamente desarrollados en *First Principles* (1862) y de especial manera en *Principles of Sociology* (1879). A lo largo de estas obras se irían construyendo los principios ideológicos del evolucionismo social o el llamado Darwinismo Social aplicado al estudio y comprensión de las sociedades humanas, en especial a las sociedades primitivas y prehistóricas. Una teoría, con gran peso científico en su momento, que añadiría confusión a la aceptación e interpretación del arte paleolítico. Spencer pensaba que al igual que crecen los organismos lo hacen las sociedades humanas, un crecimiento que es un proceso en el tiempo aunque no se debía ver como un proceso inexorable, cada sociedad tiene su propio devenir. Sobre esta hipótesis y basándose en el proceso histórico quiso deducir los principios generales y las leyes de la evolución social cuyo resumen sería la adaptación de individuos libres en una sociedad cambiante haciendo el progreso sea inevitable. Principios que definiría al observar diferentes rasgos y comportamientos de distintas sociedades enclavadas en diversos momentos temporales. Gordon Childe⁷⁹⁶ sintetiza el pensamiento de Spencer cuando dice: “ las actuales sociedades salvajes o bárbaras lo son por que se han detenido en su crecimiento, mostrándose así cuales son las etapas primitivas de desarrollo de la sociedad abstracta”. Para aquel arqueólogo⁷⁹⁷, Spencer “no hizo sino hurgar con espíritu bastante poco crítico, en un enorme saco de datos etnográficos nada irrecusables”. De una manera simple se pretendía explicar la génesis de las sociedades y sus distintas partes.

Spencer al pretender explicar la evolución social recurrirá al estudio de las sociedades primitivas actuales intentando definir y comprender su génesis y desarrollo. Asentará con esta metodología uno de los pilares de la comparación etnográfica. Este autor veía a las sociedades primitivas actuales como retazos o estadios parados de la evolución y por tanto, asimilables a momentos similares del pasado. Sin duda una forma simple de análisis pero que fue la base de argumentación y teorías científicas arqueológicas durante un siglo.

3. 1. 2. El desarrollo del Darwinismo Social: Los estudios antropológicos de E. Tylor y L. Morgan. Punto de partida.

Si Herbert Spencer trazó, desde un punto de vista positivista, los preceptos del Darwinismo Social, serán dos antropólogos, Morgan y Tylor, quienes, a través de sus estudios de pueblos primitivos, acabaron por matizar, aplicar y, sobre todo, ejemplificar, gracias a la observación directa como hacía Darwin, los principios de aquel pensamiento. Ambos se plantearon definir los estudios sobre la sociedad basándose en variados apriorismos del progreso humano y sintiéndose deudores de la obra del biólogo inglés. Extremo que es manifestado por Tylor en el prólogo de su principal publicación. La evolución humana sólo se ha desarrollado en una única dirección. Cuando ambos comienzan a escribir sus obras, el esquema que predominaba entre arqueólogos y antropólogos era una evolución progresiva y lineal cuyo agente impulsor era la selección natural. Hay una *Scala Naturae* que nos lleva de la roca al hombre. A su vez existe una sistemática entre los organismos de tal manera, que los

científicas de la evolución. Spencer aplicó la noción biológica de la "supervivencia de los más aptos" a las sociedades. Las modificaciones que se producen como consecuencia de la diferenciación social sobreviven si se adaptan adecuadamente al medio ambiente. Si no lo hacen, acaban por desaparecer

⁷⁹⁶ Gordón Childe (1980) . *Evolución Social* . 11

⁷⁹⁷ Gordón Childe (1980: 11-12)

de menor complejidad ocupan un polo y los de mayor, el contrario. Los antropólogos guiados por esta *Scala Naturae* buscaron definir -científicamente- ese escalado de periodos universales para la humanidad, su origen y común acervo. La arqueología trabajaba en buscar ese origen del hombre, sus cambios, sus culturas. Se encontrará con multitud de vacíos que los prehistoriadores buscarán rellenar con los datos comparados de la antropología.

Paul Mercier en su *Historia de la Antropología*⁷⁹⁸ señalaba que los antropólogos del primer periodo trabajaron a partir de compilaciones de hechos e informaciones sobre pueblos lejanos usándo un método comparativo. Un periodo – dominado por los trabajos de ambos etnógrafos- que dará fin a finales de siglo -especialmente- con las publicaciones de otro de los grandes de la antropología, Franz Boas. Su crítica a esta forma de abordar los trabajos de etnología guiados por las tesis evolucionistas se plasma en su obra *The limitations of Comparative Method in Anthropology (1896)*.

Cabe establecer cierta diferenciación entre la obra de Morgan y Tylor. Si bien ambos participaron de los métodos comparativos, la obra de Tylor puede que no haya sido tan espectacular pero si su aportación metodológica. Esta ha sido considerada más rica y profunda , preocupada por elaborar sistemas de investigación científicos siendo más prudente en el uso del método comparativo⁷⁹⁹.

Tylor en su libro *Primitive Culture* indicaba -siguiendo el principio de *Scala Nature*- que era tarea de los antropólogos establecer una escala de civilización colocando “en un extremo de las series sociales (las naciones europeas) y a las tribus salvajes del otro y disponiendo del resto de la humanidad entre ambos extremos”. Unas tribus cuya “vida salvaje se halla esencialmente dedicada a conseguir la subsistencia a la naturaleza.”⁸⁰⁰. Prima un concepto de progreso en una sola dirección y con un punto final en las sociedades occidentales, un progreso lineal e ilustrado que avanza hacia el bienestar de la humanidad y alta organización del individuo⁸⁰¹. Una visión etnocéntrica muy del gusto de la sociedad victoriana. Ese posicionamiento le llevará a decir que hay tribus que son verdaderos deshechos de la vida salvaje⁸⁰². Sus planteamientos, basados en proceso de avance, chocaban frontalmente con las teorías difusionistas. Así Tylor llegó a defender que “al examinar materias como el lenguaje, la mitología, las costumbres, la religión, el pensamiento salvaje se encuentra en un estado más o menos rudimentario, mientras la inteligencia civilizada conserva todavía vestigios de una situación pasada sobre la que el salvaje representa el menor avance y los hombres civilizados el mayor”⁸⁰³. El punto de vista Tylor y Spencer es perfectamente sintetizado por Gordon Childe ; “lo que Spencer y Tylor querían decir cuando describían un sistema político o una creencia religiosa como superior a otra, era que se aproximaban más exactamente a lo que en la década de 1870 se consideraba como la forma

⁷⁹⁸ Mercier, P. (1976): *Historia de la Antropología*. Ed. Península. Barcelona. 37

⁷⁹⁹ Mercier, P. (1976:37).

⁸⁰⁰ Tylor, E. B. (1871): *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*. John Murray. Londres. Tylor E. B (1977): *Cultura Primitiva I*. Ed Ayuso. Madrid

⁸⁰¹ Tylor (1871:42)

⁸⁰² Tylor (1871:60)

⁸⁰³ Tylor (1871:79).

ideal de organización política o de religión”⁸⁰⁴, es decir una democracia liberal parlamentaria y un cristianismo anglicano.

El contexto social, los principios del conocimiento y todo aquello que tenía que ver con el contexto gnoseológico del momento, las relaciones e influencias entre los principales investigadores, etc, se recoge perfectamente en el prólogo de la segunda edición de la obra de Tylor. En este capítulo reconoce que sus trabajos son una prolongación de las ideas de Darwin y Spencer definiendo muy bien esa relación entre las instituciones humanas, esas leyes de la evolución social y de los pueblos definidas por cada disciplina: *“rocas estratificadas que se suceden unas a otras...Sus diversos grados pueden ser como estadios de desarrollo o evolución, siendo cada uno resultado de la historia anterior...”*. *“Nosotros tenemos que estudiar a los pueblos salvajes y antiguos para aprender las leyes que, bajo nuevas circunstancias, están actuando sobre nuestro propio desarrollo”*⁸⁰⁵. Esta visión le llevará a alinearse con las investigaciones y descubrimientos de Boucher de Perthes como evidencias claras de los primeros estadios resumidos en la vida de las *“tribus salvajes del periodo cuaternario”*⁸⁰⁶. Además de los trabajos de Boucher de Perthes era buen conocedor de las obras de Lyllel, Lubbock, Lartet o Nilsson y se apoyó sobremanera en los descubrimientos arqueológicos del momento para explicar su evolucionismo social. Se trataría a modo de hipótesis, de comparar – como señala Gordón Childe⁸⁰⁷ *“culturas homotaxiales es decir, culturas que ocupan las mismas posiciones relativas en las diversas secuencias temporales observadas, para averiguar si las correlaciones entre ellas pueden generalizarse como estadios de la evolución cultural y en la evolución de la sociedad en abstracto”*. La arqueología se servía de la antropología y ésta de aquella.

Tanto Tylor como Morgan buscaban asentar -influenciados por el positivismo imperante a mediados del siglo XIX- las bases de una antropología comparativa con sus leyes. Un método que sirviera tanto a arqueólogos y como a prehistoriadores a la hora de explicar e ilustrar sus descubrimientos. Ese paralelismo entre sociedades primitivas –supuestamente dentro de un estadio evolutivo inferior y parado- y el hombre paleolítico que habría estado dentro de esa fase primitiva era el axioma sobre el que giraba dicho método. Esas sociedades primitivas eran retazos reales de un pasado. Auténticos fósiles vivientes. Morgan se centró más en explicar la evolución general de las sociedades y se detuvo menos en los aspectos internos de las mismas. Estableció tres etapas, siguiendo a Ferguson, subdivisibles: salvajismo, barbarie y civilización -dentro de un proceso ordenado en el tiempo- a los que asoció una serie factores económicos, técnicos, sociales, religiosos, políticos,...aunque los principales fueron los rasgos tecnológicos. Esa base tecnológica definitoria de los estadios fue aprovechada y usada por ciertos arqueólogos.

El estudio de distintos comportamientos sociales les llevará a recoger y establecer fenómenos afines observados entre diferentes culturas. Fenómenos que serán aislados y abstraídos para buscar y definir esas leyes del comportamiento y devenir humano aplicando los principios de la evolución a la organización social. Así plantean esos tres estadios

⁸⁰⁴ Gordón Childe (1980:16)

⁸⁰⁵ Tylor (1977: 1 y 160)

⁸⁰⁶ Tylor (1977:70).

⁸⁰⁷ Gordon Childe (1980:23)

(salvajismo, barbarie y civilización) para explicar ese progreso lineal y devenir de la sociedad. El problema es que se trata de fenómenos y hechos sacados de su contexto social, natural e histórico. Tylor no compara las sociedades humanas como conjuntos sino que trabaja sobre actitudes aisladas o aspectos concretos de esas sociedades, no compara culturas en toda su extensión sino componentes de las mismas. Se toma el todo por las partes hasta construir y explicar una teoría social a base de “zurcidos y remiendos”⁸⁰⁸.

Herbert Spencer con sus teorías sociales junto a los trabajos antropológicos de E.B Tylor y L. Morgan sirvieron -como ya se ha expuesto- de base a otros investigadores de la antropología y la arqueología en la segunda mitad del siglo XIX. Ni que decir tiene que esta ideología – evolucionismo social- se utilizó y sirvió, con sus argumentos y planteamientos, para negar y retrasar, sobre manera, la aceptación de algunos descubrimientos arqueológicos como el arte rupestre paleolítico. A pesar de las críticas de Franz Boas a la antropología comparativa de Tylor y Morgan y al darwinismo social de Spencer, aquélla siguió siendo usada y “abusada”. Las obras de los sucesores de aquellos antropólogos, como Frazer o Durckheim, junto al método comparativo -recuperado y utilizado en muchas ocasiones con gran simplicidad- servirían de base a los prehistoriadores del primer tercio del siglo XX para explicar las manifestaciones artísticas y los fenómenos religiosos del mundo paleolítico.

3. 2. Los primeros descubrimientos de arte paleolítico contextualizados: Lartet y Christy.

Seguramente el anónimo visitante que dejó sus huellas en la arcilla de la cueva de las Monedas en el siglo XVI cuando escondió su pequeño tesoro en el fondo de una sima, no fue consciente de las pinturas paleolíticas que decoraban sus paredes. Como tampoco lo sería un tal Ruben de la Vialle cuando grabó en 1660 su nombre en la roca, al lado de las figuras negras de Niaux. Para él serían figuras de animales dibujados por algún paisano suyo sin mucho a que dedicar su tiempo. No había -en ambos casos- conciencia de su origen, ni siquiera condiciones para buscarlo y atribuirlo a un periodo cronológico más allá del que aquel individuo interpretaba, el propio. No existía ese contexto científico y cultural que permitiera apreciar, valorar y situar los hallazgos. Ese contexto que no se iría formando hasta la segunda mitad del siglo XIX y más concretamente en el tercer cuarto de siglo. Sería esta falta de visión científica, esa falta de concepto sobre arte prehistórico la razón por la que los descubrimientos (hueso grabado con dos figuras de ciervas) de la gruta de Chaffaud (Vienne, Francia) realizados en 1835 por André Brouifet - notario en Civray- fuesen atribuidos la época céltica o a la actividad de algún ocioso. En 1851 el hueso ingresó en el Museo de Cluny⁸⁰⁹ y dos años después fue dibujado allí por Próspero de Merimée, quien, intrigado, remitió copia de su dibujo al arqueólogo danés J. J. Worsae, que tampoco hizo un diagnóstico preciso. Se trataba del primer ejemplo conocido de arte mueble paleolítico. No fue el único caso. Cerca de la ciudad suiza de Ginebra, y un año antes, el Dr. Mayor halló, en otra cueva, y también por azar, objetos prehistóricos adornados. Un caso parecido ocurrió con el bastón perforado encontrado en 1833 en Veyrier cerca de Ginebra(Alta Saboya) y grabado con un cáprido y una

⁸⁰⁸ Gordon Childe (1980: 14)

⁸⁰⁹ Actualmente se conserva- desde 1887- en el Museo de Antigüedades Nacionales de Saint Germain en Laye y lleva el número de inventario 30.361

rama vegetal, que se conserva ahora en el Museo de Historia del Arte de Ginebra. Este fue el primer objeto decorado del que se tenga conocimiento. Como el caso anteriormente citado fue interpretado como arte céltico y descartada su atribución paleolítica hasta que no fueron halladas otras piezas similares. No existían, ni se tenían bases para tales atribuciones, ni para comprender como se habían concebido tan bellas piezas hasta que Lartel descubre los huesos de mamut tallados en la cueva francesa de La Madelaine en 1864 . Se trataba de representaciones realistas que en muchos casos captaban el movimiento del animal o su expresión. Las evidencias apuntaban en una dirección pero la mentalidad del momento se negaba a admitir que aquellos rudos talladores de sílex y cazadores de bestias pudieran crear tales obras de impactante naturalismo. La cronología se volvía imprescindible para abordar este problema.

Tendrán que pasar unos cuantos años más para que comenzase a calar entre la sociedad y el mundo científico cual era la verdadera antigüedad y origen del hombre, así como la existencia de pueblos prehistóricos. Esa sociedad aún no estaba preparada para concebir que existiera un arte paleolítico y, menos aún, que aquellos “toscos seres” pudieran ser capaces de tener una mentalidad artística. Costaba admitir la existencia de pueblos antediluvianos que convivían con especies extintas, más aún que el arte tuviera un origen en ellos. El debate era otro, era la antigüedad del hombre y su posición en el árbol evolutivo. Era la misión del mundo científico en pleno debate evolucionista. No había capacidad en ese momento para comprender quien y cómo había generado tan bellas piezas. Surgieron todo tipo de explicaciones que se iban tropezando con otros hallazgos haciéndolas cada vez más efímeras. Los investigadores de aquella época no podían entender como había huesos con mamuts -animal extinto y coetáneo- tallados en plena Francia (en 1864 Lartel descubre uno en la cueva de la Madelaine). Aquellos hombres que tallaban sílex y cazaban, para sorpresa de la sociedad decimonónica eran capaces de crear magníficas y expresivas piezas de arte. Pronto se buscó fechar ese momento de la historia del hombre, se necesitaban metodologías -como se apuntaba anteriormente- que nos situaran en una dimensión temporal⁸¹⁰. El contexto científico se debate entre fijistas y evolucionistas. Ambos reconocen la antigüedad del hombre pero con diferentes visiones: una estática y otra dinámica. De igual manera que se admite el cambio en las especies vegetales y animales se empieza a plantear el cambio en el ser humano. Había que explicar como se producían los cambios entre los distintos episodios culturales humanos. Los trabajos de Spencer, Tylor o Morgan -como se decía en el apartado anterior- abren la puerta al evolucionismo social y cultural o Darwinismo Social. Ideas como la Sociedad Primitiva o el hombre salvaje empiezan a cruzarse. Basados en las ideas de la Ilustración con un planteamiento lineal y de progreso, Spencer nos habla del estadio primitivo donde la Historia de la Humanidad responde a un único modelo. Sobre estos supuestos se tendrá que abordar la paradoja del arte paleolítico. Cuesta aceptar que durante un estadio inicial del *filum* humano se pueda crear arte y además unas formas plásticas que serían más propias de nuestra etapa social. Esta reflexión genero “una tensión presente en la mayoría de las obras de los

⁸¹⁰ Es interesante la obra de sir J. Lubbock (1836) *Prehistoric times, as illustrated by ancient remains and manners and customs of modern savages*. Londres. En este libro se trata de establecer una periodificación de esta etapa de la humanidad rechazando términos como antediluviano y proponiendo el concepto de prehistoria. Surgen términos como paleolítico y neolítico. Otra obra de este investigador fue *The Origin of Civilisation and the primitive Condition of Man*, Nueva York 1870.

prehistoriadores del siglo XIX”⁸¹¹ ; en especial en aquellos que, a través de sus excavaciones, comenzaban a desenterrar piezas de arte mueble con preciosas figuras zoomorfas⁸¹².

Exactamente esto fue lo que le ocurrió a Edouard Lartet cuando en 1860⁸¹³ encuentra - dentro de una capa con fauna fósil y útiles humanos- varias piezas de hueso grabadas con figuras de animales excavando la cueva de Massat (Ariège). Entre ellas un hermoso bastón perforado con una cabeza de oso grabada. Un *Ursus spelaeus*, un animal de la era glacial que convivió con mamuts, panteras y rinocerontes lanudos. Una fauna ya identificada por los paleontólogos y atribuida a tiempos prehistóricos. Un bestiario que empezaba a hallarse entre las representaciones de ese arte mueble. Por tanto era presumible su antigüedad. El debate fue vivo aunque menos intenso que el que se tendría sobre el arte parietal. Ya no estaba en discusión la antigüedad del hombre que se iba poco a poco probando sino el estadio mental del “salvaje”, muchos pensarían que su conciencia difería de la nuestra surgiendo la idea hombre primitivo. A Lartet le costó trabajo convencer a la academia de las ciencias sobre la validez de sus hallazgos⁸¹⁴ pero gracias a su tesón y al apoyo del filántropo Henry Christy pudo continuar sus investigaciones que culminaron en una importante obra sobre el arte mueble y su interpretación⁸¹⁵. Los trabajos de Lartet y Christy y, posteriormente, de Carthailac (en 1874 publica la Venus del Reno) son fundamentales para que parte de la comunidad científica comience a aceptar la existencia de manifestaciones artísticas en la prehistoria. Eso sí, bajo los preceptos del positivismo , el darwinismo social y la visión estética de una clase burguesa que admira un arte naturalista y realista para la simple recreación y contemplación. Una manera de entender el arte que comenzará a romperse con el movimiento impresionista.

⁸¹¹ Moro, O. y Morales, M.R. (2004): “1864-1902 el reconocimiento del arte paleolítico”. *Zephyrus* 57. 123

⁸¹² En su obra *Prehistoric Times* (1865), John Lubbock recoge los trabajos y hallazgos de piezas de arte realizados por Lartet y Christy en varias cuevas de la Dordoña (Savigné o Laugerie). Valora estas evidencias, tanto su antigüedad como su expresión artística : *In considering the probable condition of these ancient Cave-men, we must give them full credit for their love of art.* 254-255 . Este mismo autor en su obra *Los Orígenes de la Civilización* 1870, cinco años más tarde, reconoce el talento de aquellos hombres primitivos a la hora de ejecutar diversas figuras de animales, algo que contrasta con los dibujos geométricos de la Edad del Bronce. Contradicción con el esquema evolutivo imperante y que Lubbock explica por algún tipo de diferencia de razas en Europa. Lubbock, J. (1987): *Los Orígenes de la Civilización*. Alta Fulla. Barcelona. 39-40

⁸¹³ Los primeros trabajos se publican en *Revue archéologique* (1864) y anteriormente en otro conjunto con Lyllel en Lartet, E. y Lyllel, Ch. (1861). *Ancienneté de l’Homme*. Londres.

⁸¹⁴ En 1861 leyó ante la Academia de las Ciencias sus conclusiones sobre la cueva de Aurignac. Y en 1864 publicó Edouard Lartet junto a H. Christy un artículo en donde expone algunas obras de arte de la época del reno como él las denominaba. *Cavernes du Périgord. Objets gravés et sculptés des temps pré-historiques dans l’Europe Occidentale*. París 1864. 1-37. Ya expresan su maravilla por las habilidades artísticas de estas gentes, así en la página 34 señala “ ¿Por qué asombrarse de que los cazadores de renos pudieran reproducir tan extraordinariamente la forma de los animales?. Después de todo convivían entre ellos.”

En este otro artículo se recoge la misma información- Lartet E. y Christy, H. (1864): “Sur des figures d’animaux gravées ou sculptées et autres produits d’art et d’industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine. (Cavernes du Périgord. Objets gravés et sculptés des temps pré-historiques dans l’Europe occidentale)”. *Revue archéologique*, Nouvelle série, 5ème année, Volume IX, 233-267.

⁸¹⁵ Lartet and Christy under the title *Reliquiae Aquitanicae*, the first part appearing in 1865. Previamente se cuenta con un artículo de Lartet de 1861. “Nouvelles recherches sur la coexistence de l’homme et des grands mammifères fossiles réputés caractéristiques de la dernière période géologique” *Annuaire Sciences Naturelles*. Quatrième série, XV, 177-253.

Edouard Lartet y Henry Christy publican en 1864 – *Revue Archéologique*⁸¹⁶- sus primeros trabajos sobre las excavaciones en la región des Eyzés, en concreto en Laugerie-Haute y Laugerie-Basse. Estas publicaciones contenían descripciones de tallas y esculturas de la época prehistórica en Périgord. Es la primera vez que se publica una colección de piezas de arte mueble con rigor. Los dos investigadores hacen una precisa valoración de ellas⁸¹⁷ y por ende de sus representaciones y del arte de aquel periodo. Sus trabajos marcarán un punto de inflexión en la investigación prehistórica, así como una especie de primer manifiesto sobre el arte muebles prehistórico. Ambos paleolitistas reconocen este arte como veraz y con alto valor estético, así como la habilidad de los artistas prehistóricos en la talla y el grabado. Incluso se preguntan si el arte ha evolucionado más rápido que las técnicas⁸¹⁸.

Posiblemente sea la primera vez que se establece el concepto del arte por el arte o arte lúdico como explicación de las elaboraciones artísticas del hombre primitivo. En cambio, ofrecieron una interpretación compatible con la ley del progreso lineal: el arte era una manifestación natural de la humanidad motivada por el instinto y el tiempo libre. Es una actividad espontánea, que tenía sentido en sí misma. Una visión puramente esteticista y un tanto idílica (ellos hablan de una vida poco atormentada) de aquellos tiempos que nos recuerda la ideología rusoniana del buen salvaje. Un entorno sobreabundante en caza y otros recursos que dejaba tiempo para el ocio y la recreación artística como puro goce estético. Aquellos hombres dedicarían los momentos de descanso para decorar sus armas y elaborar otros objetos de adorno. Se admiran estos autores de la capacidad del hombre primitivo por sus cualidades artísticas, el verdadero arte al que se referirá Gabriel de Mortillet⁸¹⁹, una postura aún lejana de los intentos de buscar un trasfondo ideológico y religioso para estas

⁸¹⁶ Lartet E. y Christy H. (1864): “Sur des figures d’animaux gravées ou sculptées et autres produits d’art et d’industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine. (Cavernes du Périgord. Objets gravés et sculptés des temps pré-historiques dans l’Europe occidentale)”. *Revue archéologique*, Nouvelle série, 5ème année, Volume IX. 233-267.

⁸¹⁷ Por ejemplo cuando describen una placa con un grabado de un toro aprecian las cualidades estéticas y la buena factura del grabado, el conocimiento del animal.: “*Leurs objets de parure, leurs ustensiles ornés de façon si diverse et quelquefois avec une régularité symétrique, témoignent de leurs instincts de luxe et d’un certain degré de cultura des arts. Leurs dessins et leurs sculptures nous en fournissent une manifestation plus élevée, par la manière don’t ils ont réussi à reproduire la figure des animaux leurs contemporains*” . 263

⁸¹⁸ Lartet E, y Christy, H (1864: 34):”... *objection que l’on nous fait se rapporte à ces gravures et sculptures d’animaux que l’on a peine à accepter comme remontant à des temps si anciens, attendu que ces oeuvres d’art s’accordent mal avec l’état de barbarie inculte dans lequel nous nous représen toncess peuples aborigènes, privés de l’usage des métaux et des autres ressources les plus élémentaires de nos civilisations modernes* “

⁸¹⁹ Esta postura es compartida pocos años después por Gabriel de Mortillet.

“...dans leurs gravures et sculptures primitives, on remarque un sentiment si vrai des formes et des mouvements, qu’il est presque toujours possible de déterminer l’animal représenté et de rendre compte de l’intention de l’artiste ? l ya beaucoup de naïveté, c’est l’enfance de l’art, mais c’est incontestablement de l’art, de l’art bien réel ...”(1868:474) .“...Il ya loin, bien loin de là aux ébauches informes que font nos enfants, et surtout aux ridicules caricatures produites par certains faussaires ...“(Mortillet 1867b : 701). Mortillet G. de (1867b) : *Promenades préhistoriques à l’exposition universelle*. *Revue des cours scientifiques de la France et de l’étranger* (M. Eug. Yung), 701-702. Y Mortillet G. (de) (1868): “Promenade au Musée de Saint-Germain”. *Matériaux pour l’Histoire primitive et philosophique de l’Homme*, Quatrième année, 465-466.

manifestaciones gráficas. Una visión y apreciación que años después no tuvieron otros investigadores sobre las pinturas de Altamira. Más adelante volveremos sobre este concepto del arte lúdico tan propio del último tercio del siglo XIX. Una concepción del arte muy aceptada entonces entre algunos investigadores como Piette.

“[...] a vécu dans cette région qui fut plus tard le Périgord, en même temps que le renne, l'aurochs, le bouquetin, le chamois, etc. ... Leurs objets de parure, leurs ustensiles ornés de façon si diverse et quelquefois avec une régularité symétrique, témoignent de, leurs instincts de luxe et d'un certain degré de culture des arts. Leurs dessins et leurs sculptures nous en fournissent une manifestation plus élevée, par la manière dont ils ont réussi à reproduire la figure des animaux leurs contemporains ... Personne, nous le supposons, ne songera à contester la valeur de ces déductions ; elles ressortent d'évidences matérielles ...” 820

“... La chasse et la pêche fournissaient amplement aux besoins de ces aborigènes, et leur laissaient ainsi les loisirs d'une existence peu tourmentée. Or, si la nécessité est mère de l'industrie, on peut dire aussi que les loisirs d'une vie facile enfantent les arts” 821

La gran publicación de Lartet y Christy será *Reliquiae Aquitanicae. The Archaeology and Palaeontology of Perigord (Londres 1865-1875)*. Se trata de una obra trascendental en la historia de la investigación de la prehistoria y del arte paleolítico. Un trabajo extenso, riguroso que busca contextualizar los yacimientos en el paisaje y la geología donde se ubican. Prolijo en descripciones de cuevas, de piezas y de restos paleontológicos. Traza paralelos etnográficos -entre esquimales o indios norteamericanos- para explicar el uso de piezas líticas y óseas, de objetos de adorno –como colgantes- y sus decoraciones. En esta obra vuelven a incidir en el concepto de ocio y arte, de la importancia de éste, aunque se fijan más en ciertas técnicas artísticas. En este sentido son interesantes algunas apreciaciones sobre el uso del colorante rojo sobre algunos objetos grabados.

*“Works of Art of the Cave-dwellers. With these evidences of easy living, it is not surprising to find there was leisure for less necessary work, and that spare time found occupation in works of pleasure, as instanced in the sketches and sculpture before alluded to. And it is curious to trace how they passed from the simple exercise of industry to ornament, and at last to something of art”*⁸²²

Sin duda, los trabajos de Lartet y Christy pusieron de relevancia las evidencias sobre objetos decorados y su contexto paleolítico. Se tomaba conciencia científica de la existencia de un pequeño arte en aquellos tiempos. Si durante las décadas anteriores la gran batalla fue demostrar la antigüedad del hombre, los próximos decenios será admitir la capacidad artística de éste y la intencionalidad de la misma. En este sentido se empiezan a divulgar diferentes hallazgos, así en el año 1869 con motivo de la celebración del Congreso Internacional de Antropología en Copenhague se expone, por primera vez, un hueso grabado con dos ciervas

⁸²⁰ Piette (1864: 262-263)

⁸²¹ Piette (1864: 264)

⁸²² Lartet y Christy (1865-1875). *Reliquiae Aquitanicae. The Archaeology and palaeontology of Perigord*. Londres .22

de gran calidad estética que Brouillet había descubierto años antes, en 1834, en la cueva suiza de Chaffaud. Aunque Boucher de Perthes hubiese sentado las bases acerca de la aceptación de la antigüedad prehistórica y configurado el armazón del pensamiento arqueológico años antes, en 1846, aún se seguían atribuyendo, en muchos casos, los descubrimientos de materiales y obras prehistóricas a momentos históricos.

El desarrollo de congresos de Antropología y Arqueología, la realización de numerosas comunicaciones sobre paleontología de restos hallados en cuevas, el descubrimiento de numerosos yacimientos prehistóricos (europeos: Veyrier, Massat, Chabot; y africanos: Tassili en el Sahara) así como el estudio y teorización de las etapas de la prehistoria asentadas sobre las bases de los arqueólogos daneses y perfeccionadas por Boucher y Lubock permitieron que entre 1860 y 1870 se reconociese -con ciertos recelos- la existencia de un arte realizado por el "hombre de las cavernas". Así y todo en el Congreso Antropológico de París de 1878, figuras tan destacadas como Mortillet mostraban desde perspectivas evolucionistas desconfianza e incluso desagrado ante la perspectiva de un hombre artista que hubiese realizado figuras de tal perfección y belleza como las halladas en Santillana del Mar. Era inconcebible dado que se trataba de un ser dentro de un estadio mental e intelectual muy básico.

Aún faltaban unos años para que se desatase la necesidad de comprender su significado y el pensamiento que lo sustentaba. Un interés que irá surgiendo a partir de los estudios antropológicos de pueblos "primitivos" actuales y que se iban desarrollando en paralelo. Incapaces de encontrar sentido a tan bellas facturas junto con la negación de un sentido religioso entre aquellas gentes, las explicaciones aceptadas por el mundo científico fueron aquellas esbozadas por Lartet y Christy -como se veía antes-; fueron las teorías basadas en la simple función estética o de ociosidad, sin intención: El arte por el arte. Estas teorías cómodas, tendrían una gran vigencia. Encajaban, o al menos eran inocuas, con las posturas del progreso lineal y del darwinismo social de Spencer.

El principal problema de estas clasificaciones, dentro de un marco evolucionista demasiado fuerte para admitir o concebir aquel arte, era, tal y como ha señalado James R. Sackett⁸²³, la base de aquellos razonamientos tylorianos y *apriorísticos* referidos a cómo las sociedades del Paleolítico *debían* haber evolucionado: *"La definición de estas fases [...] e incluso su orden temporal, está más basado sobre consideraciones de cómo la Edad de la Piedra debía haber evolucionado lógicamente que sobre evidencias estratigráficas concretas"*.

⁸²³ Sackett, J. R. (1981): "From de Mortillet to Bordes: a century of French Palaeolithic research". *Towards a History of Archaeology*. London: Thames and Hudson, 86 y 100. Esta posición del darwinismo social expresada por autores como Tylor presentan un carácter holístico y no tanto una oposición a la visión que sobre la cultura se tenían en el siglo XVIII (cultura vs barbarie).

Por contra a aquellas posturas lineales del desarrollo de la cultura, E. Piette⁸²⁴ se refiere a la transformación del arte y no a su origen. Con respecto a este último, la respuesta de los prehistoriadores del último tercio del siglo XIX fue casi unánime al afirmar⁸²⁵ que la caza y la pesca abastecían ampliamente las necesidades de estos pueblos, y les dejaban de este modo el tiempo libre para la creación artística sin más. La concepción apriorística del origen será fundamental a la hora de comprender la significación que, en este momento, adquiere el arte paleolítico (*l'art pour l'art*).

3. 3. El primer reconocimiento y las primeras teorías explicativas. Intentando superar la paradoja: El arte por el arte o el arte lúdico.

Conceptualmente fue Laming Emperaire⁸²⁶ la investigadora que desarrolló el concepto de “arte por el arte” para definir el grupo de estudios sobre arte paleolítico entre 1860 y 1903. Trabajos reflejados en las obras de prehistoriadores como Lubbock, Girod y Massénat, Piette, Mortillet o Carthailac. Muchos de ellos creyeron que el origen del arte estaba en el tiempo libre y ociosidad que aquellos hombres llegaban a tener, producto de la abundancia de recursos (caza y pesca). El empleo de éste en las bellas artes, en decorar armas y huesos. Existía, como señalaba Lubbock, “un amor por el arte”⁸²⁷ negando cualquier interpretación

⁸²⁴ Piette E. (1873) : “La grotte de Gourdan, sur la lacune que plusieurs auteurs placent entre l'âge du renne et celui de la pierre polie, et sur l'art paléolithique dans ses rapports avec l'artgaulois”. *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, 2 série, VIII, pp. 384-425.

Piette E. (1874 a) : “La grotte de Gourdan pendant l'âge du renne”, *Matériaux*, 2- V, 53-79.

Piette E. (1874 b) : “Sur la grotte de Lorphoelto, giueld leet inasr isd. e 2lma s Sséorciieé, tÉlX ,d p'Ap.n t2h98r

Piette E. (1875): “Sur de nouvelles fouilles dans la grotte de Gourdan”, *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, 2-X, 279-296.

Piette E. (1896): “Etudes d'ethnographie préhistorique. III Les galets coloriés du Mas-d'Azil”, *L'Anthropologie*, VII. 385-427.

Piette E. (1907): *L'Art pendant l'âge du renne*, Paris, Masson.

Piette, E. (1894): “Notes pour servir à l'histoire de l'art primitif”. *Piette. Histoire de l'art primitif* (1987). Picard, París. 144.

⁸²⁵ “Ce fut l'école de la nécessité que l'homme apprit à sculpter en relief [...] sous l'empire de la nécessité”, Piette, Edouard (1894): “Note pour servir à l'histoire de l'art primitif”.. 246 y 258.

“La chasse et la pêche fournissaient amplement au besoin de ces peuplades, et leur laissèrent ainsi les loisirs d'une existence peu tourmentée. Or, si la nécessité est mère de l'industrie, on peut dire aussi que les loisirs d'une vie facile enfantent les arts”, en Cartailhac, E (1903): *La France Préhistorique*. Paris: Félix Alean Éditeur, 78.

Así por ejemplo, el propio Lartet y Christy escriben: “Si la nécessité est mère de l'industrie, on peut dire que les loisirs d'une vie facile enfantent les arts”, en Lartet, E. y Christy, H. (1864): “Sur des figures d'animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine”. En *L'invention de la préhistoire. Une anthologie*. Anglaterrre. Pocket, 282. También Mortillet interpreta el arte como “simple amusement né de loisirs importants”, Mortillet, G. (1883): *Le préhistorique*. En la misma línea se expresa Piette: “Quelques tribus élevèrent leurs aspirations au-dessus des besoins de l'existence matérielle et employèrent leurs loisirs à la pratique des beaux-arts”, en Piette, Ed (1894): “Note pour servir à l'histoire de l'art primitif”. En *Piette. Histoire de l'art primitif*. Paris: Picard, 1987, 242.

⁸²⁶ Laming Emperaire, A. (1962): *La signification de l'art rupestre paléolithique*. Ed Picard, París, 65,68 y 70

⁸²⁷ Lubbock 1865 *Prehistoric Times* , 306

simbólica o religiosa⁸²⁸ y presentando el arte como una expresión ingenua e imitativa⁸²⁹ propia de los niños⁸³⁰.

La nueva situación creada con las numerosas piezas de arte mueble encontradas en contextos arqueológicos claros llevaron a autores, como Emile Piette, a reformular explicaciones sobre la existencia del arte paleolítico⁸³¹ y romper con el evolucionismo dominante hasta la fecha. Posturas compatibles y en línea con aquellas formuladas por Lartet y Christy. Como estos autores, se siente admirado y perplejo por esa capacidad del hombre prehistórico que otros habían visto como un mero salvaje. Se esboza una teoría de la simplicidad compatible con la concepción lineal de la evolución, que no excluye sin embargo la complejidad de detalle y la ejecución técnica, la existencia de escuelas geográficas (Pirineos y Perigord) y de diferentes periodos artísticos⁸³². Se aprecia en Piette⁸³³ un intento de analizar más en profundidad el arte, sus rasgos técnicos, su expansión geográfica y su evolución como conjunto⁸³⁴ aunque su interpretación sigue siendo demasiado simplista. Este prehistoriador ve el arte paleolítico como un arte ingenuo pero bien elaborado. Se trata de un arte trabajado y con buena factura técnica, capacidad de abstracción y naturalista. Fruto de esa constante contemplación del entorno natural donde habita y motivado por su tiempo libre. Piette es una figura controvertida e interesante, adelanta, como se ve, algunas ideas sobre como serán los estudios del arte paleolítico en los decenios posteriores. Es instructivo ver

⁸²⁸ Mortillet, G. (1885): *Le Préhistorique. Antiquité de l'Homme*. París.

⁸²⁹ Mortillet, G. (1879): "Sur l'origine des animaux domestiques" *Materiaux 2, Serie X*, 233

⁸³⁰ Mortillet, G. (1885): *Le Préhistorique...* 416

⁸³¹ "Cet homme des vieux temps quaternaires, aunque les uns ne voulaient pas croire, que les autres regardaient comme un sauvage à peine sorti de l'animalité, s'était élevé à la conception des arts plastiques et s'était passionné pour eux" Piette, E (1894): "Notes pour servir à l'histoire de l'art primitif". *L'Antropologie* .V . 2

⁸³² Piette E. (1907): *L'Art pendant l'âge du renne*, Paris, Masson.

⁸³³ Piette, E. (1873): "La grotte de Gourdan, sur la lacune que plusieurs auteurs placent entre l'âge du renne et celui de la pierre polie, et sur l'art paléolithique dans ses rapports avec l'art gaulois". *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, II° 8, 384-425.

"Dès le début, l'art y revêt trois formes. L'animal est desiné complet avec une grande naïveté ; les parties genitales sont à leur place. D'autres artistes, doués d'une faculté d'abstraction remarquable, se trouvant gênés pour graver, sur la surface trop étroite d'un bois de renne, tous les détails qu'ils veulent faire apercevoir, suppriment le corps de l'animal afin de pouvoir donner de plus grandes proportions à la tête, qu'ils dessinent seule. Enfin il en est qui, au lieu de choisir leur modèle dans la nature, le prennent dans leur imagination, assemblent des lignes brisées ou des lignes courbes et inventent une ornementation géométrique". p 421

Il serait cependant insensé de dire qu'il ne s'inspirait pas des oeuvres que d'au tres plus habiles accomplissaient sous ses yeux et ne cherchait pas à imiter leurs procédés. " .p 420 "imparfaites. Les artistes de Gourdan représentent aienptar fois les animaux avec une fidélité frappante. On pourrait assurément faire une excellente description du renne, du cerf, du chamois, du loup d'après ces gravures" p 409 "Representan los animales que vieron en sus cacerías Ils représentèrent avec une vérité frappante les animaux qu'ils voyaient pendant leurs chasses de tous les jours" .p 417

⁸³⁴ Llega a exponer una evolución por etapas y técnicas a lo largo del periodo paleolítico, curiosamente lo hace por estadios de fauna. En esa evolución habrá tribus que desarrollen el arte frente a otras ancladas en el pasado: "Si, dans la Chalosse, à l'époque éléphantienne, quelques tribus élevèrent leurs aspirations au-dessus des besoins de l'existence matérielle et employèrent leurs loisirs à la pratique des beaux-arts, d'autres restèrent immobilisées dans les moeurs et les coutumes ancestrales, n'ayant encore d'autre désir que de satisfaire les appétits de la vie animale", en Piette, E. (1894): "Notes pour servir à l'histoire de l'art primitif". *L'Antropologie* .V.5

como analiza, como decíamos, la evolución artística, dentro de esa escala, o como aborda el tema – tal vez por primera vez- de los signos; en este caso pintados sobre los cantos azilienses de Mas D’Azil. Se afronta por primera vez y de manera simple, el concepto de signos como elementos relacionados con la comunicación y el culto, así como la capacidad de abstracción en el arte paleolítico como un paso desde una mera ejecución artística a una inquietud intelectual. Mas d’Azil es, para este investigador, como una gran escuela donde se aprendió a leer, contar, escribir y conocer los símbolos religiosos del dios del sol. Esa capacidad de abstracción plasmada en trazos de color es para él uno de los grandes logros de la mente humana⁸³⁵. Piette empieza a dar -no sabemos si de forma consciente- los primeros pasos de una interpretación y una concepción del arte más allá de la pura contemplación estética uniendo imagen y presupuestos religiosos.

Está claro que este investigador⁸³⁶ llegó a ir más allá que otros paleolitistas del momento. Aunque era complejo romper con las posturas del evolucionismo social y admitir la existencia de una capacidad artística en aquellos hombres, está claro que Piette postuló por ello. Era esencial buscar una explicación, como señalaban Ucko y Rosenfeld⁸³⁷, dentro de un contexto complejo y, donde la teoría de la simplicidad presentaba las manifestaciones artísticas como un arte menor o artesanía⁸³⁸. Fórmula explicativa que debía conjugarse, a su vez, con dos axiomas claros: la idea unilineal de la evolución y la antigüedad del hombre. Esa forma de entender el arte e interpretarlo les llevará a asumir la limitación del hombre paleolítico para representar conjuntos de figuras agrupadas, tal y como se podían observar en un cuadro a modo de escena, y donde los motivos no figurativos eran puramente ornamentales⁸³⁹. Se podría asimilar⁸⁴⁰ según lo veían los autores de aquel tiempo, a un arte *naif* o ingenuo por su deseo de simplicidad. Había que buscar limitaciones que conjugaran la capacidad artística y la posición del hombre primitivo en la cadena evolutiva, por tanto que ayudase a negar que aquel ser fuera o pudiera ser realmente un artista, entendido éste según la mentalidad decimonónica.

En definitiva, las ideas del “arte por el arte” que algunos autores han querido relacionar con los presupuestos estéticos del idealismo alemán y la obra ilustrada de Kant

⁸³⁵ *Ces cailloux peints qui nous semblaient d’abord couverts de simples barbouillages de couleurs peu dignes de peuplades succédant à celles qui avaient brillé dans les arts, aux âges précédents, sont l’expression d’une des plus grandes conquêtes de l’esprit humain. Aux préoccupations artistiques avaient succédé les préoccupations intellectuelles; et la grotte du Mas-d’Azil aux temps asyliens nous apparaît comme une vaste école, où l’on apprenait à lire, à compter, à écrire et à connaître les symboles religieux du dieu solaire.* p 427 de Piette, E. (1896): “Etudes d’ethnographie préhistorique. III Les galets coloriés du Mas-d’Azil”. *L’Anthropologie*, VII. 385-427.

⁸³⁶ Sobre la obra de Edouard Piette es muy recomendable el estudio de Henri Delporte. Delporte, H (1987): *Histoire de l’Art Primitif, Piette, Pionnier de la Préhistoire*, Picard, Paris.

⁸³⁷ Ucko y Rosenfeld (1967): *Arte Paleolítico*. BHA, Madrid. 117

⁸³⁸ Moro, O y Gonzále Morales, M.R (2005): “El arte por el arte: Revisión de una teoría historiográfica”. *Munibe* 57, San Sebastián, 185

Nathalie, R (1993): De l’Art Ludique á l’Art magique. Interpretation de l’art parietael au XIXe siècle”. *Bull Société Prehistorique Française* 90-1. 61

⁸³⁹ Mortillet, G de (1883) *Le Préhistorique*, Ed Reinwald, Paris, 294 ,417, 420 y 421.

⁸⁴⁰ Nathalie, R (1993): “De l’Art Ludique á l’Art magique. Interpretation de l’art parietael au XIXe siècle”. *Bull Société Prehistorique Française* . 90-1. 61

(*Crítica del Juicio Estético*)⁸⁴¹. No dejan de ser rehenes de la corriente de pensamiento científico imperante en ese momento; del evolucionismo y del gusto estético de la clase burguesa concretado en el naturalismo y realismo. La arqueología prehistórica estaba encargada de demostrar la antigüedad del hombre. Una evolución unidireccional hacia una sociedad avanzada y más compleja. No cabían esas primeras contradicciones que los hallazgos de arte mueble provocaban. Sencillamente se encajó una explicación que se iría viendo desbordada por los acontecimientos y por más hallazgos. Sus propios autores irían dudando de tal simplicidad hasta ir deshaciendo y acabando con esa salida de compromiso que fue *el arte por el arte*. Las evidencias jugaban en contra. No creemos, al contrario que otros autores, que se pueda hablar en este momento de un paradigma científico⁸⁴², entendido como tal. Aquellos prehistoriadores simplemente intentaban resolver una paradoja entre proposiciones científicas, prejuicios y evidencias arqueológicas. Paradoja que terminaría siendo más compleja con el descubrimiento de Altamira y a la espera de más datos que permitieran armar una gran teoría explicativa como ocurrió años más tarde. Posiblemente la postura de Edouard Piette sea la más clara al respecto o las dudas de John Lubbock⁸⁴³ sobre los impulsos religiosos de los pueblos primitivos tan negados entonces. El mismo G. H. Luquet - años más tarde- en su obra *L'Art et la Religion des Hommes Fossiles*⁸⁴⁴ estableció una extraña diferencia entre el arte Auriñaciense y Magdaleniense. Si bien el primero era puro y simplemente figurativo, el segundo suponía creencias mágicas. Si bien el sentimiento religioso era negado por algunos como Mortillet⁸⁴⁵, en otros investigadores se veía y planteaba también bajo ese prisma evolutivo. Por consiguiente, todas estas evidencias, paradojas y negaciones estaban sentando las bases para la formulación de una teoría explicativa general del arte paleolítico que tardaría, aún, veinte años en llegar. Tiempo en el que la antropología iría aportando nuevos descubrimientos y explicaciones sobre el comportamiento de los pueblos primitivos, aquellos que estaban, según el evolucionismo social, al mismo nivel que el hombre paleolítico. El punto de inflexión, como se verá, estará marcado, principalmente, por las publicaciones de Salomon Reinach.

3. 4. El descubrimiento de Altamira y la necesidad de crear un paradigma explicativo sobre el arte paleolítico.

Durante el verano de 1879 iba a tener lugar uno de los descubrimientos más trascendentes de la historia de la humanidad y del conocimiento científico: las pinturas rupestres de Altamira (1879). Para dicho descubrimiento no estaba preparada ni la comunidad científica, ni la sociedad. Si hasta la fecha la mayoría de los estudios sobre prehistoria se habían realizado en Francia, éste se produce en España de la mano de un investigador español,

⁸⁴¹ Moro, O y González Morales, M.R (2005): “El Arte por el Arte: Revisión de una teoría historiográfica”. *Munibe* 57. San Sebastián, 182

⁸⁴² La doctora Clara Herando en un magnífico trabajo historiográfico habla del Paradigma de la Simplicidad como un doble fenómeno cultural y biológico de evolución y progreso unilineal que abarcaría los años de 1869 a 1903. Ver Hernando, C. (2011): “Más allá de la técnica: símbolo y lenguaje del arte paleolítico”. *El Futuro del Pasado* 2. 29-47

⁸⁴³ Lubbock, J. (1987): *Los orígenes de la civilización*. Ed AltaFulla, Barcelona.

⁸⁴⁴ Luquet, G.H. (1925): *L'Art et la Religion des Hommes Fossiles*, Ed Masson et Cie, París.

⁸⁴⁵ Clottes, J. (2003b): “De 'art pour art' au chamanisme: l'interpretation de l'art préhistorique”. *Revue pour l'histoire du CNRS. Aux Origines de l'Homme* (consultable en línea).

Marcelino Saez de Sautuola⁸⁴⁶. Se negó durante, casi, un cuarto de siglo la autenticidad de las mismas. Su descubridor murió sin el merecido reconocimiento pese al esfuerzo de personas como el profesor Juan Vilanova (1880) o el francés Piette (1887). El primero de ellos fue el principal valedor del hallazgo y acérrimo defensor frente a los críticos franceses y españoles. Presentó -con gran rigor- los resultados de las investigaciones de Altamira en varios congresos: Lisboa (1880), Argel (1881), Berlín (1882), La Rochelle (1882) y Nancy (1886).⁸⁴⁷

Las constantes críticas de Emile Cartheilac⁸⁴⁸ y otros prehistoriadores de la época, retrasaron la aceptación social y científica de este importante descubrimiento y, su aportación al conocimiento que cambiaría la forma de entender y estudiar el mundo paleolítico y su arte. Hubo que esperar a descubrimientos similares en Francia para que la visión de los investigadores y de la sociedad cambiase: La Mouthe en Dordoña, Par-non-Par en Gironde, etc.⁸⁴⁹ Era difícil asumir que aquel hombre cazador y primitivo, fuese capaz de realizar obras de tan admirable plástica. El concepto -gracias a los postulados del darwinismo social- que se tenía de aquel ser paleolítico era la de un rudo un salvaje. Se establecía – en la mente de arqueólogos y etnólogos- una relación de paridad entre pueblos cazadores actuales y paleolíticos. Una ecuación de igualdad económica que traería parejo un sin fin de prejuicios - en un principio- y de aproximaciones teóricas más tarde. Esta paradoja a ojos de la sociedad del siglo XIX fue explicada -de manera imaginativa y como se comentaba anteriormente- por primera vez de la mano de Lartet y Christy⁸⁵⁰ con la que se denominaría Teoría del Arte Lúdico. Esta explicación, con todo lo que suponía, caló entre algunos investigadores del momento que llegaron incluso a cuestionar la posibilidad de la religiosidad de aquellos hombres primitivos⁸⁵¹.

La situación internacional, por otro lado, estaba cambiando. La crisis económica de

⁸⁴⁶ Saenz de Sautuola, M. (1880): *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*. Santander. En esta obra dio a conocer, por primera vez, los resultados de sus investigaciones. El hecho que el yacimiento de Altamira presentase un arte mueble comparable a sus pinturas permitió a Sautuola certificar la autenticidad y antigüedad de las mismas. Los trabajos de éste pero en especial de Juan Vilanova expuestos en diferentes ponencias y congresos fueron muy avanzados para su momento. Se basaron en seis puntos perfectamente argumentados y muy avanzados para su momento:

- 1- La técnica de las pinturas basada en facturas artesanales con un leve grabado sobre la pared y la forma de aplicar el color
- 2- Contornos de las figuras trazadas con utensilios de piedra
- 3- El material de la pintura basado en ocre, hallado en la misma cueva
- 4- Las diferencias de grabados de las galerías que reflejarían dos épocas
- 5- Las especies de animales representados, en especial el bisonte
- 6- Los grabados de los huesos que muestran paralelismo y ese avanzado sentido del arte del hombre paleolítico

⁸⁴⁷ Junto con Juan de Dios de la Rada y Delgado publicó un artículo (1890) en la Historia General de España dirigida por Antonio Cánovas del Castillo: “Geología y Protohistoria Ibérica”, 451-458. Madrid. Ya en ese momento se defendía la edad magdalenense de las pinturas.

⁸⁴⁸ Emile Cartailhac no reconocerá su craso error hasta 1895 con la publicación del *Mea Culpa* de un escéptico. Tardó quince años.

⁸⁴⁹ Lombard Dumas reconoce un mamuth sobre las paredes de la cueva de Chabot en 1895, Emilie Riviere autentifica las pinturas de La Mouthe al observar como la entrada estaba sellada por depósitos cuaternarios; François Daleau encuentra los grabados zoomorfos de Pair-non-Pair, etc.

⁸⁵⁰ Lartet, E. and Christy, H. (1864): “Figures d'animaux graveés ou sculptées”. *Revue Archéologique* 9.

⁸⁵¹ Mortillet, G. (1883): *Le préhistorique antiquité d l'homme*. Paris.

1873 abriría una nueva etapa mundial. Se comenzaba a asentar un nuevo modelo capitalista que precisaba de más materias primas y un mayor control de líneas comerciales. Surgen nuevas potencias e imperios que se lanzan a una carrera colonial. Se incentivan múltiples expediciones científicas como base de esa expansión y fundamento para reclamar, posteriormente, territorios. Dentro de esas expediciones científicas los trabajos antropológicos tendrán cada vez más presencia ayudando al conocimiento de pueblos primitivos y otras sociedades, por consiguiente al desarrollo de la ciencia antropológica y, por ende, a la arqueología. El mayor conocimiento de aquellas sociedades provocará cambios profundos en la percepción del arte paleolítico. Digamos que durante estos veinte años es el tiempo de la antropología como ciencia social.

A la vez se produce un fenómeno artístico -el Impresionismo- que revolucionará la manera de entender y contemplar la pintura a finales del siglo XIX desencadenando en la primera década del siglo XX, varias vanguardias artísticas. No es un hecho ajeno. Ese cambio de percepción, esa nueva creatividad e innovación permitirán una nueva manera de ver, apreciar y estudiar el arte. Unas vanguardias que, como parte de la élite social de occidente, encuentran una fuente de inspiración y reconocimiento en aquel arte primitivo que comenzaba a conocerse gracias a los antropólogos. Una plástica y estética, conceptualmente, diferente a la que la sociedad europea estaba acostumbrada a ver, contemplar y apreciar. Un arte relacionado con ritos y creencias. Se sucederán las exposiciones de máscaras y estatuillas africanas que serán fuente de inspiración para artistas como Braque o Picasso a la hora de formular los presupuestos cubistas. Ese gusto por lo primitivo llevará a pintores como Gauguin a reivindicar aquellas formas expresivas junto a sus formas de vida siendo fuente de inspiración pero, sobre todo, influyente cambio de gusto estético en la sociedad occidental. Los cambios estéticos y la nueva manera de comprender el arte – con novedosas posibilidades expresivas- frente al naturalismo burgués de mediados del siglo XIX son parte de los nuevos enfoques que llevan a apreciar el arte paleolítico tanto en sus formas figurativas como abstractas. Las vanguardias relegaban al olvido la teoría del progreso lineal de las formas artísticas.

Durante los dos últimos lustros del siglo XIX -en especial la última década- se suceden las publicaciones de antropólogos. Destacan los trabajos sintetizadores de Tylor (*Cultura Primitiva* 1880) pero sobre todo la extensa obra de Frazer, *La Rama Dorada* (1890). Estas investigaciones serán cruciales para establecer un nuevo paradigma en cuanto a los estudios sobre prehistoria y arte. Ambos etnólogos mostraron la complejidad del pensamiento, creencias, ritos y expresiones de los pueblos primitivos. Suministraban una valiosa síntesis de la complejidad del pensamiento de aquellos, a la vez que exponían la capacidad plástica de los mismos llevando a admitir la existencia de formas de expresión artísticas más complejas. Ambos hechos obligaban a buscar una explicación sobre qué motivó a esos hombres a realizar ese arte. Se admitía el pensamiento religioso entre aquellos primitivos ancestros. Cuestión que se había venido poniendo en duda o negando durante casi todo el siglo XIX. Tylor en el segundo tomo de su obra *Cultura Primitiva* plantea el culto a los antepasados como la forma más básica de las creencias. La intensificación de investigaciones, viajes, contactos y contraste de esa erudita información permitiría conocer con gran profundidad esas culturas ancestrales contemporáneas a los estudiosos del siglo XIX europeo y norteamericano. Ese punto de inflexión aportado por la antropología respecto a unos pueblos supuestamente situados en el mismo estadio evolutivo –socialmente expresado- que los hombres del

paleolítico. Junto a ellos las investigaciones de Spencer y Guillen sobre los aborígenes australianos (*The Native Tribes of Central Australia* 1899) o Durkheim sobre las formas de pensamiento primitivas (*Las formas elementales de la vida religiosa*) abren la posibilidades interpretativas como el poder de los sueños y su relación con el espíritu humano. Estos supuestos le llevarían, junto con la creencia de la asociación hombre-animal, a plantear los principios del totemismo que, con tanta omniscencia, desarrollaría Frazer. Sobre estas tesis se volverá más adelante. Si estos trabajos, junto a otros, ponían de relieve la vida espiritual; otros antropólogos e historiadores del arte -apoyándose en los estudios de Frazer, Pitt Rivers, Piette o Lartel - publicarán sobre la trascendencia social del arte provocando un cambio de perspectiva en su función e interpretación⁸⁵². Todos ellos proponen una escala de desarrollo del arte de lo simple a lo complejo, plantean éste con una utilidad siendo transmisor de información, de exhibición de poder o de simbología religiosa o mágica, por tanto se alejan de las posiciones contemplativas. El arte es expresión social con una necesidad real o supuesta donde se conjugan componentes emocionales, plásticos y expresivos que refuerzan el mensaje y la conexión de aquél con un sistema religioso, en especial la religión propiciatoria⁸⁵³, o con el totemismo⁸⁵⁴.

Hasta entonces se había ido asimilando la existencia de evidencias artísticas sobre hueso, asta o piedra. Un arte menor que se denominó arte mueble. Era sorprendente la maestría de aquellos hombres para representar de forma tan naturalista los animales con los que convivían. Esa perfección técnica había llamado – como ya se comentó - la atención a estudiosos como Piette para el cual aquellos cazadores perseguían “*la perfección en el arte y estaban eternamente preocupados por el culto a la belleza*”.⁸⁵⁵

El hallazgo de Altamira con sus pinturas rupestres había llegado con adelanto, aún la comunidad científica no estaba preparada para asimilar ese descubrimiento y su interpretación. Carecía de presupuestos científicos sólidos y le sobraban prejuicios para admitir los planteamientos y argumentos -bien elaborados y atinados para el momento- de Saez de Sautuola y de Vilanova. Existía sin duda, una contradicción entre los paleolitistas del momento. Aquellos eran capaces, por un lado, de admitir la posibilidad estética del hombre primitivo pero, por otro, negaban la capacidad de éste de plasmar grandes obras como Altamira⁸⁵⁶. La teoría de una evolución lineal de las sociedades y sus estadios, planteada por

-
- ⁸⁵² Balfour, H. (1893): *The evolution of Decorative Art. An Essay upon its origin and Development as Illustrated by the Art of Modern Races of Mankind*. Mcmillan. Nueva York
 Conway, W.M. (1891): *Dawn of Art in Anciant World. An Archaeological Sketch*. Percival and C. Londres.
 Grosse, E. (1894): *The beginnings of Art*. Appleton an c. Londres
 Haddon, A. (1895): *Evolution in Arts as illustrated by the life. Histories of Desingns*. Walter Scott Press. Londres
 Hirn, Y. (1900): *The Origins of Art. A Psychological and Sociological Inquiry*. Mcmillan. Londres.
- ⁸⁵³ Hirn, Y. (1900): *The Origins of Art. A Psychological and Sociological Inquiry*. Mcmillan. Londres. 3,11, 29 y 170
- ⁸⁵⁴ Conway (1891:30)
- ⁸⁵⁵ Piette, E. (1907): *L'art pendant l'Age du Renne*. París. 68.
- ⁸⁵⁶ Como indica Khum en su obra de 1971, *El arte en la época glacial*. FCE, México: “*la cuasa del rechazo de Altamira es muy diferente: es la teoría de la evolución, a la que aprece contradicir*”, *Para aquel entonces Darwin era más que una teoría, era una filosofía, un todo, un dogma. Altamira parecía atacar ese dogma.*

Spencer, Tylor o Morgan, pesaba aún en demasía. No era posible que existiese, en la prehistoria, un arte tan naturalista propio de las fases más avanzadas de la historia humana. Posiblemente los dos investigadores españoles Sautuola y Vilanova fueron capaces de ver e intuir aquel nuevo paradigma pero chocaron contra un muro de incomprensión y miopía científica. Sólo Edouard Piette fue capaz de comprender la posibilidad científica que se abría y apoyó esa nueva teoría de ambos. Los dos estudiosos españoles no es que fueran contestados con argumentos científicos sino que sufrieron constantes descalificaciones. Posiciones como las de Gabriel de Mortillet explican, a las claras, el rechazo ante cualquier cambio en los esquemas científicos y creencias del momento. Salomon Reinach⁸⁵⁷ – aquel brillante erudito que abre la puerta a la explicación del arte prehistórico- expone perfectamente como el pensamiento científico del último tercio decimonónico se regía por la ley del progreso humano. Una ley que llevaba a pensar que la evolución no sólo era responsable del perfeccionamiento físico a lo largo del tiempo sino que la humanidad prosperaba culturalmente. Esa ley tan asentada, había llevado a Mortillet a proponer que los hombres primitivos sólo eran capaces de fabricar útiles de piedra, cazar y hacer toscas decoraciones.

3. 5. Cambio de siglo. Nuevo modelo explicativo. La magia y el totemismo.

El cambio de siglo – con una cascada de transformaciones e innovaciones sociales, económicas, culturales y científicas- traerá nuevas concepciones sobre el arte a partir de los constantes descubrimientos arqueológicos en Francia. Una visión particularmente propiciada por las investigaciones etnográficas y nuevos modelos de pensamiento social y científico. Una vanguardista, para aquel entonces, generación de prehistoriadores entra en acción.

Sin duda uno de los investigadores que revolucionó el estudio del arte paleolítico fue el abad Henry Breuil. Pero retrocedamos unos lustros. Durante los últimos años del siglo XIX se incrementan las exploraciones de cuevas del Sur de Francia. Aquellos trabajos comienza a dar sus frutos de la mano de prestigiosos prehistoriadores atentos a los hallazgos del arte mueble y del grabado parietal. Hacia 1881 la construcción de una cantera deja al descubierto una cavidad cuyos depósitos comienzan a ser excavados por François Daleau. Las capas con restos paleolíticos prácticamente colmataban toda la entrada. La excavación se prolonga hasta 1883 momento en el que se aprecian varias líneas trazadas en las paredes de la caverna, paredes que hasta entonces habían estado ocultas por los sedimentos. Pero no será hasta agosto de 1891 cuando Daleau identifique varios grabados de figuras de animales. Las figuras estaban a 17 metros de la entrada. Daleau defenderá el hallazgo ante la Sociedad Arqueológica de Burdeos⁸⁵⁸. Aunque el descubrimiento pasará bastante desapercibido hasta que Breuil visita la cueva en 1898, 1899 y 1909 haciendo un estudio completo de los grabados. En 1890,

Era un arte demasiado refinado y perfecto que se podía comparar con el de la época representado por Monet y Manet. “esta intuición impresionista y natural de las pinturas de Altamira, este movimiento, este trazo preciso de las líneas, estas luces y sombras y en las partes del cuerpo que queda en primer plano o detrás: todo esto, que el arte de la segunda mitad del siglo XIX acaba de conquistar a costa de tanto esfuerzo, de tan grandes luchas internas contra los viejos preceptos impuestos por las Academias, ..” 126

⁸⁵⁷ Reinach, S. (1899): “Gabriel de Mortillet”. *Revue Historique* 69 París. 67-95

⁸⁵⁸ *Actes de la Société Archéologique de Bordeaux* (1896:325) y 1897:18)

L. Chiron descubre la gruta de Figuiér, en Saint-Martin d'Ardèche ; en 1895, Émile Rivière y G. Berthoumeyrou exploran la cueva de La Mouthe (Dordoña) y, al año siguiente, el primero descubre un grupo importante de grabados, cuya existencia comunican a la Academia de Ciencias el 28 de septiembre. En este tiempo se suceden otros hallazgos como la caverna de Chabot, cuyas pinturas son comunicadas a Mortillet el cual las acalla o La Mouthe (cerca de Les Eyzies, Dordoña). Esta última es descubierta en 1895 después de derribar un muro que obstruía la boca. El hallazgo de unas figuras sobre sus paredes son comunicadas al investigador de Laugerie Haute, Émile Rivière. Sus investigaciones ponen de manifiesto una veintena de grabados que son publicados en 1896 ⁸⁵⁹. La cueva es visitada en 1895 y 96 por Carthailac, Capitan, Harlé y Chauvet⁸⁶⁰. Esta gruta cogerá nuevo protagonismo después que Breuil descubra y estudie los grabados de Les Combarelles y Font-de junto a L. Capitan y D. Peyrony. Nuevamente será este investigador el que vaya despejando las dudas sobre la autenticidad y antigüedad del arte rupestre. Posiblemente el momento clave sean sus explicaciones sobre el terreno (grutas de Les Eyzies) dadas en el congreso de la Association pour l'Avancement des Sciences de Montauban⁸⁶².

Finalmente, en 1897 se descubre, por E. Regnault y L. Jammes, la famosa cueva de Marsoulas, estudiada luego por E. Cartailhac y H. Breuil en 1901. Es en ese año cuando tienen lugar los espectaculares descubrimientos de las cuevas de Mas-d'Azil (Ariège) por Breuil en 1901 y en la misma fecha el de Font-de-Gaume por D. Peyrony. La gran riqueza de pinturas policromas, entre ellas de bisontes, obliga -de manera definitiva- a los prehistoriadores franceses a reconsiderar Altamira. Quedaba ya, pues, fuera de toda sospecha la existencia de la pintura parietal, presentada por primera vez al mundo, en aquella cueva de Santillana del Mar. Había comenzado la carrera de los descubrimientos del arte rupestre⁸⁶³. Los españoles no se quedarían atrás, a partir del viaje a Cantabria de Breuil y Cartailhac en 1902 para trabajar en Altamira, donde son recibidos por Menéndez Pelayo. El contacto con ambos anima a Hermilio Alcalde del Río (1866-1947) a reiniciar la explotación de varias cuevas en Asturias y Santander.

Todo este conjunto de evidencias, la visita a los diferentes yacimientos con arte por parte de varios investigadores y la pujante figura de Breuil marcarán en 1902 un antes y un

⁸⁵⁹ Khün (1975:194)

⁸⁶⁰ Este recoge sus impresiones en el Boletín de la Société historique et Archéologique du Périgord ese mismo año estableciendo un claro paralelismo entre esas representaciones y el arte mueble conocido hasta entonces. Una comparación que ya habían hecho Sautuola y Vilanova diez años antes.

⁸⁶¹ Breuil, H. (1897): "La Grotte de la Mouthe". *Boll de la Société d'Anthropologie de Paris*. 302-329

⁸⁶² Cita KHÜN en su obra *El Arte de la Epoca Glacial* (1975:135) que a ese visita acudieron Adrien Mortillet, Denis Peyrony, François Daleau, Émile Rivière y Émile Carthailac. El abad Breuil contaba 25 años. Del momento se tomo una foto.

⁸⁶³ Capitan, L. y Breuil, H. (1903): "Les figures peintes à l'époque paléolithique sur les parois de la grotte de Font-de-Gaume (Dordogne) I". *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 47e année, N. 2, 117-129.

"Celle-ci est la première signalée en 1875, par M. de Sautuola. En 1878, Chiron indiqua l'existence de gravures sur les parois de la grotte Chabot (Gard) . Ces deux groupes de figures furent alors méconnus ou même niés. En 1895, M. Rivière signala sur les parois de la grotte de La Mouthe près des Eyzies (Dordogne) quelques figures d'animaux gravées, dont quelques-unes rehaussées de touches d'ocre ou de noir...En 1896, Daleau ayant vidé la grotte de Pair-non-Pair (Gironde) ; pleine de débris archéologiques, reconnut sur les parois quelques figures d'animaux assez profondément gravées. "

después en los estudios sobre el arte prehistórico. Será el año de la primera publicación de Marsoulas investigada por Breuil y Carthailac más adelante⁸⁶⁴.

Aún así, no bastaba el reconocimiento de la existencia y antigüedad de un arte prehistórico en toda su extensión. Tampoco admitir en cada publicación el error de Altamira⁸⁶⁵, el *mea culpa* de la anterior generación encabezada por Carthailac. No era frecuente asumir la existencia de ese arte y asentar los criterios de autenticación del mismo. Esas expresiones figurativas debían surgir de una razón, de una intención. Si se reconocía la capacidad de este hombre de hacer magia⁸⁶⁶ y de tener un esbozo de sentimiento religioso, éste bien podía plasmarse en esas pinturas.

La abrumadora avalancha de evidencias obligaba a definir un nuevo paradigma sobre el arte rupestre que ayudase a comprender y explicar las motivaciones plásticas del hombre primitivo, más allá del arte lúdico y su carga de intencionalidad, a la hora de representar signos y figuras en las profundidades de las cavernas. Se precisaba un corpus teórico que se irá entrelazando con diferentes explicaciones sobre el nacimiento y origen del sentimiento religioso en el hombre, con ritos y costumbres que se iban conociendo sobre los pueblos primitivos contemporáneos. Ricos ritos que se vincularon al origen de las formas artísticas, tanto como expresión como lenguaje dramático, como manera de explicar leyendas y creencias⁸⁶⁷. La documentación aportada por los antropólogos a finales del siglo XIX permitirán tener una visión más profunda y detallada de pueblos primitivos cambiando la percepción que, hasta entonces, se había tenido de los mismos; de su vida, riqueza de costumbres y obra artística. Se enfoca el estudio y análisis del arte primitivo y paleolítico desde la perspectiva antropológica y como expresión palpable de un mundo simbólico⁸⁶⁸. Como no podía ser de otra manera, la religión se planteaba, al igual que otras ciencias, desde un punto de vista evolutivo desde la magia y el culto a los ancestros hasta el politeísmo para desembocar en una religión monoteísta cuyo culmen era la Biblia⁸⁶⁹. Este nuevo paradigma

⁸⁶⁴ Breuil, H. y Carthailac, E. (1905):“Les peintures y gravures murales des cavernes Pyrénéennes. Marsoulas”. *L'Antropologie* 431-444

⁸⁶⁵ Por lo general los trabajos de aquella época solían comenzar reconociendo el error de Altamira, valorando aquel descubrimiento y usando esta estación arqueológica, como punto de referencia. Por ejemplo las publicaciones de Marsoulas o Bernifal.

⁸⁶⁶ Al final del siglo XIX – en plena expansión colonial y dentro de ese amplio plan de expediciones antropológicas- surge un estudio más profundo de la historia de las religiones junto a un análisis más científico de las tribus primitivas actuales. Ambas vertientes modificarán sustancialmente la percepción que se tenía del hombre prehistórico, su vida y obra artística. En la definición del nuevo paradigma tuvieron mucho que ver las investigaciones de autores como Breuil, Capitan o Peyrony en el cambio de siglo. Entorno a 1903 y 1904 se publican varios estudios del arte rupestre en cuevas francesas –el punto de inflexión lo marca el estudio de la cueva de Marsoulas (Alto Garona)- y el primer estudio de Breuil y Carthailac sobre Altamira, se recogen algunos de los descubrimientos del siglo anterior junto con otros más recientes para comenzar a revisar y valorar el arte rupestre paleolítico.

⁸⁶⁷ En este sentido es muy interesante la obra de Hirn *The Origins of Art*. Obra consultada por Reinach. Hirn a su vez era seguidor de Lubbock y conocedor de las obras de varios antropólogos como Spencer y Gillen

⁸⁶⁸ Este enfoque ha sido recurrente en muchos arqueólogos hasta la actualidad.

⁸⁶⁹ Esta visión, incluso con ramas fallidas en esos pasos evolutivos, es expuesta por Frank Jevons (1896). *An Introduction to the History of Religion*. Londres.

“...monotheism is the highest form of religion, and therefore, on the general principles of evolution, must have been the final form reached by a slow evolution from such lower stages as polytheism, fetishism,

sobre la teoría del arte vendría- como se indicaba- de la mano de los antropólogos y sus estudios sobre los pueblos primitivos contemporáneos. Se sintetizará en obras capitales como *Cultura Primitiva* de Tylor (1877) o *La Rama Dorada* de Frazer (1890)⁸⁷⁰ en las que se intenta analizar y explicar los principios y complejidad del pensamiento, religión y sociedad de esos pueblos; o los trabajos de Spencer y Guillen sobre el pensamiento mágico, costumbres y rituales de los aborígenes australianos. Se trataba de todo un corolario de documentación, estudios, datos y teorías que serían aprovechadas por el historiador del arte, Salomón Reinach. Este resumirá y cosntruirá a a luz de todas aquellas aportaciones, los nuevos axiomas sobre la teoría del arte prehistórico. Este veía necesaria la participación de la etnografía como disciplina para desentrañar el significado del arte prehistórico: Este nuevo enfoque si tendrá profundas consecuencias en la disciplina provocando un cambio en la concepción y estudio de la ciencia arqueológica y prehistórica. Será en esta etapa cuando se fraguen las primeras explicaciones sólidas sobre el significado del arte paleolítico. Como indicaba Salomon Reinach la etnografía debería ser la ciencia que aclarase el significado del arte paleolítico: *“Mais le seul espoir que nous ayons de savoir pourquoi les troglodytes ont peint et sculpté, c’est de poser la même question aux primitifs actuels dont la condition nous est révélée par l’ethnographie.”*⁸⁷¹ Sobre la aportación de estas disciplinas propondrá las creencias totémicas y la magia simpática como los dos pilares sobre los que construye toda su tesis⁸⁷². Para Ucko y Rosenfeld⁸⁷³ los puntos de vista de Salomon Reinach *“son los que han sido más ampliamente aceptados y citados. Por lo que deben verse como punto de partida del uso de la magia como explicación del arte paleolítico”*.

Estas teorías, con la magia como hilo conductor, pervivieron con fuerza hasta los años

ancestor worship, etc. They, therefore, who believe in the Bible must consider the very notion of evolution as essentially inapplicable to religion”

Las ideas de Jevons influyeron en muchos antropólogos e investigadores del arte de la época, entre ellos Reinach.

⁸⁷⁰ La obra de Frazer había sido precedida de otras dos investigaciones. El estudio de Spencer y Guillen sobre los aborígenes australianos que desmitificaba y abría nuevas perspectivas a la antropología y el estudio sobre el totemismo del propio Frazer

Spencer W.B. Spencer and Guillen, F.J (1899): *The Native Tribes of Central Austrilia*. Londres.

Frazer, J. (1887): *Totemism*. Londres.

Otros trabajos fundamentales y que influyeron en la teórica de los investigadores prehistóricos en los años veinte del pasado siglo fueron Emile Durkheim con su libro sobre la religiosidad primitiva, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*. Paris 1912. Y Lucien Levy-Bruhl. *Alma Primitiva* (1927).

⁸⁷¹ Salomon Reinach en su célebre artículo publicado en 1901 en la revista l’antropologie (1903: 257-266)

⁸⁷² Reinach, S.: (1889). *Antiquités nationales, Description raisonnée du Musée Saint Germain-en-laye, I. Epoque des alluvions et des Cavernes*. Paris

Aún en este trabajo defendía posiciones cercanas al arte por el arte.

- (1903a). “L’Art et la magie. A propos des peintures et des gravures de l’âge du renne”. *L’Antropologie* 14. Es en este artículo donde por primera vez intenta establecer un sistema que explique el arte prehistórico. Fue reeditado en su obra *Cultes, mythes et religions I*. 125-136.

- (1900). “Phénomènes généraux du totemisme animal”. *Revue Scientifique*.

- (1902). “Totemisme et exogamie”. *L’Antropologie*, 13.

- (1093b). “Review of Chauvet”. *Revue archeologique*. I. 290

- (1912). *Repertoire de l’art quaternaire*. Paris

⁸⁷³ Ucko y Rosenfeld.: *Arte paleolítico*. 123

cincuenta del siglo XX. La irrupción en el panorama antropológico del estructuralismo y la aparición de figuras como Laming-Emperaire o Leroi-Gourhan seguidores de esa corriente hará que se comiencen a cuestionar proponiendo una nueva línea que valoraba el arte prehistórico como expresión simbólica. Aún durante muchos años la corriente “mágica” siguió barajándose dejando un profundo poso.

Aunque- curiosamente- Salomón Reinach fue -realmente- un actor secundario en el escenario del descubrimiento y estudio del arte paleolítico a finales del siglo XIX, su pensamiento e ideas fueron determinantes dado su prestigio como historiador del arte y de las religiones primitivas. Su conocimiento de ambas materias, de símbolos y mitos junto con su apreciación de las investigaciones de antropólogos como Frazer, Spencer o Gillen -como ya se indicaba- le permitió plantear las primeras teorías sobre la interpretación del arte rupestre. Unido a la idea de sentimiento y expresión del pensamiento religioso⁸⁷⁴; para este historiador no cabía duda que tras el arte prehistórico había una función religiosa. Una idea que compartirían rápidamente investigadores como Breuil, Obermaier, Capitan,....

*"Es, en efecto, una idea mística de la evocación por medio del dibujo o del relieve escultórico, análogo al de la invocación por medio de la oración, lo que hace investigar el origen del desarrollo del arte de la Edad del Reno. Estas manifestaciones artísticas no significaban, pues, lo mismo que para nosotros, pueblos civilizados, un lujo o un juego: eran la expresión de una religión muy primitiva hecha de prácticas mágicas por medio de arpones o azagayas"*⁸⁷⁵

Salomon Reinach planteará, a partir de las distintas evidencias etnográficas⁸⁷⁶, como

⁸⁷⁴ En su obra APOLO (pp 6-9) plantea esta evolución desde la magia hasta religiones más complejas vinculándose arte y religión. Es notable, en efecto, que los animales representados por el arte cuaternario pertenezcan todos á especies comestibles, de las cuales los salvajes pintaban ó grababan sus imágenes, como para atraerles por una especie de mágica simpatía. Los civilizados hablan con frecuencia, y de un modo hiperbólico, de la magia del arte; los primitivos creían en ella. Pp7-8-9. Antes he indicado el carácter mágico de las obras de arte, esculpidas, grabadas ó pintadas por el hombre primitivo. Nos muestran los primeros pasos de la humanidad en la senda que conduce al culto de los animales (Egipto), después á la de los ídolos en forma humana (como en Grecia), y, por último, á la de la divinidad concebida como un puro espíritu. El estudio de la religión naciente se comprende, en cierto modo, con los comienzos del arte. Nacidos en apretado lazo, el arte y la religión siguen unidos estrechamente durante largos siglos; su afinidad es aún sensible para aquellos que hoy día reflexionan sobre esa materia.

⁸⁷⁵ Reinach, S. (1913): *Repertoire de l'art quaternaire*. París, 135

⁸⁷⁶ Para él es más evidente la relación entre los “trogloditas de la Edad del Reno” con pueblos primitivos como los Aruntas de Australia y por tanto es más fácil investigar sus analogías culturales – en concreto el totemismo- entre esos primitivos pueblos cazadores que entre los agricultores galos. Se establece en sus hipótesis la vieja premisa de estadio cultural y evolutivo similar entre aquellos pueblos cazadores paleolíticos y los pueblos cazadores primitivos que habían perdurado tales como Australianos, Bosquimanos o Esquimales. Pueblos que si de alguna manera mantenían un mismo sistema de vida debieran mantener similares formas espirituales como parte de ese estadio evolutivo –salvajismo- al que ambos pertenecían. *“...des cultes totémiques identiques à ceux des Aruntas de l'Australie actuelle; mais, à moins de vouloir renoncer à toute tentative d'explication, il est plus raisonnable de chercher des analogies chez des peuples chasseurs d'aujourd'hui que chez les peuples agriculteurs de la Gaule ou de la France historique.”...” . . .à l'exclusion, comme je l'ai déjà dit, des Carnassiers, s'exliquerait fort bien si l'état religieux des troglodytes avait été semblable à celui des Aruntas...Il s'agissait d'assurer, par des pratiques magiques, la multiplication du gibier dont dépendait l'existence du clan ou de la tribu.”* (p. 263)

ditintos ritos con animales, con objetos y con plantas parecían relacionarse, a su vez, con el poder mágico e intencionado de la imagen. La imagen se quería ver como forma de expresión, de apoyo al rito y como manera de transmisión y comprensión para los participantes. Una fenómeno dentro de una expresión mágica que, como señala Reinach, era parte de una forma de creencias anteriores a la religión:

“l’auteur ou le possesseur d’une image peut influencer ce qu’elle représente. Il s’agit, bien entendu, d’une prise ou d’une influence d’ordre magique, relevant d’une croyance extrêmement ancienne, antérieure aux religions et aux théogonies...”

Una magia propiciatoria, homeopática donde el trazado de la imagen dentro de todo un rico ceremonial pretendía provocar la posesión del ser, del animal o del objeto codiciado. Una manera de asegurar la caza y pesca diaria para la subsistencia del grupo.

“Si les troglodytes pensaient comme les Aruntas, les cérémonies qu’ils accomplissent devant ces effligies devaient tendre à assurer la multiplication des Elephants, des Taureaux sauvages, des Chevaux, des Cerifès, qui leur servaient ordinairement de nourriture”.

Esta teoría se expuso en un artículo clave que influiría poderosamente en una buena parte de las explicaciones e interpretaciones sobre el arte paleolítico en gran parte del siglo XX ⁸⁷⁷ : *“L’art et la magie. A propos des peintures et gravures de l’Age du Renne”* publicado en 1903 en la prestigiosa revista *L’Anthropologie*. Será el punto de inicio de las diferentes planteamientos y teorías sobre magia, totemismo y arte paleolítico. Un arte plasmado en las paredes de las cavernas que son vistas como santuarios, como lugares sacros de ceremonias, ritos iniciáticos, etc. La hipótesis de partida es planteada- con gran precisión- por Salomón Reinach al final de su artículo, en los siguientes términos:

“Jeu; c’était l’ Expression d’ une religion très grossière, mais très intenso, faite de pratiques Hergé ayant pour objet único la conquête de la nourriture quotidienne. Une peinture, une escultura représentant des animaux comestibles assurait le succès de la chasse ou de la pêche no moins les harpons barbelés ou les sagaies. Pas plus que les Australiens de nos jours, ces hommes ne devaient cedente à la religion ONU pero différent des satisfacciones immédiates de leur vie físico; Ils en étaient encore à cette ou l’ humanité was passe of dieux et n’interpose puissances pas su - perieures avec la nature et elle, parce qu’ elle croit pouvoir directly dominer la nature et, dans limit it ses besoins, l’ asservir par la violence ou par la magie” ⁸⁷⁸

Los trabajos de Salomon Reinach son la constante referencia, en este periodo, por parte de todos los investigadores de la arqueología paleolítica. Encajan con el universo cultural del momento y con la revalorización de las culturas indígenas contemporáneas. Con

⁸⁷⁷ Reinach, S. (1903): “L’art et la magie. A propos des peintures et gravures de l’Age du Renne”. *L’Anthropologie*.14. 259-266. Se plantea la magia como principio de las representaciones de animales – propios de pueblos de pescadores y cazadores- que se reparten entre deseables e indeseables, una magia propiciatoria así como el tótem como base de ese arte y trasfondo de su mundo religioso. Al igual que pueblos primitivos contemporáneos los hombres del paleolítico representaban animales sobre las apredes de las cuevas o gravaban sobre huesos. La etnografía abría una nueva posibilidad de apreciar yu comprender aquellas manifestaciones.

⁸⁷⁸ Reinach (1903:266)

el conocimiento obtenido sobre ellas a partir de esas expediciones antropológicas al calor de los movimientos colonizadores de África y Oceanía. Los paralelos etnográficos se emplean como método para ilustrar los diferentes estudios⁸⁷⁹ aunque sin discriminar la información. El descubrimiento de su sociedad, ritos, creencias, manifestaciones artísticas eran fuente de estudios y de inspiración en el viejo continente.

*“Ces étranges figures soulèvent bien d'autres problèmes. Pourquoi ont-elles été exécutées ? A ce propos nous avons dit simplement qu'il pouvait s'agir là d'une pratique religieuse ou fétichique, que ces animaux pouvaient être considérés comme les équivalents des totems des sauvages actuels. M. Salomon Reinach, constatant que les animaux représentés sont des animaux utiles à l'homme et généralement gras et rebondis, a dit à la séance qu'il pourrait bien s'agir là de représentations ayant pour but d'aider magiquement à la multiplication de ces animaux. A ce propos, il a rappelé les fêtes des Australiens destinées à favoriser la multiplication des kangourous dont ils ont besoin, et durant lesquelles, couverts de peaux de ces animaux, ils décrivent, en des danses spéciales, des figures magiques sur le sol”.*⁸⁸⁰

A la par de esa construcción de teorías explicativas se comienzan a definir técnicas, a identificar iconografías y a establecer las primeras cronologías. Los signos comienzan a ser identificados y valorados al ser explicados como firmas de autor.

*“D'autres figures méritent d'être signalées, tels deux signes sous forme de crochets inclinés l'un vers l'autre et qui sont profondément gravés au-dessous et en arrière d'une grande figuración très précise d'un mammoth. Ces signes sont très analogues à ceux que Piette a signalés sur les os gravés et qu'il considère comme représentant une signature ou une marque de propriété. Tels aussi plusieurs signes triangulaires, avec barres obliques à l'intérieur (signes tectiformes). Telle enfin une grossière figuración d'une tête ou d'un crâne humain vu de face, puis des cupules”.*⁸⁸¹

A aquellos investigadores les seguía sorprendiendo la maestría del diseño y la ejecución, su naturalismo. Una arte que provenía de la observación constante de la naturaleza, del entorno.

⁸⁷⁹ Por ejemplo en los trabajos de Breuil y Capitan en la gruta de Grézé en la Dordoña se relacionan sus representaciones rupestres a la luz del día con similares entre los pueblos australianos. Figuras que entre esas tribus se relacionan con rituales entorno al tótem. Ese tipo de análisis comenzarán a ser válidos para los paleolíticos de principios de siglo. Este párrafo resume esta idea:

“Ces données ethnographiques doivent être rappelées si l'on veut chercher à interpréter les figurations préhistoriques faits exactement dans les mêmes conditions sur les parois de la grotte de la Grèze.”

Breuil, H. y Capitan, L. (1904): “Une nouvelle grotte préhistorique à parois gravées : la grotte de la Grèze (Dordogne)”. *Comptes-rendus des séances de l'année. Académie des inscriptions et belles-lettres*, 48e année, N.5. 487-495.

⁸⁸⁰ Breuil, H. y Capitan, L. (1903): “Les figures peintes à l'époque paléolithique sur les parois de la grotte de Font-de-Gaume (Dordogne)”. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 47e année, 2, 117- 129.

⁸⁸¹ Capitan, L. y Breuil, H. (1902): “Figures préhistoriques de la grotte des Combarelles (Dordogne)”. *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 46e année, 1. 51-56.

*“Ils représentèrent avec une vérité frappante les animaux qu'ils voyaient pendant leurs chasses de tous les jours. La vigueur et la décision du trait étonnent nos dessinateurs. Les poses et les allures des animaux sont parfois rendues avec tant d'exactitude et de naturel, que nos maîtres seraient impuissants à mieux faire”.*⁸⁸²

*“Dès le début, l'art y revêt trois formes. L'animal est dessiné complet avec une grande naïveté ; les parties génitales sont à leur place. D'autres artistes, doués d'une faculté d'abstraction remarquable, se trouvant gênés pour graver, sur la surface trop étroite d'un bois de renne, tous les détails qu'ils veulent faire apercevoir, suppriment le corps de l'animal afin de pouvoir donner de plus grandes proportions à la tête, qu'ils dessinent seule. Enfin il en est qui, au lieu de choisir leur modèle dans la nature, le prennent dans leur imagination, assemblent des lignes brisées ou des lignes courbes et inventent une ornementation géométrique”.*⁸⁸³

Es curioso ver como, al estudiar la cueva de Gourdan, se plantean diferentes estilos por áreas geográficas, técnicas, formas, definición del dibujo que separa a los artistas del Perigord de la región pirenaica. Una separación de estilos y técnicas que se podrá comprobar años más tarde definiendo dos áreas o núcleos artísticos.

“Il y eut l'école du Périgord et celle des Pyrénées. Elles diffèrent par la manière, par le soin du détail, par l'amplitude de l'idée. Les sauvages du Périgord incisaient profondément le bois de renne ; la gravure qu'ils faisaient était presque du bas-relief. Plus soucieux de rendre l'ensemble et l'allure de l'animal que de dessiner toutes ses parties avec une rigoureuse exactitude, ils négligeaient les détails. Leur trait est lourd, leur oeuvre grossière et empreinte d'une grande naïveté. L'artiste des Pyrénées, au contraire fit un trait d'une finesse et d'une sûreté extraordinaires ; Il t'ait de la gravure véritable. Sans négliger ni l'allure ni l'ensemble de l'animal, il s'attache aux plus petits détails et les rend avec une exactitude remarquable» Il ne néglige pas même les poils. Ses oeuvres sont de véritables portraits”.*⁸⁸⁴

El nuevo paradigma sobre el arte rupestre estará vigente durante más de sesenta años. Un sistema basado en un corpus teórico de creencias y costumbres de los pueblos primitivos, especialmente basado en las prácticas, ritos y creencias de los aborígenes australianos. Los estudios sobre estos pueblos fueron usados hasta el hartazgo como fuente documental y explicativa del mundo paleolítico. Se superpuso un modelo -el antropológico- sobre otro -el arqueológico- sin demasiado criticismo bajo un modelo de trabajo e investigación asimilativo y de, cierta, simplicidad argumental. Un abuso metodológico que creo muchos tópicos y supuestos nunca demostrados.

⁸⁸² Piette, E. (1873): “Sur la grotte de Gourdan, sur la lacune que plusieurs auteurs placent entre l'âge du renne et celui de la pierre polie, et sur l'art paléolithique dans ses rapports avec l'art gaulois”. *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, II^o Série, tome 8., 384-425

⁸⁸³ Piette, H. (1873): “Sur la grotte de Gourdan, sur la lacune que plusieurs auteurs placent entre l'âge du renne et celui la pierre polie, et sur l'art paleolithique dans ses rapports avec l'art gaulois”. *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, II^o Série, tome 8, . 421

⁸⁸⁴ Piette, H. (1873): “Sur la grotte de Gourdan, sur la lacune que plusieurs auteurs placent entre l'âge du renne et celui de la pierre polie, et sur l'art paléolithique dans ses rapports avec l'art gaulois”. *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, II^o Série, tome 8. 417-18

El modelo se fundamentó principalmente sobre dos principios entresacados del estudio de los pueblos primitivos contemporáneos: la magia simpática y el totemismo.

1. El *totemismo* fue planteado por Tylor sobre su teoría espiritual y de ensoñaciones. Se debía ver como base de un principio religioso donde el totem era el espíritu del antepasado. El concepto fue posteriormente enriquecido por Frazer a partir de los estudios sobre el totemismo entre los aborígenes australianos y otros pueblos. Según este último autor *el animal-tótem* establece, por un lado, un vínculo espiritual entre el ser humano y la naturaleza y, por otro, es un factor de cohesión del grupo, ya que los individuos se sienten identificados con el símbolo que representa a su comunidad. Se vincula el totem (animal o cosa) a el culto de los antepasados que originan el clan pero también a la reencarnación del humano en animal en otra vida. El totem identifica a la comunidad con el territorio que ocupa, cohesionándola y de alguna manera rigiendo sus relaciones con el medio natural donde se desarrolla. Cada clan tiene su totem y varios clanes componen la tribu.

El concepto de Totem será también tratado por Emile Durkheim a partir de sus estudios sobre los aborígenes australianos y sus creencias. Para este antropólogo la civilización aborígen australiana era la más primitiva y rudimentaria conocida por lo que poseía la expresión religiosa más simple. Esta premisa le llevo a pensar que sus creencias totémicas eran el prototipo de la religión. Un totemismo cuya base social era el clan.

Este concepto - "tótem" - encierra un conjunto de creencias acerca de la unión y relación del hombre con un animal, una planta o un objeto inanimado. El tótem es considerado de varias maneras por los pueblos salvajes, y, dependiendo de la tribu, como un símbolo, un guardián, un patrón, un ancestro, un hermano o una divinidad. Una comunidad de personas toma su nombre de él y lo venera por medio de un culto positivo, o mediante la abstención de destruir, matar, usar o comer su tótem. El totem es un símbolo y puede ser representado de muy diversas maneras: pinturas y grabados en rocas, tatuajes, mascarar, danzas, mutilaciones, etc ... Puede ser expresado plásticamente por líneas y figuras geométricas comprensibles sólo para iniciados o por figuras realistas. Junto a esto el totemismo supone, además, un aspecto social. Una comunidad o clan cuyo nexo es un mismo tótem al que le rinden culto. El clan es una parte integral de la tribu, la cual podría decirse que aparece entre los pueblos totémicos no como un conjunto de individuos, sino más bien como un conjunto de clanes. Así el clan reunido bajo un totem es la unidad al servicio de las diversas funciones sociales, legales, religiosas, familiares, políticas o económicas del grupo humano.

Otras veces podría estar relacionado con la representación del tótem tutelar de la comunidad, un fenómeno que se asociaba a los ritos propiciatorios de todo el grupo o clan. El totemismo definido por Frazer fue seguido por los investigadores de finales del siglo XIX y principios del XX como un sentimiento socio-religioso extendido entre varias culturas primitivas y que ayudaba a comprender el arte paleolítico. Reinach -como ya se expuso- recogió esta idea y la fue aplicando a sus diferentes estudios sobre el arte. Volveremos más adelante sobre este fenómeno religioso.

Los ritos propician la multiplicación del animal tótem o si es un vegetal de la misma manera⁸⁸⁵. Un tótem que como vieron Spencer y Gillen en Australia era representado de muy diferentes maneras sobre las paredes de abrigos rocosos. Espacios que eran estrictamente tabúes para mujeres, niños y hombres no iniciados⁸⁸⁶. Reinach y sus contemporáneos vieron una analogía entre este tipo de hallazgos etnográficos y las evidencias arqueológicas de cuevas franco-españolas. Lugares donde se estaban hallando pinturas rupestres en el interior de salas y corredores largos y de difícil acceso. Pensar en esos paralelismos imposibles de explicar -según él- como sencillos juegos sino más bien por su carácter religioso y místico. Así los "trogloditas de la época de los renos" adorarían a su totem representado en la profundidad de las cavernas de la misma forma que los Aruntas de Australia descritos por Spencer y Guillén. Salas y pasajes donde se celebrarían diferentes ritos y ceremonias propiciatorias donde las figuras de "animales comestibles" serían los protagonistas frente a representaciones de "depredadores".

2. Las representaciones de animales en las paredes de las grutas estaba directamente relacionado con ceremoniales y ritos destinados a obtener un beneficio para la comunidad: Al pintar una imagen me apodero de lo que he pintado. **Magia Simpática**⁸⁸⁷: "Si los trogloditas pensaban como los Aruntas de la Australia actual, las ceremonias que cumplían delante de estas efigies, debían tener por objeto asegurar la multiplicación de los elefantes, de los toros salvajes, de los caballos, de los ciervos que les servían de alimento".

Se trataba de la necesidad, por parte del hombre prehistórico, de dominar la naturaleza a través de la magia, que ésta le fuera propiciatoria para sus fines. "Una pintura, una escultura que representan animales comestibles garantiza el éxito de la caza o la pesca" acompañados de danzas que imitan los movimientos de la caza y la pesca como señalaba Hirn, "the deity in concrete relation with man through the sympathetic force of the image" o expresado de otra manera, "the magical efficacy of a painting"⁸⁸⁸

Se juega con el principio -*similia similibus*- expuesto por Hirn⁸⁸⁹ y que se definió como magia homeopática. Según este principio un espíritu o un animal pueden verse obligados a optar por permanecer en el lugar donde su cuerpo fue representado, capturando y controlándolo.⁸⁹⁰ El autor o el propietario de la imagen puede influir en aquello que representa. Como señalaba Jevons se estaba dentro del Principio de las Variaciones Concomitantes⁸⁹¹ que jugaba

⁸⁸⁵ Spencer, B. y Guillen, F.J. (1899): *The native tribes of Central Australia*. Londres. 171

⁸⁸⁶ Al final de su volumen de 1899, es citado por Spencer y Gillen. Spencer, B. y Guillen, F. J. (1899): *The native tribes of Central Australia*. Londres.

⁸⁸⁷ Spencer y Guillen (1899:258). Del concepto de magia simpática y totemismo definidos por Frazer y aplicados por Reinach en su interpretación del arte prehistórico, otros autores irán deduciendo nuevos planteamientos: la magia de caza y de la fertilidad. Los dos primeros irán y se emplearán en ciertos momentos muy unidos creando confusión conceptual entre algunos autores.

⁸⁸⁸ Hirn, Y. (1903). *The origen of art*. 285 y 288

⁸⁸⁹ Hirn. (1903: 282).

⁸⁹⁰ Reinach 1903

⁸⁹¹ Según este método, cosas que varían juntos están causalmente relacionadas entre sí, o, al revés, cosas que están relacionadas entre sí varían juntos. Frank Jevons (1896): *An introduction to the history of religion*, Londres. 29-33.

un importante rol en la lógica del salvaje (entendido éste como las formas de pensamiento de esas poblaciones). Una lógica donde la magia simpática –como germen de toda magia- formaba parte de la ciencia aplicada de aquellos salvajes. A la vez que se entendía el arte de la magia como la forma en que el hombre juega con los poderes sobrenaturales.

La Magia Simpática se basaba en dos postulados desarrollados por Frazer: primero, que lo semejante produce lo semejante, o que los efectos se asemejan a las causas; y segundo, que las cosas que una vez estuvieron en contacto siguen actuando recíprocamente a distancia, aún después de haberse interrumpido el contacto físico. Del principio de semejanza se desprende que se puede producir el efecto buscado con solo imitarlo; de lo otro, que todo lo que se haga con una cosa afectará a la persona, animal u objeto con la que esa cosa estuvo en contacto. En definitiva, la denominada “homeopatía”.

El móvil del arte basado en estos conceptos de Magia Simpática residía según Reinach en las prácticas propiciatorias de la caza. El hombre paleolítico obtenía a través de una serie de ritos el control de su entorno y a través de la representación de los animales sobre las paredes de la caverna conseguía influir sobre aquello que había representado. El arte, tanto parietal como mueble⁸⁹², se terminaba por asociar a la actividad de la caza, a toda una serie de creencias con un propósito mágico-religioso. Al igual que los pueblos primitivos actuales. Un fenómeno con un origen común y antiguo. El conocimiento de los trabajos de Spencer y Gillen sobre los aborígenes del centro de Australia le habían dado la clave sobre la importancia de la magia en las poblaciones primitivas⁸⁹³.

Reinach construiría su modelo explicativo a través de los paralelos etnográficos, del arte de pueblos primitivos actuales (australianos, bosquimanos o esquimales), el conocimiento de ritos y costumbres, etc. Para él el arte prehistórico era en esencia un arte animalístico propio de pueblos cazadores y recolectores, en el que los animales que se representaban eran los mismos que ofrecían sustento y abrigo al hombre que los cazaba. Era parte de un sistema de creencias y magia propiciatoria que se producía en las partes más profundas y ocultas de las cuevas. Lugares donde sólo algunos iniciados y elegidos podían adentrarse. Algo que se había observado entre aborígenes australianos. Junto a la magia del arte venatorio estaba el totem. Aunque bien es cierto, como señala Ucko y Rosenfeld,⁸⁹⁴ que Reinach no asumió a la ligera las formas del totemismo australiano como una expresión paleolítica que hubiera dado lugar - sin más- al arte paleolítico. Si bien, se vio impresionado por las creencias y ritos de magia simpática de esos pueblos, para él el totemismo era algo inherente y con un efecto secundario sobre el arte. Reinach fue el investigador que sugirió el modelo de la magia simpática y su apoyo a la teoría totémica no debe verse -según él y su tiempo- disociada de la anterior. La

⁸⁹² Aunque Reinach habla fundamentalmente de arte parietal es por que para él, el arte mueble tiene la misma función.

⁸⁹³ Spencer, B. y Guillen, F.J. (1899). *The native tribes of Central Australia*. Londres.

⁸⁹⁴ Ucko y Rosenfeld (1967:125-126). Indican estos autores que magia y totemismo eran dos conceptos unidos y así se veían por los estudiosos en los primeros años del siglo XX. Su análisis por separado, de esos primeros estudios a dado lugar a profundos equívocos. No deben disociarse. Obligaría a discutir partes de la obra de un autor en diferentes contextos lo que podría conducir a conclusiones confusas.

magia de la caza estaría dentro de ciertas creencias totémicas ya que los aborígenes australianos pintaban escenas complejas dentro de ciertos rituales entorno al Totem.

Finalmente, y como resumen, indicar que para la paleolitista francesa Laming-Empeire⁸⁹⁵ los trabajos de Salomon Reinach marcaron un cambio decisivo en la interpretación del arte rupestre:

“Il contient en germe l'essentiel des explications plus approfondies que l'on va tenter dans les décades suivantes et à mesure des découvertes. Surtout il marque une nouvelle attitude d'esprit qui sera celle de tous les chercheurs du XX siècle: ...l'art préhistorique est considéré comme la trace matérielle d'un ensemble de croyances et de rites dont il est possible de retrouver les équivalents chez les primitifs actuels.”

Salomón Reinach había construido las bases de la teoría interpretativa del arte paleolítico basado en la magia. Sus aportaciones serán las que más influyan entre el grupo de paleolitistas y antropólogos del momento: Breuil, Bégouen, Capitan, Obermaier, etc. Tal vez la figura más conocida por su dilatada carrera y su prolijo trabajo de documentación fue el Abad Henry Breuil. De hecho su liderazgo entre varios investigadores fue indiscutible, hasta se llegó a hablar del grupo de Breuil⁸⁹⁶. De echo este autor como indica uno de sus poligrafos más destacados ⁸⁹⁷ el profesor Ripoll ...”*más que tener opiniones personales sobre la cuestión...fue promover y proporcionar material a otros estudiosos para sus trabajos*”. En cualquier caso, será esta generación de investigadores la que la desarrolle, divulgue y aplique la teoría de la magia a los nuevos descubrimientos que se irán produciendo a lo largo de los primeros treinta años del siglo. Será en esta etapa de grandes hallazgos cuando España entre a formar parte de la investigación prehistórica dinamizada por Breuil. El punto de arranque bien pudiera ser el Congreso de la Association Française pour l'Avancement des Sciences celebrado en 1902. Este paleolitista aprovechará este foro para presentar sus investigaciones y descubrimientos que avalaban la autenticidad de la cueva de Altamira, y Cartheilac reconocerá su error. Ambos emprenderán un estudio conjunto sobre esta caverna que será editado en 1906.⁸⁹⁸

Las reflexiones de Breuil sobre el significado del arte fueron sintetizándose, a lo largo de toda su vida y obra, en el contacto con otros colegas y colaboradores. Aunque sus puntos de vista sobre la significación del arte no eran ni muy originales, ni empleados-en ocasiones-correctamente. Su trabajo destaca más por sus esfuerzos cronológicos, de ingente documentación y análisis estilístico⁸⁹⁹. Su enorme experiencia se recogió en su obra *Quatre*

⁸⁹⁵ Laming-Empeire, A. (1962): *La Signification de l'art rupestre paleolithique*. París. 6.

⁸⁹⁶ Ripoll Perelló, E. (1986): *Orígenes y significado del arte paleolítico*. Madrid. 99.

⁸⁹⁷ Ripoll Perelló, E. (1986:100)

⁸⁹⁸ Breuil, H. (1903): *Les peintures de la grotte d'Altamira (Espagne)*. En colab con E. Carthailac. *C. R. Academie des Sciences*, 22. 1534-38. Será durante estos trabajos cuando H. Alcalde del Río entre en contacto con H. Breuil y comience su carrera como prehistoriador.

⁸⁹⁹ En este sentido es curioso observar como en sus primeros trabajos sobre la cueva de Altamira intenta dar una explicación y significado a las pinturas rupestres, mientras que en la última publicación del año 35 junto a Hugo Obermaier abunda más en cuaecciones cronológicas.

Cartailhac, E. y Breuil, H. (1906): *La caverne de Altamira á Santillana prés Santander (Espagne)*. Mónaco.

cents siècles d'art pariétal, publicada en 1952. Durante los sesenta años de enorme trabajo su influencia se hizo patente en varias generaciones de investigadores. Para Eduardo Ripoll, Breuil “destacó siempre el valor social y religioso del arte paleolítico, que ponía en estrecha relación con las condiciones ambientales en que vivían sus autores”⁹⁰⁰. El problema cinegético era el tema central de la actividad de aquellas sociedades. Por tanto todo lo que procurara su abundancia era clave para la supervivencia y desarrollo de aquellos hombres. Bajo este punto de partida, Breuil junto a otros contemporáneos profundizó en la teoría de la Magia Simpática y Propicatoria y en la Magia de la Fecundidad, pero también en aquella magia que pudiera destruir a posibles predadores. Aplicó esta idea para explicar las representaciones de carnívoros. Breuil usó como todos los investigadores de la época, algunos paralelos etnográficos, aunque tal vez no abusó tanto como otros autores en su empleo.

Durante estos años fueron descubriéndose nuevas estaciones paleolíticas y dentro de ellas nuevas iconografías: máscaras, figuras semihumanas, signos abstractos, tectiformes... que precisaban de nuevas explicaciones. Muchos símbolos de aspecto sexual o las “venus” las relaciono con la magia de la fecundidad, una manera no sólo de aumentar el número de animales sino de humanos. Con estos conceptos se interpretaron escenas de animales machos siguiendo a hembras o imágenes de yeguas aparentemente preñadas. Las máscaras y figuras semihumanas las relacionó más con ritos iniciáticos y con sacerdotes o brujos, que con espíritus o cazadores disfrazados -teoría propuesta por otros autores-. Los tectiformes se asemejaron a representaciones de trampas o cabañas de espíritus aunque Breuil, influido por Obermaier⁹⁰¹ pensó que serían las residencias de los espíritus de los antepasados. Breuil atribuyó a muchos signos abstractos como indicaciones topográficas que guiasen a las personas hasta los lugares de ritos.

Breuil, al igual que haría Bégouen, matizó y aportó elementos complementarios a la interpretación de Reinach referentes también al tipo de animales que eran representados, y a los lugares donde se realizaban las representaciones. El prehistoriador reconoce por primera vez la presencia de animales “no comestibles”, como los carnívoros, en el arte prehistórico, incorporándolos al bestiario de representaciones. Este descubrimiento no invalidaba la teoría de la magia de la caza y de la fecundidad, puesto que igual que se representaban los animales a los que se quería controlar como futuro alimento, se debían de mostrar, según Breuil⁹⁰², aquellas bestias peligrosas que se querían eliminar o alejar. Las otras dos figuras contemporáneas a Breuil fueron Capitan y el Conde de Bégouen.

Libro resellando en informe del *Boletín de la Real Academia de la Historia* Tomo LIV, Cuaderno VI de Junio de 1909 por el Marqués de Cerralbo. 441- 472.

Breuil, H. (1903): “Les peintures préhistoriques de la grotte d'Altamira à Santillana (Espagne)”. *C.R. Académie des Inscriptions*, 256-65. Y en (1904) “Altamira à Santillana. Espagne”. *L'Antropologie*, 625-44.

Breuil, H. y Obermaier, H. (1935): *La Cueva de Altamira en Santillana del Mar*. Madrid.

⁹⁰⁰ Ripoll Perelló, E. (1986): *Orígenes y significado del arte paleolítico*. Madrid, 102

⁹⁰¹ Obermaier, H. (1918): “Trampas cuaternarias para espíritus malignos”. *Bol. R. Soc. Española de Historia Natural*, XVIII, 162-169.

⁹⁰² Breuil 1952

Este último presentó, en sus estudios, posiciones conceptuales muy próximas a Breuil⁹⁰³, como colaborador personal que era de aquél. El arte prehistórico encontraba en los ritos de magia simpática oficiados por brujos y magos su significado. Era esta también una visión misteriosa y religiosa del móvil artístico, que añadía solamente hipótesis sobre las diferentes formas de representar a los animales, y cuáles eran las funcionalidades que tenían éstas dentro de la magia propiciatoria. También añadía explicaciones sobre la omisión intencional de algunos detalles en las representaciones, y una visión personal sobre el significado de los tectiformes. Para el conde Bégouen, y de manera acortada, la propia acción de pintar y grabar suponía la verdadera esencia de la ceremonia mágica y los ritos propiciatorios. Fue este autor quien, a partir del descubrimiento de la cueva de Montespan en 1923, defendió y abrió nuevas perspectivas en las teorías mágico-religiosas⁹⁰⁴. Esta gruta contenía los modelados, sobre sus paredes, de varios caballos de arcilla y un “león”. Todos aparecían acribillados por agujeros causados por el impacto de posibles jabalinas. Junto a estas representaciones apareció el dibujo de un oso sin cabeza a cuyos pies se halló un cráneo de ese animal. Bégouen interpretó este conjunto como un rito de magia destructiva. En otras representaciones se habían encontrado dardos dibujados o signos en forma de plumas. Todos interpretados como armas. Bégouen quería ver en ciertas marcas pintadas heridas y algunas líneas como sangre. Nuevamente los paralelos etnográficos apuntaban a una magia de caza. Además de este tipo de señales se percató de la ausencia de ciertos detalles anatómicos (cabezas, orejas u ojos) en algunas pinturas y grabados. Estas mutilaciones las atribuyó a una intención por debilitar al animal, de esta manera el mismo acto de pintar era donde se manifestaba el rito mágico, por tanto, el artista cada vez que trazaba una figura invocaba su magia. Sacó en conclusión que había tres formas de representar al animal:

1. Con la mayor fidelidad posible
2. Esquemáticamente
3. Omitiendo detalles

En definitiva, la teoría propuesta por Reinach fue ampliamente desarrollada por Breuil, Bégouen y otros contemporáneos de éstos. La presencia de animales “heridos” y la misma intención en la representación del propio animal era el claro exponente de la búsqueda de control, mediante la magia, por parte del hombre. La interpretación de los signos pintados como armas venatorias, trampas o símbolos sexuales propiciatorios de la fertilidad junto a animales o la representación de éstos en el interior de las cavernas como mostraban los descubrimientos realizados en Montespan o Tuc d'Audover, señalaban la presencia de ceremonias y rituales propiciatorios en lugares profundos y ocultos (que exigían, a su parecer, la existencia de oficiantes) y demostraban una condición religiosa del arte. De esta forma la realización de ceremonias de carácter mágico- espiritual, rituales de paso, y prácticas iniciáticas, como instrumento para controlar la naturaleza, transformaban el lugar en el que se realizaban, la cueva, en un lugar sagrado o santuario. La manifestación artística sería el vehículo que conducía dichas ceremonias y la esencia del sistema espiritual del hombre prehistórico.

⁹⁰³ Bégouen y Breuil 1958

⁹⁰⁴ Bégouen, H. (1924): “La magie aux temps préhistoriques”. *Memories de l'Académie des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres* 12-II. 417-432

Bégouen, H. (1939): “Les bases magiques de l'art préhistorique”. *Scientia* 33-3. 202-216

La interpretación sobre el significado del arte había adoptado una nueva forma, ya no eran una simple ornamentación en las paredes de la húmeda gruta, ni tampoco era una mera expresión de un sistema totémico. El tiempo había transformado, y unido al mismo tiempo, la visión mágico-propiciatoria en religiosa. Si en momentos anteriores los límites entre totemismo y magia simpática eran poco tangibles, la interpretación de estos autores abrió la puerta al concepto de magia-religión.

Capitan⁹⁰⁵, tal vez uno de los más brillantes investigadores del momento aunque con menos obra publicada, expresó, de forma intuitiva, que el arte paleolítico escondía muchas ideas diferentes y complejas. Rechazó una única teoría y supuso que variados hechos e intenciones pueden originar resultados semejantes. Estas ideas y posición intelectual se adelantó en unos años a los actuales enfoques en cuanto al estudio e a la interpretación del arte paleolítico. Por último, tendríamos la figura de Hugo Obermaier este cura católico de origen alemán mantuvo- aún en una de sus últimas obras- como su amigo el abad Breuil, la necesidad entre aquellos hombres de practicar ritos propiciatorios de la caza y la fertilidad. Ritos mágico-religiosos a los que unía una componente psicológica causada por los lugares donde se celebraban. “*Casi siempre en una oscuridad permanente, por lo general en los lugares más alejados o en los rincones más difícilmente practicables... Aquellos hombres fueron arrastrados hacia la eterna noche de las cavernas por una fuerza invencible, supersticiosa*”⁹⁰⁶. Junto a la magia volvía invocar la existencia de animales totémicos a los que se daba culto. En definitiva un arte “religioso” cuyas representaciones servían como instrumento mágico figurativo. J. Maringer, discípulo de Obermaier, fue el último y brillante gran defensor de la teoría de la magia.

3. 6. Las nuevas ideas. El estructuralismo de Laming-Emperaire y Leroi-Gourhan.

Si los trabajos del abad Henry Breuil habían dominado el panorama de la investigación rupestre en la primera mitad del siglo XX, su relevo será tomado por otro prolijo autor, André Leroi-Gourhan que desde poco más de la mitad de los años cincuenta hasta comienzos de los ochenta impondrá su punto de vista sobre la interpretación del arte rupestre. Dentro del contexto post-bélico de la II Guerra Mundial y en plena Guerra Fría (predominio del materialismo), Leroi-Gouran -principalmente- partirá en la construcción de su modelo interpretativo, de dos supuestos: la visión de conjunto del arte paleolítico con el predominio de ciertas figuras animales propuesto por Max Raphaël y el estructuralismo encabezado por Levy-Strauss.

El autor que comenzará a replantear los postulados y axiomas vigentes en el arte paleolítico desde comienzos del siglo XX será un historiador del arte inspirado en el materialismo dialéctico: Max Raphaël. Éste tratará el arte como expresión simbólica. El principal propósito de Raphaël (*Prehistoric Cave Painting*. Nueva York 1945 y en español en 1986) sería realizar un corpus universal de arte rupestre. Como historiador del arte que era,

⁹⁰⁵ Capitan, L. (1925): “Les figurations des grottes quaternaires”. *Actes du Congrès International d'histoire des Religions*. I (1923).

⁹⁰⁶ Obermaier, H. y García Bellido, A. (1944): *El hombre prehistórico y los orígenes de la humanidad*. Revista de Occidente. Madrid. 106

expresó en varias ocasiones dudas sobre el método de estudio de las manifestaciones artísticas paleolíticas, así como sobre la significación del dispositivo iconográfico de éstas. A tal fin, precisó analizar el arte de las cavernas en su conjunto y no figura a figura como habían hecho investigadores anteriores. Tal como indicaba Marc Grönen⁹⁰⁷ estaban claramente “condicionados por dos mil años de pintura occidental, los especialistas en el arte parietal de antaño se aproximaban al arte parietal como lo habían hecho para las telas de los grandes museos”. Raphaël comienza a cuestionar el anterior paradigma sobre el arte paleolítico. Éste debía entenderse como un conjunto gráfico emisor de mensajes y soporte ideológico del hombre prehistórico. En el aspecto metodológico, el investigador centraba su atención en los sistemas de análisis del arte parietal, insistiendo en la importancia de la descripción de las proporciones, actitudes y dinamismo de las representaciones animales, así como su observación como conjuntos coherentes prescindiendo de análisis fragmentados e individuales. También analizaba las superposiciones de figuras entendiéndolas como una forma de representación espacial en varios planos. En relación a la motivación del arte, Raphaël reconocía en las figuras parietales asociaciones de carácter conceptual y significativo, que reflejaban en cierta manera el sistema y la organización de la sociedad que las hizo nacer. Seguirá defendiendo la teoría totémica percatándose de la preponderancia de unas figuras zoomorfas sobre otras y de la representación de sexos. Eran parte de relatos e historias de luchas e interacciones entre clanes. Además analizó las figuraciones en el espacio y en el contexto. Un punto de partida que más adelante irán recogiendo otros investigadores y que siempre nos ha parecido el más acertado. Este autor comenzó a cambiar nuestra manera de ver el arte paleolítico y afrontar su estudio.

Las otras dos figuras que irrumpen en el panorama arqueológico a finales de los años 50 del siglo pasado, son: André Leroi-Gourhan y Annete Laming-Emperaire. Ambos basándose en el sistema de la antropología estructuralista⁹⁰⁸ imperante en la época cuya cabeza más destacada era Levy-Strauss el cual asienta las bases de esta corriente de pensamiento con sus obras: *Las Estructuras Elementales del Parentesco (1949)*, *Tristes Trópicos (1952)* o *El pensamiento salvaje (1962)*. El trabajo de Levy-Strauss servirá de base epistemológica para definir un nuevo modelo explicativo en el arte paleolítico: símbolo y estructura son los dos supuestos sobre los que se articularía el pensamiento de los dos prehistoriadores. Mientras que la muerte prematura de Laming Emperaire⁹⁰⁹ dejó su obra cortada, la de Leroi-Gourhan – aprovechando los trabajos de Breuil y Luquet- fue realmente

⁹⁰⁷ Grönen, M. (2011): *Sombra y Luz en el Arte Paleolítico*. Ariel. Barcelona. 12

⁹⁰⁸ El Estructuralismo como corriente de pensamiento cobrará fuerza en la década de los años 60. Basado en las corrientes de pensamiento marxistas y funcionalismo reunirá a diferentes autores que se expresarán en diversos campos de las ciencias sociales: antropología, psicoanálisis, lingüística, etc. De hecho los fundamentos de este fenómeno del pensamiento se basan en la obra de Ferdinand de Saussure con su *Curso de Lingüística General (1915)* o de Emile Durkheim. La base de esta corriente de pensamiento es la existencia de unas estructuras latentes y comunes al hombre independientemente de la etapa cronológica. El estructuralismo en arqueología (arqueología simbólica) se enfocó en el estudio de signos y estructuras mentales. Pretendía exponer una teoría y un método que profundizase en el significado de la cultura material a partir, especialmente, de su simbología. Este uso de modelos simbólicos influirá en la arqueología contextual.

⁹⁰⁹ Laming Emperaire, A. (1951): *L'art Préhistorique. Peintures, gravures et sculptures rupestres*. París
 - 1959. *Lascaux. Paintings and Engravings*. Londres.
 - 1962. *La signification de l'art rupestre paléolithique*. París

prolija llegando hasta los años 80. Partiendo que el arte rupestre es un conjunto de signos que representan el pensamiento de quienes lo hicieron, ambos establecieron un sistema binario basado en dos principios sexuales: masculino y femenino. Dos figuras dominan la mayoría de las representaciones asociándose de manera intencionada: bisonte/uro y caballo. Junto a esta bipolaridad había una diferenciación de contextos o estructura espacial donde se desplegaba la iconografía reforzando esa sintaxis de signos donde se contempla un juego de términos, figuras y situación. El modelo debía construirse sólo con las evidencias aportadas por la propia documentación arqueológica y no basada en paralelos etnográficos. Siguiendo las ideas de Max Raphaël, se veían los grupos de representaciones en una caverna como un único conjunto de imágenes, contenedor de mensajes y soporte ideológico del hombre paleolítico. Por consiguiente, las etapas cronológicas, tienen según Leroi-Gourhan⁹¹⁰, una importancia secundaria al haber una intencionalidad gráfica durante generaciones bajo la misma funcionalidad simbólica. Este enfoque de trabajo es resumido perfectamente por Teresa Chapa cuando dice de él: “*La observación del conjunto de las áreas decoradas y no de las figuras como yuxtapuestas unas a otras abrió las puertas a la convicción de que las manifestaciones artísticas podían ser comprendidas como una composición coherente y significativa*”⁹¹¹. Romper con esa visión de figuras aisladas referencia directa de la reliadad o plantear una visión de conjunto contenedora de un mensaje codificado y simbólico fueron, sin duda, dos de las aportaciones metodológicas más destacadas de estos autores aunque cayendo en el error de la sincronía en cuanto al significado que no de la ejecución.

Tanto Laming Emperaire como Leroi-Gourhan criticaron mucho -en parte como reacción “escolástica”- el uso y abuso de paralelos etnográficos para explicar el significado del arte paleolítico⁹¹². Constituía, a su modo de ver, un error relacionar dos agentes: los pueblos cazadores actuales y los cazadores paleolíticos, o dicho de otra manera, usar una realidad presente para explicar una realidad pasada. Tal vez el gran fallo de método de las teorías anteriores fue tomar, de manera generalizada e indiscriminada, sistemas de creencias particulares con abstracciones de diferentes culturas (por ejemplo aborígenes australianos) sin tener en cuenta su diferente realidad social, económica, geográfica, etc. Esa amalgama de costumbres y culturas sería empleada para proponer un modelo de reconstrucción del arte paleolítico occidental. Incluso por simple adición cultural (australianos, pigmeos, esquimales, etc). Aunque se partía de unos datos reales y contrastados no existía una auténtica crítica en la construcción del modelo interpretativo que se adoptaba de forma apriorística sin más.

⁹¹⁰ Leroi-Gourhan, A. (1984): *Arte y grafismo en la Europa Prehistórica*. Ed Itsmo, Madrid. 352-353. Aunque esta idea de conjuntos simbólicos atemporales la irá matizando. El arte prehistórico en su evolución es reflejo de la evolución de ideas del hombre prehistórico, ver Leroi-Gourhan, A. (1976a): “Interpretation esthetique et religieuse des figures et symboles dans la Prehistoire” *Archive Science Social des Religieux* 42, 5-15. Como muchos de los preceptos planteados y desarrollados en el tiempo por este autor, fueron variando con el tiempo y con el mayor conocimiento del arte.

⁹¹¹ Chapa, T. (2000): “Nuevas tendencias en el estudio del Arte Prehistórico”. *Arqueoweb* 2.3. Departamento de Prehistoria, Universidad Complutense de Madrid.
[Http://www.ucm.es/info/arqueoweb/numero2_3/articulo2_3_CHAPA.htm](http://www.ucm.es/info/arqueoweb/numero2_3/articulo2_3_CHAPA.htm)

⁹¹² Señalaba hacia 1968, Leroi-Gourhan que: “*no podemos vincular nuestra interpretación a los Australianos y a los Dogos pues, ellos significaría perder la originalidad y riqueza de los hechos; sin embargo podemos percibir muy bien a que orden de pensamiento se sitúa el pensamiento magdaleniense, por lo que se posee en el mundo vivo testimonio de ideas religiosas que ofrecen los mismos rasgos complejos de enfrentamiento, de intercambio y de complementareidad entre sexos, seres humanos y animales*”. En “El Simbolismo de los grandes signos en el arte parietal paleolítico”. *Símbolos, artes y creencias*, Ed Itsmo. Madrid. 390

Leroi-Gourhan construyó su método de trabajo y elaboró sus primeras hipótesis estudiando más de sesenta estaciones rupestres entre España y Francia⁹¹³. Sistematizó su trabajo sobre dos puntos:

1. Reproduciendo en su orden topográfico exacto las representaciones parietales y situándolas sobre un plano. Aprovechó los exhaustivos trabajos de Breuil.
2. La información fue pasada a un juego de fichas impresas y perforadas por cada figura quedando, las más de 2150 recogidas, perfectamente referenciadas dentro de la cueva⁹¹⁴.

Este trabajo de sistematización de las representaciones le ayudaría a construir su teoría explicativa sobre una parte formal y otra de contenido (ambas interrelacionadas). La primera poco original redujo el ordenamiento de las figuras a un esquema cronológico y estilístico. La segunda, simbólica y binaria, buscaba plasmar el orden y cosmología que regía la vida de aquellos hombres. Signos y figuras trazados para comprender y organizar la realidad circundante expresando sus miedos o su manera de acercarse y entender ese mundo

Desde el primer momento Leroi-Gourhan observó que se trataba de un conjunto – como ya se expresó- donde había una gran unidad de elección y repartición de los temas tanto en el territorio franco-cantábrico como a lo largo del tiempo. Las figuras -siguiendo un esquema determinado- se representaban con un orden y sucesión desde la entrada hasta el fondo de la caverna. Existía, para este investigador, una planificación tanto en el espacio como en la selección de temas en el mismo:

1. Temas de entrada: trazos o puntuaciones, cérvidos, rebecos,...
2. Emplazamientos con figuras inacabadas de animales o meandros
3. Conjunto central con bisontes/uros, mamuth, caballo, signos elaborados o figuras femeninas.
4. Zonas ocultas con felinos, rinocerontes, hombres,...
5. Temas de fondo con trazos, puntuaciones, cérvidos, rebecos y frecuentemente caballos.

A su vez se identificaban dos grupos de signos y figuras humanas relacionadas:

1. Figuras femeninas: vulvas, óvalos, triángulos, escutiformes, pectiformes, estructuras rectangulares, en reja, claviformes, etc. Todos derivados, a su entender, de las representaciones de mujeres o sus atributos sexuales.
2. Figuras de hombres: Filas, signos en rama, bastoncillos, dobles líneas, series de puntos. Derivaciones de falos.

⁹¹³ Leroi-Gourhan, A. (1984): *Símbolos, Artes y Creencias*. Madrid.346-348.

⁹¹⁴ Leroi-Gourhan, A (1958): “En torno a un método del arte parietal paleolítico”. *Símbolos, artes y creencias Ed Itsmo*. 346-350

Los signos masculinos solían hallarse sobre azagayas, bastones, propulsores.... Eran constantes tanto en la entrada como en el fondo de la cueva. Mientras que los signos femeninos aparecían grabados sobre espátulas, ciertos colgantes, varillas semiredondas, etc. En cualquier caso, asoció los primeros a las figuras de bisontes y uros y los segundos aparecían asociados a las pinturas y grabados de caballos. Un sistema binario por oposición, alternancia y complementariedad de valores masculinos y femeninos. Creía constituir con esta fórmula, dentro de la metodología estructuralista, un modelo que debía conducirnos a interpretar o al menos aproximarnos al conocimiento del pensamiento primitivo. Así por ejemplo, si se hubiera establecido que el signo femenino pudiera ser remplazado por la laceración en el costado de un animal herido de muerte por una azagaya (signo masculino), podría pensarse que estas gentes paleolíticas mostraban un vínculo entre dos fenómenos aparentemente contrapuestos: la fecundidad y muerte de los animales objeto de caza⁹¹⁵. El sistema se repartiría en dos tipos de expresiones plásticas: Mitogramas y Pictogramas. Si el primero son figuras plasmando una escena que sólo se sustenta animada por un discurso simbólico narrativo y oral cuyo significado o comprensión parte del grupo, ésta desaparece al morir esa tradición oral. Dos ejemplos los tendríamos en los bisontes de Altamira o la Escena del Pozo de Lascaux. Es interesante por que abre la vía a la posibilidad – en el arte paleolítico- de plasmar escenas “míticas” que el narrador ilustraría al grupo con un objetivo simbólico y posiblemente formativo. Hay un mayor trasfondo en las figuras representadas, hay un sentido de transmisión, de recuerdo, educador, ejemplificador, etc. La otra lectura es más lineal, propia de un sistema de lenguaje y semántica. Se trata de una sucesión listada y formada por pictogramas⁹¹⁶. Esta línea de trabajo enlazará, posteriormente, con las corrientes semiológicas de G. Sauvet. En cualquier caso, ambas tendencias de expresión– mitográfica y pictográfica - son prueba de la intensidad del contenido ideológico de la iconografía paleolítica y que Leroi-Gourhan y muchos de sus seguidores vieron como una tendencia lejana de la escritura. Esa complejidad y variedad del mensaje contenido en la iconografía representada es una cuestión que defenderemos en varios momentos. Ese carácter más rico, variado y complicado del arte paleolítico implica una lectura desde varios ángulos y por tanto, de la que se difieren múltiples y variadas interpretaciones.

Sobre estas hipótesis fue desarrollando, como veremos, todo su sistema explicativo del arte paleolítico.

Los movimientos científicos siempre parecen mostrar una tendencia de acción y reacción. Sobre las teorías anteriores se plantean nuevas tesis que contestan a aquellos planteamientos. La ciencia se escribe de esta manera, no hay un borrón y cuenta nueva. Como señala Mario Bunge el progreso de la ciencia está basado en corregir y rechazar: “*la investigación se ocupa de problemas, y no es posible formular una pregunta fuera de algún cuerpo de conocimiento: sólo quienes ven pueden darse cuenta que falta algo*”⁹¹⁷. Los postulados de la Escuela Estructuralista del Arte Paleolítico fueron contestados por otros autores al igual que aquélla rechazó muchas de las premisas de la fase del Arte basado en la Magia. Las ideas estructuralistas han perdido fuelle aunque algunas de sus proposiciones y

⁹¹⁵ Leroi-Gourhan, A. (1984); “La expresión del tiempo y la animación de las figuras en el arte paleolítico” en *Simbolos, arte y creencias*. Ed Itsmo. Gijón. 530-538

⁹¹⁶ Leroi-Gourhan (1984: 442)

⁹¹⁷ Bunge, M. (1975) : *La investigación científica*. Ed Ariel. Barcelona. 19

métodos ya son parte de nuestra dinámica científica y otras continúan desarrollándose de la mano de otros investigadores: Analizar el arte en sí mismo como hace el Grupo de Investigación de Arqueología del Paisaje con Criado Boado a la cabeza, los trabajos basados en la semiótica de Sauvet y Włodarczyk o las investigaciones basadas en el grafismo simbólico de Chollot-Varagnac. Los trabajos de Leroi-Gourhan y en menor medida de Laming Emperaire, tal vez demasiado “intelectuales” como los tacha Marc Gronen, fueron capaces de abrir una nueva senda metodológica para el estudio del arte prehistórico y donde una serie de nuevas premisas y propuestas, algunas de las cuales como indicamos, siguen vigentes y son plenamente válidas:

4. Se estudiaba el arte por sus conjuntos y contextos.
5. Se determinaban asociaciones contextualizando cada tema.
2. Se determinaban iconografías o temáticas.
3. Se daba valor a los signos.
4. Se atendía al espacio localizando cada tema y su distribución en el seno de la caverna.
5. Se daba valor simbólico al arte.
6. Existía una vocación mitográfica de los motivos y pictográfica.
7. Se daba importancia a la variabilidad territorial de los signos y su valor étnico: simbología de identidad.

3. 7. Un nuevo contexto en la ciencia arqueológica. Las revisiones y la era post-estilística. El fin de la Teoría General del Arte Paleolítico o el miedo a la interpretación.

Las teorías de Leroi-Gourhan fueron contestadas, sobremanera, en la década posterior -ya en un ambiente de pensamiento post-estructuralista-. Paralelamente se va abriendo paso otra corriente de trabajo fruto de aquella dicotomía entre la escuela arqueológica europea y americana de la Nueva Arqueología. La Arqueología Procesual planteó nuevos campos de interpretación en la arqueología a partir de sus premisas próximas a la antropología. Esta corriente teórica de la ciencia arqueológica, sin entrar a analizar el trasfondo del mensaje que pudiera transmitir el arte, si considera el simbolismo inherente en las diferentes representaciones como resto material y por tanto, parte de la actividad, manifestación cultural en sí misma y estructura social de un grupo humano; a la par de ser manifestación de la relación de aquél con su entorno (esa parte estática que se debería reconstruir con la parte dinámica como indicaba Binford). Se enfoca el arte como un subsistema simbólico que funcionaría como elemento cohesionador de aquellos colectivos cazadores-recolectores y como parte de su identidad étnica (Arqueología Espacial)⁹¹⁸. La arqueología procesual abre, nuevamente el camino del uso científico de la “analogía etnográfica” al estudiar los procesos de transformación de pueblos cazadores-recolectores actuales extrapolándolos -como factor de contraste y verificación- al pasado deduciendo una relación universal entre el registro arqueológico (estático) y el comportamiento humano (dinámico). Se trabaja esa visión antropológica *versus* arqueológica desde la etnoarqueología

⁹¹⁸ Chapa, T (2000):“Nuevas tendencias en el estudio del Arte Prehistórico”. *Arqueoweb* 2.3. Departamento de Prehistoria, Universidad Complutense de Madrid. http://www.ucm.es/info/arqueoweb/numero2_3/articulo2_3_CHAPA.htm

(ETIC), es decir desde fuera buscando distancia y objetividad, atendiendo especialmente al medio y las condiciones ecológicas. La búsqueda de explicaciones verosímiles trabajando desde la observación de datos y evidencias actuales para inferir comportamientos pretéritos nos abre la mente a nuevas posibilidades interpretativas de esas realidades inmateriales, así como alimenta el debate científico con nuevas hipótesis interpretativas. No debemos renunciar a conocer ese orden simbólico, de pensamiento y creencias de las sociedades pretéritas plasmado en su arte y expresión estética, entendida ésta, no como experiencia agradable en sí misma sino como una manera de exponer las cualidades ideales de su cultura. La tarea es compleja y la respuesta está en el cómo.

Las reacciones entre autores de la década de los años 90 contra los postulados estructuralistas llegan a cuestionar el sistema estilístico propuesto por Leroi-Gourhan. Las dataciones de algunas pinturas (este sería el punto de inflexión) llevaron a autores como Lorblanchet, Bahn o Clottes a descartar aquella estricta evolución lineal de los estilos. Evidentemente sin ser totalmente descartable este sistema, si es cierto que la abundancia de dataciones absolutas en algunas figuras complicaba esta fórmula cronológica propuesta en su momento relativizando, que no negando, su utilidad. A la par que abría la puerta al estudio diacrónico de los grandes paneles vistos hasta entonces desde un punto de vista preferentemente sincrónico y como parte de un mismo conjunto. Surgirá la idea de construcción progresiva del “santuario”, extensa en el tiempo, cambiante, sujeta a “modas” como producto de ciertas transformaciones en cuanto a creencias, tal y como indicaba Lorblanchet⁹¹⁹. Se entraba en ese periodo post-estilístico y en una era donde los prehistoriadores estarían más ocupados en las comprobaciones cronológicas (algunas veces de manera obsesiva) y descripciones que en la interpretación del arte. Tal vez producto de una cierta frustración en la búsqueda de teorías que nos acercaran a aquel mundo conceptual del pasado. Se volvía a aquellas reflexiones realizadas en los años 60 por Christopher C. Howkes en su artículo “Archaeological Theory and Method: some suggestions from the Old World”⁹²⁰ publicado en *American Anthropologist* donde planteaba la imposibilidad de alcanzar las esferas de pensamiento y creencias.

El post-estilismo - como momento y movimiento de reacción - abre un periodo de reflexión a ciertos preceptos asumidos durante décadas. Como se decía, el estilo (asociado a un proceso cronológico y entendido de manera progresiva y evolutiva de una serie de características y cánones plásticos) deja de verse de manera lineal, es decir yendo de lo más simple a lo más complejo. Muchos autores comienzan a asociar el estilo a parte del proceso comunicativo, sin tantas connotaciones cronológicas, enraizando con propuestas anteriores⁹²¹.

⁹¹⁹ Lorblanchet, M. (1995): *Les grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards*. Errance Ed. París.

⁹²⁰ Howkes, C (1954): “Archaeological Theory and Method: some suggestions from the Old World”. *American Anthropologist*. 56. 155-168.

⁹²¹ Barton, M.C.; Clark, G.A. y Cohen, A. E (1994): “Art as information: Explaining Upper Paleolithic Art in Western Europe”. *World Archaeology*. 26-2. 185-207; Conkey, M. (1978): “Context structure and efficacy in Paleolithic art and design”. M. L Foster y S. Brandes (Eds), *Symbol and Sense*. New York Academic Press.; O'Brien, M. J. y Lyman, R. L. (2003): “Style, Function, Transmission: an introduction”. M. J. O'Brien y R.L. Lyman (Eds). *Style, Function, Transmission: Evolutionary Archaeological Perspectives*. University Utah Press. Salt Lakes. 1-32. ; Pfeiffer, J. E. (1982): *The creative explosion*. Harper and Row. Nueva York; Wiessner (1983): “Style and social information in the Kalahari San projectile points”. *American Antiquity*

Dentro de este nuevo marco de investigación, que en sus primeros compases contará con variadas y variopintas propuestas de investigación, el concepto de territorialidad vinculado al arte cobra peso. Se abren paso, por tanto y por necesidad metodológica de detalle, la regionalización de la investigación y los estudios locales siguiendo de manera intencionada en el método, en unos casos, o inconsciente en la oportunidad de estudio, en otros, de las premisas postprocesuales sobre la necesidad y principio del análisis regional en los fenómenos culturales y arqueológicos⁹²². Así van surgiendo propuestas sobre la diversidad de culturas visuales paleolíticas⁹²³ como defendían Conkey, Layton, White o Tomaskova. El arte -como en muchos periodos de su historia- se describe como una gran variabilidad estilística, iconográfica o signica. Es “una realidad heterogénea, reflejando la sucesión y coexistencia de sistemas simbólicos diversos en el tiempo y en el espacio”⁹²⁴

La nueva etapa de trabajo que se comienza, fuera ya de las grandes teorías interpretativas, huérfana de grandes figuras como fueron Henry Breuil o André Leroi-Gouhan, presenta una cierta quiebra teórica, por un lado, y una renacida pujanza impulsada por la multiplicidad de estudios e investigadores de arte rupestre en diferentes países y regiones, por otro. Abren un campo de posibilidades comparativas, ventajas competitivas de estudio e innovación teórica cuyo corolario se va decantando en la primera década del siglo XXI. Se incrementa la investigación de manera exponencial a partir de esa variedad de estudios locales unidos por la creciente globalización⁹²⁵. Ese aumento de investigaciones y la variabilidad regional de análisis sobre diferentes escenarios del arte rupestre, nos ayuda plantear nuevas hipótesis interpretativas, a compararlas, contrastarlas y validarlas. Arte rupestre, arte primitivo, arte prehistórico y arte paleolítico se podrían tratar desde diferentes puntos de vista pero parece, más oportuno, compartir métodos y conceptos para su estudio junto con los datos antropológicos, arqueológicos y etnoarqueológicos. Esta confluencia permitirá para adentrarnos, con más oportunidad y rigor, en su naturaleza y significado. A

48-2. 253-276; Wobst, H.M. (1977):” Stylistic behaviour and information exchange”. *Anthropological Papers* 61. 317-342.. Gamble, C. (1982):”Interaction and alliance in paleolithic society”. *Man* 17. 92-107.

⁹²² Gamble, C. (1990): *El poblamiento paleolítico de Europa*. Crítica. Barcelona. 53-62 y 350-37; Chippindale, C. y Nash, G. (2002): *European Landscapes of Rock-Art*. Routledge. Londres; Chippindale, C. y Nash, G. (2004): *The Figured Landscapes of Rock-art at Pictures in Place*. Cambridge University Press. Cambridge; Fritz, C., Tosello, G. y Sauvet, G. (2007): ”Groupes ethniques, territoires, échanges: La “notion de frontiere” dans l’art magdalénien”. *Frontières naturelles et frontières culturelles dans les Pyrénées préhistoriques* (N.Cazals, J González y X Terrades (Eds). IIPC, Santander. 164-181; Delporte, H. y Clottes, J. (1996) : *Pyrénées préhistoriques, arts et sociétés*. Actes congrès national des sociétés historiques et scientifiques, Pau,1993. Eds.CTHS, Paris.; Vialou, D. (2006): *La Préhistoire*. L’Univers des Formes. Gallimard. Paris, Delluc, B y Delluc, G. (1991): *L’art pariétal archaïque en Aquitaine*. CNRS. Paris.; Corchón, M^a.S. (1994): “Últimos hallazgos y nuevas interpretaciones del arte mueble paleolítico en el occidente asturiano”. *Complutum* 5, 235-264; González Sainz, C. (1989): “ Algunas reflexiones sobre el hecho artístico al final del Paleolítico Superior”. *Cien años después de Sautuola*. 229-263; Moure, J. A. (1994):“Arte paleolítico y geografías sociales. Asentamiento, movilidad y agregación en el final del paleolítico cantábrico”. *Complutum*, 5, 313–330; Fortea, J (1981):” Investigaciones en la cuenca media del Nalón (Asturias, España). Noticias y primeros resultados.” *Zephyrus* XXXII-XXXIII. 6-16.

⁹²³ Conkey , M. (1983): “On the origins of paleolithic art: a review and some critical thoughts” E- Trinkaus (de). *The Mousterian Legacy*. British Archaeological Reports. International Series 164. Oxford. 201-227; Layton 1991; White, R. (1992): “Beyond Art: toward an Understanding of the Origins of material Representations in Europe”. *Annual Review of Anthropology*. 21-1. 537-564 o Tomaskova 1997

⁹²⁴ Palacio Pérez, E. (2013): “ Génesis, consolidación y crisis del concepto de ‘arte paleolítico’.” *KREI* 12. 108

⁹²⁵ Una especie de “GloboLocal”. Pensar en local, actuar en global.

este rico e innovador contexto intelectual se une la proliferación tecnológica para trabajar el arte: fotografía, imagen, escaneado, etc, que nos ha ayudado a ver y analizar con más rigor las figuras trazadas sobre la roca. Esta revolución tecnológica junto con los nuevos sistemas de datación han mejorado nuestra percepción del arte ayudando a contextualizarlo con más precisión. Las nuevas líneas de investigación abiertas se pueden resumir en:

1. Nuevas teorías de la magia que enlazan con los postulados de principios de siglo como el eschamanismo de Clottes y D. Lewis-Willians⁹²⁶ revalorizando el estudio antropológico como base de trabajo e interpretación. Se recuperan esas interpretaciones de tipo sacro, mistericas, iniciáticas, reproductoras o de fertilidad, rituales. El propiciatorio chaman, el numen animal, el signo totémico, etc, que recuperan el concepto de “santuario”.
2. La búsqueda de principios generales del comportamiento simbólico humano como los expuestos por Lorblanchet⁹²⁷.
3. Dentro del ámbito neoevolucionista, el arte sería un sistema explicativo o de aprendizaje vinculado a las estrategias de subsistencia⁹²⁸.
4. El arte como medio de comunicación. Gamble o Delporte⁹²⁹.
5. La semiótica y teorías de la comunicación tan propugnadas por autores como Umberto Eco y que han desplegado investigadores como George o Suzanne Sauvet y Wlodarczyk siguiendo los principios estructuralistas⁹³⁰.
6. La “arqueología procesual y cognitiva” iniciada por Donald en 1981 fue definitivamente planteada por Renfrew en los noventa. Una disciplina de trabajo que abrirá un campo de posibilidades para conocer los orígenes del arte en nuestra especie y las motivaciones del mismo. Aborda los orígenes del comportamiento simbólico complejo donde el arte es la fórmula de diagnosis. Ese punto de inflexión que nos caracteriza como hombre moderno. Cuando se comenzó a tener conciencia para hacer arte diferenciándonos de otras especies. Ese comportamiento estético que responde a unas motivaciones simbólicas y de creencias, que nos capacita para abstraer un universo mítico a través de imágenes simbólicas. La pregunta es qué lo motivó. Esa capacidad iría madurando en las diferentes migraciones del hombre moderno. Cuando llega a las costas cantábricas es un fenómeno asentado y consolidado.
7. Sociología del arte, etnicidad, territorialidad. Se trabaja en el contexto social, económico y medioambiental que dio lugar a las manifestaciones artísticas.

⁹²⁶ Clottes, J. y Lewis-Willians, D. (2001): *Los chamanes en la Prehistoria*. Ariel. Barcelona.

⁹²⁷ Lorblanchet 1995

⁹²⁸ Layton, R. (2000). “Shamanism, Totemism and Rock Art. Préhistoire, en the Context of Rock Art Research” *Cambridge Archaeological Journal*, 10. 169-186 y Mithen, S. (1991): “El arte de los Cazadores Paleolíticos”. *Mundo Científico* 117-11. Madrid. 972-979.

⁹²⁹ Gamble, C. (2001): *Las sociedades paleolíticas de Europa*. Ed. Ariel. Barcelona

Delporte, H. (1990): *L'image des animaux dans l'Art préhistorique*. Ed. Picard. París.

⁹³⁰ Sauvet, G. y Wlodarczyk, A. (1977), “Essai de sémiologie préhistorique (Pour une théorie des premiers signes graphiques de l'homme)”. *Bulletin de la Société Préhistorique Française (BSPF)*, 74. 545-558 y Sauvet, G. (1988): “La communication graphique paléolithique. De l'analyse quantitative d'un corpus de données à son interprétation sémiologique”. *L'Anthropologie*, 92. 3-16.

Si bien se han ido incrementado las líneas de investigación, no parece, a nuestro juicio, que se observen tantas contradicciones entre ellas. Si atendemos a una posición polivalente o múltiple del significado y por tanto, del estudio del arte, cabe pensar en un enfoque más ecléctico y abierto. En el arte caben diferentes capacidades de comunicación y lectura, tanto por sus ejecutores, como por sus receptores. Por tanto caben, siempre, diferentes capacidades de interpretación sin que ninguna acabe por ser totalmente incorrecta. El arte es una forma de comunicación variable según tiempo y contexto, sujeto a ciertas dosis de subjetividad tanto por el emisor como por el receptor. Se carga de símbolos desde las imágenes plasmadas, de historias y conceptos. Una representación siempre tendrá diversas capas de lectura de acuerdo a la preparación sobre el código y mensaje que tengan las personas que se ponen delante de esas imágenes. Ninguna de esas capas interpretativas anula a la anterior, más bien la enriquece. Por eso, ningún método de trabajo o teoría interpretativa es despreciable en sí misma más bien nos ayudará a interpretar y entender el mensaje de la obra de arte, del conjunto artístico en todo o en parte. Todo ello desde diferentes visuales. Todas las lecturas son parte del mismo mensaje/comunicación y todas tendrán valor en sí mismas. No debe perderse de vista que la creación artística franco-cantábrica partirá, siempre, de un mismo acervo cultural y de creencias que el devenir histórico, el uso del territorio y las innovaciones irían modificando y readaptando. Si bien se ha renunciado, en parte, a la búsqueda -como teoría general del arte paleolítico- de un significado único, los trabajos sobre el contexto (macro y micro) nos deben aproximar al conocimiento de un arte usado como elemento de comunicación y transmisión de conocimiento. Unas manifestaciones plásticas con un significado simbólico y un trasfondo sustentado en mitos, con un uso múltiple pero que siempre debemos ver como elemento de difusión y soporte visual de tradiciones orales, hoy perdidas. Las historias, los mitos, las leyendas o las creencias están detrás del arte, son las representaciones las que sintetizan y sirven de soporte a aquéllas conceptualizándose en iconos. Nada tan importante como asociar arte y relatos. En la medida que éstos se pierden, perdemos la posibilidad de interpretarlo correctamente y debemos adentrarnos en el terreno de la hipótesis o la aproximación comparativa. De ahí que la analogía etnográfica, los trabajos etnoarqueológicos o los estudios de arte sean, hoy por hoy, una fuente ilustrativa o gnoseológica que nos acerque, aunque débilmente, al sentido del arte paleolítico donde toda esa cultura inmaterial ya no existe. El arte es producto de una sociedad con sus comportamientos que catalizamos como cultura. Desde ahí se debe partir en su estudio. Como se decía sin caer en el error de construir una teoría explicativa única o demasiado general; no se debe pensar que existen varias explicaciones para un único fenómeno sino, repitiéndome, que el propio arte propone diferentes lecturas en función de las personas a las que iba dirigido pero siempre desde una base común social y cultural. Ese contexto que daría sentido a las representaciones.

3. 8. Arte y Sociedad como principio de trabajo. Los macrocontextos como el territorio. Los principios de análisis de las imágenes como formas de arte.

Desde nuestra perspectiva la aproximación al arte paleolítico puede hacerse desde una visión de macrocontextos como es el estudio del territorio, su sistema de explotación y ocupación pensando que éste acaba teniendo un influencia tal en la vida de la sociedad paleolítica que aquella termina “sacralizando” el mismo. Se trata de un enfoque social del arte o de las expresiones gráficas. La otra forma de acercarnos al arte es mediante el estudio de los microcontextos. Es decir dónde, cómo, qué y con qué aparecen las representaciones (grandes

paneles, pequeños paneles, iconografías, espacios en cuevas y abrigos, proximidad de zonas de habitación, técnicas, formas, etc). La información, datos y conclusiones nos proporcionan una serie de modelos iconográficos y patrones que pueden ser comparados y trasladados a la capa macro de estudio para solaparla con el análisis territorial.

La etapa anterior, como se decía, produjo un revulsivo en los estudios del arte paleolítico. La crítica a una teoría general permitió trabajar en diferentes líneas. El avance de la ciencia arqueológica, sus debates internos y el progreso tecnológico han abierto brecha obligando a múltiples enfoques. Comparto plenamente con Clara Hernando⁹³¹ la idea que el arte paleolítico debe guiarse por los fundamentos y postulados de la Sociología del Arte, puesto, como indica esta autora, *“nuestro trabajo (por tanto sujeto histórico), es la sociedad paleolítica; el grupo humano gestor y autor del arte que analizamos como un elemento más de la cultura material fosilizada en su contexto primario”*. El arte es elemento dinámico de una cultura y el hacedor de imágenes o “artista” -entendido como numen de un colectivo o catalizador de un sistemas de creencias y formas de pensamiento- es el revelador y modelador de la identidad cultural de su comunidad. Graham Clark⁹³² en su obra *Arqueología y Sociedad* afirmaba que *“una de las primeras tareas del prehistoriador es definir las unidades sociales de su estudio...distinguir los grupos principales que comparten la cultura y la transmiten de una generación a otra”*. Según esta premisa el *“caracter social del arte hace que sea especialmente valioso para definir las culturas y las fases históricas”*, así es un buen reflejo de las formas estéticas pero también *“reflejo de aspectos de la vida social o contactos entre culturas, reflejo de las creencias, etc”*. Partiendo desde esta idea de Clark y uniéndola a la seguida por Clara Hernando⁹³³ expresada, en su momento, por Luís Bate⁹³⁴, esta autora nos habla de una totalidad histórica donde el sujeto histórico a estudiar, tanto en los trabajos de arqueología paleolítica, como del arte paleolítico es LA SOCIEDAD PALEOLÍTICA que nosotros planteamos de manera holística y donde el arte, insistimos, es su factor dinámico. Es el grupo humano el gestor y autor del arte que se estudia. Éste debe verse, desde el punto de vista arqueológico, *“como elemento más de la cultura material fosilizada”*. Un enfoque y objetivo que nos recuerda a aquella cita de Mortimer Wheeler con la que terminábamos la introducción de nuestra tesis.

Así pues *“el arte es un vehículo de aproximación a la sociedad paleolítica en cuanto que transmite información, nos proporciona datos respecto a los grupos humanos en un territorio, de su actividad, intereses económicos y elementos ideológicos”*⁹³⁵. Hernando, apoyándose en la semiótica, entiende el arte, de manera casi exclusiva, como una forma lenguaje, por tanto sujeto a una simbología trazada bajo un código -hoy perdido-. No obstante,

⁹³¹ Hernando, C. (2011): “Más allá de la técnica: símbolo y lenguaje del arte paleolítico”. *El Futuro del pasado* 2. 29-47. Esta autora sigue y se inspira en las teorías y posicionamientos gnoseológicos de Bordieu, P. (1968): *Sociología del Arte*. Ed Nueva Visión, Buenos Aires; Bate, L. F. (1989): “Notas sobre el materialismo histórico en el proceso de investigación arqueológica”. *Boletín de Antropología Americana* 18. 5-29 o Sauvet, G. (1994): “Réthorique de l’image préhistorique”. *Psychanalyse el Préhistoire. Monographies de la revue française de psychanalyse*. 83-115

⁹³² Clark, G. *Arqueología y Sociedad*. Akal 155, 205 y 212

⁹³³ Hernando, C. (2011): “Más allá de la técnica: símbolo y lenguaje...”. 44-46

⁹³⁴ Bate, L.F. (1989): “Notas sobre el materialismo histórico en el proceso de investigación arqueológica”. *Boletín de Antropología Americana* 19. 5-29.

⁹³⁵ Hernando (2011:44-46).

plantea que la investigación en el arte – tal como están haciendo numerosos autores en la actualidad- se deba hacer buscando:

1. Los elementos recurrentes presentes en diferentes estaciones.
2. El establecimiento de territorios gráficos, “círculos culturales”⁹³⁶ o “circuitos culturales”.
3. Comprender el contexto de acción de los grupos paleolíticos⁹³⁷.

El arte, por tanto, trasciende más allá de un mero soporte visual, gráfico y estético. Es parte de la expresión social de un grupo humano dentro de un espacio geográfico concreto al que el colectivo se aferra como medio para su supervivencia materializándolo y simbolizándolo a la vez, para comprenderlo y utilizarlo. El arte es parte del desarrollo de un sociedad, de sus modos de vida y subsistencia y forma parte de los códigos relacionados con sus cambios económicos y sociales. Se está ante esa perspectiva social del arte paleolítico como expresión visual colectiva de un mundo inmaterial creado en el tiempo. Se trata de una plasmación simbólica y conceptual a través de diferentes iconografías de un universo ideológico, de creencias, de mitos, de relatos y leyendas de vivencias cotidianas de aquellos grupos de cazadores-recolectores.

El arte funcionaría como un sistema de articulación de la sociedad y transmisor de información entre grupos, esos circuitos y círculos culturales de los que hablaba Clara Hernando. Se produce una interrelación – sociedad y arte – que trasciende más allá del nivel meramente plástico y estético mostrando cambios y siendo motor de los mismos por la carga de conocimiento que sustentan las imágenes y que trasluce en ellas. Este punto de vista nos lleva a trabajar en dos direcciones, por un lado el conocimiento del medio como soporte vital, y por otro, el estudio de las iconografías en toda su extensión, como forma de expresión simbólica dentro de un pensamiento mítico. Ambas confieren una fuerte complejidad al conocimiento de las imágenes. Intentamos ir más allá de esa mera descripción del objeto conocido y representado para indagar en los soportes ideológicos, sociales y mentales desde los que fue concebida y expresada la imagen. Partiendo del mero trazo, del simple punto o de la masa de color, la mano del artista canalizó un denso mundo de conocimiento al que intentamos llegar partiendo del análisis de la forma. Los elementos accesorios o de acompañamiento no son baladís, ni tampoco la redundancia de semejanzas. Apuntan a asociaciones de imágenes que se deberían aprehender como historias o alegorías si utilizamos el término “panofskiano”⁹³⁸. Imágenes, concepción técnica, motivos, asociaciones de motivos, semejanzas, historias y alegorías están en el ámbito de la iconografía cuyo conocimiento nos centra en la investigación pero de manera parcial. El significado que

⁹³⁶ Siguiendo los planteamientos de García Diez, M. y Eguizabal Torre, J. (2003): *La Cueva de Covalanas. EL grafismo rupestre y la definición de territorios gráficos en el Paleolítico Cantábrico*. Gobierno de Cantabria. Santander. Y Fritz, C.; Toselló, G. y Sauvet, G. (2007): “Groupes ethniques, territoires, échanges: la notion de frontiere dans l’art magdalénien”. Cazals, González Urquijo y Terradas (eds) *Frontières naturelles et frontières culturelles dans les Pyrénées préhistoriques*. Actes Table Ronde. Tarascone sur Ariège. Universidad de Cantabria. Santander.

⁹³⁷ Balbín, R. y Alcolea, J.J. (1999): “Vie quotidienne et vie religieuse. Les sanctuaires dans l’Art Paléolithique” *L’Antropologie* 103. 23-49 y Balbín, R. y Bueno, P. (2000): “El análisis del contexto en el arte prehistórico de la Península Ibérica. La diversidad de asociaciones”. *Arkeos* 10. 91-127.

⁹³⁸ Panofsky, E. (1979): *El significado de las artes visuales*. Alianza Forma. Madrid

transciende a ésta es la parte más compleja del análisis (iconología). Tras la iconografía hay formas de vida, creencias, ideas, relaciones sociales, etc. Los cambios iconográficos revelan movimientos en ese sentido. Aunque parte del motivo expresado sea el mismo o ya conocido, la disposición, los elementos de acompañamiento, las asociaciones, etc, pueden revelarnos transformaciones sociales e ideológicas haciéndonos virar el significado de la representación. Erwin Panofsky⁹³⁹ expresaba, cuando se planteaba este tipo de procesos, la existencia de la revelación de una nueva actitud emocional en un periodo social. Este mismo autor hablaba de valores simbólicos sustentando las diferentes iconografías, para ese conjunto de expresiones plásticas antes enunciadas. Ir más allá es adentrarse en el mundo de la iconología y, por tanto, de la interpretación de la obra de arte, de su mensaje⁹⁴⁰. La complejidad de esta tarea es evidente al carecer de la mayoría de códigos que sustentan a aquélla. El contexto, las relaciones iconográficas y las analogías sociales son los puntales para llegar a las puertas de ese conocimiento que se nos vuelve casi imposible.

⁹³⁹ Panofsky (1979:49)

⁹⁴⁰ Panofsky (1979:50-59)

CAPÍTULO IV. MÉTODO CIENTÍFICO, DISCUSIÓN, ENFOQUE Y POSICIÓN TEÓRICA RESPECTO A LA TEORÍA DE LAS CIENCIAS Y SU ALCANCE EN ARQUEOLOGÍA: PROPOSICIÓN Y MÉTODO DE UNA TEORÍA. PRINCIPIOS APLICABLES PARA LA CONSTRUCCIÓN DE NUESTRO CASO.

“ Si se nos ocurre una idea que parece guardar una similitud con la verdad, el espíritu se llena del placer más humanizador:”
Cicerón. Academia II, XLI

El presente capítulo recoge un largo, y en ocasiones, denso deambular por conceptos, métodos y concepciones de la ciencia y la arqueología para llevarnos a los principios teóricos que aplicaremos a la hora de enfocar la investigación y construir de un modelo de trabajo. Se trata de un afán por mostrar los principios e influencias, tanto científicas en general, como arqueológicas en particular, que rigen nuestro pensamiento a la hora de fundamentar nuestra labor. De igual forma las implicaciones que tendrán entre las diferentes proposiciones, hipótesis, metodología, pasos de contrastación y conclusiones. De alguna manera debiera quedar precisado el punto de partida, los objetivos y la línea de llegada con el fin de salir de esta casa de Minotauro que es la investigación sobre el arte paleolítico. Creemos necesario, no sólo expresar desde que posiciones de la teoría y la filosofía de la ciencia se parte y como se entiende para, por un lado, encajar la Arqueología, como disciplina, en las mismas, y por otro, definir, con precisión, los principios del método a aplicar en nuestra investigación. Se trata de un ejercicio ineludible y esclarecedor describir que caminos conceptuales se han seguido para exponer nuestra teorías y de qué manera se ha llegado a conclusiones y proposiciones sobre un tema tan complejo como es la simbología e ideología humana dentro del campo de la prehistoria. Que preceptos teóricos lo sustentan. El debate de ciertos postulados, en la manera de comprender el método del conocimiento científico y su aplicación a las ciencias sociales, la filosofía de la ciencia, etc. A tal fin, creemos que es esencial, esta labor, para poder establecer una serie lógica de planteamientos, hipótesis y su desarrollo. A la vez que nos ayuda a posicionarnos a nosotros, con un método de conocimiento, que debiera ayudar al lector de este trabajo, a comprender nuestro método de investigación, nuestro compromiso, nuestra línea deductiva y la forma de llegar a diferentes conclusiones. La

Arqueología como disciplina, no es ajena o no debiera serlo, al debate del método y teoría de la ciencia. Su adscripción -por nuestra parte- a alguna de sus diversas corrientes epistemológicas o formas de conocimiento puede ser importante para entender y discutir ciertas conclusiones, a la par que consideramos clave para crear método y metodología de trabajo. Sin ser exhaustivos, se ha dado un repaso sobre algunas ideas y tendencias, al igual que sobre algunas de las escuelas más importantes de la arqueología actual y sus formas de investigación. Esta tarea nos llevara, en otros capítulos, a la búsqueda de una definición adecuada, tanto desde la antropología, como desde la arqueología, del concepto de identidad étnica o etnicidad concepto que subyace en el objetivo de este trabajo. Es otra parte -totalmente teórica- de nuestra investigación que puede ayudar a comprender nuestras hipótesis de partida y algunas de nuestras propuestas sobre como se pudo y se puede concebir la identidad de grupo humano, especialmente en la prehistoria y como se debió expresar. El arte como expresión plástica y gráfica puede ser, en alguno de sus extremos, parte de esa forma de entender y comunicar la identidad de un grupo y su pausable proceso de etnogénesis. Hay una presunción de partida, se trata de la carga simbólica de los elementos gráficos donde los signos pudieron jugar un papel significativo y vertebrador en el sistema de comunicación social.

Este capítulo -como se decía- sirve para adentrarnos y exponer una discusión conceptual. Ésta debe ayudarnos, posteriormente, a asentar nuestros planteamientos de método para este trabajo de investigación y analizar el concepto de identidad y etnicidad para su aplicación en el terreno de la arqueología. Se hace desde una perspectiva donde se entrecruzan posiciones antropológicas y arqueológicas con el fin de llegar a una posible comprensión de este fenómeno humano. Los diferentes estudios sobre el tema, a lo largo del tiempo, nos ofrecen una manera variada de acercarnos al mismo pero sobre todo que se está ante un episodio complejo y variado del comportamiento del hombre. Por tanto, es difícil de abstraer bajo fórmulas únicas.

Igualmente, a través de este recorrido, llamemos historiográfico, se pretende asentar algunas de las proposiciones que nos permitan entender, o al menos acercarnos, a la manera de definir, comprender, plantear y expresar la identidad étnica por parte de los grupos humanos paleolíticos y primitivos. Está claro que esa serie de acciones eran importantes para ellos e influirían de manera especial en la forma de articular su vida. Aquellos grupos humanos – a través de su propio concepto de etnicidad- expresarían, referenciarían, transmitirían y plasmarían su “identidad” en un espacio geográfico determinado y abarcable por ellos. Todo ello dentro de un lapso temporal. Estos postulados de partida no deben implicar necesariamente, por nuestra parte, que se asocie de manera unívoca un territorio determinado y un grupo humano concreto. Se trata de comenzar, más bien, analizando y entendiendo aquél como el soporte donde el colectivo desarrolla su actividad cotidiana, de subsistencia y espiritual. Se trata de un territorio tanto físico como mítico al que se referirán y se asociarán de distintas maneras. Es decir, se parte de una visión práctica y útil de la identidad como “ideología” por parte del grupo social a la hora de organizar su vida social, los patrones de ocupación y las estrategias de explotación subsistencial de un espacio, la comprensión de aquél, etc. De alguna manera, nos estamos refiriendo o centrando en la forma en que se pretende determinar la relación con ese medio por el que deambula y su, inevitable, necesidad de comprenderlo, evidentemente, desde su pensamiento mítico. Todo este conjunto de cuestiones debe ser aprendido, comprendido, referenciado y comunicado por ellos hacia

dentro y hacia afuera. Se establece un esquema cultural sobre dos factores que estructuran las prácticas sociales: acción y relación. Se podría entender que es ahí donde las expresiones gráficas pueden jugar un papel tanto de manera activa, con signos especialmente configurados a tal fin, o pasiva, con conjunto de iconografías propias con sus técnicas y estilos particulares, aunque fuesen definidas y trazadas con otro finalidad.

El punto de partida es plantear cómo puede definirse y concebirse la identidad dentro de un colectivo humano y qué factores o rasgos se deben tener presentes, sobremanera entre las poblaciones primitivas; cómo puede forjarse aquella frente a propios y extraños entendiéndola o interpretándola desde un punto de vista de proceso; cómo se puede expresar y explicitar frente a los otros y cómo ese proceso se transfiere o plasma en el territorio, entendido como una geografía humanizada. Éste debe verse -como se indicaba- como aquel espacio natural que es su soporte vital, existencial - incluso espiritual -. Por tanto, aquello que les puede dar, en un momento determinado, sentido y referencia como colectivo, tanto en su pasado, como en su futuro. La identidad de un grupo no parece que pueda explicarse sin relacionarla con una diversidad de comportamientos sociales, en especial las actividades económicas de ese colectivo. Aquella *“será comprendida generalmente como el resultado de la objetivación de procesos de identificación, algo sustantivo y cosificado que puede ser materia de representación, discurso o práctica”*⁹⁴¹.

La investigación sobre la identidad de un colectivo social debe profundizar en aquellas pautas, rasgos y formas básicas que conforman y sustentan ésta. A través de la misma se forjaron como grupo y, como tal, conciben el mundo circundante, en el que se desenvuelven y con el que interactúan para sobrevivir. Conocer esos presupuestos es acercarnos más a su conocimiento colectivo. Si para la antropología no carece de dificultad, aún analizando el proceso en un presente vivo, todavía lo es más para la arqueología donde debemos limitarnos a interpretar evidencias materiales como indicadores de esa realidad étnica e inmaterial sin caer en aquellas viejas teorías de expansión cultural de la primera mitad del siglo XX. Por ello ese recorrido conceptual y establecimiento de una método adecuado de conocimiento son esenciales para poder apreciar que elementos pueden ser significativos y demostrativos de esa intención, por parte del paleo-colectivo, de la manera de explicitar su identidad frente a los otros. Pensamos, que algunas manifestaciones gráficas son claramente muestra de ese proceso. Un desarrollo cargado de simbolismo e imbricado en el mundo de creencias e ideas que dan cohesión al grupo, ideas que lo estructuran siempre frente a un contrario y referencian sus límites sociales (físicos y míticos). Hay, por consiguiente, una construcción y una representación simbólica de su realidad e identidad⁹⁴².

Bajo estos supuestos, podríamos buscar un nuevo enfoque de análisis y comprensión -en parte- del arte paleolítico. Éste, se vuelve de alguna manera, forma gráfica y visual de esa expresión social de identidad, actividad ideológica y de creencias catalizada, posiblemente, a través un numen o “chaman artista”. Las habilidades plásticas -junto con otras cualidades especiales que lo harían diferente frente a sus congéneres- de este hombre o mujer lo convertirían en un valioso interlocutor entre el grupo y un mundo “imaginado”, mítico,

⁹⁴¹ Ramírez Goicochea, E. (2011): *Etnicidad, identidad, interculturalidad. Teorías, conceptos y procesos de la relacionalidad grupal humana*. UNED. Madrid.

⁹⁴² Hernando, A. (2002): *Arqueología de la identidad*. Akal. Madrid. 46

mágico, extrasensorial pero que ayuda a fortalecer la cohesión del colectivo, a generar ciertos rasgos referenciales de identidad, proveer de seguridad al mismo, explicar y comunicar el medio que les rodea, etc. Los rasgos identitarios con sus valores sociales se abstraen y expresan, para el conocimiento de todos, en signos, estilos, expresiones estéticas, tipos iconográficos, etc. No se niega, a pesar de plantear este utilitarismo del mismo, el valor estético del arte como característica propia de nuestra especie, sino que se abunda en éste como un fenómeno que trasluce relaciones sociales y transmite ideas. Está claro que el arte paleolítico o “primitivo” no se ajusta a la manera de concebirlo -como tal- como se hace en nuestra sociedad occidental, en especial desde el Renacimiento, es decir, con el sentido de artista individual y creación de una obra de arte determinante la cual es entendida como creación personal. Por tanto sería un error valorarlo y definirlo según nuestros parámetros conceptuales y estéticos actuales. Aunque sí tendría y tiene un fin social comunicando formas de pensamiento a través de unos códigos y pautas formales y estilísticas. Es nuestra visión actual, nuestros “ojos” para el arte quienes han hecho de aquellas expresiones plásticas algo que se denomina como tal, no así para sus creadores. Es ese atractivo concepto de arte metamorfoseado de André Malreaux.

La construcción -como desarrollo interno colectivo- de la identidad de un grupo es un proceso activo en el tiempo y espacio, un desarrollo social y cultural. Una construcción grupal y cognitiva del mundo circundante que como indica Almudena Hernando⁹⁴³ “*tiene relación directa con el grado de control material de ese mundo*”. Hechos en los que insistiremos. Indagar en estos mecanismos de conocimiento, forma de control y aprovechamiento vital del espacio inmediato puede darnos pautas para conocer los patrones de comportamiento que crean la identidad colectiva y aquellos *items* que la expresan.

Tal como se señalaba, para la arqueología es un problema poder determinar con absoluta certeza que criterios mueven al paleogrupo a crear sus “señas de identidad grupal” y que pautas y criterios siguen para definir las, expresarlas y explicitarlas. No estábamos ahí para verlo tal como ocurre hoy entre los etnógrafos. Por ello, no cabe más que acudir a la antropología, a la etnoarqueología y a la sociología del arte para poder entender o, al menos, aproximarse a como se configuran y entienden estos procesos. Las tres disciplinas englobadas bajo un método único de investigación guiado por la arqueología. No es ajeno ni nuevo como ha trabajado nuestra ciencia en este sentido desde la arqueología procesual a la postprocesual, por caso. Por ello planteamos el siguiente esquema de trabajo siendo el foco de estudio el arte paleolítico (ESQUEMA 1)

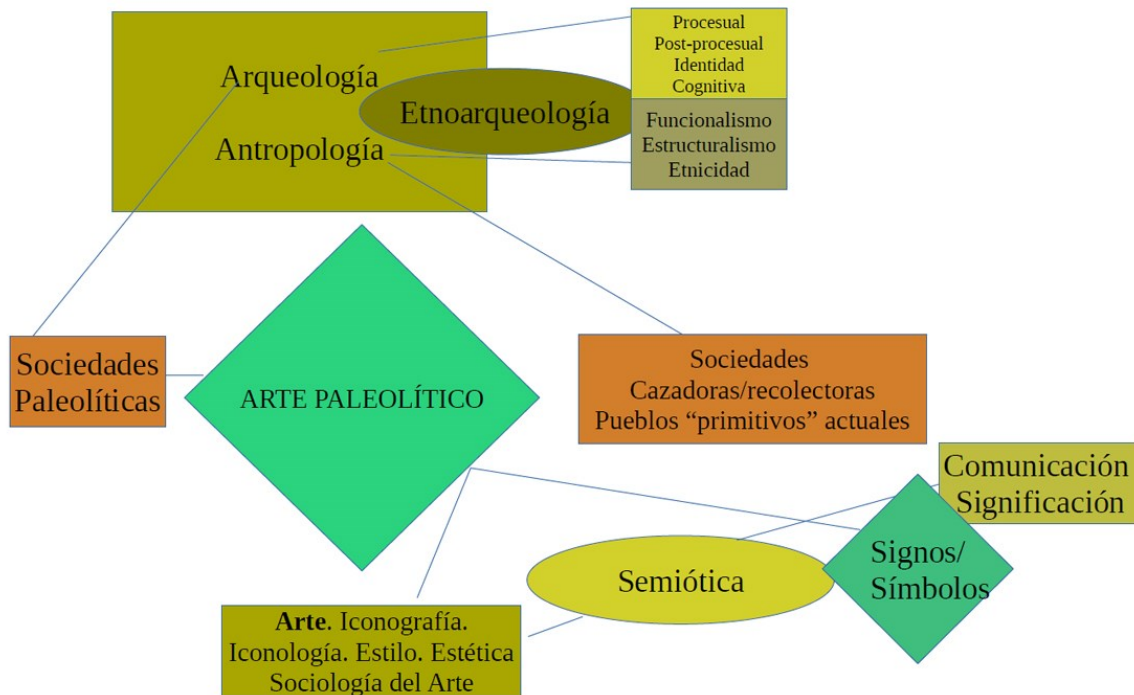
Se parte del concepto de etnicidad o identidad étnica aportado por la antropología a través de su estudio sincrónico de diferentes sociedades. Se continúa por la búsqueda del uso, aplicación, interpretación y adopción de ciertas formas por aquéllas; maneras y expresiones gráficas *-items-* como posibles indicadores materiales, sociales y espirituales de esos pueblos. La etnoarqueología hace su trabajo de explicación, comprobación e ilustración de la aplicación, por parte de sociedades primitivas, de esos factores así como la posibilidad de trasladar ciertas conclusiones al análisis del registro arqueológico. Todo ello dentro de una geografía humanizada concreta que puede ser definible mediante pautas de explotación y

⁹⁴³ Hernando (2002:46).

asentamiento. Ésta se debe rastrear, evidenciar y definir a partir del análisis del territorio y su aprovechamiento por el hombre. Es decir, como espectro de subsistencia del mismo, pero también como ese mismo territorio, del que se depende, llega a tener concomitancias míticas y simbólicas para el grupo. Desde estas premisas se puede plantear que la etnicidad -como rasgo ideológico y simbólico colectivo pero también como expresión palpable de su territorio vital y relacional- puede ayudar a explicar el sentido de una parte del arte paleolítico al ser éste una expresión externa de esas necesidades. Cabe preguntarse, pues, como abordar metodológicamente el estudio del arte como fenómeno estético y de comunicación de esa expresión de identidad, como fórmula para transmitir conocimiento, ideología, sentimientos mágicos, mitos, etc. Algo que se expresa en la siguiente figura.

Estos podrían ser esos ejes metodológicos para adentrarnos en la comprensión y definición del arte paleolítico como forma de expresión simbólica de grupos cazadores-recolectores en la prehistoria europea. Al menos en una de sus partes, aquella que desde la iconografía, estética y simbología pueda ser parte de esa manera de explicitar la identidad colectiva. Ello precisa de un viaje, de ida y vuelta, desde el pasado al presente analizando las evidencias materiales del registro arqueológico contrastándola con las pruebas actuales que nos presenta la antropología, evidencias relacionadas con la expresión gráfica y la comunicación. Como señala Umberto Eco⁹⁴⁴ se trata de demostrar que existe “*una abscisa de pensamiento que permiten recuperar a modernos y primitivos bajo la bandera de una misma lógica*”...”*reconstruir una temática, una retórica y léxico comunes, en los cuales poder reconocerse, pues de otro modo no era posible comunicarse*”.

⁹⁴⁴ Eco, U. (1986): *La Estrategia de la Ilusión*. Ed Lumen. Buenos Aires. 106 y 107



ESQUEMA DE CIENCIAS Y RAMAS QUE ACTÚAN EN LA INVESTIGACIÓN Y SUS ÁMBITOS. ESQUEMA 1.

Desde el estudio del presente se pretende, en parte, analizar y entender esa forma común de concebir el uso de signos que nos acerque a la comprensión e interpretación de aquel mundo de ideomorfos y la simbología. Un proceso que nos adentra en el conocimiento del pasado prehistórico apoyándonos en claves y patrones actuales pero abstrayéndonos, indudablemente, de nuestra forma actual de entender el arte o las representaciones gráficas. Se juega con esa idea que enfoca el arte rupestre, paleolítico y primitivo como una manifestación y una muestra plástica social basada en la expresión y técnica junto el contenido ideológico y simbólico⁹⁴⁵.

Debemos ser conscientes en este análisis -no carente de riesgos- que en cada etapa de la construcción de nuestro conocimiento sobre el arte paleolítico ha pesado el contexto social donde se han desarrollado teorías y explicaciones del mismo. Este hecho nos ha hecho percibir e interpretar de diferente manera aquél. Ese contexto cultural, social, económico, ideológico nos hace vislumbrar la realidad de una manera concreta en un periodo histórico determinado propiciando el surgimiento de corrientes de pensamiento que darían y darán lugar a distintas escuelas arqueológicas o antropológicas. Estas escuelas expresan las dudas, las necesidades de conocimiento, las preocupaciones del momento social en que están inmersas, por tanto, se contaminan del mismo trasladando conjeturas, presupuestos e incluso

⁹⁴⁵ Va más allá de planteamientos -aunque muy atinados- hechos por autores como Fiore, D. (1996): "El arte rupestre como producto complejo de procesos ideológicos y económicos: una propuesta de análisis". *Espacio, tiempo y forma, serie 7. Prehistoria y Arqueología*. 239-259.

prejuicios a sus conclusiones e interpretaciones. Sin que esta afirmación sirva o implique en ningún caso la anulación de las hipótesis, tesis, métodos y conclusiones dadas en cada momento sobre el arte prehistórico y su posible significado. Todas ellas no dejan de responder a los conocimientos científicos de cada periodo junto a sus limitaciones técnicas y metodológicas, además de expresar las necesidades de buscar explicación a los fenómenos humanos. Cada episodio de esa aventura del descubrimiento humano intentaba responder a restos y preguntas determinadas. La fórmula saber *versus* contexto ideológico creado en cada momento histórico por nuestra sociedad debe plantearse y tratarse, desde nuestro punto de vista, como un conocimiento científico progresivo, donde unas teorías son puestas a prueba, respecto a otras, al tener una mayor carga empírica y mejores técnicas científicas exploratorias. Cada teoría ha sido superada por otra sin desprestigiar en su totalidad la anterior. Repasar y exponer los puntos fuertes de cada una de ellas es un pivote más para nuestro propio conocimiento y teorización. Por eso, es importante conocer el contexto social e ideológico donde se formula cada cuerpo de hipótesis para despojarlo, en la medida de lo posible, de ese ruido y subjetividad contextual y externa que lo turba y rodea. El investigador, en cada momento es incapaz de hacerlo por sí mismo como proponía Malinowsky en 1922. Esa asepsia absoluta es imposible. Se busca y procura mediante la perspectiva del tiempo y con la explicación del método. Se deben trasladar y exponer aquellas hipótesis, supuestos y conclusiones que atañen a la investigación. Cada paso y avance investigador deberá aproximarnos a un juicio más atinado sobre las sociedades pretéritas.

Todas las teorías sobre el arte, planteadas a lo largo de estos 160 años, nos han llevado a tener una mayor percepción e intuición de aquel mundo plástico e ideológico. Pero frente a esa visión antropocéntrica occidental, que ha guiado muchas de las tesis sobre el arte paleolítico en el pasado, nos hemos ido abriendo a una nueva perspectiva que busca, a través de la visión de otras sociedades, entender o intuir la propia conceptualización que, de la expresión artística del mundo simbólico, podría tener un pueblo cazador-recolector. Ahí entra en juego la antropología y la etnoarqueología como disciplinas capaces de poder aportar y ofrecer la interpretación de los “otros” frente al “nosotros”. Por otro lado, la historia del arte como forma de análisis de la capacidad de expresión estética del ser humano a lo largo del tiempo y el arte como fenómeno social.

Si se comienza -como ya se dijo al principio del capítulo- con la explicación de los principios epistemológicos del método⁹⁴⁶ antes de abordar la noción de identidad aplicable

⁹⁴⁶ Mario Bunge (1975) en su obra *La Investigación científica*. Ed. Ariel, Barcelona, definía el Método General de la Ciencia como un procedimiento que se aplica al ciclo entero de la investigación en el marco de cada problema de conocimiento. A lo largo del trabajo de conocimiento se requieren métodos o técnicas especiales. El método exige que no haya explicaciones simples o vacuas y requiere preguntas críticas sobre el problema a partir de una investigación preliminar sobre el tema en cuestión. Con todo, se podrá efectuar una formulación más precisa del problema. Ello no evitará que a lo largo del proceso de investigación surjan nuevas incógnitas a despejar. El proceso definido por este filósofo (1975:24-27) de la ciencia podría ser :

1. Enunciar preguntas bien formuladas.
2. Arbitrar conjeturas fundadas y contrastadas con la experiencia para contestar preguntas.
3. Derivar consecuencias lógicas de las conjeturas.
4. Arbitrar técnicas para sustentar las conjeturas.
5. Someter a contrastación dichas técnicas para comprobar su relevancia.
6. Contrastar e interpretar los resultados.
7. Estimar la pretensión de verdad de las conjeturas

desde la arqueología a las sociedades paleolíticas conviene centrar el campo gnoseológico en el que nos movemos. Es decir como debemos usar las evidencias materiales y en qué debemos apoyarnos para interpretarlas. Las escuelas arqueológicas procesuales, postprocesuales-contextuales o cognitivas -entre otras- nos han aportado y nos aportan esa visión y enfoque necesario para construir un cuerpo interpretativo manifestando, por delante, nuestra inclinación a algunos de los presupuestos procesuales y su desarrollo actual. Eso sí, manteniendo una fuerte dosis de crítica sobre muchos de sus axiomas iniciales y desarrollo posterior⁹⁴⁷. Hoy, en nuestra disciplina, prima una visión más enriquecida y abierta de investigación donde métodos, preceptos, puntos de vista y teorías se comparten para tener una mejor comprensión de las sociedades pretéritas y su comportamiento⁹⁴⁸. Se ha hablado y se

8. Determinar los dominios en los cuales valen las conjeturas y las técnicas.

A su vez se deben seguir algunas reglas:

1. Formular el problema con precisión.
2. Proponer conjeturas bien definidas
3. Someter las hipótesis a contraste.
4. No declarar verdadera una hipótesis satisfactoriamente confirmada sino considerarla, en el mejor de los casos, como parcialmente verdadera
5. Cuestionarse la respuesta.

También conviene aclarar que las diferentes disciplinas científicas usan diferentes técnicas de investigación y no se debe confundir metodología y técnica con método. Rudner, S. R. (1973): *Filosofía de la Ciencia Social*. Alianza Editorial. Madrid. 20-21

⁹⁴⁷ Aunque la polémica y discusión entre las “escuelas” procesuales y postprocesuales ha amainado en los últimos años sigue latente. Se trata de dos maneras de entender y enfocar la investigación en nuestra disciplina. La discusión parece que ha entrado en un bucle dialéctico que no se termina de superar. Probablemente el procesualismo pecó, en su momento, de querer asimilar en exceso la Arqueología con las llamadas ciencias duras y sus métodos de investigación queriendo alejarla de su propio estatus como ciencia social e histórica. Situación, ésta, que le lleva a tener sus propios problemas epistemológicos y sus propios métodos de conocimiento. Las anomalías han creado las dudas necesarias para que las posiciones postprocesuales al calor del postmodernismo o el anarquismo epistemológico se abriesen paso a tenor de la crítica a la modernidad. Cargadas de subjetividad, historicismo, individualidad, “localidad”, etc, provocaron un vivo debate en la comunidad arqueológica. Los postprocesuales han dado por muerto el procesualismo como paradigma. Pero si se analiza desde las propias posiciones de Kuhn no acaban de superar a aquél por tanto, esa afirmación, contradice la propia definición de Paradigma Científico que se establecía este investigador(Kuhn, T.S 1975: *La estructura de las revoluciones científicas*. FCE. Buenos Aires) . Por tanto, se puede pensar, analizando la situación de debate, que estamos ante dos programas de investigación científica tal como los define Lakatos en Lakatos, I (1983): *La Metodología de los Programas Científicos*. Alianza Editorial. Madrid. El postprocesualismo no se ha impuesto al procesualismo, o viceversa. Ambos precisan de un giro epistemológico que reconduzca la disciplina por un mismo terreno como ocurre con otras ciencias.

⁹⁴⁸ Esa visión ampliada cada vez se aprecia más entre los diferentes colectivos arqueológicos. Los arqueólogos estadounidenses cada vez optan más, por ejemplo, por un enfoque procesual enriquecido (*Processual-Plus*) por visiones de otras escuelas y perspectivas arqueológicas intentando combinarlas adecuadamente e incorporando temas y argumentaciones al discurso procesual: Hegmon, M (2003):” Setting Theoretical Egos Aside: Issues and Theory in North American Archaeology”. *American Antiquity* 68-2, 213-243. Este proceso es propio de cualquier rama de investigación. La denominada Nueva Arqueología fue decantando, moderando y transformando planteamientos y posturas hasta llegar a la denominada Arqueología Procesual. El proceso se produjo por dinámica propia al revisarse métodos y conclusiones pero también por pura dialéctica con otras escuelas arqueológicas, especialmente con los post-procesuales. Muchas síntesis fueron haciendo calar ideas y teorías provocando una interesante simbiosis en algunos aspectos como es el caso de la incorporación de factores individuales, de estrategias sociales de un grupos determinados y de dinámicas internas y particulares como motores de cambio frente a procesos excesivamente generalistas. Hay un peso de lo particular que no debe ser estudiado de manera sesgada pero sin hacer que prime como única forma de

habla de una crisis⁹⁴⁹ en el panorama teórico de la arqueología al fracasar o no imponerse de manera determinante alguno de los grandes modelos teóricos formulados en los años 70 y 80. La dispersión, fragmentación y falta de cuerpo teórico bien estructurado del postprocesualismo, tal vez, hayan acentuado esa imagen de crisis. Si parece que hay un parón teórico y, en la actualidad, no se exponen grandes programas científicos. Parece existir, a nuestro entender, un cierto miedo escénico que impide o bloquea inconscientemente la construcción de explicaciones y teorías generales. Si cabe pensar que estamos ante un momento de cambio socio-económico importante en nuestra sociedad, al que no somos ajenos como científicos. Se está pensando y debatiendo- en estos momentos dentro de nuestra disciplina científica- cómo establecer un nuevo patrón de conocimiento dentro de ese contexto social. Es un momento de reflexión y reajuste de algunas construcciones teóricas y metodológicas. Mientras tanto, el neoempirismo parece ocupar el sitio y espacio dejado por los grandes programas de investigación arqueológica.

Desde esas posiciones materialistas entendemos el arte – y partiendo del registro arqueológico- como expresión gráfica y estética de un momento social determinado explicable por el contexto donde se produce. Se trata de una forma de manifestación, comunicación y transmisión de ideas, creencias e ideología que ayudan a dar forma y cohesión al grupo humano que lo ha creado y ayuda a aquél a identificar, referenciar y explicar el mundo circundante. Este fenómeno incluye sus expresiones iconográficas, técnicas y su particular estética siendo ésta un fenómeno consustancial a nuestra especie. Por tanto, manifestamos un punto de vista más bien materialista, como señalábamos, sobre la percepción del pensamiento, la simbología y la estética como expresión o reflejo del comportamiento socioeconómico siendo parte del proceso social. La cultura material encontrada en los registros arqueológicos o el estudio del espacio geográfico es el punto de partida para llegar a esos procesos sociales donde las formas de pensamiento son su principal componente. Un enfoque, no sólo interesado en los objetos simplemente, sino también en los asentamientos y su patrón de dispersión como “*expresión multidimensional de la toma de decisiones humanas dentro del medio*”⁹⁵⁰. La arqueología debe buscar entre esos rasgos o factores -como se

estudio. Otro caso es la incorporación del factor simbólico y del pensamiento en los trabajos arqueológicos procesuales. La cultura material sigue siendo el hilo conductor para comprender el comportamiento de una sociedad pero no deja de haber cargas simbólicas en muchos rasgos de la misma, detrás de ellas, formas de pensamiento como parte del proceso y comportamiento social y reflejo socioeconómico. Hay que trabajar desde el registro material, la iconografía y del espacio o paisaje para llegar a desentrañar ese mundo de símbolos y signos. Esta tendencia rompe la visión única de una escuela determinada y debería llevarnos a un método científico único de aprensión de la realidad.

⁹⁴⁹ Criado (2012:112-113). Expresa esa sensación de crisis y la fragmentación de la arqueología en varias corrientes con la correspondiente proliferación de propuestas alternativas.

⁹⁵⁰ Butzer, W. K. (2007): *Arqueología, una ecología del hombre*. Bellaterra. Barcelona. 33-37. Para este autor la arqueología contextual debe centrarse en una visión globalizadora donde se analizan los yacimientos en un medio como expresión de las acciones del hombre en él. Hay por un lado un factor ecológico que juega un rol el obtención de recursos y por otro esa interacción sistémica entre los factores y procesos culturales con los biológicos y físicos. Se trata de un modelo biótico donde el emplazamiento de los asentamientos es clave. Las transformaciones de los ecosistemas tendrán impacto en la demografía las estrategias de subsistencia y los patrones de asentamiento, por tanto en las decisiones humanas. Dos conceptos que juegan en la formulación del paradigma contextual como ecosistema humano dentro de un proceso histórico definido en términos culturales y no biológicos: adaptación (estrategia de supervivencia) y adaptabilidad (capacidad de ajuste de un sistema cultural).

expresaba más arriba- los indicadores e *items* que muestran un mismo comportamiento de identidad y etnicidad.

4. 1. Breve reflexión del método. Postulados del realismo científico al realismo científico crítico.

Antes de profundizar en el sentido y concepto de identidad y etnicidad (que se verá en el siguiente capítulo) cabe exponer y discutir sobre los principios que sustentan el método científico que se aplicará en toda investigación, especialmente si se quiere llegar a una teoría coherente con premisas y conceptos claros y adecuados con la exposición de los modos de contrastar las diferentes hipótesis planteadas. Creemos necesario exponer los fundamentos de un método basado, tanto en un *programa de investigación* como expresaría I. Lakatos, como en un cuerpo teórico de la filosofía de la ciencia. Ambos deben proveer de ser nuestra posición epistemológica y sostén a las diferentes teorías e hipótesis vertidas a lo largo de este trabajo.

Las discusiones “escolásticas” en el seno de la arqueología a la hora de valorar, enfocar e interpretar ciertos sesgos de la cultural material e inmaterial humana, las influencias epistemológicas en esas discusiones, la construcción de diferentes programas de investigación para conocer el pasado humano, la influencia del historicismo, etc, obligan a esclarecer y profundizar en el concepto del método científico y exponer en que ámbito del conocimiento arqueológico nos movemos o nos vamos a mover para construir nuestra teoría, con que problemas nos vamos a encontrar y anomalías, y de que manera se deben abordar o salvar. Las ciencias sociales e históricas plantean su propia problemática epistemológica a la que no es ajena la arqueología como parte de ellas, por más que haya sido negado su pertenencia por algunos procesualistas. Por tanto, si se quieren plantear unas hipótesis razonables y establecer un método riguroso que permita exponerlas y verificarlas no cabe más que tener en cuenta esa problemática. Todo ello, desde nuestra creencia, dentro de la idea de ciencias fácticas expuesto por M. Bunge⁹⁵¹.

Sin querer profundizar excesivamente (no es objeto de nuestra investigación) en los conceptos de la filosofía de la ciencia que explica los presupuestos metodológicos que hay detrás de muchas proposiciones científicas que podrían afectar a la nuestra, sí se quiere esbozar cuales, a nuestro entender, deben regir este trabajo. Señalaba M. Bunge que la ciencia

⁹⁵¹ Bunge, M. (2013): *La ciencia: su método y su filosofía*. Ed. Laetoli. Madrid. 18 y 21. Esta rama frente al ciencias ideales o formales como las matemáticas, precisan de un método que permita poner a prueba enunciados verificables, precisan de la observación y la experimentación. Hay que mirar los hechos y trabajarlos para ver en que medida se adecúan a las hipótesis. Se confirman o desconfirman hipótesis que suelen ser provisionales. Si en las ciencias formales la demostración (por ejemplo matemática) es completa y final, en el resto, la verificación es incompleta y temporal, así, “*la naturaleza misma del método científico impide la confirmación final de las hipótesis fácticas*”. Es decir, no renunciamos en este trabajo a plantear hipótesis y teorías y a buscar una forma de evidenciarlas mediante los datos observados y someterlas a crítica, a sabiendas de la provisionalidad de las afirmaciones. Así y como señala Bunge (2013:21): “*el estudio de las ciencias fácticas puede inducirnos a considerar el mundo como inagotable, y al hombre como una empresa inconclusa e interminable*”.

no se realiza en un vacío filosófico sino en una matriz que incluye el realismo, el materialismo, el sistemismo y el humanismo. No tener una base filosófica al respecto creemos que no permite acercarnos a los postulados que deben regir ésta u otra investigación. Como indicaba Kant: “*la Filosofía de la ciencia sin la Historia de la Ciencia está vacía; La Historia de la Ciencia sin la Filosofía de la Ciencia es ciega*”. Filosofía, método e investigación se necesitan al fin de ser transparentes y honestos con nuestro trabajo. El problema del conocimiento científico está estrechamente ligado al problema del método: deductivo o inductivo.

Si anteriormente nos decantábamos por una visión más bien materialista sin, evidentemente, renunciar a otros puntos de vista que nos permitan profundizar en la comprensión de la materia a tratar, aquella nos inclinaba por una posición dentro del realismo científico⁹⁵². Una rama de la filosofía de la ciencia que ha ido evolucionando en matices, cambiando y ajustando términos en el tiempo, discutiendo algunas de las bases positivistas para llegar a un cierto relativismo expuesto por el realismo más crítico con el que estamos alineados. El conocimiento que alcanza cualquier rama de las ciencias, sean sociales o de la naturaleza, se basa en el principio deseable de racionalidad y de objetividad⁹⁵³ bajo el postulado que “no hay ciencia sin análisis”. Ambos son explicados por Mario Bunge⁹⁵⁴ siendo perfectamente asumibles en cualquier investigación científica, como:

A- Racionalidad: conceptos, juicios y argumentos frente a sensaciones, imágenes, pautas de conducta. Es decir es un conocimiento alejado de emociones. Existe un conjunto de ideas lógicas que pueden producir nuevas ideas nunca amontonándose de manera caótica o simplemente cronológica.

B- Objetividad: Se busca alcanzar una verdad fáctica verificándose la adaptación de ideas y hechos mediante la observación y la verificación. Los datos empíricos son la materia prima para la elaboración de las teorías incorporándose a la misma en forma de tablas, es decir de manera organizada.

Por tanto, se debe partir del enunciado de una teoría formada por diferentes hipótesis tal como es concebida por las posiciones de Karl Popper⁹⁵⁵: “*las ciencias trabajan con teorías, es decir con sistemas deductivos*”. Las críticas al sistema de la ciencias realistas vino de la mano de una serie de pensadores que trataron temas del conocimiento científico dentro

⁹⁵² Esta idea del realismo científico crítico como base para alcanzar el conocimiento parece que empieza a ocupar espacio entre nuestra disciplina. Véase F. Criado (2012:256-257) cuando expresa la necesidad de generar hipótesis fundamentadas, objetivables y contrastables mediante un procedimiento. Hay una realidad ahí afuera que depende de la acción humana (realidad intransitiva de Lakatos). Se cree en un modelo teórico e hipotético del que se deduzcan hechos para el conocimiento arqueológico.

⁹⁵³ El concepto de objetividad que encaja en nuestra forma de trabajo es: primero, organizar los datos empíricos nacidos de la observación del objeto de estudio. Los datos del registro arqueológico, iconografía parietal, etc; segundo, la posibilidad de verificar las hipótesis con esos datos e información empírica.

⁹⁵⁴ Bunge (2013: 21, 22 y 23).

⁹⁵⁵ Popper, K. (2008): *La Lógica de las Ciencias Sociales*. Ed Colofón. México. 30-32. La teoría es un intento de explicar y solucionar un problema aunque está sujeta a una crítica racional bajo el concepto de verdad y de explicación causal como fuerzas explicativas. Se pretende explicar algo (EXPLICANDUM) mediante una tentativa (TEORÍA). Así el Explicandum se relaciona lógicamente con otros hechos (condiciones iniciales).

de una variedad de corrientes que abrían la puerta a la relatividad y donde todas ellas niegan o parecen negar la posibilidad de la ciencia: postestructuralistas, hermeúticas, marxistas, constructivistas, relativistas y fenomenologistas. Si se plantean brevemente en estas páginas es, sencillamente, por que impregnaron o han influido poderosamente en muchos postulados sobre el análisis arqueológico y, especialmente, son seguidos por algunos investigadores al abordar el tema de la identidad social y simbología dentro de las culturas arqueológicas.

Autores como Jürgen Habermas y su neomarxismo⁹⁵⁶ (éste mantiene posiciones más equidistantes y equilibradas o críticas con el postmodernismo), pero en mayor medida Paul Feyerabend, Jacques Derrida y su “deconstruccionismo” o Michael Foucault son algunas de las cabezas visibles de esas corrientes de opinión. Este último autor, posiblemente haya sido el sociólogo que más ha influido en el pensamiento antropológico y arqueológico desde los años 90 del siglo pasado hasta la actualidad. Para Foucault el conocimiento científico⁹⁵⁷ no es intrínsecamente superior o más verdadero que otras formas de conocimiento construyéndose como arma política. Se niega la objetividad y la posibilidad de reconstruir la realidad humana y su pasado llegando a separar claramente ciencias humanas y naturales siendo las primeras totalmente subjetivas. Algo similar a algunas afirmaciones de Derrida⁹⁵⁸ cuando sugiere que un hecho siempre tiene muchas interpretaciones alternativas siendo imposible evaluar la validez de ninguna.

El caso más extremo- posiblemente- sea el expuesto por Paul Feyerabend⁹⁵⁹ al reducir la misión de a la ciencia a un simple juego de poder ideológico más que de conocimiento. Su anarquismo epistemológico (“*la ciencia es una empresa esencialmente anarquista*” y así “*el anarquismo estimula el progreso*”) expresó el principio de “*todo vale si con ello se consigue progreso*”. Una expresión que recoge su crítica al método científico racionalista y los intentos de encerrar continuamente a éste dentro de los límites del racionalismo. Las anomalías o

⁹⁵⁶ En algunas de sus obras posteriores, Habermas tratará de reconstruir el materialismo histórico frente a las nuevas problemáticas de las sociedades del capitalismo tardío. En este sentido, realiza una fuerte crítica a Marx, especialmente cuando éste reduce la praxis humana a una *techné*, otorgando una importancia fundamental al trabajo como eje de la sociedad, en demérito del otro componente de la praxis humana que Habermas rescata como esencial: la interacción mediada por el lenguaje. A diferencia de Marx, Habermas entiende que el cambio social debe darse en un ámbito simbólico, en el ámbito de la comunicación y el entendimiento entre los sujetos. De este modo, formula una crítica próxima a otros pensadores como Theodor Adorno o Max Horkheimer.

⁹⁵⁷ Foucault, M. (1970): *La Arqueología del saber*. Ed Siglo XXI. México. Esta obra muestra su total relatividad sobre las ciencias. Habla de pseudociencias o estado prehistórico de algunas. Las ciencias “*penetradas por las ideologías*”. O cómo las ciencias son unas disciplinas formadas por “*unos conjuntos de enunciados que copian su organización de un modelo científico que tiende a la coherencia y a la demostratividad que son admitidas, institucionalizadas, transmitidas y a veces, señaladas como unas ciencias unas ciencias*”. Dentro del terreno de la historia niega la historia global o el carácter científico de la arqueología. Una historia mediatizada, con problemas de método, donde no cabe la antropología y sin causalidad. No dejamos de ver algunas de las ideas que inspirarían a postmodernos y a postprocesualistas.

⁹⁵⁸ Derrida, J. (1997): “Carta a un amigo japonés” en *El Tiempo de una Tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Proyecto A Ediciones. Barcelona, 23-27. Expone el concepto de deconstrucción que no debe ser visto, a su juicio, como un método.

⁹⁵⁹ Feyerabend, P. (1986). *Contra el Método*. Tecnos. Madrid.
- (1989): *Los límites de la ciencia*. Paidós. Barcelona.
Sus propuestas han resultado nocivas para la credibilidad científica

inconsistencias de una teoría se cubren, para Feyerabend, con la generación de una hipótesis “*ad hoc*”. No hay estándares (estándares invariables de racionalidad), ni normas, ni métodos en la investigación (no existen las teorías generales) por lo que las ideas en la ciencia están plagadas de inconsistencias y, por tanto, la irracionalidad no puede ser excluida de la acción científica. Todas las metodologías tienen sus límites. Llega a afirmar que la ciencia, los mitos o la magia se encuentran en planos cercanos, es decir poca diferencia a la ciencia de otras actividades humanas. La ciencia carece de orden y moldeamos los problemas a nuestro pensamiento por tanto se carece de verdad absoluta, “*no hay ni una sola regla... que no sea infringida en una ocasión u otra*”. La realidad es decidida por el investigador y toda teoría científica se basa en el autoconvencimiento. Así la ciencia no es la mejor o única forma de obtener conocimiento de la realidad. Son los científicos los que impulsan esta idea para mantener un estatus social y situación de privilegio. Unos científicos sujetos a tradiciones, creencias y prejuicios, mediatizados por los hechos a su disposición. En este sentido y en un momento dado llega decir que “*las modas distorsionan las ciencias*” o que las “*teorías del conocimiento ...resultan ser absolutamente superfluas*”. Ve a la ciencia como una ideología sujeta al poder y la dominación que orienta a los investigadores; por tanto no hay verdades objetivas y universales. Dentro del constructivismo de Latour y Woolgar⁹⁶⁰ la realidad es un constructo humano que lleva a “*la construcción social de los hechos científicos*”.

Todas estas posiciones de pensamiento cogerán fuerza a partir de la ruptura postmoderna⁹⁶¹ para la cual la ciencia es un mito. Así para el postmoderno la razón es una construcción meramente social negándose -como señalaba Feyerabend- la objetividad o la posibilidad de reconstruir la realidad humana. Las posiciones y postulados postmodernos calaron especialmente en los principios de trabajo de las ciencias sociales e históricas influyendo poderosamente en la arqueología postprocesual, como se verá más adelante. Sin negar la necesidad de una revisión a las propuestas del realismo científico, nos parece pausable practicar sus principios epistemológicos de la ciencia en la arqueología. Siempre, y como se viene repitiendo, con las debidas salvedades al tratarse de una ciencia social e histórica. Karl Popper había tratado esta problemática en sus escritos sobre *La Lógica de las Ciencias Sociales* o su ensayo *La miseria del historicismo*, definiendo un esquema del método, al igual que haría I. Lakatos. Los últimos escritos de pensadores como Niiniluoto con su teoría de la verosimilitud⁹⁶² nos ayudan a matizar algunos conceptos recogidos por ambos.

⁹⁶⁰ Latour, B. y Woolgar, S. (1979): *Laboratory Life. The social Construction of Scientific Facts*. Sage, Londres.

⁹⁶¹ Lyotard, J. F. (1984): *La condición postmoderna*. Cátedra. Madrid. Expresa la subjetividad de la ciencia y su vinculación, como la enseñanza a los círculos de poder o la visión de la ciencia como un juego de convencionalismos aceptados por intereses.

⁹⁶² Este filósofo de la ciencia y matemático finés partiendo de las ideas de K. Popper (la ciencia progresa encontrando teorías cada vez más verosímiles sin que deban tomarse las doctrinas de la verdad de manera literal) y sujeto a una posición de revisión al realismo científico (“A critical realist admits that both truth and certainty are matters of degree” o “The similarity account of approximate truth and truthlikeness helps to make precise the idea of charitable theoretical reference -realismo científico- que dice en su obra de 2002, *Critical Scientific Realism*, establece el concepto de verosimilitud, como instrumento epistemológico, por el cual la ciencia progresa. De la misma manera las teorías científicas son verdaderas o suficientemente cercanas a la verdad en aspectos relevantes. Para Niiniluoto el progreso científico no es una acumulación de conocimiento sino que consiste en un avance donde las primeras teorías son reemplazadas por otras a la luz de nuevos resultados. Estas nuevas teorías son verdaderas o, al menos, más cercanas a la verdad respecto a las primeras (Niiniluoto, I. (1984): *Is Science Progressive?*. D. Reidel. Bostón. 93). Así la noción de verosimilitud plantea que la ciencia progresa hacia teorías más verosímiles. La ciencia está unida a la verdad

Concluyendo, creemos posible construir un método dentro de la arqueología no sólo a la hora de tratar pura y simplemente las evidencias materiales del registro sino a la hora de enfocar el estudio de otras partes más complejas -por su *inmaterialidad* de la cultura- de un colectivo. En especial por el peso de lo simbólico y su articulación mediante códigos en la realidad social de los pueblos cazadores -recolectores o productores. Ese salto dado por los arqueólogos, a la investigación de aspectos simbólicos o creenciales no tienen por que quedarse en el terreno puramente descriptivo, historiográfico, subjetivo, historicista o especulativo. La levedad, y en casos la inconsistencia, de los programas postmodernos y sus influencias, no aclararon -desde nuestro punto de vista- nada al respecto o ninguno de los problemas planteados en nuestra disciplina, pero si nos abrieron el camino a nuevos enfoques y estudios, a la par que ayudaron, nuevamente, a centrar el debate y la investigación. Algo que, por contra, si hizo de manera importante e interesante el estructuralismo.

Es posible construir tesis y buscar formas de contrastación o verificación de las mismas. Hipótesis y teorías que permitan alcanzar la comprensión de esa parte, más sinuosa, de la realidad pretérita, como un proceso más de aquellas sociedades, a las que nos aproximamos a través de la arqueología y la antropología⁹⁶³. Si el objeto de la ciencia arqueológica es conocer el pasado de las sociedades humanas, sobre hechos y acciones que dejaron dentro de un registro material, obliga, por tanto, a contar con un método -con metodología estricta para trabajar ese registro ya cuenta- y un programa científico, a la manera definida por I. Lakatos, para cubrir ese objetivo de manera rigurosa y acertada. Sus fundamentos recaen, como se ha ido repitiendo, sobre la filosofía de la ciencia y el rigor del realismo científico. Desde nuestro punto de vista la severidad conceptual de este programa no altera el enfoque de trabajo - en este o en otro caso- de la investigación arqueológica. Es, también desde nuestro punto de vista cuando, aguas abajo, las diferentes maneras de interpretar los hechos llevan a los diversos posicionamientos escolásticos o, más allá, el uso o abuso -social e ideológico- de las conclusiones a las que se llegue. Hasta ese momento la manera de formular la teoría, las hipótesis, la búsqueda de datos, la ordenación y contrastación de los mismos, la puesta a prueba de las evidencias, etc, es, desde nuestro punto de vista, muy similar. La metodología y su proceso es, como señala M. Bunge⁹⁶⁴, “*normativa*

y la realidad moviéndose hacia los resultados que se acerquen a la verdad y se hace mediante mecanismos de autocorrección que indica que proposiciones están cercanas a la verdad (Niiniluoto, I. (1987): *Truthlikeness*. Reidel. Dordrecht. 278-280). La verosimilitud proporciona un instrumento para jerarquizar teorías (Niiniluoto, I. 1998: “Escepticismo, falibilismo y verosimilitud”. *Filosofía actual de la ciencia. Contrastes* Suplemento 3. 195-222). Se ha señalado que el concepto de verosimilitud yace en algunas ideas esbozadas por A. Einstein (Agassi, J 2011: “Verosimilitud”. *Discusiones filosóficas* 19. 61-86). Según Agassi y siguiendo los trabajos de Einstein se pueden establecer predicciones basadas en viejas teorías saliendo a la luz a causa del planteamiento de nuevas tesis, no sólo como aproximación a la verdad sino de manera limitada ante casos especiales, es decir las proposiciones basadas en viejas teorías son aproximadamente verdad pero un hecho sólo limitado a situaciones concretas (“...the predictions based on old theory are approximately true, but only in limited, special cases” en Agassi 2011:74). Es en este cuerpo de pensamiento donde las diferentes teorías expresadas sobre el arte paleolítico tienen cabida y pueden ayudarnos a acercarnos a su mejor comprensión.

⁹⁶³ Habría que evitar, como decía M. I Finley, esas “*excursiones en el campo de las religiones o economía de la prehistoria y la crítica del arte y que no están fundamentadas ni basadas en teorías y conocimientos adecuados*”. Propugnaba una vuelta a una cierta austeridad de pensamiento. Finley. M.I (1977): *Uso y abuso de la historia*. Crítica. Barcelona. 133

⁹⁶⁴ Bunge (2013: 55)

en la medida en que muestra cuáles son las reglas de procedimiento que pueden aumentar la probabilidad de que el trabajo sea fecundo". Si en algo abunda y destaca la Arqueología es en sus procesos de trabajo, técnicas de análisis auxiliares y en su rigurosa metódica, o sea en la parte más empírica. La arqueología muestra mucho camino recorrido en este sentido.

4. 1. 1. Realismo científico como método en las ciencias sociales e históricas.

Las posiciones epistemológicas más relativas, dentro del realismo, sobre el método científico expuestas por autores como M. Bunge o I. Niiniluoto, aquellas más críticas como las expresadas por R. Bhaskar⁹⁶⁵ o las ya conocidas reflexiones de K. Popper sobre el conocimiento en las ciencias sociales, creo, abren nuevas opciones en el fundamento del método en el terreno arqueológico y en cualquiera de sus ámbitos. Aunque todos ellos mantienen la necesidad de unidad en aquél, sean ciencias naturales o sociales. Nada que ver con esa visión idealista y de individualidad "weberina" donde los procesos humanos difieren, en cuanto a su estudio, y "*constituyen una tarea específicamente diferente a la que quisieran o pudieran solucionar las fórmulas del conocimiento exacto de la naturaleza*" o donde el conocimiento de la realidad cultural, "*es un conocimiento bajo unos puntos de vista*

⁹⁶⁵ Bhaskar, R. (1993): *Filosofía y Realismo Científico*. Cuadernos de crítica. Universidad Autónoma de Mexico. Mexico. Este autor plantea una filosofía general de la ciencia o Realismo Trascendental y una filosofía de las ciencias humanas (Naturalismo Crítico) partiendo del interés sobre el conocimiento generado por la investigación científica. El primero establece que la investigación científica tenga mecanismos internos de trabajo contrastables que puedan ofrecer resultados concretos y predecibles. La ciencia es progresiva, así los científicos mejoran los conceptos y premisas que utilizan para avanzar en el conocimiento. Las deducciones trascendentes no son fijas sino históricamente temporales. Por otro lado- siendo esta parte para nosotros más interesante-, el naturalismo crítico postula que el modelo antes expresado (Realismo Trascendental) es tan aplicable al mundo físico como humano, eso sí adaptando la estrategia de conocimiento a seguir en uno u otro. Se trabaja con sistemas abiertos por tanto los factores cambian no como ocurre en un experimento cerrado por tanto hay que buscar los mecanismos y estructuras causales. El Naturalismo Crítico busca aplicar el método científico para las ciencias sociales que permita identificar aquellos mecanismos que provocan los acontecimientos humanos. Para Bhaskar los fenómenos sociales son producto- al igual que los naturales- de una pluralidad de estructuras que deben ser ordenadas jerárquicamente de acuerdo a su importancia explicativa para evitar determinismos o eclecticismos indeterminados. El naturalismo mejora nuestras perspectivas sobre la sociedad y la naturaleza guiándonos en la investigación sobre las estructuras que generan los fenómenos sociales. De alguna manera - interpretamos- delimita y prioriza los campos de investigación para estudiar sus causas. De esta manera se establece la relación entre las estructuras sociales y la actividad humana sobrepasando la polarización entre atomismo individualismo que se veía en Weber y colectivismo indiferenciado que trasciende de los escritos de Durkheim por caso. La sociedad no existe independientemente de los actos humanos. Una visión más próxima a criterios humanistas. Todas las partes de la sociedad (economía, familia, estado, lenguaje...) dependen o presuponen relaciones sociales. Hacia ellas se dirige el realismo: claves explicativas para comprender acontecimientos, tendencias sociales como focos de actividad social. Las prácticas sociales siempre tienen una dimensión material no agotándose en cuestiones conceptuales. El mundo social se entiende como un proceso siendo intrínsecamente *dinámico e irreductible geo-histórico*. El modelo propuesto por Roy Bhaskar en su *Teoría Realista de la Ciencia* no es solamente predictivo, más bien explicativo, en especial entre las ciencias sociales que por su naturaleza ecológica es un sistema abierto. Bhaskar no cree en un empirismo que concibe el mundo de manera plana y uniforme o que necesita e implica a unos seres deshumanizados en unas relaciones "desocializadas." Los hechos son reales, pero son realidades históricas específicas. El empirismo quiere reflejar las propiedades de los hechos como objetos sociales que se transforman en cualidades innatas en tanto que son cosas naturales. La asociación permanente de los hechos es la base del nuevo realismo.

específicamente particulares”⁹⁶⁶. Se ha discutido mucho sobre la posibilidad de aplicar los métodos hipotéticos-deductivos a las ciencias sociales e históricas. Vistas éstas como algo diametralmente opuesto a las ciencias naturales, por tanto, complejo en su aplicación. La posición más extrema es el historicismo de Benedetto Croce o Leopoldo von Ranke que consideraban que toda realidad es producto de un devenir histórico, proceso temporal que no puede ser captado por la razón. Uno de los máximos exponentes, y se cita aquí por su influencia en las escuelas postprocesuales, fue el arqueólogo e historiador Robin.G. Collingwood con sus obras *The Idea of History* (1946) o *The Principles of Art* (1938). Su actividad como historiador y filósofo de la historia ha sido importante. No es tarea de este trabajo entrar a analizar las diferentes opiniones sobre este particular, aunque si apuntar la existencia de dos posiciones opuestas por la incidencia que tendrá en las discusiones entre la arqueología moderna y post-moderna.

La teoría popperiana, principalmente, no vio en ningún momento que el método ensayo-error propio de un planteamiento hipotético-deductivo no fuese perfectamente valido entre las ciencias sociales e históricas como ocurría y se aplicaba en las ciencias naturales. El realismo científico aboga por una forma única de conocimiento. Mario Bunge⁹⁶⁷ señala que: “*los rasgos esenciales del tipo de conocimiento que alcanzan las ciencias de la naturaleza y de la sociedad son la racionalidad y la objetividad*” como ya quedó expuesto.

El punto de partida siempre será una teoría que engloba un conjunto de principios o hipótesis con un cierto grado de generalidad y siempre presumiendo que se trata de un método que “*no proporciona recetas infalibles*” o dicho de otra manera, “*la investigación se abre camino en la selva de los hechos*” siempre siguiendo una metódica⁹⁶⁸. Como se decía, el punto de partida es la formulación de una teoría cuyo núcleo según M. Bunge⁹⁶⁹, es un conjunto de hipótesis verificables. Las hipótesis (como se ve es un proceso asumible) se formulan de la manera siguiente⁹⁷⁰: El sistemático ordenamiento de los datos, la supresión imaginaria de factores con el fin de descubrir las variables pertinentes y la búsqueda de analogías. El enunciado de la teoría, evidentemente, siempre es provisional y le sigue la observación práctica (empírica). Se trata de la idea de tentativa popperiana. Forma parte del ensayo mientras que la observación, por un lado, y la experimentación⁹⁷¹, por otro, ayudan a

⁹⁶⁶ Weber, M. (1969): *Sobre la teoría de las ciencias sociales*. Ed. Península. Barcelona. 39 y 49. Weber separa claramente los tipos o estructuras mentales ideales de la historia. Así, dada “*la inevitable variación de las ideas de valor rectoras, no hay conceptos históricos verdaderamente definidos a modo de fin último general...*”, p. 83

⁹⁶⁷ Bunge (2013:21)

⁹⁶⁸ Bunge (2013: 32-33 y 52)

⁹⁶⁹ Bunge (2013: 50-51). Cuando el enunciado verificable posee un grado de generalidad suficiente, se denomina hipótesis científica. Se denominan hipótesis no sólo a las conjeturas de ensayo sino también a las suposiciones razonablemente confirmadas o establecidas

⁹⁷⁰ Bunge (2013:53)

⁹⁷¹ Popper (1987:109-111) vincula el concepto de experimento en las ciencias históricas con la experiencia del investigador sobre su análisis de las condiciones particulares en la historia o de condiciones particulares. Hay un ensayo-error en su trabajo y por tanto un aprendizaje de situaciones que le ayudan a contrastar. Las dificultades históricas de interpretación no son más que discrepancias entre el resultado esperado (hipótesis) y el obtenido dentro de nuestros experimentos mentales. Por ejemplo en el caso de los antropólogos, estos experimentos mentales, son conseguidos por su trabajo en el terreno. Experiencias fragmentarias que son utilizadas por investigadores modernos adaptando sus expectativas a momentos de la Edad de Piedra

esclarecer las teorías mostrando sus aciertos y errores (se somete a crítica). Se pretende explicar algo, sea hecho o fenómeno, según una teoría (*explicandum*). Bajo un sistema deductivo se busca explicar el *Explicandum* relacionándolo lógicamente con otros hechos (condiciones iniciales). Ésta junto a la experimentación ponen a prueba los supuestos teóricos e hipótesis (fuerza explicativa y aproximación a la “verdad”)⁹⁷². Así, la ciencia trabaja inicialmente presentando un problema y no con meras observaciones o coleccionando datos⁹⁷³. Aquel nace de la necesidad de una explicación causal de un acontecimiento concreto. Esta implica deducir una proposición singular que presenta unas condiciones iniciales específicas. La observación y el experimento (vs. experiencia) ponen a prueba las teorías y no las generalidades propias del historicismo donde quiere primar una inducción. Generalizaciones que el historiador quiere controlar en su propio enunciado⁹⁷⁴. Las ciencias sociales parten de unas condiciones iniciales donde se encuentra la causa del acontecimiento y el pronóstico como señala Popper. Nunca se puede hablar de causa-efecto de manera absoluta ya que siempre hay una cadena de acontecimientos causales que se deben determinar.

Las teorías se experimentan “*por medio de la comparación de los acontecimientos predichos con los observados*”, se trata de una concurrencia de paralelos, modelos y analogías (forma que se irá viendo a lo largo de este trabajo). Igualmente en este análisis “*también se muestra cómo se pueden experimentar nuestras teorías*”. El uso de una teoría para explicar, predecir o experimentar depende del alcance y enfoque de nuestros intereses (énfasis puesto), de qué proposiciones nos vienen dadas, problemáticas a dilucidar, o qué propuestas precisan más profunda crítica o experimentación⁹⁷⁵.

Según esto, K. Popper⁹⁷⁶ cree en un método de investigación -como ya se expresó- único para todas las ciencias⁹⁷⁷ con algunas diferencias de trabajo. Es una fórmula hipotético-deductiva o causal-deductiva donde se experimenta por medio de predicciones. No se

debiendo su éxito a aquellos experimentos fragmentarios. Este autor, al aseverar en este sentido, no deja de validar la analogía antropológica y la etnoarqueología como sistemas de experimentación y contrastación de hipótesis sea cual sea el problema a dilucidar. Ni que decir tiene que el historicismo niega estas posibilidades o forma de entender al experimentación.

⁹⁷² Popper, Adorno, Dahrendorf y Habermans (2008): *La Lógica de las Ciencias Sociales*. Ed Colofón. México. 30-33

⁹⁷³ “*El método de la ciencia radica en la elección de problemas y en la crítica de nuestros ensayos de solución, ensayos a los que hay que considerar siempre como tentativas provisionales*”, Popper (2008:29). M. I. Finley (1977:104, 11-113) criticaba ese abuso de los historiadores en acumular datos o establecer generalizaciones sobre ellos, tan propias del historicismo. Para él, “*éstas eran menos objetivas*”.

⁹⁷⁴ Finley (1977:111)

⁹⁷⁵ Popper (1987:139)

⁹⁷⁶ Popper (1987:145-150)

⁹⁷⁷ Parra Popper todas son “teóricas”, es decir someten a crítica enunciados generales. Algo que pensadores como Adorno discuten. Hay diferencias metodológicas ya que en las CCNN se enfrentan a materiales no mediados o preformados humanamente pudiendo dejarse mayor libertad para elegir el sistema categórico. Las Ciencias Sociales presentan un objeto ampliamente determinado. Incluso para Adorno es posible reproducir la realidad misma en el proceso de conocimiento usando un aparato categórico inherente al objeto, ello sin partir de teoría alguna como indicaba Popper. Adorno deja a las Ciencias Sociales en un nivel recopilación de hechos y clasificación de métodos “*antes de pretender constituirse en un saber vinculante y relevante a un tiempo*”. Así los métodos no dependen del ideal metodológico sino de la cosa y la importancia del objeto a tratar. Popper, Adorno, Dahrendorf y Habermas, J. (2008): *La Lógica de las Ciencias Sociales*. Ed Colofón. México.

consigue, evidentemente, una certeza absoluta para ninguna de las proposiciones científicas experimentadas. Éstas tienen un carácter de hipótesis, de signo tentativo pudiendo dejar este estado si supera un número de experimentaciones que permitan su validación. Desde las hipótesis se deduce un pronóstico. Éste se confronta (en la medida de lo posible) con un resultado de observaciones experimentales (hay que establecer esa metodología de experimentación de manera sólida). Si se produce un encaje hay una corroboración de las hipótesis aunque no como prueba final de ellas. El desacuerdo provoca refutación o falsificación de la hipótesis. El resultado de la experimentación es la selección de las hipótesis que han superado bien esa fase de contrastación y el rechazo de los supuestos fallidos. El objetivo siempre será establecer la verdad de una teoría independientemente de las “teorías falsas”, es decir aquellas que no hayan podido ser, sobradamente, contrastadas o probadas. O como señala I. Niiniluoto⁹⁷⁸, toda teoría debe ser verificada o refutada ya que la verdad es un objetivo esencial en la ciencia aunque no es fácilmente accesible o reconocible (métodos autocorrectivos que son progresivos bajo presupuestos cognitivos).

La experimentación debe realizarse de manera severa de tal manera que si la teoría no es refutable si, al menos, habrá podido superar una fuerte contrastación por experimentos (prueba de carga). Será en esta etapa donde la ciencia arqueológica puede encontrar el debido respaldo en la manera de formular y presentar las tesis correspondientes, definir la fase empírica y las fórmulas de contrastación adecuadas. Esta actitud crítica es una manera de buscar un confirmación -o al menos acercarse- de manera rigurosa con datos y pruebas. Cuantos más hechos confirman una hipótesis (soporte empírico) y cuanta más precisión expresa la misma para reconstruir a aquéllos, mayor verosimilitud o “pausibilidad” tendrá la teoría expuesta. Además está el soporte racional o el encaje de los hechos sobre el conocimiento general en la comunidad científica y el soporte cultural, es ese contexto cultural y científico donde se gestan y crecen las hipótesis⁹⁷⁹. La arqueología participa de los mismos problemas epistemológicos y de método que el resto de las ciencias sociales. Uno de ellos, por más que los procesualistas se empeñen en proclamar el concepto de objetividad, es salvar el problema de la subjetividad tanto en la proposición de teorías e hipótesis, los procesos de contrastación como la explicación de aquéllas. Ello sin caer en la simplicidad postprocesual de incorporarla como una proposición más en su programa de investigación que conduce al riesgo dentro de nuestra disciplina, como señalaba V. Lull⁹⁸⁰, de las ambigüedades y reiteraciones. O dicho de otro modo en las simplicidades generalistas bien teóricas, bien puramente empíricas.

Las ciencias sociales⁹⁸¹ juegan con un conocimiento previo de nosotros mismos a la hora de construir hipótesis sobre otras personas (se puede usar, a nuestro entender, como un punto de partida para validar el método). Hay una experiencia previa que no excluye que estas hipótesis deban ser experimentadas y sometidas al método de selección por eliminación. No deja de existir una intuición que inspira el lanzamiento de unas hipótesis pero éstas deben ser ricas en consecuencias y debidamente experimentadas para que sean válidas. Nuevamente Popper se aleja del historicismo con su comprensión intuitiva e inductiva. La proposición -de

⁹⁷⁸ Niiniluoto, I. (2002): *Critical Scientific Realism*. Oxford.

⁹⁷⁹ Bunge (2013: 63-64-65)

⁹⁸⁰ Lull, V. (1988): “Hacia una teoría de la representación en arqueología”. *Revista de Occidente* 81. 62-76

⁹⁸¹ Popper (1987: 153-154)

manera rigurosa- de esas hipótesis iniciales ha sido uno de los caballos de batalla en arqueología. Al ser, como expresa Gibbon⁹⁸², una disciplina que no versa sobre entidades concretas y reales como se entenderían en otras disciplinas científicas. Se trabaja sobre construcciones de naturaleza teórica que nunca existieron, al menos como las conceptualizamos y abstraemos, como arqueólogos, para plantearnos su investigación profundizando en su conocimiento y explicación. Esa conceptualización responde a una necesidad para afrontar el estudio de una cultura o colectivo humano. Somos nosotros quienes creamos la entidad en base a una serie de restos materiales. Por tanto, hay un componente teórico (aceptado y consensuado así) al que se le suma un conocimiento hipotético con un juego de continuas preguntas⁹⁸³ y propuestas verosímiles más que de conclusiones finales pero que nos acerca a nuevas perspectivas. Por tanto, se precisa de un método que evite un subjetivismo o al menos lo minimice. Las hipótesis de partida, en consecuencia, precisan -siguiendo al citado G. Gibbon- de una serie de condiciones, tal como expresaba K. Popper, y un procedimiento para establecerlas (hipótesis lícitas o ilícitas). Autores como F. Criado⁹⁸⁴ exponen ese proceso de trabajo para establecer hipótesis coherentes, legítimas y verosímiles. Un proceso de trabajo que confluye en la posibilidad de establecer -de manera veraz-enunciados teóricos escapando de la subjetividad.

Si se sigue con los planteamientos del realismo científico en las ciencias históricas⁹⁸⁵ se puede partir de un “*Explicandum*” o acontecimiento singular. Se deben buscar, en consecuencia, todas las condiciones inicialmente singulares (describen la causa que conlleva un acontecimiento o efecto) que puedan ayudarnos a explicar o entender aquél. Igualmente se pueden experimentar hipótesis específicamente dadas. Se usarán junto a otras proposiciones singulares siendo una condición inicial y deduciendo de las mismas algunos nuevos pronósticos que lleguen a describir un acontecimiento pasado. Este puede ser confrontado con pruebas empíricas⁹⁸⁶ (documentos, inscripciones, objetos, etc). Así la historia explica, por un lado, y describe, por otro. El primer caso se acoge a la condición causal mientras que la descripción alcanza aquellos hechos no relacionados causalmente (peculiares o interesantes) dentro de una concurrencia accidental.

El trabajo en las ciencias históricas implica introducir o adoptar, con claridad, un punto de vista preconcebido sobre un fenómeno de nuestra historia. Es decir, escribir sobre aquella historia que nos interesa sin torcer, ni falsear los datos para que cuadren con nuestra idea o desdeñar, sin más, aquellos datos que no cuadren. La información debe ser considerada de manera metódica y objetiva. Por tanto se debe documentar de manera intensiva (esta es una de las claves) debiendo formularse una hipótesis experimental que evite llevarnos a una mera interpretación histórica subjetiva y único objetivo de nuestro trabajo. Si las actitudes formuladas pueden ser expresadas como hipótesis experimentales (sean singulares o universales) se pueden tratar como hipótesis científicas. En caso de no ser experimentadas (no

⁹⁸² Gibbon, G. (1989): *Explanation in Archaeology*. Basil Blackwell. 59.

⁹⁸³ Nuevamente M. I, Finley. (1977:111) concreta cuando señala que la importancia radica en qué preguntas se deben hacer y no qué preguntas se deben dar.

⁹⁸⁴ Criado, F. (2012:206-212). Se denomina *método para la interpretación* dentro de una Arqueología Interpretativa.

⁹⁸⁵ Popper (1987:159, 161 y 162)

⁹⁸⁶ En el caso de la arqueología juega un papel fundamental el estudio del registro y su comparación...

pueden ser refutadas y las confirmaciones son aparentes careciendo de valor), el punto de vista selectivo o foco de interés histórico no deja de ser una interpretación histórica que el historicismo confunde con teorías⁹⁸⁷. De alguna manera precisamos o necesitamos acotar las preguntas. Si limitamos las cuestiones sobre los procesos históricos se podría reducir la especulación (al menos sería una especulación bien informada) acercándose al componente experimental de las Ciencias Naturales, algo que esta en la base del pensamiento de Stephan Turner.

Según todo esto, se puede concluir que si la Arqueología como ciencia histórica y social busca conocer el pasado, éste, como hecho, es objeto de investigación para entender y conocer la naturaleza del mismo. Se pretende reconstruir ese pasado basándose en los restos materiales e investigando, de la manera más minuciosa y sistemática posible, el registro arqueológico visto como unidad de conocimiento. Esta acción implica determinar el objeto de estudio, establecer las preguntas adecuadas, el fin de la investigación, el planteamiento y uso de las técnicas de trabajo, forma para la obtención de datos, análisis y la metodología o metódica adecuada (empirismo). A la vez proponer sistemas de contrastación y analogías posibles. Para la realización del trabajo se debe llegar a través de un método arqueológico específico, una epistemología y filosofía de la ciencia coherente a nuestros planteamientos científicos y por tanto a nuestra teoría (**Programa de Investigación**). En nuestro caso -como se ha expuesto- se ha apostado por el realismo científico crítico y más relativista. Desde éste se han tendido suficientes puentes, como indica Manuel Domínguez⁹⁸⁸, para que la ciencia arqueológica pueda avanzar en ese sentido, al igual que deben hacerlo las ciencias sociales. La actual visión, a día de hoy, por parte de algunos arqueólogos sobre el estado teórico y epistemológico de esta ciencia, es relativamente pesimista. Nosotros no pensamos así, y vemos esta disciplina como un motor dinámico del estudio y comprensión del comportamiento humano que ayuda a entender y aprehender los procesos sociales de manera científica. Si es cierto que, actualmente, está aquejada de cierta parálisis y agotamiento al no ofrecer nuevos paradigmas y acogerse, en casos, a un neoempirismo que pone demasiado énfasis en el trabajo de laboratorio y aplicación de tecnología sin objetivos claros, más que en la construcción de grandes modelos teóricos o programas de investigación como definiría Lakatos. Ese *neoempirismo* es tildado -y estamos de acuerdo- por algunos autores como Felipe Criado como reaccionario⁹⁸⁹. En cualquier caso, como ya expresábamos anteriormente, se trata de un empirismo fatuo donde las técnicas auxiliares parecen un fin y no un medio, donde predominan las descripciones y acumulación de datos⁹⁹⁰ siendo reactio a la realización de teorías explicativas (visión holística) que busquen acercarnos al conocimiento real del pasado y del comportamiento humano. Si parece, a nuestro juicio, posible ese giro epistemológico que devuelva la disciplina -siguiendo un ideal de objetividad - hacia su verdadero objetivo que es conocer y explicar los procesos sociales pasados desde el registro

⁹⁸⁷ Popper (1987:165-167)

⁹⁸⁸ Domínguez-Rodrigo, M. (2008): "Arqueología neo-procesual: ¿Alive and kicking?. Algunas reflexiones desde el Paelolítico". *Complutum* 19-1. 195-204

⁹⁸⁹ Criado, F. (2012): *Arqueológicas. La razón perdida*. Bellaterra. Barcelona. 112-113.

⁹⁹⁰ Se acerca a la vieja teoría manifestada por el sociólogo polaco-británico S. Andreski sobre el lenguaje vacío, la trivialidad de algunos estudios o la pretenciosidad, sin fundamentación, de algunos de ellos. El ataque de este intelectual es de más calado y acidez. Aunque esa primera visión de las ciencias sociales y la necesidad de mayor interacción entre ellas parece que encaja con el impulso que cobra el neoempirismo. Andreski, S. (1972): *Las ciencias sociales como forma de brujería*. Taurus. Madrid.

material de las culturas pretéritas aplicando ese conocimiento en el presente. A tal fin, se precisa de un modelo de organización riguroso, coherente y autorregulable⁹⁹¹. En nuestro caso propondremos un esquema (ESQUEMA 3) del método al final del siguiente apartado sobre el que se podrá sustentar y esbozar la formulación de nuestra teoría e hipótesis siguiendo las propuestas de los autores comentados en los párrafos precedentes.

Cabe, llegados a este punto, preguntarse por el concepto de interpretación y el problema de subjetividad que pueda arrastrar. Es decir, cómo valoramos de una manera más subjetiva y personal los hechos y conclusiones a los que se ha llegado en el transcurso de la investigación. Se entra en un plano más conflictivo donde la posición ideológica del investigador y las teorías a las que se acoge para realizar su análisis pueden no estar exentas de polémica derivando el trabajo hacia un esfera de cuestionamientos sociales e ideológicos. Señala F. Criado⁹⁹² que nuestra racionalidad como investigadores está expuesta a condiciones históricas y contextuales. Esta situación, como se expresaba al comienzo de este capítulo, es inevitable pero debemos ser conscientes de ella tanto a la hora de formular nuestras teorías como a la hora de interpretarlas y analizarlas, ayudando, por consiguiente, a su comprensión.

4. 1. 2. El método sujeto a dos programas científico-arqueológicos: Procesualismo y postprocesualismo. La discusión de nuevos enfoques y alineamiento programático.

Durante los largos duelos dialécticos y metodológicos entre procesualistas y postprocesualista - entre otros- se traslucía un enfoque filosófico en la manera de entender la ciencia arqueológica y su adscripción al bloque de ciencias sociales, así como el “choque” de éstas con las llamadas ciencias duras o las naturales⁹⁹³. Para unos, el enfoque y alcance de la arqueología versus antropología no distaba de las ciencias naturales. Para los otros, muy en la línea -visto anteriormente- de filósofos de la ciencia relativistas como Adorno, Derrida, Feyerabend, Habermas o Foucault, no dejaba de ser encuadrable en las ciencias sociales e históricas y, por tanto, marcada por una subjetividad e imposibilidad de aplicar cualquier método hipotético-deductivo. Esta situación dejaría aquéllas más sujetas al “*todo vale*” de Feyerabend donde la posibilidad de reconstruir la realidad humana se torna compleja o imposible. Estas líneas de pensamiento postmoderno llevan a plantear que la razón es un constructo social habiendo clara separación entre las ciencias sociales y naturales. Se llega al extremo de proclamar que la ciencia es un mito a superar por la sociedad. Esta discusión tan escolástica nos quedaría fuera de nuestros objetivos si no fuera por la necesidad de aplicar un

⁹⁹¹ Estamos con las tesis de F. Criado (2012:125 y 180) que no se debe caer en el eclecticismo pero si buscar una cierta conciliación entre los diferentes corrientes arqueológicas estableciendo una teoría y un método que supere sus problemas y contradicciones. Es decir una visión integradora sobre un programa de investigación que desarrolle una base teórico-metódica para construcción del conocimiento e inteligencia arqueológica. Una base donde las aportaciones de la antropología son importantes. El modelo propuesto por este autor no se desdice mucho de cualquier modelo científico.

⁹⁹² Criado, F. (2012): *Arqueológicas. La razón perdida*. Bellaterra. Barcelona. 47. Esas condiciones con las que opera la lógica contemplan un escalado que va desde lo particular a lo general:

1. Relaciones con otras ciencias sociales.
2. Relaciones con Paradigmas o Teorías generales vigentes dentro de una esfera de saber o en varias.
3. Relaciones con las teorías de la ciencia y el conocimiento.
4. Relaciones con un contexto socio-cultural concreto.

⁹⁹³ Snow, C. P. (1977): *Las dos culturas y un segundo enfoque*. Alianza Editorial. Madrid.

método válido a nuestro objeto de estudio o *Explicandum*. Método que permita llegar a conclusiones verosímiles y contrastables. Además, por que al estar centrados en una investigación que toca el mundo de las creencias e ideas, traspasamos esa sutil frontera de la cultura material siendo ésta a la que se aferra nuestra disciplina y desde la que es más fácil deducir. Esa ampliación de horizontes de investigación (mundo simbólico e inmaterial) ha venido, en parte, descolgada de la controversia entre procesualismo y postprocesualismo. Se abrió un nuevo campo o enfoque desde el que o, mejor, donde desarrollamos nuestra investigación. Por consiguiente, no queda más que analizar desde dónde se parte y cómo las diferentes escuelas han abordado este tema con un determinado enfoque metodológico.

Dentro de este intenso debate “escolástico”, que ha agitado de manera tan interesante buena parte de la vida arqueológica de las tres últimas década, se ha propiciado que muchos investigadores adoptasen posiciones más pragmáticas, abiertas o flexibles al atender a nuevas posibilidades de método o nuevos horizontes de trabajo. Aún participando de los supuestos de un programa científico u otro, no cabe duda que este choque dialéctico ha servido para abrir vías y espacios de investigación e interpretación dentro de muchas ramas de la disciplina y, entre ellas, el arte paleolítico. El debate ha enriquecido las diferentes posibilidades permitiendo un mayor contacto entre distintos flujos teóricos provenientes de varias escuelas rechazando, *a priori*, cualquier exclusión que pueda ayudar o lastrar a la investigación. Está claro que el énfasis de la controversia ha disminuido en muchas áreas dejando paso a una reflexión metodológica más serena que da lugar a oportunidades para el estudio de variados campos, la aplicación de nuevas metodologías y técnicas, nuevas relaciones con ciencias auxiliares, etc. En definitiva una rica variedad de perspectivas.

Todo este proceso epistemológico no quita para que se deba comenzar el estudio del arte por algún aspecto que permita, por un lado asentar, edificar y aplicar ciertos principios de nuestro pensamiento científico y por otro, comenzar a profundizar en algún aspecto de aquél (como es el análisis del espacio, su uso y comprensión por parte de las sociedades paleolíticas o el identificador étnico como posible articulador simbólico de ese espacio). Desde ambos enunciados se puede y se debe ir avanzando en la investigación para no caer en un bucle de conocimiento que nos arrastre a aquella parte más simple del estudio, es decir, la mera descripción de los fenómenos o de particularismos volviendo a un mero empirismo descriptivo (algo de lo que ha adolecido esta parte de la Prehistoria). Estaríamos, entonces, ante una arqueología de corto rango alejada de una visión más amplia cuya intención y objetivo es conocer las sociedades pasadas y su comportamiento para explicar mejor los actuales procesos humanos. Por ejemplo, para I. Hodder⁹⁹⁴ el tema del espacio que un grupo social necesita o cree necesitar para ciertas actividades “*es una cuestión de simbolismo, de significado y de intención*”. Por consiguiente, se unen tres conceptos: espacio, necesidad y simbolismo. Es en este juego de diferentes planos (en el que las ideas de unos y otros amplían el grado de enfoque) donde nos vamos a mover a la hora de profundizar en nuestra investigación planteando las preguntas adecuadas. Y se hará desde diferentes propuestas o postulados, tal y como vienen haciendo diferentes investigadores en la actualidad, creyendo - como se decía- que todos aportan un matiz interesante que abunde y ayude a profundizar en el tema dejando a un lado buena parte de las controversias y dialécticas metodológicas.

⁹⁹⁴ Hodder, I. (1988): *Interpretación en Arqueología. Corrientes actuales*. Crítica. Barcelona. 95

El avance de las ciencias sociales se realiza más por aproximación y progresión que por conclusiones únicas y brillantes, sintetizando posturas o discutiéndolas, sometiéndolas a la carga de la crítica y aprovechando aquellos supuestos y conclusiones que puedan mejorar nuestro conocimiento de los temas e incidan en la claridad y concreción de las respuestas. La investigación sobre las dinámicas sociales y simbólicas es un terreno complejo ya que estamos sometidos a trabajar sobre el inmaterial y evanescente mundo de las ideas. Esa ausencia, a primera vista, de evidencias concretas obliga a acotar el término de investigación centrando preguntas y objetivos, así como buscando los procesos de contrastación adecuados y los márgenes de experimentación. Si consideramos la expresión simbólica como parte de las respuestas y estrategias de las comunidades humanas en su organización subsistencial, de su organización social o de su comprensión y control del medio y realidad que los envolvía, tal vez se pueda, así, profundizar mejor en aquélla. Aunque es prácticamente imposible llegar a la total comprensión y significado final de ese mundo de las ideas que están detrás de símbolos y signos, de expresiones artísticas y de creencias, de las poblaciones prehistóricas, si podemos y debemos plantear – tal y como se propone desde el realismo crítico- teorías verosímiles que ayuden a acercarnos a su interpretación partiendo de la materialidad de ciertos comportamientos.

El conocimiento del arte paleolítico se ha ido perfilando en el tiempo en una confluencia de teorías, preceptos y propuestas aportadas tanto por el campo de la antropología como de la arqueología. Investigar en el terreno de las manifestaciones artísticas paleolíticas o de sociedades primitivas es chocar, por parte del prehistoriador, con un sistema de ideas al que es casi imposible llegar, aunque es posible racionalizarlo y conceptualizarlo para su mejor comprensión teórica de la misma manera que, por ejemplo, haría Lévi-Strauss en los trabajos sobre antropología. A pesar de esa complejidad de la investigación estamos obligados a buscar un modo de trabajo y metodología que nos permita abrir esa puerta o al menos asomarnos a su posible interpretación. Obviamente, si ya en las ciencias naturales es complicado llegar al significado o principio de ciertos fenómenos, más lo es en las ciencias históricas como la arqueología donde se deben deducir los hechos a partir de evidencias materiales siendo, en numerosas ocasiones, datos, restos y documentos sesgados o alterados. Es tremendamente complejo interpretar con éxito ese mundo de las ideas que sustenta y está detrás de las diferentes expresiones gráficas. Esos documentos visuales son la expresión material y palpable de un rico mundo inmaterial creado en la mente de diferentes sociedades prehistóricas a lo largo del tiempo. Un acervo cultural cargado de simbolismo y reflejo de la idiosincrasia de un grupo humano.

Desde distintas posiciones conceptuales, los arqueólogos ha intentado la interpretación del arte prehistórico como se vio en el capítulo correspondiente. No hay respuestas únicas pero sí que hay partes de los sistemas sociales (enlazamos con la sociología del arte), en cada momento, que sustentan su realización y su motivo, es decir, debemos plantearnos como llegar al nebuloso mundo de las ideas del colectivo social que, en concreto, las creó y propició. Cabe preguntarse qué partes o subsistemas deben primar en el análisis a la hora de llegar a ese objetivo final: ideología y mentalidad. Ambos son aspectos más bien subjetivos que recaen en el punto de vista del investigador.

La visión más materialista proporcionada por la arqueología procesual o la Teoría de Sistemas donde las bases económicas explican y confluyen en la organización social y la ideología dejando poco espacio al individuo en sí mismo no parece, *a priori*, que sea el mejor o exclusivo camino para alcanzar los objetivos de análisis e interpretación del arte paleolítico como expresión simbólica. Sin caer en el simplismo de una explicación única y sin matices, está claro que la ciencia arqueológica parte de un sesgo creado por la propia base de datos y desde ahí se plantea hacer diferentes deducciones e inferencias. El trabajo con elementos materiales prima y hace más fácil llegar a conclusiones tecnológicas o económicas que no de tipo social, de creencias, ideológico, religioso, etc. Aunque siempre habrá una relación y coincidencia entre los aspectos materiales e inmateriales siendo nuestro trabajo llegar a entenderla, explicitarla y explicarla de manera sólida y coherente.

Evidentemente, como ya se expuso, la cuestión metodológica se complica al abordar esferas de índole social, religioso o simbólico. El procesualismo no tuvo mayor problema, a la hora de aplicar una determinada heurística, de llegar a diferentes conclusiones en sus investigaciones sobre fenómenos de subsistencia de un determinado grupo humano. Y se hizo de manera coherente aplicando sus principios del método. Los restos materiales junto a datos zoológicos, medioambientales, etc, favorecían este tipo de trabajos y la aplicación de metodologías más próximas a las “ciencias duras” propiciando modelos y estrategias de explotación. Por tanto, encajaban en los planteamientos de esta escuela donde la cultura material era un medio extrasomático de adaptación valorándose los diferentes comportamientos humanos como expresión de las formas de explotación y encaje en el medioambiente. Este desequilibrio “procesual” hacia las esferas “económicas”, producto de esa mayor facilidad de aplicación de técnicas y métodos sobre el registro arqueológico en bruto, muestra la clara desatención hacia aquellos aspectos simbólicos donde los mismos postulados epistemológicos se vuelven complejos a la hora de establecer un planteamiento del método. Ese tedio, en cuanto a la acción de conocimiento, llevaría a una buena parte de los arqueólogos a establecer el subsistema simbólico, dentro de una jerarquización, como una situación totalmente derivada, incluso menor, del plano económico⁹⁹⁵. Ello a pesar de varios intentos por buscar una manera, dentro de sus postulados, de investigar ese mundo creencial⁹⁹⁶. Tal como señalaba C. Hawkes⁹⁹⁷, la dificultad de deducir y establecer inferencias para un arqueólogo es mayor según el campo de investigación en el que quiera profundizar. La analogía de la cebolla que hace C. Gamble⁹⁹⁸ de este proceso de estudio por capas, es tremendamente gráfica. Así la complejidad es mayor según sacamos capas: técnica, economía y subsistencia, instituciones sociales y políticas, vida religiosa y simbólica. Esta última parte es la más compleja y dura de tratar pero clave como rasgo propio de nuestra especie.

La Teoría de Alcance Medio permitió, en ciertas esferas parciales del conocimiento, progresar a los arqueólogos, especialmente, a la hora de investigar sobre aspectos técnicos, la

⁹⁹⁵ Watson, P. J.; LeBlanc S. A. y Redman, C. L. (1971). *El método científico en arqueología*. Alianza Editorial. Madrid.

Gamble, C. (2001): *Las sociedades paleolíticas de Europa*. Ed. Ariel. Barcelona.

⁹⁹⁶ Binford, L. (2001): *Constructing Frames of Reference: An Analytical Method for Archaeological Theory Building Using Ethnographic and Environmental Data Sets*. University California Press.

⁹⁹⁷ Hawkes, C. (1954): “Archaeological theory and method: some suggestions from the old world”. *American Anthropologist* 56. 155-168.

⁹⁹⁸ Gamble, C. (2002): *Arqueología básica*. Ariel Prehistórica. Barcelona. 100-101

elaboración de herramientas, las prácticas de asentamiento o las estrategias de subsistencia pudiéndose establecer patrones de comportamiento o procesos. Ahora bien, tal como señala Clive Gamble⁹⁹⁹ queda por ver como “*estos rastros discontinuos en el registro arqueológico pueden ser luego integrados en un esquema interpretativo más general*”. Decididamente, para el caso de la última capa de Hawkes, se plantea un serio problema de método y alcance si se quiere trabajar con el rigor que exigiría una praxis hipotético-deductiva con el correspondiente sistema de contrastación de hipótesis. No parece -como se ha visto- que la arqueología procesual y sus diferentes variantes esté especialmente interesada en este nivel de investigación, al menos parece costarle, al no tener claro como aplicar sus principios causales en este terreno, cómo extraer las ideas de un objeto. No parece que se quiera, como señala Gamble¹⁰⁰⁰, penetrar en la mente de nuestros antepasados o su dimensión social salvo cuando se relaciona directamente con aspectos económicos. Esta debilidad en el método y programa puede hacernos caer en un bucle ontológico del que no se salga. Se puede terminar, por parte de los prehistoriadores, bien exponiendo puras especulaciones sin fundamento, bien cayendo en un empirismo facilón y descriptivo donde sólo se aborden aspectos formales del arte bajo una apariencia científica (medidas de figuras, posiciones en el espacio, técnicas de ejecución, suelos de trabajo, nuevas nomenclaturas o tecnicismos confusos, etc.). En cualquiera de ambos casos nunca se llegarían a afrontar los verdaderos problemas de la investigación sobre esta área. Si, como veremos, el postprocesualismo empujó a los arqueólogos a valorar de otra manera el mundo simbólico, el procesualismo debe cuadrar en su paradigma interpretativo este plano del comportamiento humano. Cabe, y es necesario un giro epistemológico que deje a un lado el relativismo postprocesual y supere las posiciones, un tanto anquilosadas y restrictivas, del procesualismo, en especial su visión demasiado introspectiva hacia los procesos técnicos y subsistenciales de las comunidades prehistóricas.

Las duras críticas postprocesualistas abrieron el debate sobre la forma y los temas para llegar al mundo simbólico de una sociedad, obligando, a diferentes autores, a un reposicionamiento interno de la escuela procesual, en algunos casos ya en sus orígenes. Así y en su momento, investigadores como Deetz o Gould, Schiffer o Flannery¹⁰⁰¹ buscaron puntos de apoyo epistemológicos para penetrar en este resbaladizo terreno de mente, ideas, símbolos y creencias. El peso del realismo científico expresado por autores como Popper no parece dejar mucho margen de maniobra. Sus enfoques¹⁰⁰² (y en parte también los de Hempel) sobre la filosofía de la ciencia inspiraron algunos preceptos de la Nueva

⁹⁹⁹ Gamble (2002:41).

¹⁰⁰⁰ Champion, T; Gamble, C; Shennan, S. y Whittle, A. (1988): *La Prehistoria en Europa*. Crítica. Barcelona.
Gamble, C. (2001): *Las sociedades paleolíticas de Europa*. Ed. Ariel. Barcelona.

¹⁰⁰¹ Deetz, J. (1971): *Man's imprint from the past. Readings in the methods of archaeology*. Little Brown and C. Boston.

Gould, R. A. (1980): *Living archaeology*. Cambridge University Press. Cambridge.

Schiffer, M. B. (1976): *Behavioral archaeology*. Academic Press. Nueva York.

Flannery, K. V. (1975): *La evolución cultural de las civilizaciones*. Anagrama. Barcelona.

¹⁰⁰² Las ideas iniciales expresadas por Watson, LeBlanc y Redman en *El método científico en arqueología, se basaron en el positivismo inductivo y empirista manifestado por Carl G. Hempel en Filosofía de la Ciencia Natural*. Alianza Editorial. Madrid. Este tratado de arqueología ha sido calificado por los seguidores postprocesuales de excesivamente rigorista, rígido e inflexible aunque si es cierto que aportó rigor, método y disciplina a nuestra ciencia.

Arqueología¹⁰⁰³ pero más desde su posición sobre las ciencias duras que por su demoledora crítica sobre el enfoque historicista de las ciencias históricas. Si bien éstas no pueden establecer predicciones o leyes generales que determine una serie de dinámicas de acontecimientos, sólo tendencias dada la complejidad de los fenómenos sociales¹⁰⁰⁴, no dejan de compartir el mismo método -se parte que las Ciencias Sociales también son teoría y empírica- que el resto de ciencias. Es decir se sujetan a ese realismo científico que quiere conocer el mundo y la naturaleza de las cosas a través de la ciencia¹⁰⁰⁵. Evidentemente con peculiaridades y enfoques que podrían salvar algunas de las paradojas donde la arqueología procesual encalló y que no han sido resueltas por el postprocesualismo. Es más que posible

¹⁰⁰³ Es interesante este debate ya que siempre se ha visto como “autor intelectual” de la Nueva Arqueología a Hempel que no deja de ser un positivista que lleva la lógica deductiva a su extremo, pero como bien incide M. Domínguez: *“Hempel no distingue entre términos teóricos y términos derivados de la observación. Otorga prioridad a la inducción en el conocimiento contrastable y critica el enfoque deductivo de que la teoría tenga un correlato empírico.”* Si bien establece *“un balance entre inducción y deducción”* pero está lejos de los métodos hipotéticos-deductivos del realismo científico. *“El positivismo lógico hempeliano nos dice que no hay manera de verificar ninguna teoría por estar exenta de contenido empírico”*. Algunos autores procesuales, indica Domínguez, se apartaron de la estructura lógica al no distinguir entre reconstrucción y explicación acogiéndose al principio de simetría de Hempel. De hecho puede haber algunas ideas en los postulados iniciales de Binford que pronto van adoptando los métodos del realismo científico. Domínguez-Rodrigo, M. (2008): *“Arqueología neo-procesual:”Alive and kicking”*. Algunas reflexiones desde el paleolítico”. *Complutum* 19-1. 195-204

¹⁰⁰⁴ Ver Popper, R. K. (1987): *La miseria del historicismo*. Alianza Taurus. Madrid. El historicismo, según Popper entiende la historia como finalista y predeterminada no pudiendo ser alterada ni siquiera por la razón, así, para este autor, el historicismo es *“un método indigente, un método que no da frutos”* que sufre de *“una debilidad inherente e irreparable”*, de esta manera, *“...no puede haber predicción del curso de la historia humana por métodos científicos o cualquier otra clase de método racional”*. Esta premisa rechaza la posibilidad de una historia teórica de la misma forma que existe una física teórica, es decir una teoría científica del desarrollo teórico que sirva de base a la predicción de los hechos históricos. Aunque tiene su matiz, sus argumentos no refutan la posibilidad de toda clase de predicción social; ... *“es perfectamente compatible con la posibilidad de poner a prueba teorías sociológicas por medio de una predicción de que ciertos sucesos tendrán lugar bajo ciertas condiciones.”* Se refuta *“la posibilidad de predecir sucesos históricos en tanto puedan ser influidos por el crecimiento de nuestros conocimientos”*. Y es que *“el curso de la historia humana está fuertemente influido por el crecimiento de los conocimientos humanos”* (no podemos predecir hoy lo que sabremos mañana). Con todo *“la meta fundamental de los métodos históricos está mal concebida; y el historicismo cae por su base”* (Popper 1987: 11-14). No quita para que durante el análisis de la vida social se puedan descubrir, entender y explicar sucesos; determinar sus causas y efectos; determinar que fuerzas los produjeron y como influyeron sobre otros hechos. Ahora bien, no seremos capaces de formular leyes generales *“que sirvan para describir en términos generales estos lazos causales”*. Y ello por qué existe el riesgo de estar ante un hecho social particular explicada por causas particulares siendo fuerzas *“únicas e irrepetibles”* y quizá surgen sólo una vez en esa determinada situación. Es decir no hay seguridad para su generalización. Y esta situación se une a la verdadera complejidad de los fenómenos sociales (Popper 1987:25-26). Llega a admitir que el tratamiento científico de la sociedad y la predicción histórica científica sólo serían posibles en la medida que la sociedad se halla determinada por el pasado. En este caso, la ciencia se ocupa de la necesidad que vincula, por un lado, al ámbito de las ideas y pensamientos, y por otro lado, al mundo material por las condiciones económicas de nuestra vida. Muestra un cierto influjo de la dualidad del materialismo histórico de Marx donde las ideas son consideradas bajo las condiciones materiales y económicas que las originan (ver K. Popper (1985): *La sociedad abierta y sus enemigos* II. Orbis. Barcelona 287-289). En todo caso nos parece una línea argumental interesante aunque niege el carácter predictivo de las ciencias históricas.

¹⁰⁰⁵ Como señalaba Feyerabend, *“el mundo es independiente de nuestras actividades para hacer acopio de conocimientos y que la ciencia es el mejor modo de explorarlo”*. Feyerabend, P. (1981): *Realism, Rationalism and Scientific Method*. Philosophical Papers. Cambridge. Cambridge. 3

que la reflexión -ya expuesta- de filósofos de la ciencia como Niiniluoto, Toumela o Bhaskar ayuden a replantear los presupuestos del realismo científico y, por tanto, los métodos de las ciencias sociales dentro de esa gran teoría de las ciencias. Para todos ellos estamos ante la existencia de una realidad que se tiene que ir descubriendo y a la que nos acercamos de manera progresiva a través del planteamiento de teorías que se deben ir comprobando y contrastando (incremento de la capacidad de explicar y comprender el mundo y la naturaleza de las cosas desde por un medio científico hipotético-deductivo con el empleo de diversas metodologías y formas de conocimiento)¹⁰⁰⁶. Creemos que cabe, dentro del realismo científico, una nueva forma de enfocar el conocimiento arqueológico y con él, el estudio del mundo inmaterial de las ideas y creencias de las sociedades prehistóricas. El mismo debate abierto en esta rama de la filosofía de la ciencia (realismo científico) puede dar pautas que reconduzcan el método de investigación en arqueología sobre este área de la conducta humana más allá, como se expresaba anteriormente, del relativismo y subjetivismo postprocesual. El mundo de los símbolos, ideas y creencias debe verse como parte de la cohesión, comunicación y explicación de esas sociedades respecto a sí mismas y al mundo que las rodeaba. Un mundo del que dependen y que intentan referenciar para comprenderlo. Conceptualización cuyo conocimiento debe ser transmitido por la palabra (relato oral) y las

¹⁰⁰⁶ Este progresivo acercamiento a la realidad, por parte de la ciencia, no se produce, evidentemente, por acumulación sino que consiste en reemplazar las primeras teorías con nuevos resultados que son más verdaderos o más cercanos a la verdad que las primeras. Así la ciencia progresará aproximándose a la verdad. Esta tesis es expresada en Niiniluoto, I (1984): *Is Science Progressive?*. Ed Reidad, Bostón. A ella se une la tesis sobre verosimilitud (instrumento epistemológico para llegar al progreso científico) que viene a expresar que la ciencia progresa hacia teorías cada vez más verosímiles dado que verdad, realidad y ciencia están unidas, en Niiniluoto, I (1987): *Truthlikeness*. Ed D. Reidel, Dordrecht. La idea de verosimilitud ya es expresada por K. Popper y por A. Einstein al usar viejas ideas para nuevas teorías. Estas explican los éxitos de la vieja teoría por referencia a ellos y como aproximaciones en casos especiales o circunstancias que ocurren para prevalecer. La idea de verosimilitud en I. Niiniluoto se sitúa a medio camino entre el deductivismo de Popper y el inductivismo de Carnap (ver Agassi, J 2011: "Verosimilitud". *Discusiones filosóficas* 19. 61-86). Niiniluoto expresa que se progresa por mecanismos de autocorrección buscando un resultado positivo (se apela a la lógica) con un exceso de rigor criticismo sobre una teoría que la dispondrá para resolver nuevos problemas (en Popper el rigor es un nuevo sustituto de la certidumbre). Según esto, aquellos mecanismos suponen reconocer como verdaderas o cercanas a la verdad las proposiciones que se pretenden corregir. Así la ciencia se mueve hacia los resultados que se acerquen más a la verdad, esclareciendo y profundizando en el conocimiento. Ver también Niiniluoto, I. (2002): *Critical scientific realism*. Oxford University Press. Oxford. Desde este punto de vista, los arqueólogos reconstruyen el pasado, más allá de interpretarlo, ya que la realidad de ese pasado es un hecho acaecido y por tanto reconstruible por esa fórmula de aproximación. Se está lejos de las posiciones de Foucault o Deleuze donde la verdad se construye bajo la forma de régimen de verdad totalmente condicionada por la situación del arqueólogo (medios, valores, cultura, relaciones de "poder", etc). No cabe duda que algo de todo esto existe, pero también el rigor metodológico que permite exponer los hechos a partir de una hipótesis. El arqueólogo debe ser conocedor de estos riesgos y condicionantes. Latour (2007) señalaba que todo conocimiento ontológico es hijo de su tiempo influido por el contexto socioeconómico y político. Sin duda. Los medios, los conocimientos en cada momento, los debates científicos y sociales nos llevan a buscar, enfocar problemas concretos, necesidades de conocimiento y a proponer teorías, veáse sino todo el proceso del inicio de la Prehistoria como disciplina, el origen del hombre o del arte como ya se expuso en el Capítulo III. De como se haga es problema de cada investigador pero sobre todo no desdice las posiciones expuestas por Niiniluoto. Además el factor tiempo ayuda a depurar ese "ruido contextual", al menos a aislarlo y entenderlo. A los hechos nos acercamos proponiendo las hipótesis adecuadas y haciendo las preguntas correctas. Ver Latour, B. (2007): "A textbook case revisited: knowledge as mode of existence". *The handbook of science and technology studies*. MIT. Cambridge. 83-112

imágenes (relato visual) en forma de símbolos (ambos se apoyan entre sí) sustentado por una matriz de mitos. Sobre este eje material se debe trabajar y desde el que se debe partir. De alguna manera se recupera o enlaza con ese giro teórico dado desde posiciones procesualistas expresadas, en parte, dentro de la arqueología cognitiva donde se aborda la dimensión simbólica de la realidad. La misma no es directamente observable pero si sus efectos sociales en el registro arqueológico, por tanto permite abordar una arqueología de las formas simbólicas.

4. 1. 3. Esquema del método propuesto.

Una vez hecho un repaso por las diferentes visiones sobre la teoría de la ciencia, sobre los principales programas de investigación en arqueología, los problemas del método, nuestro enfoque y nuestras necesidades de conocimiento en el terreno que se pretende investigar, se propone el siguiente esquema de conocimiento.

Si la ciencia avanza por el planteamiento de hipótesis y teorías que nos vayan acercando a un mayor saber discutiendo unas, desechando en todo o en parte otras, generando nuevas tesis, en ocasiones tomando prestados algunas proposiciones de viejos enunciados, etc, entonces estamos en esa camino de verosimilitud que nos lleve a formular nuevas teorías y proposiciones progresando por mecanismos de autocorrección como señalaba I. Niiniluoto.

Los problemas que se puedan arrojar sobre el criterio de objetividad y contrastación son parte de las paradojas a resolver. Ya se veía -anteriormente- que las bases para proponer una teoría podrían resumirse en :

A- Formular las preguntas adecuadas que acoten el término de estudio al estilo expuesto por Latour retomando o recogiendo un conocimiento previo de los hechos.

B- La propuesta rigurosa de hipótesis basándose en un proceso bien formulado como el propuesto por F. Criado.

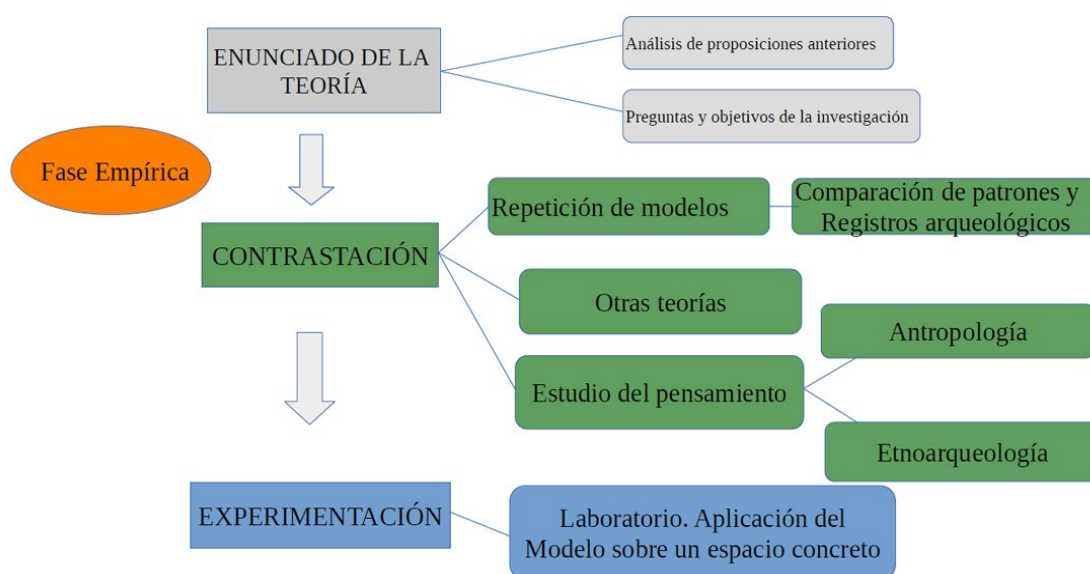
Las ciencias sociales investigan en un sistema abierto (Bashkar y el Naturalismo crítico) ya que los factores cambian, al contrario de lo que ocurre en un experimento de laboratorio (en nuestro caso se plantea el espacio geográfico como laboratorio). Máxime en el grado de incertidumbre de los hechos históricos. Por tanto, se debe trabajar de manera progresiva atendiendo a una exacta recopilación de datos y clasificación de métodos tal como expresaba
Popper.

Somos de la opinión que una parte del problema relacionado con la objetividad se puede reducir, primero con esa área del trabajo de investigación descrito anteriormente (un buen sistema de recogida, observación, descripción y sistematización de datos) y con la aplicación de una fuerte dosis de empirismo positivista en las fases de tratamiento del registro arqueológico, los restos materiales y los datos utilizando medios tecnológicos adecuados a los objetivos propuestos. Sistemática, metódica y metodología definen ese exquisito enfoque de las evidencias arqueológicas. A ello se suman las aplicaciones y conclusiones de ciencias auxiliares como son, por ejemplo, los sistemas de datación, análisis de pigmentos, tratamiento

de imágenes, etc. Esta fase ajusta y reduce los riesgos a la hora de plantear hipótesis verosímiles.

La contrastación, experimentación y verificación son problemas de mayor calado. Las teorías e hipótesis tienen un carácter de tentativa. Se debe buscar una forma de verificación adecuado en cada caso, a sabiendas que estamos ante un proceso de conocimiento de largo plazo donde los hechos y aseveraciones pueden ser refutados o confirmados en el tiempo. Cualquier teoría tiene cabida si sigue esas proposiciones de objetividad y razón. La discusión entre diferentes teorías es una manera de contrastación y comprobación de un enunciado, de someter a prueba sus hipótesis, bases empíricas, argumentaciones y enunciados. Además de servir al propósito de acercarnos a la verdad.

Los enunciados pueden ser comprobados a partir de los datos de otras investigaciones y no sólo de aquellos aportados por la nuestra, así como por la comparación con otros modelos de trabajo similares cuyos patrones se puedan repartir (zonas, culturas, evidencias materiales o periodos) y teorías que provengan del campo de la antropología. Ambas disciplinas están dentro del mismo proceso cognitivo como en su momento propuso Binford. La arqueología debe buscar en la “*antropología modelos y analogías que sustituyan la mudez del registro arqueológico*”¹⁰⁰⁷. La antropología como la etnoarqueología son dos buenos campos de verificación de hipótesis. Una fórmula ya propuesta por K. Popper que veía en la antropología el campo de experimentación de la arqueología¹⁰⁰⁸. Ambos caminos abren la puerta para progresar en el entendimiento de un pensamiento simbólico (salvaje según Lévi-Straus) cuyo eje es el mito. Finalmente podemos buscar el espacio de experimentación aplicando el modelo sobre un área geográfica concreta (laboratorio).



ESQUEMA DEL MÉTODO. ESQUEMA 2

¹⁰⁰⁷ Criado (2012:227)

¹⁰⁰⁸ Popper (1987:109-111)

CAPÍTULO V. CONCEPTO DE IDENTIDAD ÉTNICA, ETNICIDAD Y TERRITORIO: ELEMENTOS PARA SU DEFINICIÓN Y ESTUDIO APLICADO. PRINCIPIOS, CONCEPTO Y METODOLOGÍA COMO BASES PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN MODELO DE MARCADORES ETNICO-TERRITORIALES EN EL ARTE PALEOLÍTICO.

*De que acaso la identidad más allá de la tumba no sea sino un hermoso mito.
Walt Whitman. De la Terrible Duda de las Apariencias. Hojas de Hierba.*

5. 1. Concepto de etnicidad versus identidad. Como se configura el concepto en el tiempo y desde posiciones antropológicas y arqueológicas.

Definir la etnicidad o identidad étnica como fenómeno y su extensión social es un asunto verdaderamente complejo en sí mismo dada la variabilidad de factores que pueden intervenir o las dispares apreciaciones que, por parte de las comunidades humanas, pudieran darse en un momento determinado o a lo largo de su historia. Al menos debemos conformarnos con intentar hacer el esfuerzo definitorio en una praxis de búsqueda de delimitación de los términos del problema. Máxime cuando, podemos contaminar nuestras conclusiones con nuestros propios referentes y apreciaciones sociales. Si bien parece más fácil de reconocer y exponer el concepto, no es tan sencillo llevarlo al terreno para trabajar con el mismo. Como señala C. Gosden¹⁰⁰⁹, la cuestión radica en cómo y por qué son diferentes entre sí Tutsis o Hutus, en qué radica el significado y naturaleza de la diferencia o por qué y desde que perspectivas se ven diferentes desde dentro y desde fuera. O por qué los podemos apreciar distintos. La aplicación y desarrollo del concepto se vuelve -como siempre- más complejo en arqueología. Aquí carecemos de toda una serie de referentes como son la “etnia”, la lengua, la cultura viva, el medio reconocible, en muchos casos definido por ellos, donde el grupo interactúa, los puntos exactos de encuentro con otras gentes dentro de un espacio, los rasgos

¹⁰⁰⁹ Gosden, C. (1999): *Anthropology and archaeology. A changing relation ship*. Routledge. Londres. 190-191

que ellos definen y entienden como identitarios frente a otros, etc. Es decir toda la cadena ideológica y de actuación plasmada en entes materiales o inmateriales que podrían servir perfectamente a un antropólogo pero que se atragantan en nuestro caso. No cabe otra, para llegar a alguna conclusión válida, que investigar a partir de las evidencias materiales que aporta el registro arqueológico y el estudio del espacio donde se desarrolló la actividad de aquellas gentes. Hay que encontrar esos indicios de identidad y reconstruirlos según los supuestos parámetros mentales de quienes los propusieron (ese pensamiento primitivo). De ambos se deben entresacar aquellos posibles *items* que un grupo humano estableció como elemento de identidad o marcador étnico que sea reflejo de su definida etnicidad vista, ésta, en un sentido abstracto. Nuevamente la arqueología precisa de la antropología, ambas se ven como disciplinas con considerables áreas de coincidencia pero con una división de labor entre el pasado y presente (sincrónica y diacrónica).

Es así, y se verá como la teoría de la etnicidad se ha perfilado y aplicado a la investigación de manera entrelazada en ambas disciplinas, por tanto ambas son cruciales para estudiar y establecer las formas de entender la identidad y sus implicaciones culturales. En cualquier caso hay un enfoque general de análisis y comprensión de la etnicidad desde un requisito grupal; bien por necesidades de adaptación ecológica o de nicho socio-económico, bien como una estrategia colectiva de mejora o protección de intereses económicos como respuesta a una situación, bien por reacción ante agresiones o formas de competitividad por recursos, etc¹⁰¹⁰. Estamos ante una visión multivariante que responde a una realidad conceptual variable, a un concepto abstracto de unidad donde priman unos intereses que llevan al grupo a autodefinirse e interactuar frente a otro buscando, para ello, puntos de referencia en su pasado y presente explicitándolos hacia el exterior en forma de expresión gráfico-estética simbólica (arte) o de otro tipo (bien sea material o inmaterial), es decir no es un proceso estático cerrado sino dinámico y abierto. Se crean, en definitiva, situaciones propicias y objetivas que provocan esa necesidad de cohesión¹⁰¹¹. La etnicidad (como sistema social de pensamiento), como bien plantea Cardete del Olmo, “*ofrece respuestas a las grandes preguntas sobre la existencia humana (quiénes somos, hacia dónde nos dirigimos y por qué estamos aquí)*”¹⁰¹², y se hace, de manera bastante simple, desde el grupo humano y para el mismo. Las respuestas buscadas en la manera de establecer sus lazos sociales, sus referentes míticos e ideológicos, sus formas de explotación del medio, su identidad frente a otros, etc, se concentran en ese sentimiento identitario que les da cohesión y refuerza – como estrategia social - los lazos entre aquellos que confluyen en una misma colectividad.

¹⁰¹⁰ Fueron definidas dos enfoques en cuanto al enfoque de los trabajos sobre etnicidad partiendo que ésta es algo innato al ser humano: Primordialismo e Instrumentalismo (Banks, M 1996: *Ethnicity. Anthropological constructions*. Routledge. Londres). El primero (seguido por autores como F. Barth o Haaland) contiene un punto de vista más general, así la etnicidad surge como formas de adaptación a nichos socio-económicos o ecológicos, como estrategias de respuestas de mejora o protección, etc. Subyacen uniones, relaciones de parentesco, valores sociales comunes, etc. Se pueden recoger, en formas de vestimenta, comida o costumbres. Las fronteras pueden ser creadas o mantenidas a pesar del flujo -entre límites- de personas, información y materiales. El segundo donde encajaría C. Gosden propicia el surgimiento del concepto en las tensiones coloniales y post-coloniales (Cohen, A. 1969: *Custom and Politics in Urban Africa: A study of Hausa Migrants in Yoruba Towns*. Routledge. Londres)

¹⁰¹¹ Cardete del Olmo, M.^a C. (2006): “La etnicidad como un arma ideológico-religiosa en la antigua Grecia: el caso del Monte Liceo”. *SPAL* 15. 191

¹⁰¹² Cardete del Olmo (2006:191)

5. 1. 1. Perfilando el concepto: arqueología y antropología entrelazadas.

La idea de etnicidad como tal concepto aplicado a la interpretación de los restos prehistóricos y que partía de trabajos de la antropología física (definición de tipos raciales) y su asociación a elementos culturales¹⁰¹³, se hizo más que evidente en su especial aplicación en el estudio del origen de los pueblos indoeuropeos y más concretamente a los germánicos, está patente en muchos de los escritos de Gustaf Kossinna, en concreto en su principal obra: *Die Herkunft der Germanen. Zur Methode der Siedlungsarchäologie* (1911). Sus postulados fueron -lamentablemente- aprovechados por los arqueólogos de la Alemania nazi. Unas posiciones, las de aquel investigador, que hoy producen profundo rechazo por sus connotaciones ideológicas, históricas y políticas. Trasluce esa instrumentalización nacionalista de la arqueología. Aunque desde 1911 hasta ahora el concepto de etnicidad asociado a la arqueología se ha ido perfilando partiendo de los presupuestos y estudios antropológicos. Éstos han sido los grandes laboratorios desde los que han partido y elaborado buena parte de las teorías y modelos de trabajo que luego se han aplicado a la arqueología. Durante los primeros lustros del siglo XX cala, igualmente, la idea de la existencia de entidades culturales homogéneas que la teoría y la práctica arqueológica impulsan.

La influencia positiva, es decir, alejada del oportunismo ideológico nacionalsocialista de los años 30, se deja ver en arqueólogos como Gordon Childe o Pere Bosch Gimpera¹⁰¹⁴ muy distantes de los resabios nacionalistas. Las premisas de G. Kossinna¹⁰¹⁵ al identificar y usar los artefactos materiales y su distribución espacial como definidores de un grupo “étnico” y el espacio por el que se extendieron, fueron recogidas por aquellos autores. El principio de

¹⁰¹³ Aunque los arranques de estas teorías deberían buscarse en los trabajos de los arqueólogos del siglo XIX, influenciados por el colonialismo, que buscaban y analizaban una asociación de raza con restos materiales y antropológicos. Buen ejemplo de estas ideas se pueden rastrear en la obra de un investigador de referencia en aquel entonces como fue A. Pitt-Rivers (1906). *The Evolution of Culture*. A su vez heredero de John Lubbock (1986). *Pre-Historic Times*. Estas ideas de raza pesaron mucho en los arqueólogos de los años 20 y 30 en Europa.

¹⁰¹⁴ Bosch Gimpera, P. (1932): *Etnología de la Península Ibérica*. Alpha, Barcelona.

Childe, G. (1929): *The Danube in Prehistory*. Clarendon Press, Oxford.

Childe, G. (1958): “Retrospect”. *Antiquity* 32: 69-74.

Estos autores seguirían la siguiente línea argumental: Los conjuntos de herramientas, cerámicas, adornos, lugares de enterramiento, tipologías de casas que aparecen asociados reiteradamente se les denominaría Grupo Cultural o simplemente Cultura siendo esa reunión de rasgos la expresión material de lo que hoy se denomina “pueblo”. El punto de partida de Gordon Childe expresado en su libro *The Aryans* (1926), se apoya claramente en las teorías de Kossinna que afirmaba la posibilidad de establecer, a partir de los asentamientos, la identificación de grupos raciales prehistóricos como eran eslavos y arios trazando sus relaciones en el tiempo. Las ideas de G. Childe (*Piecing together the past: The interpretation of Archaeology data*. Routledge. Londres. 8,9, 156 y 57) irían madurando en el tiempo y ya próximo al concepto de normativo de cultura cuya proposición es que las prácticas culturales y creencias se conforman estableciendo normas y reglas de comportamiento social. Éstas se mantendrían en el tiempo y se transmitirían a la siguiente generación a través de un proceso de socialización dando como resultado una tradición cultural continua y homogénea. La cultura es producto de una sociedad o grupo étnico concreto propniéndose los cambios por acción de migraciones, expansiones, conquistas o colonizaciones.

¹⁰¹⁵ Kossinna aunó lengua, y cultura arqueológica para definir grupos étnicos como pueblos: El “Método Kossinna”. *Arqueoweb. Revista Sobre Arqueología en Internet* 11, 2009 Gustaf Kossinna: Análisis Crítico De Una Figura Paradigmática de la Arqueología Europea Manuel Alberto Fernández Götz

“cultura arqueológica” basada en evidencias materiales significativas (un conjunto constantemente recurrente de artefactos como exponía G. Childe en el prefacio de su obra *The Danube in Prehistory* publicada en 1929) como plataforma para definir -en un amplio territorio- la distribución de diversas culturas y pueblos, está presente en las investigaciones de estos dos arqueólogos durante la década anterior a la II Guerra Mundial. Concepto que aunque se matizaría con el paso del tiempo, contribuyó a crear la imagen de un mapa de culturas caracterizadas por artefactos tipo y civilizaciones que cambiaban a lo largo de la prehistoria.

Este modelo historicista, algo ingenuo, así como los preceptos de la denominada “cultura arqueológica”, que imperaron en la postguerra, serán cuestionados tanto epistemológicamente como metodológicamente, como tantos otros principios arqueológicos, por la Nueva Arqueología¹⁰¹⁶. Aunque sin entrar plenamente a tratar el concepto de etnicidad, sí consigue, a través de su reflexión sobre la interpretación de los conjuntos materiales y su distribución espacial, con la antropología como punto de referencia, que se reconsidere y replantee *a posteriori*, la sencilla ecuación relacional: vestigios materiales/grupo étnico. Ese cuestionamiento que tan elocuentemente se plateaba en la polémica “guerra” sobre la interpretación de las facies musterienses entre “los Binford” y “los Bordes”. Esta polémica ejemplifica ese cambio de percepción en nuestra disciplina y la apertura a un nuevo sistema de análisis donde muchos de los elementos culturales deben verse como pura adaptación o respuesta a necesidades que impone el medio. Abre, así, el camino a la arqueología post-procesual que sí va a entrar de lleno en la cuestión.

La Nueva Arqueología proponía un momento de cambio y reflexión en el campo arqueológico al igual que ciertas investigaciones antropológicas realizadas entre finales de los años 50 y principios de los años 60 del siglo XX, propiciaron cambios en la manera de entender e investigar la identidad étnica¹⁰¹⁷. Se debatía entre las posiciones primordialistas y esencialistas. Estamos ante un proceso que se desarrolla en paralelo y donde se puede ver la actividad de antropólogos como Frederik Barth siguiendo los trabajos de E. Goffman¹⁰¹⁸ y otros interaccionistas interesados en los problemas de identidad y estigmatización social. Dentro de este contexto se comenzarán a investigar estas cuestiones profundizando en la

¹⁰¹⁶ Binford 1962 y 1964. El enfoque imperante hasta ese momento que recogía el concepto normativo de cultura fue cuestionado por la nueva arqueología. La cultura era un sistema integrado y formado por diferentes subsistemas funcionales. A su vez era expresión de las formas de adaptación al medio. El registro arqueológico era expresión de este fenómeno y producto de variados procesos.

¹⁰¹⁷ Moerman, M. (1965): “Ethnic Identification in a Complex Civilization: Who Are the Lue?”. *American Anthropologist* 67. 1215-1230

Leach, E.R. (1974): *Sistemas políticos de la Alta Birmania. Estudio sobre la estructura social Kachin*. Anagrama. Barcelona. Este trabajo fue publicado por primera vez en 1954

Ambos muestran ciertas incongruencias en la cultura, lenguas y política de fronteras, de tal manera que los límites étnicos no tienen por qué corresponderse con esos parámetros. Lengua, cultura política o territorio. Los límites parecerían ser un producto de la interacción entre grupos o de oposición entre ellos llegando a tratar tanto elementos materiales como lingüísticos.

¹⁰¹⁸ Goffman, E. (1988): *Les moments et leurs hommes* (comp: Yves Winkin). París: Les Editions du Seuil.

Goffman, E. (1959): *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires. Amorrortu editores.

Goffman, E. (1963): *Estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires. Amorrortu editores.

definición de grupos étnicos y fronteras sociales. Según el punto de vista de F. Barth¹⁰¹⁹ los grupos étnicos deben ser definidos como categorías de adscripción-identificación. Sus proposiciones superan algunos de los puntos imperantes hasta entonces en antropología a la hora de establecerlos, a saber:

- Valores culturales fundamentales y compartidos expresados en formas culturales.
- Un mismo espacio de integración.
- Los miembros de un grupo se identificaban a sí mismos y, a su vez, son identificados por otros, constituyendo una categoría distinguible de dentro de categorías del mismo orden.

Es decir una unidad social dentro de un espacio que se opone, incluso rechaza a otras al mantener una cultura o lengua que les permite reafirmarse en su propia identidad por “negación” de otras. Esta postura estuvo muy en boga hasta principios de los años 60¹⁰²⁰.

Barth¹⁰²¹, a partir de la crítica a aquella visión tradicional de la identidad y junto a una visión empírica basada en el estudio de diferentes modelos sociales, propondrá tres cuestiones¹⁰²²:

- Debe hacerse fundamentalmente hincapié en que los grupos étnicos son categorías de adscripción e identificación que son utilizadas por los actores mismos y tienen, por tanto, la característica de organizar la interacción entre los individuos.
- En vez de trabajar por medio de una «tipología» de la forma de los grupos étnicos y sus relaciones, hay que explorar los diferentes procesos que en cada caso han participado para la generación y conservación de los grupos.

¹⁰¹⁹ Fredrik, B. (1969): *Introducción a los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. México: Fondo de Cultura Económica

¹⁰²⁰ Narroll, R. (1964): “Ethnic Unit Classification”, *Current Anthropology*, vol. 5, núm. 4.

¹⁰²¹ Sus ideas se basan tanto en sus investigaciones empíricas sobre los grupos pathanes y baluches en las regiones adyacentes a Afganistán y a Pakistán occidental, así como de los trabajos de antropólogos con los que conecta a partir de Bergen: Harald Eidheim, Gunnar Haaland, Henning Siverts. Estudios sobre los lapones de Finmarken al norte de Noruega donde Heidheim trabajaría sobre la posibilidad de que la identidad étnica funcione como un estigma social y, a través de ello, permita la reproducción de determinadas estructuras sociales. O el caso de la investigación de dos grupos étnicos de Sudán occidental, los fur y los baggara; pastores los primeros, agricultores de azada los segundos, donde Haaland, establece entre aquéllos, cómo los factores económicos han sido determinantes en los procesos establecidos. Y finalmente, Siverts que investigará sobre la estabilidad étnica y la dinámica de límites en los Altos de Chiapas al sur de México, lugar donde conviven ladinos, tzotziles y tzeltales.

¹⁰²² Barth (1969:10-11 y 14-15). Las tesis de Barth abogan por la persistencia de los límites a pesar de los tránsitos. “*las distinciones étnicas no dependen de una ausencia de movilidad, contacto o información*”...hay “*procesos sociales de exclusión e incorporación*”. Se comprueba el mantenimiento de “*relaciones sociales estables*” por encima de los límites. Es decir las distinciones étnicas “*no dependen de una ausencia de interacción y aceptación social*”. Para Barth las diferencias culturales pueden persistir a pesar del contacto interétnico y la interdependencia, la interacción no implica liquidación como derivada del cambio y la aculturación.

➤ Para poder observar estos procesos, debe desviarse el foco de la investigación de la constitución interna y de la historia de los grupos étnicos para centrarlo más bien en los límites étnicos y su persistencia.

El concepto de grupos étnicos es definido por Barth partiendo de la crítica a la idea que se tenía de tales hasta los años 60. La ecuación *Raza+Cultura+Lengua = Una Unidad Social*¹⁰²³ viene a resumir definiciones como las explicitadas por R. Narroll¹⁰²⁴ según las cuales una comunidad étnica se define por una perpetuación biológica que comparte unos valores culturales integrados en un campo de comunicación e interacción, así los miembros del grupo se identifican a sí mismos frente a los otros. Barth¹⁰²⁵, aún recuperando algunas de estas propuestas, propugna, frente a una visión tan estática del Grupo Étnico acometida desde postulados aislacionistas, una visión dinámica del concepto y del trabajo de investigación. Posición con la que estamos totalmente de acuerdo a la hora de intentar definir y aplicar la teoría de la territorialidad en arqueología y más concretamente en el mundo paleolítico. Así, según él, hasta ese momento el enfoque de análisis de identidad étnica de los antropólogos se basaba sobre una suposición de aislamiento de los “grupos tribales. Esta presunción le lleva a afirmar que: “*se nos induce a imaginar a cada grupo desarrollando su forma social y cultural en relativo aislamiento y respondiendo, principalmente, a factores ecológicos locales, inserto en el curso de una historia de adaptación fundada en la invención y la adopción selectiva. Según ello, esta historia ha producido un mundo de pueblos separados con sus respectivas culturas y organizados en una sociedad que, legítimamente, puede ser aislada para su descripción como si fuese una isla*”¹⁰²⁶. El principio dinámico implica que existe, a la hora de configurarse un grupo étnico propiamente dicho, un devenir en el tiempo y en espacio. El contacto existe y no por eso desvirtúa la propia existencia e identidad de aquéllos sin que sea descartable, a nuestro entender, que haya posibles momentos de aislamiento – total o parcial – donde factores ecológicos, espaciales y temporales provoquen desarrollos concretos.

Los trabajos etnográficos, por aquel entonces, sobre diferentes sociedades parecían apuntar en esa dirección¹⁰²⁷. No se trataba, en definitiva, de sistemas cerrados que se definían a sí mismos por aislamiento, más bien la interacción y el tránsito no desvirtuaba ese sentido

¹⁰²³ Subyace el conflicto entre las posiciones denominadas “objetivistas” y las “subjetivistas”. El caso del análisis de los pueblos Lue en el Norte de Tailandia entre Narroll y Moerman ejemplifica bastante bien las diferencias entre estas dos posturas. Mientras que el primero se centra en la definición del este grupo humano, a pesar de las dificultades para hacerlo, focalizándose sobre la lengua. Para Moerman los lues no pueden ser definidos como tales por su aislamiento sino por un pequeño número de rasgos culturales, añade que pueden ser entendidos en un mayor contexto social en interacción con otros grupos. Moerman, M. (1965): “Who are the Lue?”. *American Anthropologist* 67. 1215-30 y Narroll, R. (1968): “Who the Lue are”. J.Helm (Ed), *Essays on the Problems of Tribe*. 72-79. Seattle University Press. Washington.

¹⁰²⁴ Narroll, R. (1964): “On ethnic unit classification”. *Current Anthropology* 5. 283-291 y 306-312. Propone un estudio basado en seis parámetros, de los que el análisis del espacio (uso, respuesta medioambiental, disputa, contigüidad, etc) se descuelga como clave, a saber: 1. Distribución de rasgos particulares; 2. Contigüidad territorial; 3. Organización político-social; 4. Lengua; 5. Adaptación ecológica y 6. Estructuras locales de la comunidad. Estos parámetros le llevan a su concepto y unidad de estudio: “Cultunit”. Ésta, a su vez, se define por: Lengua, Estado, Rmificación Territorial, Grupo Territorial, Territorio común, Contiguos, Disputa, Contacto de Grupo, Enlaces, Lengua Doméstica

¹⁰²⁵ Barth, F. (1969): *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México. FCE.

¹⁰²⁶ Barth, F. (1969): “Introducción”, en F. Barth (Ed). *Los Grupos étnicos y sus fronteras*. 12

¹⁰²⁷ Leach, Edmund, 1976 (1954): *Sistemas políticos de la Alta Birmania*. Barcelona: Anagrama.

de identidad, ni la persistencia de los límites como unidad de estudio de la que partir. El límite que acota un espacio y una comunidad. Esa idea había llevado, hasta entonces, a tratar a los grupos como entidades cerradas en sí mismas con todos sus valores y referencias culturales que les permitían manifestar su identidad frente a los otros. Una historia de pueblos separados con sus respectivas culturas. Barth¹⁰²⁸ rechazaría, como se explicaba, estas posiciones argumentando en el prólogo de su obra: *“las distinciones étnicas no dependen de una ausencia de interacción y aceptación sociales; por el contrario, generalmente son el fundamento mismo sobre el cual están contruidos los sistemas sociales que las contienen. En un sistema social semejante, la interacción no conduce a su liquidación como consecuencia del cambio y la aculturación; las diferencias culturales pueden persistir a pesar del contacto interétnico y de la interdependencia.”* Es decir, lo que parece es que no hay reducción o negación sino adición a la hora de forjar una identidad grupal frente a otra independientemente de los límites que se pudieran trazar y que no por ello se deben desdibujar.

El grupo se forja ante esa dinámica histórica y transversal en los contactos pero también por la presión ambiental y otros agentes externos, algunos sobrevenidos. Nos encontramos con toda una serie de rasgos, patrones de existencia e institucionalización de formas de conducta como efecto de la ecología y las respuestas a la misma. Ambos factores pueden llegar a provocar variantes manifiestas dentro del mismo colectivo social (capacidad de respuestas) sin que ello implique necesariamente subdivisiones o multiplicación de unidades. Es decir, la suma de estos factores no implican necesariamente la ruptura de la base cultural e identificativa común que pudiera tener el grupo, se puede mantener la unidad básica étnico-cultural que los agrupaba. La cultura no debe verse, en sí misma, como un rasgo primario identificador como expresan las tesis que asocian región y cultura, donde las diferencias entre grupos no dejan de ser meros inventarios de rasgos¹⁰²⁹ como proponían etnógrafos y arqueólogos de principios del siglo XX. Las categorías étnicas ofrecen un recipiente organizacional capaz de recibir y encajar diferentes sistemas culturales. Las tesis de Barth inspiran algunas de nuestras propuestas en el sentido que podemos encontrar, en los grupos paleolíticos cantábricos y franceses, diferencias regionales manifiestas causadas por respuestas adaptativas o simplemente producto de su posición o localización regional, diferencias que se pudieron explicitar mediante diversos *items*. Aquéllos no tienen que implicar el rechazo o cambio en la participación de valores, ideas o formas organizativas sociales generales como partes de una base y acervo de creencias común más amplio (se trata de variaciones sobre un mismo tema).

Se puede y se debe trabajar -siguiendo las tesis de Barth- en varias direcciones: en las circunstancias ecológicas que influyen en la conducta y tradiciones culturales del grupo y en los componentes sociales y culturales generadores de diversidad. Se deben investigar, por

¹⁰²⁸ Barth (1969:17)

¹⁰²⁹ Barth (1969:12-15). En este sentido se valora la respuesta y adaptación al medio, la construcción de patrones, la institucionalización de formas de conducta por tanto de la manifestación de ciertos rasgos que diferencian grupos pero sin que implique la ruptura de la base común de la que parten. Pone ejemplos como los Pathanes del Norte y del Sur, los Chuckchee del interior y de la costa, los Laponos de ríos y costa frente a los pastores de renos o la actitud de los granjeros de las montañas Noruegas. Todos manifiestan, a pesar de sus respuestas al medio con sus patrones de actividad característicos y peculiares, impuestos por razones ecológicas, su participación a unos valores y pertenencia a un grupo más amplio.

tanto, el contexto mediomambiental, los patrones de respuesta, sus rasgos culturales producto de esa adaptación y explotación del medio o las evidencias culturales que son expresados por los actores como señales y emblemas diferenciadores y bases comunes de identidad. Hay una parte externa y explícita y otra interna más difícil de desentrañar en las culturas arqueológicas¹⁰³⁰.

Estas tesis de Barth nos hacen abrir el debate sobre la capacidad y posibilidad de definir, por parte de la arqueología, el grupo étnico alejándonos de aquellos presupuestos de la primera mitad del siglo XX que identificaban, de una manera algo ingenua o simple, densidad y dispersión de ciertos elementos materiales con una cultura. Evidentemente no se tenían en cuenta cuestiones, más complejas de identificar, y que en la antropología son evidentes, como son los valores sociales que aglutinan a una organización humana tal como apreció Barth¹⁰³¹ al estudiar, por ejemplo, las formas de identidad de los Pathan en el Norte de Pakistán y Afganistán. La importancia de las relaciones económicas y de adaptación al medio que generan peculiaridades culturales, sociales y simbólicas están más presentes en autores como J. Vincent o especialmente en las tesis de P. Dolukhanov¹⁰³².

Las posturas más instrumentalistas sobre la etnicidad ven ésta como una forma de estrategia de adaptación con el fin de proteger los intereses económicos o políticos comunes y donde los valores, normas y creencias juegan un importante papel social¹⁰³³. Otra manera de

¹⁰³⁰ Siguiendo a Barth (1969:16), tenemos: 1- Señales o signos manifiestos: Formas de describir e identificar la identidad por parte de los individuos; vestidos, lenguajes, formas de vivienda, modos de vida,...2- Las orientaciones de valores básicos como pueden ser las normas de moralidad. Esa dimensión material es la destacable en arqueología.

¹⁰³¹ Barth (1969:118-19)

¹⁰³² Vincent, J. (1974): "The structuring of ethnicity". *Human Organization* 33-4. 375-379

Dolukhanov, P. (1989): "Prehistoric ethnicity in the north-east of Europe - comments on the paper by Milton G. Nunez". *Fennoscandia archaeologica* VI, 81-84. Dolukhanov, P. (1994): *Environment and ethnicity in the ancient middle east*. Aldershot. Avebury Press. Dolukhanov, P. (1994): "Cultural and ethnic processes in prehistory as seen through the evidence of archaeology and related disciplines". S. J. Shennan (Ed.) *Archaeological approaches to cultural identity*. Routledge. Londres. 266-277. Dolukhanov, P. (2003): "Archaeology and languages in Prehistoric Northern Eurasia". *Japan Review* 15. 175-186. P. Dolukhanov establece a través de sus diferentes trabajos, especialmente dedicados a las poblaciones paleolíticas y postpaleolíticas del Este europeo, una relación entre tecnocomplejos, respuestas culturales ante cambios y oscilaciones medioambientales, rasgos de antropología física e, incluso, lenguas (da una cierta importancia a los procesos de aculturación). Todos ellos como factores que pueden determinar procesos étnicos y culturales en el pasado. El enfoque que hace este autor de la etnicidad vincula entidades poblacionales con la distribución espacial de actividades y las respuestas específicas al medio. De esas respuestas y factores se derivan peculiaridades sociales y patrones económicos, rasgos culturales y de comunicación, por último, su correspondiente sistema simbólico. La metodología para reconstruir elementos de paleoetnicidad y los patrones sociales de sociedades pretéritas, es la clásica, el estudio del registro arqueológico y las evidencias medioambientales. La relevancia de las evidencias arqueológicas, que debidamente releídas, pueden ayudarnos a lograr el tipo de reconstrucción étnica; aproximarnos a las claves arqueológicas y unidades étnicas y las categorías relacionales entre ellas.

¹⁰³³ Cohen, A. (1974): "Introduction the lesson of ethnicity". A. Cohen (Ed.) *Urban Ethnicity*. Tavistock press. Londres. 9-24. En base a esos intereses como colectivo cada grupo desarrolla unas funciones de organización básicas: diferencias o límites, comunicación, estructura de autoridad, procedimiento de toma de decisiones, ideología, socialización, etc. Además de diseñar la existencia de prácticas culturales y creencias, como el parentesco, rituales, ceremonias y valores. Esta forma del uso de la cultura para sistematizar el comportamiento social en la búsqueda de intereses económicos y políticos constituye la base de la etnicidad.

definir la identidad étnica del grupo basada en aspectos de autoconciencia del mismo, subjetivos, emblemáticos o simbólicos, es decir elementos ideológicos que les dan cohesión como colectivo. Rasgos, todos ellos, que son manifestados -como más relevantes- por otros autores como G. de Vos o K. Blu¹⁰³⁴. O aquella idea que contemplaba la construcción de grupo étnico como un segmento de una sociedad mayor cuyos miembros están definiendo y construyendo aquél por ellos mismos o por otros sobre un origen común y participando de una cultura también común¹⁰³⁵.

El desarrollo de ambas posturas (instrumentalistas y esencialistas) y los diferentes debates epistemológicos surgidos sobre el concepto de etnicidad y etnogénesis, han propiciado nuevos enfoques de trabajo que se han decantado, en ocasiones, por una visión multidimensional de aquel concepto. Este se analiza como un proceso social dinámico del grupo étnico. Se huye de bloques cerrados que puedan definir aquélla sólo por especificidades culturales o particulares relaciones socio-estructurales, incluso se puede caer en un análisis de *foto fija* de un colectivo concreto en un momento determinado. Se trata de buscar una posición más abierta que evite cerrar o cosificar -bajo análisis demasiado concretos o clasificaciones históricas- cualquier apreciación de diferentes manifestaciones o tipos de etnicidad. El uso y aplicación de una amplia definición procesual para el análisis de un grupo étnico sería necesaria para examinar “*the kinds of cultural difference involved in the communication of ethnicity, and the way in which ethnicity is institutionalized in particular social and cultural contexts*”. Este tipo de planteamientos y propuestas como las expuestas por S. Jones quieren ir más allá de las teorías instrumentalistas que reducen la cultura a un epifenómeno y a un arbitrario conjunto de símbolos que cambian en función de los intereses del grupo, así el significante varía ante cambios de contexto reduciendo los aspectos fundamentales – que no únicos- de la etnicidad a actos de comunicación y mantenimiento de diferencias¹⁰³⁶. Sian Jones nos presenta una definición de la etnicidad -que retoma ciertos planteamientos de la sociología francesa encabezada por P. Bourdieu¹⁰³⁷- con un enfoque

El grupo constituye una serie de prácticas y creencias con unos límites y dimensiones de organización necesarias para mantener y competir por recursos socio-económicos. Hay posiciones que maximizan los factores estructurales económicos y políticos frente a cualquier sesgo cultural a la hora de manifestar la identidad étnica de un colectivo y por ende el concepto de etnicidad. Es el caso expresado para los Mossi emigrantes y nacidos en urbes de Nigeria. Aunque pensamos que se trata de un caso extremo con un contexto especial. Schildkrout, E. (1974): “Ethnicity and generational differences among immigrants in Ghana”. A. Cohen (Ed). *Urban Ethnicity*. Tavistock P. Londres. 187-222

¹⁰³⁴ Blue, K.I. (1980): *The Lumbee Problem: The making of an American Indian people*. Cambridge University Press. Cambridge.

De Vos, G. (1982): “Ethnic pluralism conflict and accommodation”, en G de Vos y L. Romanucci-Ross (Ed). *Ethnic Identity: cultural continuities and change*. Chicago University Press. Chicago. 5-41

¹⁰³⁵ Yinger, M.J. (1983): “Ethnicity and social change: the interaction of structural, cultural and personality factors”. *Ethnic and Racial Studies* 6-4. 395-409

¹⁰³⁶ Jones, S. (1997): *The Archaeology of Ethnicity. Constructing identities in the past and present*. Routledge. Londres. 84-89. Sian Jones plantea la definición de etnicidad en un sentido genérico y la del grupo étnico como un caso particular. Así, “*Ethnic groups are culturally ascribed identity groups, which are based on the expression of a real assumed shared culture and common descent*”.

¹⁰³⁷ Bourdieu, P. (1977): *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press. Cambridge.

Este proceso de formulación del concepto de etnicidad, la superación del debate primordialistas e instrumentalistas, etc, basado en los principios del Teoría de la práctica y la definición del *Habitus*, está bien resumido en Carter Bentley, G (1987): “Ethnicity and practice”. *Comparative Studies in Society and History*. 29-1. 24-55

nada restrictivo en cuanto a factores sino amplio conformado por diferentes planos y ámbitos de la vida social de un grupo humano. Se trata de un fenómeno multidimensional envuelto en una dialéctica de relevantes prácticas culturales y experiencias históricas frente a diferentes tradiciones culturales. No se puede ver de manera parcial, es decir, estableciendo relaciones una a una entre expresiones de la etnicidad y las prácticas culturales y condiciones sociales asociadas a un determinado colectivo humano. Se trata de un todo donde se superponen diferentes planos. Planos que deben ser analizados como un proceso dinámico y creativo ya que hay una reproducción y transformación de la etnicidad¹⁰³⁸. Podemos pensar que la identidad está en constante construcción en un juego de tradiciones y costumbres pasadas y la llegada de nuevas formas de comportamiento causadas por agentes externos. Así desde un plano metodológico se deben determinar pasado y presente y que factores influyen en los cambios. Desde un simple punto de vista práctico, como indica Carter Bently, “*sensation of ethnic affinity are founded on common life experience that generate similar habitual disposition*”.¹⁰³⁹

Los enfoques de trabajo se han decantado, en ocasiones, por una visión multidimensional del concepto de etnicidad como ya se dijo anteriormente. Éste se analiza como un proceso social dinámico del grupo étnico. Se huye de bloques cerrados que puedan definir aquella sólo por especificidades culturales o particulares relaciones socio-estructurales, incluso se puede caer en un análisis de *foto fija* de un determinado colectivo en un momento determinado. Se trata de buscar una posición más abierta – como ya se explicaba - que evite cerrar o cosificar -bajo análisis demasiado concretos o clasificaciones históricas- cualquier apreciación de diferentes manifestaciones o tipos de etnicidad. El uso y aplicación de una amplia definición procesual para el análisis de un grupo étnico sería necesaria para examinar “*the kinds of cultural difference involved in the communication of ethnicity, and the way in which ethnicity is institutionalized in particular social and cultural contexts*”. Este tipo de planteamientos y propuestas como las expuestas por S. Jones quieren ir más allá de las teorías instrumentalistas que reducen la cultura a un epifenómeno y a un arbitrario conjunto de símbolos que cambian en función de los intereses del grupo, así el significante varía ante cambios de contexto reduciendo los aspectos fundamentales – que no únicos- de la etnicidad a actos de comunicación y mantenimiento de diferencias¹⁰⁴⁰.

Nuevamente la antropología abre caminos de reflexión e inspiración a la arqueología como buscaba la Nueva Arqueología. Eso sí, como se ha ido viendo las investigaciones antropológicas han revelado que los límites de los grupos étnicos y sus identificaciones individuales pueden, y de hecho cambian en mayor o menor medida, a lo largo del tiempo y del espacio. Estas transformaciones tienen que ver con procesos ideológicos, de control, con estrategias económicas, etc¹⁰⁴¹. Aún admitiendo, dado el problema que implica esa naturaleza dinámica de la etnicidad, la existencia y reconocimiento de grupos étnicos y límites de los

¹⁰³⁸ Jones (1997: 100)

¹⁰³⁹ Carter Bently (1987: 32).

¹⁰⁴⁰ Jones, S. (1997): *The Archaeology of Ethnicity. Constructing identities in the past and present*. Routledge. Londres. 84-89. Sian Jones plantea la definición de etnicidad en un sentido genérico y la del grupo étnico como un caso particular. Así, “*Ethnic groups are culturally ascribed identity groups, which are based on the expression of a real assumed shared culture and common descent*”.

¹⁰⁴¹ Jones 1997:110

mismos (por muy sinuosos que se nos presenten y sin caer en las visiones etnográficas del siglo XIX y parte del XX)¹⁰⁴² se plantea como un problema para los estudios arqueológicos al tener que partir de su concreción – de manera exclusiva o casi exclusiva-, través de la cultura material.

5. 2. Arqueología, registro arqueológico, cultura material. Problemas de identificación de la etnicidad a partir de evidencias materiales. Modelos de trabajo. La etnoarqueología.

Los prehistoriadores deben acudir, en primera instancia, a ciertos testimonios materiales para definir un posible grupo étnico, aquellos significativos, diferenciales y vinculados, especialmente, a la expresión de ese mundo simbólico, ideológico y de valores que, como se ha visto, son los sustentadores y definidores de la identidad de un grupo. Es su trabajo identificarlos, ordenarlos, explicitarlos y explicarlos a través de una serie de indicadores o *items*. Si la premisa básica es el territorio humano y sus “límites”, y la segunda, es el medio como uno de los modeladores de ese grupo, podemos estar ante la suma de ambos como tesis que permita, al arqueólogo, percibir y proponer la identificación de un espacio asociado a una paleocomunidad. Nos estamos refiriendo al estudio del medio, la influencia de éste en el ser humano y la creación de un modelo socioeconómico, específico, de explotación del mismo en un área determinada (patrones de asentamiento y explotación del territorio). Modelo que marca esos límites en términos de supervivencia y adaptación. Nos inclinamos, dentro de esa visión de multivariables establecida por S. Jones y evidenciada en los trabajos etnoarqueológicos y etnográficos, por esa parte importante como son los factores socioeconómicos, que muestra, define y se vincula con el proceso de etnogénesis de un grupo humano determinado. Esa geografía soporte donde actúa el ser humano y manifiesta su relación con ella a través de una serie de evidencias materiales, inmateriales y simbólicas. Los trabajos etnoarqueológicos de I. Hodder¹⁰⁴³ en Baringo, por ejemplo, pusieron de manifiesto esa conexión entre el rol que juega la etnicidad de un grupo humano y en las relaciones económicas y sociales de éste. Su forma de entender la identidad se expresa, entre otras maneras, en el establecimiento de sus estrategias de subsistencia y control sobre los recursos de un territorio.

La arqueología procesual, bajo una perspectiva sistémica y de variabilidad evolutiva de la cultura, establecía subsistemas en la misma (social, ideológica, tecnológico, económico, material...). Así, para L. R. Binford¹⁰⁴⁴ es *“imposible imaginar que cualquier item cultural funcione en su sistema sociocultural independientemente de la acción de variables no materiales”*. La visión total, un método adecuado junto a las preguntas pertinentes serán las bases de su procedimiento de trabajo. Este autor se afanó y atendió especialmente a aquellos aspectos materiales como el medioambiente, la tecnología o los aspectos económicos. Si bien, aquellos subsistemas más inmateriales como la religión o la ideología fueron dejados de lado hasta fechas más recientes. Así, se han ido incorporando en su estudio como factores clave en

¹⁰⁴² Hodder (1982)

¹⁰⁴³ Hodder (1982)

¹⁰⁴⁴ Binford, L.R. (1968a): “Archaeological Perspectives”. S.Binford y L. Binford (Ed). *New Perspectives in Archaeology*. Aldine Publishing. Chicago. 5-32.

la transformación de los sistemas culturales¹⁰⁴⁵, aún siendo vistos -según D. Clark- como partes del Sistema Sociocultural que funcionaría “*como una unidad en el que toda la información cultural constituye una trama estabilizada pero constantemente cambiante de atributos interrelacionados*” (dinámico). Esta sería, a ojos de los procesualistas, la única manera de abordar el estudio de la cultura material, como una parte más. Los sistemas culturales son estructuras organizadas cuyas manifestaciones son aprendidas y transmitidas en el tiempo. A la vez que se entrelazan con el sistema ambiental¹⁰⁴⁶. No obstante, ese vacío de la investigación sobre determinados ámbitos de un sistema cultural ha venido siendo abordado con mayor detenimiento por los arqueólogos post-procesuales y la arqueología cognitiva como se verá más adelante.

La arqueología procesual -haciendo un repaso de sus postulados que pueden afectar a la discusión de este trabajo- desde un punto de vista positivista y empírico analizaba el registro arqueológico y sus restos materiales buscando deducir procesos sociales del pasado y estructuras sociales pretendiendo explicar y no describir. La cultura, como fenómeno de

¹⁰⁴⁵ Renfrew, C. y Bahn, P. (2008). *Arqueología*. Madrid. Akal.116-122

1. ¹⁰⁴⁶ Clarke, D. (1984). *Arqueología Analítica*. Bellaterra. Barcelona.36-38 y 73-83. Para Clarke, el arqueólogo debe indagar en las complejas relaciones existentes entre el *input* y *output* del subsistema estudiado y las interrelaciones con los demás sistemas que forman el entramado de la totalidad del sistema, “de lo contrario será incapaz el carácter social, religioso, económico y los restantes aspectos de la información”. El marco interno de los subsistemas comprende la “morfología cultural” y el marco externo del sistema integrado comprende “ecología cultural”, es decir las relaciones mutuas entre sistemas y el medioambiente así como los cambios adaptativos en el tiempo y el espacio. Hay un reflexión interesante de este investigador referente al concepto de cultura: La primera, “las sociedades vivientes están formadas por grupos corporativos y sus sistemas culturales se expresan explícita o implícitamente en las relaciones observables en sus patrones sistemáticos de actividad, de artefactos y de creencias”. Es decir hay que buscar en esos patrones reiterados para identificar esos colectivos que comparten mismos sistemas culturales. La segunda, los tres atributos básicos de esos sistemas, son información que controla y regula aquéllos como expresiones derivadas de la tradición cultural. Hay una parte de la información que sobrevive y otra es “parásita”. Este aspecto es una manera de conocer la esencia y dinámica de un colectivo y sus cultura, de alguna manera que es esencial para conocerlos y para conocer sus relaciones externas. Tres, los homínidos manifiestan un comportamiento social antes que cultural. El hombre depende de la información de comportamiento que le transmiten sus mayores y sus correligionarios. La fundamental enseñar a sobrevivir. Así, con el surgimiento de la cultura (en ello nosotros incluimos de manera fundamental la visión o inteligencia gráfica) material e inmaterial, se encuentra con una importante correa de transmisión que ayuda a adquirir conocimiento y a transmitirlo. En este momento los signos y símbolos juegan un importante papel identificándose como “*precursores codificados del sistema hablado*”. “*La eficacia de un sistema cultural determinado depende claramente de la cantidad de información que pueda almacenar y difundir por cualquier medio*”. Esta parte es importante ya que los signos y símbolos como códigos y forma de abstracción están en la base de esa generación de conocimiento y transmisión rápida del mismo de manera eficiente evitando contradicciones y errores. Una información esencial para la supervivencia. Cuatro, los sistemas culturales son portadores de información sobre valores y normas culturales (imágenes, códigos, fábulas, mitos). Dentro del sistema habrá una información interna y otra externa que se acepta o rechaza. Todo ello está en la base de la subsistencia pero también en la capacidad de conocimiento, retroalimentación y de respuestas ante situaciones cambiantes, por tanto de innovación. En cada momento hay una capacidad operativa para absorber, conjugar y transmitir información. Creemos que cuando se mejora esa capacidad operativa -forzada por necesarias innovaciones- se producen cambios sustanciales sociales. La capacidad de mejorar los canales de comunicación como clave. Para Clarke las oscilaciones del sistema ambiental provocarán oscilaciones en el sistema cultural acoplado. Cinco, La capacidad de un sistema transmisor de información para sobrevivir inalterado depende de la conservación de los atributos esenciales o de la transmisión de la información

adaptación al medio, es pasiva primando la reconstrucción del entorno donde las sociedades, como conjunto y no el individuo como tal, desarrollan sus estrategias adaptativas. Desde una posición estática, como es el registro, se pretende deducir como la actividad humanas (dinámica) ha ido produciendo aquél y su relación con las evidencias materiales que contiene (es una unidad de trabajo desde la que se obtiene la información). La investigación tiene por objetivo -este es un punto clave- encontrar patrones de comportamiento procesando una visión total. Los procesualistas parten, entre otros autores, de las posturas de Walter W. Tylor¹⁰⁴⁷ y Graham Clark¹⁰⁴⁸. Si el primero consideraba los sistemas culturales en su totalidad, el segundo, buscaba en su estudio de las sociedades prehistóricas y primitivas, sus formas de adaptación al entorno. La Nueva Arqueología encabezada por Lewis R. Binford y siguiendo las tesis de Leslie A. White¹⁰⁴⁹, consideraba que la cultura era el conjunto de respuestas -en buena parte adaptativas- de una sociedad al medio. Según esta premisa, aquélla evoluciona influida por el entorno ambiental¹⁰⁵⁰. Hay mucho, como se puede observar, de funcionalismo y neoevolucionismo en las posiciones de la arqueología procesual. Bajo esa óptica funcionalista, los seres humanos con su comportamiento, responden a las condiciones ambientales para maximizar sus posibilidades de supervivencia. El influjo medioambiental, dentro de esa visión neoevolucionista, condiciona los factores culturales y sus transformaciones. A partir de ahí, se pueden interpretar las relaciones sociales, el cambio de tradiciones, las transformaciones en el entorno, el desarrollo de creencias e ideologías, etc¹⁰⁵¹. Las reacciones de varias escuelas contra estos postulados han llevado a menospreciar los contextos que explican la acción de una sociedad y sus respuestas culturales ante una serie, digamos, de estímulos: medioambiente, demografía, economía, etc. Las críticas al peso de esos acicates en la construcción de un sistema social, han venido desde posiciones, a nuestro

¹⁰⁴⁷ Tylor, W. W. (1948): *A Study of Archaeology*. American Anthropology Ass. n.º 69. Menasha.

¹⁰⁴⁸ Clark, J.G. (1954): *Prehistoric Europa. The economic basis*. Londres.

¹⁰⁴⁹ White, L. A. (1959): *The Evolution of Culture*. McGraw-Hill. New York.

¹⁰⁵⁰ Para Binford la cultura es un sistema extrasomático de adaptación, que es empleado en la integración de una sociedad con su ambiente y con otros sistemas socioculturales debiendo verse el sistema cultural como un todo donde juegan varias variantes. Binford, L. R. (1965): "Archaeological systematics and the study of culture process". *American Antiquity* 31. 205 y Binford, L. R. (1962): "Archaeology as Anthropology". *American Antiquity*, 28-2 .218. Para nosotros las expresiones gráficas son parte de una "ideología" y expresión de un pensamiento ligado a esa forma de explotación del medio y adaptación al mismo. La cultura responde a formas de adaptación al medio. Sus postulados, aquellos que asientan las bases de la Nueva Arqueología se reflejan en estos dos artículos.

¹⁰⁵¹ Estos planteamientos, que ya han ido cambiando en los últimos años son bien explicados en la obra de B. Tigger (1989). *Historia del Pensamiento Arqueológico*. Crítica. Madrid. 304-305. la relación un tanto determinista que establecía la primera Nueva Arqueología, entre los factores demográficos y ecológicos respecto al comportamiento humano no dejando mucha capacidad al ser humano para actuar. Estos como víctimas. Como Neoevolucionistas mantenían que los sistemas culturales se caracterizaban por un alto grado de uniformidad explicable por la identificación de condicionantes ecológicos que conforman el comportamiento humano, como se viene diciendo. Tecnología y economía están determinados y son más fácilmente reconocibles que otros como el orden social y la ideología. De hecho, son estos los aspectos, a pesar de su intento de visión holística, que más se desarrollarán en estudios de Binford y sus seguidores. El trabajo sobre modelos de subsistencia y adaptación al medio fueron los protagonistas de las investigaciones frente al comportamiento humano, creencias religiosas, estética etc. La arqueología procesual ha evolucionado desde entonces. La preponderancia del factor ecológico como explicativo del comportamiento humano y de cambio en este ha ido dejando paso a otras reflexiones. Está claro que el medio y sus condicionantes influyen en las poblaciones humanas y puede ser un detonante de procesos de innovación pero no debe verse como único.

entender, con una visión cortoplacista, por tanto sin perspectiva y llenas de errores interpretativos, de la experiencia humana¹⁰⁵².

La Nueva Arqueología, en especial a través de los trabajos de L. R. Binford¹⁰⁵³, había abierto un nuevo enfoque para interpretar el registro arqueológico, sus evidencias materiales, y por tanto, las dinámicas vivenciales que lo configuraron dando, eso sí, preferencia, como se ha visto, a las cuestiones técnicas, de uso del territorio o de patrones de asentamiento con el medio, siempre, como telón de fondo. Estos arqueólogos querían ir más allá de los estudios descriptivos, en sí mismos, y comparativos de artefactos (un empirismo simple) cuya tipología servía para definir, de manera artificial, conjuntos culturales. Por contra, los procesualista, querían deducir, desde esas evidencias materiales, hechos que nos condujeran a entender y definir los procesos y patrones sociales del pasado como respuesta y adaptación a factores medioambientales. Se rompía el estrecho vínculo entre conjuntos tipológicos y cultura. Se enfatizan los aspectos socioeconómicos dentro de un espacio geográfico en el estudio arqueológico. Para comprender esa dinámica e interpretar la parte estática que procede del registro arqueológico -y esta es la parte destacable en nuestro caso- los estudios antropológicos y etnoarqueológicos abrían un camino de verificación, contraste y fundamentación de hipótesis dentro de la arqueología. Cultura material, explotación del medio y territorio ayudaban a comprender esos patrones de asentamiento de los grupos cazadores-recolectores. Por tanto el territorio, como mostraban los trabajos sobre los *Nunamiut* o *Kung!*, se definía, en un primer momento, por la estrategia de explotación de los grupos humanos. Si bien la Arqueología Procesual asentó importantes bases metodológicas para el análisis arqueológico y comprensión sobre el uso, asentamiento y explotación del espacio geográfico por parte de una comunidad humana, a pesar de su visión holística, no prestó, en sus primeros pasos, excesiva atención a los fenómenos culturales de las ideas, artísticos o religiosos aunque si se vieron – anteriormente explicado -como parte del sistema cultural de una sociedad siendo esencial para definir su identidad y estructurar su conciencia de grupo¹⁰⁵⁴. Estos fueron

¹⁰⁵² Parece que vuelve poco a poco a imponerse una visión de más amplio rango a la hora de analizar la historia y el desarrollo de las sociedades. De igual manera que se buscan en el pasado formas de comprender mejor algunos de los acuciantes problemas de la sociedad actual: medioambiente, demografía, crisis, etc. Esa visión de la historia con trasfondo contextual de larga duración propuesta por Ferdinand Broudel parece que se reincorpora al discurso metodológico frente a visiones fragmentadas y parciales tan propias del postmodernismo. En este sentido es interesante, por el enfoque que se da al tema, la obra de J. Guldi y D. Armitage (2016): *Manifiesto por la Historia*. Madrid. Alianza Editorial.

¹⁰⁵³ Binford. L. R. (1963): “Archaeology as Anthropology”. *American Antiquity* 28-2. 217-225
 - (1965): “Archaeological Systematics and the Study of Culture Process”. *American Antiquity*, 31, 2-1 . 203-210
 - (1978a): “Dimensional analysis of behaviour and site structure: learning from an Eskimo hunting stand”. *American Antiquity* 43. 330-361
 - (1978b) *Nunamiut ethnoarchaeology*. Academic press. Nueva York.
 - (1980): “Willow Smoke and Dogs Tails: Hunter-Gatherer Settlement Systems and Archaeological Site Formation”. *American Antiquity* 45-1, 4-20
 - (1988): *En busca del pasado*. Ed. Crítica. Barcelona

¹⁰⁵⁴ Aún así, Binford habla de artefactos *ideotécnicos*. Objetos relacionados con el ingrediente ideológico del sistema social al que pertenecen y por tanto son indisolubles del mismo, se vinculan a las racionalizaciones ideológicas del sistema social y proporcionan el medio simbólico en el que los individuos se desenvuelven. Se trata de de elementos tales como: figuras de deidades, símbolos de clanes, símbolos de agentes naturales, etc. En cualquier caso y dado el componente materialista de esta escuela arqueológica, se veía estas clases genéricas del sistema ideológico correlacionadas con la estructura del simbolismo material. Así, una vez

tratados por las primeras generaciones de arqueólogos procesualistas como epifenómenos¹⁰⁵⁵. Para una escuela que se basaba fundamentalmente en las evidencias materiales, se les planteaban un enorme problema metodológico al tener que estudiar, dentro del registro arqueológico, elementos tan intangibles -y que no dejaban evidencias- como era el mundo de las ideas, los símbolos y su significado. Evidentemente, en principio, no se atendió con la profundidad debida a estos complejos entramados culturales relacionados con la simbología y el mundo de las creencias, así como su relación con la etnicidad. Sería, años más tarde, una rama de esta escuela, la Arqueología Cognitiva, la que ha intentado penetrar en ese campo. Los factores religiosos, espirituales y simbólicos se contemplan como complejos en su conocimiento pero imprescindibles para conocer e interpretar, por parte de los arqueólogos, una sociedad y su cultura¹⁰⁵⁶.

Retomando, el enfoque procesual y su posicionamiento sobre estos límites de la identidad étnica, aquél se podría ver reflejado, de alguna manera, en la controversia mantenida entre F. Bordes y L. Binford en los años 80 del siglo pasado sobre la génesis y explicación de las diferentes facies musterienses como *philaes* culturales identificables por sus conjuntos industriales¹⁰⁵⁷. Dos enfoques diferentes para explicar la existencia de aquéllas (punto de vista orgánico o cultural). El fondo de esta discusión -y es el factor o la dimensión que nos interesa a la hora de pensar en la relación territorio, grupo social y evidencias materiales- no dejaba de pivotar en las propias investigaciones de los antropólogos

establecida esa vinculación y relación se podría estudiar de modo sistemático esta parte del sistema social. Estas cualidades sociales tendrían como principio promover la solidaridad grupal y base de la conciencia, como grupo, y su identidad siendo el arte el sistema de comunicación. Binford, L.R. (1962): "Archaeology as Anthropology"...218-219.

Las críticas, por parte de los postprocesualistas, a esta ausencia de interés se fundamentaban sobre los propios pilares de la Nueva Arqueología: positivismo y materialismo funcionalista. Es decir, no podían interesarse por el mundo mental y simbólico, tanto en cuanto no eran rasgos materiales y por tanto no se podían obtener evidencias objetivas sobre ellos (Hodder, I. 1987: "La arqueología en la era postmoderna". *Trabajos de Prehistoria* 44. 11). Nosotros nos inclinamos a pensar que al tratar de demostrar unos valores epistemológicos y reforzar la posición de la Arqueología como ciencia, era más sencillo y práctico centrarse en elementos tangibles de la cultura frente a rasgos inmateriales o ideológicos. Aunque ha quedado clara su postura respecto a ellos como parte de la cultura de un grupo humano y por consiguiente serían susceptibles de ser estudiados bajo los mismos preceptos teóricos que otras evidencias. Cambia, en buena medida, el alcance que se quiere dar al trasfondo simbólico de los artefactos, por parte de los postprocesualistas.

¹⁰⁵⁵ Esa visión tan restrictiva sobre el arte, la ideología o la religión, fue rechazada por arqueólogos holistas o contextuales como Kent Flannery o Roy Rappaport que abogan por la importancia de las actividades rituales como parte de las formas que regulan las relaciones sociales y el uso que el ser humano hacía del medioambiente. ¿Los rituales se podrían entender como articuladores de la identidad de un grupo?. Estos planteamientos se hicieron tendiendo puentes entre la arqueología, la antropología y otras disciplinas humanísticas pero dando importancia a fenómenos socioambientales. Los rituales se celebran de manera regular y tiene un reflejo arqueológico, por tanto hay un contexto de artefactos vinculados al mismo que puede hablarnos del tipo de actividad, frecuencia, personas, etc. Ver. Rappaport, R. (1971): "The Sacred in Human Evolution". *Annual Review of Ecology and Systematics* 2. 23-44; Rappaport, R. (2001). *Ritual y Religión en la formación de la humanidad*. Madrid. Cambridge University Press. Flannery, K. (1975): *La evolución cultural de las civilizaciones*. Anagrama, Barcelona, 8-9 y 12-15 y Flannery, K. (1994): *The Ancient Mind: Elements of Cognitive Archaeology*. Cambridge.

¹⁰⁵⁶ Renfrew, C. (1985): *The Archaeology of Cult*. Thames and Mdsom, Londres.

¹⁰⁵⁷ Lewis R.; Binford L. R. y Binford. S. (1966): "A Preliminary Analysis of Functional Variability in the Mousterian of Levallois Faciesm." *American Anthropologist* 68- 2.2. 238-295
Binford (1988:90-101)

estadounidenses sobre la distribución espacial de las culturas indias (punto de vista cultural). Estos trabajos hacían especial hincapié en la distribución geográfica de las mismas, sus diferencias en cuanto a cultura material o economía, lenguas o entidades políticas y sus difusas fronteras algunas regidas por diferentes características. Aquéllos observaban la relación y dispersión de diferentes culturas y tipos de medioambiente junto con sus diferentes estrategias de explotación (caza de determinadas especies, armamento, almacenaje,...). Claramente estos factores dejaban su marca sobre elementos de la cultura material en cada centro ayudando a su identificación¹⁰⁵⁸. Estos primeros autores, a caballo entre la antropología y la arqueología, comenzaban a establecer un análisis que vinculaba la confluencia o vinculación entre territorio, prácticas de explotación y restos materiales e inmateriales, con entidades culturales. Además exponían la dificultad para diferenciar los límites regionales de los grupos sociales y étnicos contraviniendo la idea de estricta diferenciación étnica con fronteras claras como una característica de los pueblos pretéritos¹⁰⁵⁹. De hecho, se observaba como existían grupos que mostraban, por un lado, una cierta uniformidad cultural reflejando, por otro, diferencias lingüísticas o políticas¹⁰⁶⁰. Al menos dos ideas traslucen, sin abordar con rotundidad el tema: una, la relación cultura y medioambiente como premisa para definir el espacio de acción de un grupo humano; dos, la imposibilidad de

¹⁰⁵⁸ Wissler, C. (1914): "Material cultures of the north american indians". *American Anthropologist* 16-3. 447-505. Este autor trasladó cada centro de una cultura material un mapa. Este autor reconoce las dificultades de la tarea de definir los límites.

Klimek, S. (1935). "Culture element distributions: I. The Structure of California Indian Culture". *American Archaeology and Ethnology*. 37-1. University California Press. Berkeley. 1-70. Este autor establece un método estadístico para identificar rasgos culturales específicos y su distribución entre diferentes centros culturales. De esta manera establecía una estructura cultural para un territorio, y sus particulares entidades. Así, y como señala este autor se pretendía: "we define the degree of similitary between particular territorial entities and particular strata in order to determine exactly the roles wich the particular strata play in the cultural structure of each territorial entity"(Klimek 1935:18). La otra parte del método era recoger elementos de la cultura inmaterial (religión, sociedad o lengua) asociándolos, en especial la lengua, a entidades territoriales junto con elementos raciales. El trabajo sobre los elementos materiales (coincidencia en tipos, decoración y distribución territorial) le permitió establecer cuatro zonas que agrupaban varias entidades. Este estudio permitió ver que muchas evidencias de la cultura material sobrepasaban las entidades étnicas.

Kroeber, A. L. (1939): "Cultural and Natural areas of native North America". *American Archaeology and Ethnology*. 38-1. University California Press. Berkeley. 1-242. Trabaja desde un punto de vista más medioambientalista, las causas de formación de una cultura. Las culturas deben estudiarse como un todo y no sólo los complejos materiales. El concepto de área cultural es un medio para un fin y puede ser entendido como un proceso o un histórico evento de una cultura. Al ser un fin, no deja de ser una manera de enfocar el estudio. En este caso sigue a F. Boas al plantear el problema según el cual la definición de áreas culturales no tiene que ser son coincidentes con diferentes partes de la cultura (tecnología, sociedad, organización, rituales, arte, mitos,..) aunque si establece una comparación entre áreas tribales y culturales y medioambientales.

¹⁰⁵⁹ Binford, L. R. (1983). *En busca del pasado*. Crítica. Barcelona. 99-101

¹⁰⁶⁰ Wissler, C. (1914): "Material cultures of the north american indians". *American Anthropologist* 16-3. 468-469. Es el caso de los indios de las planicies y los Pueblo de California. Muchos de estos pueblos como Shoshones Hopi en zona de Pueblo, los Atabascas Kato en California y los Chilcotin de las planicies se verían atrapados por remolinos culturales reduciendo la variabilidad aunque conservando su continuidad zonal. Otro caso, es la asunción de elementos culturales alonquinos por los Iroqueses (el arte de hacer azucar de sauce o las cúpulas). Al compartir rasgos, éstos se hacen típicos en una zona. El caso de Shoshones y Atabasca relativamente homogéneos en cultura frente Hokan y Penautia (heterogéneos pero con una misma lengua). Los Yurok y Wiyot que son algonkinoides adquirieron su diferenciación desde poblaciones algonquinas de zonas diferentes y en procesos diferentes.

marcar límites claros a aquéllos, menos aún asociando el estricto binomio diferencia étnica-diferencia cultural. Es decir, la cultura material en su conjunto puede sobrepasar los límites étnicos y no ajustarse a los lingüísticos. Estos factores evidenciados por aquellos antropólogos, podrían llegar a plantearnos un problema de interpretación de ciertos elementos del registro arqueológico asociándolos, sin más, como *items* étnicos. Si bien es interesante esa asociación – como expresaba Doulahanov- entre espacio, medioambiente y rasgos culturales que, a su vez, puede ser un buen punto de partida en nuestros trabajos. Es más, parece, a juzgar por las consideraciones vistas, que es o debe ser el análisis de base en la investigación para, desde ahí, ir construyendo el modelo. Los antropólogos estadounidenses, en ese momento, no profundizaron, especialmente, en aquellos rasgos que pudieran ser aplicados como evidencias de identidad entre las comunidades estudiadas, ni ahondaron en otras cuestiones clave como es la ideología, creencias y mitos como rasgos diferenciadores o identificadores.

No obstante, sus apreciaciones, observaciones de campo y conclusiones, nos obligan a ser más cuidadosos con el planteamiento de una metodología de investigación que defina con mayor precisión que factores, rasgos y evidencias materiales son más relevantes o clave para ser explicitadas como marcadores étnicos que ayuden a definir un territorio de acción por parte de un grupo humano. A su vez nos obliga a explicar cuando y por qué se pueden producir ciertas similitudes culturales y las formas de interacción de unos grupos humanos, presumiblemente diferentes, en un mismo espacio o medio ambiente (movilidad, intercambio, asimilación, imitación, etc).

Volviendo a la Arqueología Procesual, hay una parte de su método que interesa especialmente por su aplicación a nuestro trabajo, y es su manera de contrastar hipótesis y deducciones¹⁰⁶¹ junto con la forma de interpretar el registro material (interpretar la dinámica para explicar y deducir de la parte estática del registro). Para ello se estudian los pueblos “primitivos” actuales a través de la antropología, la etnoarqueología o conjuntos arqueológicos (estáticos) cuya dinámica pueda ser conocida por razones históricas. Se trabaja sobre el presente para comprender el pasado. Este método fue definido por L. G. Binford¹⁰⁶² como *Teoría de Alcance Medio*. Otra de las premisas a considerar de la Arqueología procesualista, es su especial interés por el medioambiente. Éste, sin ser el único factor

¹⁰⁶¹ Los arqueólogos procesuales como L. R. Binford partían de varios axiomas y premisas a la hora de plantear este método. Del atomismo de Wittgenstein se adoptaba el concepto de TRADUCIBILIDAD o la imposibilidad de observar fenómenos directamente. Deben extrapolarse por reglas de correspondencia con otros fenómenos que si son observables. Para el caso de la arqueología, esa traducibilidad la aporta el estudio de los pueblos “primitivos” actuales a través de la antropología. A su vez se recoge la Teoría de Alcance Medio planteada por Robert K. Marton en los años 50. De esta manera, dado que los aspectos materiales son determinantes para el estudio de las estructuras sociales, es posible inferir, traducir o asociar hechos inobservables a través de otros que si lo son. Desde esa observación y análisis se pueden reconstruir procesos sociales pasados. La Teoría de Alcance Medio permite validar hipótesis. A su vez se parte de dos axiomas: Uno, existen lazos entre la cultura material y el resto de subsistemas; dos, existe una aparente similitud entre sociedades con nichos sociales, culturales y ecológicos asimilables aunque no compartan el mismo rango espacio-tiempo. Por último, se enmarcan en el evolucionismo frente al difusionismo. Muchas innovaciones o cambios culturales pueden surgir de manera independiente en varios lugares del mundo. La cultura ambiental evoluciona influida por el entorno ambiental. Este estímulo es el que más cambios culturales produce (determinismo materialista) por tanto la cultura es un sistema adaptativo.

¹⁰⁶² Binford, L. R. (1988): *En busca del pasado*. Crítica. Barcelona. 23-29 y 115-117

determinante ya que la causalidad suele ser más compleja de lo que preveía el procesualismo, pensaban que tenía una gran influencia -especialmente- sobre las poblaciones cazadoras-recolectoras hasta el punto que puede llegar a modelar muchas de sus rasgos culturales dándoles estado y sentido. La capacidad y forma de respuesta ante esos aspectos ecológicos que rodean al grupo humano puede ser uno de los principios que defina su cultura y, por tanto, pueda darnos claves sobre el tema de esta investigación al desarrollarla en un espacio físico concreto. El hombre interactúa con ese medio y está obligado, por un lado, a conocerlo y dominarlo, y por otro, a aprender a explotarlo para subsistir. Esa interrelación se manifiesta no ya en su tecnología y patrones económicos sino en su tipo de organización social, en su ideología, sus expresiones relacionadas con las creencias o expresiones simbólicas, sus formas estéticas, etc. No cabe duda que la Arqueología Procesual no atendió, especialmente, en sus primeras décadas de desarrollo, muchos de los aspectos propios de una cultura, pero si asentó un método de análisis de ciertos comportamientos humanos a través del estudio del espacio y de las evidencias materiales contenidas en el registro arqueológico. Sistema del que se puede participar y sobre todo desarrollar para conocer más en profundidad esa relación del hombre con su entorno y la definición de territorio.

Han sido otras escuelas arqueológicas las que han abierto nuevas perspectivas al análisis, algunas partiendo desde la misma arqueología procesual y otras como reacción a los preceptos de la Nueva Arqueología y su “funcionalismo ecológico”. Todas buscando plantear un nuevo paradigma¹⁰⁶³ en la investigación de esta disciplina. Este es el caso de un grupo de arqueólogos (Círculo de Cambridge) encabezados por Ian Hodder a finales de los años 80 que inspirándose en premisas del postmodernismo, desarrollarían nuevas líneas de pensamiento y método en la ciencia arqueológica (Arqueología post-procesual, contextual o simbólica)¹⁰⁶⁴. La arqueología simbólica¹⁰⁶⁵ abordará algunas de las lagunas dejadas, en su momento, por los

¹⁰⁶³ Se entiende este concepto tal como fue definido por T. Kuhn (1962): *La estructura de las revoluciones científicas*. FCE. México. Cuestión a parte es si se puede entender el movimiento postprocesual, dada su dispersión y heterogeneidad de teorías, problemas y soluciones, como un puro paradigma. Si nos interesa ese nuevo enfoque al mundo simbólico y por tanto al arte que se busca dar ante la ausencia o menor interés de estudio, en su momento, por parte de la Escuela Procesual. Si es cierto que con el post procesualismo hay un cambio de valores y percepciones en la investigación arqueológica que abren nuevos campos de investigación como el ya citado.

¹⁰⁶⁴ Sobre este tema son muy recomendables dos artículos que centran las pautas y contestaciones a el desarrollo de esta escuela arqueológica que ha ido asentando formas de trabajo a lo largo de 15 años, especialmente en Europa. Creada en pleno postmodernista, ha bebido de muchos de sus principios inconsistentes (particularismo, subjetividad, un rigor basado en el “todo vale”,...) haciendo, en casos, un flaco favor a la Arqueología como innegable disciplina científica donde el método y el marco teórico deben sobrepasar los términos puramente descriptivos, empiristas e intuitivos que han imperado.

Ruiz, A.; Chapa, T. y Ruiz-Zpatero, G. (1988): “La arqueología contextual: una revisión crítica”. *Trabajos de Prehistoria* 47.11-17

Hooder, I. (1987c): “La Arqueología en la Era Postmoderna”. *Trabajos de Prehistoria* 44. 11-26

No obstante el conjunto de investigadores que se engloban en este movimiento es bastante desigual. No hay una teórica y programática uniforme y unificada. Existe una amplia divergencia de intereses en la investigación, En definitiva, bajo ese término se acoge un heterogéneo conjunto de arqueólogos, corrientes y teorías a los que una principalmente su crítica y rechazo a la Nueva Arqueología. Ver Preucel, R.W. (1995): “The postprocessual Condition”, *Journal Of Archaeological Research* 3-2, 147-175.

¹⁰⁶⁵ Sobre este afán de superación de los presupuestos procesuales es interesante el artículo de Ian Hodder publicado en *Trabajos de Prehistoria*: Hooder, I (1987): “La Arqueología en la Era Postmoderna”. *Trabajos de Prehistoria* 44. 11-26. Rebate algunos presupuestos de la Nueva Arqueología intentando abrir nuevos

investigadores procesuales y planteará nuevos horizontes de trabajo (muchas veces de manera diferente a como se hará en los años 80 y 90), a la vez que se revisarán los métodos y planteamientos de aquéllos. Intentará superar varias de sus premisas abriendo, con mayor o menor acierto, nuevos espacios de investigación para la arqueología: idealismo frente a materialismo, individuo frente a sociedad o subjetivismo frente a objetividad. Partían con un nuevo enfoque o manera de entender y plantear el análisis sobre la cultura material. Ésta ya no se vería como el mero reflejo directo del comportamiento humano propio de otras escuelas arqueológicas, sino como una transformación del mismo. Tras la cultura material hay individuos con propósitos e intenciones (acciones y emociones). La cultura material no es únicamente un reflejo de la adaptación ecológica o de la organización socioeconómica (aunque Hodder lo manifestará en sus trabajos sobre poblaciones en la región Baringo y las tribus Nuba) como se planteaba por la Nueva Arqueología, sino también un elemento activo de las relaciones de grupo que puede usarse para reflejar o explicitar las relaciones sociales (una derivada más a tener en cuenta)¹⁰⁶⁶. De esta manera, colectivos que compiten abiertamente, pueden utilizar su cultura material para enfatizar sus diferencias mostrando su identidad y límites espaciales vistos como focos de interacción; mientras que un grupo étnico que desea utilizar los recursos de otro puede intentar minimizar la manifestación material de estas diferencias. Desde su estudio debemos llegar a la interpretación de los significados culturales¹⁰⁶⁷.

La arqueología post-procesual pretende, especialmente, profundizar en aquellos rasgos más ideológicos y simbólicos del registro arqueológico mostrando un interés por el conocimiento de la mente prehistórica bajo una percepción más subjetiva, estudiada a pequeña escala o local y dando mayor importancia al individuo. Éste se entiende como el generador del cambio y de la cultura que provoca esa transformación. Se trata de formular un sistema simbólico donde la cultura, en vez de ser entendida como un medio extrasomático de adaptación, se considera como “significativamente” constituida y por tanto, sus aspectos ideológicos e inmateriales deben ser valorados como factores clave del comportamiento humano¹⁰⁶⁸. Hodder¹⁰⁶⁹ se postula por la posibilidad que el estudio de los restos materiales

cauces de reflexión y puntos de vista en Arqueología. Ese afán de superación o de dar mayor importancia a los fenómenos simbólicos, ideológicos o referidos a la mente y el pensamiento, inspiran sus posiciones epistemológicas. En principio, sin caer en una enmienda a la totalidad de los métodos y formas procesuales. Más bien como una nueva y enriquecedora perspectiva a aquellos, un intento de trascender a las posiciones de la Nueva Arqueología, en especial aquello que Hodder (1987:15,16 ó 19) denominaba su “*recelo ante lo inmaterial*”, pero área que según este autor “*siempre ha estado presente en la Arqueología*”, no impidiendo a los arqueólogos de los años 60 y 70 (por ejemplo Flannery, Marcus o Wobst) “discutir y trabajar el significado simbólico”. Aunque se hiciese desde su perspectiva. Tanto éstos como los estructuralistas o los marxistas hacían una llamada a la “importancia del significado simbólico” aunque negando su evidencia en los datos. Para Hodder (1987:23), “*la dicotomía entre materialismo e idealismo necesita y puede ser trascendida en una arqueología post-procesual*”. La forma, “en vez de dividir los datos en campos procesuales y normativos, los arqueólogos pueden emplearlos para estudiar las interrelaciones entre lo material y lo ideal, entre la economía y la cultura.

¹⁰⁶⁶ Hodder, I. (1982): *Symbols in Action. Ethnoarchaeological studies of material culture*. Cambridge University Press. 35-36, 40-42 y 56-57

¹⁰⁶⁷ Hodder, I. (1994): *Interpretación en Arqueología. Corrientes Actuales. Edición ampliada y puesta al día*. Crítica. Barcelona. 16-17

¹⁰⁶⁸ Ruíz Rodríguez, A.; Chapa, T. y Ruíz Zapatero, G. (1988): “La arqueología contextual: una revisión crítica”. *Trabajos de Prehistoria* 45, 1-17. Este artículo desmenuza, de manera muy intensa y crítica, las bases del post-procesualismo sacando sus mayores inconsistencias epistemológicas como es su rechazo a la

permita extraer conclusiones sobre el simbolismo que aquellos arrastran¹⁰⁷⁰ y cuyo significado está en el mismo dato, hecho, este, que es supuesto por el investigador, siendo aquél quien le da sentido en sí mismo trascendiendo al mismo objeto material. En este sentido se quiere dar una mayor trascendencia a la relación entre cultura material y comportamiento humano sobrepasando la visión que muchos arqueólogos tenían de las evidencias físicas y relacionando artefactos con el mundo circundante. Esta posición epistemológica presupone que esa acción simbólica rodea y significa todos los actos y objetos de un grupo humano (por ejemplo aquellos tan triviales como los relacionados con la higiene, alimentos o decisiones técnicas)¹⁰⁷¹. Las similitudes de forma implicarán similitudes de significado y éste se traduce en una norma compartida por toda la sociedad. La manera de abordar cualquier evidencia arqueológica con sesgo simbólico, es mediante el estudio de su contexto¹⁰⁷² físico (identificar la función y simbolismo de los objetos a partir de su disposición en el asentamiento) ya que - para Hodder- los procesos culturales que forman el registro arqueológico están relacionados con la comprensión social y temporal (aislar un periodo o fase donde tienen lugar sucesos interrelacionados). El análisis de contextos¹⁰⁷³ se realiza en dos niveles: uno, las consonancias

verificación bajo los argumentos tipo Fereyembach de “todo vale” o las carencias de un verdadero cuerpo teórico-metodológico.

¹⁰⁶⁹ Hodder, I. (1987): “La arqueología en la era postmoderna”. *Trabajos de Prehistoria* 44. 11-26

¹⁰⁷⁰ Hodder, I. (1982): *Symbols in Action. Ethnoarchaeological studies of material culture*. Cambridge University Press. 11. Se pone especial énfasis, desde las investigaciones etnoarqueológicas, en el los items materiales como símbolos. Así es planteado por este autor: “The word “symbol” refers to an object or situation in which a direct, primary or literal meaning also designates another indirect, secondary and figurative meaning. The term ‘symbolic meaning’ is used in this book to indicate the secondary references evoked by the primary meanings”.

¹⁰⁷¹ Hodder, I. (1982): *Symbols in Action. Ethnoarchaeological studies of material culture*. Cambridge University Press. 9-10.

¹⁰⁷² Hodder (1994:154-155 y 159-161). El contexto relevante para un objeto son todos los aspectos de los datos que tiene relación con el mismo, una relación relevante, es decir, aquella que es necesaria para discernir el significado del objeto. Las culturas son componentes o aspectos de los contextos. Dentro de los contextos, los *items* tienen significados simbólicos por sus relaciones y contrastes con otros items dentro del mismo ámbito que se estudia. La interrelación de los datos nos aportará más información. La arqueología contextual vincula datos y preguntas de manera controlada o dicho de otra manera va de los datos a la teoría al ser aspectos interdependientes. Para interpretar el pasado se ajustan teorías a datos de manera crítica, incluso eligiendo entre teorías rivales viendo cual de ellas se ajusta mejor. Se sigue los principios -bajo la Idea de Totalidad. expuestos por Collingwood en su obra *La Idea de la Historia* según los cuales se debe atender a cualquier detalle con el fin de conseguir coherencia e ir de la parte al todo continuamente. Así, se deja abierta la posibilidad de existencia de sociedades pretéritas con formaciones culturales específicas y únicas. No se trata de modelos extrapolables, ni describibles por medio de categorías usuales.

La arqueología postprocesual muy mediatizada por las ideas postmodernas ha cuestionada seriamente el concepto de la arqueología como ciencia. La subjetividad o su renuncia al Método (tal como defendían los procesualistas), por tanto renunciando a la posibilidad de lanzar hipótesis, término que ellos ven incontrastable. Hay una renuncia a la arqueología como ciencia experimental defendiendo la posibilidad de hacer planteamientos sólidos pero sin que deban someterse a una contrastación o control estricto. Los resultados no precisan o no pueden ser comprobados. Como señala Hodder (1999) en el capítulo I de su obra, *The Archaeological Process. An Introduction*. Blackwell Publishers: “Se socava la idea de una ciencia universal y de una metodología universal.”

¹⁰⁷³ Hodder (1994:150, 154-159) plantea la arqueología contextual como una teoría de máximos y siguiendo las ideas de Collingwood (preguntas y respuestas se combinan) se debe dejar la puerta abierta a la posibilidad de sociedades pretéritas con formaciones culturales específicas y únicas (Sistemas Cerrados que defendía Collingwood), no describibles por medio de las categorías usuales. Así esta teoría arqueológica vincula, por un lado, una explicación adecuada con una descripción completa (no hay verificación y contrastación) y, por

funcionales; y dos, las ideas y símbolos. El primero relacionado con los procesos de deposición en el yacimiento, los patrones y tamaño de los asentamientos, la ecología cultural, los intercambios de materiales e información, etc, es decir, asociando el entorno humano y físico. Un campo afín a la Nueva Arqueología y que fue desarrollado ampliamente por sus escuelas derivadas buscando, entre todos estos componentes, una matriz explicativa a un fenómeno cultural. El segundo, muy poco trabajado por las escuelas arqueológicas anteriores, quiere incidir más, no en la relación de artefactos y fines sociales, sino en las funciones simbólicas de idealización y de los objetos¹⁰⁷⁴. Es decir, el arqueólogo debe hacer abstracciones e inferencias sobre las funciones simbólicas de los objetos hallados, con el fin de deducir el contenido del significado subyacente (el significado simbólico de un objeto es una pura abstracción)¹⁰⁷⁵. Por tanto, se debe analizar la manera en que las ideas que denotan los símbolos, configuran la sociedad, entre otros motivos por que el hombre “ha dado significado a las cosas en todo tiempo y lugar”¹⁰⁷⁶. El arqueólogo debe identificar el contenido del significado subyacente. Esto supone analizar la forma en que las ideas denotadas por los símbolos materiales, desempeñan un rol en la configuración y estructuración social siendo la identidad y su expresión parte de esa estructura. El eje de trabajo e investigación, como se indicaba, es el contexto que implica estudiar las evidencias materiales de manera conjunta. Es decir cuanta mayor interrelación se tenga de los datos mejor “lectura” se tendrá de ellos. Los arqueólogos contextuales para llegar a comprender esos mecanismos de relación objetual y simbólica desarrollan a través de la etnoarqueología (nuevamente como elemento de contrastación y experimentación) metodologías de trabajo (que posteriormente se aplicarán como elemento de interpretación y comprensión en los estudios arqueológicos) cuyo premisa principal es la necesidad de hacer una inmersión en la cultura estudiada participando y conviviendo con y dentro del grupo humano estudiado (largas estancias). Posición contraria a esa fría y distante observación propuesta por los procesualistas. Dentro de ese contexto y su “lectura”, los *items* tienen un significado simbólico gracias a sus relación y contrastación con otros *items* dentro del mismo ‘texto’¹⁰⁷⁷. Bajo nuestra perspectiva este planteamiento, es algo así como buscar la definición en sí

otro, vincula pregunta y datos de manera controlada (subjetividad). Se busca una mayor cantidad de datos para tener una “lectura” más precisa. El contexto es el centro de la investigación y reúne todos aquellos aspectos de los datos relacionados con el objeto estudiado o dicho de otra manera, el estudio de la totalidad del medio relevante y su necesaria relación para interpretar el significado del objeto. Hay un juego, para la definición, de pautas significativas de semejanza y diferencia (tan importante es una como otra) o dimensiones de correlación, asociaciones y diferencias. Las diferencias entre unidades culturales puede ayudar a discernir el significado del objeto. Bajo este planteamiento las culturas son partes de los contextos pero no los definen. Desde nuestro punto de vista, parece que a mayor cantidad de datos mayor capacidad explicativa y mayor verosimilitud en la exposición. Es decir, parece que se busca más mostrar y describir, que demostrar. De ahí que contextualizar los datos desde el punto de vista de la investigación arqueológica debe implicar, como señala Renfrew, un vínculo más estrecho entre las teorías generales y los datos disponibles. Ver Renfrew, C. (1973a): *The Explanation of Culture Change*. University of Pittsburgh Press.

¹⁰⁷⁴ Se trata como indicaba Hodder, dos visiones sobre un mismo trabajo y que se pueden enriquecer una de la otra: materialismo y positivismo junto a simbolismo, mente e interpretación. Ver Hodder (1987:13).

¹⁰⁷⁵ Hodder (1994: 154).

¹⁰⁷⁶ Hodder (1994:136 , 138 , 144 y 145).

¹⁰⁷⁷ Hodder (1994: 136 y 154).

Este planteamiento lo lleva a realizar, en su estudio sobre los Baringo en Kenya, algunas afirmaciones sobre el carácter simbólico de objetos triviales como las calabazas decoradas. Este objeto realizado por las mujeres para contener leche relacionada con la crianza de los niños, podría verse, según Hodder, como un elemento de reafirmación femenina frente a los hombres de su sociedad. Hodder, I (1982:73-76).

misma y por negación de los contrarios. No obstante sus reflexiones y conclusiones abrieron nuevas posibilidades de interpretación de conjuntos materiales, el peso del elemento simbólico en las sociedades, su uso como factor de identidad y metodologías de trabajo perfectamente aplicables.

La arqueología postprocesualista comienza a trabajar y aplicar, sobre los postulados antropológicos, una visión arqueologicista del concepto de identidad y límites territoriales y étnicos, de alguna manera influidos e inspirados por los estudios de fronteras entre grupos de F. Barth. Las investigaciones etnoarqueológicas¹⁰⁷⁸, por ejemplo, de Hodder (1982) en la región de Baringo (Kenia)¹⁰⁷⁹ y de los Nuba (Sudán) o de Roy Larick¹⁰⁸⁰ en la zona de

¹⁰⁷⁸ Hodder (1994:159). Conviene aclarar que el uso de la analogía etnográfica por parte de los arqueólogos post-procesuales supone “una contribución a la imaginación histórica, estimulando nuevas perspectivas y teorías alternativas”. Se interpreta el pasado a la luz del presente por semejanzas determinadas similitudes y diferencias relevantes entre ambos contextos comparados, es decir que sean realmente comprobables al tener en cuenta esas relevancias comunes. El enfoque contextual en el modelo social pasado y en el presente evita un enfoque engañoso en la comparativa y por tanto una hipótesis insustancial de la identidad entre ambos. A diferencia de la arqueología procesual que veía a la antropología como un elemento de contrastación, en este caso es un elemento más de ilustración o inspiración.

¹⁰⁷⁹ Hodder, I. (1979): “Economic and social stress and material cultural patterning”. *American Antiquity* 44-3. 446-454. En el caso de la región de Baringo, los grupos tribales mantienen diferencias dentro de la cultura material en rasgo o *items* como el vestido u objetos de adorno, utensilios de la vida diaria (cerámicas, menajes de comida y cocina, vasijas, etc) y en el patrón espacial de elementos dentro de cabañas y asentamientos (hogares, por ejemplo). Se muestra una gran uniformidad en la cultura material en cada área ocupada por cada una de las tribus acéfalas. Incluso una afilada frontera entre ellas. Se cambian elementos, se elaboran en un área principal y se distribuyen dentro de una tribu. Pueden mostrar un declive repentino en los bordes. Los productos hechos localmente muestran gran similitud interna y agudas diferencias entre tribus. Hodder establece que las diferencias entre tribus no pueden ser explicadas como diferencias económicas o de adaptación medioambiental (la base económica es la misma) posiblemente inspirado por su planteamiento de contextos únicos. Así mismo, la uniformidad cultural interna y las diferencias entre grupos tampoco están causadas por patrones de interacción. Se dan un contacto diario entre grupos y migraciones entre ellos. Eso sí en caso de matrimonio el nuevo integrante adopta rápidamente los elementos diferenciadores de la comunidad a la que llega. Existen relaciones y cooperación entre tribus. Para explicar estas diferencias de la cultura material entre tribus, los trabajos etnográficos sugieren que dichas diferencias sólo pueden ser comprendidas si se entiende la cultura material como un lenguaje. Este expresa (cultura material) la cohesión dentro del grupo en la competencia por los recursos -con sistemas económicos similares (es decir es una estrategia de trabajo grupal a la hora de atajar la competición, puede verse como un rasgo de adaptabilidad a una presión ante escasos recursos, presión interna demográfica y sistemas económicos basados en los mismos elementos. Es decir, desde nuestro punto de vista una adaptación a un entorno complejo que puede verse como un fenómeno de adaptación y adaptabilidad como expone Butzer (2007:37) en términos culturales). Esa relación entre los patrones de la cultura material y el conflicto sobre los recursos se ve más claramente al examinar los bordes entre tribus de la región Baringo. No obstante zonas de contacto donde las diferencias son menos claras. Algunos rasgos de la cultura material puede ser muestra de esa presión y competencia en el tiempo. Sobre este tipo de situaciones la cultura simbólica puede estar de ellas como estrategia para obtener ventajas y logros, o simplemente los objetivos buscados.

¹⁰⁸⁰ Larick, R. (1986): “Age grading and ethnicity in the style of Loikop (Samburu) spears”. *World Archaeology* 18-2. 269-283. Este autor trabaja sobre las poblaciones pastoriles de la región de Samburu entre Kenia y Tanzania. Estudia las lanzas y armamento de los guerreros Loikop, las relaciones entre éstos y sus vecinos. Relaciones basadas en una constante dinámica de cooperación y competencia. Esa tensión lleva en muchas ocasiones al intercambio de lanzas e ideas sobre armas. Muchas de las innovaciones que surgen son producto de ese intercambio influyen en las relaciones sociales internas y se enmarcan dentro de un largo contexto de interacción étnica. Las innovaciones de los rasgos estilísticos de las armas Loikop se presentan como un sistema gobernado por factores intrínsecos para la organización pastoril del Este de África. Cada

Samburu (en concreto las relaciones de los Loikop y sus vecinos) fueron importantes para definir conceptos. Centradas en el estudio sobre el límite zonal y los contactos fronterizos abrían la posibilidad de apreciar el uso de ciertos rasgos de la cultura material, dentro del registro arqueológico, como elementos diferenciadores tribales, a la vez que podían ser utilizados para aproximarse a la comprensión del relato social y simbólico: tipos cerámicos, decoración de calabazas, adornos como pendientes, collares, escudos, etc. Así como el patrón espacial de ciertos elementos y rasgos dentro de chozas y poblados. Esos restos materiales, en concreto ciertas tipologías cerámicas, eran usadas, por caso, por distintas comunidades como una marca de identidad grupal permitiendo al investigador formular patrones espaciales.

El estudio de las poblaciones en Baringo o Nuba¹⁰⁸¹ permitieron afirmar -sobre un trabajo regional- que muchas diferencias étnicas se muestran tanto por elementos externos, como internos o privados. Elementos cotidianos, decoraciones o estructuras de hogar pueden ser tomados como indicadores de la identidad grupal. Esta observación es interesante ya que revela que existirían, por un lado indicadores visibles y digamos públicos, junto a formas privativas recogidas en el ámbito interno del grupo definiéndose propiamente, las mismas, por aquél¹⁰⁸². La cultura material es expresión y medio de comunicación revelando la identidad del colectivo con sus reglas. Aquélla es usada por el grupo para trasladar información a sus miembros pudiéndose relacionar con factores de seguridad y formas de vida (por ejemplo en el caso de los Baringo sobre su actividad ganadera)¹⁰⁸³. Los trabajos etnoarqueológicos de Hodder mostraron la tensión por competencia de recursos en los límites zonales de grupos tribales en la región de Baringo (deben verse como focos de interacción y no barreras) siendo cierto tipos de artefactos usados para explicitar esa fricción pudiéndose afirmar que hay una ligazón entre las ‘fronteras’ de la cultura material (los artefactos juegan un rol pasivo) y la competencia de recursos. En este sentido- dentro de los planteamientos de cultura simbólica- y ante situaciones de presión, alta rivalidad y competencia por recursos (posiblemente por presiones internas de escasez o demográficas) entre grupos que buscan un control o

innovación se incorpora a los estilos étnicos. La distribución espacial, entre grupos étnicos, de las diferentes lanzas y sus rasgos se superpone. Es la interacción la que construye el estilo étnico. Los varones Loikop usan elementos materiales importados desde grupos externos para construir instrumentos simbólicos usados dentro de su propio grupo. Son las armas y las innovaciones el combustible de sistema simbólico relacionado con los grados de edad. Se observa una permeabilidad en las fronteras dentro y entre los diferentes grupos étnicos siendo ésta interacción, la fuerza de diferenciación social interna de los Loikop. Los estilos implementados pueden ser vistos activa como pasivamente. Este caso muestra como los arqueólogos pueden extraer patrones de etnicidad desde las dinámicas sociales y la historia de implementos utilitarios relacionados con tareas de subsistencia. En este caso es la lectura activa del estilo, su dinámica e implementación, y no la visión pasiva, es decir lo que implica, en relación a crear relaciones sociales y étnicas.

¹⁰⁸¹ Hay que señalar que los trabajos de campo de I. Hodder fueron criticados por las ramas más duras del procesualismo, ver Watson, P. J y Fortiadis. M (1990): “The razor’s edge: symbolic-structuralist archaeology and the expansion of archaeological inference”. *American Anthropologist* 92. 613-629. Se les tildó de poco rigurosos, frente a las investigaciones etnoarqueológicas procesuales, al proporcionar datos no cuantificados, no contrastado y empíricamente flojos. Esto llevaba a formular teorías más bien intuitivas. Creemos que la base de nuestro ejercicio teórico parte de una acción empírica riguroso que aporte objetividad a los hechos estudiados y permita formular una hipótesis de trabajo asentada en los datos que a su vez sean contrastables. Este método no quita para que, dentro de las investigaciones etnoarqueológicas, no haya esa necesaria inmersión en la comunidad analizada.

¹⁰⁸² Hodder (1982: 48-49)

¹⁰⁸³ Hodder (1982: 26-27)

monopolio étnico de aquéllos, se establecen o propician unos mecanismos que buscan, mediante la cooperación de sus miembros, determinados logros en ese control. El grupo étnico habla un mismo lenguaje (respecto a la cultura material y sus usos), se establecen y observan unos mismos códigos de conducta y se simboliza esa coordinación a través de una distintiva cultura material (se puede ver como un factor clave para ayudar a interpretar el registro arqueológico). Ésta, según las evidencias etnográficas, puede ser usada para expresar y reforzar aspectos de las relaciones sociales que están vinculadas con las estrategias económicas y políticas¹⁰⁸⁴. Esta reflexión sobre la conducta de las tribus en Baringo y su expresión material como rasgo de identidad tribal frente a otros abre un campo de explicación a algunos comportamientos en la cultura material de poblaciones paleolíticas en determinadas zonas. El vínculo de determinadas formas de expresión, que se transmiten ante otros y entre el mismo grupo, como un mensaje de acción y comportamiento grupal motivado por situaciones económicas y sociales. Las decisiones, tanto externas como internas, se explicitan a través de mensajes simbólicos que están detrás de elementos tangibles. Estos y su significado oculto, pueden ser utilizados para reforzar el corporativismo de las reglas de la comunidad. Un tema sobre el que se volverá más adelante con otros casos pero donde la relación con el medio se muestra como un eje importante en la definición de identidad por parte del grupo. Por tanto, es especialmente importante en cualquier análisis sobre el tema.

Es, igualmente, interesante destacar como ciertos grupos adquieren de otros, elementos significativos incluso desplazándose más de 100 km para conseguirlos, siendo usados como elemento diferenciador -en términos de deseo- frente a otros que, a pesar del contacto, no adquieren tales formas externas, ajenas y extrínsecas. En la raíz del tema parece que juegan factores socioeconómicos (explotación de recursos o conservadurismo de las mujeres Baringo)¹⁰⁸⁵.

Aunque, de igual manera, algunos colectivos podían mantener una identidad étnica sin reflejos o rasgos claros en los vestigios materiales, es el caso de algunas comunidades Nuba cuyas diferencias se establecen por distintas visiones del mundo (por ejemplo patrilineales o matrilineales) regulándose la vida cotidiana a través de tabús, *items* particulares sobre las formas de cabañas, reglas de arte o ritos alrededor de la vida y la muerte¹⁰⁸⁶. El caso de los Nuba, muestra más claramente un sentido simbólico, como rasgo de identidad, usado en las estrategias sociales expresadas en esquemas conceptuales. Hay algunos símbolos relacionados con evidencias materiales¹⁰⁸⁷. Éstos a su vez, se conectan con comportamientos que muestran, muchas veces, la complejidad de esa vinculación y donde intervienen los elementos ideológicos o simbólicos.

El ejemplo de los Nuba y otros pueblos que basan, especialmente, sus rasgos de etnicidad, más por signos ideológicos inmateriales que por *items* materiales muestran un problema de investigación: no habría evidencias en el registro arqueológico y por tanto se escapan, a los ojos del arqueólogo que no del antropólogo, los límites étnicos y aquellos

¹⁰⁸⁴ Hodder, I. (1979): "Economic and social stress and material cultural patterning". *American Antiquity* 44-3. 448.

¹⁰⁸⁵ Hodder (1982: 44-48, 56 y 84-85)

¹⁰⁸⁶ Hodder (1982: 181-185)

¹⁰⁸⁷ Hodder (1982: 210-211)

rasgos simbólicos o ideológicos que pueden estar tras ellos. Nos lleva nuevamente al trance y, por tanto, a la necesidad de buscar un sistema que permita definir con claridad aquellos indicadores que despejen la ecuación grupo social/territorio. Incluso ante grupos humanos que practican estrategias de asimilación aún manteniendo, sin claros registros materiales, su identidad organizacional e ideológica, de valores y creencias. En este caso, las evidencias materiales nos engañarían ya que, seguramente, se tendería a interpretar que esos bandos forman parte de una unidad social y territorial más amplia. Este problema es enfocado aunque no resuelto en su totalidad, al preguntarse S. Shennan¹⁰⁸⁸ por las variaciones espaciales, el estilo y la identidad:

- Relación entre identidad étnica y cultura material alejándose de la simple ecuación de los postulados arqueológicos del primer tercio del siglo XX.
- Conceptualización de la etnicidad.
- Alcance temporal del fenómeno.

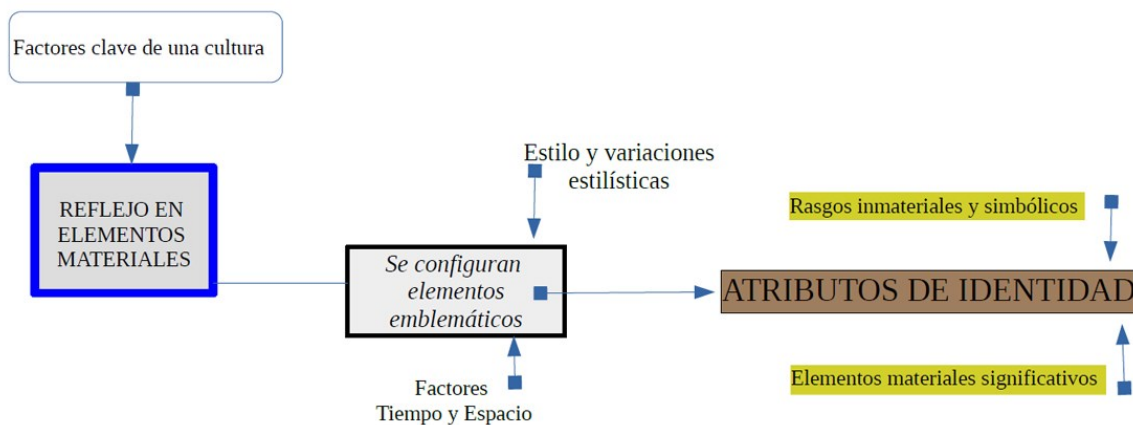
Para ello se abordan tres líneas de trabajo:

- Siguiendo a L. G. Binford, el énfasis sobre la importancia de la disección de los fenómenos sociales.
- Una aproximación al concepto de estilo.
- Sugerir bases teóricas que permitan dar cuenta de la prevalencia de la variación espacial. Entre los que se destaca el estilo y las variaciones de estilo como factores que ayuden a explicar los cambios de información. Las variaciones estilísticas asociadas a formas de artefactos pueden ser utilizadas para transmitir mensajes e intercambiar información de una manera u otra. Idea que sigue, en parte, las tesis de H. M. Wobst¹⁰⁸⁹.

¹⁰⁸⁸ Shennan, S. (1994): "Introduction: archaeological approaches and cultural identity". S. Shennan (Ed.). *Archaeological approaches to Cultural Identity*. Routledge. Londres.1-32. Shennan trabaja sobre las ideas de varios investigadores del tema. Parte que la etnicidad debe ir más allá de una mera apreciación espacial y referirse a una autoconciencia de un grupo social basada en una específica localización y origen. Hay por tanto algo de subjetividad en esta formulación. Los grupos humanos expresan su etnicidad como resultado de un objetivo común de intereses (como colectivo) que enraiza en una sentimiento comunal. Siguiendo las ideas de Bourdieu, señala el *Habitus* como el enlace entre la subjetividad de la identidad y la objetividad del contexto. Por último, para entender la etnicidad es necesario tener una perspectiva histórica para poder como, la etnicidad, se refleja en la existencia, en los recursos que se usan, el rol que juega en el proceso social de reproducción, etc. La arqueología enfatiza la naturaleza cultural de los procesos de creación de identidad, que proporciona claves para el poder emocional relacionado con aquella. En esas bases de creación de identidad étnica tendría repercusión en términos de autoconciencia el uso de características específicas de la cultura como marcadores diacrónicos. Este proceso podría tener reflejo en el registro arqueológicos.

¹⁰⁸⁹ Wobst, H.M. (1977): "Stylistic behavior and information exchange". *Anthropological Papers* 61. Michigan. 317-342. Para este autor los comportamientos estilísticos que suman aspectos, formas y estructura de un artefacto pueden ser utilizados para el intercambio de información. Específicas formas estilísticas se ven para emitir mensajes que se transmiten a través de la vida del artefacto. Dependen del contenido del mensaje, la visibilidad del mensaje y el contexto social. Según contextos (matiz), los mensajes pueden variar. Relaciona el estilo con la vida y uso del artefacto. Este debe fuera de la dinámica de comportamiento estilística puede ser tratado como un fenómeno sin función. A su vez relaciona los procesos como cambios, energía, relación con el medio, población etc; con la disponibilidad human al símbolo pero también con el concepto de "ventaja adaptativa". Todo ello puede ser expresable, como rol de información, en los artefactos

A pesar de estas reflexiones inspiradas por las propuestas de Wiessner¹⁰⁹⁰, las conclusiones expuestas por los trabajos etnoarqueológicos de Hodder, y si seguimos el concepto de multivariantes de S. Jones sobre etnicidad, se debe evitar un modelo con una única dirección de análisis. Es más, muchos trabajos de etnoarqueología han mostrado como sólo los indicadores de estilo pueden ser insuficientes a la hora de mostrar evidencias de identidad étnica. Existe una necesidad de cuantificar y establecer patrones sobre la globalidad de artefactos y diferentes atributos de la cultura material, así como diferentes patrones de comportamiento grupal y territorial. Los trabajos de C. R De Corse¹⁰⁹¹ sobre las poblaciones Limba, Yalunka y Kuranko de Sierra Leona, mostraron la escasa incidencia de muchos elementos de la vida cotidiana o de expresiones estéticas como *items* de etnicidad. Por el contrario las mejores expresiones y mayores diferencias se encontraban en los santuarios. Éstos y su disposición formal jugaban un importante rol social y simbólico proporcionado un medio de expresión de la individualidad e identidad étnica del grupo junto con los ritos asociados a ellos. Por ello parece más interesante seguir un modelo que parta de atributos o rasgos (cuantificables) usados como elementos de diferenciación, tanto a pequeña escala (elementos cotidianos) o gran escala (tipos de asentamiento, “santuarios”, elementos referenciales y articuladores del territorio, etc). En antropología se puede partir de factores como el sexo, las estructuras sociales, las creencias, etc, por contra en arqueología se debe indagar en las evidencias materiales y deducir desde ellas. Nos encontramos con comportamientos, usos y elementos emblemáticos y referenciales. Algunos reconocibles por su permanencia o cambio tanto en la esfera temporal como espacial. Según esto se podría plantear el siguiente esquema:



ESQUEMA SOBRE ATRIBUTOS DE IDENTIDAD. ESQUEMA 3.

y proceso en su forma. Conlleva información sobre simbología del territorio o límites sociales, contexto ritual, soporte de etnicidad, mantenimiento de redes, relaciones, intercambios, etc.

¹⁰⁹⁰ Wiessner, P. (1984): "Reconsidering the behavioural basis of style". *Journal of Anthropological Archaeology* 3. 190-234

¹⁰⁹¹ De Corse, C.R. (1994): "Material aspects of Limba, Yalunka and Kuranko ethnicity: Archaeological research in Northeastern Sierra leona". S.J Shennan (Ed.) *Archaeological approaches to cultural identity*. 125-140

Tal vez, la ciencia arqueológica, al menos hasta los últimos años, no ha abordado o no ha sabido plantear adecuadamente el tema de la etnicidad y su expresión en el registro arqueológico. Ha trasladado la respuesta de muchos de los problemas, cuestiones y posibles expresiones de aquella (como se ha ido viendo en los párrafos anteriores), nuevamente, a la antropología. Incluso no se ha sabido plantear una metodología de análisis adecuada dejando, en muchos casos, como única manera de investigación la etnoarqueología. Mientras que los arqueólogos analizaban y debatían sobre la relación de la arqueología y la construcción de identidades contemporáneas, el debate teórico en las últimas décadas parecía apoyarse en principios de la sociología de los años 70¹⁰⁹². Aunque el campo de aplicación, principalmente, fue el mundo clásico y antiguo más que las sociedades prehistóricas, posiblemente por que junto a los restos materiales se les unía una -relativamente- abundante colección de textos escritos o referencias históricas que ayudaban a determinar de manera más precisa el concepto y formas de exponer y explicar la identidad étnica entre diferentes culturas, así como la propia conceptualización que ellas tenían de sí mismas respecto a otros, o cómo utilizaban la misma como ideología social y forma de poder en muchos casos. No cabe duda que en la racionalización y significado de identidad, la arqueología se ha ido entremezclando con la antropología como dos caminos que se separan, entrecruzan y unen llevando una dirección similar pero necesitando la arqueología, de su propia expresión metodológica en este campo de investigación. En este terreno nos interesan especialmente los trabajos de S. Jones¹⁰⁹³ que volviendo sobre la relación antropología y arqueología abunda en aquella parte de la cultura material - como base - para definir la identidad de un grupo aunque no la única. Es sobre esa base, materialidad, sobre la que se debe construir nuestra forma de investigar y enfocar el problema de la indentidad y etnicidad en arqueología. El resto de discursos (antropología, etnoarqueología, sociología,...) deben ayudarnos a conceptualizar, identificar, depurar, interpretar o contrastar nuestras hipótesis y trabajos. A su vez, el punto de vista proporcionado por la arqueología favorecerá la mejor comprensión de los procesos de etnicidad en el tiempo.

La cuestión, redundante, es cómo definir o reconocer aquellos *items* y partes del registro que puedan ser indicadores de esa materialidad más representativa o que trascienda a la idea de identidad grupal. Binford proponía tres niveles de estudio y definición en elementos de la cultura material, en especial en artefactos y su funcionalidad social y económica teniendo que ver, por lo general, con los cambios en la estructura de la sociedad: Tecnómicos, socio-técnicos e ideotécnicos. Todos tienen una configuración formal y estilística que -aunque diversa- sería intensiva en el seno del grupo favoreciendo la solidaridad y la identidad dentro de aquél. Ese matiz estético – bajo el que subyace un mundo ideológico y simbólico - conlleva una manera de comunicar costumbres, valores y creencias. Por tanto, sirven para reconocer la caracterización social del colectivo¹⁰⁹⁴ que los produce o usa. Se plantea una

¹⁰⁹² Bourdieu 1972 -1980 y el concepto de *habitus*. Una serie de modelos a partir de los cuales los individuos perciben el mundo y actúan en el mismo. Este concepto se entrelaza directamente con la aproximación a la identidad étnica. Las ideas de este sociólogo francés y el postestructuralismo fueron recogidas por Bently (1987) en su obra "Ethnicity and Practice.". *Comparative Studies in Society and History* 29-1. 24-55.

¹⁰⁹³ Jones, S. (1997): *The archeology of Ethnicity: Constructing Identities in the Past and Present*. Routledge. Londres. Critica las visiones instrumentalistas al no relacionar cultura y etnicidad. Elementos materiales que pueden ser indicadores de límites étnicos buscando una relación entre la cultura que hacen y usan.

¹⁰⁹⁴ Binford. L. G. (1962): "Archaeology and Anthropology". *American Antiquity* 28-2. 219-220

interesante relación formal, estilística y simbólica en un resto o artefacto que sirve como elemento identificador y comunicador dentro del grupo. Aunque Binford - dentro de su enfoque funcionalista - va más allá en su interpretación de los restos materiales añadiendo un análisis con dimensiones técnicas y de diseño (se realiza especialmente para la cerámica) donde confluyen variaciones morfológicas y decorativas y sus relaciones con el uso y el contexto social tanto del elaborador como del destinatario, así como tipo de uso de los artículos. Existe la posibilidad de realizar una lectura según la cual esta variabilidad pueda reflejar, por un lado, e incrementar, por otro, una expresión de la conciencia de solidaridad intergrupala. Ciertos diseños característicos (vasijas en este caso) podrían normalizarse como símbolos empleados en un contexto social determinado y, su uso, aportar información sobre tipos de segmentos sociales (curiosamente es un enfoque próximo y que volvemos a encontrar, como se verá, en planteamientos de I. Hodder). Se trataría de una especialización artística en la manufactura de tipos específicos de artefactos y su utilización para la construcción de modelos sociológicos en comunidades prehistóricas dentro de una matriz social de producción y uso. Cabe comparar la extensión y la estabilidad de estilo en áreas y la historia de las tradiciones locales plasmado dentro de un marco de referencia de una macrotradición¹⁰⁹⁵. Es decir, podemos utilizar como *items* ciertos rasgos o caracteres estilísticos, su uso, tradición y extensión como elementos de referencia siempre dentro de contextos materiales más amplios. La tradición es vista como un rasgo con continuidad en el tiempo cuyos atributos formales pueden variar dentro del contexto social de la manufactura siendo exclusiva de la variabilidad relacionada con el uso de los artefactos. El otro aspecto es la versatilidad estilística asociada a un horizonte temporal único y dentro de una tradición concreta que podría ser definida espacialmente como una zona de estilo. Nos llevaría, por consiguiente, a estudiar en el tiempo el la extensión y la estabilidad de zonas de estilo realizando una comparativa histórica de la tradición local. La continuidad histórica y la filogenia social son particularmente interesantes para el análisis mediante el estudio de atributos estilísticos. Finalmente, se arguye una última categoría, se trata de la adaptación al medio y la expresión de la cultura en ese sentido¹⁰⁹⁶. Esta focalización de rasgos y aspectos de la cultura material dentro de un grupo humano es estudiada también para casos cerámicos por J. Whallon¹⁰⁹⁷. Siempre dentro de esa dualidad de aspectos funcionales y no funcionales como es la decoración. La dominante de un aspecto estilístico dentro de una serie de variaciones es planteada por algunos autores como “iconografía étnica”¹⁰⁹⁸. J.R. Sackett define estas variaciones estilísticas (aunque una funcionalidad y no funcionalidad a la hora de

¹⁰⁹⁵ Binford, L. R. (1965): “Archaeological systematics and the Study of Culture Process”. *American Antiquity* 31-1- 208. Binford entiende como tradición un continuidad demostrable en el tiempo de las propiedades formales de elementos de arte manufacturados localmente.

¹⁰⁹⁶ Binford (1965:207-209). Binford plantea trabajar en tres niveles: Estudio de las tradiciones basada en los estilos y en las formas de hacer las cosas; el estudio de las relaciones intersociales (regulares e institucionalizadas) basadas en la distribución de un artefacto grupo de artefactos y la adaptación basada en los medios comunes de copia de artefactos relacionado el proceso con el medio físico. Ayudaran a conocer los patrones de cambio en cada diferente clase de los fenómenos culturales.

¹⁰⁹⁷ Whallon, J. Jr (1968): Investigations of late prehistoric social organization in New York State”. S.R. Binford y L.R. Binford (Eds). *News Perspectives in Archaeology*. Chicago. 223-244.

¹⁰⁹⁸ Sackett, J.R. (1977): “The meaning of style in archaeology: a general model”. *American Antiquity* 42-3. 377 Sackett polemiza con Wiesser y sus estudios sobre los comportamientos, en este sentido, de las bandas San. El primero cuestiona el valor de la diferenciación de las puntas como factor de estilo y que define el grado de etnicidad de varios grupos San. Para él es una manifestación meramente pasiva reduciéndose a un mera manifestación étnica de estilo. Para nosotros, aun así, es un indicador más al que se deben unir otros.

analizar variaciones de estilo) como “variación isocrástica” que “*se deriva de la variación en las formas de hacer las cosas prescritas culturalmente*” (cambio en modelos, gustos, normas y patrones) aportándonos información sobre contextos sociales y fenómenos de interacción social. No obstante para Sackett¹⁰⁹⁹, la parte funcional y técnica pueden ser tan importantes dentro de la perspectiva de variaciones estilísticas étnicas como una decoración. Se trata de un enfoque interesante que tiene en cuenta, no sólo el proceso y su resultado sino los supuestos y tradiciones sociales y culturales que subyacen a los mismos.

A pesar de la diferencia establecida tradicionalmente, técnica y estilo pueden llevarnos por el mismo camino para determinar esas variaciones étnicas siendo parte de la tradición cultural y vistos como, *a priori*, un producto pasivo de la etnicidad. Así cada grupo social poseerá un estilo propio que se proyecta en modos, técnica y decoración. El modelo isocrástico busca esas referencias y rasgos estilísticos, esas similitudes en cuanto a aquél y como *item*, que ayuden a determinar la existencia de un grupo “étnico” aunque sea partiendo de una manera pasiva o no intencionada. De este tipo de trabajos podrían deducirse pautas para definir algunos tipos de indicadores y marcadores étnicos. Se ha expresado por parte de determinados arqueólogos como K. Flannery¹¹⁰⁰ el riesgo o la complejidad del caso, en cuanto a las normas tradicionales y los patrones estilísticos asociados ya que pueden existir variables individuales o comunitarias, bien en un nivel de hogar, bien en un nivel regional. No obstante, a pesar de la salvedad mostrada por K. Flannery que no contradice el argumento estilístico simplemente lo matiza, podemos ver el estilo como esencial reflejo pasivo de normas y su conceptualización en términos de comunicación activa e intercambios de información¹¹⁰¹.

La arqueología procesual, no llegó a profundizar en las causas y relación entre cultura material e etnicidad, aunque abordó la temática de este binomio. Sus primeros planteamientos sobre el tema fueron pobres y demasiado simples. Su exceso de atención en las cuestiones funcionales y formales dejando el estilo como un producto pasivo del medio cultural de un grupo y no como un fuerte valor social. No dejaba de ser, para ellos, un elemento residual o derivado menor. Poco caso se hizo a los estudios antropológicos y sociológicos, no llegando a apreciar una relación tan directa entre cultura material e identidad étnica¹¹⁰². No obstante desde las dos posiciones (antropología y primeros momentos de la Nueva Arqueología) se fueron abriendo paso, a este tipo de estudios de etnicidad, nuevos planteamientos por parte de algunos arqueólogos- algunos próximos a la arqueología procesual- donde se destacaba especialmente el estilo como un agente activo en la comunicación del grupo humano y como marca social (este es un rasgo interesante ya que se podría relacionar con emblemas identitarios claramente expresados visualmente, véase el caso de algunos signos paleolíticos).

¹⁰⁹⁹ Sackett J.R. (1986): “Style, function and assemblage variability: a reply to Binford”. *American Antiquity* 51-3. 628-34. Jones (1997:122) critica el sistema de variación isocrástica al afirmar que ni este, ni el *Habitus* son equivalentes a la etnicidad. Nosotros creemos que Sackett propone una metodología conceptual que permite, a través del análisis de estilos en la cultura material, llegar a determinar posibles procesos de etnicidad de un grupo y su extensión. Es decir, elementos materiales (objetivos) asociados a la manifestación de la etnicidad de un grupo. Aunque ésta se quiera comparar con el concepto de *Habitus* de Bourdieu, creemos que éste tiene unas connotaciones mucho más amplias a la hora de abordar el estudio de una cultura.

¹¹⁰⁰ Flannery, K. (76): *The Early Mesoamerican Village*. Academic Press. Londres

¹¹⁰¹ Jones (1997:112)

¹¹⁰² Jones (1997: 113)

Estilo que estaba altamente presente en ciertos artefactos y contextos sociales¹¹⁰³ o situaciones. Se refleja, así, un comportamiento funcional y adaptativo donde tanto el estilo, como la forma de comunicación, favorecen el intercambio de información en cuanto la identificación social o religiosa, la afiliación como grupo, de estatus o de ciertas necesidades por presión medioambiental o social¹¹⁰⁴. Es en este contexto de investigación donde la teoría y metodología expresada por Sackett y su modelo isocrástico, cobra fuerza. O los interesantes trabajos de Wiessner con las tribus San del Kalahari¹¹⁰⁵ formulando el estilo comunicativo. Éste fue definido a partir del estudio estilístico y de distribución de diferentes tipos de puntas, determinados elementos decorativos seleccionados *ex professo* para el estudio por su representatividad (cuentas de vidrio, bolsas de cuentas, tiras de la cabeza, caparazones de tortuga, delantales) y otros rasgos culturales como la lengua (se pudo apreciar como los límites de éstas eran muy coincidentes con la distribución de ciertos tipos de puntas convirtiéndose en un buen indicador aunque no debiera ser el único como las pinturas presentes en algunos artefactos). Con todo, este autor pudo determinar una correlación de grupos dentro de un territorio concreto relacionados con *items* específicos. A su vez se unía a una estrategia de explotación de los recursos y la correspondiente logística¹¹⁰⁶. Wiessner ve en esta serie de rasgos materiales, especialmente las puntas, un informador de rasgos sociales y un elemento de comunicación no verbal en cuanto a su dimensión estilística. Ésta y su transmisión son importantes en el aprendizaje e influencia de los grupos desde un punto de vista de la teoría social de interacción. Presenta un problema que no se llega a explicar en su totalidad, según Wiessner, diferencias y similitudes estilísticas podrían ayudar a distinguir grupos a partir de determinados rasgos de su cultura material pero no la profundidad y frecuencia del proceso y su complejo rol en la interacción entre diferentes grupos humanos y sus límites. No obstante parece quedar probado que el estilo es una expresión individual y social de la identidad y que el conjunto de factores y procesos operativos permiten ofrecer un patrón de variación estilística en el tiempo y el espacio (se añaden en esta teoría estrategias sociales y aspectos estéticos) por lo que el análisis del contexto es clave para este tipo de estudios. Finalmente el estilo, para este autor, se debe contemplar como un elemento activo de transmisor de información y reflejo de identidad social y personal con dos dimensiones: *Emblemic Style* y *Assertive Style*¹¹⁰⁷.

¹¹⁰³ Conkey, M. W. (1991): "Experimenting with style in archaeology: some historical and theoretical issues". W. Conkey and C.A. Hastorf (Eds). *The use of Style in Archaeology*. Cambridge University Press. Cambridge. 5-17

¹¹⁰⁴ Gamble, C. S. (1982): "Interaction and alliance in paleolithic society". *MAN* 17. 92-107.

Jochim, M.A. (1983): "Paleolithic caves art in ecological perspective". G.N Bailey (Ed.). *Hunter-Gatherer Economy in Prehistoric Europe*. Cambridge University Press. Cambridge. 212-219.

¹¹⁰⁵ Wiessner, P. (1983): "Style and social information in Kalahari San projectile points". *American Antiquity* 48-2. 253-276.

¹¹⁰⁶ Se trata de estrategias para reducir el riesgo: prevención de pérdidas; transferencia de pérdidas o riesgos de un grupo a otro, proceso que se produce durante ceremonias o contiendas; almacenaje o organización individualmente o centralmente agrupando el riesgo. Wiessner (1983:256)

¹¹⁰⁷ Wiessner (1983: 257-258). *Emblemic Style*: "formal variation in material culture that has a distinct referent and transmits a clear message to a defined target population about conscious affiliation or identity", caso de un emblema o bandera. La referencia más frecuente será un grupo social y las normas, valores, metas o propiedad asociada a ese colectivo. Éste usará ese "emblema" para expresar el objetivo social como atributos de identidad. El emblematic style transporta información acerca de la existencia de los grupos y sus límites aunque pueda ser empleado para convenir otro tipo de mensajes como son la prescripción o proscripción. Este tipo de estilo puede ayudar -separado de su mensaje propiamente dicho- a determinar la distribución de

Las diferentes investigaciones etnoarqueológicas -como se ha visto- han ido abriendo campos de reflexión y de comprensión del fenómeno de la etnicidad aplicado a la arqueología. Aunque todas muestran esa variabilidad de expresiones y de *items* escogidos por cada sociedad para mostrar su identidad. Igualmente la manera de relacionarse simbólica y territorialmente frente a otros. Estas diferentes concepciones son apreciables en los trabajos, por ejemplo, de M. Graves¹¹⁰⁸ en la región de Kalinga con dos grupos (Dangtalan y Dalupa-Ableg) donde muestra un isomorfismo entre fronteras y donde destacan los grupos y algunos estilos decorativos. Otros casos unen elementos menos significativos del estilo a cadenas operativas (otro interesante factor que entra en juego: la tecnología y la técnica) o a cambios en los factores temporales de producción/distribución. Estos estudios buscan profundizar más en aquellos indicadores que expresen esa identidad grupal dentro de un ámbito socio-geográfico relacionando contextos de producción o consumo/intercambio. A la vez se explica como pueden modificarse en el tiempo (este parámetro debe ser identificado para evitar confusiones y entender la dimensión y extensión simbólica de un objeto). Las investigaciones de M. Dietler e I. Herbiel¹¹⁰⁹ entre las poblaciones Luo de Kenya mostraron que las redes de distribución de ciertos objetos pueden cambiar y extenderse mucho más allá del territorio. Sobre las cadenas operativas¹¹¹⁰ y su relación con señas de identidad grupal (estilo tecnológico, formas de “moda” y rasgos gestuales subyacentes en el producto) son

un emblema y su asociación a diferentes artefactos, así como cambios en el tiempo. Es decir trabajando sobre el aspecto más empírico y no simbólico.

Assertive Style: Más relacionado con la interacción social. Este es “*formal variation in material culture which is personally based and which carries information supporting individual identity*”. Ese traslado de información y mensaje puede ser consciente o inconsciente. Este enfoque más semiótico permite trabajar con imágenes, signos, claves y mensajes pudiendo profundizar más en los aspectos de interacción y límites entre grupos. Se traza más un aspecto simbólico. De hecho Wissner en su trabajo hace una referencia clara a los trabajos de I. Hodder (1982) en el distrito Baringo de Kenya y a su especial lectura de límites, manifestaciones de cultura material, relación de ésta con diferentes grupos y sus límites, la adopción de estrategias por presión económica y política y como su adaptación y modo en el que la cultura material se relaciona depende de una serie de esquemas simbólicos generados.

¹¹⁰⁸ Graves, M. W. (1994): “Kalinga social and material culture boundaries: a case of spatial convergent”. W.A. Longacre y J.M. Skibo (Ed). *Kalinga ethnoarchaeology: expanding archaeological method and theory*. Smithsonian Inst. Washington. 13-49. Se distinguen diferentes elementos decorativos específicos de cada región kalinga identificando con claridad cada recipiente cerámico procedente de una u otra región. Los diseños buscan una intención y sobre todo diferenciarse de unos alfares a otros.

¹¹⁰⁹ Dietler, M. y Herbiel, I. (1989): “Tich matek: Technology of Luos pottery production and definition of ceramic style”: *World Archaeology* 21. 184-164. Este trabajo más que cuestionar relativiza la idea de isomorfismo expresada por Graves. Los autores niegan que su caso pueda ser extrapolable como un modelo general para las investigaciones arqueológicas habiendo, en este caso, un peso excesivo de los procesos históricos. Destacan los autores la siguiente idea: “*The reciprocal relationship between the perception and reckoning of time and the representation of social relations is something that must be acknowledged by archaeologists, even those who claim to be operating only at the scale of the longue durée*”...” *The analysis of 'style' in artefacts is a case in point. Material style is not the result of an instantaneous act of creation, but of a temporally extended process involving a series of decisions*” (1989:257). A su vez el factor tiempo como estructurador y reproductor de las relaciones sociales, por tanto a tener en cuenta en las investigaciones.

¹¹¹⁰ Definidas en su momento por Leroi-Gourhan. Leroi-Gourhan, A. (1964): *Le geste et la parole. Technique et langage*. Albin Michel. París.

interesantes las investigaciones – por su extensión territorial- de Olivier Gosselain¹¹¹¹ en toda la región subsahariana africana. Este autor plantea la posible correlación entre cultura material e identidad aunque el problema en arqueología es identificar límites sociales y ciertas evidencias materiales¹¹¹².

La antropología ha arrastrado a la arqueología a plantearse la “etnicidad” como un proceso dinámico y activo mucho más que un reflejo pasivo de normas culturales compartidas¹¹¹³. Esa construcción dinámica conlleva que la definición y conceptualización del término de etnicidad sea más relativo pudiendo tomar diferentes formas ante distintos contextos de interacción social. Como indica S. Jones¹¹¹⁴: “*the material world is used for identity construction as well as the communication of similarity and differences which ethnicity inevitably entails*”. En definitiva, se expresa la necesidad de abordar el tema con una visión

¹¹¹¹ Gosselain, O.P. (2000): “Materializing identities: an african perspective”: *Journal of Archaeological Method and Theory* 7-3. 187-217. Establece un método de trabajo adecuado a partir del análisis empírico de diferentes evidencias materiales dentro de una amplia región, para investigar- desde el registro arqueológico- la relación entre cultura material e identidad, un método que pueda ser aplicado en arqueología. Partiendo de esa hipótesis y de la posibilidad de modelar la cosificación de límites sociales construye una metodología de trabajo inspirada en el estudio de cadenas operativas establecido por Leroi-Gourhan y donde confluyen técnicas y estilos. Bajo esta idea y comparando diferentes elementos -dentro de un amplio espacio- como la cerámica, se podrían construir patrones donde apreciar si hay múltiples comportamientos en la distribución de técnicas cerámicas y si se pueden relacionar con límites sociales específicos o procesos históricos en la formación del grupo. Se busca definir técnicas que permitan definir patrones espaciales mediante el mapeado de distribución de aquellas. Para ello aporta la siguiente metodología que ha seguido en parte los estudios etnolingüísticos como puntos de referencia:

1. Estudio de comportamientos técnicos dentro de la cultura material y comprobar su distribución.
2. Compara los patrones de distribución social o límites culturales
3. Establece la posibilidad de identificar áreas donde han tenido lugar una interacción social significativa.
4. Identifica áreas donde las barreras culturales, sociales o geográficas han inhibido la expansión de cierta tecnología.

Ello implicaba: A/Trabajo de campo. B/Documentación de estudios etnoarqueológicos y etnográficos. C/ Estudio de colecciones y museos.

¹¹¹² Gosselain (2000), a partir de sus trabajos en toda la región subsahariana, establece que puede haber dos tipos de factores o rasgos, dentro de un la creación de piezas y en su resultado final, interpretables como “marcadores étnicos” o “ethnic banners”. Por un lado, aquellos más manipulables y visibles. Por otro, aquellos de “moda”, es decir que son adoptados por su determinado estilo y forma siendo más resistentes al cambio. Los primeros como las herramientas de decoración en las cerámicas o ciertas técnicas están especialmente abiertas a ser prestadas fluctuando a lo largo del tiempo, siendo distribuidas ampliamente a lo largo del espacio y mostrando más superficialmente y temporalmente estadios de identidad. Los segundo presentan una mayor raigambre y estabilidad en el tiempo y el espacio; muestran una íntima conexión con el desarrollo espacial de aprendizaje de las redes sociales, en definitiva una mayor vinculación con las facetas de identidad. En definitiva se pueden establecer, analizando la cadena operativa, dos situaciones relacionadas con la identidad, aquellas técnicamente más endebles en el tiempo y aquellos rasgos técnicos más enraizados en el conocimiento social y que denotan un rasgo más profundo de su identidad. Su conclusión es que no se pueden establecer, únicamente, correlaciones monolíticas de unidades y límites a través del estudio de artefactos y cadenas operativas, aunque si es cierto que abren un importante camino para la investigación, en especial cuando se atiende a ciertos rasgos sobresalientes. Algunos comportamientos técnico-estilísticos, muy determinados, podemos observarlos en ciertas composiciones del arte paleolítico cantábrico. Las composiciones de “ciervas estriadas” o de “ciervas tamponadas”.

¹¹¹³ Cohen, A. (1974): “Introduction: the lesson of ethnicity”. A. Cohen (Ed.). *Urban Ethnicity*. Tavistock. Londres. 9-24

¹¹¹⁴ Jones, S. (2008): “Ethnicity: Theoretical approaches. Methodological implications”. R.A Herbert, D.G Maschner y C. Ch. Chippindel (Eds). *Handbook of Archaeological Theories*. 321-333.

más amplia y minuciosa dado que es un fenómeno más complejo que la simple relación de indicadores étnicos y particulares elementos materiales. De manera sintética – y siguiendo las posiciones de Barth¹¹¹⁵ - se puede decir que una colectividad étnica se construye a la vez que se define su frontera, límite o espacio de actividad con respecto a otros grupos étnicos. Es decir no dependen tanto de su patrimonio cultural y cultura. Estos factores no llegan a ser fundamentales en la génesis del proceso de identidad (éstos no se entienden como estáticos) sino, más bien, los modos de interactuación entre colectivos con sus propias agendas identitarias y cómo se establecen y se mantienen los límites entre unos y otros. Esta selección de criterios está en la base del concepto de etnicidad por parte de un grupo humano y su desarrollo en el tiempo. La etnicidad¹¹¹⁶ se entiende como un proceso de comunicación de distintas culturas dentro de ese pensamiento de interacción de sistema. Se muestra la diferencia con los postulados esencialistas que consideraban al grupo étnico como portador de rasgos culturales inherentes y lazos primordiales siendo la cultura un aspecto donde confluyen varias prácticas sociales pudiendo considerarse el marco adecuado para la posibilidad de una acción relacional significativa. Esa confluencia de prácticas sociales es parte de un universo de sentido que se resume en un contexto de significado compartido, aprendido e internalizado; limitado espacial, situacional y temporalmente¹¹¹⁷. A pesar de ello las especificidades culturales son un importante soporte. La etnicidad iría más allá de un continente vacío, un sistema arbitrario de signos o una lógica independiente de su contenido¹¹¹⁸. Estas teorías se han inspirado en la semiótica equiparando símbolos étnicos a signos arbitrarios cuando semántica y experiencialmente no lo son. Los símbolos étnicos exhiben relaciones sistémicas-comunicativas entre sí por tanto con variaciones limitadas.

La idea de un concepto de identidad dinámico y concebido de manera variable en diferentes contextos sociales se basa que el resultado de muchos patrones estudiados. Éstos nos muestran que se está ante una red de estilos y casuísticas superpuestas en la cultura material y vinculadas a esa variabilidad contextual. Por tanto, no resta sino al contrario, el enorme potencial que, para la investigación, tiene la cultura material-Su estudio nos permite analizar desde una amplia variedad de prácticas que rodean a la producción, uso y consumo de artefactos o el estudio de la vida social de algunos de rasgos (como los monumentos) relacionándala con la creación de identidades¹¹¹⁹. Este enfoque nos aboca a una relectura de las evidencias arqueológicas, al análisis de contextos, la definición de *items* activos y pasivos de identidad, etc. Todos estos factores, entre otros, junto con el estudio de su desarrollo temporal y espacial determinarán como se relacionan con la expresión de esa identidad grupal. Esta capa de investigación debe complementarse con un análisis de patrones territoriales de explotación donde el estudio del paisaje es otro factor clave de éxito. Nos movemos en esa relación entre cultura material y etnicidad. Una relación que es bastante más compleja que aquella planteada desde posiciones de la normativa cultural o esencialistas. Los grupos étnicos pueden comunicar su identidad – de manera consciente o inconsciente- a través

¹¹¹⁵ Barth (1969)

¹¹¹⁶ Eriksen, T. H. (1991): “The cultural context of Ethnic Differences”. *MAN* 26. 127-144

¹¹¹⁷ Ramírez Goicochea, E. (2011): *Etnicidad, identidad, interculturalidad*. Fundación Ramón Areces. UNED. Madrid. 277-280. Eriksen, T.H. (1991): “The cultural context of Ethnic Differences”. *MAN* 26. 127-144

¹¹¹⁸ Ramírez Goicochea (2011:229)

¹¹¹⁹ Jones, S. (2008): “Ethnicity: Theoretical approaches. Methodological implications”. *Handbook of archaeological theories*. R.A. Herbert, D.G Maschner y C Chippindal (Eds). Bently. Lazhan. 327

de un elenco de elementos culturales que se erigen en símbolos identitarios. Esta evidencia ha permitido a algunos autores como Fernández Grötz y Zapatero¹¹²⁰ proponer, como catalizador para el enfoque arqueológico, el **concepto de materialidad**¹¹²¹. Este se establece bajo un doble supuesto: las personas crean la cultura y la cultura material las crea a ellas dentro de un bucle continuo; o expresado de otra manera, las construcciones identitarias o étnicas son procesos sociales y como tales pueden dejar huellas en el registro arqueológico¹¹²². Bajo esta doble visión, entienden que:

- La etnicidad puede encontrar o presentar un reflejo material
- La cultura material puede ser un mecanismo que cree identidad: cerámicas, elementos de adorno, visibilización de límites en el territorio, santuarios, etc.¹¹²³

Al no existir unos marcadores genéricos de etnicidad se deben buscar aquellos que son objetivos, clave o significativos en cada contexto analizado, los que teóricamente pueden vincularse o informen acerca de ella, etc. La cultura material es el referente buscado, al existir una relación entre las personas y los vestigios. Teniendo en cuenta que nos encontraremos ante *items* que rara vez dejan huella arqueológica (leyes, danzas, costumbres, música, vestidos...) frente a otros que se encuentran en el registro (cerámicas y su variabilidad estilística, decoraciones de objetos, adornos personales, tipos de viviendas, iconografías, patrones de asentamientos, formas de preparar comida, etc)¹¹²⁴. El reto radica en como determinar entre este conjunto de evidencias y elementos culturales extraídos del registro arqueológico, aquéllos que sean interpretados como expresiones de etnicidad (activa y pasiva) y nos ayuden a comprender los rasgos de expresión identitaria de un grupo humano y sus causas, es decir la ideología que subyace. En definitiva como “materializar” la identidad étnica de un pueblo desaparecido y su proceso.

Resumiendo, como se traslada el concepto de identidad, la manera de investigarlo, comprenderlo y codificarlo desde la antropología a la arqueología debe realizarse de la mano de los arqueólogos como se ha ido viendo en los párrafos anteriores. En este sentido los trabajos durante los años ochenta de Hodder 1982, Wiessner 1983 o Larick 1986 encasillados en la arqueología postprocesual dan un paso más a la ruptura provocada, en su

¹¹²⁰ Fernández Grötz M.A. y Ruíz Zapatero, G. (2011): “Hacia una arqueología de la etnicidad”. *Trabajos de Prehistoria* 68-2. 223-224

¹¹²¹ Miller, D. (2005): *Materiality*. Duke University Press. Durham

González Rubial, A. (2007): “Arqueología simétrica: un giro teórico sin revolución paradigmática”. *Complutum* 18. 283-319

¹¹²² Cardete del Olmo, M^a. C. (2009): “Construcciones identitarias en el mundo antiguo: arqueología y fuentes literarias. El caso de la Sicilia Griega”. Sastre Pats (Coord). *Arqueología Espacial* 27. 31-34. La identidad colma el sentido de pertenencia de un colectivo. Se trata de un proceso social donde la cultura juega su papel, por ejemplo el lugar de hábitat, los recursos alimenticios, los procesos de interacción entre los miembros del grupo, etc. Todo ello confluye en unos rasgos determinados que diferencian un grupo de otro ayudándolo a configurar su identidad.

¹¹²³ Cardete del Olmo, M^a. C. (2009): “Construcciones identitarias en el mundo antiguo: arqueología y fuentes literarias. El caso de la Sicilia Griega”. Sastre Pats (Coord). *Arqueología Espacial* 27. 31-34

¹¹²⁴ Fernández Grötz y Ruíz Zapatero (2011-226-227)

momento, por la arqueología de procesos o Nueva Arqueología¹¹²⁵. La primera visión de ésta fue superada por la presión del conocimiento antropológico sobre el concepto de identidad pero también, y como se ha visto, con nuevos planteamientos desde dentro y desde fuera de esta escuela. Abierto el tema por Binford, autores posteriores y a raíz de la discusión del método, pudieron profundizar en aspectos que relacionasen, especialmente, identidad y estilo. Aunque se trataba de un factor interesante, en muchos casos fuertemente indicativo, trabajos posteriores de etnoarqueología permitieron apreciar que este discurso metodológico no podía basarse sólo en expresiones estilísticas. Conkey, Gambel, Sackett, Wiessner, Dolukhanov o Gosselain, como ya se vio anteriormente, hicieron importantes e interesantes propuestas desde el punto de vista de relación formal y tangible entre estilo, cultura material, comunicación, dispersión y límites e identidad, incluyendo el impacto medioambiental. Destacan, todos ellos, que la identidad étnica puede ser expresada, tanto en artefactos ordinarios, como en la ornamentación expuesta sobre ellos, o en sus procesos de elaboración. De hecho, existen casos donde las piezas con mayor decoración son las menos visibilizadas¹¹²⁶, por tanto nos obliga a una lectura muy precisa del registro material, su posible significación y cómo es seleccionado -intencionalidad- por la comunidad para expresar diferentes grados de su identidad.

Los objetos – no todos- explicitan visual y comunicativamente la etnicidad grupal de manera consciente o inconsciente pero, evidentemente, hay otras formas de expresar la identidad étnica más allá de aquéllos. Los grupos étnicos se conceptualizan a partir de una autoconciencia que se plasma en la construcción de una identidad como proceso social del que es reflejo toda una serie de elementos materiales y tradiciones culturales. Una parte de esa expresión étnica se revela a través de atributos de estilo. Éstos están sujetos a cambio, a causa de esas relaciones y procesos sociales dentro del grupo y en su relación con el exterior. Las tesis funcionalistas, bajo presupuestos de eficiencia y adaptación, planteaban la diversidad cultural como forma de ajuste a impulsos medioambientales específicos siendo las peculiaridades estilísticas parte derivada de esos procesos normativos.

¹¹²⁵ Es muy recomendable para comprender el cambio y expectación que creo esta corriente en el pensamiento arqueológico de los años 70 el siguiente artículo. Aunque ya nos parezca lejano, incluso algo rancio, la Nueva Arqueología supuso un punto de inflexión en la disciplina y un serio intento de darle el estatus que como ciencia, merecía. Se consiguió de alguna manera a pesar del relativismo subjetivista de los años 80 que vino de la mano de las inconsistentes teorías sociales del postmodernismo. Clarke, D. (1973): "Archaeology: the loss of innocence". *Antiquity* XLVII. 6-18. El debate abría por un lado la toma de autoconciencia del disciplina desde la perspectiva técnica, y por otro, una reflexión sobre los principios filosóficos, metafísicos y teóricos de la misma. Reflexionar sobre los límites de conocimiento que el arqueólogo puede tener partiendo de los datos y materiales. La necesidad de salir del rígido individualismo y regionalismo académico rompiendo ataduras de una arqueología muy ligada a su espacio y momento. Había que romper con posiciones tradicionales y embarcar a la arqueología en la corriente de cambios científicos, que en ese momento se estaban produciendo usándose nuevos métodos (muchos de ellos enraizaron en nuestras prácticas). Como este autor define, "*a new environment*". Esa visión más amplia y generalista como disciplina científica se veía rota, años más tarde, a partir de los presupuestos postmodernos. Los paradigmas de la New Archaeology fueron necesarios y abrieron un campo de nuevas posibilidades a la disciplina dentro del campo de las ciencias sociales. Es un hecho incontestable y que las críticas postprocesuales no han podido rebatir.

¹¹²⁶ Este hecho es apuntado en los trabajos realizados por Sterner en la región de las Tierras Altas de Mandara en Camerún. Aquí la cerámica con mayor decoración era la menos visible, por ejemplo. Sterner, J. (1989): "Who is signalling whom?, ceramic style. Ethnicity and taxonomy among the Sirak Bulohay". *Antiquity* 63. 451-459

El mayor salto en la conceptualización de método de la etnicidad en arqueología se da con la aplicación de la etnoarqueología a los trabajos de identidad de autores como I. Hodder, sobre todo porque se traspasa el plano material para adentrarse en el simbólico. Aquella disciplina enriquece, trastoca y reenfoca muchos puntos de vista que dentro de la arqueología se tenían a la hora de aplicar el concepto de identidad étnica ¹¹²⁷. I. Hodder ¹¹²⁸ a través de sus investigaciones (por ejemplo sobre la región Baringo en Kenya) muestra esa relación entre la cultura material y el simbolismo de un grupo étnico. Indaga en esa dimensión simbólica que soporta y nos haga comprender la expresión de identidad y de colectivo yendo más allá de un mero rol de la cultura material y actuando como mediador de las relaciones sociales y edificador de identidad. Hay un paso más donde aprovechando uno o varios elementos o rasgos de la cultura material se estructuran ritos y prácticas simbólicas que se desbordan en un elenco de relaciones sociales propiciatorias de identidad individual y colectiva. Las investigaciones muestran que muchos tipos de materiales culturales relacionables con rasgos simbólicos étnicos pueden variar entre diferentes grupos, es decir son propios de cada colectividad, mientras que otras formas materiales y estilos pueden ser compartidos cruzando las fronteras de aquélla ¹¹²⁹. S. Jones ¹¹³⁰ crítica esa postura que contempla la etnicidad como un reflejo directo de la cultura o el *habitus*. Existen tanto efectos inconscientes como conscientes que están embebidos en, y de los valores culturales que representan o expresan parte de ese *hábitus* ¹¹³¹. Pensamos que más que un mero reflejo, es parte o elemento vertebrador de la cultura de un colectivo humano, o como expresan G. Fernández Götz y A. Ruíz Zapatero ¹¹³², “*la etnicidad es algo social y culturalmente creado, que convierte en símbolos identitarios conscientes o inconscientes únicamente determinados aspectos de la cultura, no todos*”. Dos cuestiones son apuntadas por S. Jones y que deben tenerse presentes

¹¹²⁷ Es especialmente interesante cuando a los estudios etnoarqueológicos de una zona se unen análisis técnicos (conjunción de metodologías). Éstos vienen a reforzar los trabajos de identificación, dispersión, límites y contactos entre grupos humanos. Las investigaciones sobre toda la cadena tecnológica y en especial de los materiales de partida pueden reforzar ideas de territorialidad social. Por ejemplo. Los trabajos en poblaciones del norte de Filipinas sobre la dispersión de las arcillas seleccionadas y los compuestos añadidos a las mismas para la elaboración de cerámicas, eran coincidentes con tipos de decoraciones pintadas o incisas, composición, morfología, etc. A su vez, estos patrones se correspondían con áreas sociales distintas. Ver como caso: Stark, M.T; Bishop, R.L. y Miksa, E. (2000): “Ceramic technology and social boundaries: cultural practices in Kalinga clay selection and use”. *Journal of Archaeological Method and Themes* 7-4. 295-331. Estos trabajos se pueden unir al complejo estudio de cadenas operativas asociadas al amplio sentido que pueden adquirir los objetos al pasar por diferentes manos durante su manufactura, en primer lugar, y uso, posteriormente. Estas cadenas operativas y de uso muestran casos de “identidad técnica” como es el caso de cerámicas en Camerún. Gosselain, P. O. (2000): “Materializing identities: An african perspective”. *Journal of Archaeological Method and Themes* 7-3. 189.

¹¹²⁸ Hodder (1982)

¹¹²⁹ Maureen A. MacKenzie (1991) y su estudio sobre la construcción de Telefón string bag es un buen ejemplo MacKenzie, M.A (1991); *Androgynous objects: String Bags and Gender in Central New Guinea*. Routledge. Nueva York. O Miller (1985) con el análisis de cerámicas de la villa Dangwara en la región India de Malwa Miller, D. (1985): *Artefacts as categories. A study of ceramic variability in Central India*. Digital Archaeological Record. Cambridge University Press. Cambridge. O Luke Tylor al estudiar las pinturas sobre corteza en el oeste de Arnhem de Australia. Tylor, L (1996): *Seeing the inside; Bark painting in western Arnhem Land*. Clredon Press. Oxford.

¹¹³⁰ Jones (1997:120)

¹¹³¹ Gosselain (2000:189)

¹¹³² Fernández Götz y Ruíz Zapatero (2011:227)

en el estudio de este tipo de manifestaciones: por un lado, las relaciones entre estilos de la cultura material y la expresión de etnicidad puede estar sujeta a cambios en el tiempo y el espacio. Por otro, mientras que hay estilos materiales, dentro de contextos, perfectamente relacionables y asimilables a la manifestación de etnicidad, otros contextos parecen apuntar a un significativo medioambiente donde se genera esa etnicidad. Gosselain expresa, ante el problema de los indicadores étnicos, que nos encontramos con la existencia de algunos más sobresalientes y otros más mundanos. No estando algunos rasgos materiales directamente vinculados al fenómeno. Se hace, así, compleja la identificación y la discriminación de unos y otros. Esa variabilidad y la contemplación de diferentes contextos sociales e históricos llevan a valorar dispares escenarios que afectarían a la etnicidad y las posibles interacciones dentro y fuera del grupo relacionado con ella. Se hace complejo para el trabajo de los arqueólogos establecer, por tanto, esa relación entre etnicidad y cultura material. Ello por que existe un grado de intangibilidad, fugacidad o indeterminación llegando algunos arqueólogos a desistir de la posibilidad de estudio¹¹³³.

Un enfoque, apuntado en su momento por la S. Jones y que permitiese abordar estos problemas durante la investigación, se centraría en el concepto concepto, ya comentado, de el *habitus*. Se trata de un fenómeno que se produce dentro de él mismo y como un hecho donde se reúnen o existen tanto la cultura material como simbólica relacionada con aquélla. Nos lleva a examinar los modos de interacción social y la distribución de elementos materiales y fuerza simbólica que se genera entre grupos de gentes. En esta confluencia material-simbólica, la etnicidad es el producto de esa intersección de similitudes y diferencias en el *habitus* de las personas. Si se acepta que la etnicidad está en el núcleo de las organizaciones sociales, de alguna manera los colectivos que la establecen, precisan comunicarla e interactuar con ella. La aproximación histórica es crucial para S. Jones, dado el rol que juegan, en el tiempo, estos procesos en la generación y expresión de la etnicidad. Se trata de los trabajos diacrónicos que puedan contemplar las variaciones de aquellos materiales que actúan dentro de la autociencia del simbolismo étnico y cambios en la naturaleza y distribución de los estilos que los envuelven. Igualmente aquellos contextos relacionados con el fenómeno y que lo generan, reproducen y transforman. El reconocimiento de la cultura material que juega un importante rol en la generación, significación y visualización de la etnicidad. Se asume la existencia de grados de similitud y diferencia en la cultura material proporcionando un sencillo indicador sobre la intensidad de interacción de grupos humanos. Se trata de una acción activa y no pasiva de la cultura¹¹³⁴.

La arqueología expone indicios y evidencias -las cuales deben ser tratados dentro de un contexto marcado por el registro arqueológico y geográfico- que nos permita establecer, bajo la conceptualización y el conocimiento antropológico y la contrastación de la etnoarqueología, una batería de indicadores con significación étnica. Como se ha manifestado, algunos juegan un rol pasivo (comunicativos indirectos), es decir no hay una intencionalidad implícita por parte del grupo aunque si un uso propio, mientras otros, cargados de simbolismo, juegan un papel activo y comunicativo directo. El colectivo humano quiere expresar a través de ellos su pertenencia, autoconsciente, a un *philum* grupal en el tiempo y el

¹¹³³ Jones (1997:122-124). Esta complejidad se puede ver agudizada por el hecho multidimensional de la naturaleza de la etnicidad.

¹¹³⁴ Jones (1997:126)

espacio que, por lo general, suelen hacer referencia a un origen común y a un territorio o espacio mítico y físico. Es decir, se podría entender que el grupo se percibe a sí mismo como tal reflejándose en unos ancestros comunes -míticos y lejanos- y vinculándose a un espacio geográfico – mítico o real- que de alguna manera intenta delimitar. En muchos casos, como se verá más adelante, el mito es el referente y sustentador del sentido étnico. Esos mitos, símbolos y memorias que según A.D Smith¹¹³⁵ son los constitutivos *sine qua non* de la identidad.

Se han visto y citado algunas metodologías como las expuestas por Sacket o Wissner, los planteamientos diacrónicos de los contextos culturales tomados a partir de variedad de fuentes apuntados por Jones¹¹³⁶ con el *habitus* como referencia, o más bien como sistema de enlace entre la identidad simbólica/ideológica subjetiva y la materialidad objetiva y objetivable. Volvemos a ese punto de partida que siempre divide nuestro trabajo en dos niveles, ambos relacionados con la etnicidad: la parte material del registro arqueológico y aquella inmaterial relacionada con las expresiones míticas y simbólicas.

Las investigaciones etnoarqueológicas de I. Hodder, Roy Larick o W. Goscellain junto a los planteamientos arqueológicos de autores como Sacket, Wissner, Conkey, Gambel, Renfrew, Dolukhanov o arqueólogos españoles como Fernández Götz y Ruíz Zapatero¹¹³⁷, Fernández Götz¹¹³⁸ o Cardete del Olmo¹¹³⁹, han proporcionado suficientes pautas metodológicas para abordar, de manera pausable y desde la arqueología, esa parte de la materialidad objetiva y objetivable relacionada con la expresión y la configuración de la etnicidad en el grupo (interior y exterior). Se pueden establecer, por nuestra parte, el siguiente proceso de trabajo:

- Análisis del territorio su ocupación y uso. *Ocupatio*.
- La identificación, cuantificación y registro de ciertos vestigios. *Vestigia*.
- La dispersión de ciertos elementos de la cultura material. *Dissipatio*.
- Relación de evidencias materiales. *Víncula*.
- Identificación de lugares referenciales y principales. *Locus*.
- Su análisis retrospectivo en el tiempo (sincrónico y diacrónico de los elementos). *Tempus*.
- Confluencias estéticas o estilísticas. *Aesthetica*.
- El desarrollo de procesos tecnológicos como técnicas, cadenas operativas, etc. *Modus*.
- Aspectos formales e iconográficos. *Imago*.
- El uso de artefactos u otro tipo de expresiones como elementos articuladores y de transmisión de información. *Communicatio*.

¹¹³⁵ Smith, A. D (1988): *The Ethnic Origins of Nations*. Blackwell. Oxford. 2-3

¹¹³⁶ Jones (1997:118-120 y 125-126)

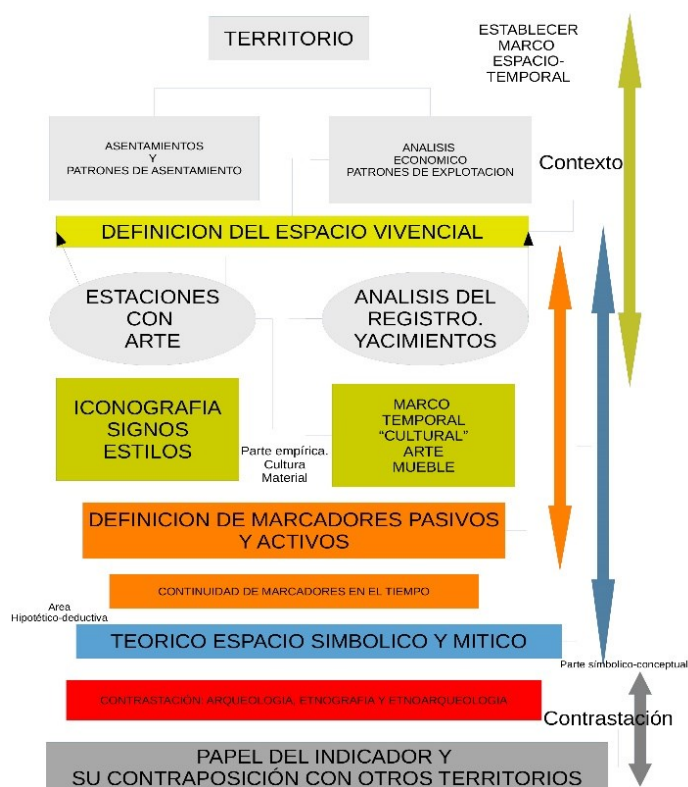
¹¹³⁷ Fernández Götz y Ruíz Zapatero (2011:231)

¹¹³⁸ Fernández Götz, M.A. (2009): “La etnicidad desde una perspectiva arqueológica: propuestas teórico-metodológicas”. *Espacio, Tiempo y Forma* 22. 187-199.

¹¹³⁹ Cardete del Olmo, M.^a C. (2006): “La etnicidad como un arma ideológico-religiosa en la Antigua Grecia: el caso del monte Liceo”. *SPAL* 15. 191-192

Se trata, como se ve, de una multivariedad de procesos y acciones -unos con más peso que otros dependiendo del contexto- que pueden jugar un fuerte rol, bien de manera asociada o bien de forma independiente, a la hora de ayudarnos a definir las formas de expresión de identidad de un grupo humano. Ésta también da cuerpo a procesos sociales y económicos por lo que podemos suponer que de su análisis, se deriven nuevos factores que ayuden a determinar como se ha ido construyendo la misma dentro de un grupo social. Se trata de un juego de estudio tanto del espacio¹¹⁴⁰, como de análisis de los objetos y propuestas sobre su uso relacionando artefactos y gentes. Se trabaja en la dirección de el porqué de las manifestaciones materiales, de su manera de elaboración, de las técnicas aprendidas y transmitidas, de la expresión estética y su alcance, del sentimiento ideológico y simbólico que hay detrás de cada gesto humano en este sentido.

Fases de trabajo para llegar a la definición de un paleoterritorio etnico



Esquema 4. Fases de trabajo en la definición de un paleoterritorio.

En cualquier caso, hay que intentar identificar, por un lado, y diferenciar, por otro, aquellos rasgos materiales que se manifiestan como indicadores vinculables al grupo étnico y la externalización de su identidad, y por tanto nos ayudan a determinarla. A la vez que

¹¹⁴⁰ De alguna manera este análisis es inspirable o puede recoger algunas propuestas del concepto de cultunit expresado por R. Narrol (1964:284-287). El trabajo sobre el territorio, la ocupación del mismo por una comunidad frente a otra, las respuestas medioambientales, etc.

elementos materiales y simbólicos dan cuerpo visible a esa identidad y cómo es percibida y definida por el grupo humano que se estudia (sólo algunos elementos culturales nos son válidos). Se deduce que estos procesos puedan llevarnos a definir y a entender como funcionan los diferentes marcadores étnicos visuales, a la vez que nos ayuden a determinar cual es el espacio o territorio donde son expresados y sobre el cual el grupo desarrolla su existencia. Restaría por ver cómo, realmente, los interpretan como tales sus hacedores. A tenor de los estudios etnoarqueológicos se puede pensar que sí tenemos un mundo simbólico e ideológico (expresado a través de un pensamiento mítico) sustentador, detrás de los procesos de etnicidad.

5. 2. 1. Arqueología de la inmaterialidad. Simbología, mitología y etnicidad.

Hasta ahora se había repasado, planteado y depurado el concepto de etnicidad desde la visión o plano arqueológico. Se ha visto la complejidad, que no imposibilidad, de establecer una metodología determinante que permita abordar y reconocer este proceso con claridad desde el registro arqueológico, aunque si se pueden establecer, dentro de esa multivariedad, como se ha tratado en apartados anteriores, una serie de *items* e indicadores que nos permitan avanzar en la investigación y el reconocimiento de factores de etnicidad desde la arqueología. Cabe dar un paso más al traspasar la pura materialidad del elemento identificado y rastrear el aspecto más simbólico que comporta. Se pueden establecer, al menos, tres factores que podrían concurrir en la racionalización de etnicidad formulada ésta como el autorreconocimiento del grupo y su auto-identidad o como señalaba Franz Boas¹¹⁴¹, la necesaria conceptualización de unidad del grupo para que este no pierda el horizonte de su origen donde aquélla se caracteriza por unas costumbres comunes, un nombre común o funciones comunes reconocibles, ello dentro de ese plano ideológico¹¹⁴² que se puede desplegar bajo tres aspectos, a saber:

- La construcción de la identidad a través de mitos y tradiciones como nos explica J. M. Hall en sus trabajos sobre Grecia Antigua.
- La relación de la etnicidad con cuestiones de parentesco.
- La referencia a un pasado común vinculado a un territorio concreto bien actual, bien anterior o imaginado: mitos de fundación.

Se trata de procesos de etnogénesis donde las referencias a la “tradición” y “creación” están presentes erigiéndose como maneras en la elaboración de la identidad colectiva basadas, especialmente, en referencias de un pasado común como elemento legitimador y centro de cohesión; el grupo participa – de manera repetida- de ceremonias, reglas y rituales de

¹¹⁴¹ Boas, F. (1965): *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*. Solar. Buenos Aires.188-189. Franz Boas se refería a la unidad que plantea el totem dentro del grupo y la necesidad de unidad conceptual para que los subgrupos no pierdan conciencia de su primitivo parentesco. “...cuando no existe conceptualización de unidad, el totemismo de todo el grupo no puede desarrollarse. La única forma favorable al mismo es aquella en que un grupo se caracteriza por un nombre o por costumbres comunes”.

¹¹⁴² Hall, J. M. (1998): “Discourse and Praxis: Ethnicity and Culture in Ancient Greece”. *Cambridge Archaeological Journal* 8-2. 266-269; Cardete del Olmo M^o C. (2009): “Construcciones identitarias en el mundo antiguo: arqueología y fuentes literarias. El caso de la Sicilia Griega. *Arqueología Espacial* 27. 29-46. Mac Sweeney, B. (2009): “Dynamic diversity: Variety and Variation with countries”. *Organization studies* 30-9. 933-957.

naturaleza simbólica con el fin de inculcar ciertos valores y normas de comportamiento¹¹⁴³. Muy posiblemente, es en este centro simbólico-ideológico donde los grupos humanos conciben la expresión estilística y gráfica como catalizador visual, conceptual y comunicador de su manifestación de identidad construida sobre sus mitos y tradiciones cohesionadoras. La base, sino en todo si en parte, se centraría en los tres aspectos antes mencionados construyendo el núcleo duro social. Factores que se entrecruzan para crear ese mundo mítico y legendario que les aportará referencias vitales y de creencias. Se define, diseña y crea su iconografía atendiendo a sus intereses espirituales como colectividad pero sobre todo, atendiendo a sus necesidades materiales. De esta manera construyen su discurso como soporte de la expresión gráfica con sus rasgos estéticos, con su iconografía, con su simbología, etc. Es su manera de identificarse con su mundo circundante y con su grupo; de referenciar sus espacios vitales a lo largo de un territorio; de expresar y comunicar sus diferencias frente a otros y de entender o explicar y transmitir los fenómenos de la naturaleza. Sus estrategias vitales se definen, describen y comunican aprovechando ese aparato gráfico y material. Se está dando una visión antropológica del arte. Éste es planteado, por las sociedades primitivas y paleolíticas, de manera muy funcional

Estas construcciones legendarias, hechas a través de narraciones, tratan de explicar al colectivo su origen común y acontecimientos relacionados con el mismo dentro de un juego de identidad y memoria donde la referencia a una historia, origen y descendencia común proporcionan un sentido colectivo de localización en el mundo¹¹⁴⁴. Esa proyección hacia el pasado y la identificación con un linaje asociado a unos ancestros, incluso un territorio físico o soñado, parece estar siempre presente como punto de referencia cosmogónico, incluso a través del tiempo. Un caso que ejemplifica y explica ese nudo con el pasado, podría ser la reutilización de ciertos monumentos o la reconstrucción de los mismos desde el Neolítico hasta periodos más tardíos de la prehistoria en puntos de Escocia según muestran los trabajos de Richard Hingley¹¹⁴⁵.

¹¹⁴³ Hobsbawm, E. (1983): "Introduction: inventing traditions". E. Hobsbawm y T. Ranger (eds). *The invention of tradition*. Cambridge University Press. Cambridge. 1-14. Si hay que comentar que Hobsbawm desarrolla sus teorías sobre acciones de estados modernos y gobiernos actuales.

Smith, A.D. (1986): *The Ethnic Origins of Nations*. Blackwell.Oxford. 22-27. También se destaca el origen y la historia común o rasgos culturales. En muchas ocasiones se trata de relatos legendarios y heroicos llenos de estereotipos aleccionadores.

¹¹⁴⁴ Smith, A.D. (1986): *The Ethnic Origins of Nations*. Blackwell.Oxford. Este autor (1986:28-38) da importancia a los rasgos culturales comunes y al territorio dentro del proceso de etnogénesis de un colectivo. Un *locus* que denominan propio y que (esto es lo interesante) no tiene por que ser necesariamente una posesión física. Puede ser un centro geográfico simbólico, un habitat sagrado o un hogar al que pueden retornar de manera simbólica. Este espacio visto en ambos planos; el simbólico, poético u onírico y el físico, es relevante para la etnicidad. Este autor establece tres aspectos del "hogar étnico": la existencia de centros sagrados, las asociaciones conmemorativas y el reconocimiento externo. Cada "hogar" posee un centro o centros como referencia sagrada y a los que se acude en peregrinación. Se da, por tanto, importancia a ese sentimiento sacro o religioso en la configuración de identidad colectiva.

¹¹⁴⁵ Hingley, R. (1996): "Ancestors and Identity in the later Prehistory of Atlantic Scotland: The reuse and reinvention of Neolithic Monuments and material Culture". *World Archaeology* 28-2. 231-243

5. 2. 1. 1. El pensamiento y el discurso mítico como un eje en la construcción de la identidad étnica. La importancia del medio en el grupo humano.

El eje del problema se centra en cómo se construye, en el seno de un grupo humano concreto, su identidad conceptualmente y expresivamente; en consecuencia cómo los grupos humanos se conciben a sí mismos y cómo perciben su posición en el mundo que ellos identifican bajo su orden de racionalidad. Es decir, cuáles son los planos simbólicos, materiales y visuales que están detrás de su expresión étnica para, finalmente, exponerlos en y sobre un territorio. La cuestión radica en cómo podemos definir ese concepto de identidad versus territorialidad en las sociedades “primitivas” o cazadoras- recolectoras, donde la individualidad es poco significativa frente al común del grupo. Pero sobre todo cómo la planteaban ellos y la expresaban o explicitaban para que fuese comprensible al propio grupo y al ajeno.

Nuestro trabajo podría partir de la concreción y conocimiento de las formas mentales de estas sociedades, Lévi-Strauss¹¹⁴⁶ sintetiza este pensamiento salvaje o natural como el intento de crear con lógica, un orden -instinto de saber- en las cosas construyendo sistemas simbólicos y clasificatorios que permitirían captar el mundo natural y social, ambos como componentes orgánicos del mismo. Contrapone -especialmente- este autor, sus argumentos, a los presupuestos de Levy-Bruhl¹¹⁴⁷ influido, éste, por las teorías de finales del siglo XIX que atribuían a aquellas sociedades una forma de pensamiento precientífico. Se trataría, así, de una mentalidad emocional inmersa en un marco espiritual y carácter místico alejada de la observación y de cualquier razonamiento. Aquellos pueblos se conformaban, simplemente, con transmitirlo tal como la habían recibido. Se está ante un modo simple de pensar que no busca profundizar en el sentido de las cosas y menos extender el conocimiento. Estas posturas tan básicas, sobre la forma de entender el pensamiento de sociedades primitivas y ágrafas, fueron duramente criticadas por el funcionalismo buscando una visión totalizadora de la cultura que estaría al servicio de las necesidades humanas, así las formas de pensamiento se basaban en la experiencia y la razón. No hay una evolución de lo mítico a lo racional como señala M. Leenhardt el cual deduce de su investigación sobre los pueblos melanesios que mito y racionalidad configuran el pensamiento de éstos por igual¹¹⁴⁸ o como exponía Van der Leeuw, “*el mito es así una forma esencial de orientación, una forma de pensamiento y, mejor*

¹¹⁴⁶ Lévi-Strauss, C. (1987): *Mito y Significado*. Alianza Editorial. Madrid. La necesidad de comprender el mundo, la naturaleza y la sociedad en la que viven. Quiere alejarse de las posiciones utilitaristas de Malinowsky o emocionales de Levy-Bruhl en cuanto a las formas de pensamiento. Si para Malinowsky, en palabras de Lévi-Strauss las formas de pensamiento primitivo eran groseras y sólo enfocadas a resolver problemas de subsistencia, frente a Levy-Bruhl se plantea una fuerza intelectual en esa forma de pensamiento. Si bien no debe entenderse como un pensamiento científico que busca paso a paso, alcanzar el dominio de la naturaleza frente al mito aunque éste le brinde al hombre primitivo la ilusión de poder entender el universo.

Lévi-Strauss, C. (1964): *El pensamiento salvaje*. México. FCE. 29-35

¹¹⁴⁷ Levy-Bruhl, L. (1985): *Alma Primitiva*. Madrid. Sarpe. 30-32

¹¹⁴⁸ Leenhardt, M. (1997): *Do kamo. La persona y el mito en el mundo melanesio*. Paidós. Barcelona. 179-181. Este autor prefiere hablar de mentalidad mítica y racional. “*El hombre ha utilizado el pensamiento mítico en sus primeras interpretaciones mentales pero no en su contacto con el mundo sensible -noche, frío, duro, etc.- que ha inspirado su lenguaje. No existe lengua primitiva conocida que esté desprovista de racionalidad*”. “*La racionalidad inicia, tanto como el mito, la historia del pensamiento*”

aún, una forma de vida”¹¹⁴⁹. El conocimiento del entorno y la subsistencia del grupo son los puntales de aquéllas tal como defendía de B. Malinowsky¹¹⁵⁰ a pesar de las críticas de Maurice Leenhardt. Por tanto, si seguimos los criterios de Malinowsky o Lévi-Strauss el pensamiento salvaje intenta conocer su entorno, buscarle una explicación a los fenómenos circundantes, darle sentido subsistencial construyendo un sistema clasificatorio y, especialmente, simbólico. Es en esta suma de factores donde el mito juega un papel fundamental.

En cualquier caso, como se irá viendo, el mito es la clave o piedra angular del “pensamiento salvaje” usando el término de Lévi-Strauss. Desde él se intenta explicar y conocer el mundo circundante conectando al grupo con el espacio y un tiempo pretérito e intemporal al que recurren como referente continuo. Es esta parte la que nos interesa y nos aporta la antropología sobre las sociedades socio-económicamente menos desarrolladas o denominadas comúnmente primitivas. Nos interesa -especialmente- la manera en que ayuda a entender y explicar ese espacio desconocido de su realidad y a organizar su existencia. Siguiendo las tesis de Malinowski¹¹⁵¹, el mito es un relato que hace revivir una realidad originaria desempeñando una función fundamental al expresar y codificar creencias, salvaguardar principios morales, garantizar la eficacia de ritos y ceremonias. Ese conjunto de factores son vistos por otros autores como parte de la religiosidad primitiva cuyos seguidores intentan reconocer una serie de poderes y peligros para los que buscan respuestas¹¹⁵². Es una realidad viviente, codificación de la sabiduría práctica y expresión del conocimiento del medio. Está relacionado con su vida cotidiana y con las fuerzas que controlan su vida moral y social. Todos elementos que dan cohesión al grupo. El mito es una referencia -permanente- a un tiempo anterior de seres sobrenaturales, del origen del mundo y del grupo. El mito como indica Eliade¹¹⁵³ es un relato ceremonioso de conocimiento que enseña a controlar y dominar. Como tal relato, se intenta, a través del mismo, revivir o recordar aquel “tiempo fuerte” que se puede entender como núcleo social, reencontrarse con los seres sobrenaturales y reaprender su lección. Se trata de una constante donde se entra en un camino de aprendizaje de ida y vuelta desde el presente hacia un pasado indeterminado. El mito aporta al “nativo”, en palabras de Malinowsky, “*mucho más que el mero relato*”. Aquél contiene los cimientos tradicionales de la organización tribal y se aprende al escucharlo pero sobre todo, al vivirlo en la textura social de la tribu relacionándolo con esos tiempos pasados que le proporcionan toda la información y significado del mito de origen de su grupo (aunque es atemporal hacen referencia a un pasado). De alguna manera, el mito contiene un discurso, dentro del grupo, de orientación, comunicación y aprendizaje; regula la relación del hombre con su entorno social y natural. Esa misma naturaleza que es percibida y concebida como detentadora de un poder superior al propio hombre, desconocida en su origen e incontrolable. El mito interpreta y reinterpreta la realidad vivencial y el ecosistema del grupo, de su territorio “soñado” y real pero lleno de significados y significación, comunica visualmente una realidad colectiva, un saber o acerbo

¹¹⁴⁹ Van der Leeuw, G. (1940): *L'home primitif et la religion*. 118. Para este autor mito y razón son elementos estructurales del espíritu.

¹¹⁵⁰ Malinowsky, B. (1985): *Magia, ciencia y religión*. Barcelona. Planeta-Agostini. 42-43 y 127-143

¹¹⁵¹ Malinowsky (1985:107-132)

¹¹⁵² Douglas, M. (1973): *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. S.XXI. Buenos Aires.

¹¹⁵³ Eliade, M. (1999): *Mito y Realidad*. Barcelona. Kairós. 25-26

común aprendido a lo largo del tiempo transmitido oralmente pero también de manera fijada visualmente a través de imágenes reales o sígnicas codificadas simbólicamente. El mito explica la relación del grupo con su entorno, lo referencia al mismo y crea relaciones de pertenencia. Estamos ante un sistema de ideas que vertebra al grupo y su manera de concebir el medio. Finalmente siente la necesidad de fijar en imágenes ese mundo ideológico como forma de comunicación.

Por ello, no sería extraño que una buena parte de la necesidad de crear imágenes, es decir la necesidad humana de expresión artística, pueda radicar en ese menester de comunicación de sus mitos referenciales oral y visualmente, independientemente, tal como explicaba F. Boas, que sea necesaria una regularidad, simetría y actividad estética en el arte relacionando técnica formal y sentimiento¹¹⁵⁴. El arte primitivo parece remitirnos a lo sobrenatural pero también a la experiencia¹¹⁵⁵. F. Boas¹¹⁵⁶ creía en la importancia de la forma en la creación artística, aquélla encierra un significado ya que evoca experiencias anteriores y obra como símbolos. Por tanto siempre se tendrían dos fuentes de efecto artístico: aquellas relacionadas con el estado y aquellas relacionadas con las ideas. O dicho de otra manera, el arte primitivo, visto como suerte de expresión, basa sus principios en forma y significado o contenido. Se podría suponer, tal como reflejan algunos mitos, la necesidad de establecer un cierto equilibrio o relación entre las ideas que se esconden tras el diseño de una obra y su expresión formal. Ese equilibrio inestable manifestado por C. Lévi-Straus¹¹⁵⁷, entre naturaleza y cultura. En ocasiones, señalaba Boas, el arte se inclina por estados más abstractos de representación que él denomina formas simbólicas o método simbólico, caso en el cual las formas suelen perder apariencia realista (a nuestro juicio ese carácter simbólico no se pierde por que la forma tienda a una expresión más realista). Estamos, en cualquier caso, ante un arte simbólico que, en diferentes ocasiones termina representando, como decía Lévi-Strauss, realidades superiores a la experiencia común al ser capaz, a través del “artista”, de elaborar un objeto material que es un objeto de conocimiento¹¹⁵⁸. Esta idea abunda en el sentido de mayor trascendencia de la imagen representada dentro del pensamiento mítico. El arte primitivo, para Lévi-Strauss, “*interioriza la ocasión (puesto que los seres sobrenaturales que se complace en representar tienen una realidad independiente de las circunstancias e intemporal) y exterioriza la ejecución y la destinación, que se convierten...en parte de lo significativa*”¹¹⁵⁹.

Sin caer en las trampas de las analogías etnográficas más reductoras o en la simplicidad de pensar que el único afán que mueve el pensamiento “primitivo” es la mera supervivencia, desde nuestro punto de vista, estos grupos sociales, con su mentalidad, buscan, de alguna manera, conectarse con el espacio que les da sustento y seguridad frente a

¹¹⁵⁴ Boas, F. (1947): *El arte primitivo*. FCE. Mexico. 16-18

¹¹⁵⁵ Lévi-Strauss, C. (1994): *Mirar, escuchar, leer*. Siruela. Madrid. 123-124.

¹¹⁵⁶ Boas (1947:76-86)

¹¹⁵⁷ Lévi-Strauss (1994:132).

¹¹⁵⁸ Lévi-Strauss (1994:124). Hacía esta indicación al referirse, por ejemplo, a la manera geométrica de representar la naturaleza por los sioux. Aunque este autor (1964:53) iba más allá en su concepción del arte al que él insertaba, a medio camino entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico. Ello por que el artista tiene algo de sabio y bricolaeur (el que obra sin plan concebido). Es capaz, con medios artesanales, de confeccionar un objeto material que es al mismo tiempo objeto de conocimiento.

¹¹⁵⁹ Lévi-Strauss (1964:53)

un mundo que se percibe como peligroso o incierto. Ese medio es transitado por ellos. En cierta medida es estable y está sujeto a ciclos naturales que conocen bien aunque no controlen (por eso es importante conocer y profundizar en sus estrategias de aprovechamiento y ocupación del medio). El grupo se identifica con ese entorno del que depende y es abarcado, explicado o referenciado a través del mito. Hay una conexión con el mismo siendo su origen legendario y sobrenatural. El mito contiene y se explica con cuentos, relatos o leyendas que intentan situar ese territorio y la vida del colectivo sobre el mismo. Cada elemento significativo del medio es figurado en un relato y en un termino ya que se considera importante para abarcar, comprender y circular por su geografía. Se referencia espacio y mito. El espacio es vivencial y fundamental para la subsistencia, por eso se llega a “sacralizar”. El mito se representa gráficamente- como paso intermedio y de comunicación entre conocimiento y pensamiento mágico- se trasmite y se ritualiza. El espacio se “posee” y esa posesión virtual se significa; se busca expresar y diferenciar, tanto ante el propio grupo, como frente el ajeno, a través de una conceptualización geográfica como indicaba C. Lévi-Strauss y como ya quedó patente en apartados anteriores relacionados con al etnoarqueología. De ahí que pensemos que una parte de los signos es constituyente de esa expresión de identidad y territorio. Es pausable pensar que se trasladen al campo gráfico partes de mitos que expliquen el porqué el grupo humano ha llegado, ha ocupado y se ha identificado con ese espacio geográfico. Para M. Eliade¹¹⁶⁰, un signo basta para señalar la sacralidad del lugar al ser portador de significación religiosa poniendo fin a la relatividad y confusión. Sin llegar a admitir esa religiosidad *per se* y entendiendo la sacralidad de una manera amplia, es decir como algo que se reverencia y respeta, está claro el carácter del signo como orientador y ordenador visual. Este planteamiento conlleva varios conceptos o premisas a la hora de entender la identidad, la territorialidad y su expresión visual o gráfica: pensamiento salvaje, mito, signo, territorio-espacio, etnicidad, etc. Estas sociedades establecen, de alguna manera, un lazo físico, emocional e ideológico con un territorio. Un buen ejemplo se encuentra entre los baganda quienes expresan sus vivencias a través de relaciones orográficas como colinas. Se trata de puntos de referencia que se vinculan con un totem de dominio territorial y que, a su vez, se suelen combinar con un segundo dedicado a los alimentos¹¹⁶¹. Los mitos son empleados para organizar el espacio oral y visualmente a través de elementos naturales y se hace dentro de ese sistema de clasificación expuesto por estos pueblos extendiendo su alcance al territorio y geografía¹¹⁶².

Como se indicaba siguiendo los trabajos de los autores antes citados, el mito está detrás de lo inexplicable para un colectivo humano pero es también, como se comentaba más arriba, un código simbólico de comunicación en el interior de una colectividad y que organiza sus

¹¹⁶⁰ Eliade, M. (1999): *Mito y Realidad*. Barcelona. Kairós. 25-26

¹¹⁶¹ Lévi-Strauss, C. (1964). *El pensamiento salvaje*. México. FCE. 167

¹¹⁶² Lévi-Strauss (1964: 235, 241 y 242). Este autor establece la necesidad de ordenar y clasificar por parte de las sociedades primitivas estando vinculadas a prácticas totémicas. La organización del espacio mediante mitos no deja de ser una extensión más de esa práctica que puede observarse en la geografía totémica de los Aranda donde en el territorio rocoso aluridja de 8 km de contorno, cada accidente del relieve corresponde a una fase ritual. Así este espacio y su orografía ilustra mitos y programa sus ceremonias. Otros casos de geografía mítica y topografía totémica se encuentran entre los algonquinos que unen su territorio tribal a las peregrinaciones del héroe local Gluskabe. En Sudán un sistema mítico-geográfico abarca todo el valle del Níger... Todos ejemplos de como se organiza el tiempo social y el espacio tribal mediante mitos y una topografía conceptualizada.

experiencias como señalaba Mauss¹¹⁶³. Así el mito se debe trabajar de manera entera y general bajo el principio de armonía como una partitura musical no formada por elementos aislados¹¹⁶⁴. Ayuda, a un pueblo a explicar y abordar esa parte de su realidad a la que no llega por medios lógicos y que les resulta desconocida pudiéndose volver, por tanto, amenazante creando inseguridad y temores. Ese mundo indeterminado, intemporal y cosmogónico del pasado del que surge ese mismo grupo y todo el misterio que lo envuelve. Si el espacio donde desarrolla su actividad y vida, es una realidad tangible y referenciadora para una sociedad “primitiva”, el mito se gesta, crece y evoluciona en una nebulosa de miedos y sinrazones - como señala N. Elias¹¹⁶⁵- ante un mayor peligro se eleva la carga emocional del conocimiento y se responde con una mayor inclinación hacia la fantasía- que precisan ordenarse de alguna manera justificando las omisiones de la realidad. Esta idea es sintetizada por Rubin Gotesky -desde una mirada científica- argumentando sobre las tesis de Malinowsky y Bidney donde cada cultura crea sus propios mitos a pesar de que sean verdad o no ; donde ellos los distinguen como tales por que *“their function is to maintain and preserve a culture against disruption and destruction”* así sirven y ayudan al grupo a evitar frustración y desamparo y a preservar instituciones y procesos¹¹⁶⁶. Es decir crean o buscan crear o generar una atmósfera de orden y estabilidad en la sociedad que les da origen y mantiene. El mito propone al colectivo humano que lo apropia, un discurso de orientación de identidad, de legitimación de su presente desde su pasado legendario reflejando una serie de evidencias, creencias y esencias en gran medida inamovibles y por tanto atemporales. Como bien resume A. Hernando: *“el mito es la forma en que los grupos humanos conjuran su angustia hacia lo desconocido a través de la creación social de una realidad basada en parámetros de tiempo y espacio representados metonímicamente”* y replica a esa necesidad de respuesta ante *“la desorientación profunda que provocaría la percepción de un mundo desordenado pero poderoso y hasta brutal”*¹¹⁶⁷. Es ese otro reverso/ caos que precisa responderse y instrumentarse.

El discurso mítico es una explicación de las cosas y una revelación cargada de valor religioso o sacro que puede ser total o fragmentaria pero que tiene que ver, como señala M. Eliade con el momento presente del grupo. Cuenta una historia sagrada¹¹⁶⁸ o como indica D.

¹¹⁶³ Mauss, M. (1979): *Sociología y Antropología*. Madrid. Tecnos. 24-28. *“El mito es un sistema institucionalizado, una conducta verbal codificada que conlleva, como la lengua, maneras de clasificar, coordinar, agrupar y oponer hechos, de captar semejanzas y desemejanzas, en resumen, de organizar la experiencia”*.

¹¹⁶⁴ Levi-Strauss, C. (2008): *Antropología estructural*. Ed. Siglo XXI. México. 231-233.

¹¹⁶⁵ Elias, N. (1990b): *Compromiso y distanciamiento*. Cultura Libre. Barcelona. 65

¹¹⁶⁶ Gotesky, R. (1952): *“The Nature of Mythe and Society”*. *American Anthropologist* 54. 523-531: *“They serve to keep men going against defeat, frustration, dissatisfaction; and they preserve institutions and institutional process”*. Para este autor la diferencia entre una sociedad y otra está en el tipo de mito que desarrolla.

¹¹⁶⁷ Hernando, A. (2002). *Arqueología de la Identidad*. Madrid. Akal. 89-91. En este sentido no nos costaría mucho imaginar la llegada a Europa de las primeras bandas de hombres modernos. Un territorio climatológicamente duro y plagado de animales peligrosos, donde la procreación y fecundidad sería un factor clave para mantener la estirpe. Sería pausable pensar en la creación de abundantes mitos en ese sentido y su plasmación en el arte de cuevas y objetos.

¹¹⁶⁸ Eliade, M. (1999): *Mito y Realidad*. Barcelona. Kairós. 11-16

Eliade, M. (1998): *Lo Sagrado y Lo Profano*. Barcelona. Paidós. 86-88

Bidney¹¹⁶⁹ “we may regard as “myth” are, ..., charters of belief or sacred traditions for those who accept them and live by them” . Trabajar, como hizo Mircea Eliade o Levi-Strauss sobre relatos de mitos en sociedades arcaicas, ágrafas o tradicionales ha ayudado a definir su estructura, peso y función como documentos vivos de las mismas. Existe o se construye a partir de elementos materiales, rasgos, actividades o gestos diarios dentro de un entorno. El mito conceptualiza como un todo aglutinando todo aquello que se podrían entender como unidades indiferenciadas, hace de las cosas y hechos algo interrelacionado entre sí. Apuntaba Cassirer¹¹⁷⁰ que el pensamiento mítico “expresa la totalidad de la cosa” y “coloca lo real en un mismo plano” perteneciendo a un mismo campo de influjo mágico, los diversos elementos que proporcionan un vínculo mágico y atemporal¹¹⁷¹ entre el mito y las evidencias de la realidad visible y donde el mito puede jugar un papel vertebrador¹¹⁷². Para pueblos como los melanesios -según los trabajos de Leenhardt entre 1905 y 1930-, el mito es una “realidad” vivida y sentida lo que conlleva una interacción continua de ambos planos (trascendente y real) en la que dioses, totems y humanos se entremezclan; aquél “transpone mecanismos y comportamientos regulares de la sociedad, y asegura la representación de actos y acontecimientos primordiales, cuya renovación es una condición de equilibrio social y humano”¹¹⁷³. El mito traslada una verdad sin transformaciones, eterna y esencial reforzando la estabilidad cultural del colectivo y negando el cambio. Sitúa a los personajes en un espacio fantástico, sagrado cargado de tanta significación y valor para el grupo que se constituye en un único eje (espacio) de orientación y conceptualización. El mito define un medio sagrado al tratarse de una referencia en un ámbito caótico “sacralizando” el espacio es posible orientarse en él¹¹⁷⁴. La definición de ese espacio vivencial que puede “sacralizarse” ya que se depende de él, se conceptualiza a través del mito en palabras de Almudena Hernando¹¹⁷⁵ : “los grupos de la Prehistoria tuvieron que tener una relación esencialmente mítica con la realidad, donde el espacio constituyera el parámetro dominante de orden y donde la toma de decisiones que

¹¹⁶⁹ Para este autor la creencia es fundamental en el concepto de mito y su efectividad en un contexto cultural teniendo en cuenta que el creyente es subjetivo y el objeto de la creencia no es mitológica, es decir aquello que rodea o emana de mito dentro del contexto social. Hay que distinguir entre creencia, mito y verdad. Hay una parte de norma cultural. Igualmente hay que distinguir entre mito y superstición. Las sociedades distinguen claramente entre hecho, mito y ficción (cuentos, relatos). Bidney, D. (1950);” The Concept of Myth and the Problem of Psychocultural Evolution”, *American Anthropologist*, 52-1 . 16-26

¹¹⁷⁰ Cassirer, E. (2013): *Filosofía de las formas simbólicas II*. FCE. Madrid, 92-95 y 226-227. Plantea como ejemplo como entre los aborígenes australianos la concepción y el acto de nacimiento no se comparten como una causa y efecto con un espacio cronológico sino como una relación causal unitaria (unidad). Los embriones son introducidos por una entidad superior en el claustro maternos (suceso mágico).

¹¹⁷¹ Cassirer, E. (1972): *Filosofía de las formas simbólicas II. Pensamiento mítico*. FCE. México. 92 a 95 y 226-227

¹¹⁷² Douglas (1973). Esta autora relaciona de manera consustancial, dentro de la religión primitiva, elementos como la contaminación y la higiene con ritos de pureza e impureza. Las creencias se visualizan en cuestiones y relaciones sociales como pueden ser diferentes pautas de comportamiento o códigos morales. A su vez se cargan de estructura simbólica que incita a la reflexión.

¹¹⁷³ Leenhardt, M. (1997:180-184). Este autor al analizar los ritos melanesios describe esa interacción en muchas experiencias diarias. Por ejemplo cuando los marinos llegan a una isla tocan sus caracolas no sólo para prevenir a las gentes de ribera sino para advertir a los dioses de las montañas de su llegada y buscar su favor y el éxito del desembarco. La acción encierra esa visión mítica. “El mito melanesio es vivido antes de ser formulado, fijado en una mitología y revivido por un ritual” y se guardan “las proporciones del valor de la realidad encerrada en el mito”.

¹¹⁷⁴ Eliade, M. (1998): *Lo Sagrado y Lo Profano*. Barcelona. Paidós. 26-27

¹¹⁷⁵ Hernando, A. (2002). *Arqueología de la Identidad*. Madrid. Akal. 106

podieran afectar a un cambio de sus condiciones de vida estuviera regida por una lógica muy distinta a la nuestra". Su percepción del poder superior de la naturaleza les inclinaría a "sacralizarla"¹¹⁷⁶.

Desde algunas posiciones, que parten desde premisas funcionalistas, se puede interpretar el mito (forma de pensamiento) como una respuesta cognitiva del grupo frente a su mundo y entorno, a sus interrogantes, a sus dudas como colectivo y como reflejo de sus formas de vida. El mito está detrás de la formación y referencia atemporal del comunidad. Está claro que esta parte "espiritual" e inmaterial no parece que pueda ser directamente abordable por la arqueología. De ahí que en las últimas décadas hayan ido surgiendo diferentes propuestas epistemológicas que permitan llegar a ella desde el análisis de los registros materiales.

Esta interpretación sobre el concepto de mito, su predisposición a esclarecer aquello sobrenatural e inexplicable, su referencia constante al nebuloso origen del grupo, etc, hace que aquél pueda vincularse en todo o en parte a esa expresión de identidad colectiva. Por consiguiente, nos debería introducir en el concepto de la "identidad" o en la visión que el colectivo tiene y que desea expresar. Aquélla, entendida como proceso, dota de sentido -y seguridad- la relación del individuo con el grupo (y entre ellos) y con el espacio donde habita siempre dentro de un contexto social y cultural como indicaba Jenkins jugando con ambos órdenes¹¹⁷⁷. El territorio se nos revela como un soporte que da seguridad y referencia al grupo. Así se establecen vínculos que sustentan esa relación y esa identidad del colectivo y de sus miembros de manera personal. La idea de quien es cada uno y la gente que le rodea¹¹⁷⁸ acompañado de los mecanismos oportunos que ayudan a construir y controlar esa realidad, dotándola de sentido (en conjunto e individualmente). Se establece una interdependencia de funciones e interrelación entre los miembros del comunidad y entre éstos y la naturaleza, hecho que termina por ejercer "*una fuerte presión sobre estas personas y determina en gran medida sus decisiones y actos*"¹¹⁷⁹.

Dentro de la construcción de la identidad el mito es una pieza clave. Se podría pensar que los mecanismos de creación del mito siguiendo los principios expuestos anteriormente y el rol que pueda jugar en el proceso de construcción de la identidad de una sociedad con base económica cazadora-recolectora parece semejante -al margen del contexto ambiental y tecnológico- tanto en una sociedad paleolítica como en una "primitiva" actual. Hay una forma similar en ambas de definir los parámetros de su identidad y su forma de expresarse a través de mitos buscando, en muchos casos, la expresión visual de los mismos. Son sociedades donde el mito es atemporal dentro de un cosmos simbólico que parece inalterable en el tiempo o al menos muy estable. Sólo parece que grandes sucesos pueden cambiar esa situación. Evidentemente no hay un modelo cronológico, hay una mención a un tiempo legendario

¹¹⁷⁶ Hernando (2002:91)

¹¹⁷⁷ Jenkins, R. (1996): *Social Identity*. Routledge. Londres. 3,4,12 y 18

¹¹⁷⁸ Hernando (2002:50).

¹¹⁷⁹ Elias, N. (1990b): *Compromiso y distanciamiento*. Cultura Libre. Barcelona.63-66. Establece esa relación entre el yo y el grupo, entre el grupo y la naturaleza, entre el grupo y otros grupos. Esa interdependencia llega a ser coercitiva y lo relaciona con momentos de peligro. A mayor intensidad de peligro mayor carga emocional, es decir nos lleva más a episodios de fantasía que racionalidad.

situado en un pasado sin referencias exactas. Está claro, como señalaba, que ambas sociedades, la nuestra y la paleolítica, construyen su concepción del mundo de manera diferente. Por ello, debemos tener cuidado en no trasladar nuestra forma de percibir las cosas a esas sociedades. Nosotros priorizamos el tiempo y ellos darían -como ocurre en cazadores-recolectores actuales- preferencia al espacio, al ámbito donde viven y desarrollan su actividad y con el que se implicarían emocionalmente. Esa “*idea de percepción del espacio es un parámetro de construcción social de la realidad, y no una dimensión dada*”¹¹⁸⁰

Así pues, se podría pensar que el hombre paleolítico está influido por las condiciones medioambientales¹¹⁸¹ donde se mueve y busca una identificación con el espacio que le da soporte vital. Por consiguiente conocer como expresa esa relación nos puede ayudar a acercarnos a sus formas de pensamiento referenciado a su geografía. A su vez podría aproximarnos a apreciar la relación entre geografía social e imágenes (sean sígnicas o de otro tipo) estableciendo algún tipo de patrón, relacionable con la identidad del grupo. El proceso de construcción de identidad es tanto social como cultural, interrelacionando seres humanos y condiciones materiales de vida que hacen posible su supervivencia. La cultura es la amalgama entre ese grupo, sus formas de subsistencia y la creación de una identidad mítica y real que les ayude a superar sus temores y les aporte seguridad¹¹⁸² ante un mundo desconocido o supuestamente hostil. Y nos ayude a tener claro cual es su estructura mental/mítica a la hora de organizar su pensamiento y abordar el conocimiento e interpretación del mundo donde se desarrolla su existencia. Éste, obviamente, no debe verse ni analizarse como algo torpe o simple donde impera una explicación mitológica para todo. Es el mito desde donde se parte -como ya se expuso- cuando la lógica no llega a explicar buena parte del medio que les rodea. Por consiguiente, el mito está detrás de su forma de pensamiento, de su manera de abarcar el significado y sentido del mundo, en especial esa parte que no controlan, y como tal debemos verlo y analizarlo. Se debe rehuir de posturas tan emocionales como las expuestas por Campbell¹¹⁸³. La mitología era, desde la visión actual, un torpe esfuerzo primitivo para explicar el mundo de la naturaleza. El mito, como indicaba

¹¹⁸⁰ Hernando (2002:83) y Entrikin, N. (1991): *The Betweenness of Place. Towards a Geography of Modernity*. J. Hopkins University Press. Baltimor. 1-5.

¹¹⁸¹ No se pueden separar ambos ámbitos: seres humanos y naturaleza. Ha sido, como indica N. Elias (1990b:143), una forma común de proceder en las ciencias. No pueden existir el uno sin el otro, ni deben verse como mundos separados. Sociedad y naturaleza o cultura y naturaleza no deben pensarse como dos formas ontológicamente independientes,

¹¹⁸² Hernando (2002:51-52).

¹¹⁸³ Campbell, J. (1984): *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México. FCE. 209. A través de muchas visones intenta darnos una visión de lo que es la mitología: “*La mitología ha sido interpretada por el intelecto moderno como un torpe esfuerzo primitivo para explicar el mundo de la naturaleza (Frazer); como una producción de fantasía poética de los tiempos prehistóricos, mal entendida por las edades posteriores (Müller); como un sustitutivo de la instrucción alegórica para amoldar el individuo a su grupo (Durkheim); como un sueño colectivo, sintomático de las urgencias arquetípicas dentro de las profundidades de la psique humana (Jung); como el vehículo tradicional de las intuiciones metafísicas más profundas del hombre (Coomaraswamy); y como la Revelación de Dios a Sus hijos (la Iglesia). La mitología es todo esto. Los diferentes juicios están determinados por los diferentes puntos de vista de los jueces. Pues cuando se la investiga en términos no de lo que es, sino de cómo funciona, de cómo ha servido a la especie humana en el pasado y de cómo puede servirle ahora, la mitología se muestra tan accesible como la vida misma a las obsesiones y necesidades del individuo, la raza y la época.*”

Levi-Strauss¹¹⁸⁴, es una imagen extraída de la experiencia y explica los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas: alimentación, matrimonio, trabajo, educación, arte, conocimiento, etc, por tanto, son claves para entender la comprensión de las “sociedades arcaicas”¹¹⁸⁵. El mito como forma de pensamiento de las sociedades llámense “primitivas”, “arcaicas”, ágrafas, cazadoras-recolectoras, etc, es clave para comprenderlas. Todas ellas estructuran su explicación del mundo entorno a esos mitos que tienen una implicación sobrenatural haciendo referencia a un pasado lejano, lleno de seres mágicos, intemporal, fabuloso y, por lo general, relacionado con el origen del mundo. El mito se vive de forma ritual y simbólica. Volveremos sobre este aspecto más adelante y la repercusión que tiene para el grupo. La conexión -abstracta desde nuestro punto de vista- que se establece entre la mente humana y el mundo circundante es a través de la imagen, de la representación que de él se hace. Y se hace a través de la utilización de símbolos. Éstos se vinculan a la evolución de nuestra especie estando relacionados con la comunicación, orientación y supervivencia del grupo¹¹⁸⁶. Ese mundo, ese “teórico” orden o estructura, como se indicaba, se construye, por el grupo, bajo las coordenadas tiempo (estático) y espacio (dinámico).

Durante los últimos años y apoyándose, en buena parte, sobre los principios del pensamiento de Claude Lévy-Strauss se ha querido - desde la arqueología- exponer una forma de comprensión de la identidad social que nos puede ayudar a entender los procesos de etnogénesis en una sociedad y todo aquello que conllevan desde el punto de vista del pensamiento. La denominada “Arqueología de la Identidad”¹¹⁸⁷ como indica Alberto Mingo¹¹⁸⁸ aporta un nuevo enfoque- desde un campo teórico de análisis de las pautas y formas que revisten la identidad de un grupo uniéndolas con el *modus vivendi* deducido del examen de los restos materiales- que puede aproximarnos al estudio del mundo ideológico y simbólico al igual que lo hizo la Arqueología Procesual respecto a la cultura material. Entender los comportamientos de los pueblos “primitivos” actuales para acercarnos a la manera de construir el mito, el mundo simbólico e ideológico de los pueblos paleolíticos, cómo lo hacen suyo frente a otros y lo representan visualmente. Es decir de los grupos humanos con un desarrollo socioeconómico más simple (“no productivo”), con un índice de

¹¹⁸⁴ Levi-Strauss, C. (1987): *Mito y Significado*. Madrid. Alianza Editorial. 35- 42 y 47-49. Para este antropólogo la originalidad del pensamiento mitológico, a la hora de conceptualizar y explicar el mundo circundante y sus fenómenos, muestra esa afinidad entre animales, experiencias y el tipo de problema que el mito intenta resolver. Pone como ejemplo el mito del Canadá Occidental de la Raya y el Viento del Sur. Levi-Strauss ha trabajado sobre los mitos vivos ayudándole a comprender como es su estructura y función. Este autor partiendo del debate con el funcionalismo primitivo de antropólogos o sociólogos como B. Malinowsky (*Magia, ciencia y religión*) para los cuales es pensamiento de las sociedades “ágrafas” está determinado por sus necesidades de vida, por tanto conocerlas es acercarse a la explicación de sus formas sociales, creencias, mitologías, etc. El pensamiento salvaje por oposición al nuestro pensamiento científico no busca alcanzar el dominio de la naturaleza pero proporciona un conocimiento del medio donde sus artífices desarrollan su existencia. El mito no proporciona al hombre un poder material sobre el entorno pero le ayuda a tener una cierta manera de comprensión y explicación que le de seguridad ante la incertidumbre de su hostilidad.

¹¹⁸⁵ Eliade, M. (1999): *Mito y Realidad*. Barcelona. Kairós. 11-16

¹¹⁸⁶ Elias, N. (1994): *La teoría del símbolo. Un ensayo de antropología cultural*. Península. Barcelona. 20- 23 y 36-37

¹¹⁸⁷ Hernando (2002:107)

¹¹⁸⁸ Mingo Álvarez, A. (2007): *El estudio de los signos en el Arte Rupestre Paleolítico: La cueva de El Castillo (Puente Viesgo, Cantabria)*. Vol I. Tesis doctoral Departamento de Prehistoria y Arqueología UNED. 62-63

individualidad bajo, con poca o ninguna división del trabajo, etc. En definitiva estamos trasladando el concepto de identidad- con todas sus derivadas y en cierta manera- desde un punto de vista “levistrosiano”, es decir, entendida como un fondo virtual al que nos deberemos referir para explicar cierto número de cosas¹¹⁸⁹.

Los mecanismos de construcción de la identidad para Almudena Hernando¹¹⁹⁰ se basan en la necesidad de cualquier grupo humano de establecer un orden sobre las cosas con el fin de facilitar su aprehensión, incluso de teórico control¹¹⁹¹. Es decir, sólo existe, para un grupo, la realidad material o inmaterial que se ha ordenado de alguna manera¹¹⁹². De esta manera, ese pequeño universo, se puede llegar a abarcar, relatar y representar. Así- mediante la manifestación gráfica- se establece una conexión entre la mente humana y el mundo. La capacidad de representación y utilización de los signos como elementos de comunicación y conocimiento. Se hace mediante nuestra capacidad, como especie, de expresar y utilizar símbolos dando trascendencia a los elementos materiales con una intencionalidad ideológica, cognitiva y comunicativa. Es decir, un proceso donde se debe contemplar la imagen como elemento abstracto/simbólico de nuestro pensamiento, expresión del mismo y vehículo de comunicación.

Esa busca y necesidad de establecimiento de un orden se puede relacionar con un, necesario, grado de control de la realidad que un grupo humano conviene por un lado, y percibe por otro, procurándose -de alguna manera- diferentes fracciones de seguridad y confianza en su entorno. Nuestra mente contempla y asume mejor aquello que está ordenado e impone esa categoría de hechos bajo las premisas de espacio y tiempo (coordinadas tiempo-espacio como indican A. Gell o N. Elias¹¹⁹³). El espacio mitológico dentro del pensamiento primitivo se relaciona estrechamente con el espacio de la percepción. Dentro de ese pensamiento (donde un elemento simbólico como el totem es articulador) se trasladan cualidades percibidas y sentidas, como expresábamos anteriormente, a imágenes e intuiciones espaciales como fórmulas cognitivas y dentro de una necesidad unificadora -como sinónimo de aprehensión- que produce el espacio¹¹⁹⁴. El otro factor, como se indicaba, es el tiempo que

¹¹⁸⁹ Lévi-Strauss, C. (1981). *La Identidad*. Petrel. Barcelona. 369

¹¹⁹⁰ Hernando (2002: 41-55)

¹¹⁹¹ Lévi-Strauss, C. (1981): *La identidad*. Ed Petrel. Barcelona. La visión de un concepto de identidad que se postula y se afirma.

¹¹⁹² Cassirer, E. (2013): *Filosofía de las formas simbólicas II*. FCE. Madrid. 119-120. Al referirse al dominio totémico intuitivo, indica que los grupos se diferencian entre sí al pertenecer a un totem. Cada cosa y cada fenómeno es entendido al incorporarlo a ese sistema totémico y dotarlo de un emblema totémico. Este funciona como signo y como expresión de ciertas “relaciones consideradas invariablemente como reales”. Todas ellas son comprensibles dentro de su pensamiento mítico.

¹¹⁹³ Elias, N. (1992): *Time: an Essay*. Blackwell. Oxford.

Gell, A. (1996): *The Anthropology of Time. Cultural constructions of temporal maps and Images*. Berge. Oxford-Washintong.

¹¹⁹⁴ Cassirer (2013:117-120 y 128). Este autor pone como ejemplo de organizar y comprender el espacio, la forma, dentro de su imagen mito-sociológica, de concebir el totem entre los indios zuñi. Éste organiza la totalidad del mundo dividiendo el espacio en siete sectores donde cada ser, actividad y substancia tiene una posición inequívoca, fija y predeterminada, por ejemplo el norte pertenece al aire, es la patria del invierno, la guerra y el guerrero. Algo parecido establecen los yoruba

Cassirer¹¹⁹⁵ veía como el auténtico ser del mito sería su devenir desde su origen, es decir, aquello que lo sacraliza. El tiempo no se formula de la misma manera que nuestra mente científica¹¹⁹⁶ sino que como se veía, es fijado por el mito en su origen y se extiende por una relación de hechos desde “tiempo inmemorial” pero bajo el dominio de una rememoración minuciosa y exhaustiva cuyo conocimiento les confiere casi un dominio mágico¹¹⁹⁷. Se trata de una temporalidad cíclica o biológica e incluso discursiva (en casos unida a la regeneración) sujeta a un simbolismo, como señalaba Mircea Eliade¹¹⁹⁸, y centrada en un eterno presente como el espacio conocido¹¹⁹⁹.

Por tanto, vemos como el pensamiento primitivo, a través del mito establece bajo estos dos parámetros (tiempo y espacio) entendibles, comunes y abarcables por el conjunto del grupo su manera de abordar y comprender el “mundo”. Si cabe, nos interesa especialmente el análisis del espacio como soporte del mito y como, éste, es definido y comprendido por una población. Es decir, el espacio, como paisaje y geografía humanizada, se codifica y se percibe culturalmente. Las comunidad traslada aquél a una geografía mental que expresa de diferentes maneras.

Como se ha ido viendo este tipo de sociedades orales, menos complejas, apenas pueden influir o transformar su entorno¹²⁰⁰. Es para ellos una fuente de riesgo e inseguridad pero también medio de subsistencia, puede causarles incertidumbre pero necesitan de esa naturaleza para sacar el grupo adelante. La naturaleza como sujeto de encuentro para el hombre primitivo y los fenómenos naturales no pueden ser explicados al margen de los seres humanos, tal como expone Eliade: *“la integración de personas con otras personas y la integración de personas con fenómenos naturales no humanos son inseparables;...*

¹¹⁹⁵ Cassirer (2013:140-142). *“El genuino mito no empieza ahí donde la intuición del universo y de cada una de sus partes y fuerzas toma la forma de imágenes determinadas, de figuras de demonios y dioses, sino ahí donde se atribuye a estas figuras un nacimiento, un devenir y una vida en el tiempo...El verdadero carácter del ser mitológico se revela sólo cuando éste aparece como ser del origen. Todo lo sagrado del ser mitológico se remonta...a lo sagrado del origen...El tiempo es la primera forma originaria de esta justificación espiritual”*.

¹¹⁹⁶ Leenhardt (1997:97). Por ejemplo los melanesios el computo del tiempo es discontinuo, no tiene realidad más que para aquel que la aprecia

¹¹⁹⁷ Eliade, M. (2017): *Mito y Realidad*. Kairós. Barcelona. 89-90

¹¹⁹⁸ Eliade, M. (2008): *El mito del eterno retorno*. Alianza Editorial. Madrid. 77 y 80. El tiempo se registra de manera biológica sin que se transforme en “historia” y sujeto a un ciclo de regeneración periódica, se construye el tiempo por repetición de la cosmología sujeta a un simbolismo.

¹¹⁹⁹ Leenhardt (1997:96-98). *“Se comprueba la permanente actualidad del mito...el tótem es siempre un contemporáneo. El canaco vive el sentimiento de su identidad con el tótem, y se transporta al dominio totémico con una facilidad desconcertante”*. Se mueven en dos planos: el tótem y el suyo moviendo el pensamiento en dos tiempos. Así su comportamiento ante los hechos históricos es muy diferente al nuestro. No hay una referencia al pasado como nuestra narración histórica.

¹²⁰⁰ De aceptar esta idea, se podría pensar que, detrás de los signos paleolíticos, hay toda una compleja expresión del mundo mítico de aquellos grupos grupos. Expresado de manera abstracta pero recogiendo su interpretación de la realidad que viven y, posiblemente, aquella que no son capaces de interpretar, que desconocen y les causan temor...RELACIONADO CON EL MITO. El mito es la forma, por parte del hombre primitivo, de explicar aquello que su razón no controla, caso, por ejemplo, de la muerte.

constituyen dos planos de un mismo y único proceso”¹²⁰¹. Ambos sentidos se interiorizan y afrontan procurando una identidad común que de consistencia al colectivo diseñando una estrategia y unas normas¹²⁰². Desde aquella se busca explicar, comprender y dar respuestas a ese entorno de manera conjunta y salvar los interrogantes que parten de un ámbito desconocido y sobrenatural. El mito está detrás de esa conjunción de elementos articulando y dando sentido, ese punto de apoyo en su vida cotidiana del que hablaba Leenhardt construido por el hombre primitivo con el fin de entender y controlar su mundo o entorno¹²⁰³. La confianza en el destino y en la supervivencia se deposita en una instancia sagrada, de orden superior o simplemente sobrenatural con la que queremos contactar para entender y sentirnos seguros.

El grupo y su forma de expresión identitaria como “ideología” supone una garantía de subsistencia para sus miembros. Surge seguramente la expresión del rito que pone en acción el mito¹²⁰⁴ y conecta al grupo con la instancia “sagrada” superior o sobrenatural por una necesidad de supervivencia como señalaba Mircea Eliade y donde toda acción “profana” con sentido preciso (caza, pesca, recolección o sexualidad) se carga, de un modo u otro, de cierta sacralidad ¹²⁰⁵ buscando la trascendencia necesaria y simbólica para el fin subsistencial. Esa necesidad queda, como base ideológica, concentrada en un marco espacial como referencia continua y fijado en el discurso mítico..

La naturaleza se organiza según referencias¹²⁰⁶ continuas, abundantes, espaciales, fijas, determinadas y conocidas por el grupo, así los aborígenes australianos llenan de referencias y significados su paisaje tanto físico, como sobrenatural¹²⁰⁷. Es una geografía por la que transitan, en la que encuentran sustento y en la que desarrollan su existencia. Fuera de ese ámbito se halla un mundo indeterminado, plagado de incógnitas, miedos y posiblemente – desde una visión mítica -caótico. Es más que probable que ambos ámbitos - conocido e ignoto- se representen de diferente forma. Uno, de una manera más expresiva y natural y otro, de manera más abstracta, Éste, al estar rodeado de mitos, tabús o incógnitas, precisa más explicación y una mayor conceptualización o estructura conceptual. Se coloniza el espacio

¹²⁰¹ Eliás (1990a:143-144). Se descarta esa dicotomía contrapuesta que podría conllevar ser humano y naturaleza, sociedad y naturaleza o cultura y naturaleza. No son dos formas de existencia ontológicamente independientes.

¹²⁰² Comentaba Ernst Fischer que la disposición y evolución del hombre hacia la ejecución de tareas le exigía un sistema de nuevos medios de expresión y de comunicación. El propio sistema fomentaba esas nuevas formas de comunicación dentro de un mundo indeterminado que tuvo que aprender a separar, diferenciar y a seleccionar en lo esencial para su propia vida. Ver Fischer, E (1999): *La necesidad del arte*. Altaya. Barcelona. 5-26. Aunque ve el arte como un producto social creado como un instrumento mágico que servía al hombre para dominar la naturaleza.

¹²⁰³ Leenhardt (1997:177)

¹²⁰⁴ Podemos entender la relación entre ambos tal como la expresa Lévi-Strauss (2008:67). Aunque mito y rito no siempre se duplican, si es posible afirmar que se completan y complementan. El valor significativo del ritual se recoge en instrumentos y en gestos (paralenguaje). El mito se manifiesta como metalenguaje al hacer un uso pleno del discurso situando sus significantes en un grado de complejidad más alto que el requerido por la lengua.

¹²⁰⁵ Eliade (1988: 91) y Eliade (2008: 35)

¹²⁰⁶ Hughes D.O. (1995): “Intoduction”. D.O. Hughes y T.R. Trautmann (Eds.). *Time, Histories and Ethnologies*. University Michigan Press. Michigan. 1-17

¹²⁰⁷ Elkin, A. P. (1964): *The Australian Aborigines*. Anchor Books. New York 29-32

mediante su uso y con continuas referencias orientadoras que ayuden al grupo o grupos a deambular por él pero también a ir aceptándolo y captándolo en toda su extensión. No deja de ser una colonización física e imaginaria que induce a la transformación de una nebulosa de ideas y temores en una geografía cada vez más aprehensible y útil. La propuesta de Almudena Hernando puede ir en esta línea: *“La naturaleza ordenada a través de referencias metonímicas de tiempo y espacio no es transformable pues se perdería la orientación”*¹²⁰⁸. Nos encontramos con esa referencia necesaria y constante a un espacio que les aporta subsistencia y vida. A la vez, se va construyendo una relación emocional con ese espacio/territorio llegando a sacralizar aquellos puntos de referencia que aportan- por ser claves- la seguridad y orientación necesaria por la competencia de recursos. Ese territorio es proveedor de medios de subsistencia y de desarrollo del grupo. Todo ello implicará una íntima y necesaria relación del grupo con el mismo. Esta idea puede ayudar a comprender el principio de identidad y territorio. El pensamiento de estas sociedades se expande sobre el eje del espacio como dominante de la realidad siendo la forma metonímica la manera de representarlo. Es decir, la realidad conocida como parte de un todo. Aunque Hernando apunta a que la lectura mítica/metonímica del espacio (no creemos que se puedan meter en el mismo plano) confiere una profunda estabilidad a los significados de aquél ya que nos es posible separar significado y significante, símbolo y realidad, naturaleza e instancia sagrada. En definitiva, lo incontrolable se “sacraliza”¹²⁰⁹ con la pretensión de ejercer algún tipo de atención sobre ello.

El gran problema para una población surgiría cuando esas condiciones que creían estables e inaltarebles cambian y se transforman abocando a las sociedades más estáticas y menos complejas a un cambio hacia adelante modificando sus mitos y puntos de referencia grupales llegando a ir perdiendo, como indica Faucault¹²¹⁰, la sacralidad, al menos como la concebían hasta ese momento. Estos procesos de cambio obligan a modificar sus mitos, por tanto, su manera de conocer y comunicar; y su universo simbólico, por tanto, sus referencias sígnicas e iconográficas.

5. 2. 2. El Mito y su forma de representación: metonimia y metáfora.

Manifestaba Leroi-Gourhan¹²¹¹ que *“cada tentativa para llegar cada vez más cerca del sentido de las figuras se enfrenta con la misma estructura de la mentalidad paleolítica, mentalidad que se nos aparece más compleja, incluso que la de los hombres vivos, mentalidad que debió desenvolverse en múltiples variantes durante más de veinte mil años...”*. Este párrafo tan concreto y que con tanto acierto apunta el problema, nos introduce en el tema de esta apartado: cómo llegar a comprender la estructura de la mentalidad primitiva/paleolítica y su forma de pensamiento, cómo se manifiesta y qué pautas o principios sigue a la hora de comunicar, en concreto cómo utiliza signos y figuras. Durante los páginas anteriores hemos intentado recoger y desarrollar una idea, plasmada por diferentes arqueólogos, antropólogos y sociólogos, sobre la conceptualización del pensamiento primitivo

¹²⁰⁸ Hernando (2002: 67)

¹²⁰⁹ Hernando (2002: 82,85 y 91)

¹²¹⁰ Faucault, M. (1986): *El uso de los placeres. Historia de la sexualidad II*. Siglo XXI. México.

¹²¹¹ Leroi-Gourhan, A. (1984). *Arte y grafismo en la Europa Prehistórica*. Itsmo. Madrid. 254

(“salvaje” en palabras “levi-ustrianas”). Una mentalidad que no deja de ser racional pero que utiliza el mito como elemento de explicación. El eje del conocimiento sobre esa mentalidad puede estar en esa forma de pensamiento y en la organización de la vida entorno al mismo. Nos interesa especialmente cómo se expresa y plasma gráficamente, es decir, cómo pasa del relato oral al visual. De tal manera que dentro de un contexto mitográfico, como señalaba Leroi-Gourhan¹²¹², un figura realista o no puede llevar a pensar que esa imagen sirve de apoyo visual para que tanto relatores, como oyentes, expliquen el contenido, interioricen y entiendan el mito que está detrás de las representaciones con toda su carga simbólica. Llegados a este punto cabe preguntarse a través de qué razonamiento se produce esa abstracción en el proceso de representación trasladando el concepto y la idea a una determinada iconografía con todos sus valores visuales, elementos formales y rasgos estéticos.

Tradicionalmente se han establecido dos maneras o diferentes tipos de procesos para representar y expresar la realidad ¹²¹³ por y para las sociedades humanas: metonimia y metáfora. Por lo general, aquéllas donde impera la transmisión oral, dan preferencia a la expresión metonímica al utilizar elementos conocidos de la propia naturaleza¹²¹⁴, aunque no parece que uno deba ser excluyente respecto a la otra sino preferente. Este aparente contrasentido puede explicar por que, en determinados casos, se aprecian o interpretan dentro de la construcción de un mito ambos puntos de vista. Si dentro de éste se encuentra el totem, por ejemplo A. Hernando¹²¹⁵ lo identifica como metonímico (los signos utilizados forman parte de la misma realidad representada) pero para Levi-Strauss¹²¹⁶ se crea y se puede expresar de manera metafórica en el sentido de homologías del significado jugando de manera fundamental en el totem. De ser así, aquellos signos relacionados con el mito del origen del totem grupal y por tanto, aquellos que marcan profundamente su identidad, pueden responder a una naturaleza abstracta y metafórica. Ésta es propia de los mitos y éstos constituyen metáforas de segundo grado. Se vuelven conceptualmente más complejos. De ahí que Lévi-

¹²¹² Leroi-Gourhan (1984:203-204).

Este autor diferenciaba, dentro de los modelos de representación, entre modo mitográfico y modo pictográfico. El primero no hace referencia a una variable temporal (el tiempo ha quedado fuera de la representación), las figuras se agrupan vinculadas por un ritmo compositivo y animadas por un relato cuyo contenido se ha perdido. Es una forma más difícil de interpretar ya que sólo tenemos una representación iconográfica repetida . El modelo pictográfico introduce entre las figuras un acción que sugiere temporalidad. Aquí se aprecia un tema (caza de ciervo, hombre corneado, etc) aunque “no lleguemos a conocer la naturaleza exacta del contenido ideológico”. En cualquier caso ambos modos traslucen esa necesidad de explicitar una historia, un mito o una leyenda referencial en la ideología de un grupo, a través de la imagen. Ver Leroi- Gourhan, A (1984): *Símbolos, artes y creencias de la Prehistoria*. Itsmo. Madrid. 607-610

¹²¹³ Olson, D. R. (1994): *The world on paper. The conceptual and cognitive implication of writing and reading*. Cambridge University Press. Cambridge.

Lakoff, G. y Johnson, M. (1986): *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra. Madrid.

Se entiende por representaciones metonímicas, aquellas que usa, para representar la realidad, signos o símbolos que forman parte de la misma realidad que buscan representar. El todo por la parte. Por contra, las expresiones metafóricas presenta realidad y signo como algo diferente o ajeno a la realidad expresada(escritura, fórmulas matemáticas, signos físicos,...). Es decir,os arbitrarios para representar la realidad o expresar un concepto.

¹²¹⁴ Hernando (2002: 54)

¹²¹⁵ Hernando (2002:90-91)

¹²¹⁶ Levi-Straus, C. (1984): *El Pensamiento Salvaje*. FCE. México.

Strauss concluya que “*la metonimia corresponde al orden del acontecimiento y la metáfora al orden de la estructura*”¹²¹⁷

Volviendo a la proposición metonímica y concibiéndola como preponderante, dentro de su intención de representar el todo por la parte, se opta por muchas cuyo significado simbólico lleva al todo (ese sentido de pensamiento mitológico y simbólico unificador donde los elementos se interrelacionan transformándose en una misma cosa). Dentro de este proceso el simbolismo cultural y religioso responde a un caso especial de metonimia, así según Lakoff y Johnson¹²¹⁸, las “*metonimias simbólicas son eslabones entre la experiencia cotidiana y los sistemas metafóricos coherentes que caracterizan a las religiones y las culturas...se basan en nuestra experiencia física y son un modo esencial de comprender los conceptos religiosos y culturales*”¹²¹⁹. En definitiva, se trata de nuestra capacidad de visualizar para formar imágenes mentales que elaboramos mediante formas de pensamiento como son la abstracción y la simbolización con un fin de conocer y comunicar¹²²⁰. Frente a nuestro propósito tenemos una naturaleza que se podría apreciar, por un pueblo cazador-recolector, como ignota en su ser profundo. De ella se desconoce su causalidad y, por tanto, les inspira duda, respeto o temor. No conocen su modo de funcionamiento y no alcanzan a comprender la causa de fenómenos que les infundirían desasosiego. Esa falta de control sobre muchos de los fenómenos y acontecimientos que envuelven su vida les llevaría a pensar en un poder superior y sobrenatural. Algunos autores como Almudena Hernando¹²²¹, a la que estamos siguiendo, llegan a plantear que, según esta cadena de hechos, cualquier representación metonímica de esa naturaleza podría considerarse sagrada. Como señala Alberto Mingo al estudiar los signos de la cueva de El Castillo de Cantabria¹²²², “*la representación metonímica es el mito, siendo éste una construcción social centrada en el espacio (atemporal) que explica sucesos de la realidad...y cuya falta de explicación producirá un sentimiento de inseguridad y de ansiedad, afectando al equilibrio vital de los pueblos*”...”*los mitos suelen tener una carácter sagrado y están presentes en todas las sociedades*”; evidentemente más extendidos en sociedades anteriores a las nuestra. Diríamos que le lleva a practicar un ejercicio de comprensión, abstracción y forma de expresión. El mito ayuda a explicar, a entender, a acercarse a realidades ininteligibles, acota el miedo a una naturaleza inescrutable. Aquellos “*hombres primitivos*”, guiados por sus formas de pensamiento y mentalidad, explicarían o intentarían sintetizar, en todo o en parte, el mundo al que no se llegaría de una manera racional (según nuestras pautas) mediante el discurso del mito (que no deja de seguir una lógica) y éste expuesto bajo la forma de una expresión gráfica

¹²¹⁷ Lévi-Straus, C. (1965): *El totemismo en la actualidad*. FCE. Madrid. 46 y148. Este autor llega a esta conclusión al estudiar el sentido del totem entre los pueblos Ojibwa y Tikopia donde el totemismo se expresa de manera metafórica mientras que la relación entre el dios y el animal en el plano religioso es de orden metonímico. El dios entra en el animal pero no se transforma en éste sólo es un vehículo del dios.

¹²¹⁸ Lakoff y Johnson (1986:68-73)

¹²¹⁹ Una forma que encaja, por ejemplo, con la idea de mito y pensamiento mitológico expresada por Cassirer (2013)

¹²²⁰ Se ha llegado a especular con la posibilidad que el pensamiento de conceptos surgiese del pensamiento de imágenes, ello dentro de una evolución del lenguaje. Koestler, A (1965): *El acto de la creación*. Losada. Buenos Aires.

¹²²¹ Hernando (2002:60)

¹²²² Mingo, A. (2007): *El estudio de los signos en el arte rupestre paleolítico: la cueva de El Castillos (Puente Viesgo, Cantabria)*. Tesis doctoral. Departamento de Prehistoria y Arqueología. UNED. 61-62

(apoyada sin duda por un relato oral). Seguramente y dentro de su cosmogonía y búsqueda de sentido parte de sus mitos harían referencia a su “pasado”, a su origen y a su identidad con un espacio. Ideas que trasladarían al mundo visual sirviendo de referentes (la idea de imagen utilitaria). El mito, como señala Lévi-Strauss¹²²³, evoluciona en diversos niveles comunes y relacionados: geográfico, económico, sociológico y cosmológico.



1 / 24

ESQUEMA 5. Estructura del pensamiento y configuración del arte primitivo y paleolítico

5. 2. 3. El Signo como forma esencial de la comunicación gráfica. La semiótica.

A lo largo de este capítulo y en varios de sus apartados, nos referíamos a la mentalidad primitiva como una forma de pensamientos simbólico y mitológico. El mito cumple una función social esencial como justificación y modelo de los actos humanos que comprenden¹²²⁴ y “*significan el espíritu de quien los elabora en medio del mundo del que forma parte el*

¹²²³ Lévi-Strauss, C. (2008): *Antropología Estructural*. Siglo XXI. Madrid. 66 y 142. Al estudiar los mitos indígenas de la costa canadiense del Pacífico plantea la necesidad de aislar y comparar, para su estudio, los diferentes niveles en los que evoluciona el mito. Cada uno de ellos y su simbolismo traslada una transformación de una estructura lógica subyacente y transversal a todos los niveles.

¹²²⁴ Eliade, M. (1953): “les mythes du monde moderne”. *Mythes, rêves et mystères*. Gallinard.

mismo”¹²²⁵ y permiten resolver las contradicciones entre el hombre y la naturaleza y el individuo y el grupo¹²²⁶. La construcción y el relato de los mitos como forma de conocimiento, aprehensión y control del mundo natural y sobrenatural, es la materia de la que se nutren muchas de las grafías del arte paleolítico y primitivo. Esta manera de concebir el mito (la mitografía de Leroi-Gourhan) sería expresada desde un lenguaje propiamente metonímico donde todo se explicita por la parte (aunque ya se expuso que no tiene por que ser la regla general pudiendo darse excepciones). El signo – dentro de este contexto – puede entenderse como parte de este juego de representaciones y expresiones. Este enfoque sobre la forma de entender el mito y su manera de expresarlo nos lleva a apreciar y proponer que los signos son contiguos y principalmente metonímicos, como se decía, y frente a las relaciones simbólicas que se presuponen como afirmaciones arbitrarias de semejanza, por tanto, principalmente, metafóricas según autores como Jakobson y Halle o Lévi-Strauss¹²²⁷. Ambos fueron los primeros en usar estos términos (metáfora/metonimia). Partiendo, como hasta ahora se ha venido defendiendo, de una base mitográfica donde el signo es la unidad de expresión gráfica¹²²⁸. Éste se debe definir y exponer bajo un sistema de investigación que nos acerque a esa realidad. La imagen sígnica mantendría un rol de significados expresados por partes; entre éstas -y no en todos los casos - se encontraría el indicativo de territorio, con toda la carga funcional y emocional para grupo a la que se vincularía con el fin de mostrarlo frente a los demás. Para este caso, el grado de abstracción sería mayor. Se comunicaría, con la representación del signo, un mensaje más críptico cuyas claves serían conocidas por el colectivo expresandose mediante diferentes formas, rasgos y asociaciones.

El signo¹²²⁹ y su variante gráfica en el arte paleolítico, el ideomorfo, como elemento abstracto, jugaría un importante rol – dentro del grupo humano – en ese discurso comunicativo gráfico y mítico visto como una entidad de dos planos: concepto e imagen¹²³⁰. Seguramente se practicaría desde varias perspectivas en cuanto al mensaje (asociación y contexto). No sabemos, en nuestro caso de estudio, como señala F. Alcina¹²³¹ siguiendo los postulados de P. Guiraud, si además de esa transmisión de información ciertamente lógica, cognoscitiva y objetiva (signo lógico y referencial) existe una intención emotiva (signo expresivo) que intente despertar emociones ocultas en códigos del subconsciente individual y colectivo de un grupo. Creemos que sí, que efectivamente ideomorfos y zoomorfos pudieran expresar ambas capas en la comunicación artística del mito y la realidad del grupo siendo

¹²²⁵ Lévi-Strauss, C. (2015): *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. FCE. Madrid. 334

¹²²⁶ Lévi-Strauss, C. (2008): *Antropología Estructural*. S.XXI. Madrid.

¹²²⁷ Jakobson, R. y Halle, M. (1974): *Fundamentos del Lenguaje*. Ciencia Nueva. Madrid. 87-88. Al estudiar la afasia, Jakobson establece el término de metonimia por contigüidad. Un elemento, relacionado con otro, llega a expresar a aquél. Hay una línea de contexto habitual sobre una línea de sustitución y selección.. Un signo , tenedor, junto a otro, cuchillo, puede llegar a sustituir al segundo. La contigüidad determina cierta conducta verbal.

Levi-Strauss 1964

¹²²⁸ Tal vez un buen ejemplo de esta forma de expresión sígnica y metonímica puede ser las representaciones de vulvas.

¹²²⁹ Partiendo de una noción básica como la expresada por V. Zechetto. El signo es una expresión relacional donde algo está en lugar de otra cosa pero ambas enfocadas o destinadas a alguien. Zechetto, V (2003): *La danza de los signos, nociones de semiótica general*. Cruji. Buenos Aires.

¹²³⁰ Saussure, F. (1945). *Curso de Lingüística general*. Losada. Buenos Aires

¹²³¹ Alcina, J. (1998). *Arte y Antropología*. Alianza Editorial. Madrid. 237-239

Guiraud, P. (1972): *La Semiología*. Siglo XXI. México. 13-18

necesario, para llegar a comprender su intención, penetrar en ambos planos, por ejemplo y en este sentido, la expresión sígnica relacionada con el territorio y su necesidad de asimilación y explotación del mismo, su pertenencia y su relación con el pasado legendario, etc. Se trataría de formas que se podrían llegar a leer en ambas facetas: racional y emocional. El mensaje y la señal portadora (signo)¹²³² son dos aspectos de la misma cosa. Eso sí, es importante diferenciar símbolo y signo. El primero es variable y el segundo fijo y sujeto a una convención. A la vez una expresión simbólica puede ser una combinación de símbolos y signos. Por tanto, si el signo es la señal debemos atender a su forma y configuración, mientras que la relación entre ellos y el trasfondo del mensaje nos debe llevar a la expresión simbólica que trasciende de la intención comunicativa e ideológica del grupo (se debe tener presente a la hora de analizar los ideomorfos y zoomorfos de una cueva). Tanto unos como otros transmiten significación si se combinan; pero para decodificar ese mensaje debemos ser conocedores del contexto cultural donde se gesta (en nuestro caso acudiendo al registro arqueológico), como se elabora y de la puesta en escena del mismo¹²³³. Así, los indicadores en los sistemas de comunicación no verbales no tienen una significación aislada sino que son partes del conjunto funcionando su significado por una ley de opuestos (unos adquieren significado si se oponen a otros)¹²³⁴. En este sentido Edmund Leach manifestaba dos cuestiones a argumentar¹²³⁵:

- Los signos no se presentan aislados. Un signo siempre es miembro de un conjunto de signos contrastados que funcionan dentro de un contexto cultural específico.
- Un signo sólo transmite información cuando se combina con otros signos y símbolos del mismo contexto. Los signos son siempre contiguos a otros signos que son miembros del mismo conjunto y están dentro de ese mismo contexto cultural que los produce.

¹²³² Junto a ellos los términos paradigmático y sintagmático.

Símbolo/signo = metáfora/metonimia = asociación paradigmática/cadena sintagmática = armonía/melodía.

¹²³³ No dejan de ser importantes ciertos elementos formales y compositivos. Como es el soporte, líneas, colores, etc. Es decir cualidades que actúan como marcas que contribuyen a la apariencia de la representación del objeto. Schapiro hace notar como el artista paleolítico aprovecha la rugosidad de la pared para mostrar sus imágenes o como pinta sobre otras figuras dentro de un espacio – lienzo – tal vez reservado para sucesivas pinturas por que se puede tratar de un rito o costumbre especial. Schapiro, M (1964): “On some problems in the semiotics of visual art; field and vehicle in image – signs”. *Second International Colloquium on Semiotics*. Poland

¹²³⁴ Leach, E. (1989): *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Siglo XXI. Madrid. 40, 65 y 130. Se parte de suceso comunicativo que. Es decir el mensaje se plantea con un código que ambos conocen. El mensaje y la señal portadora son dos aspectos de la misma cosa. Las señales son estáticas y los indicadores dinámicos. Las señales son causales y los indicadores descriptivos. Indicadores naturales, aquellos que la asociación es natural (humo señala fuego). Los signos dependen de una asociación basada en una convención natural: símbolos y signos se oponen como subcategorías de signo. Los símbolos son variables y los signos fijos y sujetos a una convención. A la vez que una expresión simbólica puede ser una combinación de símbolos y signos.

Este autor llega a establecer un cierto paralelismo con la magia. El mago pretende cambiar el estado del mundo mediante una acción a distancia. Los actos mágicos son indicadores, el mago los trata como señales. Las señales son mecanismos de respuesta desencadenados automáticamente.

¹²³⁵ Leach (1989:16-20)

El signo, por tanto, no es un elemento vacío o aislado, sino que es la manifestación permanente de un sistema de comunicación de una comunidad en toda su extensión¹²³⁶ y con una función social en la vida del grupo humano¹²³⁷. Es, y desde las posiciones semióticas de Umberto Eco, la unidad elemental. Ello sin renunciar, por nuestra parte y en nuestro análisis, a la cara más estética de aquél. No resta, en absoluto, hablar de signo y de arte – aunque sea de una forma sintética o simplificadora-. Umberto Eco ha desistido de esa parte cuando expresa, “*se ha de considerar [el signo] como una proposición de rigor ascético esta renuncia a tratar del arte, cuando una gran parte del discurso filosófico sobre los signos resulta oscura y dilatante, precisamente porque nadie ha sido capaz de hablar del signo sin hablar a la vez del arte*”¹²³⁸. Esa parte estética con carga emotiva (que no deja de ser un fuerte refuerzo del mensaje al activar vínculos especiales y subjetivos con ciertas partes del mensaje) que pueden arrastrar las imágenes - ya expresada más arriba – no es una consideración sobre la función y su interpretación del signo a dejar de lado. Otra cuestión, a parte, es el nivel o la intensidad subjetiva que esa emotividad causa en el sujeto y como podemos valorar su impacto. Cuestión que siempre desconoceremos, en nuestro estudio. Si estamos de acuerdo, en parte, con A. Mingo¹²³⁹ cuando indica que si la naturaleza de las imágenes tiene un origen religioso (al menos sobrenatural según nosotros) “*dentro de un mundo de creencias sostenido por mitos es muy probable que el contenido emotivo estuviese muy latente*”. Una emoción que a día de hoy, y desconociendo su significado, sigue llegándonos. El arte no deja de ser un catalizador y transmisor de simbología a través de signos que el colectivo social entiende al estar codificados y cuyo aspecto emocional existe y se refuerza, tanto en la forma y estética, como en la parte implícita del mensaje si este se vincula, como se dijo, a ese mundo de mitos, creencias y referentes para el grupo y el individuo.

El signo forma parte de un sistema de comunicación, la semiosis (algo funciona como signo dentro de un proceso) que establecía C.S Pierce¹²⁴⁰ en *Lecciones sobre el pragmatismo* y en *La Ciencia de la Semiótica* donde nos plantea una visión de la semiótica como ciencia

¹²³⁶ Siguiendo los principios de Occam, en su *Summa totius logicae*, I, 2, éste traza una línea de demarcación entre los signos artificiales y los signos naturales. Los primeros serían los que alguien, hombre o animal, emite conscientemente, a base de convenciones precisas, para comunicar algo a alguien (son éstos las palabras, los símbolos gráficos, los dibujos, las notas musicales, etc.).

¹²³⁷ Saussure, F. (1945). *Curso de Lingüística general*. Losada. Buenos Aires.

¹²³⁸ Eco, U. (1988): *Signo*. Ed Labor. Barcelona. 19 y 20

¹²³⁹ Mingo, A. (2007): *El estudio de los signos en el arte rupestre paleolítico: la cueva de El Castillo (Puente Viesgo, Cantabria)*. Tesis doctoral. Departamento de Prehistoria y Arqueología de la UNED. 164

¹²⁴⁰ Pierce establecía que el signo era una relación semiológica compuesta por un objeto, un representamen y un signo interpretante que a su vez daban lugar a tres tipos de signos: a/ el icono, relación por semejanza factual; b/el índice, relación de asociación por contigüidad factual y existencial y c/ el símbolo, por contigüidad atribuida y constituida como regla. Trabajos recientes como los de Samaniego (Samaniego, B (2016): *Lenguaje visual prehistórico*. La Ergástula. Madrid, 77-81) aprovechan esta división para plantear una metodología de trabajo. Se introduce en concepto tiempo como factor que categoriza los hechos: Pasado-necesario: experiencia propia; futuro-posible: expectativa existencial y presente-imposible: es el imperativo (tabú, lo prohibido). Vistos como momentos de comprensión se asocian a Signo índice como posible, Signo icono como necesario y símbolo con lo imposible. Por tanto, tenemos “*las relaciones signícas como componentes para la producción de significados y las concepciones de tiempo como estados interpretativos*”. La duda que se nos plantea es si, dentro de esa mentalidad mítica donde el factor temporal, tal como nosotros los vemos (presente, pasado y futuro) propio de una “mente histórica”, esta propuesta de lectura es válida.

conceptualizadora de los elementos que configuran el signo y como teoría de la comunicación y filosofía científica o del conocimiento que trata de desarrollar una teoría general de todos los tipos y aspectos de los signos. La comunicación sólo existe si hay información trasladada de un punto a otro con un mensaje. Éste, a su vez, se debe materializar, para existir, en algún tipo de signo, el cual para poder informar debe, a su vez, estar codificado. Por último, se precisa un canal para que el proceso sea completo. No hay comunicación sino hay signos. Por tanto y según estos principios, para Pierce, la semiótica - como método lógico y analítico - es un proceso que trabaja sobre la interpretación de la relación básica entre objeto-signo-interpretante y sobre la relación entre un emisor, un mensaje-receptor o intérprete. Finalmente, la faceta de signo como herramienta de intercomunicación para Pierce, es amplia, de tal manera que: el signo está determinado por el objeto o el objeto causa al signo; el signo representa al objeto, y es por esto que es un signo; el signo sólo puede representar al objeto parcialmente. El signo está por algo y para alguien. Al dirigirse a alguien crea en la mente de esa persona un elemento equivalente o interpretante, incluso más elevado. El signo está en lugar de otra cosa y en relación a un tipo de idea. O como señalaba C. Morris¹²⁴¹: “*los signos pueden usarse para informar...sobre las propiedades de los objetos y situaciones; para inducir a tener una conducta preferencial hacia ciertos objetos o situaciones; para incitarle a llevar a cabo una acción específica...*”. El signo se interpreta mediante el código y el contexto. El mensaje trasladado cuyos elementos constitutivos están necesariamente relacionados con el código mediante una relación interna y con el mensaje por una relación externa¹²⁴². Un proceso que se retroalimenta, se enriquece en sí mismo y es incremental. El conocimiento humano se genera y expande mediante la relación signica¹²⁴³.

Sobre esta idea se establece el elemento fundamental dentro de la cadena de comunicación y es la existencia de un código. Éste es un sistema de probabilidad prefijado y sólo en base al mismo podemos determinar si los elementos del mensaje son intencionales (establecidos por la fuente) o consecuencia del ruido. La fuente emite mediante un transmisor una señal a través de un canal, en su extremo la señal se transforma en mensaje para uso del destinatario a través de un receptor. Para que el mensaje sea claro debe haber una redundancia, esto es, que se transmita de manera clara sin ruido. Otros autores de la corriente semiológica como Zechetto, Jakobson o Eco han compartido este enfoque perfilándolo y enriqueciéndolo, pero sobre toda han querido ir más allá del enfoque estructuralista y lingüístico de investigadores como Greimas o Barthes. Así, para Eco¹²⁴⁴ el mensaje va unido al signo o a una organización compleja de varios signos, donde el canal es el medio por el cual se establece la comunicación entre un emisor y un receptor. Ambos comparten un mismo código, código que les ayuda a entenderse e interpretar el signo o conjunto de signos de tal manera que se pueda entender mensaje. El significado del mismo cambia según el código elegido para interpretarlo. La señal se transforma en mensaje -que estará vacío sin la existencia de un código-, código que el receptor aplica pudiendo atribuir significados diferentes (contextos). Los códigos se establecen de antemano. Los mensajes parten de la fuente y llegan a situaciones sociológicas diferentes, donde actúan códigos distintos. Junto a

¹²⁴¹ Morris, C. (1974): *La significación y lo significativo: estudio de las significaciones entre el signo y el valor*. Alberto Corazón editores. 33

¹²⁴² Jakobson, R. y Halle, M. (1974): *Fundamentos del Lenguaje*. Ciencia Nueva. Madrid.78-79

¹²⁴³ Pierce, C. S. (1978): *Lecciones sobre el pragmatismo*. Ed Aguilar Buenos Aires. 27-30

¹²⁴⁴ Eco 1988

los códigos tendremos los contextos- como ya se vio en párrafos anteriores- como manera de interpretar el signo¹²⁴⁵. Este esquema de U. Eco expresado en varias de sus obras encaja con el modelo de comunicación de R. Jakobson¹²⁴⁶. Para este último autor, los elementos constitutivos de todo mensaje están ligados con el código por relación interna y con el mensaje por una relación externa. La comunicación y el lenguaje utiliza ambos aspectos. Un equilibrio necesario para que emisor y receptor, salvando cualquier distancia espacio-temporal, comprendan el mensaje tienen que estar en un mismo nivel de comprensión. Por tanto, se establece una relación entre signo, significante y significado. La imagen como significante, dentro de ese complejo proceso sígnico, puede ser un objeto material como las formas materiales o signos que aparecen sobre una superficie pictórica (objetos pintados en arte) llegando la obra de arte a ser un signo que comunica como está hecho (parte formal)¹²⁴⁷. Por otro lado, se tiene el contenido o significado que alude al sentido y a lo que el significante representa. Ambos, significante y significado actúan juntos y son materialmente indisolubles¹²⁴⁸. Ambos constituyen el signo como un todo y éste tiene un significado particular para una comunidad o público, como señala U. Eco, vivir en una sociedad es vivir en un mundo de signos¹²⁴⁹. El signo no representa la totalidad del objeto (se pone en lugar de otra cosa) sino que —mediante diferentes abstracciones— lo representa desde un determinado punto de vista o con el fin de alguna utilización práctica. Bien lo entendamos de manera semántica (en relación con lo que significa) o sintáctica (se considera como susceptible de ser insertado en secuencias de otros signos, según unas reglas combinatorias)¹²⁵⁰. Es decir, en sí mismo o en relación con otros bajo un sistema de combinación, una idea propuesta por Morris¹²⁵¹ y aceptada de manera general. Por consiguiente, el significado de un signo viene determinado por la averiguación de sus reglas de uso. Así es determinable por la investigación objetiva, aún habiendo cierta subjetividad del vehículo sígnico. La determinación del significado es harto dificultosa existiendo diferencias de usos sígnicos dentro del mismo

¹²⁴⁵ Eco, U. (1999): *La Estrategia de la Ilusión*. Ed Lumen. Barcelona. 181-191.

¹²⁴⁶ Jakobson, R. y Halle, M. (1974): *Fundamentos del Lenguaje*. Ciencia Nueva. Madrid. 77-79

¹²⁴⁷ Eco (1988: 36 y 55)

¹²⁴⁸ Saussure (1916): el signo es una entidad de dos caras, compuesta de significante y significado. El uso de signos y basándonos en la lingüística de Saussure, implica dos actividades diferentes, la selección de palabras o signos visuales de la lengua, y su combinación en una imagen u oración.

¹²⁴⁹ Eco (1988: 9)

¹²⁵⁰ Eco (1988: 27 y 28)

¹²⁵¹ El proceso de semiosis para Morris en su obra *Fundamentos* (1985: 27-36 y 93) implica varios factores tanto en aquello que actúa como signo como a lo que alude: vehículo sígnico, *designatum* e interpretante, a los que se suma el interprete como último elemento. Estos factores se implican mutuamente al ser aspectos del proceso de semiosis, sus objetos como participantes en ese proceso son estudiados por la semiótica. Algo es signo si un intérprete/es lo considera signo. El *designatum* de un signo es el tipo de objeto para el que dicho signo es pertinente o dicho de otra manera los objetos junto a las propiedades que el interprete considera a partir de la presencia del vehículo sígnico. Todo signo tiene un *designatum* pero no todo signo alude a algo realmente existente. Cuando aquello a lo que se alude existe realmente se habla *denotatum*. Así todo signo tiene un *designatum* pero no un *denotatum*. El primero es un objeto o conjunto de objetos. Los denotata los miembros de ese conjunto. Hay una relación formal entre los signos. Los mediadores en el proceso son los vehículos sígnicos y los agentes del proceso son los intérpretes. Así un signo lo es de un *designatum* (lo que se toma en consideración) y lo es para un interpretante del intérprete. En la semiosis algo toma consideración por otro algo, es decir por un tercero, es consecuencia de una consideración mediada (vehículos sígnicos). El funcionamiento de los signos es un medio por el que ciertas existencias toman en consideración otras existencias mediante la intermediación de otras. Por tanto debe haber siempre una interrelación de los factores expuestos para que haya signo.

grupo social y la interpretación compleja si no se conoce el código en toda su extensión. A pesar de esta subjetividad se puede determinar la posibilidad de significado sígnico objetivo y exhaustivo (análisis sígnico).

Por último, se pueden establecer tres tipos de signos dentro de la visión triédrica de Pierce, cuya diferenciación, Morris¹²⁵² la establecía por las distintas reglas semánticas y de uso del signo.

Un icono es un signo que se refiere al Objeto, al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios. El icono para Pierce es una imagen mental, es decir algo que existe en el interior de la persona, ya sea a manera de imágenes, esquemas, o de formas y colores de las cosas. Hay una similitud y conexión física. Para Pierce la única manera de comunicar directamente una idea es mediante un icono. Un cuadro de un pintor podría entrar en esta categoría o las figuras pintadas o grabadas dentro de una cueva, tanto zoomorfas como ideomorfas.

El índice. Es el signo que se conecta directamente con su objeto, es indicativo y remite a alguna cosa para señalarla. Es un factor o factores que nos indican o señalan algo. El humo señala que hay fuego. Algunos índices son advertencias o instrucciones sobre algo. En esta categoría podríamos incluir elementos sueltos como puntos o vírgulas situadas en ciertos pasajes.

Símbolo. Es el signo que representa a su objeto en función de una ley, regla o convención (bandera, escudo, cruz,) una ley necesariamente rige a individuos, o está "incluida" en ellos, y prescribe algunas de sus cualidades. Por consiguiente, puede darse que un Índice sea constituyente de un Símbolo, y que un Icono lo sea también. Los Símbolos crecen. Nacen por desarrollo de otros signos, en especial de íconos, o de signos mixtos que comparten la naturaleza de íconos y símbolos. Un nuevo símbolo sólo puede nacer a partir de otros símbolos. Los ideomorfos que identificamos como marcadores étnicos forman parte de esta familia.

Concluyendo, si pretendemos entender el sentido del arte paleolítico y sus signos como tal sentido, se nos antoja una misión muy compleja, no podemos, como decía Ernest Gombrich¹²⁵³, *“esperar comprender esos extraños comienzos del arte a menos que tratemos de introducirnos en el espíritu de los pueblos primitivos y descubrir qué clase de experiencia es la que les hizo imaginar las pinturas”*. Espíritu al que nos hemos intentando acercar bajo el concepto de pensamiento simbólico y mítico. Evidentemente no es un objeto u imagen nacida para la pura contemplación, a pesar de la perfección técnico-naturalista de muchas de sus figuras o su capacidad de abstracción, sino como *“objetos de poderoso empleo”* al no existir *“diferencia entre construcción útil y creación de imagen, en cuanto a la necesidad concierne”*¹²⁵⁴ y es que, como decía Jonh Berger¹²⁵⁵, *“toda imagen pintada anuncia algo. Lo que anuncia es ... cuando la imagen estaba asociada a un rito tribal: Nosotros hemos visto esto”*. El artista primitivo conoce aquello que, como forma y color, deben transmitir y

¹²⁵² Morris (1985:61)

¹²⁵³ Gombrich, E. (1979): *Historia del Arte*. Alianza Editorial. Madrid. 33

¹²⁵⁴ Gombrich (1979:32-33)

¹²⁵⁵ Berger, J. (2009): *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Ardora. Segovia. 39

significar trascendiendo su simbología a través de la representación bien de manera naturalista, bien a través del complejo mundo de los signos como expresiones abstractivas. Aunque ambos están cargados de información y mensajes mítico-simbólicos, es el signo la iconografía, que por su figuración abstracta, se vuelve más compleja de comprender en cualquier cultura. Si bien se puede seguir la línea abierta por otros autores sobre el carácter simbólico del arte paleolítico, puede que aún sea demasiado prematuro verlo como una escritura aunque sí como una plana -de iconos, índices y símbolos - cargada de significación y mensajes relacionables con ese mundo mítico construido desde el pensamiento salvaje. En nuestro caso abordamos una parcela muy concreta y es el mero indicio que relaciona signo o conjunto de signos con expresión territorial e identidad con toda la carga simbólica y emocional que pueda conllevar. No cabe, en este trabajo, abundar o profundizar en el uso y significado aunque sí en el concepto. Recientemente se han publicado trabajos - que siguiendo metodologías semióticas como las de Peirce - quieren llegar sobrepasar la fase de lectura para llevarnos a la interpretación en la correlación de signos en el arte rupestre. Al menos se quiere establecer una estrategia que permita conocer los mecanismos de creación del lenguaje visual¹²⁵⁶. No obstante los parámetros de trabajo son todos muy similares. Se entiende que un signo es una forma representada y está codificada, donde su morfología y contexto social (tradicción, lugar, experiencia,...) juegan un papel clave para su comprensión e interpretación. En el caso de la prehistoria, el registro y marco arqueológico nos darán pistas para esa lectura deductiva.

Los signos se deben entender, dada su importancia en un sistema de abstracción y comunicación, tal y como señalaba Charles Morris¹²⁵⁷ en su obra *Fundamentos de la teoría de los signos*, dentro de un sistema de comunicación y abstracción propio del ser humano. Esta es la única especie que utiliza los signos más complejos como es el habla, el arte, la escritura o instrumentos de señalización. Signos y ciencia están unidos, a la vez que -como colectivo- se depende de los signos y de los sistemas de signos. La forma de expresión sígnica no deja de ser una manera de comunicación visual -sobre un elemento material - de ese pensamiento simbólico. El propósito del prehistoriador es penetrar en su intencionalidad a través de esa conjunción visual/iconográfica y su vinculación con el registro arqueológico¹²⁵⁸.

El signo, siguiendo los trabajos de autores como A. Leroi-Gourhan, G. Sauvet, S. Sauvet y A. Włodarczyc o R. Balbín y P. Bueno, se ve como un articulador del mensaje transmitido o como un indicador preferencial para el grupo. R. Balbín, P. Bueno y J. Alcolea,

¹²⁵⁶ Samaniego, B. (2016): *Lenguaje visual prehistórico*. La Ergástula. Madrid

¹²⁵⁷ Morris, Ch. (1985): *Fundamentos de la Teoría de los Signos*. Paidós. Buenos Aires. 23-24

¹²⁵⁸ Algunos autores han querido diferenciar conceptos como *registro simbólico* visto- de manera distinta a registro arqueológico- "*materia significante indicadora de un acto sígnico*" como parte de un acontecimiento simbólico y vinculable al registro arqueológico. Entendemos que deja su huella en el registro arqueológico pudiendo, por tanto y como nosotros expresamos en varios puntos de este capítulo, ser objetivable. Campo simbólico como factor que vincula el espacio de acción y el signo (materia significante) cuya trascendencia es el "universo prehistórico de interpretación del mundo". Éste se materializa en una acción sígnica dentro del registro arqueológico y simbólico. Dentro de ese campo simbólico se pueden establecer las hipótesis interpretativas de las referencias simbólicas prehistóricas, "ya irrecuperables pero con posibilidad de ser recuperadas". Se establecen, metodológicamente, dos planos de trabajo para la interpretación: Campo Simbólico y Registro arqueológico (contexto objetivable del significante), ambos interactúan, en medio el registro simbólico. Samaniego, B (2016): *Lenguaje visual prehistórico*. La Ergástula. Madrid. 33-34

en la línea de G. y S. Sauvet¹²⁵⁹ y superando el estructuralismo de A. Laming-Emperaire o A. Leroi-Gourhan,¹²⁶⁰ conceptualizan, por ejemplo, el arte paleolítico como expresión gráfico-simbólica que transmite un mensaje reconocible por los grupos que lo plasmaron. A su juicio el arte se puede entender como una especie de secuencia de elementos que se aproxima a algo similar a la escritura proporcionando datos sobre la situación de los grupos en el territorio, de su organización social, economía, expresiones míticas, ideología, etc. Todos estos elementos llevan a una consideración más amplia del fenómeno que una mera relación arte paleolítico-religión. Aunque desde nuestro punto de vista -sin entrar en el concepto de religión- expresan una simbología, una mitología y una trascendencia más allá de lo cotidiano como forma de manifestar y dilucidar su mundo junto con aquellos fenómenos para los que no encontrarían explicación. Es parte de la expresión simbólica y vital de esa sociedad, de su identidad y de su universo ideológico y espiritual. Grafías o grafismos como expresiones plásticas y plasmaciones abstractas de ideas cuyo significado se nos escapa. Trazos e imágenes cuya intención nunca debió ser intrascendente, en este caso nos referimos a los ideomorfos, como rasgos que aparentemente aparecen inconexos sobre paredes y piezas de arte mueble. Posiblemente más que una escritura, nos encontremos ante una concatenación de iconografías con un profundo y multivariado significado sólo interpretable por el contexto y el código bajo el que fue creado (iconológico). Un código soportado por su pensamiento mitológico y simbólico, por tanto conocido por ellos (“artista” y observador). El signo, en palabras de E. Anati¹²⁶¹, “*est le moyen qui permet de connaître une réalité donnée, mais aussi de la communiquer*”. Dentro de ese mundo de mitos (como hecho social) que quieren reflejar las ideas del grupo social y sus representaciones colectivas¹²⁶², el signo cobra especial relevancia.

¹²⁵⁹ Georges y Suzan Sauvet en Sauvet, G. y Sauvet, S. (1978): “Por una interpretación semiológica del arte rupestre cuaternario”. *Cuadernos de prehistoria y arqueología castellanense* 5. 31-48: planteaban que el 57% de los signos aparecían en un contexto animalístico, de éstos las figuras de caballo y bisonte representaban el 46% conteniendo el 88% de las grutas, un caballo. Entre los elementos no figurativos la mayoría son puntuaciones y bastoncillos (43% de los “signos”). Este conjunto es el tronco y bloque continuo y constante de la manifestación gráfica del pensamiento paleolítico, el *leitmotiv* que señalan los autores. Hay una selección intencionada que prueba la existencia de un pensamiento coherente y permanente a lo largo de todo el paleolítico superior. Ello a pesar de los importantes cambios acaecidos en el medio ecológico. Aunque se pueden establecer matices en el tiempo y en el espacio. Así se señalan manifestaciones regionales, como es el equilibrio ciervo (6,25%) y cierva (5,95%) que en la región cantábrica es engañoso. Por ejemplo durante el Solutrense y Magdalenense Inferior, la cierva en esta área, duplica su representación frente al macho. Cabe preguntarse si está mayor preocupación de orden espiritual o intelectual a la hora de plasmar con más intensidad este tipo de iconografías (ciervas), sobre las paredes manifiesta algún tipo de interés económico en ese periodo o ciclo.

¹²⁶⁰ Bueno, P; Balbín, R. y Alcolea J. J. (2003): “Prehistoria del lenguaje en las sociedades cazadoras y productoras del sur de Europa”, en el *Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI*. I Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella. 13-22.

Bueno, P. y Balbín, R. (2001): “Le sacré et le profane: notes pour l'interprétation des graphies préhistoriques peninsulaires”. *Révue Archéologique de l'Ouest*, 9. 141-148

Esa concepción creativadadel”arte paleolítico”, que requiere una habilidad especial, y que incorpora un mensaje, es defendida por Teresa Chapa, en Chapa, T. (2003):”Nuevas tendencias en el estudio del Arte Prehistórico”. Rupestre /web <http://rupestreweb.tripod.com/tendencias.html>

¹²⁶¹ Anati, E. (2003): *Aux origens d l'art*. Fayard. París. 93

¹²⁶² Durkheim. E. (2008): *Las formas elementales de la vida religiosa*. Alianza. Madrid :2-14 y Mauss, M. (1971): *Institución y culto*. Barcelona editores. Barcelona. 147-148

Sin entrar en un desarrollo historiográfico sobre las diferentes corrientes y posturas en cuanto a la investigación sobre los signos se podrían reducir a tres grandes líneas;

1. La interpretación arqueológica basada en simples analogías etnográficas vistas por pura similitud formal. Preconizada por Reinach y seguida por los investigadores del primer tercio del siglo XX como Carthailac, Obermaier, Maringer, Breuil, etc. Asimilando los pueblos primitivos con las poblaciones paleolíticas dentro de un mismo estadio evolutivo social compartían los mismos estímulos mágicos y religiosos a la hora de realizar su arte. Se comparaban los signos con figuras similares del arte primitivo actual para poder interpretarlos. Era un método peligroso ya que comparaba mediante asimilación directa documentos diferentes con bases sociales distintas. Por ejemplo, el caso de los tectiformes que Breuil veía como techos de cabañas u Obermaier como trampas de espíritus.
2. Documentación arqueológica y el estructuralismo. Leroi-Gourhan trabajó lo signos desde una visión cerrada y basada exclusivamente en el dato arqueológico.
3. La semiótica¹²⁶³ abrió un nuevo campo de investigación en la Prehistoria aprovechado por autores como Sauvet, entre otros, y la idea de ideograma. Los signos figurativos o no figurativos como sistema de comunicación de su universo espiritual, mitológico o tradicional además de su saber acumulado. Analogía estructural del sistema de signos parietales con las escrituras ideográficas donde el sentido es conocido. Por caso, los signos triangulares donde la asimilación con vulvas femeninas es claramente identificable y se trata de un dato arqueológico en sí mismo: La Magdelaine, Angles sur L'Anglin, Bédeilhac, etc. Ese ideograma se puede asociar o asimilar con el ideograma “femenino” representado en las escrituras sumerias o hititas. Otro caso pueden ser los ideogramas vegetales como plantas que se reconocen en las cuevas como signos ramiformes. La escritura ideográfica se relaciona con tres fenómenos lingüísticos: Sinecdoque, metonimia y metáfora. Esta línea de trabajo basada en una metodología semiótica no deja de una lado la profundización de la relación del signo y el pensamiento mitológico como forma de adentrarse en el conocimiento del arte prehistórico. Camino que tan intuitivamente había abierto Laming-Empeaire.

Si descartamos la primera fase de estudios, la investigación comienza a profundizar realmente en el significado e importancia de los signos a mediados del siglo XX con la aplicación de presupuestos estructuralistas en el análisis prehistórico. La postura clásica de Laming-Empeaire¹²⁶⁴ y más concreta de Leroi-Gourhan¹²⁶⁵ trataba, tal vez con un visión demasiado limitada, los signos como abstracciones simbólicas y confrontadas de elementos sexuales masculinos y femeninos dentro de un entorno mitológico y mágico dentro de un gran

¹²⁶³ Morris (1985:25). La semiótica entendida como ciencia “que estudia cosas o propiedades de las cosas en tanto en cuanto su función es servir como signos”.

¹²⁶⁴ Laming-Empeaire, A. (1962): *La signification de l'art rupestre paléolithique*. Picard. París.

¹²⁶⁵ Leroi-Gourhan, A. (1968): *La Prehistoria del Arte Occidental*. GG. Barcelona.

santuario que era la cueva y asociándolos a figuras de animales (caballo-bóvido). Los signos - dentro de un sistema binario -se yuxtaponen y oponen como representaciones abstractas de símbolo femenino (plenos) y masculino (alargados) dentro de un gran santuario que es la cueva¹²⁶⁶. Un tema que unas veces se representó de manera realista evolucionando hacia formas abstractas a lo largo del ¹²⁶⁷paleolítico. Aún reconociendo, este autor, ese carácter simbólico y mitológico mermaba su función y esfera a un limitado rol sexual femenino-masculino jugando con un proceso de abstracciones que llevaría desde formas más o menos naturalistas a otras más geométricas. Sin duda algunos signos mantienen su significado y vínculo femenino pero es difícil pensar que, desde una expresión explícita del sexo femenino - con toda la carga intencional de significado y función- como es una vulva se haya llegado a un elemento cuadrangular (signos plenos). Es decir y se puede suponer que hay más contenido y complejidad detrás de la variedad y variabilidad iconográfica y sígnica. Sobre esta necesidad de mejorar el análisis y comprensión de las grafías de ideomorfos paleolíticos, otros autores, basándose en la semiótica, han ido desarrollando nuevas interpretaciones.

Esa insistencia de enfoque de trabajo relacionando arte rupestre y mito como las dos caras de un mismo pensamiento es también expuesto por G. Sauvet ¹²⁶⁸. Este sistema de expresión gráfico del arte paleolítico aparece bastante estable en el tiempo y el espacio durante la mayor parte del paleolítico superior europeo presentando visualmente los caracteres comunes más reveladores del pensamiento que los inspira¹²⁶⁹. Este hecho y el primeramente manifestado sirven de base para exponer la metodología de trabajo cuyo objetivo es sistematizar la expresiones iconográficas de todo tipo. Estos caracteres son los que se esperan descubrir a través de los signos -como parte de un todo unitario- y en ausencia de evidencias

¹²⁶⁶ Repartición y agrupación de los animales en el arte parietal paleolítico en *Simbolos, artes y creencias*. 398. Para Leroi-Gourhan, 2/3 de las figuras femeninas se asocian a animales. Cabría preguntarse si todas -como los tectiformes- son realmente abstracciones de atributos femeninos, en este caso del triángulo púbico.

¹²⁶⁷ Los símbolos más antiguos corresponden al auriñaciense de la región de Eyzies y son formas circulares u ovals con un trazo vertical en la base figurando vulvas. Algunos se presentan geometrizados (doble círculo interrumpido en la base). Muchos de estos se presentan asociados a puntuaciones o rayitas. El proceso de geometrización -sin perder su sentido inicial- se ha ido produciendo durante 20.000 años, hasta el Magdaleniense, momento en el que rebrotan algunas representaciones femeninas de tipo naturalista. Leroi-Gourhan, A. (1984): "Los Signos geométricos en el arte paleolítico de Francia y España". *Simbolos, Artes y Creencias*.... 484

¹²⁶⁸ Sauvet, G. y S. (1978): "Por una interpretación semiológica del arte rupestre cantábrico. Análisis de un corpus de datos". 46-47. En este artículo y avanzando desde los trabajos de Laming-Emperaire se plantea esa hipótesis relacional de arte paleolítico y mito - pensamiento mítico - tendiendo puentes entre la prehistoria y la etnografía (Mircea Eliade o Lévi-Strauss), "la estructura del arte parietal refleja necesariamente la estructura del mito". Sauvet, G. y Sauvet, S. (1979): " Fonction sémiologique de l'art pariétal animalier franco-cantabrique". *Bull. Société Préhistorique Française* 76. 10-12. 352-353. Siguiendo esa línea comparativa etnográfica señalan como los estudios de H.L. Hote (1968) de los frescos de Tassili; los trabajos de H. Pager, P. Vinnicombre y J. D Lewis Willians (1975) sobre los mitos relativos a Eland de las pinturas de los bosquimanos o los trabajos de N.W.G. McIntosh o D.R. Moore (1977) sobre las representaciones parietales tanto prehistóricas como actuales de los aborígenes australianos, son todos ellos excelentes documentos que atestiguan como en las sociedades sin escritura, el arte es indisoluble de los mitos fundamentales propios de esas culturas. El mito como función social.

¹²⁶⁹ Sauvet, G, Sauvet, S. y Wlodarczyk, A. (1977): "Essai de semiologie préhistorique. Pour une theorie des premiers signes graphiques de l'homme". *Bull Société Préhistorique Française*. 74. 548. Se establece una metodología en cuatro fases: Constitución de un corpus, establecimiento de una tipología, análisis sintáctico y análisis semántico

de lo contrario. Aunque signos y animales se relacionan en el sistema de comunicación, los signos, en sí mismos, no dejan de poseer un significado propio.

El profesor G. Sauvet, siguiendo los presupuestos de la semiótica, plantea un sistema complejo basado en compatibilidades e incompatibilidades¹²⁷⁰. Así los signos poseen un significado propio y asociado a otras unidades del sistema visual/plástico. Es decir, existe un orden y plan gráfico como expresión de un mito o grupo de mitos. Como se indicaba anteriormente, se busca dar una dimensión mayor al posible significado o intención gráfica. Si bien algunas formas representadas, como óvalos o triángulos, si pueden tener un claro valor sexual no necesariamente conllevan un valor antitético con otros signos que los acompañan. Es el caso de bastones, puntuaciones. Estos pudieran estar dotados de un valor oral particular y jugarían un rol masculino. Hay un juego de complementariedades formando parte de otros signos como son punto al lado de un óvalo, punto dentro de un óvalo o formando un óvalo.

¹²⁷⁰ Los trabajos de Sauvet y Wlodarczyk se han basado en una intensa recopilación y tratamiento estadístico creando un corpus de mas de 3300 figuras en 48 cuevas y abrigos. Se plantean una serie de frecuencias, secuencias y asociaciones, así como una intensidad iconográfica planteaban que el 57% de los signos aparecían en un contexto animalístico, de éstos las figuras de caballo y bisonte representaban el 46% conteniendo el 88% de las grutas, un caballo. Entre los elementos no figurativos la mayoría son puntuaciones y bastoncillos (43% de los “signos”). Este conjunto es el tronco y bloque continuo y constante de la manifestación gráfica del pensamiento paleolítico, el *leitmotiv* que señalan los autores. Hay una selección intencionada que prueba la existencia de un pensamiento coherente y permanente a lo largo de todo el paleolítico superior. El método de estudio aplicado demuestra la existencia de una estructura común en la composición y sigue todas las posibilidades de expresión del sistema. Georges y Suzan Sauvet (1978:36-38) ó Sauvet, G. y Sauvet, S. (1979: 340-344). La aplicación de algoritmos como Kruskal muestran el árbol de asociaciones y jerarquía de temas. Así el caballo es la raíz del árbol desde ahí Bisonte e ibex. Del bisonte penden las temáticas de clase 3 (unidas a la clase 1 por el bisonte) y del ibex los temas de clase 5 (unidos a la clase 1 por el ibex) (Sauvet, G y Wlodarczyk, A. (2008) “Towards a formal grammar of the european paleolithic cave art”. *Journal of the Australian Rock Art Research Association* 25. 165-172). El método (plano sintáctico y semántico) de trabajo expuesto y siguiendo el esquema F. Sausserre establece dos ejes:

- 1- EJE PARADIGMATICO. Ciertas relaciones de oposición
- 2- EJE SINTAGMATICO. Relaciones de contigüidad.

Que se unen a tres fenómenos compositivos:

- 1- YUXTAPOSICIÓN. Relación entre figuras
- 2- SUPERPOSICION. Relación deseada por el artista. La superposición implica asociación.
- 3- FUSIÓN. Los elementos abandonan su identidad gráfica para fundirse en una figura única.

En definitiva todos los elementos juegan su papel en la comunicación entendiéndose como una escritura ideográfica cargada de significación y que plantea una relación con: Sinecdoque, Metonimia y Metáfora.

Dentro del plano sintáctico, es interesante destacar la idea de *campo gráfico* que llega a sugerir e inspirar en muchas representaciones de animales por concavidades, fisuras, grietas, cúpulas que sugieren un vientre, una gibosidad, un cuerno, un ojo,...(G. Sauvet, G. y Wlodarczyk, A. (1995): “Towards a formal grammar of the European Palaeolithic Cave Art”. *News95 Symposium 1A, New Approaches 1Theory*. Es decir, la pared de la caverna se entiende como un soporte definido por grietas, coladas calcíticas o relieves que fijarían o se percibirían como los límites naturales. Éstas podrían llegar a jugar un rol en el mensaje a transmitir y por tanto en su significado, al igual que la técnica o la posición del signo en el espacio de la caverna (por ejemplo, líneas de puntos que siguen una fractura, un signo ramificado descendiendo por una chimenea, etc). La caverna, dentro de este plan de transmisión, puede, en sí misma, tener un valor simbólico propio que influye en el contenido del mensaje (Sauvet, G. y Sauvet, S. 1979:341-350 y Sauvet, G; Sauvet, S. y Wlodarczyk, A. 1977:351-55).

Dentro del plano semántico, nos encontramos con una escritura ideográfica que muy a menudo utilizaría transferencias simbólicas (sinecdoque, metonimia, metáfora) y probablemente lo mismo para los signos. Estos muestran una organización (Sauvet, G, Sauvet, S. y Wlodarczyk, A. 1977:555-557).

Otros signos como bastones llegarían a tener una significación cuaternaria o ternaria en esa asociación. Estos signos podrían ser asimilables a las series de estrías paralelas y trazos alineados que aparecen desde el principio del arte mueble en el Auriñaciense pudiendo interpretarse como marcas de secuencias de anotación acumuladas¹²⁷¹.

Este enfoque conlleva trabajar la figura del signo dentro de un proceso comunicativo que se da en dos sentidos y entre dos sujetos dentro, insistimos, de un pensamiento simbólico, mítico y, posiblemente, de etnogénesis. Entrando en la pura estructura de comunicación, tenemos una acción y un mensaje que es codificado por el receptor. Tanto el arte prehistórico como el arte primitivo juegan con un nivel de abstracción y síntesis. No quiere decir que esos pueblos tuviesen el mismo concepto de abstracción (aunque si la capacidad abstractiva) que tenemos nosotros y manifestado por pintores de vanguardia como Kandinsky, pero si su práctica y aplicación. Ese nivel de síntesis se despliega por dos lados, desde el que expresa y desde el que lo recibe e interpreta mediante una serie de claves y mecanismos asociativos que le aporta conocer el contexto donde se inscriben las grafías (por ejemplo el mito de origen, el mito que explica el territo, etc). Hoy es difícil abordar su comprensión pero, como señala Anati, se puede llegar al contenido por el análisis de los compendios, precedentes o asociaciones, es decir *“la reconstruction d’une vision globale du monde intellectuel dans lequel le signe s’insère”* o por comparativa etnográfica como expresaba ¹²⁷²G. Sauvet. Los signos – y el resto de las imágenes- se asocian unos a otros, en casos de manera repetitiva y pueden a llegar formularse en múltiples conjuntos (por ejemplo, grupos de signos de un tipo) con resultados gráficos similares. Este hecho pudiera implicar matrices culturales y conceptuales comunes¹²⁷³. Por tanto, los estudios semióticos nos proveen de una valiosa herramienta de trabajo al ayudarnos a organizar y sistematizar la “lectura” de este sistema de representaciones y su posible lógica organizacional entendiéndolo como un fenómeno de comunicación visual; a tipificar y sistematizar las representaciones; a focalizar sus relaciones y nexos de unión y por tanto, a indagar en su naturaleza, significado y relación intelectual, etc. Como señalaba Anati¹²⁷⁴: *“les analisis grammaticale et syntaxique de l’art permettent de*

¹²⁷¹ Sauvet, Sauvetv y Wlodarczyk (1977:557)

¹²⁷² La etnografía comparada aporta luz sobre las constantes del comportamiento humano: relaciones entre el arte gráfico con otras actividades colectivas o individuales, percepción y uso de los símbolos....(Sauvet y Wlodarczyk, 2008)

¹²⁷³ Anati (2003:93-96). En este sentido se podrían seguir las reflexiones de filósofos como Hobbes para los que *“un signo es el antecedente evidente del consecuente o al contrario, el consecuente del antecedente, cuando se han observado antes otras consecuencias semejantes; y cuantas más veces se han observado, menos incierto es el signo. Y, por tanto quien tenga mayor experiencia en un asunto, tendrá más signos por los que guiarse en conjeturas posteriores...”* (Hobbes Th, *Leviatan*, I, 3); o bien que el signo es *“un ente del que se infiere la presencia o la existencia pasada o futura de otro ente”* (Wolff Christian, *Ontologia*, 952). Es decir el signo siempre provoca un conocimiento añadido que nos ayuda a que sea menos incierto.

¹²⁷⁴ Anati (2003:342 y 344-352). Anati habla de tres tipos de signos que constituyen la estructura del arte paleolítico y tribal: pictogramas, ideogramas y psicogramas.

1. Los pictogramas formados por: antropomorfos; zoomorfos; topográficos y tectiformes y objetos, útiles y armas. Los pictogramas se asocian con la expresión de mitogramas unido a un bagaje conceptual e ideológico. También estas imágenes– como es la representación de dos o más zoomorfos - pueden tener una significación simbólica, alegórica o metafórica.

2. Los ideogramas son signos repetitivos que transmiten ideas de escritura, son puntos, líneas, vírgulas. Discos, líneas en V, línea y punto, signo en T, signo en S, cuadrado, rectángulo, triángulo, flecha, cruz, serpentiforme, etc. Además se pueden agrupar en Anatómicos como vulvas, falos o manos; conceptuales como cruz, disco o serpentiformes y numéricos como son los grupos de puntos y líneas. Los ideogramas

reconnaître sa structure conceptuelle” como primer paso para descifrar sus códigos y elementos fundamentales de la dinámica cognitiva del ser humano.

Por último, estamos ante un arte que se expresa bajo patrones lógicos y donde las formas (ideogramas y pictogramas) se asocian entre sí. Donde los signos tienen un significado propio que se vuelve más complejo al asociarse con otras formas. Tampoco se debe dejar de lado, para una mejor comprensión, junto con la asociación de formas de estas iconografías, su contexto, tanto arqueológico como topográfico en la cueva. Parte de su labor, esfuerzo y fin, en cuanto a comunicación, se encuentra en estos factores. La situación de las figuras en la caverna fue especialmente valorada y desarrollada por A. Leroi-Gourhan¹²⁷⁵ y sin duda nos dará indicios para la comprensión e interpretación de las mismas. La intencionalidad en situar un determinado signo en un lugar u otro conllevaría una diferencia de mensajes.

5. 3. Los signos ideomorfos como evidencias de identidad e iconografías como expresión de territorialidad: Signo, identidad y territorio.

A lo largo de los apartados anteriores se ha ido analizando como el pensamiento simbólico y el mito han sustentado social e ideológicamente tanto el arte paleolítico y primitivo como la mentalidad y manera de concebir y conceptualizar el mundo por aquellas sociedades. Ambos están detrás y sustentan la manera de representar y comunicar, a través de imágenes tanto zoomorfas como ideomorfas, ese mundo natural donde se desenvuelven y del que viven, por tanto lo hacen suyo.

La etnoarqueología y la antropología nos han mostrado parte del camino para comprensión del fenómeno y de la metodología de trabajo. El análisis de las formas ha venido dado por el arte y la semiótica. Ésta última disciplina permite analizar las diferentes iconografías como partes de un sistema de comunicación visual y simbólica donde el mito – como identificador del grupo y componedor ideológico de su mundo- es la piedra angular relacionable con otros relatos orales, ritos y expresiones sacras.

Dentro de este universo de comunicación e imágenes, el signo – como iconografía - adquiere especial relevancia por su carga simbólica y abstracta, por su lectura más crítica y metonímica donde el código, que llevaría a interpretarlos, sería algo oscuro y oculto sólo al alcance de quienes conocen sus claves para interpretarlo. Una posibilidad interpretativa es que algunos ideomorfas sean una forma de expresar la identidad del colectivo y su identificación con una geografía concreta por la que se desplazan. La explotación y uso de la misma les llevaría a un vínculo especial y afectivo con la aquella, incluido su origen como mito. La necesidad de explicitar éste - y su vínculo con un territorio - ante ellos y los demás podría ser el principio de representación y objetivo de ciertos signos. Como se ha visto, la

quieren ser reflejo de procesos mentales como es la función simbólica al representar ciertas partes del cuerpo; la materialización de las ideas o la cuantificación de lo real, de lo hipotético y de lo imaginario.

3. Psicograma; expresiones visuales de sensaciones y conceptos. Quieren transmitir sensaciones del artista al observador. Actúan en un nivel todavía más abstracto que el del símbolo. Podríamos pensar en este caso que hay una escenografía y una búsqueda de movimiento que ayude a la interpretación por parte del observador.

¹²⁷⁵ Leroi-Gourhan, A. (1966): ” Les signes parietaux du paleolithique franco-cantabrique”. *Simposio Internacional de Arte Rupestre*. Barcelona. 67-77.

etnoarqueología y la antropología muestran esa función en ciertas iconografías representadas por pueblos “primitivos” actuales. Unos veces de manera activa -con esa intención directa- y otras de manera pasiva (estilo propio, procesos de elaboración de artefactos, rasgos decorativos, etc). Tanto unas como otras nos ayudarán a deducir y definir un paleoterritorio, aunque son las primeras (activas) aquellas que mayor carga simbólica llevan en el mensaje y por tanto, tendrían un mayor calado entre la población.

La repetición de ciertas iconografías, sus técnicas de elaboración, la concentración en un espacio, su asociación con otras expresiones gráficas, el estilo o la reiterada presencia de determinados ideomorfos son los indicadores que pueden ser empleados en ese trabajo de definición (*IMAGO, MODUS, AESTHETICA*). La idea de asociar algunos signos a una geografía y denominarlos emblemas étnicos, correspondió a A. Leroi-Gourhan aunque también fue expuesta por F. Jordá en la publicación de las parrillas de Jerrerías. Se abría una lectura diferente para el estudio del arte paleolítico o, al menos, una interpretación parcial de algunas iconografías y del uso -directo o indirecto- de otras. Si bien se hablaba de marcadores étnicos, no se llegó a profundizar en este concepto, ni se asoció esta línea de investigación con las ideas de identidad y etnicidad. Ambos conceptos se ven como sinónimos aunque autores como Cardete del Olmo¹²⁷⁶ prefieren hablar de similitud y no de igualdad. Si la identidad puede arrastrar el desarrollo de la etnicidad en un grupo humano, este proceso sólo se da, según esta autora, bajo cuestiones políticas. Nosotros hemos preferido mantener esa visión más asimiladora de ambos términos pensando que si bien una muestra los aspectos materiales externos, la otra expresa la “ideología” y simbología (símbolos específicos) que está detrás y que puede impulsar al grupo (cazador-recolector o con economía poco desarrollada) a mostrar la primera por razones de necesidad social (subsistencia, competencia, control del espacio...). En ambas, entre otras, el mito, como señalaba Malinowsky, “*es sobre todo una fuerza cultural*” cuya función consiste en fortalecer la tradición y dotarla de mayor valor y prestigio remontándola a una primera y lejana realidad más elevada y sobrenatural¹²⁷⁷.

El territorio les sirve de soporte existencial y de subsistencia (*OCUPATIO*). Intentan, por tanto, comprenderlo y controlarlo en su fin subsistencial (*POSSESSIO*). Ese espacio se va “colonizando” mediante una presencia constante y se humaniza aprehendiéndolo, conociéndolo, interpretándolo y explicándolo, así se establece una red de asentamientos, de elementos referenciadores y de “santuarios” (*LOCUS*). Se busca una relación especial con el mismo y se expresa mediante símbolos y mitos que se visualizan y explicitan a través de imágenes y signos (*IMAGO*). No deja de ser un proceso según el cual esa comprensión del mundo natural del que viven, se traslada a un lenguaje visual para la comprensión rápida de todos y donde las imágenes, o ciertas imágenes (signos), podrían ser elementos que permitirían visualizar un mensaje y la demarcación de un espacio. Algunos asociados a objetos conllevando un significado de prestigio como podrían ser algunos elementos de arte mueble, colgantes o armas profusamente decoradas (algunas de ellas nunca utilizadas).

Se puede apreciar como determinados ideomorfos muestran determinados patrones compositivos, repetición de formas y una especial concentración, frente a otros, en determinados territorios y en determinadas cavernas, Fenómenos que inducen a pensar en esa

¹²⁷⁶ Cardete del Olmo (2009: 31-32)

¹²⁷⁷ Malinowsky, B. (1982): *Estudios de psicología primitiva*. Paidós, Barcelona. 77 y 79

intencionalidad de identidad del grupo con un espacio geográfico. Es aquí donde la arqueología y su análisis entra en juego para deducir y determinar que elementos o *items* juegan ese papel de identidad, de territorialidad y, posiblemente, de etnicidad. Unas gentes que compartirían modelos compositivos similares y posiblemente un origen común mítico-simbólico. Ese universo y pensamiento mítico se iría modificando y enriqueciendo según sus necesidades existenciales en el tiempo. Se producirían transformaciones que arrastrarían cambios ideológicos e iconográficos. Esa mentalidad y manera de pensamiento mítico sería como señalaba Leroi-Gourhan “*más compleja, incluso, que la de los hombres vivos, mentalidad que debió de desenvolverse en múltiples variaciones durante más de veintemil años de duración a lo larlo y ancho del amplio solar euroasiático*”¹²⁷⁸.



ESQUEMA 6.

¹²⁷⁸ Leroi-Gourhan, A. (1983): *Arte y grafismo en la Europa Prehistórica*. Itsmo. Madrid. 211-254

CAPÍTULO VI. CLAVES PARA LA DEFINICIÓN DE UN PALEO-TERRITORIO, ÁREA DE EXPLOTACIÓN Y SU APLICACIÓN EN LOS VALLES GÜEÑA-SELLA. CREACIÓN DE LAS BASES DE UN MODELO COMO MARCO DE ESTUDIO: UN LABORATORIO DE TRABAJO PARA LA IDENTIDAD TERRITORIAL EN EL PALEOLÍTICO CANTÁBRICO.

Pierre Vilar ya explicó que la Historia no ha de ser una ciencia fría y nos enseñó a pensar históricamente: eso quiere decir estar atentos a la evolución de las sociedades en las que vivimos, tratar de interpretar sus metabolismos y entender a qué aspiran y por qué luchan los hombres y las mujeres que las componen. 1

6. 1. La definición de territorio para su análisis. *Occupatio, possessio y locus.*

La unidad de análisis y el punto de partida, a la hora de considerar el espacio existencial de un grupo de cazadores recolectores y su identificación simbólica con éste, sería el territorio geográfico donde despliega su actividad vital. Es decir ese conjunto de ecosistemas que se forman entorno a ejes naturales como son los cursos fluviales y que fueron explotados siguiendo diferentes estrategias. El resultado es la configuración del medio como una paisaje social. El territorio se tachona de áreas consideradas, por el hombre del paleolítico, claves para su subsistencia siendo pausable que, muchas de ellas, fuesen referenciadas mediante mitos y leyendas. Es decir, serían conceptualizadas, transmitidas y explicadas desde su pensamiento mítico y simbólico. Por tanto, estamos obligados a repasar y definir la idea de paleoterritorio y territorialidad tanto desde visión de la arqueología como de la antropología tal como vimos al desarrollar el concepto de etnicidad e identidad étnica. La primera de ellas nos aportará las evidencias materiales obtenidas del estudio de yacimientos y geografía y la segunda, la manera de contrastar ciertas hipótesis, así como asimilar y comprender ciertos procesos desde la perspectiva de un pueblo cazador-recolector. Los grupos humanos articulan desde varios puntos de vista el espacio donde viven siendo, en definitiva, reflejo de su organización social.

A la hora de plantear una serie de teorías sobre la noción territorio y territorialidad, la arqueología nos propone posibles modelos y patrones metodológicos que nos permiten precisar y definir el alcance de dichos términos y como abordar los términos de la investigación. Es decir, cómo podemos aproximarnos al conocimiento del espacio real habitado por el hombre paleolítico. Una geografía con la que éste se identificaría subsistencial, existencial y trascendentalmente. Este recorrido nos podría llevar a comprender mejor la idea, que de éstos, pudieran tener aquellos grupos humanos, o al menos qué evidencias podemos y se deben obtener, desde el registro arqueológico, para aproximarnos a los mismos derivando las debidas hipótesis, y el cómo hacerlo.

El análisis- realizado de manera sincrónica y diacrónica - del concepto de territorialidad en las sociedades pretéritas se hace imposible sin un previo reconocimiento y estudio del territorio físico sobre el que desarrollaron sus formas de vida. Ese espacio en el cual se establecieron y desarrollaron las culturas a estudiar (evidencias arqueológicas). Algo que nosotros hemos realizado y expuesto, tanto en el capítulo V, como en las introducciones a cada sistema fluvial recogidas en el capítulo II. Igualmente, se hace imprescindible la comprensión de la geografía actual. Se trata de esa visión macro que promovía Clarke¹²⁷⁹ en su esquema piramidal de trabajo y donde se establecían las diferentes interrelaciones entre los vestigios del pasado y las variables espaciales y temporales dentro del medio. Un enfoque que trata de estudiar siempre los asentamientos humanos y su relación con el entorno inmediato partiendo desde el análisis de los restos materiales de cada lugar para ir ampliando en círculo de trabajo hacia las relaciones de éstos con el medio y con otros asentamientos o lugares. El lugar es en palabras de Clark¹²⁸⁰: *“a geographical locus which contained an articulated set of human activities or their consequences and often an associated set structures”*

Este estudio sobre el espacio social prehistórico se ha ido depurando a base de diferentes impulsos y debates epistemológicos durante los últimos 50 años de investigación arqueológica. Las distintas teorías han ido acumulando conocimiento y contrastando las diferentes hipótesis a lo largo de esas décadas participando, muchas de ellas, de mismos conceptos y visiones metodológicas y epistemológicas, por consiguiente, haciendo que muchos de sus postulados se vean como complementarios apostando por un mayor consenso científico. Aunque no dejan de existir también ciertas incompatibilidades, pero debe ser en el primer supuesto donde se deba fijar el desarrollo de un marco teórico que permita ese análisis conceptual que une grupo humano y territorio. Tal es así que desde mi punto de vista, sin el análisis y conocimiento del paisaje que permiten los métodos de la arqueología

¹²⁷⁹ Clarke, D. L. (1977): *Spatial Archaeology*. Academic Press. Londres, 9, 11-15. Creemos que la base del método seguida por Clarke sigue siendo perfectamente válida al plantearse como un acuerdo entre un conjunto de elementos y relaciones para llegar a crear unos patrones de actividad. Aquellos elementos desde los cuales se parte son materias primas, artefactos, rasgos o características, lugares, rutas, recursos y las personas que los organizan dentro de un medio natural. *“Spatial archaeology might be defined as – the retrieval of information from archaeological spatial relationship and the study of the spatial consequence of former hominid activity within and between feature and structures and their articulation within sites, site systems and their environments: the study of the flow and integration of activities within and between structures, sites, resource spaces from the micro to the semi-micro and macro scales of aggregation.”*

¹²⁸⁰ Clark (1977:11)

espacial, junto con esa influencia e interacción del hombre con el medio (arqueología ecológica) y el análisis de las estrategias de explotación de recursos, no se puede llegar a entender y abarcar la dimensión ideológica y simbólica que ese espacio tuvo para un grupo humano cazador/recolector. Cómo éstos percibían y se identificaban con su entorno desde una extensión anímicamente más trascendente. Esa relación íntima con el medio se plasmaba en concepciones simbólicas, espirituales y míticas que les ayudaron a referenciar, entender y a explicar ese mundo en el que se hallaban inmersos. Un rico universo interior y espiritual que estructuraría su sociedad y se expresaría a través de relatos orales plasmados en un medio icónico-visual utilizado, éste, como sistema de comunicación en un sin fin de obras plásticas, muchas de ellas reveladoras de la identificación de un grupo humano y un territorio. En definitiva, la realidad de una sociedad se constituye de manera bidimensional tanto por las formas materiales como imaginarias o simbólicas sujetas o emanadas de aquéllas.

Muchos pueblos “primitivos”, como vimos, funden la geografía física y concreta con un espacio mítico, convirtiendo ese territorio en un lugar sagrado. El caso de los aborígenes australianos, tal vez, sea el más paradigmático. Su geografía se llenaba de referencias totémicas que unirían gentes y lugares. Se mezclaban con antiguos hechos y se asocian a un antepasado común identificado con un totem. Éste se solía plasmar mediante imágenes pintadas. Esos ancestros legendarios surgieron en un tiempo lejano, nebuloso conocido como el “tiempo de los sueños” constantemente mentado por ellos proveyéndolos de un origen, referencia, identidad y razón grupal. Tal es así, que el paisaje se asociaría y referenciaría a un ancestral mapa de la actividad del grupo humano. Una misma costumbre, también observada, entre los esquimales. Ese mundo mítico se expresaría a través de relatos orales pero igualmente con signos y símbolos que sólo el grupo conoce, entiende y es capaz de relacionar e interpretar para transmitir a otros. Leyendas, narraciones, cuentos, mitos, etc, son parte de ese complejo universo donde mito y presente se entremezclan construyendo un rico acervo y forma de comprender su entorno donde plantas, animales, topografías destacables, etc, juegan un importante papel vertebrador, ideológico y social que sustenta su conocimiento del medio. Los flujos estacionales, entre periodos secos y lluviosos, marcan el ritmo de estos pueblos cobrando el agua gran importancia en su discurso mítico y existencial. Al igual que son incluidos en relatos mitológicos los límites entre, por ejemplo, los grupos locales de los Aranda (Desierto Occidental de Australia). Diferentes mitos contienen los puntos de referencia que ya habían servido a sus ancestros durante sus viajes. Estos mitos se concentran en cuentos, relatos orales, canciones, ceremonias (en casos de encuentro con vecinos) y expresiones plásticas. Las características orográficas pueden marcar límites entre poblaciones pero también sirven de referencias en rutas y sendas jugando un rol esencial en la génesis de conceptos espirituales de las tribus aborígenes. Algunos especialmente singulares y destacados como la meseta de Ayers Rock (lugar de confluencia) recogen hasta diez referencias totémicas y mitológicas – en relación con los antepasados - con sus correspondientes representaciones gráficas que en este caso u en otros (Yolngu) recojen simultáneamente acontecimientos mitológicos y elementos geográficos. La tierra, en definitiva, es para estas gentes el resultado de la acción de sus ancestros¹²⁸¹. Una característica que no es

¹²⁸¹ Stanner, W. (1965): “Religion, totemism and symbolism”. R. Berndt and C. Berndt eds. *Aboriginal Man in Australia*. Angus and Robertson. Londres

Stanner, W. (1966): *On Aboriginal Religion*. Oceania Monograph 11. Sydney

ajena a otros pueblos cazadores-ecolectores¹²⁸². En palabras de C. Tilley¹²⁸³: “*The landscape is the fundamental reference system in which individual consciousness of the world and social identities are anchored.*”

El arte, tanto en estos casos descritos como en otros, es el canal de comunicación que - mediante sus iconos o códigos compartidos¹²⁸⁴ - permite la transmisión de esa serie de mensajes entre los miembros de un grupo. Una serie de iconos que por sí mismos o asociados a otros contienen, reflejan y transmiten un relato o un concepto interpretable por el colectivo. Iconos cuya función puede variar según el contexto donde se plasmen haciendo más difícil la interpretación de los mismos y por tanto mostrando la complejidad de ese universo mítico, entremezclado con el real y físico, que fue construido por una colectividad.

La polivalencia de la imagen complica su lectura aunque, al mismo tiempo, puede permitir realizar una interpretación por capas que nos lleve a su posible explicación por aproximación desde la más evidente o pausable a la más hipotética. Al final el proceso es similar al que haríamos con la lectura de un cuadro. Se partiría de la mera identificación de formas. Se seguiría con el análisis técnico-estilístico hasta llegar al estudio del significado más profundo donde la iconografía se rodea de simbolismos que irían desde los más aprehensibles a los más crípticos. Este último nivel se vuelve más complejo y sólo se puede llegar a él según vamos teniendo más claves interpretativas al conocer la sociedad donde se ha concebido la obra artística. La última fase es comparar, establecer paralelos, asociar imágenes y desplegarlas en un contexto social y económico para intentar llegar a la comprensión del mundo de ideas, símbolos y creencias que están detrás de las imágenes. Se trata de una perspectiva social del arte donde la comprensión del contexto es un factor clave, como elemento funcional tras el que subyace un universo ideológico y, por tanto, al servicio del colectivo que lo crea.

6. 1. 1 Enfoque y principios epistemológicos sobre territorio y territorialidad.

A la hora de abordar el análisis del territorio se partía, básicamente, de dos tipos de modelos de estudio:

El primero – que ha dominado en la investigación arqueológica durante mucho tiempo - reflejaba las tradiciones regionales cerradas en sí mismas (Historia cultural). El segundo -

Strehlow, T. (1965): “Culture, social structure and environment in Aboriginal Central Australia”. R. Berndt and C. Berndt eds. *Aboriginal Man in Australia*. Angus and Robertson. Londres

Berndt, R. (1972): “The Waldmayeri and Gugadja”. M. Bicchieri (de). *Hunter and Gatherers Today*. Holt, Reinhart y Winston. Nueva York

Berndt, R. (1974): *Australian Aboriginal Religion*. Leiden. Ed Brill.

Berndt, R. (1976): “Territoriality and the problem of demarcating socio cultural spaces.”. N. Peterson (Ed). *Tribes and Boundaries in Australia*. Humanities Press. Nueva Jersey.

Morphy, H. (1991): *Ancestral connections*. Chicago University Press. Chicago.

¹²⁸² Tilley (1994:41)

¹²⁸³ Tilley (1994:40)

¹²⁸⁴ Para Umberto Eco un código es un sistema de probabilidad prefijado y en base a él podemos determinar si los elementos del mensaje son intencionales o consecuencia del ruido. Al estudiar el arte paleolítico nos falta entender ese código para poder interpretarlo, un mismo código que determine el contenido. *La Estrategia de la Ilusión*, Buenos Aires, Lumen, 184-186

más dinámico- enfocaba la cultura como un sistema adaptativo desde donde estamos constante mente valorando el eje relacional hombre y medio. Este choque de modelos, en el que no vamos a entrar, siempre estuvo – *sensu lato* - en la base de la confrontación académica entre las “Escuelas norteamericanas/anglosajonas” y las “Escuelas europeas”.

La base de los principios que nos llevan a plantear el estudio de la territorialidad descansan sobre el trinomio medio-cultura-simbología. Se puede resumir en una frase expresada por Leslie White (1959) donde define la historia cultural: “*como los medios extrasomáticos de adaptación del hombre siendo el resultado de la capacidad de simbolizar que sólo este posee*”¹²⁸⁵. Una capacidad gracias a la cual se producen objetos y acontecimientos a los cuales se les infunde un sentido. Este puede apreciarse, descodificarse y aprenderse. Los seres humanos crean y participan de la cultura, una participación que varía con el tiempo¹²⁸⁶ y, me atrevería a decir, en el espacio. Sobre esta base L. R. Binford¹²⁸⁷ desarrolló su sistema de trabajo, su modelo multidimensional que empezaba asociando industrias y restos materiales (partes de un sistema integrado de adaptación) a diferentes maneras de usar y asentarse en el espacio. Un medio sobre el cual el grupo se desenvuelve siguiendo una estrategia de explotación bien diferenciada que marcará el tipo de registro arqueológico que nos encontremos. La Arqueología procesual asume que las culturas se asientan sobre dos subsistemas que interactúan¹²⁸⁸: el sociocultural y el ambiental. Aún, en estos primeros momentos, no se atiende, especialmente, el encaje del mundo simbólico y su importancia. Para Binford¹²⁸⁹ éste es una derivada social y cultural en la que no se detiene, especialmente, aunque si la contempla. La manera de ajustarlo en su modelo de trabajo queda perfectamente expresado en este párrafo: “*Aceptamos que es imposible desenterrar una terminología de parentesco o una filosofía, pero podemos y debemos extraer elementos materiales que hayan funcionado dentro de los apropiados subsistemas culturales junto con esos otros elementos más propios de la conducta. La estructura formal de los conjuntos de artefactos sumada a las relaciones contextuales entre los diversos elementos deben presentar –y de hecho lo hacen– un cuadro sistémico y comprensible del sistema cultural total extinto... Entender como llegaron a existir esos elementos materiales*”¹²⁹⁰.

Las escuelas anglosajonas presentaron, durante los años 60 y 70, como uno de sus ejes fundamentales de trabajo, el estudio del comportamiento del hombre dentro de un

¹²⁸⁵ Binford, L. R. (1965): “Archaeological systematics and the study of culture process”. *American Antiquity* 31. 205

¹²⁸⁶ Gamble, C. (1990): *Poblamiento paleolítico de Europa*. Ed. Crítica. Barcelona. 23

¹²⁸⁷ Binford (1972:131-135)

¹²⁸⁸ Clarke, D. L. (1984): *Arqueología Analítica*. Bellaterra. Barcelona.

¹²⁸⁹ Binford, L. R. (1962): “Archaeology as Anthropology” *American Antiquity* 28-2 . 217-225

¹²⁹⁰ La idea de Walter Tylor expresada en *A Study of Archaeology* (1948:131-193) según la cual se considerarían los vestigios culturales como ideas y no como objetos materiales, imaginando el comportamiento cultural como intermediario entre las ideas y los objetos materiales. Un modelo de normas mentales que reflejasen que “ideas que se encontraban tras los artefactos”. Tylor proponía como principio de trabajo, la inferencia. Es decir, ir más allá de los datos y su pura descripción. Una inferencia que debe seguir un método como propone Binford. Y que además sea contrastable y comprobable mediante experimentación. Comprender la dinámica de un yacimiento y sus restos materiales. La única forma de desarrollar métodos arqueológicos de inferencia era a través de la etnoarqueología, la arqueología experimental y los yacimientos arqueológicos históricos. Cada yacimiento presenta una visión parcial y limitada en un mundo que fue muy móvil. Es una pieza dentro de un sistema de comportamiento regional. Respuestas específicas a circunstancias concretas.

medioambiente determinado. Sobre éste se desplegaban sus diferentes actividades y se diseñaban las estrategias para captar los recursos que modelarían su cultura. Aquellas estrategias, como señalaba Jochim analizando la actividad de diferentes poblaciones¹²⁹¹, se basaban fundamentalmente en la optimización y eficiencia de la explotación de los recursos disponibles (ratios coste-beneficio), minimizando el riesgo y usando tácticas de movilidad bajo la forma de una organización flexible que permitiese al grupo dividirse en unidades con tamaños, miembros, duración y objetivos diferentes. Los sistemas culturales se generan y son expresados por esa interrelación con el medio externo implicando desarrollos tecnológicos adaptativos y una estrategia funcional de variabilidad territorial donde prima la optimización de recursos humanos y técnicos. Ambos factores buscarían dar estabilidad al grupo frente a la presión externa y sus cambios

Las distintas actividades emanadas de esa explotación del medio se diferenciarían en el tiempo y en el espacio, por consiguiente en el registro arqueológico. Este podría variar como fruto de las diferentes conductas de los grupos paleolíticos¹²⁹². Ese comportamiento en el espacio obliga a replantear el concepto de registro y su estudio debiendo entenderse y realizarse de manera amplia con el fin de llegar a desentrañar cuales fueron esas estrategias adaptativas desplegadas y su comportamiento propias de una cultura concreta en la prehistoria. Ese estudio exige no sólo investigar el asentamiento individual y el contexto de sus diferentes restos sino todo el rango de yacimientos en una zona y su posible vinculación. Por tanto y como se planteaba al comienzo del capítulo, la escala espacial y la unidad de trabajo y medición es **la región o la comarca**¹²⁹³. Sobre ésta los grupos humanos despliegan su actividad y captan buena parte de los recursos, por tanto dependen y se identifican con ella. Foley y Gamble establecían el concepto de arqueología extra-yacimiento donde se concibe un modelo para aproximarse e intentar definir la movilidad del grupo, sus estrategias de subsistencia y adaptación con el fin de determinar la relación, en principio física, de aquél con una comarca. Las variadas evidencias arqueológicas servirán para calibrar aspectos del comportamiento a diferentes escalas y el grado de agrupación o dispersión de aquéllas, en un determinado espacio, pudiendo indicarnos el grado y modo de adaptación del grupo a unas condiciones ecológicas determinadas. Los restos materiales serían la base para investigar la complejidad de los sistemas vivos del pasado como parte de una cultura que no deja de ser una forma de adaptación al medio¹²⁹⁴. La base geográfica, como se ve, con sus diferentes biotopos y biocenosis es el tablero sobre el que las distintas bandas humanas se desplazan optimizando la explotación de recursos a lo largo del tiempo y por tanto, adaptándose a situaciones medioambientales cambiantes que les exigirán innovaciones tecnológicas pero también ideológicas con el fin de responder a esas modificaciones. Esa presión les forzaría a formular una destrucción creativa - empleando un concepto “schumpiteriano” -

¹²⁹¹ Jochim, M. A. (1976): *Hunter-gatherer subsistence and settlement: a predictive model*. Academic Press. Nueva York 65-113

¹²⁹² Gamble, C. (1990): *El poblamiento paleolítico de Europa*. Crítica. Barcelona. 28

¹²⁹³ Gamble (1990:28, 33 y 40). Foley, R. (1981a): *Off-site archaeology: and Human Adaptation in Eastern Africa*. British Archaeological Reports. International Series 97. Oxford. Foley, R. (1981b): “Off site archaeology: an alternative approach for the short side”. I.Hodder, G.L Isaac y N. Hammond (Eds). *Pattern of the Past*. Cambridge University Press. Cambridge. 157-183. Foley, R. (1981c): “A model of regional archaeological structure”. *Proceedings of the Prehistoric Society* 47.

¹²⁹⁴ Gamble (1990:39)

reorganizando su relación con el entorno. En consecuencia, como matiza C. Meillassoux¹²⁹⁵ el modelo de explotación ecológico de los grupos cazadores-recolectores implica un juego de tamaño y forma del grupo, junto con el grado e importancia de la movilidad del mismo, ambos dependientes del tipo de entorno y su morfología sobre el que se mueven y actúan. Se establece un juego de factores donde el medioambiente es determinante y los grupos humanos preponderantes – dentro del sistema - al ser éstos los que definen la estrategia de explotación de aquél¹²⁹⁶. Dentro de la definición de esa estrategia, el factor de la movilidad, como se ha venido insistiendo, cobra gran importancia y puede implicar muchos cambios de asentamiento a lo largo de un circuito estacional que irá dejando su “rastros arqueológico”¹²⁹⁷. Esta actividad económica y los factores que arrastra (como son medio, tipos de recursos necesarios, movilidad, estrategias sociales, etc) podría estar en el principio de identificación del grupo con un espacio geográfico determinado que durante su devenir irán aprehendiendo. Este se debe determinar y establecer *a priori* en nuestro estudio para después definirlo y concretarlo a partir del análisis espacial, las evidencias arqueológicas y otros restos de la cultura material. Pero como se exponía anteriormente este proceso de investigación sobre la territorialidad se ha ido depurando en el transcurso de estos últimos decenios con nuevas perspectivas aunque este punto de partida expuesto en los párrafos anteriores, ha funcionado perfectamente - con sus principios metodológicos - como eje conductor.

Las diferentes Teorías Arqueológicas planteadas durante las últimas décadas al respecto, han ido profundizando y complementando este campo de investigación, como se decía, con variados sistemas de trabajo aplicables con mayor o menor eficacia según el periodo estudiado. Estas grandes teorías se resumen en: *Ecología Cultural, Arqueología Espacial, Arqueología Simbólica o Teoría de los Sistemas Mundiales*¹²⁹⁸.

A su vez estas diferentes posiciones en cuanto al conocimiento arqueológico dimanar de otros grandes movimientos científicos de las ciencias sociales. Tanto la Ecología Cultural como la Arqueología Espacial son parte de la denominada “Nueva Arqueología” o *Arqueología de Procesos*. Siendo la Arqueología Simbólica una evolución conceptual derivada de la Arqueología *post-procesual*¹²⁹⁹. Esta vino a llenar ese espacio de estudio, el simbólico, que la Ecología Cultural y, por ende, la Nueva Arqueología, había dejado a un lado como ya se vió en el capítulo anterior. Si aquélla se había centrado en esa parte material de la

¹²⁹⁵ Meillassoux, C. (1972): “From reproduction to production: Marxist approach to economic anthropology”. *Economy and Society* 1. 93-105.

Meillassoux, C. (1973): “On the mode of production of the hunting band”. P. Alexandre (Ed). *French Perspectives in African Studies*. Oxford University Press. Oxford. 187-203.

¹²⁹⁶ Ingold, T. (1980): *Hunters, Pastoralist and Ranchers*. Cambridge University Press. Cambridge.

Ingold, T. (1981): “The Hunter and his spear: notes on the cultural meditation of social and ecological system”. A. Sheridan y G. N. Bailey (Eds). *Economic Archaeology*. British Archaeological Reports. International Series 96. Oxford. 119-130.

¹²⁹⁷ Gamble (1990:33)

¹²⁹⁸ García Sanjuán, L. (2005): *Introducción al reconocimiento y análisis arqueológico del territorio*. Ariel. Barcelona. 184-200

¹²⁹⁹ Es un movimiento surgido en Gran Bretaña en la década de los 80 como reacción contra la “Nueva Arqueología” y amparado en la filosofía postmoderna. Los postprocesualistas rechazan el determinismo y la imparcialidad aséptica del *Procesualismo*, argumentando que cada arqueólogo está fuertemente mediatizado por sus experiencias personales y por su entorno, lo que imposibilita un enfoque completamente objetivo de los problemas arqueológicos.

adaptación del hombre al medio y su explotación económica, se había pasado por alto la dimensión no material o espiritual del ser humano. Dimensión, que como se indicaba, era imprescindible para encajar, entender y articular mejor ese medio donde desplegaba sus relaciones existenciales y sociales¹³⁰⁰.

La propuesta en arqueología, de la denominada Ecología Cultural parte de la Arqueología de Procesos¹³⁰¹ cuyo máximo exponente ideológico fue Lewis Binford¹³⁰². Este investigador estadounidense se fundamentó sobre varias proposiciones de su maestro el antropólogo neoevolucionista Leslie White. Por otro lado, estaría el arqueólogo británico David Clarke que introduce toda una serie de teorías sobre el análisis y uso del territorio¹³⁰³. La Ecología Cultural se basa en el principio general resumible en: que cuando las condiciones medioambientales cambian se provoca una transformación en las sociedades humanas dada la interrelación entre ambos. Se trataría de una situación de estrés social causado por esos cambios y la necesidad de formular respuestas adecuadas a los mismos mediante adaptaciones, en los escenarios menos duros, e innovaciones disruptivas, en las situaciones más extremas. Este término – Ecología Cultural - fue acuñado por Julian Steward en su *Theory of Culture Change: The Methodology of Multilinear Evolution* (1955) pero la raíz de este enfoque debe buscarse en la obra del geógrafo positivista Friedrich Ratzel¹³⁰⁴ (*Antropo-Geografía* de 1882 y *Principios Básicos de la aplicación de la Geografía en la Historia* de 1891) y su determinismo medioambiental. Volviendo a J. Steward tanto en su obra *Theory of Culture Change* (1955) como en *Evolution and Ecology* (1977) plantea que principios y procesos rigen en las sociedades para adaptarse al medioambiente y entorno.

El enfoque específicamente ecológico es más reciente y amplifica la perspectiva meramente ambientalista. Aquél pone énfasis entre la relación de la sociedad humana y el

¹³⁰⁰ Voltaire decía que si Dios no existiera habría que inventarlo. Trasladaba en esta sentencia la necesidad espiritual del hombre para intentar explicar ciertos procesos, dar sentido a ciertos aspectos de su vida y a su común. O como señalaba Kant, “*El hombre es incurablemente religioso*”. Sin caer en una necesidad religiosa si queremos ilustrar con estas expresiones de pensadores del siglo XVIII que hay un marcado carácter simbólico en el hombre que debe ser contemplado aunque esté sujeto a su comportamiento material y, por tanto, explicado por éste.

¹³⁰¹ La llamada “Nueva Arqueología” participa de las corrientes filosófico-científicas del racionalismo científico, neopositivismo lógico y la teoría de sistemas junto con las posiciones antropológicas neoevolucionistas, ecológico-cultural y funcionalistas. Una teoría empirista, cientifista, racionalista y nomológica donde el método hipotético-deductivo es la base de trabajo. Hipótesis y tesis cuya evidencia empírica sólo puede confirmar o rebatir. Y desde esa comprobación la posibilidad de enunciar leyes. La otra base teórica la aporta la Teoría General de Sistemas perfilada por el biólogo y pensador alemán Ludwig von Bertalanffy. Se plantean un estudio científico por conjuntos de partes relacionadas entre sí y que interactúan. Estos conjuntos se pueden modelizar matemáticamente. Se analizan las partes y sus vinculaciones para entender el conjunto.

¹³⁰² Son claves para entender sus planteamientos, directrices y desarrollo, tres obras de Binford aún vigentes en el análisis arqueológico: “*Archaeology as anthropology*” (1962); *News perspectives in Archaeology* (1968) y *An Archaeology Perspective* (1972).

¹³⁰³ Obras suyas son *Analytical Archaeology* (1968) y *Spatial Archaeology* (1977).

¹³⁰⁴ Intenta demostrar la relación dentro de sociedades humanas, entre sistemática entre evidencias culturales y factores geográficos según la cual las características e idiosincrasia de una determinada cultura y su desarrollo depende de su adaptación a su entorno inmediato y sus recursos. Se interesa por el ecosistema, por tanto por el territorio y las actividades del hombre sobre éste. Este geógrafo alemán de finales del siglo XIX es el máximo exponente de determinismo ambiental frente a las escuelas historicistas y difusionistas cuyas ideas fueron defendidas por Franz Boas.

medio ambiente junto a los aspectos sociales de la adaptación¹³⁰⁵. Julian Steward¹³⁰⁶, pensador clave, como se decía, de la ecología cultural, caló en los autores de la Nueva Arqueología o investigadores como Karl Butzer¹³⁰⁷. Este autor - Julian Steward - plantea que el hombre crea su entorno (humaniza el paisaje sobre el que actúa), por tanto, trasciende un concepto más amplio que, únicamente, a la propia naturaleza. El hombre se adapta al medioambiente, provocando cambios sociales, en mayor o menor medida, o cambios evolutivos. Esos procesos, transformaciones y adaptaciones son abordados por la ecología cultural analizando, entre otros extremos, la interacción de las sociedades e instituciones con el medioambiente. Steward proponía, por un lado, documentar la tecnología y métodos usados para explotar y vivir en un medio. Y por otro lado, observar los patrones de comportamiento humano y cultural asociados al uso de ese medioambiente. Por último, se deberían evaluar esos patrones de comportamiento y su impacto sobre diferentes aspectos de la cultura. Por ejemplo, sequías, ciclos de agua y lluvias, ritos religiosos entorno a ellas, etc. En definitiva, la ecología social pone especial énfasis en la cultura percibiendo la comunidad humana como unidad de estudio y cómo ésta interactúa con su entorno, con animales y plantas. La cultura, sobre cualquier otro factor, explica la génesis y desarrollo de las sociedades humanas donde el hombre comienza a verse más como un animal cultural que como una especie biológica. Y para entender como ésta actúa, los métodos históricos al uso son insuficientes. El foco de estudio de la ecología social de Amos Hawley¹³⁰⁸ recae sobre la comunidad local (adaptación comunal) y su relación con el ecosistema así como los procesos de adaptación a las condiciones externas donde cultura y tecnología juegan el principal rol. Una posición que contrastaba con las posturas más historicistas que relegaban el medio a un rol secundario pasivo¹³⁰⁹.

La cultura ecológica difiere ligeramente de la ecología social y humana al pretender explicar el origen de unas particulares rasgos y patrones que caracterizan diferentes áreas del comportamiento humano bastante más que derivar principios generales aplicables para alguna situación cultural-medioambiental. La cultura ecológica presenta ambos problemas y métodos. El trance es determinar si los ajustes de las sociedades humanas a sus entornos requieren modos particulares de comportamiento o un cierto rango de posibles patrones de comportamiento. La cultura ecológica debe diferenciarse de un mero o simple "determinismo medioambiental". Las innovaciones tecnológicas desarrolladas y potencialmente aplicables ante necesidades surgidas son, en sí mismas, valiosas u óptimas en función del nivel cultural de una sociedad – capacidad de uso y desempeño - como referidas a las posibilidades ofrecidas por el entorno para su aplicación más rentable. Podría verse como la relación o

¹³⁰⁵ Amos, H. H. (1975): *Ecología Humana*. Tecnos. Madrid.

¹³⁰⁶ Steward, J. (1979): *Theory of Cultural Change*. University Illinois Press. Chicago/Londres.

¹³⁰⁷ Butzer, K.W. (1989): *Arqueología, una ecología del hombre*. Bellaterra. Barcelona. A este respecto García Sanjuan (2005:197-198) resume y sistematiza las aportaciones que la Ecología cultural encabezada por ambientalistas como Butzer hicieron a la arqueología. Desde el principio tan esgrimido por Binford de partir del registro arqueológico de un asentamiento, éste aporta los datos donde se aprecia esa interrelación de una cultura con su entorno. Los análisis paleoambientales y geoarqueológicos abren una nueva dimensión al estudio de un yacimiento. Con todo, el enfoque procesualista, frente al historicismo cultural, enfatiza la necesidad de estudiar el contexto medioambiental por su importancia en la cultura y los cambios culturales.

¹³⁰⁸ Hawley, H. A. (1950). *Human Ecology: A Theory of Community Structure*. Nueva York. Ronal Press Company.

¹³⁰⁹ Steward, J.H. (1979:31-35). García Sanjuán (2005:194) habla de un determinismo laxo por parte de Steward.

balance entre el coste y oportunidad de implantación y la aplicación real y más eficiente de esas medidas en cada tipo de medio. El concepto de ecología cultural concierne, en menor medida, en el origen y difusión de las tecnologías y, en mayor medida, con el hecho que ellas puedan ser usadas indistintamente o ser vinculadas por una sociedad en cada medio. Por tanto, no se ve la tecnología, como una parte importante – en cuanto a diferencial - de la cultura de una sociedad, como un elemento en sí mismo, sino que se vincula a la forma de implantación que practica un colectivo en un medio determinado y ante unas necesidades concretas con el fin de obtener unos resultados. Así, la tecnología desarrollada por distintos grupos humanos puede ser similar pero la manera de usarla, aplicarla o de mejorar su eficacia, como respuesta a retos y necesidades, dependerá del entorno donde sea empleada aunque también de los objetivos deseados. Por consiguiente variará en su uso y aplicación distinguiéndose en cada cultura. Desde nuestro punto de vista este hecho podría tener implicaciones de orden social pero también más trascendentales y simbólicas.

Este principio fue empleado por J. H. Steward¹³¹⁰ al analizar los comportamientos de algunas bandas de cazadores recolectores. De esta manera una sociedad con un tipo de dispositivos de caza puede diferir de otra por las condiciones del terreno y la fauna a capturar. Es decir, hay una planificación estratégica y una actuación colectiva que determinará un comportamiento social determinado radicando su ventaja competitiva no sólo en la tecnología desarrollada sino en la forma de aplicarla en términos de eficiencia y productividad deseada. Cada tipo de manada – que conlleva un comportamiento – implicaría una manera de acción y cooperación diferente acarreando tanto un tipo de ventaja cooperativa como competitiva a la larga. Los grandes movimientos migratorios en el espacio, de las manadas o los pequeños desplazamientos estacionales de otros animales van a ser determinantes en esa estrategia de trabajo colectivo y en sus modos de proceder. También será clave en cuanto a la definición y formación del grupo. Para cada caso (grandes grupos de personas que se unen durante parte del año actuando sobre manadas migratorias como bisonte y caribús o pequeños y dispersos grupos no relacionados con las grandes migraciones sino con otro tipo de desplazamientos) el repertorio cultural de dispositivos de caza puede ser el mismo pero en el primer ejemplo la sociedad consistiría en multifamilias o grupos multilenales, caso de Athabaskanos o Algonkianos de Canada, y en el segundo (pequeños grupos actuando sobre especies no migratorias), probablemente se relacionen con linajes patrilineales o bandas, caso de los Boskimanos, Pigmeos, Australianos, Fueguinos o Tasmanos. Aunque las bases tecnológicas pueden ser las mismas o muy similares, como se señalaba, la forma de aplicarlas y emplearlas cambia y, en cierta medida, las formas de comportamiento del grupo. La tecnología, en sí misma, no representaría una ventaja competitiva sino, que como quedó dicho más arriba, ésta radica en la manera en que se aplique mostrándose las actitudes y diferencias sociales en ese comportamiento, es decir su cultura. Los elementos materiales del grupo son inertes y es, realmente su diseño, intencionalidad y uso, en función de unos objetivos y estrategias, los que denotan, a la larga, las diferencias culturales más significativas e importantes.

No sabemos en que medida, pero puede ser una vía de trabajo futura el estudio del empleo de una base tecnológica similar en varios grupos y áreas pero realizado bajo

¹³¹⁰ Steward (1979:173-177).

principios adaptativos diferentes y de aplicación que podrían arrastrar distintos comportamientos sociales e ideológicos entre zonas próximas y, *a priori*, culturalmente similares. Estos factores culturales podrían tener su reflejo en ciertas conductas artísticas. Un modelo como el expuesto, podría ser aplicable al estudio de las culturas paleolíticas y sus variabilidades dentro de sus tecnocomplejos tanto en el cantábrico y en buena parte del territorio francés¹³¹¹. Aquél podría ayudarnos a entender algunas diferencias sociales y culturales entre ambas áreas geográficas, sus distintas estrategias de captación de recursos y las formas movilidad de los grupos. *A priori* se estaría hablando, en un caso, de la caza de manadas – como los renos - que se desplazan por grandes extensiones o, en otro caso, de la actividad cinegética relacionada con la pequeña trashumancia de cérvidos o caprinos. Desplazamientos que se han demostrado en buena parte de los valles cantábricos. A la larga, la aplicación de este patrón, puede darnos claves para entender las distintas maneras de concebir el entorno por parte de determinados colectivos humanos y la parte social e ideológica que arrastra esa manera de uso y explotación del territorio por parte de las bandas paleolíticas cantábricas o pirenaicas. Ambos grupos participan de un mismo y amplio ámbito cultural - en términos generales – pero sus diferentes maneras de explotar el medio implicará, en casos, la búsqueda y aplicación de las técnicas más apropiadas mostrando ciertas divergencias. De la misma manera podría implicar diferentes concepciones del medio y distintas maneras de relacionarse con el mismo.

El estudio de sociedades con similares equipamientos tecnológicos exhibiendo diferentes patrones sociales, en función del medio, y sus posibilidades pueden ayudar a marcar el camino de esta hipótesis mostrando variadas formas de adaptación cultural. Un ejemplo se puede encontrar entre grupos esquimales donde su población está demasiado diseminada y la cooperación de la caza es relativamente ingrata por esa dispersión de los grupos familiares. Otro ejemplo – aunque por diferentes razones- se observa entre los fragmentados grupos familiares Shoshones de Nevada. Dos factores ambientales, en este caso la escasez de caza y la predominancia de semillas como bases de subsistencia, restringen, en gran medida, la economía de cooperación y determinan una clara dispersión de la sociedad en bandas familiares independientes. Por tanto se aprecia como, en las sociedades cazadoras-recolectoras, es más fácil mostrar que si el medio local está para ser explotado mediante técnicas culturalmente derivadas, existen serias limitaciones para estudiar y comprender el tipo y composición social de los grupos involucrados y derivados de las diferentes acciones relacionadas con la explotación de ese medio abriendo la posibilidad, más que previsible, de establecer nuevos patrones en su organización social y simbólica. Nos encontramos ante una serie de procesos de adaptación y aplicación de técnicas y estrategias grupales que se marcan o se reflejan de variadas maneras en la cultura de una sociedad cazadora-recolectora apuntando a diferencias más o menos significativa. Ésta jugará, pues, un papel esencial para ser considerada¹³¹².

¹³¹¹ Djindjian, F. (2012): "Contacts et déplacements des groupes humains dans le paléolithique supérieur européen: les adaptations aux variations climatiques des stratégies de gestion des ressources dans le territoire et dans le cycle annuel". UISPP. Liège. *Modes de contacts et déplacements au Paléolithique eurasiatique*. 645-673.

¹³¹² Steward (1979:36-39). No sabemos hasta que punto esta idea pudiese ser aplicable a ciertos episodios del paleolítico cantábrico. Por ejemplo en esa fase del Solutrense final y comienzos del Magdaleniense.

Resumiendo y siguiendo las ideas de Steward nos encontramos con tres procedimientos fundamentales en la ecología cultural:

1- Deben ser analizadas las interrelaciones de la capacidad de explotación y productividad de la tecnología y el medioambiente. Una tecnología que incluye buena parte de la denominada "cultura material". Más simple entre los pueblos cazadores-recolectores que en otros. Incluye armas e instrumentos para la caza y pesca, contenedores para la recolección y transporte de comida, elementos de transporte en agua o tierra, ropas, etc.

2- Deben ser analizados los patrones de costumbres involucrados en la explotación de un área particular por medio de una tecnología. Por ejemplo la recolección se hace por mujeres que trabajan en pequeños grupos o no. Hay tendencia a fragmentarse en pequeños grupos salvo que los recursos sean muy abundantes. La caza puede afrontarse como proyecto individual o colectivo, la naturaleza de las sociedades cazadoras está determinada por la prescripción de dispositivos culturales para la caza colectiva tan bien como por las especies. El uso frecuente de técnicas cooperativas más complejas depende no sólo de la historia cultural (invención y difusión) que hace los métodos disponibles pero sobre el medioambiente y su flora y fauna.

3- Que aspectos o comportamientos de patrones relacionados con la explotación del medio afectan a otros rasgos de la cultura. Por ejemplo, cómo actúan los Shoshones fragmentándose en familias debido a sus actividades de subsistencia y cómo afecta a aspectos de su cultura. Requiere una aproximación holística.

- Documentar las tecnologías y métodos usados para explotar el medio ambiente con el fin de vivir de él.
- Observar los patrones de comportamiento humano y cultura asociados con el uso y explotación del medio ambiente.
- Evaluar la influencia de estos patrones de comportamiento sobre otros aspectos de la cultura

El otro investigador sobre el que se basa el concepto y desarrollo de la Ecología Cultural, como se indicaba antes, es Leslie White cuyas dos obras fundamentales son: *The Science of Culture* (1969) y *The Concept of Cultural Systems* (1975). Este neoevolucionista rompe con la tradición decimonónica planteándose una evolución social multilínea y asimétrica, es decir no todas las sociedades se desarrollan de la misma manera desde el punto de vista de estadio evolutivo. La base de esa asimetría radica en la explotación del medio mediante la aplicación de diferentes tecnologías y estrategias grupales, cuanto más eficientes y competitivas son éstas, mayor desarrollo tendrá una cultura.

Parece que es un momento de aislamiento cantábrico donde pudieron jugar su papel pequeños grupos con un modelo de explotación específico. Podría estar en la base de ciertos cambios en las manifestaciones artísticas.

6. 1. 2. Principios teóricos y avances sobre el método para definir el territorio. Estado de la cuestión.

Como se indicaba anteriormente, nuestro trabajo arranca con la definición de una primera capa que incluye el estudio de la región o comarca. El espacio físico concreto y determinado sobre el cual el hombre paleolítico desarrolla su actividad económica y subsistencial. Toca, en primera instancia, definir la extensión de esa geografía y escenario vivencial que alberga los diferentes recursos susceptibles de ser explotados por los grupos humanos siguiendo diferentes estrategias y aplicando distintas técnicas. Se parte, en cualquier caso, de la idea que los grupos sociales paleolíticos son, *per se*, territoriales. Para autores como Wobst¹³¹³ - con una visión amplia y práctica de territorio - los miembros de un grupo se mueven dentro de un área que sería delimitada por factores sociales, vecindad, por opciones de desplazamiento o distancia, por el medio y por la orografía (obstáculos naturales)¹³¹⁴. Es decir, el grupo humano diseña y organiza su estrategia de ocupación y explotación del territorio según esos factores.

Una manera, no la única, de llegar a concretar ese espacio territorial ha sido el empleo de análisis basados en sistemas de aprovisionamiento y captación de recursos (ACR) como aquellos definidos por Vita-Finzi y Higgs¹³¹⁵ seguidos y mejorados por Davidson y Bailey¹³¹⁶. Ambos han sido, hoy en día, redefinidos por diferentes autores, tema sobre el que volveremos en el apartado siguiente; o de patrones basados en el estudio de estrategias de explotación de un área relacionando medio y cultura. Este tipo de trabajos fueron desarrollados por investigadores como Jochim.¹³¹⁷ Se aplica una visión de ecosistema - relación con el espacio- o de base geográfica para desarrollar el concepto de territorio (vinculación de asentamientos con su entorno y relación de aquéllos entre sí). El objetivo de estos modelos de trabajo sería definir el área habitualmente utilizada por un grupo humano (territorio de explotación) partiendo desde su asentamiento y reconociendo los puntos de procedencia de los recursos utilizados para sus subsistencia cuyos restos se encuentran dentro del registro arqueológico. La “captación” de recursos y “gasto” de energía son dos principios básicos que definen los planteamientos de un modelo subsistencial de un pueblo cazador - recolector. Todo ello sin descartar otros factores. Bajo este fundamento Jochim planteaba – a partir de los estudios etnográficos de otros investigadores- diferentes causalidades necesarias para el desplazamiento y factores desde los que se organizaba el espacio por un grupo humano. La relación con el medio influiría de tal manera que podría hacer variar la forma de la captación del recurso. Todo el patrón de movilidad estaría sujeto a las variaciones del mismo destacándose la referencia de accidentes geográficos tales como ríos, pozos de agua o lagos al tratarse de áreas más o menos estables de concentración de medios o ejes centrales

¹³¹³ Wobst, H. M. (1974): “Boundary contions for Paleolithic Social Systems: A Simulation Approach”. *American Antiquity* 39-2. 151. Es para nosotros un buen punto de partida.

¹³¹⁴ Para construir ese modelo se parte del análisis de de los asentamientos y sus restos infiriendo un patrón de ocupación geográfico que nos permitirá delimitar el paleoterritorio.

¹³¹⁵ Vita-Finzi, C. y Higgs, E. (1972): “Prehistoric economies: a territorial approach”. E.S. Higgs (Ed). *Papers in Economic Prehistory*. Cambridge. 27-37.

¹³¹⁶ Davidson, I. y Bailey, G. (1984): “Los yacimientos, sus territorios de explotación y la topografía”. Boletín Museo Arqueológico Nacional II.

¹³¹⁷ Jochim, M. A. (1981): *Strategies for survival. Cultural Behavior in an Ecological Context*. Academic Press. Nueva York.

que favorecen el diseño de la estrategia de explotación y el patrón de asentamiento. Estos asegurarían el acceso o forma del mismo, a unos u otros recursos. De alguna manera se estaba en la línea de Graham Clark¹³¹⁸ cuando afirmaba que la cultura, aunque sea artificial “no significa que pueda existir fuera de la naturaleza”. La cultura es “un medio de armonizar las necesidades y aspiraciones sociales con las realidades del mundo físico, es decir, con el suelo y el clima del hábitat y con todas las formas de vida,...todo ello constituye el biotopo. El suelo, clima, vegetación y fauna no son simplemente antecedentes de las culturas humanas, sino el marco en que éstas crecen y que, a su vez, han ayudado a formar”. El comportamiento del hombre en los ecosistemas donde vive está de alguna manera determinado por “las normas de conducta adquiridas como miembros que son de las comunidades constituidas por la historia”. Hay una herencia cultural que trabaja en la formación de la conducta de las sociedades humanas. El lenguaje y la escritura (se podrían entender de manera amplia incluyendo las expresiones gráficas y plásticas) han sido los canales de transmisión. El estudio del hábitat y el biotopo es esencial para el prehistoriador ya que le permite seguir el desarrollo de las culturas humanas en un determinado ambiente y el impacto de éstas sobre ese medio con el que se relacionan. En definitiva, de que manera el hombre interactúa con el medio y éste influye en él marcando su proceder y ser.

A partir de estas teorías expuestas, restaría por analizar que factores son determinantes para delimitar el espacio de explotación de un grupo humano. Nuevamente surge una variabilidad de causas en función del grupo y el medio o de la dispersión o concentración de recursos y hábitats. En función de estos dos factores se desprende una mayor o menor movilidad de los colectivos y la competencia entre éstos por los medios disponibles¹³¹⁹. Aquélla se nos manifiesta como factor clave de la táctica de “ocupación” de un espacio por parte una sociedad cazadora-recolectora llevando a los arqueólogos a determinar los territorios por su dimensión agregadora e inclusiva¹³²⁰. Esa forma de expresar los procesos territoriales – agregados – sería denominada por Ingold¹³²¹ apropiación o domesticación de la naturaleza desde las sociedades cazadoras recolectoras hasta las pastoriles (de la confianza a la dominación). Esa sociabilización del medio nos indica que un territorio sobreviene en cuanto que existe para las personas (la naturaleza culturalmente percibida que señala Ingold¹³²²) que intentarán recoger sus recursos de una manera óptima. Sobre esta idea podríamos seguir los postulados del geógrafo Sack¹³²³. Éste vinculaba la territorialidad a

¹³¹⁸ La denominada Arqueología Ambiental fue desarrollada por Grahame Clark en *Archaeology and society* 1965, 174- 177. Londres. Traducción en AKAL 1980. *Arqueología y Sociedad*. 160-64

¹³¹⁹ Jochim (1981:170-171)

¹³²⁰ Zedeño, M^a. N. (2008): “The Archaeology of Territory and Territoriality”. M.^aN Zedeño (Ed). *Handbook of Landscape Archaeology*. Routledge. 210-217. En este sentido se podrían poner como ejemplo los territorios históricos de cazadores de búfalos de las praderas norteamericanas. Sus habitantes se veían forzados a anticiparse a los movimientos estacionales de los rebaños compitiendo por ello diferentes grupos.

¹³²¹ Ingold, T. (1986): *The Appropriation of Nature: essays on human ecology and social relations*. Manchester University Press. Manchester. Señalaba este autor que las relaciones entre el cazador y la presa están basadas sobre un principio de confianza, constituido por una mezcla de autonomía y dependencia mientras que en las sociedades pastoriles se asienta sobre la dominación. Ingold, T (2000). *The perception of the environment*. Routledge. Londeres/Nueva York. 9-10 y 69-72

¹³²² Ingold, T. (2000:41)

¹³²³ Sack, R. D. (1986): *Human Territoriality: Its Theory and History*. Cambridge University Press. Cambridge. 19-22. Este autor establecía tres ámbitos de trabajos para abordar el sentido de territorialidad:

1. Delimitación simbólica y física de un área geográfica.

algún tipo de estrategia social que involucraba el territorio y sus recursos. Se tendrían en cuenta factores como la influencia, el control, las relaciones, etc, que buscarían perfilar, delimitar o reafirmar la acción de un grupo sobre un área geográfica.

La territorialidad, es un concepto que podemos entenderlo como expresión práctica de un colectivo humano cazador-recolector, parece ir, en ciertos aspectos, de la mano de la estrategia de definición y demanda de los recursos y, por tanto, de la logística de obtención de los mismos y, especialmente, la manera de conservación de aquellos más perecederos con el fin de facilitar la subsistencia del grupo a lo largo del año y en los momentos más críticos. Actividades que incluiría unas prácticas de rotación. La conservación, como parte de la estrategia de subsistencia, se relaciona, a su vez, con la capacidad de almacenamiento que favorece la seguridad en el aprovisionamiento mediante diferentes técnicas como son el secado, ahumado o congelación. Estas ocupaciones desplegadas sobre el territorio serían una manifestación de la disposición y articulación de aquél expresándose en diferentes tipos de asentamientos especializados o con tareas determinadas. Dentro de esa economía de menor gasto energía, estas prácticas ayudarían a reducir la movilidad del grupo o, al menos, a racionalizarla¹³²⁴. A su vez se relacionarían con las previsiones de desplazamientos estacionales. Por tanto se puede afirmar -según todas estas premisas- que la seguridad en la logística de aprovisionamiento y las técnicas de conservación podrían ser factores clave para determinar el territorio que pudiera ser susceptible de ser explotado por parte de un banda cazadora-recolectora forma parte de su plan para optimizar la obtención de los recursos. Al menos para definir el alcance geográfico y, de que manera se puede acceder y optimizar mejor, la obtención de ciertos recursos dentro de una economía de medios como era la suya.

Este ciclo económico – estacional o plurianual- que parte del conocimiento del medio por parte del colectivo, llevaría a otro ciclo social y trascendente que cala en una memoria colectiva como fuente de conocimiento y prácticas. Ambas dinámicas articulan la vida de ese grupo social y lo vinculan a un ámbito y una rotación natural que parece configurar la sociedad y el ritmo de ésta¹³²⁵. Ese ritmo debe ser pautado, explicado y asumido por el colectivo para que sea más eficaz entrando en juego mitos y símbolos. El grupo, a su vez y de cara a su propósito de explotación, llega a depender de la estructura del terreno y de las dificultades de movilidad sobre el mismo como señala C. Gamble¹³²⁶. La actividad llevada a cabo queda plasmada en diferentes tipos de asentamientos de cara la obtención de recursos. Estos, a su vez, se relacionan con distintos tipos o grados de desplazamiento sobre ese espacio

2. La territorialidad debe implicar una forma de comunicación.

3. La territorialidad implica esfuerzo por construir límites que impidan o restrinjan el acceso a agentes externos y contenga a los agentes internos a través de amenazas, ideologías de control social, acuerdos sobre límites, etc.

Se trata de límites que comunican distinción entre los de dentro y los de fuera. Aunque hay que señalar que debemos ver los límites de manera subjetiva, tenemos muchas maneras de construirlos y de generar permeabilidad.

¹³²⁴ Un buen ejemplo lo encontramos con las evidencias de una sala de ahumado de salmón en la cueva del Buxu según Mario Menéndez (comunicación personal)

¹³²⁵ Algo que ya puso de manifiesto M. Mauss en su estudio sobre los pueblos esquimales. Mauss, M. (1906): "Essai sur les variations saisonnières des sociétés Eskimos: étude de morphologie sociale" *L'Année Sociologique* 9. 39-132

¹³²⁶ Gamble, C. (1990): *El poblamiento paleolítico de Europa*. Crítica. Barcelona.

definido por la necesidad y la experiencia acumulada: observación, conocimiento y transmisión. Igualmente la estrategia de explotación es guiada por las rotaciones de animales, el curso estacional y otros recursos cíclicos. Muchas de estas observaciones se vieron comprobadas en los trabajos etnoarqueológicos de L.R. Binford¹³²⁷ basados especialmente en sus estudios sobre los Inuit Nunamiut¹³²⁸ o de J. E. Yellen¹³²⁹ sobre los Kung; del Kalahari. Ambos autores con sus teorías, métodos y conclusiones vienen a romper aquella visión más estática y homogénea que se tenía sobre los comportamientos de las bandas de cazadores-recolectores. Estudios que -como indica Gamble - practican la interpretación del pasado a través de la observación del presente¹³³⁰.

L.G. Binford nos ofrece un cambio de enfoque tanto en la escala y como en la forma de uso del espacio a la hora de analizar los diferentes comportamientos de aquellas sociedades y su manera de obtener los recursos en un área. Se planteaban dos modelos: forrajeros y recolectores¹³³¹. Patrones que debieran responder a estrategias de acción relacionadas con el tipo de posibilidades y por tanto del medioambiente donde se desarrollaban, así como la adaptación a cada lugar. “*La necesidad de considerar todos los yacimientos como parte de un sistema más amplio*”¹³³². Pueblos como los Nunamiut adoptarían una serie de establecimientos en función de la estrategia (campamentos base, ocasionales, ...), de las formas de explotación (oportunistas y especializadas) o de los tipos de

¹³²⁷ Binford, L. R. (1980): “Willow smoke and dog’s tails: hunter-gatherer settlement systems and archaeological site formation”. *American Antiquity* 45. 4-20. Se plantea crear modelos de comportamiento entendibles y predecibles. La etnoarqueología provee a la arqueología de esos modelos de interpretación de las evidencias arqueológicas del pasado y por tanto un método que nos ayude a entender las relaciones entre las dinámicas de vida del pasado y las evidencias materiales que contribuyen a la formación de los registros arqueológicos.

¹³²⁸ Binford, L. R. (1978): *Nunamiut Ethnoarchaeology*. Nueva York.

¹³²⁹ Yellen, J. E. (1977): *Archaeological Approaches to the Present*. Nueva York.

¹³³⁰ Los ejemplos de pueblos cazadores-recolectores actuales suponen un laboratorio para poner a prueba y afinar ciertas metodologías. La antropología nos sugiere formas de pensar que nos ayuden a establecer generalizaciones. El presente marca el rumbo pero no el destino para estudiar el pasado estimulando el planteamiento de diferentes enfoques. Gamble, C (2002). *Arqueología básica*. Ariel. Barcelona. 97-110

¹³³¹ Establece dos estrategias de organización de subsistencia.

A- Forrajeador. Es propia de entornos con abundante vegetación. Se establece un campamento y a diario se mandan partidas para encontrar comida. Los grupos se adaptan a la situación de cada momento trasladando los campamentos residenciales hacia los lugares donde se encuentran los recursos disponibles. Esta estrategia se asocia a dos tipos de yacimientos: campamento residencial y la localidad. Se actúa dentro de un radio donde se encuentra la especie (radio de forrajeo). Los forrajeros. En su estrategia no se almacena comida pero se recoge comida a diario volviendo a su base cada tarde marcándose un radio de acción en torno al campamento base con diferentes movimientos en intensidad y distancia. A más intensidad menos distancia (Binford 1980).

B- Recolector. Los recursos son interceptados. Los grupos reconocen el entorno con el fin de determinar espacios donde recolectar recursos determinados. Los recursos animales una vez obtenidos se almacenan y se transportan en partes hasta donde sea necesario. Los recursos son muy móviles pero no tanto los grupos. El sistema de asentamiento incluye campamentos, localidad, escondrijos y campamentos estacionales desde los que se controla la caza. (Binford, L.R. 1978b: Dimensional analysis of behavior and site structure: learning from a Eskimo hunting stand”. *American Antiquity* 43-3. 330-361) y un lugar de acampada que constituye el centro temporal de operaciones de un grupo dedicado a unas tareas y que opera a cierta distancia del campamento residencial (Binford 1980). Hay una planificación previa. Esa estrategia lleva a cazar grupos de renos y en el camino hacia ellos interceptar otros recursos como materias primas líticas.

¹³³² Binford, L.R. (1988): *En busca del Pasado*. Crítica. Barcelona. 140

movilidad (residencial y logística)¹³³³. Desde esa área central de residencia se organizarían todas las tareas estableciéndose una interrelación de actividades y lugares (campamento base, cazaderos, áreas de matanza, escondrijos y almacenes). La etnoarqueología aplicada al estudio de los Nunamiut permitió - a los arqueólogos – considerar los yacimientos como parte de un sistema de ocupación más amplio, como unidades interrelacionadas y, por tanto, valorar el análisis regional, como ya se dijo, dentro de sus investigaciones. En definitiva, se trata de abrir la lente de observación sobre el comportamiento humano, y su huella, en un territorio más o menos extenso. Se estableció un patrón o modelo organizado en varios niveles de residencia, control y uso del territorio dentro de un ciclo estacional. El estudio sobre ese modelo permitiría apreciar como una misma banda o grupo transita y utiliza repetidamente un espacio geográfico con el que se terminará identificando emocional y simbólicamente.

Tanto los ejemplos etnoarqueológicos como antropológicos parecen mostrarnos un camino, cada vez más considerado, para analizar y definir un territorio. A la vez que nos ayudan a entender la concepción de territorialidad de las sociedades cazadoras-recolectoras. Esa profunda vinculación del grupo humano con el espacio vivencial el cual procuran determinar y referenciar para una mejor aprehensión, dominio y comprensión del mismo, dentro de esa idea que expresaba E. R. Service¹³³⁴ de confrontación del hombre con la naturaleza para obtener recursos. Se conectan a ese espacio geográfico de una manera física pero también simbólica expresada a través de mitos de origen, epónimos, antepasados legendarios, totems, etc. Se revela un principio de identidad que se vincula a unos ciclos naturales que arrastran la posibilidad de obtener unos u otros recursos necesarios para la subsistencia del grupo, por tanto con las estrategias diseñadas a tal fin. No se puede hablar de un modelo único y homogéneo pero sí de unos principios que nos ayuden a perfilar éste en cada caso. Hay una respuesta y adaptación ante las diferentes condiciones ambientales que obliga a innovar y desarrollar nuevos patrones de explotación y desplegar nuevas técnicas, en cada caso, que arrastraran cambios tecnológicos. Aunque también transformaciones socio-culturales dentro de esos grupos o bandas. Éstas mantienen un sentido cooperativo a la hora de afrontar la captación de recursos y de especialización de sus labores en su seno (caza, recolección, realización de utensilios, obtención de materias primas, etc)¹³³⁵.

La territorialidad es una característica de estas sociedades cazadoras recolectoras. Sin llegar a los modelos de *circunscripción* altamente cerrados, deterministas y condicionales de Douglas y Brown según los cuales los límites territoriales (ríos, montañas, desiertos, etc) funcionan como fronteras naturales dificultando la movilidad, marcando el territorio a otros grupos y favoreciendo una percepción comarcal extrema. Parece que si se deben tener en cuenta, muchos de esos accidentes, para entender el proceso de ocupación y uso del medio, máxime cuando, visto en pueblos “primitivos” actuales, son claros elementos referenciales para ellos siendo, los principales, expresados, reconocidos y explicitados con mitos y leyendas construyendo, así, su especial geografía. Los territorios no debieran percibirse como algo totalmente cerrado o exclusivo, existen grados de territorialidad que pueden definir ciertos límites donde juegan factores como la distancia, la comunicación, la vinculación con

¹³³³ Binford (1988:118-122)

¹³³⁴ Service, E. R. (1966): *The Hunters*. Prentice Hall. Nueva Jersey. 9

¹³³⁵ Service (1966: 9-11)

recursos indispensables para la vida (agua por ejemplo) o la variabilidad estacional (lluvias o temperatura) que obliga a una distribución de recursos¹³³⁶. Por tanto este concepto debe entenderse y explicarse de forma flexible y dinámica centrándonos en la manera en la que el hombre establece, en cada caso y lugar, sus relaciones con la tierra. Service planteaba la existencia de un núcleo territorial abierto a amigos ó aliados – unidos por matrimonios y acuerdos - y cerrado ante competidores. Se trata de un concepto de territorio variable y adaptable a situaciones o circunstancias medioambientales¹³³⁷. Otro punto de vista interesante para la comprensión del fenómeno, es el aportado por Gamble¹³³⁸. Este investigador parte de esa visión ecológica y adaptativa como principio básico de las sociedades cazadoras-recolectoras y donde la región constituye el marco económico y social en el que se desarrolla el ciclo económico anual, e incluso el ciclo vital, de los grupos cazadores recolectores. Éstos se desarrollan bajo tres escalas a definir: el grupo local, el grupo regional y el grupo matrimonial. Los trabajos de principios del siglo XX de M. Mauss¹³³⁹ sobre las sociedades esquimales de Groenlandia, Labrador ó Baffin y sus comportamientos estacionales, han servido de inspiración a los arqueólogos. Este autor observó cómo se definía la movilidad del grupo en función de los ciclos naturales y condicionaba buena parte de la composición social de los mismos, las formas de asentamiento, las estrategias de subsistencia, la vida social pública y privada, etc. Los colectivos se unían y se dispersaban en función de la época y la actividad desplegada¹³⁴⁰. Estos estudios mostraron que existían tres niveles grupales entre los pueblos cazadores-recolectores: unidad familiar, grupo local y grupo regional. Sin entrar en las discusiones sobre la formación de grupos patrilocales, grupos externos y territorio tan frecuentes en los años 70, si parece claro que existe un debate, como señala Gamble¹³⁴¹, entorno a cómo se deben calibrar las relaciones entre grupos locales de un área geográfica determinada y de otros colectivos que pueden habitar en la misma. En este sentido parece pausable establecer un patrón de trabajo donde se examina la naturaleza de la relación entre

¹³³⁶ Van Valkenburgh, P. y Osborne, F. J. (2013): “Home turf: Archaeology, Territoriality y Politics”. J. F. Osborne y P. Van Valkenburgh (Eds). *Territoriality in Archaeology. Archaeological Papers of the American Anthropological Association* 22. 1-28. Tanto los ejemplos etnográficos como históricos demuestran la alta variabilidad en la relación entre frontera y territorios.

¹³³⁷ Service (1966:29-31). En este caso los regalos, la dación de objetos ceremoniales y simbólicos sería parte de esta actividad. Se realizaría bajo el concepto de reciprocidad.

¹³³⁸ Gamble (1990) y Champios, T; Gamble, C; Shennan, S. y Whittle, A. (1988:15-30)

¹³³⁹ Mauss, M. (1906): “Essai sur les variations saisonnières des sociétés Eskimos: étude de morphologie sociale” *L’Année Sociologique* 9. 39-132. El estudio tanto en Tierra de Baffin, costas del Labrador o Groenlandia muestra las variaciones estacionales tanto en viviendas la organización de los hábitats, el contenido de las viviendas y su distribución, la difertne dispersión de éstas tanto en verano como en invierno. A su vez las variaciones estacionales organizan su vida religiosa, social, familiar, etc. En definitiva las estaciones influyen en la actitud de estos pueblos de tal manera que: “*L’hiver est une saison où la société, fortement concentrée est dans un état chronique d’effervescence et de suractivité . Parce que les individus sont plus étroitement rapprochés les uns des autres, les actions et les réactions sociales sont plus nombreuses, plus suivies, plus continues ; les idées s’échangent, les sentiments se renforcent et s’avivent mutuellement; le groupe, toujours en acte, toujours présent aux yeux de tous, a davantage le sentiment de lui-même et tient aussi une plus grande place dans la conscience des individus. Inversement, en été, les liens sociaux se relâchent, les relations se font plus rares, les individus entre lesquels elles se nouent sont moins nombreux; la vie psychique se ralentit*”. En cualquier caso, concluye este autor, que los pueblos que viven estos extremos climatológicos se ven condicionados por ellos.

¹³⁴⁰ Un buen ejemplo lo teníamos entre los pueblos sami de Laponia y su relación con los movimientos naturales de mandas de renos.

¹³⁴¹ Gamble (1990:46)

un grupo humano y su territorio como el planteado por Lee y Lee y de Vore al estudiar, en el área de Dobe y parte del Nyae-Nyae, a los pueblos !Kung San¹³⁴². Es decir frente a un colectivo que defiende el territorio que ocupa tenemos una amplia área por el que deambulan diversos grupos explotando los diferentes recursos, es decir se puede apreciar como algunos territorios son utilizados por diferentes bandas, más que ocupados, pudiéndose solapar. Este modelo viene a distinguir entre dos posibles fronteras: las sociales y puramente físicas. La primera sería medible en como se abre o se cierra al grupo. La segunda se establecería ante la posibilidad de superponer o no superponer territorios, de dividirlos en sectores compartidos o exclusivos (modelo flexible). Dicho de otra manera, nos encontraríamos territorios casi exclusivos para un grupo o con permeabilidad - caso segundo- sin que esta situación excluya la identificación de un colectivo con un espacio geográfico determinado sobre el que ejerce algún tipo de criterio de explotación, uso y pertenencia. Lee habla de acceso libre al medio por lo cual el problema medioambiental y de subsistencia causado por los ciclos de lluvias y sequías, tiene una solución social repartiendo el año en dos fases: concentración y dispersión. Se socializa el medio de situaciones mediomambientales adversas o complejas recurriendo a factores simbólicos.

Los trabajos de Stanner¹³⁴³ basados en los estudios sobre los aborígenes australianos nos muestran claramente el variado complejo y la rica utilización e interpretación del territorio por parte de las bandas de cazadores-recolectores. Estos estudios nos ilustraban sobre la intensidad social del uso de un espacio y nos presenta un modelo patrilocal más cerrado, aunque similar al expuesto por Lee¹³⁴⁴ en el caso de los !Kung. Las bandas de cazadores-recolectores australianas se componían de un número de miembros de clanes con una línea genealógica que se concentraban y dispersaban anualmente siguiendo los ciclos estacionales dentro de una dialéctica de marcada identidad y necesario contacto. Es decir marca unos patrones de comportamiento influidos por el medio ambiente. Esos momentos de agrupamiento servirían para celebrar ritos ceremoniales y diferentes tipos de intercambios¹³⁴⁵. Estos patrones podrían ayudar a comprender e interpretar tanto la movilidad, como la territorialización de los distintos grupos paleolíticos cantábricos.

¹³⁴² Lee, R. B. (1976): “!Kung spatial organization” R.B Lee e I de Vore (Eds). *Kalahari Hunter-Gatherer*. Harvard University Press. Cambridge. 73-97

Lee, R. B. y de Vore, I. (1968b): “Problems in the study of hunter-gatherers”. R.B Lee y I de Vore (Eds). *Man the hunter*. Aldine. Chicago. 9, 11-12

Lee, R. B. (1979): *The !Kung San. Men, woman and work in a Foraging Society*. Cambridge University Press. Cambridge. 176, 351-359 y 364-366

¹³⁴³ Stanner, W. (1965): “Aboriginal territorial organization: estate, range, domain and regime”. *Oceania* 36. 1-26

¹³⁴⁴ Lee (1979:360). Para Lee este tipo de comportamientos de agrupación y disgregación los encontramos en tribus del Sub-Ártico, Las Costas del Noroeste, Pigmeos, Esquimales, etc. Se vería como una forma de ventaja adaptativa.

¹³⁴⁵ Spencer, B. y Gillen, F. (1899): *The Native Tribes of Central Australia*. Macmillan. Londres. 271-276. Se verían como ceremonias de fortalecimiento donde los hombres intercambian también ideas y pareceres. Se suceden una serie de ceremonias desde Septiembre a Enero. Se suceden una serie de fases que explican la complejidad de estos ritos y su protocolización: 1. Se envían mensajeros y se reúne la tribu. Se construye el centro de ceremonias y se celebran danzas relacionadas con la noche de los tiempos donde las mujeres toman parte. Pueden durar dos o tres semanas. 2. Los hombres son separados de las mujeres y viven en su espacio donde las ceremonias sagradas se celebran día y noche. Puede durar seis semanas. 3. Momento en que los ritos y ceremonias conectan con el totem durando ocho días. 4. Ceremonias del fuego. 5. Fase final donde vuelven a participar las mujeres.

Nos encontraríamos ante dos concepciones del territorio y dos fenómenos de acción del grupo sobre el mismo: una personal o privada (dispersión) y otra colectiva (concentración). La suma de ambas confluyen en un dominio territorial. El territorio personal era el núcleo, el centro religioso¹³⁴⁶. El área colectiva era vital para la existencia y, por tanto, tenía una cariz mas económico. El grupo con un territorio personal vagaría por toda el área colectiva, al igual que lo hacían otros. La mayor imbricación de ambos conjuntos dependería de factores ecológicos y ambientales¹³⁴⁷. Como se ve, con estos ejemplos, el territorio colectivo y compartido, puede ser mucho más amplio y vital para la existencia - matiz más económico – conteniendo todos los movimientos de agregación y disgregación (fusión/fisión) de los diferentes colectivos humanos. Hay por tanto, un uso y aprovechamiento general donde pueden interactuar varios grupos y otro más “íntimo” que muestra una vinculación más “espiritual” identificado por la comunidad como un núcleo propio incluido el espacio físico; en definitiva aquél es identificado por un colectivo que lo concebiría como núcleo territorial personal y centro “simbólico”. Entran en juego -en este modelo social y geográfico- el sentido de identidad aunque sea mítica o espiritualmente (ya se expuso en el capítulo anterior), así como patrones de alianzas y contactos. Los trabajos de Stanner serían fundamentales para el desarrollo de modelos de comportamiento territorial aplicados al Paleolítico. Un enfoque verdaderamente ecológico¹³⁴⁸. Los lugares parecen trascender más allá de meros puntos o localizaciones ya que terminan cobrando un especial sentido y valor para las personas. Así la identidad cultural y personal se acaba ligando a un lugar¹³⁴⁹. Sobre este tipo de casos la antropología ha organizado el concepto de territorialidad bajo dos supuestos: compartida y exclusiva. La primera dejando que el espacio propio sea compartido y explotado por otros, estando, esa situación, regulada o condicionada. Contexto que dará lugar a trueques de objetos, alianzas, acuerdos matrimoniales, intercambios de conocimiento, etc. Un sin fin de actividades sociales que se concretan en rituales y ceremonias. El segundo escenario es más cerrado evitando el uso del espacio por otros grupos obligando a desplegar todo un sistema de comunicación e información sobre la pertenencia de ese territorio frente a un contrario. No es descartable la celebración de grandes reuniones interregionales plagados de ritos y simbolismos donde cada uno muestra ante los demás quien es o su procedencia; en este caso los referentes culturales tanto inmateriales como materiales jugarían un papel clave y significativo en ese contexto de comunicación. Aquellos elementos significativos y diferenciales entrarían en juego (adornos, armas, herramientas, emblemas, etc)¹³⁵⁰. Cada grupo podría mostrar sus rasgos y atributos propios más destacados por ellos y por otros.

¹³⁴⁶ Strhlow, T. (1965): “Cultural, social structure and enverioment in Aboriginal Central Australia”. R. Berndt y C. Berndt (Eds). *Aboriginal Men in Australia*, Angus & Robertson. Londres.

¹³⁴⁷ Stanner (1965:2)

¹³⁴⁸ Berndt, R. (1976): “Territoriality and the problem of demarcating socio-cultural spaces”. N. Peterson (Ed.). *Tribes and Boundaries in Australia*, Hemeties Pes. Nueva Jersey.

¹³⁴⁹ Tilley, C. (1994). *A phenomenology of landscape*. Oxford. 14-15

¹³⁵⁰ Menéndez, M. (2012): “Territorialidad y territorio en los estudios paleolíticos”. *El Paleolítico Superior Cantábrico*. Actas de la Primera mesa Redonda. San Román de Candamo 2007. 12-13. Este escenario fue utilizado por este autor para teorizar sobre el uso del territorio por las bandas paleolíticas cantábricas diferenciando aquellas anteriores al 18.000 BP de las siguientes (21700 cal BP). Las primeras vivirían en un espacio con baja demografía y alta movilidad implicando relaciones a larga distancia. A partir de esa fecha (desde el Solutrense superior y más claramente en el Magdaleniense) se infiere una territorialidad exclusiva y una explotación de recursos muy especializada. La ocupación es intensa, la aparición de objetos de prestigio podría apuntar hacia una cierta complejidad social. Aunque el esquema no es algo cerrado y rígido.

Esta visión más compleja sobre esa simbiosis hombre-paisaje debe reconducir el análisis sobre territorialidad y paleoterritorios encajando no solo el uso y explotación del mismo como elemento de definición como hacía Binford y sus seguidores, sino con otras evidencias del comportamiento humano. En definitiva, un detenido estudio que permita trazar el atlas del mismo y su evolución en el tiempo de ese medio. El análisis de éste lleva a plantear una perspectiva ecológica. El hombre es parte de aquél, depende de él y por tanto, se identifica con el mismo. Uno u otro se determinan, el hombre analiza, explora y conoce el espacio para definirlo y establecer las estrategias adecuadas para su subsistencia. De alguna manera comienza a humanizarlo fundiendo aquella perspectiva puramente biológica (mera subsistencia) con una perspectiva social (visión de seguridad, identidad, pertenencia, referencia) que busca explicar a través de su pensamiento mítico y simbólico. De ahí – aunque es difícil de saber como y cuando – se traslada al mundo cognitivo y al ámbito plástico. Está cada vez más claro que el sentido de identidad territorial con un uso simbólico es propio de nuestra especie. El ser humano lo hace trascender a una esfera más ideológica queriendo comprender el ámbito donde se desarrolla y busca comunicarlo y explicitarlo a través de mitos e imágenes. El paisaje, como escenario subsistencial, debe trascender a éste, y así debe verlo el arqueólogo, conteniendo otros elementos como son los emocionales, ideológicos y simbólicos. Los lugares se transforman en elementos de referencia cargados de significado simbólico, espiritual y se relacionan con historias mostrando esa íntima relación entre medio y hombre¹³⁵¹. Llegados a este punto parece evidente que aquí es donde deben aplicarse al estudio y comprensión de otro tipo de restos, evidencias y documentos como son las representaciones de arte mueble y rupestre. Se traducen en iconografías propias de una región o comarca, estilos, técnicas plásticas, temas, etc (el territorio se explica de manera mítica, simbólica y se comunica de manera oral y plástico-visual). Todos ellos acumulados en un espacio geográfico concreto. Es fundamental la descripción del mismo, sus peculiaridades orográficas, sus recursos y biotopos. Ese paisaje es sobre el que se desarrollaron aquellas bandas de cazadores-recolectores, paraje con el que se debieron ir integrando. Los pueblos cazadores-recolectores encuentran, marcan e interpretan diferentes elementos de sus cosmogonía en el paisaje que recorren identificándolos¹³⁵².

De hecho, sigue indicando este investigador, durante el Magdaleniense inferior cantábrico se observa un repliegue territorial hacia pequeñas unidades como valles. Situación que cambia a partir del 14.000BP (17200 cal BP). A partir de este momento hay una gran explosión de arte mueble y objetos que parecen proceder de intercambios.

¹³⁵¹ Tilley, C. (1994: 9, 10, 15, 16, 17, 35 y 36). Intentan dar un enfoque humanizado al espacio saliendo, según él, de los posicionamientos de la Nueva Arqueología que tendían a plantear el paisaje como una dimensión abstracta contenedora de las actividades humanas. Para Tilley el espacio es algo relacionado, como experiencia, con el sujeto. Se determinan diferentes tipos de espacio: cognitivo o espacio de experiencias sensoriales, perceptual o espacio unido a las prácticas diarias, espacio existencial, espacio cognitivo o el espacio relacionado con las bases de reflexión y teorización, etc. Esa relación entre los grupos cazadores-recolectores y su medio, obviamente, va más allá de las constantes económicas aunque se vinculen. El medio se simboliza y ciertos lugares se magnifican. Referencias orográficas sirven como puntos de conexión entre historias de los Baktaman, por ejemplo. El río se llena de simbolismo para las tribus amazónicas del NO o la selva que trazan con caminos en sus movimientos los Mbuti y Bantús del Zaire. Esa cosmología aferrada al paisaje y al lugar se asienta con historias, relatos donde los caminos cobran especial relevancia o interés (Tilley 1994:31). No dejan de ser las vías que nos conectan y que nos permiten adentrarnos en un espacio.

¹³⁵² Wilson, P. (1988): *The domestication of the human species*. Yale University Press. New Harem

El análisis de las tribus “primitivas” actuales y su forma de entender el espacio y su uso, demostró, como se ha visto, la complejidad de los modelos territoriales. La movilidad, aprovechamiento y relación anímica y espiritual con el mismo. El medio se nos revela más que un elemento de pura subsistencia para transformarse en el sostenedor y articulador de una capa social y de creencias que perfilan al grupo y vinculan, a éste, de manera profunda y trascendente con el territorio sobre el que habita. Posiblemente esa visión se trasladó al mundo plástico como forma de explicar, comunicar, identificar y conocer ese mundo en capas (natural/económica, social y espiritual). Los enfoques medioambientales y la relación del hombre (comportamiento ecológico) con ellos no servirán, como señala Robert Kelly¹³⁵³, para explicar todos los extremos y particularismos de una cultura cazadora, pero es un punto de arranque para comprender, explicar y apreciar ciertos compartamientos como sociedades.

Durante el capítulo anterior, al hablar de la etnicidad se vieron varios ejemplos de tribus primitivas actuales donde se apreciaba esa capacidad e intencionalidad de comunicación plástico-visual cargada de simbolismo relacionando actividad y espacio con las mismas.

6. 2 . Los principios teóricos del método y la metodología. La creación y la aplicación de los modelos teóricos y patrones para la comprensión y definición del paleoterritorio en el Paleolítico Cantábrico. Bases económicas.

El punto de arranque, del modelo de trabajo, es la prospección y reconocimiento de la comarca objeto de estudio. Recoger el máximo de información sobre el medio, los yacimientos arqueológicos con su registro arqueológico (inventario) y su documentación en cuanto a anteriores investigaciones, nuevos trabajos e información actual, etc. Toda esta tarea previa permitirá centrar el estudio y los datos para trasladarlos de diferentes maneras y sistemáticamente a los patrones de trabajo. Finalmente, el análisis e interpretación de toda la información recabada con el fin de validar la hipótesis.

Como se indicaba anteriormente el método, el modelo y los principios metodológicos de partida serían aquellos propuestos, en la década de los años 70, por Vita-Finzi y Higgs¹³⁵⁴. Fue conocido como Análisis de Captación de Recursos (*Site Catchment Analysis*) y puesto en marcha desde bases etnográficas y desde la geografía económica urbana. Se ha sido reconsiderado durante las décadas siguientes. Los primeros pasos de este método se inspiraron en muchos los planteamientos propuestos por J.G. Clark¹³⁵⁵ en la década de los cincuenta y cuya hipótesis de origen era la actividad económica y la adaptación de un grupo humano en

¹³⁵³ Kelly, R.L. (1995): *The lifeways of Hunter-Gatherers. The Foraging Spectrum*. Cambridge. 23-24

¹³⁵⁴ Vita-Finzi, C. y Higgs, E. (1970): “Prehistoric economy in the Mount Carmel area of Palestine: site catchment analysis”. *Proceedings of the Prehistoric Society* 36. 1-37.

Higgs, E. y Vita-Finzi, C. (1972): “Prehistoric economies: A territorial approach.” E.S Higgs (Ed). *Papers in economic Prehistory*. Cambridge University Press. Cambridge. 27-37

¹³⁵⁵ Clark, J. D. (1952): *Prehistoric Europe: The Economic Basis*, Methuen, Londres. Da origen a la Escuela Paleoeconómica de Cambridge con autores como Jarman, Vita-Finzi, Higgs, Jochim y Davidson. Conceptos como Territorios de Captación y Territorios de Explotación permitían definir los límites del espacio sobre el que interactuaban grupos humanos desde un yacimiento. El territorio se articulaba bajo una lógica de explotación del mismo.

un determinado ambiente. Con diferentes sistemas se trata de delimitar y evaluar el área de adquisición y los recursos disponibles en la misma, a fin de analizar la capacidad de sustentación (*carrying capacity*) o de soporte del medio y, finalmente la carga demográfica posible. De esta manera, se establecen unos umbrales máximos de desplazamientos para adquirir los recursos subsistenciales, dependiendo de las características del territorio (Principio de Naismith). El balance razonable en términos de coste y rentabilidad –Higgs procede de la Escuela Paleoeconómica de Cambridge- fija unos desplazamientos que varían según la calidad de los suelos, la pluviosidad, abundancia de caza, extensión del bosque, etc¹³⁵⁶. Todas estas variables permiten establecer, como media general diaria de desplazamiento para los grupos cazadores recolectores, un radio aproximado de unos 10 kms en torno al yacimiento. Las estrategias podrían ser diferenciales aprovechando los entornos en círculos por aproximación para nunca agotar los recursos o dependiendo de las estaciones¹³⁵⁷. Este círculo de actuación define el área habitual y cotidiana de laboreo del grupo desde su asentamiento o territorio de explotación.

El modelo de *Site Catchment Analysis* (SCA) que Vita Finzi y Higgs¹³⁵⁸ habían diseñado pretendía, como se apuntaba anteriormente, deducir los lugares frecuentes de captación de recursos de un grupo humano entorno a su asentamiento y partiendo desde éste de manera concéntrica. El estudio definiría esa área de captación de recursos (ACR) teniendo en cuenta el tiempo y distancia de desplazamiento a pie de los habitantes de un lugar de ocupación con un radio de dos horas pudiéndose representar sobre un mapa con un isocrono¹³⁵⁹. Este modelo radial fue matizado por otros autores como Davidson y Bailey¹³⁶⁰ introduciendo el factor topográfico a la hora de evaluar los desplazamientos (tiempo-distancia) o diferenciando el “Análisis de territorios de Explotación” del “Análisis de Áreas de Influencia”, es decir distinguiendo los recursos potenciales de aquellos que se encuentran en el mismo yacimiento, la concurrencia de los mismos o la aparición de elementos que no aparecen en la proximidad del asentamiento, por tanto debiéndose recurrir el estudio a un entorno más amplio (Área de Influencia). No deja de jugar un papel importante en este patrón, el reconocimiento de ciertos elementos singulares o de prestigio hallados en el yacimiento pero ajenos al área inmediata (materias primas exóticas o elementos decorativos que demuestran un cierto lujo, grado simbólico o sesgo social)¹³⁶¹. Un fenómeno que induce a pensar en otro tipo de motivaciones sociales más que una mera relación con las rutas de captación de recursos (diferentes direcciones o distancias por lo general lejanas) y que podrían

¹³⁵⁶ Glassow, M.A. (1987): “The concept of carrying capacity in the study of culture process”. M.B Schiffer (Ed.). *Advances in Archaeological Method and Theory*. Academic Press. Nueva York. 31-48

Jochim, M.A. (1981): *Strategies for Survival. Cultural Behavior in Ecological Context*. Academic Press. Nueva York. 50-63

¹³⁵⁷ Lee (1979: 175-176)

¹³⁵⁸ Vita-Finzi y Higgs 1970

¹³⁵⁹ Lee, R. (1976): “!Kung spatial organization.”. R. Lee y De Voirel (eds). *Kalahari Hunter-gatherer*. Cambridge University Press. Cambridge. 73-97

¹³⁶⁰ Davidson, I. y Bailey, G. N. (1984): “Los yacimientos, sus territorios de explotación y la topografía”. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*. II. 25-46. El modelo propuesto buscaba, entre otros objetivos, establecer ciertas predicciones sobre estrategias económicas basadas en la organización del medio ambiente de una región tal como proponía L.G Binford.

¹³⁶¹ Eriksen, B.V. (2002): “Fossil mollusks and exotic raw materials in Late Glacial and Early Postglacial Find Contexts: a complement to lithic studies”. L.E Fisher y B.V Eriksen (Eds). *Lithic raw material economy in Late Glacial and Postglacial find context: a complement to lithic studies*. Arceopress. Oxford. 27-52

interpretarse como contactos entre grupos social y económicamente independientes¹³⁶². Frente a este modelo de superficies concéntricas, C. Gamble¹³⁶³ propuso otro, atendiendo a las necesidades de movilidad del grupo, basado en dos niveles de actuación en el paisaje y fundamentado en la definición de diferentes pistas o sendero. Éstos, de alguna manera, acaban definiendo el territorio por el trazado de diferentes itinerarios que el grupo va estableciendo para llegar a los distintos recursos que precisan para su subsistencia. En función de estos recorridos y su objetivo final habla de dos tipos de paisajes: de costumbre (*landscape of habit*) con líneas de acción habituales de 30 km (nos recuerdan los radios forrajero y logístico de Binford o los modelos expuestos de Lee o Stanner) y el paisaje social que englobaría una red más amplia de contactos con otros grupos con el fin de obtener ciertos objetos de prestigio o exóticos. Aunque ambas metodologías parten de principios similares está claro que el primero marca un área de influencia de manera genérica y éste, que será seguido y desarrollado por modelos de más detalle que se verán más adelante, se centra en la lógica de los desplazamientos de una banda para llegar a puntos de recursos. En definitiva matiza el área de captación según el principio de coste de desplazamiento/beneficio de obtención y le intenta aportar una visión más social (necesidades de relaciones) que económica como manera de definir el territorio.

La morfología del terreno, la vegetación imperante en cada momento o la fauna serían otros factores a tener en cuenta para establecer esta modelización junto al de racionalización y eficiencia económica¹³⁶⁴. En definitiva, los objetivos principales a exponer en estos trabajos siguiendo esta metodología, son:

- Definir el área habitual de explotación de un territorio desde un asentamiento concreto para su subsistencia diaria: Territorio de explotación.
- Reconocer las áreas de procedencia de materias primas y recursos reconocibles en el registro arqueológico del yacimiento, por tanto los recursos disponibles y utilizados en cada momento: Área de influencia.
- Reconstruir el ambiente que rodea el asentamiento y las relaciones socioeconómicas entre diferentes yacimientos (microambiente).
- Reconstruir la funcionalidad de los distintos yacimientos (asentamientos estables, campamentos temporales, etc)
- Reconstruir las relaciones socio-económicas entre yacimientos como parte de un sistema que articula la ocupación del espacio por un grupo humano.

Los autores antes citados no han sido los únicos que han redefinido esta modelización. Tanto los estudios arqueológicos sobre el terreno como, también, los análisis etnográficos y las aportaciones de la antropología estudiando los comportamientos de actuales pueblos cazadores recolectores y su actividad para obtener recursos en base a una dieta¹³⁶⁵, han

¹³⁶² Whallon, R. (2006): "Social networks and information: Non-"utilitarian" mobility among hunter-gatherers". *Anthropological archaeology* 25. 259-270.

¹³⁶³ Gamble, C. (2001): *Las Sociedades paleolíticas de Europa*. Ariel. Barcelona. 72-120. Para definir su modelo se basó por ejemplo en los trabajos sobre territorialidad de los pueblos pigmeos del Congo.

¹³⁶⁴ Roper, D. C. (1979): "The method and theory of site catchment analysis: A review". M.B Schiffer (de). *Advances in Archaeological Method and Theory* 2. 119-140

¹³⁶⁵ Kelly 1995. Este autor al analizar los compartimientos de diferentes pueblos cazadores-recolectores dentro de ecosistemas determinados introduce interesantes variables encuaneto al ratio de desplazamiento para

mejorado y matizado aquellos primeros patrones de trabajo. El modelo parte de la idea que el grupo retorna periódicamente al asentamiento de partida o lugar central y analiza la ubicación de los yacimientos en relación con los recursos potenciales y disponibles que se encuentran dentro de su área. El grupo está familiarizado con ella y la explota en función de sus sistema cultural¹³⁶⁶. Un área que, como se ha ido comentando, se verá influida por razones mediomambientales que a su vez condicionarán la mayor o menor capacidad para obtener recursos obligando a mayores o menores desplazamientos y empleo de diferentes tácticas y técnicas para optimizar los recursos y su uso. También, y dentro de esos condicionantes ambientales, se pueden tejer redes sociales críticas de supervivencia del grupo o grupos situados en una comarca, hecho que podría forzarles a contactar con otras redes y establecer intercambios, así como actividades socio-simbólicas que les propicien ciertas pautas de “comprensión” del contexto medioambiental crítico que viven¹³⁶⁷.

Estamos, bien ante patrones de largo radio muy influidos por las diferentes biomasas que el grupo se encuentra y los recursos disponibles sustraibles ante unas u otras condiciones climáticas; o bien ante patrones de radio corto diseñados con el fin de obtener recursos de manera habitual y con el mínimo esfuerzo marcando el territorio mas inmediato (unas cuatro horas de extensión máxima). Siempre se está jugando con el criterio de optimización del coste de “energía consumida” y el tiempo gastado por un grupo humano -y como éste se aplicaría - para la obtención de los recursos (los humanos tendemos a economizar nuestro comportamiento). Este principio está en la base de la Teoría de Abastecimiento Óptimo (*Optimal Foraging Theory*) según la cual mientras mayor sea la distancia desde un punto a los recursos a obtener, respecto a una zona, mayor será el costo de energía necesaria para la obtención de aquéllos. Por tanto, se debe clarificar el lugar a partir del cual ya no resulta rentable el desplazamiento, en términos económicos de gasto energético, capacidad de acarreamiento o necesidad real y de consumo de la materia deseada. Se puede establecer, así, una frontera teórica que separa el espacio óptimo de explotación de aquél que se vuelve inaceptable, en los términos expresados para la obtención de un elemento material. Evidentemente salvo aquellos que tengan un especial interés o un marcado carácter simbólico

captar recursos y el consumo de calorías o el alcance de la movilidad y el establecimiento de asentamientos en función de la biomasa existente con un alcance determinado de recursos.

Uthmeier, T. et al. (2008): “Site Catchment Analysis in the Late Middle Paleolithic of Crimea: a GIS Based Approach”. V. Chabai, J. Ritcher y T. Uthmeier (Eds). *Kabazi V Interstratificatin of Micoquian and Levallois-Mousterien Camp Sites*. Paleolithic Sites of Crimea 3-2. 481-508

¹³⁶⁶ Wobst (1974: 153). Este autor valora los factores demográficos.

¹³⁶⁷ Whallon (2006). Este autor propone la idea de la existencia de una red de seguridad formada por diferentes relaciones y contactos entre grupos que podrían funcionar como colchón en momentos críticos de supervivencia ante la escasez o fallo de recursos. Habría unas reglas, derechos y obligaciones que estos pueblos ejercerían y deberían mantener frescos y activos. Se establecen vínculos que deben ser, de alguna manera, simbolizados a través de ceremonias y rituales. Estos factores pueden motivar el desplazamiento de grupos para establecer o retomar contactos que se ritualizan y simbolizan. Esas redes de seguridad, siguiendo las casuísticas expuestas por Kelly, podrían explicar ciertos comportamientos de Esquimales y Bushmen dentro de su medio tan hostil. En cualquier caso nos encontramos con distintos contextos que explican el alcance de los movimientos de estos pueblos a la hora de plantearse la captación de recursos. Siguiendo los trabajos de Weniger para el Magdaleniense alemán con diferentes biotopos: tundra, estepa-tundra, baja estepa, bosque... sugieren que se establecerían rutas de más o menos radios dada la mayor abundancia o escasez de recursos y piezas de caza.

Weniger G. Ch. (1989): “The Magdalenian in Western Central Europe: Settlement pattern and regionality”. *Journal of World Prehistory* 3-3. 235-372.

yendo, por tanto, más allá de un mero valor subsistencial ya que conlleva otro tipo de motivaciones. En cualquier caso, las conclusiones de este patrón nos dirige al estudio de los factores de movilidad grupal y capacidad de desplazamiento. La movilidad como otra variable más de estudio, dentro del patrón, obliga a plasmar en el modelo las diferentes zonas de pendientes del área (barreras retardadoras) para, desde ese plano, señalar aquellas rutas de bajo de coste (*Least Cost Paths o LCPs*) conducentes hacia zonas de posibles recursos. En este sentido no se debe perder de vista que los caminos y ejes de tránsito debieron tener gran importancia en la proceso de articulación y humanización del espacio (corredores que marcan el movimiento de los grupos cazadores-recolectores a través de una red de pasos y pequeños asentamientos). El mapa de pendientes también nos permite clasificar el territorio dentro del área de captación y definir las características del mismo para trabajar, a partir de él, la definición de los nichos ecológicos más aptos para las especies cinegéticas. O, dicho de otra manera, las áreas potenciales para la caza y su acceso más adecuado en tiempo, coste energético y oportunidad venatoria.

En definitiva, estos modelos con todos sus matices y variantes, buscan definir el territorio de asentamiento de un grupo humano, sus estrategias de explotación, el escalado de ocupación y sus bases económicas. Se trataría, fundamentalmente, del espacio más cercano e inmediato y la interacción entre el grupo residente y diferentes áreas de la comarca. El punto de partida no dejan de ser las evidencias materiales y paleoclimáticas que encontramos en los diferentes yacimientos. A estos se une el análisis de condiciones del propio asentamiento y el estudio del territorio. Yendo más allá, la comparación de los registros de varios asentamientos dentro de la comarca podría determinar los ciclos de movimiento estacional. Por ejemplo en el caso de los modelos de estudio sobre la caza (*SDM o Species Distribution Modelling*) unidos al estudio de nichos ecológicos y la distribución medioambiental de una especie en el pasado y a lo largo del tiempo¹³⁶⁸.

Esta modelización hace necesario el uso de herramientas SIG¹³⁶⁹. La aplicación de éstas en Arqueología permite sistematizar y racionalizar, por un lado los criterios establecidos para plasmar la representación espacial de asentamientos y otros restos materiales y, por otro lado, la relación de esos yacimientos con su entorno así como la movilidad y rutas de las bandas (óptimas y de bajo coste). Esta técnica permite precisar los cálculos de tiempo, gasto energético, distancia o capacidad potencial de un territorio. Su aplicación a la arqueología han concretado de una manera muy eficiente aquella frase de John Bradford¹³⁷⁰: “*Archaeology has a dual role to play regionally, making comparisons in space*”.

Resumiendo, a través de todas estas técnicas y herramientas de análisis se pretende generar modelos de trabajo que permitan discernir cuestiones como el uso del territorio, la

¹³⁶⁸ Mateo, R. G.; Felicísimo, A. M. y Muñoz, J. (2011): “Modelos de distribución de especies: una revisión sintética “. *Revista chilena de Historia Natural* 84. 217-240.

¹³⁶⁹ García Sanjuán, L. et al. (2009): “Los SIG y el análisis espacial en arqueología. Aplicaciones en la Prehistoria reciente del Sur de España”. *Arqueología Náutica Mediterránea*. 163-180

¹³⁷⁰ Bradford, J. (1957): *Ancient landscapes*. Oxford. Prefacio VIII. Este autor planteó la reconstrucción de antiguos paisajes utilizando de manera sistemática la fotografía aérea. Esta sería utilizada como base de reconocimiento, análisis y reconstrucción del medio abriendo un importante campo a la investigación arqueológica. A la vez que se empezaba a dar especial importancia al paisaje como objeto, en sí mismo, de estudio.

movilidad, la organización social y la economía un un paleogrupo, en definitiva que nos ayuden a conocer que espacio era recorrido por un grupo humano como paso previo para poder hablar de territorio social o territorialidad: un paleoterritorio. Dentro del modelo cabe plantear hipótesis sobre la diversidad tipológica de los diferentes yacimientos¹³⁷¹ viéndose como parte de la estrategia de ocupación y explotación del medio y relacionable con aspectos de la presumible especialización económica y la diversificación de actividades y recursos. Esa visualización del escalado de asentamientos-actividades puede ser una buena base para comprender la forma en que aquellos grupos articulaban sus territorio. En especial que áreas de residencia podrían entenderse como permanentes o más estables o cuales podrían interpretarse como puntos de agregación o congregación con toda la carga social y simbólica que conllevaban o cuales eran los lugares estacionales¹³⁷² explicando la repetición de ciertos esquemas artísticos. El estudio y comparación de restos en cada asentamiento nos facilitará, a su vez, los rangos de movilidad y desplazamiento estacional de un grupo a lo largo de un territorio. A la vez que ciertos elementos y materiales menos genéricos podrán ayudarnos a definir los movimientos de largo radio, a plantear la posibilidad de ciertos contactos y explicar, en definitiva, la permeabilidad territorial y social de determinadas iconografías en el arte. Los estudios de corto y medio radio nos permitirán visualizar y entender el paisaje inmediato de los paleogrupos, como se configura su “núcleo íntimo” con sus diferentes expresiones plásticas y su idiosincrasia artístca. Sobre éste es posible empezar a comprender su articulación según los parámetros expresados en antropología y que de manera sucinta ya

¹³⁷¹ Binford 1962 y 1981 o Binford y Binford 1966

¹³⁷² Bahn, P. (1982): “Inter-site and inter-regional links during the Upper Paleolithic: Pyrenean evidence”. *Oxford Journal of Archaeology* 1-3. 247-268.

Conkey, M. (1980) “The identification of prehistoric hunter-gatherer aggregation sites. The case of Altamira”, 21, 609-631 y 1992 “Les sites d’agrégation et la répartition de l’art mobilier, ou: y a-t-il des sites d’agrégation magdaléniens? Le peuplement magdalénien”, en *Actes du Colloque de Chancelade de 1988*, 19-28.

Utrilla, P. (1977): “Tipos de hábitat en el Magdaleniense cantábrico”, *Estudios* III, 7-17.

- (1994) “Campamentos-base, cazaderos y santuarios. Algunos ejemplos del Paleolítico peninsular”, en *Homenaje al Dr. Joaquín González Echegaray*, Monografías del Centro de Investigación y Museo de Altamira 17, Santander, 97-113.

Menéndez, M. (2003): “Arte prehistórico y territorialidad en la cuenca media del Sella”. R, Balbín y P, Bueno (Eds), *El arte paleolítico desde los inicios del Siglo XXI*. I Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella (Septiembre 2002). 185-199.

Fano, M. A. y Rivero, O. (2012): ” El territorio y la movilidad de los cazadores del final del Paleolítico: algunas reflexiones metodológicas”. P. Arias, M^aS. Corchón, M. Menéndez y J.A. Rodríguez (Eds). *El Paleolítico Superior Cantábrico. Actas de la 1^a Mesa Redonda . San Román de Candamo (Asturias), 2007*. 207-216.

Corchón, M^a. S. et al. (2009): “ Mobilité, territoires et relations culturelles au début du Magdalénien moyen cantabrique: nouvelles perspectives”. *XV International Congress UISPP, Vol 3 Lisboa. Septiembre 2006*. 217-230

Álvarez-Alonso, D. et al. (2014): “Los campamentos secundarios en el Magdaleniense cantábrico: resultados preliminares de la excavación de la cueva del Olivo (Llanera, Asturias)”. M^a.S. Corchón y M. Menéndez (Eds.). *Cien años de arte rupestre paleolítico. Centenario del descubrimiento de la cueva de la Peña de Candamo (1914-2014)*. 359-360.

García, E. et al. (2014):”La Güelga Cave’s Magdaleneian Engraved Hyoides: some Reflections about Late Upper Paleolithic Territoriality in the Cantabrian Region”. M^a.S. Corchón y M. Menéndez (Eds.). *Cien años de arte rupestre paleolítico. Centenario del descubrimiento de la cueva de la Peña de Candamo (1914-2014)*. 333-347.

expusimos. La territorialidad entendida de manera más trascendente donde el medio se simboliza.

6. 2. 1. Principios metodológicos y objetivos en la aplicación del modelo SIG.

Uno de los objetivos de la metodología SIG, aplicada al análisis espacial en arqueología, debe ayudar a determinar con cierta precisión y principalmente el área de captación de recursos de un yacimiento partiendo de un patrón teórico de interpretación del relieve y de unos parámetros normalizados. El modelo juega y muestra los resultados del análisis de pendientes, distancias y accesibilidad de lugares mostrando un mapa de isocronas, rutas óptimas y visibilidad de los yacimientos. Sobre esta base se han ido realizando diferentes trabajos cuyo sistema intentaremos seguir para definir nuestra área territorial en la cuenca media y baja del río Sella. Al tratarse de una modelización matemática que los propios programas desarrollan (ArcGIS o QGIS) no vamos a entrar en los pormenores y simplemente expondremos las líneas básicas de los objetivos buscados a través de estas herramientas utilizadas por otros autores de manera más específica. Al sobrepasar el alcance de nuestro trabajo doctoral no hemos querido más que definir el territorio inmediato a partir de la idea del área de captación sobre las siguientes ideas: orografía, el coste de movilidad, rutas de bajo coste y definición básica de los principales ecosistemas potencialmente aprovechables por el hombre. El caso de nuestro modelo está realizado con QGIS en varias capas sobre un soporte cartográfico 1:25000 de ING. Se han situado los tipos de asentamientos según nuestro patrón, sus áreas de influencia (radios e isocronas), los zonas de principales biotopos y biocenosis alcanzables dentro de los parámetros marcados de tiempo/distancia. Éstos se han intentado definir a partir de algunas y más significativas evidencias materiales aportadas por los yacimientos excavados (el sesgo es más bien economicista).

El punto de partida para generar el modelo es introducir como base de trabajo un Modelo Digital de Elevación (DEM) con sus perfiles y trama de densidades. Permitirá reflejar tanto el mapa de isocronas con pendientes y por tanto, alcance del territorio y rutas más óptimas sobre una orografía donde se señalen barreras topográficas y corrientes fluviales según su importancia. Ambos son dos parámetros que afectan a la movilidad de un grupo humano en el territorio e influirían en sus decisiones de acceso a unos recursos u otros. Otra cuestión a valorar es señalar la presumible línea de costa primitiva, a tal fin se puede unir al modelo las batimetrías de detalle del frente costero riosellano. Posteriormente la situación de los asentamientos definidos por rango de importancia viendo si coinciden con rutas óptimas, estacionalidad y ecosistemas principales. Se ha seguido en este primer caso la metodología expuesta y aplicada por varios autores y en diferentes casos¹³⁷³

¹³⁷³ Wheatly, D. y Gillings, M. (2002): *Spatial Technology and Archaeology*. Taylor & Francis. Londres.

Marín-Arroyo, A.B. (2009): "The use of optimal foraging theory to estimate Late Glacial site catchment areas from a central place: the case of eastern Cantabria, Spain". *Journal Anthropological Archaeology* 28. 27-36.

Tripcich, N. (2006): "Anisotropic Cost Surfaces and Least Cost Paths". *GIS Anthropology*.

Becker, D. et al. (2017): "Investigating the influence of different DEMs on GIS-Based Cost Distance Modeling for Site Catchment Analysis of Prehistoric Sites in Andalusia." *ISPRS International Journal of Geo-Information* 6-36. 1-28

El ejercicio de definición de las áreas de captación de un asentamiento¹³⁷⁴ conllevan la realización, de al menos, los siguientes pasos:

1. Trazando, a la manera clásica, de un círculo con un determinado radio corto (1-4 km), medio (5-10 km) y largo/estacional (+ 10 km).
2. Aplicando, con técnicas SIG, un área en función de una serie de tiempos de desplazamiento por una orografía concreta desde un lugar central.
3. Determinando los principales ecosistemas con las especies más relevantes que encontramos en los yacimientos. Por ejemplo cabra o ciervo o restos marinos
4. Visibilidad del yacimiento y su relación con posibles redes de caminos de baja dificultad (Cumulative Least Cost Paths o CLCP)¹³⁷⁵. Este punto se relaciona con los Costes de movimiento con el fin de optimizar la energía empleada y el mejor acceso a zonas con recursos o aproximación a áreas estacionales. En este sentido el estudio de la ubicación y dispersión de ciertos asentamientos ha sido clarificadora. Aquí juega un papel importante el análisis las vías de aproximación empleadas para llegar a los sitios. Se basa en el principio según el cual los humanos tendemos a economizar nuestro comportamiento¹³⁷⁶. Al definir los factores de distancia y dificultad orográfica el modelo debe contemplar esos accidentes topográficos como llanos, laderas, collados o ríos. Si se tiene en cuenta esa base de eficiencia en el desplazamiento junto con la orografía (por ejemplo pendientes) se podrán proponer las rutas más óptimas de acceso a los los recursos potenciales y teóricos.

El cálculo de tiempos de desplazamiento implica en primer término definir dentro del modelo el porcentaje que correspondería a cada tipo de orografía. Se puede seguir el patrón definido por A. Burke et al.¹³⁷⁷ según el cual:

Llano 5% de pendiente
 Ondulado 5-15%
 Abrupto 15-30%
 Roquedo 30%

A continuación debería aplicarse alguna fórmula normalizada que determine el tiempo de desplazamiento de un humano - acostumbrado a ello – sobre cada tipo de pendiente pudiéndose trazar los diferentes radios de movimiento¹³⁷⁸.

¹³⁷⁴ Marín-Arroyo, A. B. (2008): "Patrones de movilidad y control del territorio en el Cantábrico oriental durante el Tardiglaciario". *Trabajos de Prehistoria* 65-1. 29-45

¹³⁷⁵ Verhagen, P. (2010): "On the road to nowhere?. Least cost path, accesibility and the predictive modelling perspective". F. Contrás, F. Farjas y F. Melero (eds). *Proceedings on the 28º Annual Conference on Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology*. 383-387.

¹³⁷⁶ Surface-Evans, S.L. y White, D.A. (2012): "An introduction to the least cost analysis of social landscapes." S.L. Surface-Evans y D.A White (Ed). *Least Cost Analysis of Social Landscapes: Archaeological case studies*. University of Utah Press. 1-10

¹³⁷⁷ Burke, M. y et al. (2008): "Paleoethology as a tools for the development of archaeological models of land-use: the Crimean Middle Paleolithic". *Journal of Archaeological Science* 35. 894-904.

¹³⁷⁸ Este trabajo ayuda a descartar áreas. Por ejemplo fue aplicado con éxito al determinar el área de captación de la cueva de Coimbre realizado por Andrés-Herrero. Mª et al. (2018): "Análisis espacial de las ocupaciones humanas en la cueva de Coimbre (Asturias, España). Movilidad, territorialidad y área de captación". D. Alvarez y J. Yravedra (Ed.). *La Cueva de Coimbre (Peñamellera Alta, Asturias). Ocupaciones humanas en*

Este último punto nos lleva a contemplar la delimitación de la distancia máxima de caza para cada yacimiento. A tal fin, se sigue la Teoría del Forrajeo Óptimo que estima el umbral máximo de productividad relacionado con cada especie. O expresado de otra manera, la relación entre los costes que suponen desplazamiento, caza, despique y acarreo respecto a la energía aportada por cada especie. El patrón que seguimos es el establecido por Marín Arroyo y que, a su vez, se ha basado en las observaciones de otros autores como Binford, Simms o Jones y Madsen¹³⁷⁹. La duración máxima admisible es de 8 horas oscilando el punto de mayor rentabilidad entre las 2,15 horas del ciervo y las 1,2 horas de la cabra. Cabe pensar que el establecimiento de puntos intermedios entre el lugar principal y los cazadores puede ayudar a mejorar las expectativas de obtención de piezas y del ratio de captura/energía consumida. Al igual que el desarrollo de alguna técnica de conservación. Esto podría ayudar a explicar algunos pequeños yacimientos intermedios cuya posición en valles secundarios estarían relacionados con el trasiego hacia puntos especialmente óptimos para la práctica venatoria y con el fin de mejorar los resultados de ésta y el desplazamiento del grupo hacia los cazaderos pudiendo tratarse de pequeños campamentos de pernocta y control de rebaños. Por tanto, si los valoramos, aunque sea de manera teórica, se podría estirar el radio de acción del grupo – en casos se trataría de pequeñas partidas - al ser más eficiente.

Las llanuras litorales y su control de grandes manadas y puntos claves de caza, pesca y agua, y los valles principales como Sella y Güeña son fáciles de transitar pero obligan a una mayor movilidad para ejercer el control y explotación. Por tanto, más coordinación, despliegue y amplitud del grupo para cubrir mejor el área y ser más efectivos en la acción. Los estrechos valles de montaña y las abruptas laderas serían otras zonas de explotación. Son aptas para especies como grandes ciervos o cabras respectivamente, y donde se pudo practicar su caza - previo control desde puestos avanzados - empujando las piezas hacia trampas naturales para darles muerte. Exige, a la hora de dirigir la cacería, el trabajo de una partida

el valle del Cares durante el Paleolítico superior. Fundación M\ Cristina Masaveu. Oviedo. 537-561. Los terrenos llanos de Coimbre se sitúan en torno al río y fondos de valle o al pie de la Sierra del Cuera. La mayor parte del terreno es roquedo o abrupto (72%). Este medio físico también condiciona las especies que pueden vivir en él. Por ejemplo como muestran los estudios de fauna del nivel Magdaleniense predomina cabra-rebeco seguido de ciervo. Igual que el gravetiense pero aquí jugando con otras especies de espacios más abiertos como son Bos o caballo posiblemente de espacios más ondulados como laderas y los valles laterales del Cuera o valles laterales del Cares. Coimbre muestra un espacio óptimo para las cabras. Por otro lado, la movilidad queda mostrada por la presencia de sílex de la zona de Piloña (oeste) y sílex del *Flysch* (Este). En estas rutas nos encontramos otros yacimientos como Canes (4 horas) o Azules (13 horas). Hacia el Este Llonín (1 hora), La Pila (16h 30m), Perro o Fragua (29 horas 30 m). La presencia de conchas marinas hablan de contactos con la costa. Los caminos de bajo coste siguiendo el curso del Cares hasta la desembocadura del Deva (6 horas 12 m recorriendo 20,54 km). Aunque el camino más corto es atravesando la Sierra del Cuera transitable en verano y otoño.

¹³⁷⁹ Binford, L.vR. (1977): "Forty-seven trips: a case study in the character of archaeological formation processes". R.V Wright (ED.) *Stone tools as cultural markers: change, evolution and complexity.* Australian Institute Aboriginal Studies. Canberra. 24-36. Binford, L.R. (1978). *Nunamiut Ethnoarchaeology.* Academia Press. Nueva York. Binford, L.R. (1983): "Long-term land use patterns: some implications for archaeology" R.C Dumel y D.K Grayson (Eds). *Lulu linera punctatead: essays in honour to George Irving.* University Michigan. Michigan 27-53. Jones, K.T. y Madsen, D.B. (1989): "Calculating the cost of resources transportation: A Great Basin example". *Current Anthropology* 30-4. 529-534. Simms, S (1987): *Behavioural Ecology and Hunter-gatherer Foraging. An Example from the Great Basin.* BAR international series. 381.

más pequeña y una buena sincronía entre sus miembros apostados, unos, en puntos estratégicos mientras que otros, dan muerte a las manadas.

El área de captación puede albergar diferentes biotopos a tener en cuenta en el desarrollo del modelo de trabajo. Cada uno albergará diferentes biocenosis. La orografía con los diversas pendientes será un factor determinante de cálculo marcando las áreas y tipos susceptibles de ser cazados. La llanura, pequeños valles, matas de bosque, etc, son apropiados para ciervos, corzos, jabalís, bóvidos o équidos y la montaña/roquedo acogerá cabra y rebeco. Aplicando un patrón de comportamiento teórico¹³⁸⁰, se estima que las áreas con pendientes entre el 11 y 30% reducen su aptitud para el pasto en un 30% aumentando hasta el 60% en grados mayores. Sobre este modelo, Arroyo siguiendo a Baumann et al. y Hirzel et al.¹³⁸¹ define las zonas más aptas para las poblaciones de cabra y rebeco que tienden a desplegarse por zonas de más de un 30% de pendiente. Se marca un umbral de más del 30% para especies de montaña. Cabra 30% de pendiente y 1,2 horas de acción en distancia máxima. Ciervo menos del 30% y 2,15 horas de acción en distancia máxima. En nuestro caso, se han indicado sobre un mapa estos lugares (fig 164 y 165).

Los distintos ecosistemas que se deben valorar y marcar como zonas potenciales de captación dentro del modelo serían:

1. Litoral con estuarios, arenales y pedreros/acantilados. Serían, en muchos casos, zonas de acceso inmediato y de recogida de especies de fácil acarreo y captura relacionadas con la actividad marisquera o la pesca. Actividades que haría una parte del grupo como personas con menor vigor físico.
2. Ríos. Igual que el anterior con la captura de especies como salmónidos.
3. Llanura/semillanura/pequeños valles/matras de bosque con pendientes entre 0 y 20%.
Especies inmediatas como corzo y jabalí. Las llanuras serían lugares óptimos para grandes especies pero con mayor movilidad como serían caballos y grandes bóvidos
Especies de mayor aporte y trabajo como el ciervo
Especies de mayor dificultad como bóvidos
4. Montaña/roquedo con pendientes entre 25% y 45% (rebeco y cabra).

Finalmente habría que realizar dos consideraciones para completar el modelo de ocupación y uso del territorio definido.

¹³⁸⁰ Holecchek, J. L. et al. (1998): *Range management principles and practices*. Prentice-Hall Nueva Jersey.

¹³⁸¹ Baumann, M. et al.(2005): "Native or naturalized?.Validating alpine chamois habitat models with archaeological data". *Ecological applications* 15-3 1096-1110. Hirzel, A.H. et al.(2002):"Ecological niches factor analysis: how to compute habitat-suitability maps without absence dat?".*Ecology* 83-7. 2027-2036.

1. Al establecer el área de captación de recursos (ACR) se han seguido patrones contrastados en la etnografía y etnoarqueología¹³⁸². Estos, como ya se explicó reiteradamente, permiten establecer un modelo teórico con un radio de extensión máxima, de unas 4 horas partiendo de la cueva. Se ve, éste, como un ratio temporal aceptable en términos coste-beneficio (gasto de energía frente a la obtención de recursos) con el consiguiente tiempo de trabajo y retorno. Deberíamos ver este modelo como de radio corto, por parte del grupo humano, a la hora de definir su estrategia de obtención de recursos de manera habitual y con el mínimo esfuerzo marcando el territorio más inmediato pero no único. Esa movilidad se puede extender con otras estrategias de uso del territorio en busca de nuevas fuentes de aprovisionamiento como se aprecian en los modelos etnoarqueológicos de Binford y Lee. Aquí deben contemplarse dentro del modelo, y en ese rol de articulación del medio, la ubicación y función de algunos yacimientos secundarios dentro de la misma cuenca hidrográfica¹³⁸³. Estas redes complican la aplicación de pautas y nos hacen ver que la realidad puede ser más complejo social y económicamente.

2. Los datos de estacionalidad. Éstos introducen otra variable más en el patrón de ocupación de una comarca y su necesaria comprensión. Estamos ante el uso estacional de un yacimiento para aprovechar algún recurso de manera más óptima e intensa a lo largo del año y condicionado por los ciclos biológicos naturales de una o varias especies. Los movimientos de ungulados como el ciervo o la cabra. Por ejemplo, el ciervo es un animal gregario que busca a agruparse en manadas más pequeñas que otras especies como renos, caballos, bóvidos, etc. Esta actividad se realiza en momentos de apareamiento o cría con el consiguiente indicador de estacionalidad. Además las manadas no requieren, como otras especies, grandes territorios para completar su ciclo anual. Así los rebaños de hembras y crías suelen agruparse en zonas más bajas que los machos¹³⁸⁴ o se desplazan hacia zonas de costa empujadas por el frío y la bajada de la cota de nieves. La cabra descende desde altitudes a zonas más bajas en épocas invernales en busca de alimento y seguramente se movería hacia los roquedos de costa en los momentos más crudos del año retornando al interior con el estío.

Se podría proponer el siguiente modelo de clasificación de asentamientos:

A. Asentamientos base permanentes. Cuevas bien orientadas, situadas en valles principales, cerca de cursos de agua, de amplias dimensiones en su vestíbulo y que muestran una densa ocupación.

B. Asentamientos periféricos. Suelen ser pequeñas cuevas o abrigos a modo de asentamientos secundarios utilizados como refugios de partidas de caza/recolección. Se sitúan en zonas de

¹³⁸² Kelly, R. L. (1995): *The lifeways of hunter-gatherers. The foraging spectrum*. Cambridge University Press. Cambridge. Uthemeier, T et al. (2008).

¹³⁸³ Utrilla, P. (1994): "Campamentos base, cazaderos y santuarios. Algunos ejemplos del Paleolítico Peninsular". *Monografías del Centro de Investigación y Museo de Altamira* 17. 97-113. Álvarez-Alonso, D. et al. (2014): "Los campamentos secundarios en el Magdaleniense cantábrico: resultados preliminares de la excavación de la cueva del Olivo (Llanera, Asturias)". M^o.S. Corchón y M. Menéndez (Eds.). *Cien años de arte rupestre paleolítico. Centenario del descubrimiento de la cueva de la Peña de Candamo (1914-2014)*. 359-360.

¹³⁸⁴ Straus, L.G. (1986): "Late Würm adaptative systems in Cantabrian Spain: the case of eastern Asturias". *Journal Anthropological Archaeology* 5. 330-368

acceso complicado, sobre pequeños valles, puntos de acceso a algún recurso o zonas de paso de unos valles a otros.

Variante B.1 Asentamientos temporales/ocasionales. Están unidos a tipo A y se relacionan con el acceso a algún tipo de recurso pero que obliga a situarse un tiempo.

C. Asentamiento estacional. Son cuevas amplias, bien orientadas y situadas en zonas de fácil acceso cercanas al valle principal y amplia ocupación.

D. Asentamientos periféricos temporales de tipo estacional. Con las mismas características que el tipo B pero asociados al tipo C.

E. Lugares de agregación o “grandes santuarios”.

F. Pequeños o medianos lugares con arte. Son cuevas cercanas a asentamientos principales, bien permanentes o estacionales. Debieran mostrar un reducido cuadro artístico pero relacionable, en todo o en parte, con los lugares de agregación en cuanto a iconografías, técnicas y estilos. Es decir son parte de esa articulación simbólica del espacio.

TIPO	DESCRIPCIÓN	YACIMIENTO
A. Asentamientos principales o base y permanentes durante todo el año	Se trata de cuevas amplias, bien orientadas, situadas sobre el valle y que muestran una densa ocupación.	Lloseta (Ardines) Balmori (Balmori)
B. Asentamientos periféricos temporales y ocasionales.		
B1. Asentamientos temporales cercanos al asentamiento base.	Se trataría de cuevas de cierto tamaño y ocupación que serían empleadas en determinados periodos de tiempo para acceder a ciertos recursos.	Cova Rosa (Sardeu), El Cierru (Fresnu), La Riera (Posada), Bricia (Bricia), Cuetu La Mina (Posada)
B.2. Asentamientos esporádicos u ocasionales.	Bien unidos a A o B. Suelen ser pequeñas cuevas situadas en zonas de paso (costa-interior) o estratégicas (sobre entradas de valle) que podrían definirse como puestos de caza y de acceso rápido a áreas claras de captura (por ejemplo valles interiores, matas de bosque o laderas rocosas). Suelen presentar pequeñas y esporádicas ocupaciones.	Cuevas como El Tinganón podrían cubrir este tipo de funciones. Pero también pequeños yacimientos situados en rutas de comunicación de la costa hacia el interior como Cueva Parda (Margolles) o Porquera (Triongu).
C. Asentamientos claramente estacionales situados en el interior.	Suelen ser cuevas de cierto tamaño y situadas en el interior pero fácilmente accesibles desde la costa. Debieron tener una actividad permanente en periodos templados del año.	Los Azules (Cangues d'Onís). La Güelga (Narciandi), Collubil (Campurriandi),
D. Asentamientos periféricos y temporales de tipo estacional ligados a C y con función B.2.	Presentan una funcionalidad como el tipo B2 pero unidos a cuevas del interior de la comarca.	Yacimiento como La Cavada (Corao) o cueva Verdayes (Llabra). Asentamientos en la zona alta del río Güeña (Cámaras, Vistatrescuevas, Cueva, Jullobu, Soterraña o Sopeña). También abrigos del Casañu (Paré Jelgueras o Juracaos)
E. Grandes cuevas con arte.	Lugares de agregación o congregación	Tito Bustillo
F. Pequeños o medianos lugares con arte	Próximos a los asentamientos y que debieron estar ligados a prácticas simbólicas y rituales, en casos muy específicas, del grupo en su círculo interno. Su repertorio gráfico es más reducido pero ligado al de los grandes centros. Ciertos elementos signícos se repiten, en unos y otros, como muestra o expresión de la identidad del grupo.	El Buxu (Cardes). Les Pedroses (El Carne). La Lloseta (Ardines). Pruneda (Benia). Trescalabres (Quintana), Tebellín (Posada).

6. 2. 2. Los estudios sobre explotación del territorio en el paleolítico de la Región Cantábrica.

La metodología descrita en los apartados anteriores fue seguida y desplegada en la región Cantábrica en una primera etapa – en parte y con matices - por autores como L.G. Strauss, L.G. Freeman, I. Davidson o L. Altuna¹³⁸⁵ entre otros. Todos ellos buscaban la definición de un “territorio de actividad económica” a partir de estrategias de control y aprovechamiento de los recursos naturales identificando diferentes biotopos. Una tentativa que debía reflejar un patrón de asentamientos, comportamientos y movilidad humana en un determinado espacio. Estos trabajos sirvieron de base a los postulados de geografía social expuestos a finales de los años 80 y buena parte de los 90 del siglo XX por P. Utrilla, M. Conkey, K. W. Butzer o F. J. Aramburu-Zabala¹³⁸⁶. Postulados que básicamente vuelven a incidir sobre la tesis de patrones de asentamiento centrados en la funcionalidad y jerarquía de yacimientos ya expuestos en la Arqueología Procesual o Nueva Arqueología (campamentos permanentes, estacionales, de oportunidad, santuarios,...). Un modelo de trabajo asentado sobre la hipótesis de una supuesta movilidad estacional de los grupos humanos del paleolítico dentro de una comarca determinada y siguiendo los ciclos naturales de los recursos, caso de los desplazamientos de los rebaños de animales salvajes. Modelos que se han desarrollado en la última década en otras zonas de la península ibérica¹³⁸⁷. Tal vez un paso más al establecer

¹³⁸⁵ Altuna, J. (1983): “Bases de subsistencia en los pobladores del yacimiento de Ekain a lo largo de su ocupación”, *Cuadernos de Sección. Antropología-Etnografía-Prehistoria-Arqueología* 1, 33-41. Davidson, I. (1976): “Seasonality in Spain”, *Zephyrus* XXVI-XXVII, 167-173. Strauss, L.G (1976) “Análisis arqueológico de la fauna paleolítica del norte de la Península Ibérica”, *Munibe* 28, 277-285. Freeman, L. G. (1973): “The significance of mamalian fauna of Paleolithic occupations in Cantabrian Spain.” *American Antiquity* 38. 3-44. Muchos de estos trabajos serían, ante la falta de datos aportados por las excavaciones que se irían realizando años más tarde, como meras hipótesis de trabajo.

¹³⁸⁶ Conkey, M. (1980): “The identification of prehistoric hunter-gatherer aggregation sites. The case of Altamira”, 21, 609-631.

- (1992): “Les sites d’agrégation et la répartition de l’art mobilier, ou: y a-t-il des sites d’agrégation magdaléniens? Le peuplement magdalénien”, *Actes du Colloque de Chancelade de 1988*, 19-28.

- (1997): “Mobilizing Ideologies: Paleolithic ‘Art,’ Gender Trouble, and Thinking About Alternatives.”. L. Hager, ed. *Women in Human Evolution*. London. Routledge.

- (1985): “Ritual Communication, Social Elaboration, and the Veritable Trajectories of Paleolithic Material Culture.”. J. Brown, (ed.). *Prehistoric Hunter-Gatherers: The Emergence of Cultural Complexity*. Orlando: Academic Press.

Butzer, K. W. (1972): *Environment and archaeology*, Methuen, Londres.

Aramburu-Zabala, F. J. (1984): “Contribución al estudio espacial del Paleolítico Superior cantábrico: El caso asturiano”. *Arqueología Espacial* 2, 181-191.

Utrilla, P. (1977): “Tipos de hábitat en el Magdaleniense cantábrico”. *Estudios* III, 7-17.

- (1994) “Campamentos-base, cazaderos y santuarios. Algunos ejemplos del Paleolítico peninsular”, en *Homenaje al Dr. Joaquín González Echegaray*, Monografías del Centro de Investigación y Museo de Altamira 17, Santander, 97-113.

¹³⁸⁷ Para el SO español los trabajos de Castañeda son bastante interesantes. El territorio se ocupa, por ejemplo al final del tecnocomplejo Solutrense, bajo el concepto de “frecuencias cíclicas y controladas por posesión consensuada o apropiación estacional sobre la base del nomadismo”. Las zonas de montaña se ocupan en momentos templados del año (primavera/verano) y los valles en episodios más rigurosos (invierno/otoño). Los lugares estudiados, en estos trabajos, se relacionan, principalmente, con la apropiación de recursos como son altos de caza o cazaderos. Ambos relacionados con pasos naturales. A su vez se pueden establecer, bajo la definición de Conkey (1980) lugares de agregación en zonas bajas (cuevas de La Pileta, Ardales o

un comportamiento activo y jerarquizado sobre el espacio donde la geografía física, la economía y la geografía social son determinantes para establecer esa red de asentamientos¹³⁸⁸. Este tipo de reconstrucciones de explotación del medio por el hombre paleolítico han continuado siendo defendidas en el cambio de centuria, con más datos para tener una visión de síntesis, por autores como J. M. Quesada 1997, A. Martínez Moreno 1998 o J. Yravedra 2002, entre otros y como se verá más adelante. Otros autores como M.A. Fano y O, Rivero¹³⁸⁹ han esbozado un interesante esquema teórico - que ha inspirado algunas de nuestras propuestas metodológicas – pero que no ha sido desarrollado en todos sus extremos, ni contrastado. Partiendo de la comparación de los datos aportados por el registro arqueológico de un yacimiento y comparándolo con otros ubicados en una comarca se pretende reconstruir el territorio cercano o de “corta distancia” explotado por un grupo. El modelo se asienta en cuatro líneas de investigación: el aprovisionamiento de materias primas y estudio de cadenas operativas; la obtención de recursos alimenticios; el registro artístico con el estudio de cadenas operativas y analogías decorativas y la distribución espacial de todos los elementos buscando una integración de los mismos. La definición de un área nos permitiría compararla con otras y estudiar los puntos de referencia y coincidencia.

Finalmente en los últimos años, y aunando los principios metodológicos descritos junto a la aplicación de Sistemas de Información Geográfica, se han desarrollado trabajos de indudable interés que afinan aún más la modelización en los estudios territoriales¹³⁹⁰.

Como se ha ido indicando a lo largo de estas páginas, nos encontramos ante un territorio cuya orografía, paisaje y naturaleza debió determinar de manera marcada la vida de los grupos que habitaron en ella. Por un lado, un relieve abrupto de pronunciadas sierras con un desarrollo de Este a Oeste que obligaría a un tránsito Norte-Sur por los valles fluviales y oriente-occidente por la depresión prelitoral. Por otro lado, una costa con una gran rasa litoral cortada por varios estuarios (Sella, Niembro o Tina Mayor). Finalmente, toda la región cerrada al sur por el gran macizo alpino de Picos de Europa cuya superficie sería un gran campo glaciar. Una peculiaridad que presionaría a las bandas cazadoras-recolectoras a ubicarse en los puntos más bajos y protegidos de los valles interiores. Así como a un desplazamiento estacional primavera/verano y otoño/invierno (ocasional o más permanente) desde la costa al interior para aprovechar mejor todos los recursos posibles. Se trataría de una clara estrategia de vertebración norte-sur (costa-interior) del territorio donde algunos autores han visto cierta particularidad en el desarrollo especial de algunas zonas de interior

Nerja) que se relacionan con los otros asentamientos pudiéndose pensar en algún tipo de relación simbólica que se manifiesta en la repetición de ciertos elementos gráficos.

Castañeda, V. (2000): "Las bandas de cazadores-recolectores portadoras del tecnocomplejo solutrense en el suroeste de la Península Ibérica. La articulación social del territorio." *SPAL* 9. 245-256

¹³⁸⁸ Conkey (1997) y Utrilla (1994)

¹³⁸⁹ Fano y Rivero (2012)

¹³⁹⁰ Andrés-Herrero, M.^a et al. (2018): "Reconstruction of LGM faunal patterns using Species Distribution Modelling. The archaeological record of the Solutrean in Iberia". *Quaternary International* 485. 199-208.
Andrés-Herrero, M.^a et al. (2017). "Análisis espacial de las ocupaciones humanas en la cueva de Coimbre (Asturias, España): Movilidad, territorialidad y áreas de captación". D. Alonso y J. Yravedra (Eds). *La Cueva de Coimbre*. 537-547.

(área del Cares)¹³⁹¹. Una trashumancia -sujeta a los ciclos estacionales y a los movimientos de rebaños- más estable durante el Solutrense y Magdaleniense como parece atestiguar el registro arqueológico. Así en la cueva del Buxu y la Güelga¹³⁹² (dos yacimientos muy próximos y situados en dos valles ciegos similares) el estudio de restos paleontológicos muestra unas prácticas venatorias especializadas en rebeco/cabra y ciervos jóvenes. Especies cazadas -fundamentalmente- en la temporada cálida junto a la pesca del salmón. Esta especie comienza a llegar a los ríos asturianos en Marzo para ir progresivamente ascendiendo los cursos fluviales para completar sus ciclos reproductivos al final del Otoño. En definitiva, el modelo ya había sido apuntado, como se exponía antes, por autores de los años 80¹³⁹³ y perfeccionado en la siguiente década¹³⁹⁴ como los expuestos por J.M. Quesada¹³⁹⁵. Todos destacaban la variedad de biotopos y biocenosis de la región cantábrica propiciadas por su accidentada orografía. Una peculiaridad que permitiría una mayor estabilidad de recursos a las poblaciones paleolíticas frente a otras regiones que tendrían una mayor necesidad de movilidad en momentos críticos de abastecimiento. Esta peculiaridad cantábrica permitía plantear una tentativa que sintetizase un patrón de asentamientos, comportamientos y dinámica humana en un determinado ámbito y a través de una red comunicada y articulada por ciertos corredores de paso.

Dentro de esa red de asentamientos jugarían un rol importante no sólo aquellos vinculados con la pura explotación del territorio sino los lugares con arte como necesarios puntos de referencia en aquel espacio que se cargarían de factores simbólicos. Una visión más cercana a las ideas de la denominada Arqueología del Paisaje¹³⁹⁶. La trascendencia que el entorno tenía para las sociedades de cazadores-recolectores estableciendo territorios simbólicos o sagrados¹³⁹⁷. El problema que se encuentra el investigador es como asociar las manifestaciones de los santuarios a ese territorio y su articulación social más allá de la pura descripción formal¹³⁹⁸ de técnicas, estilos e iconografías -tanto de arte rupestre como mueble-coincidentes en tiempo y espacio y posible reflejo de una serie de códigos simbólicos y tradiciones comunes al acervo cultural de grupos que habitaban un área concreta. Grupos que en su deambular en busca de recursos para su subsistencia podrían llegar a compartir información con otros¹³⁹⁹. Subyace en este planteamiento la idea mantenida por los trabajos de antropólogos como Macintosh sobre los pueblos aborígenes australianos donde se establecían dos geografías: real y mítica. Ambas comprendían el territorio sagrado referenciado a un conjunto de mitos y cuya génesis era un tiempo lejano, “el tiempo del sueño”.

¹³⁹¹ Alvarez, D. (2007): “El Magdaleniense inferior cantábrico. Contexto cronológico y estructuración”. *Munibe* 58. 127-142.

¹³⁹² Menéndez, M. (1992) y Menéndez, M; García Sánchez, E y Quesada López, J.M (2005)

¹³⁹³ Davidson (1976) ; Straus (1976); Altuna (1983)

¹³⁹⁴ Conkey 1980, 1985 y 1997. Butzer 1972 y Aramburu-Zabala . 1984; Utrilla 1977 y 1994

¹³⁹⁵ Quesada (1998)

¹³⁹⁶ Tilley (1994)

¹³⁹⁷ Santos ; Parceró ; Criado (1997)

¹³⁹⁸ Ha llevado, por ejemplo, a autores como J.M. Apellaniz 1980 a intentar identificar grupos de autores o “escuelas”.

¹³⁹⁹ González Sáinz (2003) o González Sáinz y San Miguel (2001). Menéndez y García (1999) y Moure (1994)

El arte no dejaba de ser la manera -en todo o en parte- de expresar la manifestación visual y simbólica de ese universo y su sistema de comunicación como se ha venido defendiendo. Pero este tipo de planteamientos sobre el uso y la identificación con un paraje por parte de un grupo humano, obliga a adentrarnos en los conceptos de territorialidad e etnicidad o identidad. Tal vez piezas de arte mueble como la hallada en los niveles del magdalenense superior de Llonín sean muestra de esa realidad plástica, sincrética y visual del paisaje. Una imagen que resume el espacio inmediato y plasma el interés del grupo por el mismo destacando ciertos rasgos y recursos del mismo (montañas, valles, animñales).



Fig 163. Grabado sobre costilla. Magdalenense Superior de la Cueva de Llonin (Peñamellera, Asturias). Se representa una gran cabeza de cabra naturalista de perfil. Varias en visión frontal y esquemáticas. Líneas quebradas que podrían expresar las formas simples de las cimas de las montañas. Una línea serpenteante en el centro de la composición (¿río?).

El profesor Sauvet planteaba¹⁴⁰⁰, tres posibles áreas de relación basándose en diferentes iconografías y rasgos artísticos. La red local que concentraría bandas residentes en un territorio concreto y que explotan de manera intensiva el mismo y cuya existencia se mostraría en ciertos rasgos decorativos y específicos del arte mueble (por ejemplo los motivos triangulares de La Marche). La Red Regional con implicación colectiva precisaría de concentraciones periódicas de bandas. La Red Supraregional que funcionaría cuando los recursos son escasos.

Los modelos etnográficos o los mostrados por la etnoarqueológica nos han permitido un cierto acercamiento, comprensión y visualización de este planteamiento que compartimos y que parece bastante lógico. Detrás del mismo estarían patrones de explotación a escala local y regional. Estos implicarían la mayor movilidad del grupo, su tamaño, especialización, etc. Por ende -aunque difícil de demostrar en el mundo paleolítico- la existencia -como en los patrones etnográficos actuales- de una territorialidad compartida o exclusiva. Al margen de modelos sociales que lleven a una de las dos, la naturaleza del territorio puede haber influido poderosamente en la configuración de una u otra. De alguna manera como señala M.T. Stark

¹⁴⁰⁰ Destaca el profesor Sauvet (2014) la necesidad por parte de los grupos humanos, de señalar su identidad con marcas de reconocimiento específicas aunque aspectos como ideología y creencias son compartidas por todos. “...mais quand on examine le domaine des productions artistiques, on constate que des régions voisines ont parfois développé des idiosyncrasies qui indiquent un certain repli sur soi.”. Pre-actas del Congreso Cien Años de la Cueva de Candamo.

al plantear el valle como unidad básica de análisis¹⁴⁰¹, los territorios fragmentados pueden inducir a un mayor aislamiento y por tanto a una territorialidad más exclusiva, algo que parece pudo ocurrir en la región cantábrica, dada su accidentada orografía y variabilidad climática, durante ciertos periodos.

Adentrarse en la asociación territorio-grupo humano obliga a pensar en el concepto de etnicidad o identidad como se expuso en el capítulo anterior. Una idea cuya expresión por parte de una comunidad no está, ni debe quedar reducida por los arqueólogos -evidentemente- a la explicitación de ciertos elementos materiales. El concepto sobre etnicidad/identidad¹⁴⁰² de un grupo se ha ido enriqueciendo y reinventándose¹⁴⁰³ de tal manera que la visión de la arqueología post-procesual -la identidad se crea por medios simbólicos- permitió ir más allá planteándose como un fenómeno multidimensional que supera el mero argumento de manifestaciones materiales como funcionalidad y expresión de la adaptación a un medio propio como venía defendiendo la arqueología procesual¹⁴⁰⁴. Aunque detrás de todo ello subyacen unas formas de vida definidas por una racionalidad económica -la explotación del medio- sin dejar a un lado factores psicológicos (aspectos conscientes e inconscientes de las personas), sentimentales e ideológicos que van configurando el sentido de identidad de un determinado grupo¹⁴⁰⁵. Sentimiento o sensación de grupo, pertenencia y etnicidad que, pueden motivarse por algún factor externo o interno. El colectivo está obligado a comunicar -por diversos canales- tanto al propio grupo como a otros ciertos mensajes y elementos que manifiesten esa identidad gregaria. Es aquí donde pueden entrar en juego, y de hecho entraron, las manifestaciones gráficas. En cualquier caso parece que el punto de partida para el arqueólogo, es el estudio de las manifestaciones materiales de la cultura de un pueblo¹⁴⁰⁶. Desde aquél la investigación debe ampliar su radio a otras facetas de la vida cultural y económica donde el análisis de las evidencias artísticas va a ser fundamental.

¹⁴⁰¹ Stark, M. T.; Bishop, L. R. y Miksa, E. (2000). El estudio se basó en las diferentes decoraciones y técnicas de la cerámica de los pueblos Kalinga del norte de Filipinas. Territorio fraccionado por varios ríos donde conviven varios grupos tribales que se han venido rigiendo por pactos de guerra y paz.

¹⁴⁰² Gosden (1999)

¹⁴⁰³ Gosselain, O. P. (2000). Partiendo de ciertos principios de la antropología y de la teoría de círculos de Froebenius y Ratzel (Centros culturales y difusión), según la cual todos los elementos de los sistemas técnicos son estructurados a lo largo de líneas simbólicas y sociales mostrando cohesión entre ellas. La relación entre patrones de la cultura material y la identidad social o lo que es lo mismo entre sistemas técnicos y patrones simbólicos y sociales. La variabilidad de los artefactos como clave para reconstruir el pasado de fronteras sociales, las técnicas y cadenas de elaboración, herramientas y técnicas decorativas.

¹⁴⁰⁴ Gosden (1999)

¹⁴⁰⁵ Jones (1997)

¹⁴⁰⁶ En este sentido es interesante el planteamiento realizado por O. P. Gosselain (2000) al analizar las producciones cerámicas de pueblos actuales en el África Central. La posibilidad de inferir fronteras sociales a partir del análisis de técnicas y procesos de producción alfarera y su distribución. Estas pueden ser un buen punto de partida para entender esos límites sociales y los procesos históricos de la formación de un grupo y su trayectoria a través del tiempo. Para este autor se abre un nuevo camino para la reconstrucción de las sociedades pasadas.

6. 3. Evolución de las estrategias paleoeconómicas y territoriales en la Cornisa Cantábrica durante el Tardiglacial. Bases para comprender el modelo de uso y ocupación territorial.

El principal trabajo, a partir de los datos obtenidos tanto de antiguas excavaciones como otras más recientes, es la construcción de un modelo de estudio que nos permita sistematizar la información y nos ayude a plantear una hipótesis verosímil sobre el uso y ocupación territorial de espacios concretos por parte de las bandas paleolíticas. Espacio con el que, creemos, se identificarían, *a priori*, simbólicamente. El registro arqueológico de varias cuevas nos ayuda a determinar cuales fueron las principales pautas de explotación y acceso a determinados recursos, por consiguiente la distancia a la que pudieron llegar y el territorio abarcado. Serán los restos faunísticos el principal punto de apoyo para determinar cuales fueron esas estrategias, y su evolución, a la hora de asentarse y explotar una comarca. Estas evidencias nos ofrecen la posibilidad de determinar los tipos de biotopos y biocenosis que alcanzaron los grupos paleolíticos de la zona. Una información que trasladada al modelo junto con la situación de los yacimientos nos debe ayudar a visualizar esa estrategia de ocupación. Así se podrá visibilizar el ámbito habitualmente transitado por aquellos grupos.

Durante los distintas fases climáticas documentadas en el último pleistoceno cantábrico se han podido determinar variadas respuestas estratégicas - por parte de los colectivos paleolíticos - relacionadas con la captación de recursos en un territorio, por lo general próximo. Aquéllas fueron desplegadas por los cazadores-recolectores cantábricos con el fin de optimizar tanto las batidas de caza como de obtención de recursos propiciando, por parte de ellos, el conocimiento de su entorno, articulando su uso y estableciendo una especial relación con el paisaje y territorio que les sustentaba. Las actividades desplegadas permitirían ocupar y articular el espacio a través de diferentes asentamientos y rutas funcionales y rituales tachonando el paisaje de elementos referenciales como se ha visto, por caso, entre tribus australianas o esquimales. La movilidad como forma de propiciar y sostener una productividad ventajosa como señalaba Marshall Sahlins¹⁴⁰⁷. Una movilidad que implicaría optimización de recursos y medios durante los desplazamientos para que no resultase una carga o fuera realmente gravosa sino rentable bajo los conceptos tiempo usado/esfuerzo energético empleado/resultados obtenidos (caza-recolección). Una posible medida sería ese conocimiento del medio, de las zonas de tránsito y de la articulación de la geografía con asentamientos funcionales e intermedios llegado el caso. Éstos serían empleados para optimizar la fórmula de factores antes expuesta. Desplazarse cuatro kilómetros desde un asentamiento principal a una zona de caza y pernoctar en ella, a pesar de la proximidad, podría tener relevancia en función de los resultados buscados y obtenidos. De hecho explicaría la existencia de algunos pequeños asentamientos situados en pequeños valles.

Habrían sido varios milenios de trabajo, conocimiento acumulado y experiencias transmitidas que conllevarían, en líneas generales, un doble proceso de respuesta ante las situaciones ambientales que se fueron presentando. Por un lado, la búsqueda de nuevos recursos (diversificación) y, por otro, la especialización cinética sobre alguna especie

¹⁴⁰⁷ Sahlins, M. (1983): *Economía de la Edad de Piedra*. Akal. Madrid. 47.

(ciervo, cabra,...). No se puede decir que la primera fuera descartada ante la segunda sino que se vería contrarrestada de manera absoluta (en cuanto a las cifras estadísticas deducidas del registro arqueológico) pero no relativa (sería una práctica activa y de mayor intensidad en momentos climáticos críticos). La diversidad, desde nuestro punto de vista, es una práctica económica más compleja social y económicamente. Conlleva – según los recursos a explotar - un juego de variadas estrategias y logísticas más arduas y elaboradas al tener que atenderse diferentes acciones por parte del grupo exigiendo una mayor coordinación y cooperación por parte de sus miembros. Se obliga a tener una mayor planificación. No dejan de apreciarse nuevas oportunidades en el entorno. Esa creciente complejidad en las actividades cazadoras-recolectoras y en las estrategias desarrolladas acarrearán consigo cambios en el comportamiento social de los grupos paleolíticos y en su relación con el medio que los sustenta.

Hasta los años 80 y 90 del siglo pasado, como ya se avanzó anteriormente, los trabajos de J. Altuna, L.G. Freeman, L.G. Straus, G. Clark o L. Castaños planteaban una tendencia del paleolítico cantábrico, un tanto lineal, hacia la especialización venatoria, sobremanera activa, sobre el ciervo o cabra según el ecosistema más cercano al yacimiento. Esta tendencia comenzaría en el Solutrense¹⁴⁰⁸ y se haría más patente durante el Magdaleniense. Algunos autores han querido precisar, a tenor de las evidencias recogidas en los últimos decenios, esta teoría general que ha ido cobrando cuerpo y adquiriendo consenso entre los paleolitistas. J. Yravedra¹⁴⁰⁹ cuantifica - aunque sea una cuestión de apreciación - el término especialización marcando una línea porcentual entre el 60-65% de los restos de algún taxón concreto rebajando la cifra del 70% determinada por J. Altuna¹⁴¹⁰. De igual manera, y al contrario de otros investigadores como J. M. Quesada¹⁴¹¹, prefiere definir esa propensión de caza basándola, especialmente, en la cuantificación del Número Mínimo de Individuos (NMI) y de Elementos (NME) más que sobre el Número de Restos (NR). Aunque, desde nuestro punto de vista siendo el segundo es más ilustrativo, siempre es más óptimo jugar tanto con los datos relativos como absolutos comprobando en ambos casos que se cumple la misma tendencia.

Los estudios paleoeconómicos entre los años 90 y 2000 como de años posteriores han contado como principal base documental con el conjunto de restos faunísticos de un mayor número de yacimientos. Ello gracias a la importante actividad arqueológica de los últimos 20 años del siglo XX. Aunque es especialmente significativos, por su secuencia, el registro que presenta la cueva de la Riera. Este yacimiento se ha utilizado por varios autores como guía para extrapolar, definir, considerar y evaluar algunas de las posibles estrategias y cambios en el comportamiento cazador-recolector de las comunidades paleolíticas cantábricas.

¹⁴⁰⁸ Altuna, J. (1994): "Los macromamíferos durante el Solutrense de la Península Ibérica". *Fervedes* 1. 47-55.
 Altuna, J. (1995): "Faunas de mamíferos y cambios ambientales durante el Tardiglacial cantábrico". A. Moure y C. González Sainz (Eds). *El Final del Paleolítico Superior Cantábrico*. Universidad de Cantabria. Santander. 77-117. En este artículo plantea la posibilidad que el ciervo buscara refugio en el sur, entre los valles cantábricos, empujado por el frío extremo del norte de Europa. Quesada, J.M (1997): "Los cazadores recolectores cantábricos del inter Laugerie/Lascaux". *Complutum* 8. 7-32

¹⁴⁰⁹ Yravedra, J. (2002): "Especialización o diversificación. Una nueva propuesta para el Solutrense y el Magdaleniense Cantábrico". *Munibe* 54. 3-20.

¹⁴¹⁰ Altuna 1994 y 1995

¹⁴¹¹ Quesada 1997

Los primeros estadios del último Plesitoceno cantábrico no permiten apreciar ningún tipo de especialización en la caza siendo ésta más bien oportunista al querer cobrar piezas de gran tamaño (uros, bisontes, mamuts, caballos, etc). Un fenómeno que se observaba en momentos anteriores¹⁴¹². La situación parece comenzar a cambiar en los momentos finales de la fase GS 2a que correspondería con el antes conocido episodio climático Inter Laugerie/Lascaux correspondiente al Dryas Antiguo o Cantábrico I (18.800-17.500 BP// 22800-20900 cal BP) momento del máximo glaciación con un avance álgido de los glaciares (sobre el 18.000 BP/ 21700 cal BP)¹⁴¹³ y que en la costa cantábrica se concretaría en una climatología similar al Sur de Noruega. El frío seco y extremo conllevaría cambios en el paisaje que sería predominante abierto (brezales y herbáceas) con algunas matas de arbolado (pino, abedul, aliso, olmo, tilo y avellano)¹⁴¹⁴. Estas condiciones ambientales extremas debieron condicionar el acceso a ciertos recursos pero funcionaron como acicate para el desarrollo de innovaciones técnicas y ventajas competitivas que permitirían la búsqueda y explotación de nuevas posibilidades ante la presión de esa crisis climática. Ésta situaría a las bandas solutrenses en una posición subsistencial y existencial extrema. Circunstancia que abocaría a cambios económicos, sociales y, por consiguiente, simbólicos. Las estrategias de caza y pesca se abren e intensifican entre ciertos taxones con lo que ello implicaría en los cambios estructurales del grupo social a la hora de practicar tanto actividades cinegéticas como recolectoras. Se produce una diversificación rápida en la obtención de recursos. Una variabilidad relacionada con la diversidad de biotopos y biocenosis que llevaría a centrar el foco en determinadas especies optimizando las partidas de caza y recolección. Este juego de opciones se ve claramente reflejado en los registros de ciertos yacimientos¹⁴¹⁵.

¹⁴¹² Straus, L.G. (1976): "Análisis de la fauna paleolítica del norte de la Península Ibérica". *Munibe* 4. 277-285

¹⁴¹³ Hoyos, M. (1995): "Paleoclimatología del tardiglaciación en la Cornisa Cantábrica basada en los resultados sedimentológicos de yacimientos arqueológicos kársticos". A. Moure y C. González Sainz (Eds). *El Final del Paleolítico Cantábrico*. U.C. Cantabria 30-31. Este episodio frío corresponde con los inicios del Würm IV en los momentos iniciales del Dryas IV ó Cantábrico I. Prácticamente todo el Solutrense Superior. Se testimonia en Les Caldes, Lluera, La Viña, Cova Rosa, Cuetu La Mina, La Riera, Chufín o Erralla.

Jordá Pardo, J.; Álvarez, E. y Iriarte, M.^aJ. (2014): "Una aproximación geoarqueológica al hábitat humano Pleistoceno del occidente cantábrico (Asturias, Norte de España)". *Entemu* XVIII. 67-102.

Sobre las fases climáticas: Svante, B, et al. (1998): "An event stratigraphy for the last termination in the North Atlantic region based on the Greenland ice-core record: a proposal by the INTIMATE group.". *Journal Quaternary Science*. 14-4. 283-282.

Lowe, J.J. et al. (2008): "Synchronisation of paleoenvironmental events in the North Atlantic region during the Last Termination: a revised protocol recommended by the INTIMATE group". *Quaternary Science Reviews* 27. 6-17.

Markova, A.K. et al. (2015): "Changes in the Eurasian distribution of the musk ox (*Ovibos moschatus*) and the extinct bison (*Bison priscus*) during the last 50 ka BP". *Quaternary International* 378. 99-110.

¹⁴¹⁴ Los análisis polínicos de La Riera en Lerori-Gourhan, Arl. (1986): "The palynology of La Riera cave". L.G Straus y G. Clark (Ed). *La Riera cave. Stone age hunter-gatherer adaptations in northern Spain*. Arizona University. Arizona.59-73.) o Chufín (Boyer-Klein, A (1980): "Nouveaux résultats palynologiques de sites solutréens et magdaléniens cantabriques", *Bull. Société Préhistorique Française* 77. 103-107) nos muestran este tipo de paisaje que muestra el desarrollo de variados ecosistemas cantábricos donde, por ejemplo, el bosque mixto caducifolio no llega a desaparecer. La orografía asturiana permitiría la formación de matas boscosas en pequeños valles más protegidos algo que parecen mostrar los análisis polínicos de Chufín con bosques mixtos de frondosas como pinos y avellanos, fresnos, robles, tilos, álamos sauces o arces.

¹⁴¹⁵ No es objetivo de esta investigación llegar a ese pormenorizado estudio de las actividades cinegéticas zona a zona. Nos remitimos a trabajos donde se sintetizan ciertos datos como Quesada J. M. (1998): *La caza en la Prehistoria*. ArcoLibros. Madrid. Si los espacios abiertos de las llanuras litorales permitieron la caza de especies como ciervos, caballos o bóvidos (Morín cercana a la Bahía de Santander) otras cuevas, por su

La cueva de La Riera (Posada de Llanes, Asturias) es, posiblemente por su larga secuencia y método de excavación, aquella que nos muestra mejor, en líneas generales, la evolución de esos cambios económicos. Este yacimiento ha sido utilizado como constante referencia para los trabajos paleoeconómicos cantábricos.

Estadio	Niveles	Tecnocomplejo	Tipo de Caza	Observaciones
Würm III/Laugerie Laugerie	RI 1 RI 2/3	Auriñaciense Solutrense	Relativa concentración capturas caballo/bisonte	
Inter Laugerie/Lascaux (enfriamiento) Cantábrico II	RI 4-6	Solutrense Super.	Concentración captura sobre cabras (RI4-6). Segmento breve de tránsito de diversificación hacia especialización o concentración de especie. El frío hace descender hacia cotas más bajas y peñascos costeros a los caprinos.	Primeras evidencias de especialización
Primera mitad templada de Lascaux	RI 7-13 RI 12 :17.210+-350BP	Solutrense Sup (RI 7-8) Solutrense atípico (RI 9-13)	Progresiva intensificación de captura de ciervo . Se observa especialmente ese paulatino incremento RI 6-11	Estrategia basada en estabilidad de caza del ciervo
Segunda mitad de Lascaux	RI 14-15 RI 15: 17.225+-350 BP	Solutrense Atípico (RI 14) Magdalenización (RI 15-16)	Diversificación con un régimen moderadamente elevado de capturas de ciervo	
Dryas I Cantábrico III-V Prebölling 14000-14500BP. Cantábrico IV-V ¿Anglés? Cantábrico VI	RI 17-20 RI 17: 16.900+-200 BP RI 19: 15.529+- 350 RI 21-23 RI 23: 12.620+- 300 BP	Magd.Inferior Magd. Medio	Régimen especializado Captura de ciervos más intensa	Mayor especialización Dryas I
Dryas II (enfriamiento intenso) Cantábrico VII	RI 24	Magd Superior	Régimen diversificado. Intensificación de captura de cabras . Cierta moderación en índice de captura de ciervos	Mayor diversificación de especies. (cabra)
Allerod Cantábrico VIII	RI 26	Aziliense	Moderada intensidad de captura de ciervos. Oportunismo captura de corzo. Comienza la etapa de diversificación más intensa y acelerada	Mayor diversidad. Oportunismo sobre corzo, rebeco y jabalí.
Dryas III Cantábrico IX	RI 27-28 RI 27: 10.630+-120 BP	Aziliense	Moderada intensidad de capturas de ciervo e intensificación capturas oportunistas.	

CUEVA DE LA RIERA (LLANES, ASTURIAS). Tabla de fechas, secuencia climática, cultural y ritmo económico. Excavaciones Clark & Straus. TABLA VI

proximidad a sierras litorales, muestran una caza mixta de ciervos o cobras. Los asentamientos de interior como la Güelga o Buxu buscarían la caza de cabra o rebeco combinada con ciervo. O el caso de zonas de interior como Collubil y Rascaño con caza de especies de roquedo.

Los niveles más antiguos de la secuencia estratigráfica (RI 2-3) atribuida al Auriñaciense muestran al caballo como la especie predominante (47%) junto a cabras (20%), ciervos (15%) y bóvidos (10%), un dominio que se observa en las capas H y G de la cercana cueva de Cuetu La Mina¹⁴¹⁶. Esa dispersión de los taxones capturados parece apuntar hacia una estrategia generalista y posiblemente oportunista con cierta preferencia por especies de espacios abiertos. Los niveles gravetienses, por ejemplo, de la cueva de Coimbre muestran un comportamiento cinegético similar, “de amplio espectro no especializado” pero sí centrado sobre la captura de grandes (sobre el 40% tanto en NMI como NR de grandes bóvidos) y pequeños hervívoros (especialmente cabra: NMI 37% y NR 30%) en los entornos más inmediatos de la gruta¹⁴¹⁷. Los comienzos del nivel 4 (RI4) van a permitirnos tener otra visión paleoeconómica. La capas 4,5 y 6 muestran un proceso donde hay una mayor predisposición hacia la caza de cápridos que confluirá, al final del Paleolítico, en una combinación de estrategias de explotación cada vez más complejas y sofisticadas. Predominan las cabras montesas¹⁴¹⁸ (NMI 28 ejemplares y un 45% de NR) cuyos restos principales corresponden a individuos adultos jóvenes (en menor medida viejos y juveniles). Se ha especulado con el hecho que la partida venatoria se realizase sobre pequeños rebaños y no actuando sobre individuos aislados. Se trataría de actividades de ojeo y acoso de la manada en riscos dirigiéndola a una zona más propicia para su depredación. La aparición de restos de rebeco (NMI 2) no deja de ser un indicativo del aprovechamiento de la biocenosis relacionada con biotopos rocosos de laderas pronunciadas situados en las estribaciones del Cuera¹⁴¹⁹. Al menos aquella más cercana como es la sierra del Llabres situada frente a la cueva y con

¹⁴¹⁶ Castaños, P. (1982): “Estudio de los macromamíferos del yacimiento prehistórico de Cuetu de La Mina (Asturias)”. *BIDEA* 105-106. 43-86. El nivel H destaca con el caballo. Este taxón llega la 70% seguido de ciervo, cabra, bóvido, reno o jabalí. Bien es cierto que estas cifras hay que tomarlas con cierta precaución al provenir de excavaciones antiguas donde se hacía una selección de las piezas halladas. Otro caso similar lo encontramos en la cueva de Arnero, a un kilómetro de Cuetu La Mina. Caballo y ciervo comparten registro con restos de bóvidos, corzos, cabras, rebecos y *Rhinoceros Mercki*. Altuna, J (1972): *Fauna de mamíferos en los yacimientos prehistóricos de Guipuzcoa*. Munibe 1-4. San Sebastián. 25

¹⁴¹⁷ Esta situación cambiará fundamentalmente en las capas de ocupación Magdaleniense. Durante este periodo predomina la caza de cabra con un 40% NMI y del 60% del NR. Yravedra, J et al. (2017): “Estrategias de subsistencia sobre macrovertebrados y lagomorfos en la cueva de Coimbre (Peñamellera Alta, Asturias): Los patrones de ocupación en el valle del Cares durante el Paleolítico Superior”. D. Alonso y J. Yravedra (Eds). *La Cueva de Coimbre (Peñamellera Alta, Asturias)*. Fundación Cristina Masaveu. Oviedo. 303-347 y Andrés-Herrero, M.^a et al. (2017): “Análisis espacial de las ocupaciones humanas en la Cueva de Coimbre (Asturias, España): Movilidad, territorialidad y área de captación”. D. Alonso y J. Yravedra (Eds). *La Cueva de Coimbre (Peñamellera Alta, Asturias)*. Fundación Cristina Masaveu. Oviedo. 550-551. Las excavaciones de los años 60 de cueva Morán realizadas por González Echegaray y Freeman mostraban esa tendencia de caza de grandes bóvidos, en este caso acompañada por cérvidos y équidos tanto en las capas Auriñacienses como Gravetienses. La mayor parte de la carne procedía de animales de espacios abiertos. Altuna, J. (1971): “Los mamíferos del yacimiento prehistórico de Morán (Santander)”. J. González Echegaray y L.G. Freeman (Eds). *Cueva Morán. Excavaciones 1966-1968*. Santander. 369-398. Freeman, L.G. (1971): “Significancia ecológica de los restos de animales”. J. González Echegaray y L.G. Freeman (Eds). *Cueva Morán. Excavaciones 1966-1968*. Santander. 419-437

¹⁴¹⁸ Quesada (1997:16). La diversificación, en especial hacia la captura de cabra, es patente en estos momentos climáticos críticos. Se observa en otros yacimientos como Las Caldas y que se extiende en otros asentamientos como Chufin.

¹⁴¹⁹ Strauss, L.G. et al. (1980): “Subsistencia en el norte de España durante la última glaciación”. *Investigación y Ciencia* 47-1. 79-87. En estos niveles aparecen pocos restos de cráneos un posible indicativo del despiece del animal fuera del yacimiento.

cómodo acceso desde la zona del pueblo de Piedra (a 2 km)¹⁴²⁰. Otras especies encontradas en esta serie de niveles fueron caballos (16%), grandes bóvidos (16%) y ciervos (23%). Este afán de optimización en la búsqueda de recursos llevará a los grupos Solutrenses de La Riera a actuar sobre la fauna de otros biotopos próximos: ríos como el Bedón con la captura de salmón, reo y trucha o la costa, relativamente cercana, con la recolección de *Patella vulgata* o el vígano (propia de lugares recogidos del litoral)¹⁴²¹. Aunque la caza de caprinos (28%) sigue siendo importante en los niveles siguientes (7 y 8), la especialización (con técnicas de caza grupales sobre rebaños) se vuelca en la captura de ciervos (NMI 34 y 19/el 63% de NR) asociada a alguna captura de corzo o rebeco (¿circunstancial?). Se sigue explotando el litoral. Se empiezan a apreciar cambios en el comportamiento económico de estos cazadores. Posiblemente la depuración de las tácticas cinegéticas y la necesidad de capturas de mayor peso aunque buscando mayor facilidad y menor coste energético (mayor rendimiento) por parte de la partida cazadora, llevaron a estas bandas a ir especializándose en la caza de cérvidos. Un espacio más propicio en zonas de llanura y valles litorales, por tanto con hábitats más accesibles para el grupo desde sus asentamientos base a los que podrían regresar diariamente. Las conclusiones a las que se había llegado con anterioridad sobre el medio y las estrategias económicas de explotación del mismo, deducidas a partir de los restos faunísticos de este yacimiento, no se separan de los datos aportados en un nuevo estudio sobre esta cueva¹⁴²².

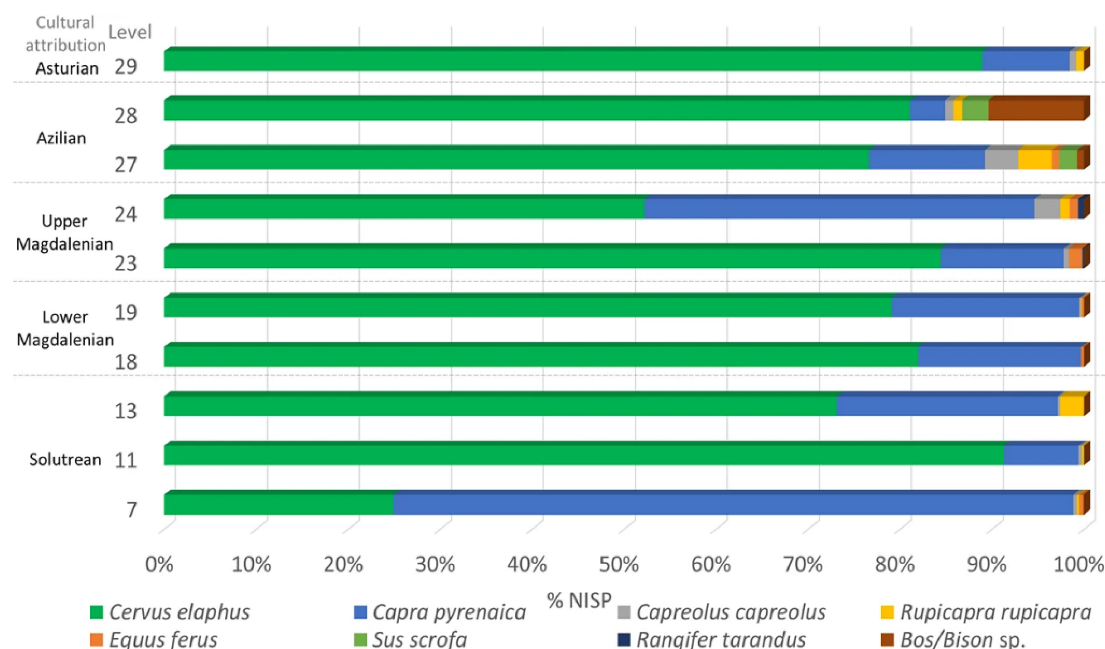
¹⁴²⁰ Éste es un buen ejemplo ya que desde el collado La Prida se accede rápidamente a los valles altos y laderas rocosas del Llabres zona muy apta para especies como cabra y rebeco. Este posiblemente desplazado desde zonas más altas durante el invierno.

¹⁴²¹ Strauss, L.G. et al. (1980:81). La recolección de lapas y la pesca de salmónidos debió representar un magnífico complemento bromatológico en momentos duros aunque la aportación esencial fuese la caza. Aunque es los momentos iniciales cuando hay una mayor recogida de *patella* (la *littorina littorea* es insignificante) no cesa el marisqueo en momentos posteriores como es la explotación de cursos fluviales (Quesada 1997:18-19).

¹⁴²² Jones, J. R.; Marín-Arroyo A. B.; Straus L. G. y Michards, M. P. (2020): “Adaptability, resilience and environmental buffering in European Refugia during the Late Pleistocene: Insights from La Riera Cave (Asturias, Cantabria, Spain).” *Scientific Reports* 10, Art. nº1217. 1-70

Gráfico 0. Evolución de los taxones de mamíferos de la Cueva de La Riera. (Jones et al. 2020)

From: Adaptability, resilience and environmental buffering in European Refugia during the Late Pleistocene: Insights from La Riera Cave (Asturias, Cantabria, Spain)



Esa progresiva especialización en la actividad se iría, de manera paulatina, dirigiendo hacia la explotación mayoritaria de aquella especie que se irá haciendo patente durante los comienzos de la fase climática más templada que se identificaba con Lascaux (Cantábrico II entre el 18.000 y 16.000 BP ó 21700-19140 cal BP) dentro del momento interstadial GI-1¹⁴²³. No deja de ser un aprovechamiento de diferentes ecosistemas con sus variados recursos alimentarios buscando una intensificación creciente de la explotación sobre uno principal (ciervo o binomio ciervo/cabra dependiendo de la zona de asentamiento y acción) que irá en detrimento porcentual de otros (aunque no se llega a abandonar totalmente manteniéndose cierta diversificación). Los niveles 9 a 15 de La Riera muestran un episodio más templado y húmedo (abedul, avellano y encina). La actividad marisquera decae ligeramente y la caza se sigue basando en el ciervo y la cabra¹⁴²⁴. Las evidencias de los últimos momentos del Solutrense en la secuencia estratigráfica de La Riera (RI 16 y RI 17) muestran esa creciente tendencia a la especialización en la actividad cinegética. Una tendencia que parece continuarse en los primeros momentos del Magdaleniense (en las fases iniciales del Magdaleniense y desintegración de los tecnocomplejos solutrenses que se aprecia en RI 17 y en RI 18 y 19 depositados en momentos más templados hacia el 16.000 BP ó 19140 cal BP) o el Cierru. Esta estrategia de caza se basaría, especialmente, según asentamientos, en un

¹⁴²³ Quesada (1997:16). El Cierru y Coberizas también parecen mostrar esa tendencia hacia la especialización. La fase Cantábrico II corresponde a la denominación de M. Hoyos (1995). Lowe et al. 2008; Jorda et al. 2014; Markowa et al. 2015.

¹⁴²⁴ Strauss et al. (1980:84).

binomio ciervo-cabra¹⁴²⁵ mostrando esa accesibilidad a entornos cercanos propicios para el desarrollo de ambas especies. La cabra puede volverse el animal preponderante – siempre respondiendo a la estrategia de caza desplegada – en función del tipo yacimiento y su entorno (zona de montaña), hecho que es observable en estaciones que muestran capturas totales o parciales de aquel ungulado como es el caso de Erralla (89,1%), Rascaño 5-3 (90,6%)¹⁴²⁶, etc. El proceso de especialización creciente¹⁴²⁷ de la caza de ciervo¹⁴²⁸ se vuelve más intensa y patente en el Magdaleniense inferior cantábrico, sobremanera en los momentos fríos del Dryas I¹⁴²⁹ que podemos observar en los niveles Magdaleniense de Tito Bustillo donde el ciervo se sitúa entre el 80 y 95% de las especies capturadas¹⁴³⁰, en la cercana cueva de La Lloseta de Les Pedroses. El registro de cuevas como Ekain, Urriaga, Juyo, Cuetu La Mina, Riera 18-20 (80,4%) o Paloma atestiguan esa creciente tendencia la cual es especialmente llamativa - por su situación en un ecosistema de llanura - en cuevas como el Juyo¹⁴³¹ (92,1%) o La Paloma (95,4%)¹⁴³². Pueden darse otros elementos significativos, por no ajustarse al patrón general, como es la relativa abundancia de caballo en Cuetu La Mina o Santimamiñe y de rebeco en la Lluera (37,7%)¹⁴³³. En resumen, se puede observar como el ciervo se termina por volver el animal central de la economía de los cazadores magdalenienses cantábricos haciendo girar buena parte de su actividad y vida entorno a esta especie. Un fenómeno- el de focalización en una especie- observado en el comportamiento de otros pueblos cazadores-recolectores.

J. M. Quesada¹⁴³⁴ plantea y resume el proceso describiendo varios momentos en cuanto a las estrategias económicas como respuesta a las diferentes situaciones climáticas y ambientales. Éstas, por ende, se van desarrollando a lo largo del Pleistoceno final. Una

¹⁴²⁵ Quesada J.M. (1995): “Las estrategias de caza durante el paleolítico superior cantábrico. El caso del Oriente Asturiano”. *Complutum* 6. 79-103

¹⁴²⁶ Este yacimiento muestra en sus diferentes capas un predominio absoluto de los restos de cabra que rondan el 90% frente a menos de un 10% de cérvidos. Altuna, J. (1981): “Restos óseos del yacimiento prehistórico del Rascaño”. J. González Echegaray e I. Barandiarán (Eds), *El Paleolítico Superior de la cueva del Rascaño*. Santander. 223-269

¹⁴²⁷ Este concepto fue introducido por L.G. Freeman en un interesante artículo publicado en 1973. “The significance of mammalian faunas from paleolithic occupations in Cantabria, Spain.”. *American Antiquity* 38, 3-44

¹⁴²⁸ Quesada (1998: 26-27) señala que esa creciente especialización de la caza de ciervos comenzaría a finales del Solutrense. Esta especie se iría convirtiendo en el objetivo central de las cazarías pudiendo “variar localmente en función de la abundancia, densidad y disponibilidad de las manadas”.

¹⁴²⁹ Hacia el 16.200 BP y durante casi un milenio se aprecia un descenso de la pluviosidad y paulatino recrudescimiento de las temperaturas que lleva a otro máximo glacial (Dryas I/Cantábrico III). Surge una nueva crisis ambiental.

¹⁴³⁰ Altuna, J. (1994): “La relación de fauna consumida-fauna representada en el Paleolítico superior cantábrico”. *Complutum* 5. 303-311. Este autor subraya esa especialización venatoria del ciervo que llega a superar el 80% de las capturas y que se observa en Tito Bustillo; Paloma 8,6 y 4; Riera 18-20; Juyo 4-9; Morín 2 o Ekain VII.

¹⁴³¹ Klein, R. y Cruz Uribe, K. (1987): “La fauna mamífera del yacimiento de la cueva del Juyo. Campañas de 1978 y 1979”. I. Barandiarán, L.G Freeman, J.González Echegaray y R.G Klein (Eds). *Excavaciones en la cueva del Juyo*. Santander. 97-120

¹⁴³² Castaños, P. (1980): “La macrofauna de la cueva de La Paloma (Pleistoceno terminal de Asturias)”. *La Cueva de La Paloma. Soto de Las Regueras (Asturias)*. Ministerio de Cultura. Madrid. 65-100.

¹⁴³³ Altuna (1995: 93-95)

¹⁴³⁴ Quesada (1995: 96).

primera fase sin especialización y con una mayor diversificación¹⁴³⁵ en la obtención de recursos, estrategia que parece razonable ante la extrema situación climática que se vive. A ésta le sigue una segunda fase, con el fin de las condiciones frías (interestadio Lascaux), donde se observa el inicio de una paulatina especialización basada en cabra y ciervo tanto en NR como NMI. Aunque parece apreciarse una mayor diversificación en el NMI y especialización progresiva en NR¹⁴³⁶. Ambos índices tenderán a confluir al final del periodo y, especialmente, en algunos niveles. Esa asimetría entre NR y NMI lleva a hablar a Yravedra¹⁴³⁷ de especialización relativa cazándose aquellas especies más abundantes, como la cabra y el ciervo, según el medio y no actuando bajo preferencias culinarias frente a otras más escasas o peligrosas¹⁴³⁸. El ciervo es la especie preferente incluso en momentos fríos, como se puede comprobar en yacimientos como Riera y Tito Bustillo. Respecto a las edades, por lo general sobresalen las piezas adultas pero en casos como Riera, Tito Bustillo, Rascaño y Urtiaga llegan a predominar las especies infantiles (casos de caza sobre manadas de crías y hembras)¹⁴³⁹.

El Magdaleniense medio cantábrico (14.000-13.000 BP ó 17240-15850 cal BP) que se extiende por las fases GI 1e y GI 1c (interestadial complejo), desde el final del Dryas y buena parte del interestadio Bölling o Fase V Cantábrico de Hoyos y comienzos Fase VI¹⁴⁴⁰. Se aprecia, según Altuna¹⁴⁴¹, la continuidad del mismo patrón de especialización que la fase

¹⁴³⁵ Sería interesante estudiar algún tipo de índice con porcentajes que nos ayuden a determinar los términos especialización, diversificación, o dispersión en las capturas.

¹⁴³⁶ Yravedra (2002:11). Este investigador habla de comportamientos selectivos antrópicos de ámbito preferencial.

¹⁴³⁷ Este autor expresa una obviedad al decir que el medio y el clima influirán en la biodiversidad y que entre las especies cazadas sólo se aporta lo que el medio ofrece (cabra o ciervo) despreciándose otras especies más difíciles, peligrosas o menos numerosas. No hay preferencias culinarias de mamíferos con mayor contenido cárnico. Señala que si en el arte los bisonte y caballos son los animales representados más numerosos no lo son en restos. Caben matices o preguntas. ¿Por qué se desprecian los bóvidos como el bisonte que deberían ser abundantes en determinados momentos y sobre todo por su gran aporte cárnico?, aquí parece que hay una intencionalidad al dejar de lado estas piezas tan apetitosas para un grupo de cazadores. Igualmente los caballos, más fáciles de abatir que un ciervo adulto, y que en ciertos yacimientos como Castillo si se cazaron aportando más carne que un ciervo. Ambas especies fueron básicas al comienzo del paleolítico. Parece que hay una intencionalidad en cuanto a la caza de especies como el ciervo en el cantábrico, en especial en ciertos momentos y lugares. Sin duda el clima y la situación del área cantábrica creando biotopos adecuados a pesar del extremo frío, hizo que este ungulado se desarrollase y fuese una pieza codiciada. Tal fue así, que en determinadas fases proliferó sobre manera su representación en las paredes de cavernas y abrigos. Más bien parece que existe una tendencia hacia esa focalización en la caza de ciervo y cabra donde aquel escasea y se desprecian otras piezas. Yravedra (2002:12) llega a generalizar que el proceso de especialización responde a un proceso iniciado durante el Auriñaciense, continuado durante el Solutrense y generalizado en el Magdaleniense. Momento en que ya se aprecia una cierta independencia respecto al factor climático, no influyendo éste de manera tan decisiva en la selección de esa especie como en episodios anteriores. Parece apreciarse un desarrollo progresivo en toda la secuencia. Vuelve a criticar la idea de especialización por NMI desde el Interlaugeire-Lascaux que propone Quesada (1997a, b, c) ya que el ciervo en 20 niveles no supera el 60% pero no ocurre lo mismo con el índice NR donde la especialización es mayor. Yravedra, J. (2002): "Especialización o Diversificación. Una nueva propuesta para el Solutrense y el Magdaleniense Cantábrico". *Munibe*. 11-12

¹⁴³⁸ Yravedra (2002:11-13)

¹⁴³⁹ Yravedra (2002: 12-13)

¹⁴⁴⁰ Hoyos 1995; Lowe et al. 2008; Jorda et al. 2014; Markowa et al. 2015.

¹⁴⁴¹ Altuna (1995: 96-97).

anterior, aunque empiezan a presentarse otras especies con cierta determinación y parecen descender las capturas de caballo. Así, por ejemplo, en La Paloma 6 se registra un 95,8% de ciervo, en Tito Bustillo 2-1c el *cervus elaphus* ronda el 80% (le sigue la cabra, caballo, rebeco y bóvido), La Riera 21-23 (ciervo 84,3% seguido de cabra 13,4% y restos de caballo, reno, jabalí y corzo)¹⁴⁴². Cada vez se explotan más especies como corzo, jabalí, rebeco, etc y menos el ciervo. Un buen ejemplo se encuentra en la cueva de La Riera donde el nivel 24 (frío) muestra un 52,5% de ciervo y un 42,4% de cabra junto a reno y corzo. El nivel 25 presenta un 74% de cérvido, 14% de cabra y un, significativo, 12% de corzo (tendencia a la diversificación). Similares proporciones en el nivel 26. Tito Bustillo sigue más centrada en la especialización con un 80% de ciervo y un 12% de cabra, aunque empiezan a cazarse rebecos y corzos, junto a bóvidos y renos. Esta cueva, junto a la Lloseta o Les Pedroses¹⁴⁴³, por su situación muestra el acceso rápido a varios biotopos (litoral, pequeños valles de media montaña y roquedos) aunque su principal e inmediato radio de acción sea la llanura costera. Posiblemente Cova Rosa¹⁴⁴⁴ con fechas de ocupación similares a esa cueva y unos porcentajes de fauna donde domina el ciervo complementado con la cabra, sería un asentamiento unido a la Lloseta, Tito Bustillo o El Cierru (todas con periodos de ocupación cercanos). Cova Rosa podría interpretarse como puesto avanzado, por su proximidad a áreas de roquedo como las estribaciones de la sierra del Suevo o el propio Pagadín, monte al pie del cual se encuentra. Morín 2 muestra ratios similares a Tito Bustillo y Rascaño 2 sigue siendo un cazadero de cabras. Llama la atención, la inversión de especialización de Ekain que muestra en Ek VI un paso de ciervo a cabra.

El espectro cinegético se irá abriendo hacia otras especies - con más claridad y especialmente - al final del Pleistoceno y sobre todo en la medida que la mejora climática permitiese el mayor incremento y desarrollo de aquéllas más propias de hábitats boscosos como el corzo o el jabalí (¿se propicia un mayor sedentarismo de las comunidades?). Este nuevo contexto arrastraría, por tanto, el desarrollo de nuevas estrategias de caza y

Por contra en yacimientos franceses como Duruthy, Isturitz o Dufaure dominan renos, bóvidos y caballos en más de un 45% según el caso.

¹⁴⁴² Tanto en Tito Bustillo o La Riera, como se puede ver, se optimizan otros ecosistemas próximos a las cuevas como son pequeños valles litorales y roquedos.

¹⁴⁴³ Durante el 2019 se realizaron varios trabajos de documentación arqueológica en estas dos cuevas. Se llevó a cabo una limpieza de cortes de excavaciones antiguas y varios sondeos. Los primeros resultados aportaron una secuencia centrada entre el Magdalenense inferior y superior. Los restos faunísticos fueron estudiados por Laura Arrojo en un trabajo de fin de grado dirigido por el profesor-doctor del área de paleontología de la Universidad de Oviedo, Diego Álvarez Lao. De este primer análisis se deduce una fuerte predominio del ciervo en ambos yacimientos oscilando entre el 80 y 90% junto a los caprinos con un 10-12%. Ver Arrojo, L. (2019): *Estudio paleontológico de una colección de restos de vertebrados cuaternarios procedentes del Oriente de Asturias*. TFG. Grado de Geología. Universidad de Oviedo. Estos datos con ciertos porcentajes de caballo o bóvido están muy en línea con yacimientos como Tito Bustillo.

¹⁴⁴⁴ Álvarez-Fernández, E et al. (en prensa): "Biotic resources in the Lower Magdalenian at Cova Rosa (Sardeu, Asturias, Cantabrian Spain)". *Quaternary International*. Se ofrecen dos fechas para los niveles B1 y B6. OxA31707 13970±55 BP/ 16580-16140 cal BP y OxA31708 15810±60/18810-18540 cal BP. De los 1528 restos óseos recogidos 146 son claramente atribuibles a cérvidos y 19 a cápridos. En cuanto a NMI se identifican 7 cérvidos y 1 cáprido. 1 bos y 1 équido. Es interesante que entre los restos de peces tengamos salmón, trucha y anguila. También algunas conchas destacando las lapas con más de un 70%, las *littorinae* con un 11% o el mejillón con un 1,52%. Evidentemente son restos minoritarios pero nada extraños al estar la cueva relativamente próxima la litoral y siendo relacionable con otros asentamientos cercanos donde encontramos, aunque en mayor número, las mismas evidencias faunísticas.

económicas buscando actuar de manera más eficiente e intensa sobre el territorio aprovechando las nuevas oportunidades-. Un reflejo de esa búsqueda de nuevos nichos de aprovisionamiento puede observarse en las formas de marisqueo. Éste se va intensificando a lo largo del paleolítico pero, como muestran los diferentes estadios del Magdaleniense de La Garma se intensifica con nuevas especies pasando de áreas de estuario a zonas batidas. El incremento de *Patella intermedia* o *Patella ulyssiponensis* frente a especímenes de *Patella vulgata* son indicadores claros de la búsqueda y aprovechamiento de nuevos biotopos¹⁴⁴⁵. Llama la atención que durante buena parte del Magdaleniense los registros de los yacimientos ofrezcan escasos restos, en comparación con cápridos y cérvidos, de ungulados como bóvidos, renos o caballos (a excepción de algunos asentamientos como Cuetu La Mina con équidos). Animales que forman parte del bestiario iconográfico rupestre y mobiliario por antonomasia, sobre manera a partir del 14.000 BP (17240 cal BP). Paneles como Tito Bustillo con renos y caballos, Llonín o Covaciella con bisontes o la fase final de Pindal con bisontes grabados, son algunas muestras. Tal vez el animal cuya representación es más sorprendente sea el reno, taxón prácticamente ausente en la cornisa cantábrica -sobre todo en el centro - pero abundante en Las Landas y la región pirenaica. La ausencia o presencia esporádica, en un área, como especie, pero su importancia iconográfica en algunas cuevas nos hacen plantearnos que fuese una representación incorporada desde zonas francesas a través de contactos, desplazamientos o intercambios durante buena parte del Magdaleniense medio y superior cantábrico y Magdaleniense IV francés o posteriormente. El caso inverso se da con los cérvidos. Éstas iconografías son abundantes y especialmente representativas en la cornisa cantábrica desde momentos gravetienses y hasta el final del paleolítico. El auge de la captura de estas especies corre parejo con en el desarrollo de imágenes de las mismas cobrando especial relevancia, por sus características estilísticas, las figuras de ciervas estriadas tan propias del Magdaleniense Inferior Cantábrico, en especial en el área comprendida entre el Sella y Saja. Fenómeno que no debió ser casual. Sobre este tema volveremos más adelante.

Como se ha ido viendo parece que existe un cierto consenso científico sobre la creciente especialización de la caza en el cantábrico atendiendo en especial al ciervo y en menor medida a la cabra. Este proceso se hace bien patente en el Magdaleniense en general, tal como apuntó Jesús Altuna¹⁴⁴⁶, pero sobre manera en el Magdaleniense inferior cantábrico, momento donde se aprecia una especial adaptación al medio y una importante territorialidad. Durante este periodo se define una estrategia en la ocupación de las distintas comarcas respondiendo a una marcada estacionalidad que se llega a reflejar en el desarrollo de facies industriales¹⁴⁴⁷. Mientras que en periodos solutrenses se atacaría, desde un mismo

¹⁴⁴⁵ Se observa esta tendencia incremental de nuevas especies de áreas batidas especialmente en los niveles N y O correspondientes al Magdaleniense superior frente a estadios más antiguos. También es mayor el número de especies según avanza el tiempo y, por último, se observa una reducción del tamaño de las especies. Álvarez, E. (2007): "Investigaciones arqueomalacológicas en La Garma A (Omoño, Cantabria): los moluscos marinos de los niveles N y O (Magdaleniense superior)". P. Arias, M.^a. S Corchón, M. Menéndez y J.A Rodríguez (Eds). *El Paleolítico Superior Cantábrico. Actas Primera Mesa Redonda. San Roman de Candamo*. Publican. Santander. 145-155

¹⁴⁴⁶ Altuna, J. (1990): "La caza de herbívoros durante el Paleolítico y Mesolítico en el País Vasco". *Munibe* 42. 229-240

¹⁴⁴⁷ Álvarez, D. (2007): "El Magdaleniense inferior cantábrico. Contexto cronológico y estructuración". *Munibe* 58. 127-142. Para este autor la Facies tipo Juyo que discurre en paralelo al Magdaleniense III, se identifica

asentamiento, a ambos taxones (cabra y ciervo) ubicados en zonas próximas (diferentes biotopos cercanos)¹⁴⁴⁸ o al menos dentro de su área de captación, como se ha podido comprobar a la cueva de La Riera, durante los periodos posteriores¹⁴⁴⁹ se produce un fenómeno de descentralización y mayor alcance buscando una mayor operatividad y optimización de capturas, de una u otra especie, según su mejor desarrollo en un ecosistema u otro. Ello implicaría una ampliación del radio de acción, una mayor movilidad y, por consiguiente, una estrategia nueva para la obtención de alimentos. Esta fórmula permitiría una mayor proyección del grupo sobre un territorio acelerando su movilidad, logística y estrategia de caza y asentamientos. Es decir, estableciendo una ocupación plena e intensa sobre el mismo con todas las derivadas ideológicas y simbólicas que este proceso conllevaría. Así las rasas y valles costeros o zonas bajas interiores serían propicias para la captura de ciervos y algunos ejemplares de corzo o jabalí, caballo o bóvido¹⁴⁵⁰. Los yacimientos asturianos de la rasa como Balmori, Cuetu la Mina, La Riera o Cova Rosa presentan una situación interesante al estar próximos a la costa y a las sierras litorales. Una biodiversidad que ayudaría, según Straus¹⁴⁵¹, a mantener ciertas poblaciones sedentarias que contarían con amplios y variados recursos alcanzables sin grandes desgastes energéticos. Las mejores condiciones climáticas y el acceso a otros posibles (marinos y ribereños) propiciarían el desarrollo de asentamientos muy estables a lo largo de todo el año (un ejemplo puede ser la cueva de La Lloseta¹⁴⁵²). Ante los crudos inviernos serían un buen refugio frente a otros puntos del interior de la comarca que, si bien no están a gran distancia (unos 25 km) si serían más complicados e incómodos de acceder y habitar durante el periodo invernal. Éstos tenderían a ocuparse de manera esporádica¹⁴⁵³ (alguna expedición venatoria) o estacional partiendo desde asentamientos estables (por ejemplo La Lloseta) en la costa¹⁴⁵⁴ según mejorasen los

en yacimientos identificables con ocupaciones estacionales y campamentos de cazadores especializados de cabra o ciervo.

¹⁴⁴⁸ Se ha comentado de una alternancia de preponderancia de especies dentro de los niveles de una misma cueva. No se puede descartar la posibilidad que sean diferentes zonas de trabajo dentro de un mismo episodio de ocupación que ha formado una unidad estratigráfica pero contextualizable.

¹⁴⁴⁹ González Sainz, C. (1992): "Aproximación al aprovechamiento económico de las poblaciones cantábricas durante el tardiglaciario". Moure (Ed), *Elefantes, ciervos y ovicápridos. Economía y aprovechamiento del medio en la Prehistoria de España y Portugal*. 129-147.

¹⁴⁵⁰ Se puede observar en las colecciones de la cueva del Juyo (Cantabria), por ejemplo.

¹⁴⁵¹ Straus, L.G. (1986c): "Late Würm adaptive system in Cantabrian Spain: the Solutrean". *Journal of Anthropological Archaeology* 5. 330-368

¹⁴⁵² Esta cueva muestra una importante presencia de ciervo pero también de la recolección de lapas y vígaros al igual que los asentamientos cercanos de La Cueva, Tito Bustillo o La Viesca. Se trata por su posición, amplitud y extensa ocupación del campamento base en la zona.

¹⁴⁵³ Esa visita esporádica o puntual a un asentamiento para realizar algún tipo de tarea puede explicar los restos y el tipo de ocupación muy concreta (al menos tres cabras con dispersión mínima de los mismos) que nos encontramos en el yacimiento de La Fragua durante un momento del magdaleniense. Marín, A. B. (2005): "Aplicación de un sistema de información geográfica (SIG) al estudio arqueozoológico-tafonómico de la Cueva de La Fragua (Santoña, Cantabria)." *Complutum* 16. 73-87. Es posible que varios asentamientos situados en valles secundarios relacionados con el río Güeña o Sella cumplieran esa función menor de ser puestos esporádicos de caza relacionados con otros asentamientos más importantes.

¹⁴⁵⁴ Aunque la estacionalidad es más que pausable, aún faltan más trabajos que permitan definir y establecer mejor este tipo de comportamiento entre los grupos paleolíticos. Esa escasez de estudios de yacimientos de interior no permiten detallar en exceso sobre el momento de ciertas capturas. También faltan estudios tafonómicos para valorar los criterios de selección seguidos por poblaciones paleolíticas. Ver Yravedra, J y Rojo, J (2014): "Las estrategias de subsistencia de las poblaciones paleolíticas en la región occidental cantábrica". *Entemu* XVIII. 227-246

episodios climáticos durante el año. Un caso de este modelo parece ofrecérselo las cuevas de La Güelga con un sistema de explotación centrado en ciervo y cápridos que se emparejan porcentualmente, El Buxu donde las especies capturadas son el ciervo y rebeco/cabra de manera estacional¹⁴⁵⁵ o Collubil más al interior como cazadero de cabras¹⁴⁵⁶. Esa alternancia de asentamientos fue perfectamente definida por P. Utrilla estableciendo un tipología de yacimientos en función de sus diferentes características: campamentos base, campamentos especializados y santuarios¹⁴⁵⁷ o C. González Sainz¹⁴⁵⁸ atendiendo al tipo de caza, aprovechamiento del medio y situación del yacimiento que serían encuadrables en los anteriores. La articulación del territorio a partir de esa necesidad de capturas y su explotación, su dispersión jugando con el agotamiento, en ocasiones, de alguna especie o el desplazamiento natural de ésta, conllevaría la necesidad de tener ese espacio más organizado y controlado para evitar crisis de aprovisionamiento - especialmente en momentos climáticos complejos - propiciando un mayor sentimiento de identidad o territorialidad. Esta visión obligaría a reformulaciones sobre el uso de algunas cuevas dentro de la estrategia general de explotación del territorio que tenían aquellos grupos. Un ejemplo puede ser La Riera que pasaría de ser un campamento residencial en el Solutrense a un campamento temporal en ocupaciones posteriores¹⁴⁵⁹. Posiblemente otras cuevas cercanas, como Balmori, con mejor situación operativa y mayor capacidad para dar cobijo, por sus dimensiones, pudieron favorecer estos cambios habitacionales.

¹⁴⁵⁵ Rojo, J.A. y Menéndez, M. (2012): "Nuevas aportaciones al debate especialización/diversificación en el solutrense cantábrico. estudio arqueozoológico y tafonómico de los macromamíferos de la cueva del Buxu (Cardes, Asturias, España)". *Espacio, Tiempo y Forma Serie I, Nueva época Prehistoria y Arqueología*, 5. 297-308. Estos autores llegan a afirmar que: "El Buxu podría pasar a ser un yacimiento claramente especializado en la caza de ciervos infantiles y sus madres, en el que el rebeco perdería parte de la importancia dada hasta el momento.... En el caso del rebeco, las aportaciones se efectuarían desde el final del otoño hasta la primavera, coincidiendo con la presencia de las manadas de rebecos en el entorno"

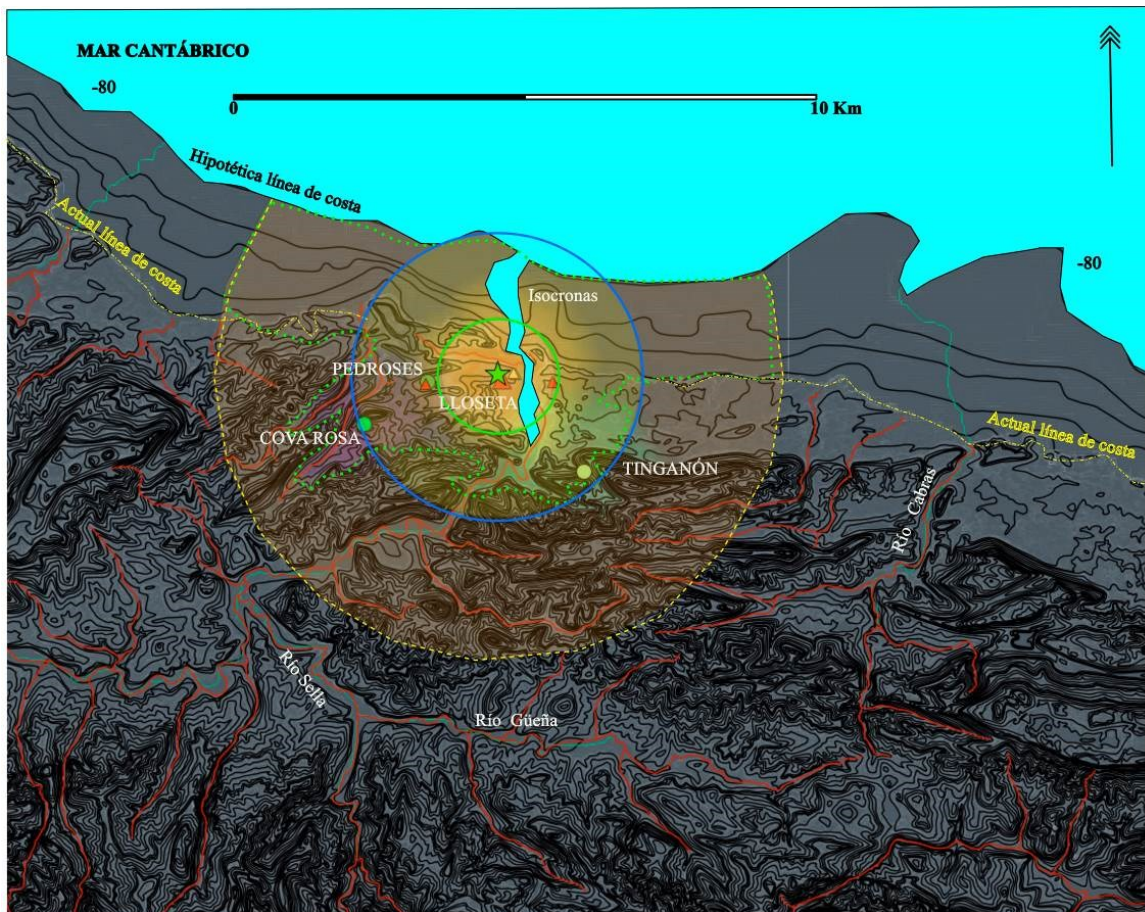
¹⁴⁵⁶ Quesada, J.M. (2013): "El proyecto de Collubil: Cazadores de alta montaña en el Sella. Primeros resultados estratigráficos". *EAA 2007-2012*. Principado de Asturias. Oviedo. 135-146

¹⁴⁵⁷ Utrilla, P. (1994): "Campamentos-base, cazaderos y santuarios. Algunos ejemplos del paleolítico peninsular". *Museo y Centro de Investigación de Altamira* 17. Santander. 97-113. La densidad de los niveles arqueológicos, la fisonomía y situación de la cueva, el tipo de registro arqueológico en cada caso, etc serían parámetros mas que fundados para definir la función de cada asentamiento.

¹⁴⁵⁸ González Sainz 1992. Establece tres tipos de yacimientos:
 1. Yacimientos especializados en animales de roquedo (Ermittia, Erralla, Rascaño).
 2. Yacimientos especializados en la adquisición de ciervo (Juyo, Paloma, Pendo, Morín, Atxeta, Balmori,...). Presentan valores superiores al 80% de los restos y un 60% en el NMI y Tito Bustillo.
 3. Yacimientos con acceso a varios nichos y donde la especialización se sitúa sobre el 60% en cuanto al NR. Se trataría de yacimientos como Riera 24, Caldas, Cuetu La Mina, Ekain, Santimamiñe, Urriaga, Aitzbitarte IV, Tito Bustillo o Riera 18, 20, 21-23 muestran una especialización clara de caza de ciervo aunque se observa como se abren a otros recursos. Hay una mayor diversificación.

¹⁴⁵⁹ Quesada (1998:51)

Yacimientos como La Lloseta o Balmori, por sus características, podrían evidenciarlos, al menos en ciertos momentos del Magdaleniense, como comienza a estabilizarse la ocupación del territorio mostrando, posiblemente y como se indicaba anteriormente, cierta tendencia al sedentarismo de la población. Se despliega una estrategia, ya bastante elaborada, de explotación del medio, tanto en el radio de acción inmediato, como en el medio y largo. La estacionalidad como optimización de los recursos parece ir asentándose y constituyéndose como una práctica habitual. Todo apunta a una marcada diversificación de las actividades del grupo. Éste se volvería más eficiente al jugar con la obtención de recursos en varios planos donde, a su vez, juegan su rol la distancia y el tipo de biotopo/biocenos (por ejemplo, en el radio corto se actuaría sobre el litoral y valles cercanos, sobre el radio medio se accedería a la caza de espacios de roquedo, etc). Esa estabilidad, que estas sociedades parecen mostrar sobre el territorio desde finales del Solutrense, podría tener su reflejo en el mundo simbólico recuperándose pequeñas cuevas para ciertas prácticas. Por ejemplo el Buxu nos muestra una secuencia artística que empieza a finales del Solutrense con el panel de tectiformes o Les Pedroses con sus motivos encuadrables en el Magdaleniense inferior pero que arrancan desde un signo similar los de la primera cueva.



Area de influencia. Isocronas de 2 horas y 5 km. Territorio cotidiano.

Los asentamientos de interior, como el Buxu, presentan un cierto equilibrio entre las especies de roquedo (cabra y rebeco) y los cérvidos no pudiendo decirse que sea un asentamiento especializado sino mixto¹⁴⁶⁰; cuestión que se explica su posición en el interior de la comarca entre una zona de montaña y un amplio valle como es el formado por el río Güeña. Esta situación dentro de este biotopo junto con cierto aumento del bosque al final del Solutrense (mejora climática) pudo ser la causa del ligero repunte del ciervo en detrimento del rebeco¹⁴⁶¹. La edad estimada de las piezas, hacen pensar en una “*estrategia de amplio espectro, con un perfil marcadamente nutricional y una ocupación de carácter estacional*”¹⁴⁶². Los residuos de ciervos presentan a una mayoría de restos infantiles sobre los adultos, éstos especialmente hembras. Todo parece señalar que hay una intención e incidencia predatoria sobre individuos muy jóvenes y sus madres pudiéndose pensar en una actividad venatoria sobre manadas enteras. La ocupación, a raíz del estudio de los huesos de cervatos, parece apuntar a una periodicidad concentrada entre abril/mayo y meses posteriores. La presencia de rebeco es abundante en todos los niveles, aunque parece ir disminuyendo desde las capas más antiguas a las más recientes. A diferencia de los individuos de ciervos, se observa que los restos de *rupicapra* cubren todo el espectro de edades aunque predominando los individuos adultos (¿seniles?), sobremanera en el nivel 2. La situación del yacimiento y el comportamiento del rebeco pueden dar algunas pautas sobre los momentos de ocupación del Buxu. Estos ungulados se desplazan en primavera hacia los pastos de montaña que se van liberando de la nieve momento en que las hembras dan a luz. Retorna a zonas más resguardadas y bajas en otoño (valles y peñascos como los del Buxu)¹⁴⁶³. La práctica ausencia de individuos infantiles y la abundancia de adultos y seniles parece apuntar a una caza en las proximidades del yacimiento al final del otoño y en la primavera.

El yacimiento de la cueva del Buxu, como se ha visto, muestra dos fenómenos interrelacionados. Por un lado, el desarrollo de una actividad venatoria centrada en cervatos y ciervas (momento del parto), por otro, la caza de individuos adultos posiblemente solitarios. Esa práctica sobre individuos jóvenes de ciervos queda también patente en los niveles de Tito Bustillo pudiendo pensarse que se atacaba a los rebaños de hembras con crías¹⁴⁶⁴. Este

¹⁴⁶⁰ Yravedra, J. (2002): “Especialización o Diversificación. Una nueva propuesta para el Solutrense y el Magdaleniense cantábrico”. *Munibe* 54. 3-20

¹⁴⁶¹ Yravedra, J. (2006): “Implicaciones tafonómicas y zooarqueológicas del consumo de lagomorfos por buho real (*Bubo bubo*)”. *Anales de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Murcia* 22. 33-47

¹⁴⁶² Rojo, J.A. y Menéndez, M. (2012): “Nuevas aportaciones al debate especialización-diversificación en el Solutrense cantábrico. Estudio arqueozoológico y tafonómico de los macromamíferos de la cueva del Buxu (Cardes, Asturias, España)”. *Espacio tiempo y forma Serie I. Prehistoria y Arqueología* 5. 297-308 UNED. Madrid.

¹⁴⁶³ Teniendo en cuenta que la línea de nieves perpetuas estaría más baja y la zona de clima alpino más duro también estaría más bajo, el área de movimiento de estas especies sería más reducido estando en zonas más cercanas al valle que la actualidad.

¹⁴⁶⁴ Altuna, J. (1976): “Los mamíferos del yacimiento prehistórico de Tito Bustillo (Asturias)”. J.A. Moure y M. Cano (Ed). *Excavaciones en la Cueva de Tito Bustillo (Asturias)*. IDEA, Oviedo. 151-192. Sobre la época, sin tener muchos datos, se observa que la caza se realizó en todas las épocas del año. Algo que encaja con las prácticas de recolección de especies marinas. Éstas sólo descendían en invierno pero puede deberse a razones meteorológicas y de mayor acción de temporales marinos. Las especies marinas más abundantes son las lapas, en especial la *Patella vulgata*. EL nivel con mayor abundancia es el 1c (1446 ud frente 443 en 1b, 291 en 1a-b y 73 en 1a). La siguiente especie es la *Littorina littorea* (de los 1137 ejemplares, el n 1c dio 646, el n 1b 209, el nivel 1a-b 198 y el nivel 1a 60). Hay algún resto de mejillón en las tres capas pero muy

aumento de la caza de individuos infantiles pudo provocar una fuerte presión sobre este tipo de hatos en primavera¹⁴⁶⁵. Efectivamente como apuntaron, en su momento, tanto L.G. Freeman como L.G. Straus, a pesar de ese incremento de caza sobre individuos infantiles, esta práctica no supuso la sustitución por machos cuya explotación siguió siendo muy importante, especialmente por el aporte de carne¹⁴⁶⁶. Se ha especulado sobre la posibilidad que esta depredación fuera estacionalmente diferente, por un lado la actividad sobre manadas con crías en primavera/estío e individual (machos) en invierno. Esta posibilidad permitiría establecer un patrón o sistema de explotación que tendría consecuencias sobre el modelo de ocupación y uso del territorio a la vez que tendría sus consecuencias en aspectos sociales e ideológicos. Es decir esa intencionalidad sobre la captura de cervatos (con poco aporte calórico) pudiera soportarse sobre apreciaciones gastronómicas y sobre postulados simbólicos.

Siguiendo las ideas de investigadores como C. Gamble¹⁴⁶⁷, autores como J.M. Quesada¹⁴⁶⁸ han querido ver en este sistema de creciente especialización de la caza un modelo de integración social de las bandas cazadoras-recolectoras con redes de emparejamiento social relativamente cerradas con lazos de cooperación y alianzas matrimoniales. Los grupos expresarían y comunicarían su identidad como tal a través de ciertas manifestaciones plásticas e iconográficas. Esa creciente complejidad social tendría su reflejo en la mayor profusión artística y el mayor desarrollo de éste en ciertas cuevas (Altamira, Tito Bustillo o El Castillo) que se han querido ver como puntos de referencia y confluencia de grupos¹⁴⁶⁹ pudiendo tratarse de centros simbólicos/rituales bien referenciados en el paisaje y vinculados a esa idea de expresión territorial, de encuentro y de identidad¹⁴⁷⁰.

exceso (poco significativo). EL tamaño de las piezas muestra el rendimiento de la actividad de la recolección y de explotación del litoral como importante complemento nutricional. Además se traerían otras especies en cada expedición como crustáceos, peces, mejillones o restos de foca. Madariaga de la Campa, B (1976): "Estudio de la fauna marina de la cueva de Tito Bustillo (Oviedo). Campaña de 1975". J. Moure y M. Cano (Ed). *Excavaciones en la Cueva de Tito Bustillo (Asturias)*. IDEA, Oviedo. 209-225

¹⁴⁶⁵ Freeman L.G. (1973): "The significance of mammalian faunas from Paleolithic occupations in Cantabrian Spain". *American Antiquity* 38. 2-44. Straus, L.G. (1977): "Of Deerslayers and Mountain Men: Paleolithic Faunal Exploitation in Cantabrian Spain.". L.R. Binford (Ed). *For Theory Building in Archaeology: Essay on faunal remains aquatic resources, spatial analysis and systematic modeling*. Academic Press. Nueva York. 41-76. Straus, L.G. (1983): *El Solutrense Vasco-Cantábrico*. Centro de Investigación y Museo de Altamira. Madrid. Straus, L.G. (1992): "To change or not to change: the late and post-glacial in SW Europe". *Quaternaria Nova* 2. 161-185

¹⁴⁶⁶ Soto, E. (1984): "Restos faunísticos de la Cueva del Buxu, Oviedo". *BIDEA* 112: 803-810. Altuna, J. (1986): "The mammalian faunas from the prehistoric site of the Riera." L. G. Straus y G.A. Clark (eds). *La Riera cave stone age hunter-gatherer adaptation in northern Spain*. University State Arizona. Arizona. 36. Straus, L.G. (1992): *Iberian before the iberians: the Stone Age prehistory of Cantabrian, Spain*. University New Mexico. Nuevo México.

¹⁴⁶⁷ Gamble (1990: 53-55). Para este autor los cazadores recolectores se adaptan mejor en las regiones locales que en las globales.

¹⁴⁶⁸ Quesada (1998:47)

¹⁴⁶⁹ Conkey 1980.

Estas propuestas encajan bien en las ideas expresadas por Jochim (1976:19) las sociedades paleolíticas se rigen por la Ley del Mínimo esfuerzo pero dentro de la estrategia de reducir los riesgos inherentes a los modelos de explotación con alto factor de movilidad así como asegurar el encuentro entre grupos más amplios para celebrar ceremonias, matrimonios, etc. No deja de ser parte de una planificación del uso de los recursos dentro de la estrategia de subsistencia como se vió en el estudio de los Tingit por este autor.

¹⁴⁷⁰ Utrilla 1994.

Esa densa red de asentamientos juega su importancia, no sólo aquellos vinculados con la pura explotación del territorio, sino los supuestos “santuarios” con arte. Una visión más cercana a las ideas de la denominada Arqueología del Paisaje.¹⁴⁷¹ Es decir sopesando la trascendencia que el entorno tenía para las sociedades de cazadores-recolectores estableciendo territorios simbólicos o sagrados¹⁴⁷². El problema que se encuentra el investigador no es como asociar las manifestaciones gráficas representadas en esas cavidades a ese territorio. El desafío es ir más allá de la pura descripción formal¹⁴⁷³ de técnicas, estilos e iconografías -tanto de arte rupestre como mueble- coincidentes en tiempo y espacio. Ese reto es el que nos lleva a pensar que estamos ante la manifestación material y visual de una serie de códigos simbólicos y tradiciones comunes al acervo cultural de grupos que habitaban un área concreta. Grupos que podrían compartir ese conocimiento con otros en su deambular en busca de recursos para su subsistencia¹⁴⁷⁴.

Concluyendo, se podría encuadrar el sistema territorial de caza observado en la zona centro cantábrica como “recolector” siguiendo los parámetros definidos por Binford¹⁴⁷⁵. Los grupos paleolíticos planifican y despliegan una estrategia de asentamientos y captura/recolección dentro de un espacio conocido que le proporciona ciertas posibilidades o tentativas de caza gracias a su amplia biodiversidad. No estamos tanto ante modelos oportunistas o azarosos sino ante una organización que busca unos resultados claros para alcanzar, con el mínimo desgaste, la subsistencia de la banda. Se establece un patrón de movilidad donde, sin duda, se organizaría una jerarquía de asentamientos en función de la actividad a desplegar. Lugares con mayor o menor intensidad de ocupación ligada a la cadena de actividades estratégicas enfocadas a obtener piezas venatorias y otros recursos. Existiría una temporalidad y trashumancia dentro del territorio ligado a las especies y obligado por las estaciones. Esta estrategia permitiría no dejar nunca desabastecida la despensa evitando los riesgos de una eventual caída de capturas por fenómenos medioambientales o por sobreexplotación. Tal como señala Gamble¹⁴⁷⁶ la actividad del grupo jugando con la

No parece casual que la mayoría de las representaciones realizadas en el Magdaleniense inferior bajo la técnica del grabado estriado sean ciervas.

¹⁴⁷¹ Tilley, C. (1994): *A Phenomenology of Landscape: places, paths and monuments*, Berg, Oxford.

¹⁴⁷² Santos, M.; Parceró, C.; Criado, F. 1997 “De la Arqueología Simbólica del paisaje a la Arqueología de los paisajes sagrados”, *Trabajos de Prehistoria* 54 (2), 61-80.

¹⁴⁷³ Ha llevado, por ejemplo, a autores como J.M. Apellaniz a intentar identificar grupos de autores o “escuelas”. Apellaniz J.A. (1980) “El método de determinación del autor y su aplicación a los Santuarios paleolíticos del País Vasco”, *Zephyrus* XXX-XXXI, 15-22.

¹⁴⁷⁴ González Sáinz, C. (2003): “The geographical context: An introduction to the Cantabrian region and its communications during the Palaeolithic”, *Hugo Obermaier-Gesellschaft, 45° Annual Congress, Field Trips Guidebook*, Santander, 13-19.

González Sáinz, C.; San Miguel, C. (2001): *Las cuevas del desfiladero. Arte rupestre paleolítico en el valle del río Carranza (Cantabria-Vizcaya)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Santander.

Menéndez, M.; García, E. 1999 “La cueva de la Güelga (Asturias): arte mueble y territorialidad en el Magdaleniense cantábrico”, *XXIV Congreso Nacional de Arqueología*, t. 1, Cartagena, 87-93.

Moure, J.A. (1994): “Arte paleolítico y geografías sociales. Asentamiento, movilidad y agregación en el final del Paleolítico cantábrico”. *Complutum* 5, 313-330.

¹⁴⁷⁵ Binford 1981

¹⁴⁷⁶ Gamble (1990:52, 58-59 y cuadro 2.5).

Hay una clara relación entre los grupos que dependen de animales y la complejidad relativa de sus tecnologías dedicadas a la obtención de alimentos. La presión ambiental, la escasez de animales o su concentración en momentos determinados del año están también en la base de esa relativa complejidad.

variabilidad y la estacionalidad para resolver los problemas de disponibilidad y abundancia/escasez de recursos se plantearía con una estrategia que enfocaría o atendería, al menos, cuatro factores:

- 1- Explotación del medio apreciándose la situación del asentamiento.
- 2- Tamaño del grupo.
- 3- Duración del asentamiento.
- 4- capacidad de almacenaje¹⁴⁷⁷.

Cabría añadir un quinto punto y sería la eficiencia¹⁴⁷⁸. Esta se plantea ante la presión selectiva del entorno tanto físico como social. En general, estas estrategias adaptativas ejercen un filtro funcional entre las pautas de comportamiento humano y su actitud ante la supervivencia¹⁴⁷⁹.

Por último, la etnografía ha dividido los comportamientos humanos relacionados con la explotación del territorio, en dos grandes conjuntos: la territorialidad compartida y la territorialidad exclusiva. La primera permite la explotación del territorio propio por otro u otros grupos, según determinadas condiciones. Naturalmente esta interrelación debe regularse mediante acuerdos que darán lugar a alianzas que frecuentemente se concretan en actos sociales (ceremonias, rituales, mitos, etc.) o dan lugar a intercambios y a la manufactura de objetos materiales (intercambios matrimoniales, regalos, objetos de prestigio, etc.). Sin embargo, la territorialidad exclusiva evita la explotación del propio territorio por otros grupo, generalmente mediante sistemas de advertencia, sin llegar a descartar la defensa violenta del mismo. Precisamente para evitar esto último se crea todo un sistema de comunicación e intimidación que informa o otros grupos de los límites y la capacidad de defensa del territorio. Este sistema va desde la toponimia hasta la celebración de grandes reuniones interregionales, donde se intercambia la información que trata de mantener el orden establecido minimizando las posibilidades de conflicto. Naturalmente, en este *quién es quién* juegan un papel importantísimo los referentes culturales de cada comunidad, que para suerte de los arqueólogos se concretan en objetos materiales: tipo y forma de elaboración de armas y herramientas, adornos, emblemas, iconográficos, estilos, etc.

Si trasladamos el esquema etnográfico - que se ha ido describiendo - a los grupos cazadores recolectores del Paleolítico superior cantábrico se observa, según el modelo de explotación ecológica que hemos descrito y analizados a escala regional, una pausable división en dos grandes grupos que se corresponden con otros tantos modelos de territorialidad. El primero muestra una explotación oportunista, escasamente planificada, lo que obligaría a una territorialidad baja y probablemente compartida¹⁴⁸⁰. Este modelo se ajusta a los grupos cazadores recolectores cantábricos del pleniglacial, con el límite aproximado del

Estrategias adaptativas donde el factor tiempo ejerce una especial presión y puede estar en la base de esa tecnología.

¹⁴⁷⁷ Testar 1982 y 1985, señalaba este factor como la capacidad de trabajar la perdurabilidad de los recursos.

Una capacidad que determinaría la mayor movilidad o no de los grupos sobre el territorio

¹⁴⁷⁸ Smith, E. 1979

¹⁴⁷⁹ Wilmsen 197, Jochim 1980, ó Perlman 1980

¹⁴⁸⁰ Menéndez 2012

18.0000 BP (21700 cal BP). Sin embargo, de esta primera fase la información relevante es bastante escasa. Muy probablemente a ello contribuye la baja demografía y alta movilidad inherentes, además de otras causas postdeposicionales. En cualquier caso, este modelo implica relaciones a larga distancia, como se ha puesto de manifiesto en la presencia de elementos muy representativos recurrentes en el utillaje y el arte desde el occidente de Europa hasta las estepas rusas¹⁴⁸¹. El segundo supuesto, por el contrario, nos muestra que durante el tardiglacial, con el límite en el Solutrense superior y muy claramente en el Magdaleniense Inferior, la territorialidad deviene de manera intensa y exclusiva con una explotación de recursos francamente especializada. Los yacimientos muestran ahora tasas de ocupación muy prolongadas, de manera que podemos hablar de grupos que ocupan campamentos residenciales interrumpidamente, a juzgar por la continuidad sedimentaria, durante miles de años (ejemplos los encontramos en Balmori o La Lloseta). Aparecen una serie de elementos identitarios, estilos, formas e iconografías propias. En estos yacimientos encontramos numerosos ejemplos de áreas diferenciadas y objetos de prestigio (por ejemplo los hioides de ciervo decorados de La Güelga y Tito Bustillo) que muestran una alta complejidad social¹⁴⁸². Estas desigualdades, como hemos visto antes, producen sociedades jerarquizadas y competitivas, donde la elaboración de objetos suntuarios y el papel que cada uno juega en las ceremonias cobran especial relevancia.

A la hora de desarrollar un patrón territorial es importante conocer todas estas prácticas económicas de explotación. No sólo nos marcan cambios socioeconómicos en el tiempo sino que nos muestran que especies y por tanto, que nichos son los preferidos por el hombre paleolítico en la comarca objeto de estudio. El análisis sobre el terreno nos muestra que zonas serían las más adecuadas para la caza y recolección pero también nos muestran que los radios de acción no son muy extensos. Se pueden definir, al menos, tanto por los restos como por la ubicación de ciertos yacimientos, tres tipos de áreas.

- A. Aquellas de radio corto (1 a 2 km) de recolección inmediata por el grupo desde un asentamiento estable o temporales.
- B. Otras de radio medio (4 ó 7 kms) que darían paso a ciertos biotopos/biocenosis y enlazarían con asentamientos temporales y esporádicos buscando la mayor eficacia en zonas venatorias y de recolección. Existirían puntos de avanzada que permitirían acceder a zonas especialmente atractivas para la caza o alargar las expediciones varios días o semanas antes de retornar a los campamentos base.
- C. Por último, de radio largo (entre 10 km a 40 kms) relacionadas con desplazamientos a lo largo de la costa y movimientos estacionales. Se podría pensar en rotaciones periódicas por los ejes fluviales desde el norte al sur (costa-interior).

La fauna cazada muestra igualmente los episodios de estacionalidad y cierta trashumancia más o menos estable por la comarca. Es decir, se producirían movimientos norte a sur con la mejoría climática estacional pero sin implicar necesariamente residencias permanentes anualmente, en el interior, de todo el grupo. Hecho fácilmente deducible si

¹⁴⁸¹ Gamble 1990

¹⁴⁸² Mellars, P. (1985): "The ecological basis of social complexity in the Upper Paleolithic of Southwestern France". D. Price y J. Brown (Eds). *Prehistoric Hunter-Gatherer. The emergence of Cultural Complexity*. Academic Press. San Diego. 217-297.

observamos como los yacimientos de costa mantienen la actividad todo el año. Al menos en determinados momentos, marcados por episodios fríos, del paleolítico de la comarca. Dada la proximidad del litoral, la banda se podría desplazar prácticamente en un día o dos (paradas intermedias) hacia el interior y regresar. O bien establecerse en algunas cuevas por ciertos periodos¹⁴⁸³. Las ocupaciones como La Güelga o el Buxu nos muestran, al menos en el Magdaleniense y Solutrense, una ocupación estacional y no esporádica. Caso aparte, por su localización muy interior, sería Collubil. Durante la prospección realizada en 1986 en el curso del Sella-Güeña pudimos reconocer varios yacimientos que marcarían rutas de acceso y movimiento hacia distintas áreas y entre diferentes zonas. Se podrían considerar puestos avanzados de caza usados eventualmente como aquellos que se encuentran en al cabecera del río Casañu (Paré Jelgueras o Juracaos) o en el caso de Ardines cuevas como el Tinganón situada al pie de escarpes rocosos propicio para la vida de rebeco o cabra. Podrían entenderse como posiciones venatorias temporales para acceder rápidamente a ciertos biotopos/biocenosis propicios, pero también podrían tener un uso como zonas de preparación de las piezas obtenidas en la propia partida y su despiece¹⁴⁸⁴. Desde ellos se trasladarían las partes consumibles a asentamientos más estables. Incluso, podríamos analizarlos, áreas de preparación mínima de elementos capturados o pescados como salmones. Los movimientos estacionales también debieran verse como una manera de hacer descansar las zonas de explotación costera propiciando cierta rotación en su uso, bien de manera intencionada o sobrevenida. La actividad debió ser muy intensa en los momentos más duros del invierno

El análisis de todos estos factores y comportamientos aunque sean, de momento, parcialmente teóricos nos pueden ayudar a determinar el territorio más interno o íntimo de las bandas cazadoras recolectoras del valle del Sella y en general de la Comarca de Picos de Europa.

Proponemos un modelo para la zona de estudio basado en seis tipos de yacimientos:

A. Asentamientos base y permanentes durante todo el año. Se trata de cuevas amplias, bien orientadas y que muestran una densa ocupación. Podría ser el caso de la Lloseta (Ardines).

B. Asentamientos periféricos temporales y ocasionales.

B1. Asentamientos temporales cercanos al asentamiento base. Ser trataría de cuevas de cierto tamaño y ocupación que serían empleadas en determinados periodos de tiempo para acceder a ciertos recursos. Por ejemplo Cova Rosa.

B.2. Asentamientos esporádicos u ocasionales. Bien unidos a A o B. Suelen ser pequeñas cuevas situadas en zonas de paso (costa-interior) o estratégicas (sobre entradas de valle) que podrían definirse como puestos de caza y de acceso rápido a áreas claras de captura (por ejemplo valles interiores, matas de bosque o laderas rocosas). Cuevas como El Tinganón podrían cubrir este tipo de funciones.

¹⁴⁸³ Un caso así podría ser la cueva de Los Azules en Cangues d'Onís.

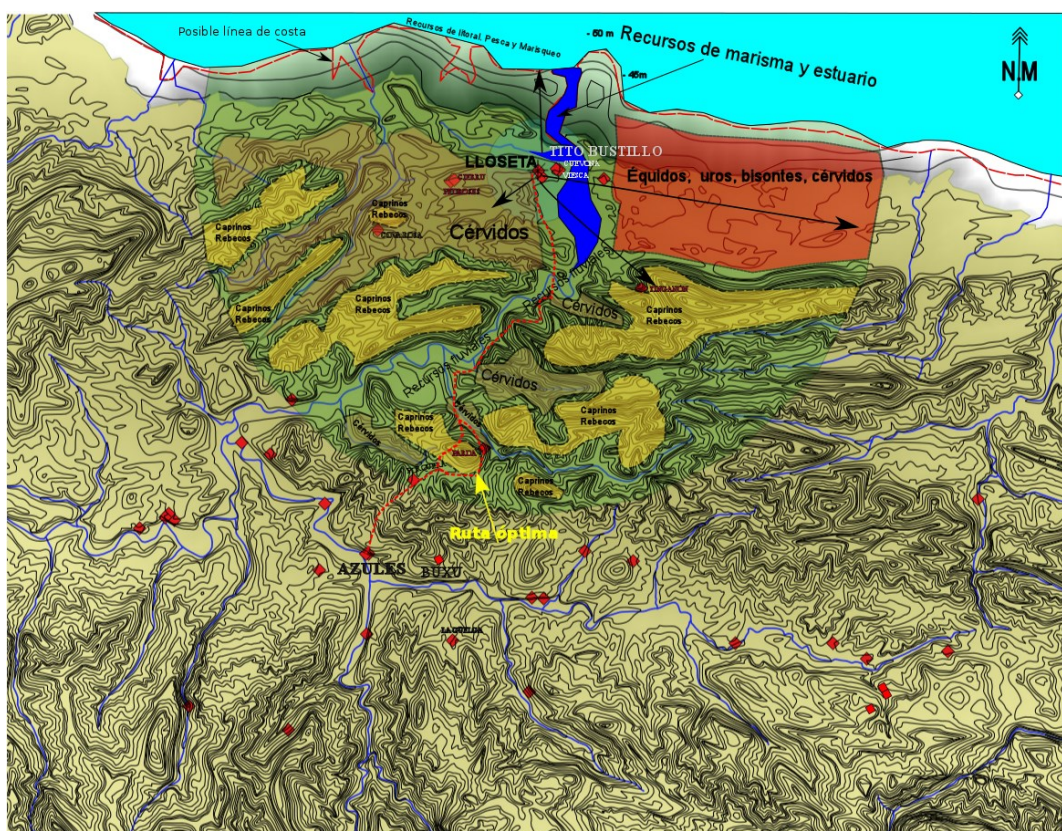
¹⁴⁸⁴ Straus (1976: 285)

C. Asentamientos claramente estacionales. Suelen ser cuevas de cierto tamaño y situadas en el interior pero fácilmente accesibles desde la costa. Por ejemplo La Güelga o Los Azules.

D. Asentamientos periféricos y temporales de tipo estacional ligados a C y con función B.2.

E. Grandes cuevas con arte. Lugares de agregación. Por ejemplo Tito Bustillo.

F. Pequeños o medianos lugares con arte. Próximos a los asentamientos y que debieron estar ligados a prácticas simbólicas y rituales, en casos muy específicas, del grupo en su círculo interno. Su repertorio gráfico es más reducido pero ligado al de los grandes centros. Ciertos elementos sígnicos se repiten, en unos y otros, como muestra o expresión de la identidad del grupo. Dentro de este apartado podrían entrar El Buxu, Les Pedroses o La Cuevona.



Área de influencia. Principales biotopos y biocenosis. Lloseta - Ardines

Fig 165. Isocronas y área de influencia.

6. 4. La caza y representación del ciervo en el arte paleolítico cantábricos. Una iconografía dentro del modelo económico.

Se ha ido evidenciando, a lo largo de los párrafos anteriores, la relevancia económica y subsistencial que el ciervo tenía para el hombre paleolítico cantábrico. Una importancia que trasciende al plano puramente económico siendo la iconografía más plasmada sobre paredes y soportes óseos. Esta magnitud e insistencia representativa lleva a pensar en el peso, no solo económico sino simbólico que este animal tenía entre aquellas comunidades humanas. Este comportamiento repetitivo e intencionado, con diferentes estilos y periodos, iría desde momentos tempranos del arte cantábrico (Gravetiense) hasta casi sus momentos finales (Magdaleniense Superior). La temática de la cierva predomina tanto en esas fases premagdalenienses como en las primeras etapas Magdalenienses modificando, en este periodo, técnicas y estilos en las representaciones yendo hacia figuras formalmente más modeladas y naturalistas. En definitiva se pasa de las ciervas punteadas o lineales rojas a las grabadas estriadas¹⁴⁸⁵. Se puede afirmar que esta iconografía ciervo/cierva pudo ser uno de los principales ejes simbólicos en el área cantábrica y más aún en ciertos momentos como en el periodo entre el final del Solutrense y el Magdaleniense Inferior Cantábrico (entre el 16.800 BP y el 14.000 BP ó 20000-17240 cal BP). Como señalan algunos autores: *“Existe, sin duda, una motivación económica y cultural en la presencia constante de ciervos en el imaginario artístico paleolítico. Incluso en algunos momentos concretos donde en otros ámbitos europeos otras especies animales cobran un protagonismo especial, en el Cantábrico se representan profusamente ciervos y ciervas, según modelos y convencionalismos rígidamente establecidos. Ello es indicativo de una presencia de esta especie animal que va más allá de lo estrictamente económico y se asienta como un tema central en el universo simbólico de los cazadores recolectores cantábricos.”*¹⁴⁸⁶

Hemos visto como este animal tiene una alta o altísima presencia entre los restos faunísticos de los yacimientos cantábricos. Muestra y clara señal de su importancia económica para la subsistencia de aquellas poblaciones. Su caza intensa parece guardar relación con las condiciones ambientales extremas que dominan el continente en su máximo glaciar entorno al 18.000 BP (21700 cal BP) y que marcan una profunda crisis climática. Las duras situaciones obligarían a este animal de climas más atemperados, a desplazarse hacia el sur. Su escasez en yacimientos franceses parecen indicar esa concentración cantábrica¹⁴⁸⁷. El frío extremo lo iría expulsando desde los territorios del norte encontrando mejores biotopos adaptados a sus necesidades en Asturias o Cantabria conviviendo con otras especies más euritermas como caballo, uros(más propio del sur), bisontes, rebeco o cabra¹⁴⁸⁸. Su espacio iría, paulatinamente, siendo ocupado por especies como el reno como se documenta tanto en

¹⁴⁸⁵ Hernando, C. (2014): *La sociedad a través del arte: las tradiciones gráficas premagdalenienses en la región cantábrica*. Tesis Doctoral. Departamento de Prehistoria, Historia Antigua y Arqueología. Universidad de Salamanca.

¹⁴⁸⁶ Menéndez, M. y Quesada, J.M. (2008): “Artistas y cazadores de ciervos. El papel del ciervo en el arte y la caza del Paleolítico Superior Cantábrica”. *Espacio, Tiempo y Forma I. Prehistoria y Arqueología I*, 155-166

¹⁴⁸⁷ Altuna, J. (1995): “Faunas de mamíferos y cambios ambientales durante el tardiglacial cantábrico” en Moure y González Sainz . *El Final del Paleolítico Cantábrico*. Santander. 82-83

¹⁴⁸⁸ Esta última sería empujada desde las alturas de los escarpes de macizos como Picos de Europa, por los hielos perpetuos hacia zonas más bajas pero igualmente óptimas para ellas. Los roquedos calizos de buena parte de la región con rudas laderas y en aquel momento poco bosque serían óptimas para ellas.

yacimientos de la Dordoña como del Pirineo atlántico¹⁴⁸⁹. El ciervo se irá convirtiendo en una gran solución alimenticia y económica – junto con la cabra según asentamientos- en el paleolítico cantábrico¹⁴⁹⁰. Máxime ante esas extremas condiciones climáticas que provocarían momentos de gran incertidumbre entre aquellas poblaciones. Sobremanera ante recursos fluctuantes y entornos imprevistos. El papel jugado en la confección de la estrategia de abastecimiento sería clave al realizarse con medios simples contando, relativamente, con pocas especies a explotar y con alta movilidad. La estrategia definida debería saber aprovechar, en la cornisa cantábrica central, una biodiversidad más compleja, largas cadenas tróficas, alta biomasa, variedad de hábitats y especies con un menor número de individuos a los que atacar¹⁴⁹¹. No es por tanto, extraño o ajeno, que esa parte del bestiaro del arte paleolítico pasase a ser representado en mayor o menor medida por aquellos artistas.

El ciervo ya era cazado antes de las fechas antes citadas tal como vimos en las secuencia de La Riera o en los niveles auriñacienses de El Castillo o Morín, pero hay un momento de inflexión dentro del paleolítico superior cantábrico (18.000 BP ó 21700 cal BP). Esta especie protagonizaba una de cada tres capturas y como señala Freeman¹⁴⁹², estaba muy a la par de otros animales de pradera como caballos, bóvidos o bisontes. Todos ellos de mayor peso y por tanto, aportador de más carne y con mayor valor bromatológico. El factor peso/carne/animal hay que tenerlo en cuenta y no sólo el número de especies para determinar la importancia, la estrategia de caza y la intencionalidad de ésta. Los niveles presolutrenses de La Riera muestran como las manadas de caballos fueron tanto o más codiciadas que las de ciervos¹⁴⁹³. Las fases finales del Solutrense registran -en La Riera- la antesala de la especialización venatoria sobre esa especie comenzando una tendencia que se continuará, en líneas generales, hasta el final del paleolítico¹⁴⁹⁴. Se implantan como señala el profesor Straus

¹⁴⁸⁹ Delpeche, F. (1978): “Les faunes Magdaleniennes et Azilienne du gisement de Duruthy, à Sorde-l'Abbaye (Landes).” *Memoires de la Société Préhistorique Française* 13 (Le gisement préhistorique de Duruthy à Sorde-l'Abbaye (Landes), París. 110-116

Delpeche, F. (1983): “Les faunes du Paleolithique Supérieur dans le Sud-Oest de La France”. *Cahiers du Quaternaire* 6. 1-453.

¹⁴⁹⁰ Demars, P. (2007): “La repartition des grands ongules en europe central et de l'ouest au paleolithique supérieur”. Maillo y Baquedano (Ed). *Miscelanea en homenaje a Victoria Cabrera Zona Arqueologica* 7 (vol I), 92-97. Alcalá de Henares. Los ciervos según representan en el Cantábrico con un corte en el 17000 PB.

– Periglaciario 56,7% de restos documentados en yacimientos

– Tardiglaciario 64,85.

¹⁴⁹¹ La cuestión es que la presión ambiental, el desplazamiento de la especie, su acondicionamiento en el cantábrico, el comienzo de su caza de manera más intensa hasta convertirla en primera especie de manera paulatina pero sobre todo en determinados periodos. Todo ello pudo tener un reflejo en el mundo cultural, simbólico y de creencias de las poblaciones cantábricas. Nuevos relatos, nuevas leyendas, nuevos cultos,... Los momentos de crisis y cambio hacen girar al hombre hacia nuevas formas “religiosas” y nuevas posiciones animicas aunque ello no implique renunciar a cultos del pasado. Reflejo que pudo tener plasmación iconográfica e iconológica en el arte mueble y rupestre. Una iconografía que parece incrementarse sobre otro tipo de figuras hasta hacerla casi la principal (¿qué periodos?, los de mayor regionalización sobre el 18.000-14.000 BP// 21700-17200 cal BP)

¹⁴⁹² Freeman, L.G. (1971): “Significado ecológico de los restos de animales”. González Echegaray y Freeman (Ed) *Cueva Morín. Excavaciones 1966-1968*. Santander. 417-437

¹⁴⁹³ Menendez y Quesada (2008: 158)

¹⁴⁹⁴ Quesada, J. M. (1995): “Las estrategias de caza durante el paleolítico superior cantábrico. El caso del Oriente Asturiano”. *Complutum* 6. 79-103

¹⁴⁹⁵ nuevas conductas de caza que se pueden sintetizar en un comportamiento o una estrategia cinegética masiva y no selectiva en cuanto a individuos de la manada provocando en ocasiones, matanzas indiscriminadas. Una práctica que parece atestiguar en los restos de El Juyo (tal vez Paloma por el total predominio de cérvidos). Y de otra manera Tito Bustillo donde se encuentran restos de ciervas y crías. Se quiera ver en el final del Solutrense o a principios del Magdaleniense ese total cambio de patrón en la caza¹⁴⁹⁶, no sólo en la preponderancia del ciervo sino en la forma que se captura. Este cambio implicaría un elaborado protocolo de acción y un grupo especialmente preparado y coordinado para emboscar a las manadas y organizando partidas según los ciclos estacionales de movimiento de la especie¹⁴⁹⁷.

Esa aparente línea de corte en la estrategia de capturas puede establecerse entorno al 18.000 BP (21700 cal BP) - como se indicaba - y vendría marcada por el máximo glacial extendiéndose entre el 16,500 y 13,300 BP (19800-16500 cal BP) con el desarrollo, primero del Magdaleniense inferior cantábrico y continuada durante el Magdaleniense medio. Parece claro como señala González Sainz¹⁴⁹⁸ que durante las fases más constrictivas o críticas en cuanto a variedad y abundancia de recursos, una respuesta lógica sería la movilidad y la especialización, algo patente en el periodo previo al interestadio tardiglacial. Una trashumancia que sería cada vez más compleja y que iría ampliando el radio de acción actuando sobre territorios antes marginales o desocupados -en la medida que orografía y condiciones ambientales lo permitieran- seguramente con el objetivo de no agotar los recursos y buscar nuevas bolsas de abastecimiento. Esta nueva forma de explotación del medio y sus recursos alimentarios es “*donde puede tener sentido la especialización creciente de la caza del ciervo*”¹⁴⁹⁹ y la otra parte del binomio cinegético, la cabra montesa como han venido defendiendo los diversos autores citados a lo largo de estas páginas. El territorio a abarcar estaría sujeto a las condiciones topográficas del país, así las poblaciones cantábricas sólo pueden desplazarse entre 30-50 km de norte a sur y su salida fundamental es hacia el Este contactando con grupos pirenaicos. Este territorio, tan marcado orográficamente, obligaría a

¹⁴⁹⁵ Straus muestra en Riera y Altamira como los restos de ciervos corresponden a todo tipo de individuos. Hembras, machos, jóvenes, cervatillos,...Se golpea a todo el conjunto de la manda. En Straus L.G (1983): *El Solutrense vasco-cantábrico. Una nueva perspectiva*. Santander.

¹⁴⁹⁶ Se discute mucho el momento ante la falta de evidencias solutrenses Quesada 1998 y 1995

¹⁴⁹⁷ Puede ser ilustrativo el comportamiento de caza de manadas de caribú por los nuniamut de Alaska, estudiados por Binford donde se establecían rutas hacia los puntos de abatimiento. También los paralelos etnográficos de cazas masivas de ciervos por indios de las costas americanas donde intervenían grupos numerosos con mujeres y niños. Monterías donde se encauzaban y dirigían por el grupo a los animales hacia trampas donde se les daba muerte.

¹⁴⁹⁸ González Sainz, C. (1995): “13000-11000 BP El final de la época magdaleniense en el Región Cantábrica”. *El Final del Paleolítico Cantábrico*. Moure y González Sainz (Ed). 181-183.

Se podría decir que se parte de un modelo más localista en esa fase final del tecnocomplejo solutrense (desolutrenización y principios del magdaleniense o magdalenización). La presión ambiente obligaría a los grupos a mas desplazamientos, así como la intensidad de actuación sobre los recursos. Y eso comienza a ocurrir en el Magdaleniense inferior cantábrico consolidándose en el Magdaleniense medio cantábrico. La aparición de arpones por ejemplo para González Sainz (1995:183) es un indicio de esa creciente necesidad de recursos, en este caso la pesca. Restos que son cada vez más frecuentes en yacimientos de ese periodo. Leroi-Gourhan mostraba como en ese momento son más frecuentes las representaciones de peces en el arte rupestre y mueble.

¹⁴⁹⁹ González Sainz (1995:181)

prácticas más intensas e imaginativas. Algo que terminaría llevando a una mayor diversificación en cuanto recursos, la caza de nuevas especies según las condiciones climatológicas lo fueran permitiendo o el trabajo sobre nuevos biotopos como ríos y litorales con diversas biocenosis (pesca/marisqueo). Este enfoque para resolver las crisis de subsistencia comienza a romperse y a hacer variaciones sobre la estrategia clásica ya expuesta, en cuanto al tipo de movilidad logística y especialización cinegética, durante el Bölling. Se produce una mayor variedad durante el Magdaleniense reciente, así como la caza alternativa aunque se mantengan las técnicas cinegéticas masivas¹⁵⁰⁰.

Si la especialización era uno de los pilares básicos de la estrategia de caza, el otro era, como se ha venido reiterando, la movilidad, sobremanera la trashumancia estacional como parecen mostrar los restos de especies recogidas en diferentes yacimientos magdalenienses. Posiblemente de marzo a abril se produciría un desplazamiento hacia las zonas altas y en octubre hacia las zonas costeras y partes bajas. Creemos que este comportamiento es realmente importante para definir el patrón de territorialidad y uso de ese territorio. La actividad predatoria y estacional no sólo se practicaba sobre individuos adultos o aislados sino, como se documenta en los yacimientos de La Riera, Ekain o Urtiaga, se ejercía sobre manadas enteras. Se observa la concentración de restos de ciervos juveniles y cervatillos abatidos entre primavera y verano, momento en el que estarían acompañados de sus madres. Esa intensidad de la caza debió tener fuertes efectos sobre las poblaciones de ciervos; de hecho se ha observado en un estudio detallado de restos óseos¹⁵⁰¹ como el tamaño de estos ha ido disminuyendo desde el Auriñaco-Perigordense hasta el post-würmiense y especialmente en la actualidad.

Ya hemos visto la importancia económica y vital que el ciervo tuvo entre aquellas poblaciones. Volviendo sobre el tema del arte, las iconografías de cérvidos representan, de manera absoluta, el 23,28 % para las ciervas y un 10,42% para los ciervos. Mientras que los caballos, por ejemplo sólo alcanzan el 22,16%¹⁵⁰². Estas cifras, en momentos premagdalenienses y siguiendo el censo de Clara Hernando¹⁵⁰³, alcanzan sobre un total de 467 figuras recontadas: las representaciones de ciervas (190) el 41%, los caballos (101) el 22%, los ciervos (38) el 8%, los bisontes (41) el 8,77% y los uros (30) el 6,42% . Respecto a las ciervas, en el siguiente estadio (Magdaleniense inferior) las representaciones llegan al número de 112¹⁵⁰⁴. Para el arte mueble se tiene un censo de 1986 realizado por Soledad Corchón¹⁵⁰⁵ (algo obsoleto) donde se observan los altos porcentajes de ciervas especialmente concentrados en el Magdaleniense inferior cantábrico y de caballos en el Magdaleniense con arpones. Los

¹⁵⁰⁰ González Sainz (1995:182)

¹⁵⁰¹ Mariezkurrena, K. y Altuna, J. (1983): "Biometría y dimorfismo sexual en el esqueleto de *Cervus Elaphus* würmiense, postwürmiense y actual del Cantábrico". *Munibe* 35. San Sebastián. 203-246

¹⁵⁰² Hemos tomado el recuento realizado por González Sainz (2005) que puede ayudar a estimar la importancia de este conjunto de iconografías a lo largo de todo el paleolítico cantábrico, aunque sería más indicativo hacerlo por periodos.

¹⁵⁰³ Hernando 2014. Con todos los problemas que conlleva un censo de este tipo, se pueden observar claramente las tendencias que son muy similares a otros censos como el realizado por González Sainz citado en la anterior nota.

¹⁵⁰⁴ Hernando (2014: 433)

¹⁵⁰⁵ Corchón, M.ª. S. (1986): *El arte paleolítico cantábrico: contexto y análisis interno*. Ministerio de Cultura. Madrid.

trabajos, especialmente, de Clara Hernando y de Diego Garate¹⁵⁰⁶ muestran una clara tendencia gráfica con el predominio de la iconografía de la cierva desde momentos del Gravetiense y primeros episodios solutrenses. Pero donde domina, sobremanera, este animal es en las paredes exteriores de abrigos como Godulfo, Santo Adriano, Los Torneiros, La Viña o Chufin, destacando la hornacina de la Lluera con sus ciervas frente a los grandes uros (dentro del mismo periodo cronológico que las figuras rojas). Esta tendencia que se mantiene en momentos posteriores (Magdaleniense inferior) con cambios formales en cuanto a técnicas y estilo plástico pero conservando una cierta continuidad en cuanto a convenciones y motivos, por ejemplo en el caso de las ciervas retrospectivas¹⁵⁰⁷.

La trascendencia que adquiere el ciervo en las prácticas de caza en ciertos yacimientos de la última fase Solutrense tiene, como se ha visto en casos como La Riera, su reflejo artístico en las representaciones parietales de cuevas. Desde momentos anteriores y plenos del Solutrense encontramos figuraciones de cérvidos en rojo, por lo general hechos con digitaciones, y cuyo mayor exponente lo encontramos en el núcleo de río Carranza¹⁵⁰⁸. Cuevas como Covalanas donde se aprecian 18 figuras de esta especie frente a un équido, un posible reno y un dudoso bóvido, es un buen ejemplo.

El otro caso iconográfico destacado, como se comentó, serían las representaciones de ciervas realizadas con grabados de trazo estriado y modelado interior del Magdaleniense inferior cantábrico. Una iconografía con una ejecución y convencionalismos propio del área central de la región cantábrica (tanto en arte mueble como rupestre). Un modelo muy concentrado en áreas costeras cantábricas (Juyo, Mirón, Altamira, Castillo, Garma, Emboscados, Cobrantes) y con algunas derivaciones hacia el oeste (Cierru, Llonín, Tito Bustillo, Pedroses). Su extensión cronológica abarca unos 2000 años como muestran diferentes dataciones situándose entre el 16.000 y 14.000 BP (19140 y 17330 cal BP). Parece coincidir y puede tratarse de ese momento de matanzas masivas¹⁵⁰⁹ que se detectan en el Juyo o Paloma. Sería el momento de mayor peso de esta especie en la economía y mundo simbólico local. Un peso y actividad que se transfiere, incluso, a la plasmación de iconografías muy específicas como es el venado herido y bramando que encontramos en el Muro de los Grabados de Peña Candamo, el panel principal del Buxu o en la Pasiega. Ciervas asaetadas también las encontramos en el panel principal de Les Pedroses. Estas representaciones suelen mostrar algunos puntos en común como ha presentado González Sainz junto a Utrilla y Martínez Brea¹⁵¹⁰. Hay una clara intención en esta plasmación plástica que busca recoger, con gran fuerza y elocuencia, la actitud doliente de un gran animal. Éste es expuesto en toda su potencia y grandeza. La expresividad del dolor y el sentido de la muerte próxima que muestra el ciervo, se acusa con su bramido, la cabeza vuelta y el temblor de las

¹⁵⁰⁶ Hernando 2014 y Garate, D. (2006a): *Análisis y caracterización de los conjuntos parietales en grafías zoomorfas punteadas. Una expresión pictórica propia del Paleolítico Superior Cantábrico*. Tesis Doctoral, Santander. Universidad de Cantabria.

¹⁵⁰⁷ Hernando (2014: 433-437)

¹⁵⁰⁸ Menéndez y Quesada (2008:163).

¹⁵⁰⁹ Menéndez y Quesada (2008:164).

¹⁵¹⁰ González Sainz, C. (2007/08): "El tema del ciervo herido en el arte paleolítico de la región cantábrica. Evaluación iconográfica". *Veleia* 24-25. 305-327

Utrilla, P. y Martínez Brea, M. (2005/06): "La captura del ciervo vivo en el arte prehistórico". *Munibe* 57. 161-178

patas que reflejan ese retorcimiento por las laceraciones sufridas presentándonos su figura ante los últimos estertores. Es difícil saber si estamos ante una historia de caza, un mito, un rito propiciatorio, un sistema de aprendizaje o todos estos factores en uno. En cualquier caso si podemos pensar que todos ellos pueden ser rasgos iconológicos donde el simbolismo del dolor y la muerte están presentes revelándonos a través de esas imágenes tan concretas y elocuentes.

Este patrón iconográfico de ciervas estriadas, con todo su peso, parece llegar a su fin hacia el 14.000 BP (17330 cal BP). Se pudiera pensar que aparece un nuevo modelo de ocupación y relaciones en el territorio. Se comienza a deslocalizar, a ser más permeable y a multiplicarse el contacto con otras áreas. Aparecen, con mayor profusión, otras iconografías como caballos y bisontes haciéndose más patentes las influencias estilísticas pirenaicas¹⁵¹¹. Aunque esto no implica, en ningún caso, la desaparición de las representaciones de ciervos ni su pérdida de notoriedad como muestran piezas de arte mueble muy significativas (tibia de la Güelga, bastones de mando de Valle y Pendo, etc). Si se puede seguir una tendencia clara donde esta iconografía va tomando importancia desde el Gravetiense, especialmente en áreas como la cuenca del río Nalón (ciervas grabadas exteriores) o, en el otro extremo del Cantábrico, con las representaciones de ciervas punteadas en rojo. Esta proliferación no parece estar tan clara en la comarca oriental asturiana. El recuento de figuras en los primeros estadios del arte paleolítico de la zona nos muestran, con todas las dificultades que lleva hacer un censo sobre estudios parciales, una incidencia menor de zoomorfos frente a ideomorfos (un 82% frente al 16,5%)¹⁵¹². Es difícil saber, por ahora, si se debe a problemas de conservación o a una intencionalidad.

6. 5. La Teoría de las áreas iconográficas regionales.

La peculiaridad iconográfica en el espacio y en el tiempo, que se ha visto más arriba con respecto a las representaciones de ciervos en el Cantábrico, es sumamente interesante, por el calado que puede tener a la hora de analizar paleoterritorios, y debe estudiarse tanto desde una perspectiva económica predatoria como desde el plano artístico encuadrándose en un fenómeno más amplio tratado en varias publicaciones. Se trata de un hecho puesto de manifiesto por diferentes autores que podría resumirse como la teoría de áreas iconográficas regionales. Regiones, cronología e iconografías se asocian mostrando tendencias y patrones de comportamiento artístico, una idea apuntada por Leroi-Gourhan¹⁵¹³ en su momento cuando afirmaba que: “*las tradiciones artísticas podrían, claramente, dividirse por regiones o épocas*”. Las primeras observaciones fueron expuestas por J. Roux, J. Robert y M. Jambu¹⁵¹⁴. La variabilidad entre regiones de ciertos temas, como la asociación cierva/o y caballo en el área cantábrica frente al Quercy o Pirineo, fue reseñada en aquellos primeros trabajos. El

¹⁵¹¹ Fortea 2007 y Fortea et al. 2008

¹⁵¹² Insistimos en cierta relatividad de estas cifras ya que no contamos con un censo bien establecido y hecho con unos mismos criterios formales y cronológicos. Se han tenido que conjugar las relaciones publicadas por diversos autores - por lo general incompletas - que algunas observaciones realizada por nosotros - por lo general de obras publicadas -. Por tanto las cifras muestran una estimación y una tendencia, en principio bastante significativa. Se han hecho los cálculo sobre un total de 556 figuras.

¹⁵¹³ Leroi-Gourhan (1984:602)

¹⁵¹⁴ Roux, M., Robert, J. y Jambu, M. (1976): “Analyse de données sur l’art préhistorique”. *Les Cahiers de l’Analyse des Donnés* 1-1. 61-70.

análisis iconográfico por regiones, siguiendo la semiológica y la metodología factorial, será retomada por G. Sauvet y S. Sauvet¹⁵¹⁵ ajustándolo a una referencia geográfica pero también cronológica. Estos dos investigadores presuponían las comparaciones zonales entre dos franjas de tiempo dispares y siguiendo la clasificación, imperante en el momento, de los Estilos de Leroi-Gourhan. Así la cierva asociada al Estilo III era propia de la región cantábrica, el bisonte dentro del Estilo IV se extendía por el Pirineo o el reno por el Perigord. En cualquier caso, parecían mostrarse, como había ocurrido con algunos tipos de signos, diferentes personalidades iconográficas entre áreas y en determinados periodos. Se cuestionaba la presencia de un sistema gráfico único y estático sin particularismos regionales y evolución¹⁵¹⁶. Estas primeras apreciaciones y observaciones darían paso, años más tarde, a planteamientos de análisis del arte paleolítico por unidades regionales. Mostrada esa variabilidad zonal quedaba concretar en que medida ciertas iconografías aumentaban o disminuían en el tiempo (diacronía), se concentraban por áreas y los cambios en los estilos de representación. Si hasta la fecha se hacía de manera general un cómputo total de cada tipo de representaciones que mostraba un predominio del caballo y el bisonte, esta idea se diluía al entrar en el detalle por áreas geográficas estando presente un grado de heterogeneidad. El profesor Moure¹⁵¹⁷ ya había destacado en 1994 la personalidad artística de el área central de la cornisa cantábrica donde, entre otros rasgos, destacaba especialmente la presencia de ciervas y ciervos. Esta observación estaba de acuerdo con los estudios de G. Sauvet y S. Sauvet representaban, sobre la totalidad, en las primeras etapas, asociadas al Estilo III de Leroi-Gourhan, un 12,20% para los ciervos y un 23% para las ciervas. Esta tendencia cambiaría en momentos posteriores (Estilo IV de Leroi-Gourhan) descendiendo a algo más del 4% para ambos casos¹⁵¹⁸. G. Sauvet y A. Wlodarczyk¹⁵¹⁹ propusieron un nuevo mapa regional para un estudio con más detalle del arte paleolítico occidental. Este trabajo pretendía ser sincrónico al concentrar estaciones con arte por periodos (en este caso basándose en los estilos de Leroi-Gourhan) y diacrónico al comparar los cambios producidos en el tiempo. El análisis se simplifica uniéndolo, estadísticamente, las representaciones de zoomorfos en dos grandes grupos: Estilos II y III o Arcaico anterior al Magdaleniense medio y Estilo IV con el Magdaleniense medio y superior¹⁵²⁰. Con todo, se formulan doce conjuntos de análisis que muestran las diferencias zonales por periodos entre sí. En el caso de la región cantábrica volvemos a ver como la figura principal se concentra en la cierva durante las fases arcaicas (196) retrocediendo posteriormente frente al bisonte (animal que pasa de 47 a 151). Ese predominio iconográfico se asociaba, por aquellos dos autores, a un tipo de representación como eran las figuras rojas dentro del Solutrense. Aunque con cambios de estilo (ciervas estriadas) la iconografía de la cierva sigue vigente en el cantábrico hasta el Magdaleniense

¹⁵¹⁵ Sauvet y Sauvet 1979.

¹⁵¹⁶ Esta pregunta fue lanzada por G. Sauvet y A. Wlodarczyk en un artículo publicado en 1977. Sauvet, G. y Wlodarczyk, A. (1977): "Essai de semiologie préhistorique. Pour une théorie des premiers signes graphiques de l'homme". *Bull. Société Préhistorique Française* 74-8. 545-548.

¹⁵¹⁷ Moure 1994

¹⁵¹⁸ Sauvet y Sauvet 1979

¹⁵¹⁹ Sauvet y Wlodarczyk 2000. Establecen de manera amplia siete zonas. España centro-sur, Cantábrico, Pirineos, Quercy, Perigord y Ródano-Languedoc. Presentan un censo de 3981 figuras de las que 647 se asocian a la fase arcaica del Cantábrico y 359 al Estilo IV.

¹⁵²⁰ Nosotros hemos seguido esta pauta uniéndola a cierto consenso en la actualidad. Se establecen tres grandes periodos. Arcaico y Premagdaleniense, *Antemagdaleniense* clásico y Magdaleniense clásico con el Magdaleniense medio y superior/final.

inferior tal como expuso, en su momento, el profesor C. González Sainz¹⁵²¹ proponiendo una profundización en la idiosincrasia estilística por parte de las poblaciones paleolíticas cantábricas. El caballo sería el otro animal preponderante en el bestiario paleolítico pero presenta como característica su continuidad en el tiempo y en el espacio estando representado de manera continuada en casi todas las regiones. El cantábrico no sería ajeno a esta tendencia con 150 unidades en periodos premagdalenense frente a 83 en momentos posteriores según el censo de Sauvet y Wlodarczyk. En cualquier caso este estudio avanza una serie de tendencias iconográficas zonales, sus peculiaridades y diferencias regionales y sus variaciones en el tiempo. Permite apreciar, en el caso cantábrico, como hay un comportamiento diferente, en cuanto a las expresiones gráficas entre las primeras fases del arte y momentos más avanzados.

Cabe profundizar aún más en este tipo de investigación geográfico-iconográfica y temporal. Un camino que se ha abierto al analizar, no sólo iconografías, sino técnicas y estilos por periodos. Los trabajos, por ejemplo, de Diego Garate o Clara Hernando¹⁵²² han permitido determinar con mayor precisión diferencias en áreas regionales concretando comarcas con su propia personalidad técnica e iconográfica. La tesis doctoral de Clara Hernando permite conformar dos tradiciones gráfica muy relevantes dentro del área cantábrica demarcada por los cuencas hidrográficas de los ríos Nalón y Pas (extendido al Asón). La primera formada por los grabados exteriores definidos por el profesor Javier Fortea y la segunda con las figuras rojas punteadas y lineales descritas por diferentes autores y bien sistematizadas por Diego Garate¹⁵²³. Ambos estilos y técnicas parecen coincidir en el tiempo (Graveto-solutrense) pero se extienden de manera diferente en el ámbito cantábrico. Si la primera - grabados exteriores - se expande principalmente por la cuenca del río Nalón con pequeñas extensiones a cuevas como Falu, Chufín u Hornos de la Peña; la segunda presenta su núcleo principal entre los ríos Asón y Pas aunque con algunas extensiones hacia el occidente como la cueva de Chufín donde convive con el otro tipo de técnica. En cualquier caso el área entre el Cares y el Sella proporciona escasos ejemplos. Ambas zonas técnico-estilísticas presentan un denominador común que es el predominio de la cierva y el ciervo pero la primera está más representada en el conjunto del Nalón. Siguiendo los datos de Clara Hernando, la cierva llega al 59% entre los grabados frente al 33% de las pintadas. Llama la atención la escasa presencia de ciervo en el Nalón, no así entre las figuras rojas. No tiene una explicación clara pero podría estar en la mayor dificultad de grabarlo sobre la roca con trazo profundo. El resto de figuras del bestiario presentan un cierto equilibrio entre ambas zonas. El análisis, de esta autora, por cuencas hidrográficas es muy elocuente ya que muestra como el área comprendida entre el Sella y Cares-Deva extensible al valle del Nansa presenta un bajo índice de representaciones zoomorfas en estas primeras etapas del arte, hecho que hemos podido comprobar en nuestro reciente recuento de figuras. Una apreciación expresada, en su momento, por el profesor Fortea¹⁵²⁴. Es interesante y destacable ya que es un área intensamente poblada durante todo el

¹⁵²¹ González Sainz 2004

¹⁵²² Garate 2006 y 2010 ó Hernando 2014

¹⁵²³ Garate 2006

¹⁵²⁴ Fortea (2007: 219). Afirmaba que “*lo que más singulariza este periodo son las expresiones no zoomorfas: digitaciones cortas, alineaciones verticales u horizontales de puntuaciones o de triángulos contiguos...alineaciones de barras en vertical y la práctica de contornear oquedades, fisuras, y relieves con manchas o puntuaciones de color. A todo ello esto se suman, con particular relevancia, signos vulvares, otros más o mneos circulares, así como rectangulares...*”.

paleolítico y que cuenta con numerosas estaciones con arte, entre ellas algunas de gran importancia como Llonín o Tito Bustillo. Los signos parecen ser la manera principal de expresión gráfica en las cuevas de esta zona cubrir la mayoría de las expresiones plásticas durante el premagdalenense llegando al 83% de las representaciones. Las primeras fases de los paneles de Llonín o de Tito Bustillo son bastante elocuentes como lo es el hecho que nos encontremos con estaciones de arte monotemáticas como son Tebellín o Jerrerías o espacios muy determinados tales como el Camarín de las Vulvas en Tito Bustillo. No parece que nos encontremos ante un hecho circunstancial o aleatorio sino ante un fenómeno intencionado que muestra una peculiaridad gráfica destacable dentro del área estudiada por nosotros.

		Cierva	Caballo	Bisonte	Ciervo	Uro	Cabra	Indet	Antrop	Otros	Total
Figuras	0	112	86	26	36	20	14	19	9	12	334
Rojas	0	33,53	25,75	7,78	10,78	5,99	4,19	5,69	2,69	3,59	
Grabados.	Ud.	78	15	15	2	10	4	7	0	2	133
Exter	%	58,65	11,28	11,28	1,5	7,52	3,01	5,26	0	1,5	
Total		190	101	41	38	30	18	26	9	14	467

Datos. Clara Hernado 2014- Tabla VII

Las figuraciones abstractas pintadas en rojo dominan, frente a las expresiones zoomorficas, el primer horizonte pictórico de la comarca oriental asturiana con la formulación de caos de líneas puntos y algunos signos tal como muestra el gran panel de Tito Bustillo y, sobre manera, Llonín. Aunque no es el único conjunto de expresiones plásticas en la zona de Picos de Europa (Sella-Cares). Nos encontramos con un núcleo de grabados exteriores con diez estaciones. Por lo general suelen ser pequeños paneles o grupos, no mostrando superficies de más de medio metro cuadrado, salvo el caso del abrigo de Traúno. Si bien el número de cuevas, con este tipo de grafías, es significativo entre las grutas con arte de la zona (representa el 31%) si lo circunscribimos a superficies de pared decoradas es bastante bajo haciendo que estos pequeños conjuntos no sean especialmente significativos. Se muestran otras diferencias formales y compositivas respecto al gran núcleo del Nalón - hecho sobre el que volveremos más adelante – y finalmente la iconografía figurada se ciñe al caso del abrigo de Falu con una cierva, un posible bisonte y un posible bóvido (nada significativa en comparación con el occidente asturiano). Algo similar se puede decir sobre las cuevas con grabados digitales. Nuevamente nos encontramos con masas de líneas, formas y trazos de gran abstracción que saturan las paredes de algunas cuevas como Los Canes. Nuestra área de estudio muestra una especial concentración de este tipo de expresiones plásticas y que parecen tener un mismo comportamiento, en cuanto, a la intención gráfica que los grabados exteriores y algunos paneles con figuraciones rojas. Son enjambres de trazos y líneas que no parecen mostrar ningún orden pero que denotan un cierto *horror vacui*. Tres técnicas diferentes que confluyen en una misma área geográfica dentro de un horizonte artístico anicónico o, principalmente, representando algunos signos como iconografías dominantes.

Las iconografías de zoomorfos entre las figuras rojas o los grabados es muy baja respecto a otras áreas cantábricas, no destacando especialmente ninguna. Es decir, no tenemos, por caso, esa profusión de ciervas que vemos en la parte más oriental de la cornisa cantábrica o en las más occidental.

CUENCAS/ ICONOGRAFÍAS	Cierva	Ciervo	Caballo	Uro	Bisonte	
Nalón	33,16	21,05	15,84	50	12,2	%
Sella	3,68	2,63	8,91	6,67	0	
Cares/Deva	2,63	0	1,98	3,33	14,63	
Nansa	7,37	2,63	4,95	3,33	2,44	
Saja	0,53	5,26	11,88	0	2,44	
Pas	26,84	50	38,61	23,33	41,46	
Miera	7,89	7,89	0,99	3,33	0	
Asón	12,11	7,89	8,91	6,67	24,39	
Deba	5,79	2,63	7,92	3,33	2,44	

Datos Clara Hernando 2014. Tabla VIII

La situación cambia en los episodios centrales del paleolítico superior cantábrico donde los signos comienzan a decrecer frente a los zoomorfos (30%). Finalmente las fases posteriores al 14.000 BP (17300 cal BP) siguen marcando una tendencia al alza de las expresiones plásticas de animales y la práctica desaparición de los signos. En cualquier caso si se observa que las representaciones de ciervas y ciervos se incrementan, especialmente, en los momentos previos al Magdaleniense medio para nuevamente descender frente a las representaciones de bisontes fruto del mayor contacto entre el área pirenaica y cantábrica¹⁵²⁵. Un fenómeno sobradamente expuesto y constatado por variedad de autores en toda el área cantábrica, al menos desde el Sella al Asón. Los diferentes paneles de cuevas como Tito Bustillo o Llonín parecen reflejar esta tónica gráfica. Esta marcada tendencia de cambios iconográficos debiera ser el reflejo de otros cambios más intensos y profundos producidos y provocados entre aquellas poblaciones cazadoras-recolectoras, en especial en el terreno simbólico. Igualmente de procesos de intercambio y contacto entre los diferentes núcleos y regiones. Comarcas que se abrirían o se retrairían, en mayor o menor medida, al contacto según momentos, condiciones climáticas u otro tipo de fenómenos tal como propone el profesor Sauvet¹⁵²⁶ con su modelo de núcleos que se expondrá en el siguiente capítulo.

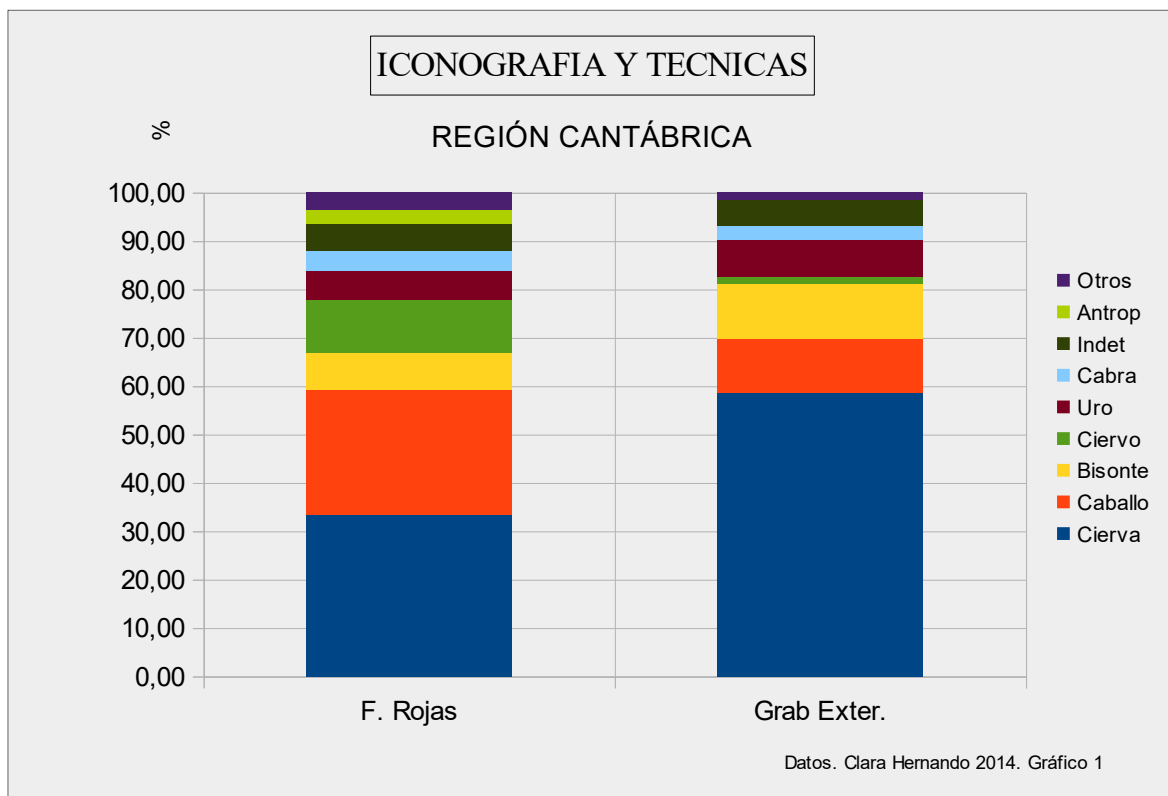
CUENCAS/ ICONOGRAFÍAS	Cierva	Ciervo	Caballo	Uro	Bisonte	Total
Nalón	63	8	16	15	5	107
Sella	7	1	9	2	0	19
Cares/Deva	5	0	2	1	6	14
Nansa	14	1	5	1	1	22
Saja	1	2	12	0	1	16
Pas	51	19	39	7	17	133
Miera	15	3	1	1	0	20
Asón	23	3	9	2	10	47
Deba	11	1	8	1	1	22
Total	190	38	101	30	41	400

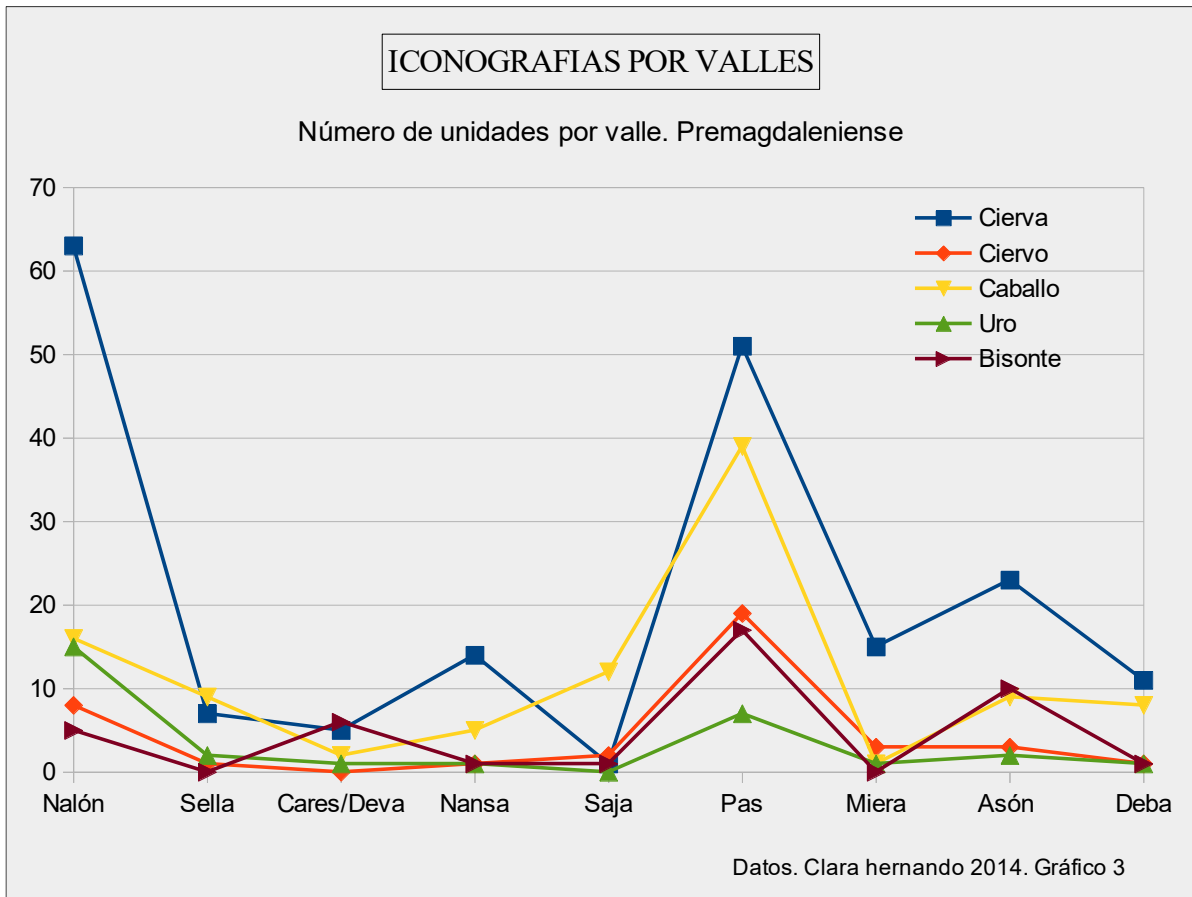
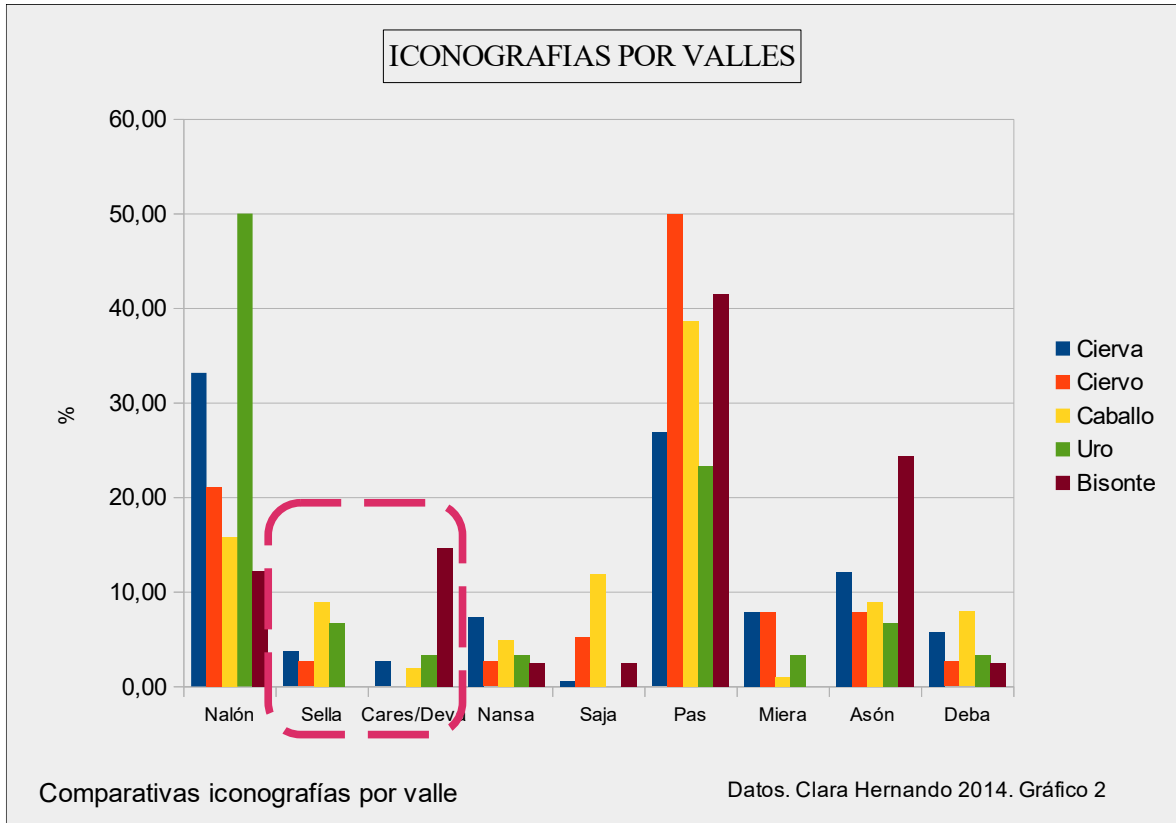
Datos Clara Hernando 2014. Tabla IX

¹⁵²⁵ Sauvet, Fortea, Fritz y Toselló 2008

¹⁵²⁶ Sauvet 2014

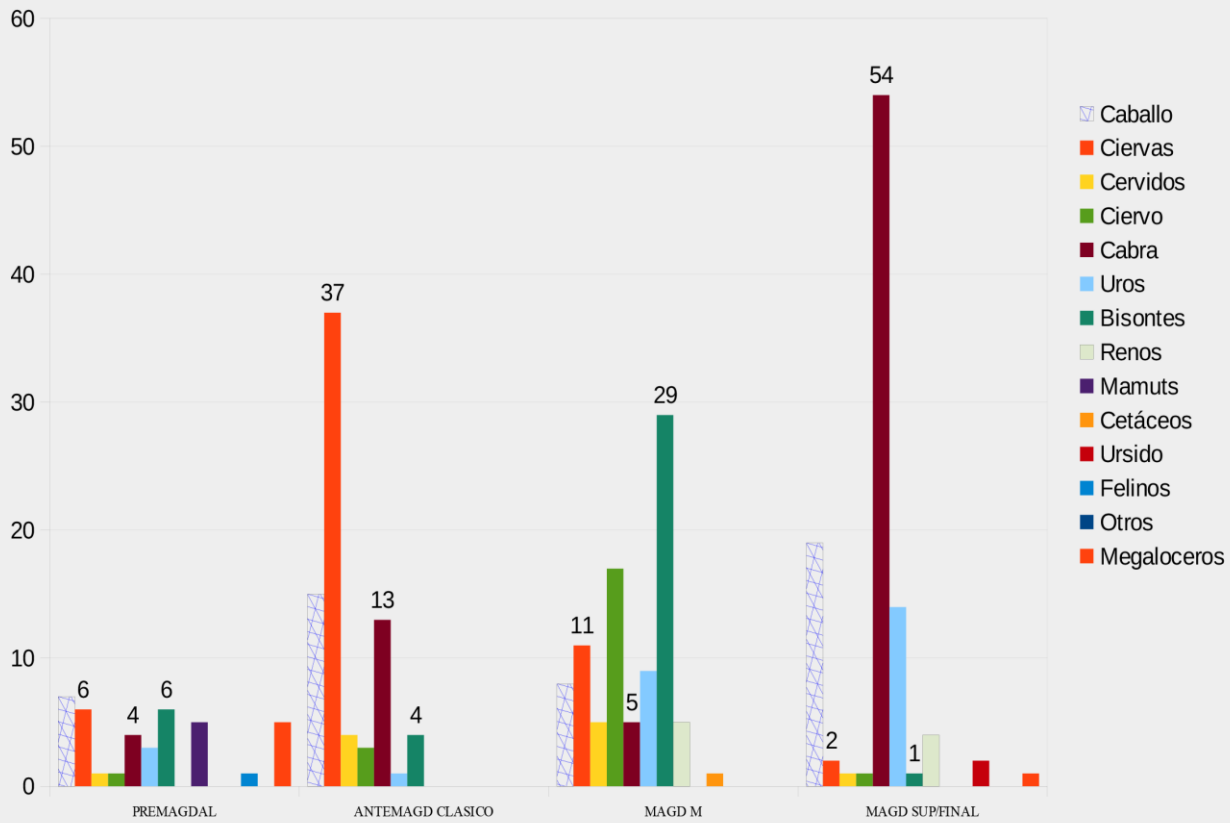
Concluyendo, este tipo de análisis más comarcales o zonales por unidades microterritoriales como son las cuencas hidrográficas, unidos a estudios de más detalle tanto técnicos como estilísticos asociados a las diferentes formulaciones iconográficas que se concretan en características regionales sensibles y que pueden ayudarnos a precisar aún más paleoterritorios. Los procesos de trabajo, las técnicas, el estilo y ciertos componentes estéticos plasmados en las figuras abren una metodología comparativa y una línea de investigación futura en el campo de la territorialidad y el arte.



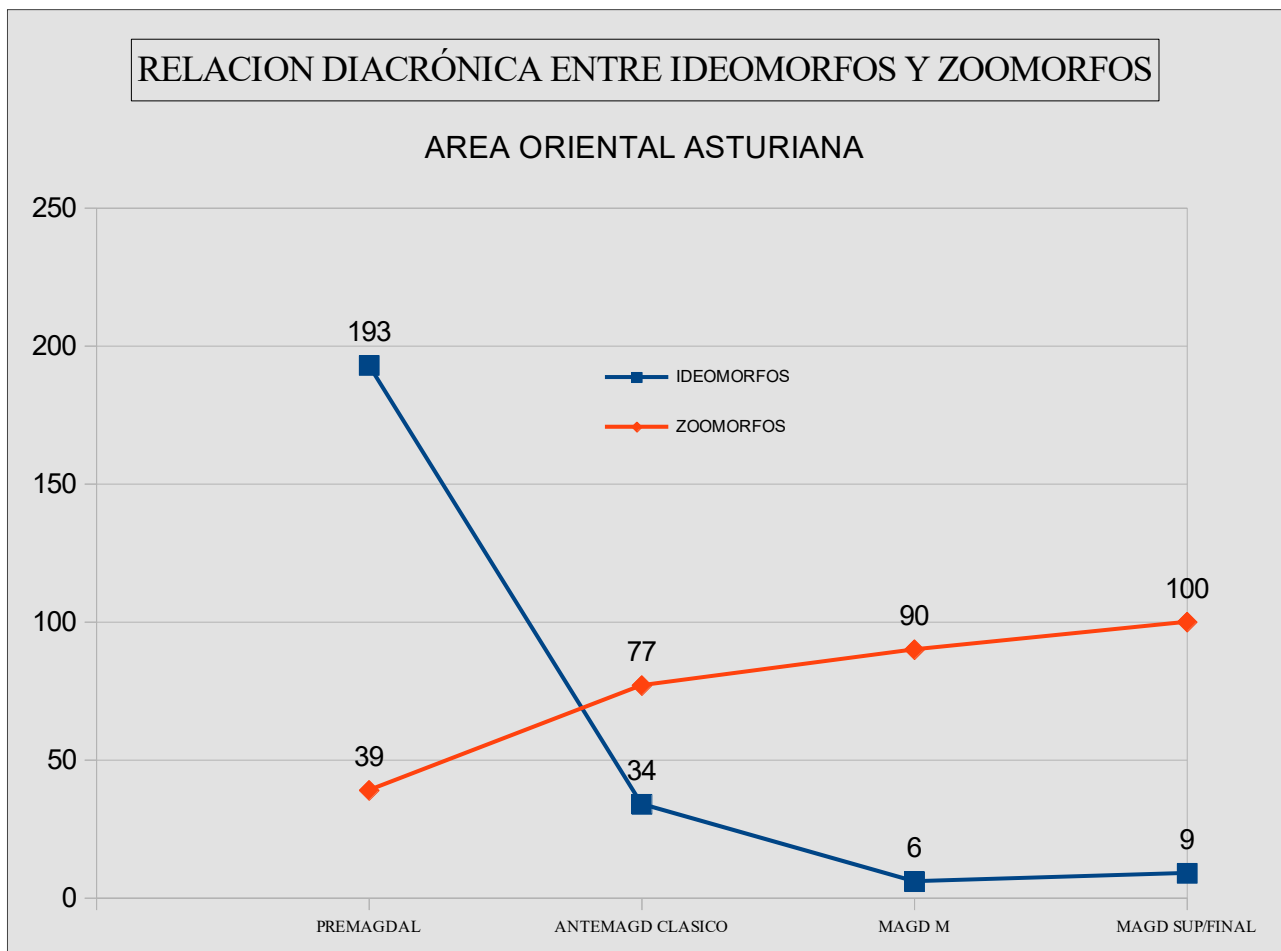


ICONOGRAFÍAS ZOOMORFOS AREA ORIENTAL ASTURIANA

UNIDADES



	ARCAICO/ PREMAGDALENIENSE	ANTEMAGDALENIENSE CLÁSICO	MAGDALENIENSE MEDIO	MAGDALENIENSE SUPERIOR FINAL	TOTAL
Caballo	7	15	8	19	49
Ciervas	6	37	11	2	56
Cervidos	1	4	5	1	11
Ciervo	1	3	17	1	22
Cabra	4	13	5	54	76
Uros	3	1	9	14	27
Bisontes	6	4	29	1	40
Renos			5	4	9
Mamuts	5				5
Cetáceos			1		1
Ursido				2	2
Felinos	1				1
Otros					0
Megaloceros	5			1	6
Pez				1	1
Antropomorfos	2				2
Perfil femen	2				2
Mano	4				4
Tectiformes	0	31			31
Cuadrados	0		4	1	5
Rectangulo	8	1			9
Parrilla	31				31
Escutiforme	1			1	2
Vulvas	18				18
Faliforme	4				4
Masas de puntos	47				47
Ovales/circular	4	2			6
Trazos Lagos	20				20
Haces Lineas	25				25
Escaleriforme	4				4
Discos	11				11
Dentados			2		2
Signo E	1				1
Calviform Tebellin	15				15
Claviforme Pindal				7	7
Espeleotemas	4				4
TOTAL	240	111	96	109	556

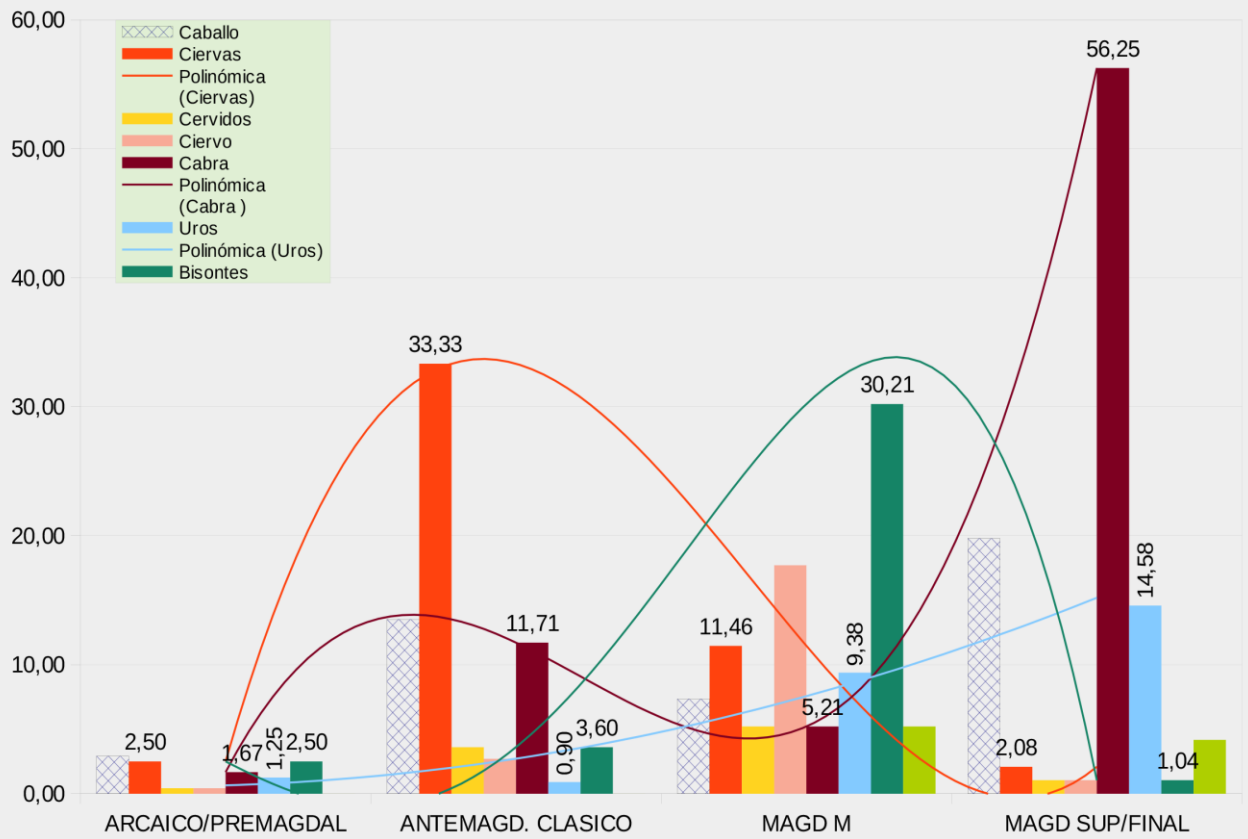


	ARCAICO/ PREMAGDALENIENSE	ANTEMAGDALENIENSE CLÁSICO	MAGDALENIENSE MEDIO	MAGDALENIENSE SUPERIOR -FINAL
Caballo	2,92	13,51	7,34	19,79
Ciervas	2,50	33,33	11,46	2,08
Cervidos	0,42	3,60	5,21	1,04
Ciervo	0,42	2,70	17,71	1,04
Cabra	1,67	11,71	5,21	56,25
Uros	1,25	0,90	9,38	14,58
Bisontes	2,50	3,60	30,21	1,04
Renos	0,00	0,00	5,21	4,17
Mamuts	2,08	0,00	0,00	0,00
Cetáceos	0,00	0,00	1,04	0,00
Ursido	0,00	0,00	0,00	2,08
Felinos	0,42	0,00	0,00	0,00
Otros	0,00	0,00	0,00	0,00
Megaloceros	2,08	0,00	0,00	1,04
Pez	0,00	0,00	0,00	1,04
Antropomorfos	0,83	0,00	0,00	0,00
Perfil femen	0,83	0,00	0,00	0,00
Mano	1,67	0,00	0,00	0,00
Tectiformes	0,00	27,93	0,00	0,00
Cuadrados	0,00	0,00	4,17	1,04
Rectángulo	3,33	0,90	0,00	0,00
Parrilla	12,92	0,00	0,00	0,00
Escutiforme	0,42	0,00	0,00	1,04
Vulvas	7,50	0,00	0,00	0,00
Faliforme	1,67	0,00	0,00	0,00
Masas de puntos	19,58	0,00	0,00	0,00
Ovales/circular	1,67	1,80	0,00	0,00
Trazos Lagos	8,33	0,00	0,00	0,00
Haces Lineas	10,42	0,00	0,00	0,00
Escaleriforme	1,67	0,00	0,00	0,00
Discos	4,58	0,00	0,00	0,00
Dentados	0,00	0,00	2,08	0,00
Signo E	0,42	0,00	0,00	0,00
Calviform Tebellin	6,25	0,00	0,00	0,00
Claviforme Pindal	0,00	0,00	0,00	7,29
Espeleotemas	1,67	0,00	0,00	0,00

Tabla XI

ICONOGRAFIAS ZOOMORFOS AREA ORIENTAL ASTURIANA

PORCENTUAL



CAPITULO VII. ANÁLISIS DE MODELOS DE TERRITORIALIDAD Y MARCADORES TERRITORIALES EN LA REGIÓN CENTRO-CANTÁBRICA. DEFINICIÓN DE *ITEMS* TERRITORIALES Y DESARROLLO TEÓRICO DEL MODELO APLICADO AL VALLE SELLA-GÜEÑA.

Los modelos de trabajo que han versado sobre la identificación de territorios y el concepto de territorialidad/identidad en el paleolítico cantábrico no se puede decir que sean especialmente abundantes e incisivos. Se trata de un tema que se comenzó a abordar con algo más de interés e intensidad en la última década. Posiblemente el autor que apuntó las primeras hipótesis al respecto fue L.G. Straus a principios de los años 80, a raíz de sus trabajos sobre el Solutrense, siguiendo patrones de la Nueva Arqueología como los expuestos, aunque desde distintos puntos de vista, por autores como H. M. Wobst¹⁵²⁷, J.T. Sackett¹⁵²⁸ o P. Wissner¹⁵²⁹. Aquél arqueólogo estadounidense proponía la realidad de un territorio centro-cantábrico cuya extensión y existencia vendría determinada por la dispersión de puntas con base cóncava. Una tipología de proyectiles líticos muy característica de esta comarca¹⁵³⁰. A esta peculiar confección, formal y técnica, de realizar este tipo de artefactos solutrenses se le daría un valor de *marcador territorial* como a otras puntas (pedúnculo, pendúnculo y aletas, etc) en diferentes áreas¹⁵³¹. Ciertamente la propuesta es muy

¹⁵²⁷ Wobst, H. M. (1977): "Stylistic behavior and information exchange". *Anthropological Papers*, 61. 317-342.
Wobst, H. M. (1974): "Boundary conditions for Paleolithic Social Systems: A simulation approach". *American Antiquity* 39-2. 147-178

¹⁵²⁸ Sackett, J.T. (1977): "The meaning of style in archaeology: a general model". *American Antiquity* 42-3.

¹⁵²⁹ Wiessner, P. (1983): "Style and Social Information in Kalahari San Projectile Points". *American Antiquity*, 48-2. 253-276

¹⁵³⁰ Straus, L.G. (1977): "Pointes solutréennes et l'hypothèse de territorialisme". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 74. 206-212.

Straus, L.G. (1983): *El Solutrense Vasco-Cantábrico. Una nueva perspectiva*. CIyMA 10. Santander. 134-135. Sin desarrollar la idea este autor sugiere la existencia de un espacio lingüístico-tribal entre el Nalón y el Pas. Área donde se concentran las puntas de base cóncava.

¹⁵³¹ De la Rasilla, M. y Santamaría, D. (2005): "Tecnidad y territorio: las puntas de base cóncava del Solutrense Cantábrico". *Munibe* 57. 5-13. La punta de base cóncava tendría su origen en una zona concreta para ir

sugerente y fue completada por otros estudios del mismo autor¹⁵³². Todos ellos vuelven a incidir en la idea – ya comentada en otros apartados - de un cambio en el comportamiento, en cuanto a la relación del hombre con el medio, desde el tecnocomplejo Solutrense hasta momentos centrales del Magdaleniense. Al menos, Straus, nos lleva a reflexionar sobre dos cuestiones que parecen más que probables a tenor de las evidencias arqueológicas, y su interpretación, aportadas por diversas excavaciones durante estas tres décadas. La primera de ellas, es la posible existencia de un ámbito geográfico-cultural común en el paleolítico centro-cantábrico. La segunda, que este espacio con una idiosincrasia propia se empezó a fraguar, al menos con cierta intensidad, durante el Solutrense. Ambas premisas han sido tratadas desde otros puntos de vista por diversos autores – desbordando el ámbito temporal expresado y llevándolo hasta aproximadamente el 14.000 BP (17240 cal BP). Al final de esa etapa se aprecian y se empiezan a producir entre las poblaciones paleolíticas cantábricas cambios sociales, culturales y económicos, posiblemente más profundos de lo que podemos intuir, comenzando a irrumpir unas formas técnicas y expresiones estéticas propias y contenidas en el Magdaleniense medio. Rasgos y características que denotan una fuerte impronta pirenaica, hecho que implicaría una mayor unificación artística y estética en el paleolítico franco-cantábrico como reflejo material de un proceso de transformación social de amplio espectro entre las poblaciones paleolíticas cantábricas¹⁵³³. Nos encontramos ante un conjunto de elementos materiales y culturales que reúne en muchos casos una misma tipología de piezas de adorno o arte mueble o iconografías y estilos semejantes. Una dispersión de elementos y rasgos que irían desde la Dordoña y Pirineos hasta el valle del Nalón. En palabras del profesor J. Fortea: “parece indicar que toda esa amplia región estaba cubierta por alguna forma tribal o familiar amplia y flexible”¹⁵³⁴. Estos cambios producidos y prolongados, aproximadamente, entre el 14.000 y el 12.000 BP¹⁵³⁵ (17200 a 13900 cal BP) han llevado a algunos investigadores a lanzar una interesante pregunta que está en la base de la interpretación de todos estos procesos de cambio entre las poblaciones paleolíticas cantábricas durante ese

desplazándose a otros lugares revelando los contactos entre grupos y áreas. Los autores de este artículo niegan la funcionalidad de la pieza y se centran en la parte estética y peculiar del objeto.

¹⁵³² Straus, L. G. (1992): *Iberia Before The Iberians. The Stone Age Prehistory of Cantabrian, Spain*. University New Mexico Press. Albuquerque.

Straus, L.G. (1996): “Paléocologie d’un territoire: Pyrénées et Cantabres”. *L’Art Préhistorique des Pyrénées*. Musée des Antiquités Nationales. Saint-Germain-en-Laye. 142-155

Straus, L.G. (2000): “A Quarter Century of Research on the solutrean of Vasco-Cantabria”. *Journal of Anthropological Research*. 39-58

¹⁵³³ Sauvet, G. et al.(2008): “Crónica de los intercambios entre los grupos humanos paleolíticos. Contribución del arte para el periodo 20000-12000 años BP”. *Zephyrus* LXI. 33-59

¹⁵³⁴ Fortea, J. (1990): “Abrigo de La Viña. Informe de las campañas de 1980-1986”. *EAA* 1983-86. Principado de Asturias. Oviedo. 55-68. Fortea, de manera muy lucida observa esa homogeneidad de objetos y su extensión de elementos en toda el área. Atribuye e interpreta el hecho a fenómenos de difusión cultural relacionados con un mismo modelo de poblamiento: “un modelo de poblamiento en el que las relaciones a larga distancia y la consiguiente difusión cultural debieron jugar un papel importante”. Para este autor no sería el único.

¹⁵³⁵ Pilar Utrilla hablaba (2004:265-266) de la crisis del 14.400 BP momento en el que bisonte irrumpe con mayor fuerza en las representaciones iconográficas cantábricas desplazando más que sustituyendo a la cierva como animal sagrado. Durante el Magdaleniense medio y superior se observa una mayor diferencia entre la fauna cazada y representada. La cierva había sido el animal más representado desde el Solutrense hasta el final del magdaleniense inferior bajo diferentes técnicas y también el animal más cazado.

Utrilla, P. (2004): “Evolución histórica de las sociedades cantábricas durante el Tardiglacial: el Magdaleniense inicial, inferior y medio (16.500-13.000 BP)”. *KOIBE* 8. 243-274

periodo. Si estamos ante un mero fenómeno de *koiné* (lenguaje común y compartido por todos) o *ekúmene* (comportamientos técnicos y sociales participados en una amplia región)¹⁵³⁶ o aquello que puede ser más probable, ambos procesos, algo en lo que parece concurrir ese último gran episodio del Paleolítico occidental. En cualquier caso, se puede afirmar que la comarca central cantábrica se configuraría como un macroterritorio con sus propias peculiaridades sociales y culturales durante varios milenios¹⁵³⁷ pero integrada en mayor o menor grado, y en determinados momentos, en una región cultural mucho más amplia. Es evidente que no estamos hablando de espacios estancos pero sí de áreas con sus propias dinámicas sociales, económicas y culturales que generarían un presumible discurso de identidad étnica más o menos intenso en el tiempo y según periodos. La llegada de nuevos elementos e influencias externas alteraría de manera parcial las antiguas bases socio-culturales propiciando el impulso de nuevas técnicas, nuevas estrategias de explotación, nuevos discursos ideológicos, nuevas creencias y nuevos mitos.

Si durante varias décadas de investigación arqueológica del paleolítico cantábrico, los trabajos sobre territorio se centraron en aspectos más bien técnicos y económicos, será a partir de un espléndido artículo de J.A Moure publicado en 1994 cuando se abra un nuevo campo de investigación basado en el concepto de geografía social propiciado en su momento por M. Conkey¹⁵³⁸. Concepto que asociaría la carga simbólica que conlleva la transformación y creación del paisaje por parte de una comunidad humana, a la vez que se crea una identidad y realidad social¹⁵³⁹. Para llegar a determinar una paleogeografía como fundamento de ese medio humanizado que mostrase la relación entre el hombre y su territorio, Alfonso Moure se centró en el estudio de diversos aspectos artísticos. Este autor, sin desarrollar una metodología clara, si nos presenta unas bases de estudios que nos recuerdan, de alguna manera, los postulados del valor y variabilidad estética de objetos y figuras, expresados por autores como P. Wissner¹⁵⁴⁰ ya expuestos en los capítulos V y VI. Tampoco sus ideas eran ajenas a algunos avances sobre el valor territorial de los signos ya propuestos años antes por

¹⁵³⁶ Barandirán, I. (2015): "Contextualización arqueológica de la Covaciella: una *koiné* pirenaico/cantábrica en el Magdaleniense medio". M. García, B. Ochoa y J. A. Rodríguez Asensio (Eds). *Arte rupestre paleolítico en la cueva de La Covaciella* (Inganzo, Asturias). Principado de Asturias. Oviedo. 125-144.

¹⁵³⁷ Álvarez, D. (2007): "El Magdaleniense inferior cantábrico. Contexto cronológico y estructuración". *Munibe* 58. 127-142. Este autor propone que la facies tipo Juyo fuese una expresión propia de esta región durante el Magdaleniense Inferior o III. Una facies industrial pensada como respuesta adaptativa a las peculiares formas de explotación económica del medio cantábrico. Dentro de fase se encontrarían las cabezas de ciervas realizadas con la técnica del estriado.

¹⁵³⁸ Conkey, M.W. (1980): "The identification of Prehistoric Hunter-Gatherer Aggregation Sites: The Case of Altamira". *Current Anthropology* 21-5. 609-630.

Conkey, M.W.(1992): "Les sites d'agrégation et la répartition de l'art mobilier, ou: y a-t-il des sites d'agrégation magdaleniens?". *Peuplement magdalénien. Paléogéographie physique et humaine*. 19-28. París

¹⁵³⁹ Rowntree, L.B y Conkey, M. W. (1980): "Symbolism and Cultural Landscapes". *Annales of the Association of American Geographers* 70-4. 459-474.

¹⁵⁴⁰ Wiessner, P. (1983): "Style and physical information in Kalahari San projectile points". *American Antiquity* 48.2. 253-276

Wiessner, P. (1984): "Reconsidering the behavioural basis of style". *Journal of Anthropological Archaeology* 3. 190-234

El estilo como forma de expresión social donde el conjunto de formas y factores operativos permiten ofrecernos un patrón de variabilidad estilística en el tiempo y el espacio. El estilo es un transmisor de información y reflejo de la identidad social.

Leroi-Gourhan¹⁵⁴¹. Trabajo que se ceñía a las características formales de ciertos ideomorfos. Las teorías, tanto de unos como de otros, servirían, años más tarde, de base a la hora de plantear los primeros modelos sobre identidad geográfica en el valle del Sella y otras áreas cantábricas. Se abría una nueva línea de trabajo que daba más peso a los aspectos estéticos, iconográficos o formales, y en cierta manera y *a priori* con mayor carga simbólica, a la hora de definir un posible paleoterritorio.

Los primeros planteamientos hechos por Leroi Gourhan y Laming Emperaire— a los que ya hemos aludido repetidas veces - han tenido un seguimiento y una exposición desigual y, en muchos casos, tardía. Sus primeras hipótesis - nunca desarrolladas plenamente- han servido de inspiración a diversos modelos de trabajo durante la últimas décadas. Algunos de estos estudios han atendido a la peculiaridad de los signos como indicadores territoriales y del espacio ocupado y vivido por grupos paleolíticos como fenómeno de autorreconocimiento e indicativos de una comunidad ideológicamente homogénea. Muchos de estos modelos han atendido especialmente al fenómeno de la movilidad de aquellos grupos humanos y su alcance ¹⁵⁴². La hipótesis , que intenta determinar, el valor de indicador territorial que podrían contener cierto tipos de signos y su construcción formal, cobra fuerza en función, no sólo por la singularidad, repetición y concentración de algunos de ellos a lo largo de un espacio geográfico, sino por su relación con otros fenómenos plásticos. No se trata de los únicos factores a tener en cuenta. Estos, según nuestro punto de vista, ganan potencia y consistencia, siendo esto verdaderamente significativo, cuando se conjugan y coinciden con unas mismas estrategias de ocupación y explotación de un medio bien concreto. Esa vinculación de los factores naturales reseñados, por tanto, con las modos de uso del medio no parece casual. Estaríamos ante formas de subsistencia, de vida social, de expresión cultural y de creencias cuyas trazas, no sólo podemos entresacarlas del análisis artístico sino del registro arqueológico en toda su extensión. Se puede resumir en las palabras de Alberto Mingo¹⁵⁴³: *“el cruce de información proveniente del registro completo y puede reforzar la constatación de una territorialidad grupal, o viceversa los paralelos expresivos pueden fortalecer las conclusiones derivadas de los análisis y comparaciones de los restos materiales... La función de los análisis iconográficos, contextuales, industriales, tecnológicos, geográficos, económicos, logísticos, etc”*.

Si bien la mayoría de estos trabajos expuestos siguen la estela de la hipótesis lanzada por Leroi-Gourhan, como decíamos, pocos establecen una metodología de trabajo suficientemente desarrollada que permita ahondar en la construcción de las hipótesis lanzadas

¹⁵⁴¹ Leroi-Gourhan, A. (1980):” Les signes pariétaux comme ‘marques’ ethniques”. *Altamira Symposium*. 289-293.

¹⁵⁴² Alcolea, J.J. y Balbín, R. (2003):”El arte rupestre paleolítico del interior peninsular: Nuevos elementos para el estudio de su variabilidad regional”. *El Arte Prehistórico desde los incios del siglo XXI*. Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella (R. Balbín y P. Bueno Eds). 251
Balbín, R (2004): “Los cazadores de la Cantabria glacial y su expresión gráfica”. P.Arias y R. Ontañón (Eds), *La Materia del Lenguaje Prehistórico*. Santander. El valor de las manifestaciones artísticas como marcadores de importantes evidencias territoriales para aquellos pueblos dentro de su espacio de explotación. Fronteras, espacios, límites reconocibles, caminos, comunicaciones, etc deberían ser reconocibles sobre el terreno y los signos gráficos, como posibles marcadores diferenciales, ayudarían. 30-32

¹⁵⁴³ Mingo (2007:290).

por este paleolitista. La mayoría de las investigaciones – continuadoras - se han basado más en la analogía de formas o ciertas iconografías que en la relación de diversos fenómenos que permitan argumentar y armar, tal como se apreciaba a través de los estudios etnoarqueológicos, un modelo de investigación. Sin duda uno de los pasos a dar es la identificación y sistematización de esas analogías formales entre piezas arqueológicas de cierta entidad y variados referentes plásticos. De alguna manera nos recuerda el modelo isocrástico de Sackett¹⁵⁴⁴.

La mejor manera de sintetizar los diferentes casos de estudio y la construcción de modelos es explicando especialmente el proceso y enfoque, que ha llevado hasta ellos, más que el fondo epistemológico sobre los principios del método. El caso precisa de una simplificación en la adscripción de los términos, simplicidad que puede conducir a error si se toma en términos absolutos pero que puede ayudar a comprender mejor las diferentes posiciones de los investigadores, sus puntos de partida y como llegar, posteriormente, a unas conclusiones o síntesis más acertadas. Ningún planteamiento presenta unos principios únicos, exclusivos o inalterables. Directa o indirectamente participan de unos mismos presupuestos de método por lo que termina habiendo entre ellos ciertas concomitancias que ayudan a profundizar en esa síntesis general de la que partir para construir una teoría general.

Las hipótesis sobre paisaje, simbolismo e identidad, basadas en la antropología, de M. W. Conkey si se encajan en el eje teórico de nuestro trabajo y pueden ayudarnos a comprender el uso, relación y aprehensión de una geografía¹⁵⁴⁵ por parte de las bandas paleolíticas. El modelo cíclico de movilidad y estacionalidad es bien conocido por los estudios etnohistóricos y ha sido aplicado a los grupos de cazadores-recolectores¹⁵⁴⁶. La idea de lugares de agregación, ya sobradamente comentada e interpretada a través del registro arqueológico de un yacimiento, es una hipótesis más que pausable. Ésta encaja en la formulación, a su vez, de las teorías de territorio, identidad territorial y articulación de aquél como forma de dar sentido a un espacio material y simbólico por parte de los grupos paleolíticos.

Las teorías de esta investigadora estadounidense¹⁵⁴⁷ - desarrolladas a partir de planteamientos ecológicos y actividades sociales- sobre los lugares de agregación para lugares como Altamira se han basado tanto en el estudio del yacimiento y su topografía – intensidad de ocupación- como del análisis de diversas evidencias materiales como serían

¹⁵⁴⁴ Sackett, J.T. (1977): "The meaning of style in archaeology: a general model". *American Antiquity* 51-3. 628-634

¹⁵⁴⁵ Martínez-Villa, A. (2014): "Nuevas evidencias de arte rupestre en el paleolítico del valle Sella-Güeña. Contexto y territorio." M^a S. Corchón y M. Menéndez (Eds). *Cien años de arte rupestre paleolítico*. 301-318.

¹⁵⁴⁶ Sieviking, A. (1976): "Settlement patterns of the Later Magdalenian in the Central Pyrennes". A. Sieviking, I.H, Longworth y K.E Wilson (Eds). *Problems in Economic and Social Archaeology*. Duckworth. Londres, 583-603. Sieviking, A. (1978): "La significación de las distribuciones en el arte paleolítico". *Trabajos de Prehistoria* 35. 61-80.

Sieviking, A. (1979): "Style and regional grouping in Magdaleneian cave art". *Bulletin of Institute of Archaeology* 16. 95-109

¹⁵⁴⁷ Conkey W. M. (1980): "The identification of Prehistoric Hunter-Gatherer Aggregation Sites: The case of Altamira." *Current Anthropology* 21, N^o 5. Octubre, pp 609-630

algunas decoraciones identificadas en los restos óseos hallados en el yacimiento. La similitud de esas evidencias o su variabilidad podrían ayudar a determinar la relación entre asentamientos y grupos humanos. Las ideas de Conkey encajarían con aquellas ya expresadas por Lee¹⁵⁴⁸ a partir de sus estudios sobre el comportamiento de los pueblos bosquimanos o Mauss sobre los esquimales¹⁵⁴⁹. La movilidad de éstos dentro de un territorio con el fin de optimizar su explotación y la manera de contactar unos grupos con otros. Un estudio basado en las diferentes actividades económicas que conllevaban otros factores sociales y rituales: trances, danzas, matrimonios, iniciaciones, etc. Bajo esta teoría se verían ciertas cuevas como esos lugares de confluencia social, como puntos de transmisión de conocimiento y formas de arraigar su identidad¹⁵⁵⁰. De esta manera se podría pensar que un “santuario” parietal sin área de estancia como Las Monedas o Lascaux, puede ser el resultado de una agregación motivada por la ideología y comportamiento social –el simbolismo- que trasluce detrás las representaciones artísticas. Un yacimiento con gran ocupación es el resultado un reagrupamiento (por ejemplo Castillo con su larga serie artística) constante por parte de un grupo de cazadores¹⁵⁵¹.

Si bien, a continuación, repasaremos los principales modelos de trabajo y algunos de sus principios metodológicos, está claro que aún precisamos el desarrollo de un sistema que permita aproximarnos a esa teoría general del concepto de paleoterritorio y sobre que bases o premisas se podría sustentar. El principio general es que estamos ante un medio donde el hombre actúa socializándolo o más bien humanizándolo. Ello desde tres perspectivas: económica con su explotación subsitencial; social con su articulación grupal y estrategia de ocupación del territorio y simbólica donde la acción de los mitos, creencias y símbolos ayudarían a aquellas poblaciones a comprender el medio donde desarrollaban su vida buscando seguridad ante fenómenos incontrolables e inexplicables por ellos, favorecer una cohesión social y también a transmitir conocimientos.

Otro de nuestras hipótesis sería definir con claridad esa división, no sólo formal dentro del grupo sino su personalidad geográfica con las implicaciones que más adelante se comentarán. Esa visión y conceptualización de estos ideomorfos -por nuestra parte- partiría de la ya repetida idea expresada, en su momento, por André Leroi-Gourhan¹⁵⁵². Una hipótesis que pretendía asociar, por su tipología y concentración, determinados “signos complejos” según la terminología de aquel autor a un espacio geográfico concreto, denominándolos “marcadores étnicos”. Este planteamiento fue recogido y desarrollado posteriormente por otros autores, caso de Alfonso Moure¹⁵⁵³ que planteó una clarificadora tesis sobre la identificación de espacios sociales (geografías sociales) a través de determinadas

¹⁵⁴⁸ Lee, R. (1979): *The ¡Kung San: Men, women and Work in a Foraging Society*. Cambridge University Press. Nueva York

¹⁵⁴⁹ Mauss, M. (1904-1905): “Essai sur les variations saisonnières des sociétés eskimo. Étude de morphologie sociales”. *L'Année Sociologique* IX.

¹⁵⁵⁰ Bernaldo de Quirós, F. y Mingo, A. (2005): “La interpretación de los signos”. J.A Lasheras y J. González-Echegaray (Eds). *El Significado del Arte Paleolítico*. 221-228

¹⁵⁵¹ Conkey 1980

¹⁵⁵² Leroi-Gourhan, A. (1980): “Les Signes Parietaux Comme <Marqueurs> Ethniques”. *Altamira Symposium*. 289-294.

¹⁵⁵³ Moure, A. (1994): “Arte Paleolítico Y Geografías Sociales. Asentamiento, Movilidad Y Agregación Al Final Del Paleolítico”. *Complutum* 5, Madrid: 313-330.

manifestaciones artísticas en la cornisa cantábrica o más recientemente por Marc Groenen¹⁵⁵⁴ junto con estudios más concretos como los realizados sobre las figuras de La Covaciella en su momento por Javier Fortea y su equipo¹⁵⁵⁵ y más recientemente por el grupo de investigadores coordinados por Marcos García y Adolfo Rodríguez¹⁵⁵⁶ o en el valle del río Sella por Mario Menéndez¹⁵⁵⁷ y Rodrigo Balbín y Javier Alcolea¹⁵⁵⁸. Esta conceptualización del espacio geográfico, catalizándola en un territorio aprehensible y subsistencial, ha llevado a muchos investigadores a hablar de un paisaje simbólico pero también de un espacio geográfico y paisaje identificado grupal y étnicamente. Bajo esta concepción es donde encaja el concepto de territorialidad expresado o explicitado a través de diferentes *items* y referencias como medios de comunicación visual y simbólica. Es cierto que este tipo de enfoques han tenido más desarrollo e impulso en la investigación de la Prehistoria reciente que entre el mundo paleolítico. Para nosotros este punto de partida (marcador étnico o signos de referencia) es clave, en primer lugar, para establecer la distinción, tanto iconográfica como iconológica, de algunos taxones de signos como es, por ejemplo la diferenciación que se hará entre el tipo de los llamados claviformes Tebellín-Pasiega-Altamira respecto al tipo Pindal-Cullalvera y la hipotética vinculación, de aquéllos, con otros ideomorfos (por ejemplo, cuadrangulares). Igualmente la diferente y posible función signica y, por consiguiente, simbólica que éstos pudieran tener para aquellas poblaciones paleolíticas. Por tanto nuestro trabajo¹⁵⁵⁹ -siguiendo las premisas de los autores antes citados y nuestras propias observaciones basadas en una concentración de factores artísticos y geográficos-¹⁵⁶⁰ siempre parte de la identificación y concepción formal de uno o varios tipos de ideomorfos, la identificación de un núcleo o núcleos claros, la fuerte concurrencia de los mismos en un espacio geográfico determinado con personalidad social y económica¹⁵⁶¹, su “asociación” a otras expresiones plásticas singulares tanto iconográficas como estilísticas y cierta

¹⁵⁵⁴ Gronen, M. (2000): *Sombra y luz en el Arte Paleolítico*. Ed. Ariel. Barcelona. 43.

¹⁵⁵⁵ Fortea, J. (1995): “El Bosque”. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1991-94*. Oviedo. Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias. 271-274. Fortea, J. (2007a): “Cuevas de Covaciella y El Bosque (Cabreres). Campaña de 2000”. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1999-02*. Oviedo. Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo. Oviedo. 221-226.

¹⁵⁵⁶ García-Diez, M. et al. (2015): “Parietal Graphic Territories In The Magdalenian: An Initial Proposal Based On La Covaciella Cave (Asturies, Spain)”. *XIX International Rock Art Conference. Ifra*. H.Collado Y J.J García. (Eds). *Symbols In The Landscape: Rock Art And Its Context*. Arkeos 37. Caceres:. 1297-1303.

¹⁵⁵⁷ Menéndez, M. (2003): “Arte Prehistórico y Territorialidad En la Cuenca Media del Sella”. *Arte Prehistórico Desde los inicios del Siglo XXI*. Ribadesella.185-199.

¹⁵⁵⁸ Balbín, R. (2014): “Los Caminos más antiguos de la imagen: El Sella”. *Expresión Simbólica y Territorial: Los Cursos Fluviales y Ee Arte Paleolítico en Asturias. Un Siglo después del reconocimiento científico de la Cueva de La Peña, Candamo*. M. A. De Blas, (Ed.). Oviedo. RIDEA. 65-91.

¹⁵⁵⁹ Martínez-Villa, A. (2014): “Nuevas evidencias de Arte Rupestre en el Paleolítico del Valle Sella-Güeña. Contexto y territorio”. *Cien Años de Arte Rupestre Paleolítico*. S. Corchón y M. Menéndez (eds). Universidad De Salamanca. Salamanca. 301-318.

¹⁵⁶⁰ Nuestro trabajo de investigación tanto de doctorado como de tesis doctoral parte de estas premisas siguiendo algunas de las hipótesis lanzadas para la ocupación paleolítica del valle medio del río Sella y los elementos identificadores de un territorio por el profesor Mario Menéndez y su equipo.

¹⁵⁶¹ Menéndez, M. (2003): “Arte Prehistórico y Territorialidad en la Cuenca Media del Sella”. *Arte Prehistórico Desde los Inicios del Siglo XXI*. 185-199.

complejidad formal de las manifestaciones definidas¹⁵⁶². Frente a esos elementos más elaborados, específicos y reiterativos tendríamos otra serie de manifestaciones gráficas más generales y por tanto más difíciles de asociar e identificar con un territorio concreto dada su amplia dispersión espacial (caso de signos simples como puntos, los claviformes tipo Pindal, vulvas, etc). Signos o expresiones que tendrían otros cometidos plásticos y simbólicos. Por tanto no vinculables al concepto de identificadores territoriales *sensu stricto*. Sobre estos conceptos volveremos más adelante.

7. 1. Modelo de “marcadores étnicos” de Leroi-Gourhan basado en diferencias formales de ideomorfos asociados a grandes áreas geográficas.

Leroi-Gourhan, dentro de su teoría general sobre el arte paleolítico, aborda con un carácter general y bi-relacional la función y tipología de los signos. En su momento ya había apuntado la existencia de una marcada diferenciación y repartición geográfica de los grandes elementos sígnicos (escutiformes, aviformes, tectiformes, claviformes...) frente a otros menores - que suelen acompañar a los anteriores- como bastoncillos, puntos, contornos inacabados, etc, que se constituían como elementos permanentes y esenciales en la organización funcional del santuario y que no parecían dispuestos al azar, por tanto, se disponían intencionadamente¹⁵⁶³. Es interesante esta temprana apreciación sobre la distintas distribuciones de los ideomorfos y sus diferencias morfológicas, ya que será la base de sus futuras hipótesis, de éstos, como marcadores étnicos. Leroi Gourhan veía las representaciones sígnicas dentro de un universo de expresiones gráficas abstractas con una misma base formal, figurativa e ideológica (religiosa según él) dentro del gran contenedor simbólico que era el arte prehistórico. Se deducía una organización mental singularmente compleja y unas tradiciones religiosas muy elaboradas y comunes. Aún así, podrían apreciarse unidades culturales delimitadas regionalmente con rasgos estilísticos propios¹⁵⁶⁴. Aquéllas se plasmaban en distintos tipos iconográficos como variaciones sobre un mismo tema y con una base simbólica, seguramente, común donde el “fenómeno de signo abstracto” parece indicarnos la existencia de una gran área cultural donde unidad e identidad no son la misma cosa permitiendo divergencias y la maduración de diferentes tradiciones¹⁵⁶⁵. Destacaba en sus trabajos, formalmente, dos tipos de ideomorfos: claviformes y escutiformes. Los primeros se describían como aquellos que ofrecían diferencias morfológicas entre la Región Cantábrica, la Pirenaica y la Dordoña. Una variabilidad donde confluyen tipo de signo y área regional y que parecía señalar esa personalidad grupal ayudando a delimitar “*los contornos de una etnia*” respondiendo a una misma tradición pictórica¹⁵⁶⁶. Sobre esta tipología de ideomorfos

¹⁵⁶² Por ejemplo, los tectiformes de Les Eyzies, los aviformes de la región de Lot o los cuadrangulares tabicados cantábricos presentes en Castillo, Pasiega, Chimeneas o Altamira y cuya versión grabada podríamos encontrar en el Buxu o Tito Bustillo.

¹⁵⁶³ Leroi-Gourhan, A. (1984): “La función de los signos en los santuarios paleolíticos”. *Símbolos, artes y creencias en la prehistoria*. 366-371.

¹⁵⁶⁴ Leroi-Gourhan, A. (1992): *L'art pariétal. Langage de la préhistoire*. J. Millon Ed. Grenoble. 135-140

¹⁵⁶⁵ Leroi-Gourhan, A. (1984): “Los signos geométricos en el arte paleolítico de Francia y España”. *Símbolos, artes y creencias en la prehistoria*. 489-490. Se plantea la existencia de varios grupos regionales de signos agrupables en Perigord, Pirineos o Cantábrico.

¹⁵⁶⁶ Señala, por ejemplo, la relación entre Cougnac y Pech-Merle (a 40 km de distancia) y sus representaciones de “albatros”. Ambos grupos se debieron conocer lo suficiente como para compartir los mismos signos.

ya, A. Laming-Emperaire, había apuntado su posible uso como base de emblemas tribales¹⁵⁶⁷ y, éste, se expresaría por la relación de unos mismos signos en una misma región. Sería esa concordancia la que permitiría dibujar los contornos de una etnia. Así por ejemplo, los signos que Leroi-Gourhan denomina *escutiformes* de la región Cantábrica se diseñan en forma de rectángulo horizontal con tres divisiones. La misma tipología se expresa en los Pirineos como figuras de cuatro ramas verticales que delimitan tres divisiones. Finalmente, se encuentran en las cuevas de la Dordoña como Le Gabillou o Lascaux (Dordogne) dibujados como un rectángulo, con tres divisiones, completamente cerrado o abierto o en Arcy donde asemejan parrillas. Otra diferencia de zona serían los signos aviformes de Pech-Merle o Cougnac y, por último, los claviformes del norte de España (aunque como explicaremos no todos bajo el mismo concepto que expresaba este autor francés)¹⁵⁶⁸.

Esa apreciación de derivación de tradiciones locales en los signos -asociable a perfiles étnicos - no deja de ser fruto de la divergencia propia de un largo proceso de maduración espacio-temporal tejido durante milenios¹⁵⁶⁹. Este factor espacial que acoge una diferenciación formal iría más allá que el análisis de los aspectos puramente compositivos ya que como se dijo, mostraría las relaciones y manifestaciones de identidad entre grupos humanos. Cada grupo compartiría unos modelos compositivos similares y posiblemente un origen común tanto expresivo-comunicativo, como mítico-simbólico que se iría modificando y enriqueciendo según sus necesidades existenciales en el tiempo y en las regiones haciendo emerger “estilos locales de representación”¹⁵⁷⁰. Esa mentalidad y manera de pensamiento mítico sería como señalaba Leroi-Gourhan¹⁵⁷¹ “*más compleja, incluso, que la de los hombres vivos, mentalidad que debió de desenvolverse en múltiples variantes durante más de veintemil años de duración a lo largo y ancho del amplio solar euroasiático*”.

Todas estas primeras impresiones y observaciones le llevarían, en trabajos posteriores a plantear la misma idea que Laming-Emperaire cuya teoría de los emblemas étnicos podría

Leroi-Gourhan, A (1984): “Los signos geométricos en el arte paleolítico de Francia y España”. *Símbolos, artes y creencias en la prehistoria*. 488

¹⁵⁶⁷ Laming-Emperaire, A. (1959): *Lascaux. Paintings & engravings*. Penguin. Londres. 197. Plantea la posibilidad de una teoría de emblemas tribales basándose en las diferencias de los diseños geométricos entre cuevas, aunque haría la conexión entre signos y animales incomprensible.

¹⁵⁶⁸ Leroi-Gourhan, A. (1984): “La función de los signos en los santuarios paleolíticos”. *Símbolos, artes y creencias en la prehistoria*. 366-371. Traducción del artículo: Leroi-Gourhan, A (1958): “La fonction des signes dans les sanctuaires paleolithiques”. *Bull. Société Préhistorique Française*. 55 (7-8). 307-321. La distribución geográfica de los grandes signos atestiguan una tradición figurativa común. “No se excluye la aportación de bandas de cazadores llevando, de cueva en cueva, sus modelos con unidades culturales delimitadas regionalmente y viviendo, durante cierto tiempo, una experiencia religiosa común, la de santuarios subterráneos, con la suficiente estabilidad geográfica como para dar lugar a la emergencia de estilos locales de representación”. Unos santuarios donde se puede observar la constancia de las divisiones funcionales y de las imágenes que contienen. Casi una constante observable en todo el arte cristiano. Nos halamos ante “una organización mental singularmente compleja y tradiciones religiosas muy elaboradas”. Las galerías nos dan un sentido monumental.

¹⁵⁶⁹ Leroi-Gourhan, A. (1984): “Los signos geométricos en el arte paleolítico de Francia y España”. *Símbolos, artes y creencias en la prehistoria*. 491-92.

¹⁵⁷⁰ Leroi-Gourhan, A. (1984): “La función de los signos en los santuarios paleolíticos”. *Símbolos, artes y creencias en la prehistoria*. 371.

¹⁵⁷¹ Leroi-Gourhan, A. (1983): *Arte y grafismo en la Europa Prehistórica*. Itsmo. Madrid. 211-254.

ser verosímil. Leroi-Gourhan¹⁵⁷² parte fundamentalmente, para su hipótesis de “marcadores étnicos” y retomada por otros investigadores posteriormente, de dos premisas: una formal-compositiva del signo y otra, de distribución geográfica. Los signos se corresponden con áreas geográficas que han podido coincidir con unidades culturales o etnias diferentes, por tanto se nos propone una variabilidad cultural-regional siendo, una cuestión, la unidad y, otra, la identidad. La cronología es compleja y posiblemente las formas hayan surgido dentro de una misma tradición desarrollándose a partir de varias fórmulas regionales. Los signos identitativos se encuentran en cavernas próximas dentro de entornos cercanos que no superan los 50 km. Vale especialmente esta idea para el arte parietal ya que el mueble logra difundirse en largas distancias de varios centenares de kilómetros. Éste, por contra, podría marcarnos los contornos de máxima expansión cultural pudiendo jugar otro tipo de rol dentro de esta teoría. Los signos parietales, sujetos por su misma localización en las cuevas, ponen en evidencia una difusión étnica más restringida. De generación en generación los signos habrán evolucionado morfológicamente hasta llegar a los trazos geométricos más abstractos pero más personalizados, por consiguiente, más identificadores del grupo. Atendiendo a la primera premisa (formal), la estructura de los signos plenos (algunos llamados tectiformes) responde al esquema xIx que se ha ido desarrollando en el tiempo. Es decir, un modelo común divisible en dos partes simétricas a partir de un eje central compositivo que puede sobrepasar el dibujo lateral. Este diseño muestra que la *“identidad del modelo es un hecho rigurosamente tangible y obliga a investigar las relaciones temporales y espaciales entre las diferentes versiones, sin consideración de su significación posible”*¹⁵⁷³. Resta por determinar el origen de su modelo común tanto formal como geográfico y su proceso cronológico. La segunda premisa era el análisis y relación entre signos y espacio geográfico. Se muestra una repetición regional que *“puede servir de base en la estimación de la identidad cultural”*¹⁵⁷⁴. Se aprecia la existencia de grupos coherentes de territorios muy definidos donde las diferentes cuevas se separan por radios cortos (máximo 60 Km). Los signos plenos pueden agruparse de determinadas maneras según territorios y atendiendo a su composición formal. Esto lleva a pensar que se trate de representaciones hechas por el mismo grupo humano. El signo se convierte en un marcador del territorio o al menos es asimilable a una región. Los principales grupos definidos por Leroi-Gourhan serían:

1. Los signos cuadrangulares del Perigord. Un grupo muy cohesionado. Se puede vincular a dos grutas de referencia como son Le Gabillou y Lascaux. Ambas muestran no sólo un concurrencia de ideomorfos sino que otras figuras presentan gran similitud. Font de Gaume y La Mouthe presentan variantes que atestiguan, tal vez un desfase cronológico o de entidades simbólicas, respecto a Gabillou-Lascaux.

2. Los auténticos signos tectiformes. Un grupo coherente dentro de una area territorial muy precisa atiende a una representación basada en un eje vertical con pie y doble vertiente a la que se van añadiendo rellenos. Es propia de la región de Eyzies y dentro de un radio de 8 km con cuevas como Font de Gaume, Combarelles, Bernifal y Rouffignac. Fueron

¹⁵⁷² Leroi-Gourhan, A. (1984): “Signos parietales como “señales” o “marcadores” étnicos”. *Simbolos, artes y creencias en la prehistoria*. 539-547.

¹⁵⁷³ Leroi-Gourhan 1984

¹⁵⁷⁴ Leroi-Gourhan 1984

incluidos en el estilo IV algo que demuestra la contemporaneidad de estos ideomorfos. En cuanto a las representaciones de animales estas cuevas muestran la preferencia de sus artistas por animales raros como el mamut y el rinoceronte.

3. Los signos aviformes. Se han detectado en las cavidades de Pech-Merle y Cougnac en la región de Quercy a sólo 35 km una de otra.

4. Los cuadriláteros cantábricos. Es un conjunto verdaderamente característico a pesar de sus diferentes variantes en las mismas cuevas. Aparecen en un espacio muy determinado, cuevas de Monte Castillo (El Castillo, La Pasiega y las Chimeneas) o Altamira (dentro de un área de unos 20Km). Tendríamos otra región con cuadriláteros formalmente diferentes que aquellos pintados en la zona cantábrica y son de “ángulos rectos”. Se distribuyen por la zona de Perigord: Lascaux donde aparecen unos 60 con un mismo esquema y variantes en el relleno, similares a otros representados en Le Gabillau, Mouthe y Font-de- Gaume. Dentro de una distancia de una extensión próxima a los 40 km. Estas cuevas se asocian a animales del Estilo III, se ve claramente en Font de Gaume donde a su vez, los tectiformes se asocian a figuras del Estilo IV.

5. Los claviformes. No derivan del clásico modelo formal xIx sino que su origen puede estar en algún lugar de las cuevas pirenaicas y cantábricas. En las grutas del Ariège tenemos ejemplos como los de Niaux,, Les Trois Frères y Le Portel dentro de un radio de 40 Km. Se trata de un conjunto muy homogéneo que se ve alterado por la existencia de otro a 500 km dentro de la región cantábrica y formado por las cuevas de Pindal y Cullalvera. Entre ambas nos faltan casos intermedios. Leroi-Gourhan vio en estas formas una expresión o convergencia cultural a partir de la mujer de perfil presente en el arte mueble desde Alemania a Suiza (estatuillas, colgantes, plaquetas grabadas) pero que evidenciaría contactos de largo radio.

Caso a parte, para este autor, merecen las representaciones vulvares y otros signos genitales. Éstos aparecen en cuevas de varias regiones independientes ente sí en más de 300 km. Por caso los triángulos púbicos de Arcy-Sur Cure, Pergouset o Combarelles o el tema de la vulva, con una configuración más abstracta, que se encuentra en España (El Castillo, Tito Bustillo o El Pindal). Una dispersión que “*no se presta a reunir tan diferentes testimonios en una misma etnia*”, por tanto no se podrían considerar “*marcadores étnicos*” *sensu stricto*¹⁵⁷⁵.

7. 2. El modelo de formas artísticas generales. Las geografías sociales de Alfonso Moure.

La teoría sobre el valor o uso de ciertos signos como “*marcadores étnicos*” asociados a un territorio de Leroi-Gourhan, sería con el tiempo desarrollada al introducir en su discusión

¹⁵⁷⁵ Leroi-Gourhan (1984:546-547).

otros elementos iconográficos y extensión la misma conjetura, expresada por este autor sobre la variabilidad regional del arte y el desarrollo de estilos propios en el tiempo. Desde este punto de partida se utilizarían diferentes elementos del arte paleolítico como indicadores que permitiesen definir una geografía social concreta. Un concepto expuesto en su momento M. Conkey¹⁵⁷⁶.

Durante la década de los años 90 J.A. Moure¹⁵⁷⁷ será quien aborde, basándose en nuevos indicios, yendo más allá que las meras hipótesis de Leroi-Gourhan, la existencia de un paleoterritorio cantábrico identificado entre los ríos Sella (Asturias) y Asón (Cantabria). El modelo planteado, para definir un ámbito artístico y social común, fue expuesto por Moure, de manera muy general, determinando ciertos rasgos estilísticos, técnicos e iconografías que se repetían o eran comunes en aquella área geográfica. No se entró en grandes detalles reduciéndose a la enumeración y descripción general de varios tipos y formas entre las cuales no se establecía distinción cronológica alguna. Ni tampoco se buscó una explicación simbólica o se contextualizó culturalmente el proceso. Empero, sus pautas de trabajo si tuvieron gran éxito abriendo un nuevo campo de estudio y fueron seguidas o repetidas por diferentes autores pero sin llegar a profundizar, más que someramente, ni en método, ni en bases metodológicas. No ha existido ni una visión de conjunto de los diferentes rasgos culturales que permitiesen construir un modelo que nos permita determinar posibles paleoterritorios, ni la construcción de una tabla de características que apuntasen en una u otra dirección. La mayoría de las veces los estudios se han seguido basando en la repetición de los elementos estilísticos e iconográficos más comunes o genéricos utilizándose una serie de elementos gráficos como *items*. Algunos con más consistencia que otros¹⁵⁷⁸. No obstante, todo esta línea de investigación ha permitido mostrar la existencia y confluencia de unos fenómenos estilísticos y repetitivos concentrados en un área muy determinada que comparte una serie de especificidades culturales. Moure, según estos principios, determinaría los siguientes fenómenos artísticos sin ser muy discriminatorio o selectivo en la elección y atendiendo poco a aspectos formales-compositivos, como si había hecho Leroi-Gourhan, o cronológicos y, evidentemente, sin atender a relaciones formales o simbólicas. En líneas generales serían:

1. Puntuaciones y nubes de puntos.
2. Signos rojos cerrados tipo vulvas como aquellos que se encuentran en el Camarín de Tito Bustillo pero también en Balmori, Llanes, Riera, Trescalabres, Pindal o Sidrón.
3. Escutiformes típicos. Como aquellos que se encuentran en las cuevas de Jerrerías, Covarón, Las Aguas o Tito Bustillo.
4. Claviformes. Tipo Cullalvera-Pindal.
5. Decoración no figurativa del arte mueble. Por ejemplo signos tectiformes como los “tipo Altamira”.
6. Ciervas estriadas tipo Altamira-Castillo

¹⁵⁷⁶ Conkey 1980 y 1992

¹⁵⁷⁷ Moure (1994)

¹⁵⁷⁸ En este sentido y siguiendo el modelo de Leroi-Gourhan y aquellos ya expuestos en apartados anteriores, se tendría una serie de elementos activos en la expresión de identidad y territorio (por ejemplo tectiformes o signos cuadrangulares) y otros pasivos o referenciales como son las ciervas estriadas o las vulvas. En estos dos casos se trata de elementos diferenciales por repetición de estilo comarcal.

7. Esquematisaciones de cabra en visión frontal

Se partía de dos factores diferenciales entre el cantábrico y otras áreas del arte paleolítico occidental:

A. La iconografía: existirían ciertas peculiaridades y variabilidad en algunos temas como serían, por un lado, el predominio de ciervos y ciervas frente a bóvidos o renos, o por otro, la abundancia de signos.

B. La repetición de temas y convenciones: Se daría entre yacimientos más o menos próximos como serían los modelados internos, las líneas de despiece, etc.

El modelo de Alfonso Moure¹⁵⁷⁹ traía consigo otra novedad; unía las referencias artísticas como indicativos de la existencia de territorios anuales circunscritos a áreas reducidas, con movilidad limitada en los desplazamientos de las bandas paleolíticas desde los valles interiores, medios y ocasionalmente altos a la costa. Aunque no llegó a explicar el fundamento arqueológico del mismo. Pero si bien, este esquema parece sencillo y explicaría la mayoría de conjuntos, no se puede pensar en entidades totalmente cerradas sin contacto con otros grupos. Nuevamente diferentes técnicas, estilos, piezas, etc, muestran esa apertura, esa permeabilidad y posible interacción con grupos de otras áreas. Factores que apuntan a una mayor o menor movilidad, en el tiempo, de las comunidades prehistóricas. Dentro de este trabajo de síntesis, Moure, destacaba tres conjuntos de cuevas y estaciones con arte que en su mayoría debieron ser decoradas en un mismo periodo:

- A- Sincronía con carácter monotemático o por contener una única figura. Cueva, San Antonio, Coverizas, Samoreli, Riera, Cuetu La Mina, Balmori, Quintanal, Jerrerías, Tebellín Canes, Traúno en Asturias. Salín, Porquerizo, Traslacueva, Meaza, Pila, Flecha, Santián, Juyo, Perro, Otero o Satarriza en Cantabria.
- B- Conjuntos con motivos y temas diversos pero con identidad técnica e estilística en cuanto a la composición o superposiciones sincrónicas. Dos rasgos que permiten deducir su contemporaneidad. Lluera, Godulfo, Entrefoces, Tres Calabres, Pedroses, Lloseta, Loja, Chufin exterior, Clotilde, Estación, Monedas, Chimeneas, Salitre Cuco, Emboscados Patatal, Cobrantes, Cullalvera, Covalanas, Haza, Arenaza, Venta la Perra, Santimemiñe, Ekain, Altxerri,...
- C- Otras cuevas –las menos- presentan una composición más heterogénea y resulta evidente que han sido decoradas en diferentes momentos. Más variedad técnica y estilística en diferentes sectores y paneles. Caso de La Pasiega, Candamo o Castillo.

¹⁵⁷⁹ Moure, J. A. (1994): “Arte paleolítico y geografías sociales. Asentamientos, movilidad y agregación en el final del Paleolítico cantábrico”. *Complutum* 5. 313-330. Madrid Hemos seguido en los párrafos posteriores la metodología y la hipótesis desarrollada por este autor que nos parece un buen modelo de análisis y se complementa con el que posteriormente desarrollan otros autores como Fortea y Sauvet, Menéndez o Straus. En ellos se ve como se pueden ir agrupando diferentes estaciones con arte rupestre.

Otras presentan superposiciones diacrónicas como Altamira, Castillo, Tito Bustillo o Llonín.

- a. En casos la diferenciación entre fases decorativas es tan evidente que parece indicar que un mismo tramo de la cueva ha podido conservar durante largo tiempo su significado en cuanto a espacio físico sea cual sea el sistema ideológico. Por ejemplo Serie Roja y posteriores de Altamira; manos, ciervas rojas, bisontes sepias y polícromos de Castillo; algunos paneles galería C de La Pasiega.
- b. En otros casos las superposiciones no se llevaron a cabo en periodos tan dilatados, coincidiendo con ciclos de reutilización de las cuevas (series recientes de Castillo, Altamira y Tito Bustillo). Estos usos continuados de los paneles se concentran entre el final del Magdaleniense Inferior y los primeros momentos del Magdaleniense Reciente.

Esta disparidad podría explicarse por la diferente utilización de cada cueva y del territorio circundante. Un uso del medio, una organización y un modelo donde el arte es parte de su expresión y contenido simbólico.

Tres hechos que deben considerarse al establecer posibles relaciones entre las manifestaciones artísticas y la movilidad, territorialidad y organización social de los cazadores-recolectores.

1. Paralelismos que muestran relaciones o contactos

2. Reutilización del mismo lugar por el mismo grupo

3. Indicios del empleo de algunas cuevas como lugar de agregación

1- Paralelismos y convergencia.

Se trata de la constatación de coincidencias de obras entre estaciones separadas. Se ha querido ver cómo obras de mismas poblaciones o incluso “escuelas” o mismos autores. Similitudes que se pueden deber, más bien, al uso de determinadas convenciones generales dentro un canon. Por otro lado, la repetición de los signos es más difícil de explicar por convergencia, así como los sistemas compositivos y asociaciones en que se integran. Implica “conocimiento y significado consensuado”. Los paralelismos entre diferentes yacimientos pueden responder a la iconografía, empleo de ciertos modos y convenciones y – ocasionalmente – en objetos singulares.

1.1. Paralelismos iconográficos.

Los signos cantábricos de estilo IV se suelen concentrar entre los ríos Sella y Asón como ya se indicaba anteriormente. Es significativa la agrupación entre el Sella y El Pas con motivos no figurativos en tintas rojas como escutiformes, circulares y ovals, puntuaciones,

trazos, “vírgulas” que se suelen asociar a accidentes naturales. Unos rasgos muy propios del territorio estudiado

- Puntuaciones aisladas o formando nubes: Lloseta, Tito Bustillo, Riera, Balmori, Herrerías, Llonín, Mazaculos, Pindal, Chufin, Castilo, Pasiega, Aguas. O hileras y dobles hileras en Tito Bustillo, Balmori, Herrerías, Pindal, Chufin, Altamira, Castillo y Pasiega. Asociadas a accidentes naturales como es el fondo de una hornacina o periferia (Tito Bustillo, Riera, Balmori, Mazaculos, Castillo y Chufin interior).
- Signos rojos representados en el sector oriental de Tito Bustillo. En el Camarin de las Vulvas encontramos genitales, círculos, lazos, etc, que se repiten en Balmori, Riera, Tres Calabres, Pindal o Sidrón.
- Escutiformes típicos especialmente representados en Jerrerías, Covarón, Las Aguas o Tito Bustillo.
- Claviformes, término que incluye signos de morfología variada pero se centra en aquellos típicos como son los representados en Pindal y Cullalvera (barra con protuberancia en un lado). Si señala la presencia de paralelos en la zona francesa de Niaux o L’Ariege.
- Grabados exteriores no figurativos formados por incisiones cortas y profundas que encontramos entre el Asón y Nalón. Destaca el grupo oriental asturiano que podría ser indicio de una relación entre lugares.
- Decoraciones no figurativas del arte mueble o de útiles. Podrían incluirse los signos tectiformes “tipo Altamira” dentro del Magdaleniense Inferior Cantábrico.

1.2. Paralelismos estilísticos. Composición y convención.

- Pintura roja aplicada mediante tamponado. Covalanas, Haza, Arco, Arenaza y Pasiega A. Cronológicamente se sitúa en el 18.000 BP dentro del Dryas I. Suelen aparecer figuras de ciervas.
- Grabados de ciervas tipo Altamira-Castillo del Magdaleniense inferior. Una de las convenciones más típicas del cantábrico. La figura se obtiene mediante el sombreado por estriado, raspado y rayado sobre la parte anterior del cuello o inferior de la cabeza. Hay diez cuevas entre Asturias y Cantabria con este tipo de representaciones y técnica. Los casos más renombrados serían Altamira y Castillo donde encontramos estas iconografías y técnica tanto en los omóplatos decorados y como en sus paredes. Aunque las representaciones más significativas suelen ser cabezas también se encuentran composiciones de cuerpo entero como las vistas

en Candamo, Llonín, Emboscados o formando composiciones estilísticas como Tito Bustillo.

- Singularidad del arte policromo. Coinciden estilísticamente y en complejidad técnica bisontes de Altamira, Castillo o Aguas de Novales. Puede ser por algún tipo de contacto entre los grupos ocupantes de estas cuevas sitas en valles vecinos.
- Esquematisaciones de cabra en visión frontal. Suelen ser más frecuentes en el arte mueble que en el parietal. La esquematización va desde representaciones más naturalistas a más abstractas (simples trazos en V de Pendo Aizbitarte o Urriaga). En el arte parietal aparecen dos figuras grabas en el Otero.

1.3. Objetos singulares.

- Bastones perforados de El Pendo, Valle, Castillo y Cualventi. Dos primeros con paralelismo icnográfico, esquema compositivo pertenece al Magdaleniense Reciente. Los otros dos presentan una mayor similitud. Se destaca la proximidad, por ejemplo, entre Cualventi y Castillo distantes entre sí unos 18 km dentro del valle del Pas.
- Bramadera del magdaleniense superior de El Pendo. Colgante aplanado con dos posibles renos en su cara dorsal, la cabeza de pez y fuerte dentadura. Y trazos interpretados como paisaje. Paralelos con Lortet y Mas d Azil.
- Rodetes y contornos recortados del sector central de Asturias. Nalón (La Viña) y Cares (Llonín)

2. Evidencias de reutilizaciones de paneles y frecuentación de zonas decoradas.

2.1. Las superposiciones

1. Diacrónica. Nos encontramos ante palimpsestos de figuras en un mismo espacio mural donde las figuras se superponen a través de muchos milenios. Se observa una evolución técnica y estilística.
2. Sincrónica. Las figuras se superponen para buscar una composición o perspectiva dentro de un espacio mural y temporal.
3. Diacrónica corta. Superposiciones técnicamente diferenciadas pero la fase de ejecución no presenta una gran distancia cronológica como se observa en los paneles principales de Tito Bustillo o Altamira.

3. Sistemas de asentamientos.

Sobre los planteamientos de captación de recursos de Vita-Finzi y de funcionalidad de los yacimientos expresados por F. Bordes, J. Ph. Rigaud y D. Sonnevile-Bordes, se establecen unas consideraciones de orden teórico.

- Situación de las cuevas se puede resumir en yacimientos de costa o estuario, yacimientos de valle medio-bajo y yacimientos de montaña.
- Análisis de relación entre depósitos y áreas de decoración. A saber:
 - ◆ Algunas cuevas decoradas carecen de contexto arqueológico (Chimeneas, Covalanas, Las Monedas).
 - ◆ Otras cuevas contienen depósitos relacionables con sus paneles (Tito Bustillo, Coimbre, Llonín, Altamira, Pasiega, La Viña, La Lluera, Castillo, Santimamiñe, Ekaín).
 - ◆ El resto de cuevas decoradas puede entenderse dentro de la red de asentamientos locales.
- Núcleos de asentamientos dentro del área de captación formando campamentos base, asentamientos especializados y santuarios parietales.
 - ◆ Grupo de cuevas de Ribadesella con La Cueva, Tito Bustillo, La Lloseta, La Viesca, El Cierru, Les Pedroses, San Antoniu, Cova Rosa como eslabones de una red de yacimientos organizados entorno al Macizo de Ardines y estuario del Sella. Se podría hipotetizar, siguiendo a P. Utrilla¹⁵⁸⁰, con el uso de algunas como el carácter principal de Tito Bustillo, el cazadero de Cova Rosa o el uso de yacimientos satélites como El Cierru (cazadero especializado de ciervos), Les Pedroses estaría asociada a éste como santuario donde se representan estas especies y La Lloseta un taller de sílex y cuarcitas. Aguas arriba del Sella y Piloña nos encontramos con otros grupos de asentamientos: El Sidrón con vulvas similares a Tito Bustillo, Los Azules, El Buxu y Collubil.
 - ◆ Grupo del concejo de Llanes con el núcleo de la Llera y las cuevas de La Riera, Bricia, Balmori, Tebellín, Tres Calabres, Bricia y Cuetu La Mina. O la zona de costa con Jerrerías, Covarón. Mazaculos o El Pindal.
 - ◆ Grupo del pasillo costero central: Juyo, Pendo, Covalejos, El Mazo, Peñajorao, Santián, etc. EL Juyo y El Pendo debieron ser, en cronologías diferentes, los campamentos base de un área de captación caracterizado por el contacto entre suelos y roquedo, valles más abiertos, marismas y estuarios próximos a la actual bahía de Santander.

¹⁵⁸⁰ Utrilla, P. (1981): *El Magdaleniense Inferior y Medio en la Costa Cantábrica*. Monografías Centro de Investigación y Museo de Altamira 4. Santander. 257

- ◆ Grupo del curso medio del Pas. Destaca el conjunto de Puente Viesgo con El Castillo, Chimeneas, La Pasiega y Las Monedas. Este grupo se podría conectar con el valle del Besaya y el Saja donde se encuentran Altamira y Cualventi que jugarían un papel de agregación y campamentos bien relacionados con el grupo de Monte Castillo.

Este trabajo, si bien abría una interesante vía de estudio y proponía algunas consideraciones metodológicas, aunque muy incipientes, como eran: los sistemas de asentamiento en el territorio, el análisis zonal (valles o comarcas), las posibles áreas de captación de recursos, ciertos patrones de explotación geográfica y ciertos elementos estilísticos o artísticos peculiares en el área centro-cantábrica (Sella-Pas). Un área donde se podrían establecer espacios de contacto, movilidad, congregación y agregación. Al menos se expone y construye un modelo de comportamiento sobre un espacio concreto – mostrando la validez de ciertos indicadores artísticos de la misma manera que se ha mostrado en nuestro estudio con modelos etnoarqueológicos– cómo es el área centro-cantábrica, es decir definiendo un área geográfica determinada con unas peculiaridades gráficas sirviéndonos de punto de partida. Rasgos, convenciones, gustos y estilos que se despliegan no sólo en el arte rupestre figurado con técnicas e iconografías sino también en el arte mueble o en las representaciones de signos. Ajustándose a éstos, este autor destacaba esa fuerte concentración entre el río Sella y el río Asón donde se podrían identificar una serie de grupos bien determinados: como Escutiformes/parrillas en cuevas entre el Sella y el Nansa o Claviformes entre el Sella y el Asón¹⁵⁸¹. Si bien, y como se verá en otros apartados de nuestra investigación toda esta tipología signica es más concreta y matizable. Al igual que el espacio geográfico descrito que también parece coincidir con algunos rasgos culturales manifestados en los tecno-complejos solutrenses y magdalenienses¹⁵⁸². El área central cantábrica -vista por Moure como geografía social - se iría definiendo en el tiempo según el modelo de explotación de sus diferentes recursos impulsando al hombre a moverse y buscar elementos de subsistencia; a crear asentamientos; establecer lugares rituales; etc. Se generaría, así, una identidad general dentro de ese ámbito. Algunos autores lo han definido como el *territorio simbólico* tal como es entendido por las sociedades cazadores-recolectoras bajo los principios ya explicados de Lévi-Straus por ejemplo¹⁵⁸³. No obstante se nos revela como un espacio, en el centro del área cantábrica (Sella-Asón), con notables diferencias artísticas frente al área pirenaica, por caso. Características que pueden ser interpretables como “identitarias” y propias. Ambas observaciones nos han llevado a plantear la posibilidad de encontrarnos en una zona, que en diferentes momentos, se mostraría con una idiosincrasia “social” muy particular tal como había adelantado el profesor Moure.

¹⁵⁸¹ Moure, J. A. (1988): “Composition et variabilité dans l’art pariétal paléolithique cantabrique”. *L’Anthropologie* 92-1. 74-75

¹⁵⁸² Straus 1983 y González Sainz 1989

¹⁵⁸³ Fernández-Tresguerres, J. A. (2003): “Arte y territorio durante el periodo aziliense en el occidente Cantábrico”. En *I Symposium Internacional de arte Prehistórico de Ribadesella. El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI*. 258-259.

7. 3. Los trabajos sobre territorialidad en el Valle del Sella por Mario Menéndez. Modelos locales.

Las hipótesis arrojadas por Alfonso Moure, como ya se indicó, abrirían una línea de investigación tanto sobre ámbitos generales como sobre espacios geográficos concretos. Dentro de esta última, el profesor Mario Menéndez¹⁵⁸⁴ parte, para construir su modelo de trabajo, de algunos postulados etnográficos que perciben el concepto de la territorialidad como una forma de adaptación de los grupos cazadores-recolectores, bajo ciertos niveles técnicos y sociales, al medio físico. Dos patrones, de manera general, pueden ser aplicables para entender el proceso: la territorialidad compartida y exclusiva. Si la primera permite el acceso y explotación del territorio propio a otros grupos según determinadas condiciones, la segunda evita este extremo creando un sistema de advertencias y por tanto de comunicación. Este último modelo marca, especialmente, los referentes culturales del grupo. Éstos, cuando se trata de elementos materiales, se concretan en armas, adornos, emblemas, arte, etc. Los cazadores-recolectores adoptan comportamientos socio-económicos complejos que terminan requiriendo una cierta densidad poblacional y un medio con abundancia de recursos que permitan una estabilidad entre los grupos que habitan un territorio. No por ello renuncian a una movilidad transterritorial. El sistema expresado (medio, ecología y comprensión de la territorialidad por el grupo), cuando se traslada al estudio del paleolítico superior cantábrico, se puede concretar en dos categorías:

1. Explotación oportunista que implica una escasa planificación y que obligaría a una baja territorialidad posiblemente compartida. Estaríamos hablando de los grupos paleolíticos anteriores al 18.000 BP (21700 cal BP), es decir en las primeras etapas del Paleolítico Superior. Las similitudes de utillaje y arte hablan de unas relaciones de larga distancia. Es decir, baja singularidad regional y mayor número de rasgos comunes dentro del espacio europeo occidental.

2. Durante el Tardiglaciario, desde el Solutrense superior y especialmente durante el Magdaleniense, la territorialidad parece entrar en una fase de exclusiva y fuertemente especializada. Los yacimientos muestran ocupaciones prolongadas (largas secuencias sedimentarias, por ejemplo) que pueden implicar una mayor estabilidad de ocupación del espacio geográfico. La aparición de objetos singulares permiten deducir la posibilidad de búsqueda de prestigio entre algunos miembros del grupo y una cierta complejidad social. Se observan diferenciaciones entre áreas, así durante el Magdaleniense inferior cantábrico se observa un repliegue territorial en unidades reducidas (valles fluviales) tendencia que se empieza a desfigurarse hacia el 14.000 BP (17240 cal BP). El territorio natural deviene en territorio social que será marcado con elementos visuales y tangibles mostrando la identidad del grupo. Además se contaba, *a priori*, con ciertas piezas de arte mueble que mostraban fuertes similitudes. Elementos que aparecían en cuevas muy próximas y, por tanto, podrían considerarse ejecutadas por mismos grupos humanos considerándose indicadores de esa

¹⁵⁸⁴ Menéndez, M. (2012): "Territorialidad y territorio en los estudios paleolíticos". P. Arias, M.^a S. Corchón, M. Menéndez y J. A. Rodríguez (Eds). *El Paleolítico Superior Cantábrico*. Actas primera Mesa Redonda San Román de Candamo . 13-19

Menéndez, M. (2003): "Arte prehistórico y territorialidad en la cuenca del Sella". R. Balbín y P. Bueno (Eds). *El Arte Prehistórico desde los inicios del Siglo XXI*. Ribadesella. 185-199

probable idea de territorio e identidad. Se trataba de objetos como los bastones de mando de Cualventi y Castillo o las escápulas decoradas con ciervas de trazo múltiple y estriado de Castillo o Altamira.

Esta hipótesis trasladada a un patrón concreto fue contrastada en el valle del Sella como unidad geográfica de análisis al percibirse y concretarse como un espacio geográfico delimitable. Existía, *a priori*, una importante agrupación de yacimientos y de arte. Los diferentes asentamientos muestran destacables similitudes tanto en el arte parietal como mueble que han servido de base para definir el modelo. Se trabajó sobre las expresiones artísticas – repetidas - contenidas en ciertos objetos de arte mueble y de arte parietal de las cuevas de Tito Bustillo, Buxu y Güelga para definir los *itmes* que mostrasen ese microterritorio. En concreto los colgantes sobre hioides de ciervo decorados de La Güelga y Tito Bustillo y los grabados tipo tectiforme o signo cuadrangular con divisiones internas de las cuevas del Buxu y Tito Bustillo. Todas se sitúan dentro de una misma zona logística, residencial y dentro de un contexto tecno-cultural y cronológico próximo (al menos en cuanto fechas radiocarbónicas). La suma de todas estas características han servido para plantear esa estricta territorialidad de un grupo dentro de una red anual de yacimientos en el cual la cuenca del río Sella se perfila como un territorio cultural y económico. La hipótesis de territorialidad se basa, por tanto, en el modelo Sella de Mario Menéndez, en el carácter repetitivo y exclusivo de algunos modelos formales, soportes y motivos artísticos. Tesis que ha ido cogiendo cuerpo en otras investigaciones dentro de la misma cuenca fluvial donde se establecería un “*modelo de poblamiento conjunto y una organización común*”¹⁵⁸⁵.

Durante el Solutrense superior, se grabaron sobre las paredes de la cueva del Buxu unos característicos signos cerrados de forma cuadrangular, con divisiones interiores en forma de retícula. Ideomorfos que se han denominado tectiformes y que sólo muestran un mismo paralelo formal con otros situados en la cueva de Tito Bustillo. El diseño y técnica de ejecución de éstos, a pesar de asimilarse a otros de la zona de Cantabria, con el mismo diseño pero pintados, presentan un estilo muy personal siendo, hoy por hoy, propio del valle del Sella. Así los encontramos en numerosas ocasiones realizados en las paredes del Buxu y de Tito Bustillo, y no se han documentado en este diseño propio fuera de la cuenca del Sella.

Otro de los elementos significativos y dentro de un contexto situado entorno al 14.400-14.100 BP (17400- 17100 cal BP)¹⁵⁸⁶, son los colgantes fabricados sobre el hueso hioides de los ciervos, muy característicos y exclusivos de esta zona. El hueso hioides, que se emplaza en la garganta de los mamíferos, bajo la lengua, tiene una forma muy peculiar en los ciervos. Éste presenta un perfil subtriangular y es de fino espesor siendo fácilmente perforable

¹⁵⁸⁵ Balbín, R. (2014): “Los caminos más antiguos de la imagen”. M.A.de Blas (Ed). *Expresión simbólica y territorial: los cursos fluviales y el arte paleolítico en Asturias*. IDEA. Oviedo. 65-91

¹⁵⁸⁶ Para el caso de la cueva de La Güelga (Narciandi, Cangues d’Onís) se sitúan dentro de un contexto tecnocultural del Magdaleniense inferior cantábrico facies tipo Juyo con paralelos cercanos en Cierro IV, Cova Rosa D, Balmori, Cueto la Mina D, Riera 19-20, Lloseta, etc. Concretando más La Güelga 3 está muy próxima a Juyo 4 y 8. Ver. García, E. et al. (2014): “Los hioides decorados del Magdaleniense de la cueva de la Güelga (Narciandi, Cangas de Onís, Asturias). En torno a la territorialidad de las comunidades del Paleolítico Superior cantábrico”. M.ª.S. Corchón y M. Menéndez (Eds). *Cien años de arte rupestre paleolítico*. Universidad de Salamanca. 333-347. Este artículo acaba por concretar el modelo Sella con un esquema de trabajo que se reproduce.

en su extremo como colgante. La decoración descansa, a base de pequeñas muescas sobre los bordes, estando acompañada, en ocasiones, con ciertas figuras en zig-zag motivo que se repite en la espátula decorada de Tito Bustillo. Se han documentado hioides perforados en otros yacimientos paleolíticos pero fueron ejecutados sobre hueso de caballo (Abauntz, Navarra), o de reno (La Marche, Francia). Naturalmente, no sólo importa la forma ósea o la decoración que recibe, sino la misma naturaleza del animal del que procede. Para una sociedad cazadora, buena conocedora de la naturaleza, este hecho es algo muy relevante y que no debiera estar sujeto al azar. Por lo tanto, esta exclusividad en los colgantes del valle, y el hallazgo de varios ejemplares de los mismos en la costa (Tito Bustillo) y en el interior (La Güelga) se muestra como un elemento o marcador de territorialidad. El adorno personal es un ejemplo de sentimiento de individualidad pues envía a quien lo ve un mensaje de diferenciación frente a aquéllos que no son portadores del mismo. Pero cuando este adorno es compartido, el mensaje cambia y se configura como la expresión orgullosa de pertenencia al grupo. Tal vez este era el mensaje de quienes así se adornaron durante el Magdaleniense en la cuenca del río Sella.



ESQUEMA 7. MODELO TERRITORIAL DE MARIO MENÉNDEZ

7. 4. Propuestas con inclinaciones “difusionistas”. Intercambios, relaciones y préstamos. El modelo de Núcleos y Redes: Geoges Sauvet.

Durante el último decenio se han propuesto algunas metodologías que tienen como punto de partida el análisis de analogías formales de piezas e iconografías y su dispersión (en áreas locales, de media y larga distancia) como las que en su momento expusieron Fritz,

Toselló y Sauvet¹⁵⁸⁷. Estos investigadores franceses se basaron en el estudio de elementos situados “*dans le domaine de la symbolique, de la thématique et du traitement formel (modalité d’expression, choix du support,...) et concerneront soit des représentations pariétales, soit des objets d’art mobilier*”. Partiendo del análisis formal y estilístico se han planteado lugares comunes, de confluencia y diseminación. De alguna manera se ha ido desarrollando una teoría basada en la difusión tanto de elementos iconográficos como, en casos, de ciertos tipos muy significativos de soportes que sustentan determinadas figuraciones. Esa dispersión de objetos/iconografías sólo sería posible bajo fenómenos de contacto, influjo y difusionismo¹⁵⁸⁸. No obstante su lectura permite la clarificación de algunos conceptos que deben estar presentes a la hora de abordar los análisis de relación territorial e identidad cultural abundando en la construcción de una metodología de estudio. La búsqueda y el establecimiento de analogías formales debe hacerse dentro de un mismo marco temporal (evidentemente relativo) y su comparativa debe plantearse no sobre un fenómeno aislado, circunstancial o fortuito sino sobre la confluencia de un conjunto de características concurrentes: temas/iconografía, técnicas, convenciones formales, soportes, etc. Este tipo de trabajos no restan un ápice al estudio de los aspectos de identidad territorial, al contrario, nos ofrecen muchas posibilidades de contrastación de fenómenos de concentración y dispersión de objetos. El estilo se muestra no sólo como una especial manera de concebir la forma y el diseño sino que serviría para informar a individuos y grupos sobre su afiliación, identidad o estatus. Aquél, siguiendo las propuestas de H. M. Wobst¹⁵⁸⁹, jugaría un importante papel en la identificación de los procesos de comunicación, intercambios de conocimiento y relaciones sociales entre grupos y áreas¹⁵⁹⁰. No sería menor a la hora de comprender y describir, estas posiciones “difusionistas”, el análisis formal de los objetos, sus variaciones de estilo en el tiempo como una manera de trasladar información tal como proponía P. Wiessner¹⁵⁹¹.

¹⁵⁸⁷ Fritz, C., Tosello, G. et Sauvet, G. (2007): “Groupes ethniques, territoires, échanges: La “notion de frontiere” dans l’art magdalénien”. *Frontières naturelles et frontières culturelles dans les Pyrénées préhistoriques*. N. Cazals, J González y X Terrades (Eds). IIPC, Santander. 164-181. Las analogías estarían dentro del dominio de las estructuras socioculturales dependiendo de la distancia entre lugares. Las conclusiones no serán las mismas según se empleen analogías locales o en distancias más importantes. Se establecen analogías de corta, media y larga distancia. El análisis permite establecer la existencia de fuertes núcleos con elementos muy característicos pero también una continuidad de rasgos y piezas de Este a Oeste que permite hablar de esas relaciones desde el Perigord al Cantábrico durante el Magdaleniense medio. Se muestra una estabilidad de valores estéticos y simbólicos cierta densidad de elementos. Esta ligazón comenzará a romperse durante el Magdaleniense superior, al menos con la zona cantábrica.

¹⁵⁸⁸ Sauvet, G. et al. (2008). “Crónica de los intercambios entre los grupos humanos paleolíticos. Contribución del arte para el periodo 20000-12000 años BP”. *Zephyrus* LXI. 33-59

¹⁵⁸⁹ Wobst, H. M. (1977): “Stylistic behavior...”. *Anthropological Papers* 61. 317-342. Este autor veía las formas estilísticas en los objetos como un portador de comunicación e información a intercambiar. Nos obstante nosotros pensamos que si bien se siguieron este tipo de principios no dejan de verse algunos de los postulados expuestos por J.T. Sacket en cuanto al valor técnico-formal y estético de los objetos. Éstos serían realizados según unas pautas que estarían sujetas a cambios. También se traslucen algunas de las ideas de Wiessler para el que el estilo debe contemplarse como un vector de información. Wiessner, P. (1984): “Reconsidering the behavioural basis of style”. *Journal of Anthropological Archaeology* 3. 190-234

¹⁵⁹⁰ Rivero, O. y Sauvet, G. (2014): “Defining Magdalenian cultural groups in Franco-Cantabria by the formal analysis of portable artworks”. *Antiquity* 88. 64-80. El estilo sería el compendio de convenciones dentro de un marco cronocultural.

¹⁵⁹¹ Wiessner, P. (1984): “Reconsidering the behavioural basis of style”. *Journal of Anthropological Archaeology* 3. 190-234

Evidentemente, y como ya se expresó, falta darle un mayor alcance, a estos estudios asociando la concurrencia de ciertos fenómenos técnico-estilísticos a las respuestas sociales y ambientales de carácter territorial como pretendieron algunos de los arqueólogos norteamericanos¹⁵⁹². Las posiciones, a este respecto de autores como George Sauvet¹⁵⁹³, son de precaución al hablar de territorios, más aún, si se basan en la simple búsqueda y concurrencia de analogías. Éstas “*no van a permitirnos constatar territorios cerrados, limitados por fronteras naturales o culturales*”¹⁵⁹⁴. Se plantea un sistema de trabajo que quiere desmarcarse, en parte, de aquellos modelos que han sido empleados en la definición y uso del concepto de territorialidad entre las comunidades paleolíticas. Este autor duda del valor e intención para definir un territorio por parte de los arqueólogos aplicando los análisis de captación sobre datos materiales, como los propuestos en *Site Catchment Territory*. Es evidente, para Sauvet, que este sistema de investigación, por sí sólo, no explica dos variantes que nosotros creemos fundamentales: aquellos mecanismos emocionales por los que un colectivo está atado a un territorio y lo que éste pudiera implicar, como tal, para aquél. Este tipo de estudios (SCT), pudiendo ser un punto de partida desde nuestro punto de vista, nos obligan, como se ha reiterado varias veces, a ir más allá en la investigación, a intentar cubrir esa parte no material del hombre.

Tampoco le sirve, *per se*, el concepto de “geografía social” planteado por Margaret Conkey¹⁵⁹⁵. A pesar que nos lleva a aprehender el espacio de manera más abierta y virtualmente ilimitada. El punto de crítica a esta concepción genérica aunque lógica, en el sentido que es el hombre el que construye el espacio con su actividad entendiéndose el resultado de la misma esa geografía social, es que no se acaba de precisar como comprenderían las comunidades cazadoras-recolectoras aquélla llevándonos, con el uso del término “territorio”, a caer en el riesgo de aplicar planteamientos anacrónicos y etnocéntricos. Creemos que Sauvet se desvincula del proceso de humanización del medio pensando en un espacio más cerrado definido, *a posteriori*, por el investigador siguiendo su forma de entender el territorio desde nuestras fórmulas de pensamiento actuales. La salvedad del profesor Sauvet

¹⁵⁹² Binford consideró, en su momento que la distribución de tipos y tradiciones estilísticas serían correlacionables en gran medida con la extensión de las áreas de una comunidad, en los niveles de complejidad social y en el modo de adaptación de aquélla. Los cambios en la distribución temporal y espacial de tipos estilísticos estarían relacionados con cambios en la estructura de los sistemas socioculturales, producidos bien a través de procesos de evolución *in situ*, bien por cambios evolutivos. Se concreta en su reflexión: “*Pienso que los rasgos estilísticos son estudiados con mayor provecho cuando el objeto que debe ser explicitado está constituido por problemas de origen étnico, migración e interacción entre grupos; no obstante, cuando se busca la explicación se debe investigar el contexto adaptativo total del sistema sociocultural en cuestión*” Binford (1962): “*Archaeology as Anthropology*”.... 220

¹⁵⁹³ Sauvet, G. (2017): “*The lifeworld of hunter-gatherers and the concepts of territory*”. *Quaternary International XXX*. 1-9. Busca ir más allá de la visión material de un territorio dada por los análisis de lugares de captación. Estamos de acuerdo con el profesos Sauvet en que no pueden proponerse conceptos como propiedad o apropiación de un espacio por grupos cazadores-recolectores. Aunque si existen territorios de aprovisionamiento (*Supply Territory*). Un grupo se comunica con sus vecinos con los que mantienen relaciones de intercambio de elementos materiales y culturales estableciéndose unas redes donde la información y el conocimiento fluye. Estas relaciones pueden ser fluctuantes y flexibles.

¹⁵⁹⁴ Sauvet et al. (2008:37). Esta crítica recuerda a aquéllas que en su momento se establecieron sobre las teorías historicistas que asociaban territorios culturales y determinadas piezas arqueológicas. Una visión que ha quedado totalmente trasnochada.

¹⁵⁹⁵ Conkey 1984

(etnocentrismo) es oportuna pero su rechazo al concepto de geografía social, entendida como humanización del espacio y aprehensión del mismo por un grupo, puede desenfocar los estudios sobre territorialidad.

Por último, se discute el empleo del concepto de “Territorio Simbólico”. La aplicación de éste se ve como más problemática. Ésta implica una correlación entre un grupo humano, un área geográfica y una serie de marcadores culturales específicamente limitados a ese espacio. Se plantea un conflicto de análisis al existir una contaminación de éstos por fenómenos de difusión y préstamo. Si bien, Sauvet, entiende el “Territorio Simbólico” como contenedor de un gran y amplio espacio cultural entre las comunidades de cazadores-recolectores del paleolítico franco-cantábrico. Es decir que afirma su existencia y posibilidad pero en términos muy genéricos no aclarándonos por que no puede darse o concebirse en comarcas más concretas como podría ser la centro-cantábrica.

George Sauvet centra, especialmente, su crítica sobre la idea de territorialidad ante la imposibilidad, por parte de las comunidades cazadoras-recolectoras, de crear un espacio cerrado, exclusivo y con límites evitando, así, las posturas estrictamente esencialista sobre identidad étnica en antropología. Este enfoque o visión recuerda -en sí mismo- más a concepciones o expresiones políticas actuales al emplear términos como propiedad o apropiación de un espacio. Más bien, creo que debemos ver todo este proceso como un hábitat flexible en su ocupación aunque sin perder de vista que pueden existir núcleos propios - dentro de ese espacio y para un colectivo - tanto en la explotación y uso del mismo, como en la propia identificación del grupo con un ámbito geográfico concreto. No se debe tomar - al menos desde nuestro punto de vista y en este complejo análisis sobre la noción de territorialidad - únicamente el concepto más abierto, amplio y menos conflictivo para su estudio. Ni tampoco reduciendo exclusivamente el método de investigación y sus objetivos a los trabajos sobre las redes sociales de intercambio de objetos, conocimiento e información¹⁵⁹⁶. No obstante no se niega, por parte del profesor Sauvet, que los grupos paleolíticos ocupasen un área geográfica determinada donde éstos diseñarían sus estrategias de subsistencia y aprovecharían los recursos esenciales aportados por aquélla. Se trataría de Territorios de Aprovisionamiento o *Supply Territory*. Un punto de vista que compartimos plenamente y desde el que se debe construir y ampliar la metodología de trabajo centrándose, esencialmente, en el registro arqueológico de tales áreas.

El modelo de George Sauvet se organiza y asienta sobre tres supuestos etnográficos y sobre el estudio de varias, pero concretas, evidencias materiales según una precisa y depurada metodología.

1. Los modelos y principios etnográficos que recoge – y que hemos ampliado - son:

¹⁵⁹⁶ Bahn, P. (1982): “Intersite and inter-regional links during upper Paleolithic: the pyrenean evidence”. *Oxford Journal Archaeology* 1-3. 247-268. Sauvet (2017) retoma la idea de Paul Bahn, expresada en el artículo citado, donde se hace hincapié en la necesaria existencia de enlaces interregionales entre las sociedades de cazadores-recolectores. Estos propiciarían la colaboración entre grupos y favorecerían la mutua asistencia en caso de problemas accediendo a información estratégica. Algo así como redes de emergencia y supervivencia extrema.

A. Los trabajos de J. Woodburn¹⁵⁹⁷ quien clasifica las sociedades cazadoras-recolectoras en dos categorías:

- Aquellos que consumen en el día a día los recursos tomados de su entorno cuya explotación se realiza en un régimen relativamente abierto y al que acceden personas de fuera del grupo. Sería el caso de los tribus Inuit del Norte de Canadá y Groelandia. *Immediate Return*.
- Aquellos que postponen el uso de los recursos para distribuirlos mejor a lo largo del tiempo. Son grupos más sedentarios donde el almacenamiento puede llevar a una serie de consecuencias como son la acumulación de riquezas, apropiación del territorio, desigualdades o jerarquía social. La explotación del territorio está reservada a algunos individuos o clanes- Por ejemplo los indios del N-O americano en la costa de Alaska y Canadá. *Delayed Return*.

B. Modelo de Beatrice Collignon¹⁵⁹⁸ sobre la geografía Inuit como cabeza de su identidad colectiva. Estas tribus establecen una geografía mental que pueden representar esquemáticamente. Varios lugares o nodos son pensados y unidos por caminos; como todo pueblo nómada asocia la geografía con sus desplazamientos y la caza de especies. De ahí que el nombre de lugares sea importante bien referenciado al medio físico como humano. El conjunto expresa su medioambiente. Estas poblaciones practican un aprendizaje del medio a través de la observación y experiencia comunicándose a través de numerosas narraciones sobre lugares donde el topónimo es punto de referencia. Nombres de lugares que se enlazan con mojones, trampas o escondites, es decir con elementos de referencia para su actividad y control del espacio. A estos rasgos visibles se unen otras marcas invisibles también asociadas mediante historias de animales, humanos y espíritus que habitan allí. Los toponimos ayudan a es viaje y son importantes para sobrevivir, para interpretar un medio que se humaniza y que perciben bajo un pensamiento mágico

Algo parecido al comportamiento de las tribus australianas cuando establecen el territorio de los sueños que se articula por caminos asociados a mitos.

C. Los modelos más jerárquicos de uso del espacio por las tribus inuit para acceder a los recursos de manera más óptima, fueron sistematizados por L.G. Binford¹⁵⁹⁹ en los años 80. Este autor sigue dos premisas: la cultura de un grupo humano como forma de adaptación al medio y la movilidad en busca de recursos como forma de articulación de la estrategia de explotación de un territorio, es decir los grupos humanos se trasladan en busca de oportunidades siguiendo unas pautas de adaptación a su entorno y de asentamiento para la explotación de aquel. Fórmulas que requieren la concurrencia de todo el grupo el cual se

¹⁵⁹⁷ Woodburn, J. (1982): "Egalitarian societies". *Man* 17-3. 431-451.

¹⁵⁹⁸ Collignon, B. (1996): *Les inuit: ce qu'ils sauvent du territoire*. L'Harmattan. París. Esta antropóloga estudió las poblaciones inuit de ártico canadiense, en concreto aquellas asentadas en la isla Victoria y costa del golfo Coronación. Además del análisis geográfico realizó un repaso sobre los cambios históricos, desde el siglo XIX hasta más allá de la mitad del siglo XX, del uso y explotación del medio por estas poblaciones.

¹⁵⁹⁹ Binford, L. R. (1982): "The archaeology of place". *Journal Anthropology Archaeology* 1-1. 5-31. Binford se centra en sus observaciones de campo y en el estudio del registro material para llegar a sus conclusiones pero también sigue modelos de trabajo de área de captación de recursos como los expuestos por Lee o Vita-Finzi y Higgs.

divide las tareas, por ejemplo en los radios cortos desde los campamentos-base niños y mujeres salen a recolectar, pescar o cazar mientras partidas de hombres se desplazan a otros puntos más lejanos para realizar actividades más especializadas de caza como es el caribú o de pesca. Binford plantea su patrón de trabajo articulándolo en cuatro áreas:

1. Zona de alimentación diaria. Situada en la zona inmediata alrededor del campamento con un área de recogida que se puede determinar con un máximo de 12 kilómetros donde las partidas retornan en el día al campamento base.

2. Zona logística que puede abarcar desplazamientos de una noche o de varios días y algunas semanas. La penetración en esta zona conlleva la creación de abrigos, actividades de explotación y transporte, etc. Todo ello deja una magnitud de diferentes restos materiales y campos logísticos.

3. Zona extendida. Se trata de un espacio que no es necesariamente explotado en el momento pero si observado y monitorizado por el grupo.

4. Zona de visita. Más allá del área logística y extendida se encuentra la denominada Zona de Visita. Puede estar utilizada por otros grupos condicionando su ocupación. De encontrarse con otro ocupante del espacio, los visitantes participan, usualmente, en algunas actividades especiales del grupo anfitrión constituyendo, por ejemplo, partidas de caza, colocación de trampas, observación del entorno, etc. Estas prácticas son, a nuestro juicio, muestra de una economía participativa y colaborativa momento en el que se debieron producir intensos intercambios culturales.

En todas ellas, y en cualquier caso, se producirían movimientos desde el campamento principal hacia otras zonas ante el agotamiento de los recursos dentro de su área de influencia. Es decir, hay un uso intenso de un espacio y un movimiento a otros núcleos. Se establece un campo residencial y el eje del radio de recogida y logística. El problema de Binford, como se dijo en varias ocasiones, es que no analizó la vinculación simbólica de la comunidad con cada espacio, como si hicieron otros autores, y que nos ayudaría a interpretar mejor esas estrategias de aprovechamiento de su entorno y la vinculación del grupo con el mismo más allá de las prácticas puramente económicas.

2. Evidencias materiales. Los trabajos de Sauvet a la hora de proponer su modelo de estudio buscan un gran peso en el análisis de diferentes evidencias materiales e iconográficas del arte mueble y parietal del paleolítico franco-cantábrico. Y lo hace basándose en una metodología de Análisis de Correspondencias (CA)¹⁶⁰⁰. La aplicación de esta metodología en el estudio de diversas iconografías permite mostrar toda una serie de elementos recurrentes que nos pueden ayudar a mostrar núcleos específicos de las mismas. Es el caso de los Signos Cuadriláteros Cantábricos que se pueden entender como marcas territoriales concretas¹⁶⁰¹ o, por contra, aquellos elementos más genéricos y dispersos (contornos recortados, morfología iconográfica de bisontes, signos claviformes, etc) que nos mostrarían el alcance de grandes

¹⁶⁰⁰ Rivero, O. y Sauvet, G. (2014): "Defining Magdalenian cultural groups in Franco-Cantabria by formal analysis of portable artworks". *Antiquity* 88. 64-80

¹⁶⁰¹ Sauvet, G. et al. (2018): "The function of graphic signs in prehistoric societies: The case of Cantabrian quadrilateral signs.". *Quaternary International*. 491. 99-109

territorios simbólicos¹⁶⁰². Muchos de estos indicadores nos mostrarían momentos de mayor o menor contacto y aislamiento entre regiones o cierto fenómenos de transregionalidad¹⁶⁰³.

Estos primeros pasos servirían, como se verá más adelante, para una profundización sobre la concurrencia de ciertos fenómenos iconográficos determinada por G. Sauvet¹⁶⁰⁴, quien basándose en el mismo principio expresado, expone de manera más precisa un modelo que contenga y avance sobre la mecánica de estos procesos. Aunque no se llega a articular específicamente la función real del arte, de manera genérica, como marcador territorial en todas sus formas de expresión (postura con la que estamos muy en sintonía) si nos abre un camino a la reflexión exponiendo la vinculación de piezas, decoraciones y figuraciones - con sus debidas variaciones - dentro de determinadas áreas geográficas. Estos grupos decorativos se vinculan a nódulos y redes locales, regionales o supraregionales que permiten analizar conjuntos y líneas de difusión o movilidad grupal. Esta investigación nos muestra, por ejemplo, el desarrollo de una serie de personalidades que se desarrollarían desde el Gravetiense hasta los comienzos del Magdaleniense cantábrico (reiterando las apreciaciones de otros autores). Estas idiosincrasias plásticas se irían diluyendo con la profusión de contactos, a partir del Magdaleniense medio, con las regiones pirenaicas (tal como muestran diferentes objetos de arte mueble y cambios iconográficos como es la mayor importancia del bisonte frente a la cierva). Se explica, de forma muy razonable, como existirían fuerzas interiores determinantes de la dinámica del grupo frente a otras exteriores que traerían influencias de otros colectivos humanos conllevando influencias recíprocas¹⁶⁰⁵. Así, cuando las primeras fuesen más intensas que las segundas, el desarrollo de idiosincrasias propias sería mayor (caso cantábrico hasta la irrupción del Magdaleniense medio). No se llega a profundizar en las causas de estos procesos. Nosotros pensamos que detrás de ellos se encuentran algunas transformaciones medioambientales y unas mayores necesidades adaptativas por parte determinados grupos humanos asentados en territorios concretos (bien transpirenaicos, bien cantábricos). Esos cambios de hábitos socioeconómicos provocarían, entre otros fenómenos, la necesidad de fomentar o favorecer el establecimiento de redes de intercambio que como se ha visto, a partir de la antropología con las posturas instrumentalistas y de la etnoarqueología, no tendrían por que implicar la desaparición de la identidad propia sino que, por contra, podrían ser factores de refuerzo de aquel sentimiento. Estas redes podrían ser, en ciertos momentos, más o menos intensas y de mayor o menor extensión pero siempre sujetas a un núcleo. Muestra de este desarrollo sería la dispersión de

¹⁶⁰² Sauvet, G. (2017): "The lifeworld of hunter-gatherer and concepts of territory". *Quaternary International*. 1-9.

¹⁶⁰³ Sauvet, G. (2014): "Histoire de chasseurs. Chronique des temps paléolithiques". M^a.S. Corchón y M. Menéndez (Eds.). *Cien Años de arte rupestre paleolítico*. Salamanca. 15-30

¹⁶⁰⁴ Sauvet (2014)

¹⁶⁰⁵ Es de decir que según esta teoría se alterarían aquellos rasgos propios que definían al grupo tal como se expresaba en las posturas esencialistas. Las fuerzas externas, la llegada de nuevas ideas, el contacto con otros grupos rompería esa dinámica endógena abriéndose a una mayor interdependencia y complementariedad económica y social donde no parece que exista tanta necesidad de competencia por recursos. Esa exogénesis provocaría una disolución de valores culturales arraigados y posiblemente su sustitución por otros, o al menos posibles procesos de sincretización. El relativo aislamiento de los grupos habría propiciado el desarrollo de sus propias dinámicas culturales y expresivas. La existencia de recursos disponibles no forzó a utilizar de manera intensa la red de contactos fomentando una mayor vinculación emocional y moral del grupo entre sí y del grupo con su entorno. Cabe preguntarse en que grado calaron las influencias transpirenaicas en los grupos cantábricos, la permeabilidad de las mismas y su duración.

ciertos tipos de objetos. Fenómeno que debiera tener importantes connotaciones sociales¹⁶⁰⁶ y que, como se desarrolló en capítulos anteriores, pudieran tener una intencionalidad de prestigio pero también de diferenciación de un grupo respecto a otros.

Este modelo plantea que, si por el contrario, salieran a la luz analogías estilísticas *en cantidad suficiente* de producciones artísticas entre las regiones circundantes, sin duda convendrá ampliar la noción de área cultural a la totalidad del territorio considerado. Se ha cargado demasiado peso, en esta metodología, al unirla a los procesos de difusión geográfica y por tanto a los puros indicadores de intercambios de objetos entre grupos a lo largo del tiempo. No se ha buscado directamente la constatación de “territorios cerrados, limitados por fronteras naturales o culturales”. Es decir, no hay una búsqueda evidente de fenómenos de identidad o etnicidad o, al menos, no se adentra en toda la profundidad ideológica y social del fenómeno. Si por contra se quiere unir, con mayor interés, esta teoría a fenómenos de intercambio (mayores o menores como los ocurridos en el cantábrico, especialmente en el Magdaleniense medio) como los expuestos por Marcel Mauss en 1904 entre poblaciones de esquimales o al modelo teórico de Margaret Conkey¹⁶⁰⁷ de 1992 sobre la gestión de recursos, la movilidad en ciclos anuales y estacionales o la agregación periódica para el intercambio de información, ideas, experiencias, conceptos estéticos y técnicos, relaciones sociales, renovación de lazos culturales, etc¹⁶⁰⁸. En cualquier caso George Sauvet¹⁶⁰⁹ si nos propone un modelo de estudio muy interesante que deberá ser desarrollado, aplicado y contrastado en el futuro. Se parte de la existencia de grupos de cazadores-recolectores como ocupantes de un espacio geográfico que ellos diseñan para su subsistencia aunque no viven aislados pudiendo establecerse redes de intercambio provocadas ante esa necesidad de comunicación del ser humano y, especialmente, ante el surgimiento de intensas contingencias materiales e intelectuales. La unidad fundamental es la banda residencial que ocupa, más o menos, temporalmente un territorio de abastecimiento. Cada grupo asegura la transmisión y el aprendizaje de los conocimientos artísticos, religiosos y culturales desarrollando sus propias identidades y expresándolas mediante marcadores territoriales específicos. A esta magnífica propuesta le queda como definir ese territorio de subsistencia y como articular los procesos de identidad que se establecen con el mismo por el grupo. Rasgos de identidad que se expresarían a través de una serie de signos muy concretos y otros *items* (marcadores étnicos) tanto propios como adquiridos a otros.

¹⁶⁰⁶ Sauvet, G. et al. (2008). “Crónica de los intercambios entre los grupos humanos paleolíticos. Contribución del arte para el periodo 20000-12000 años BP”. *Zephyrus* LXI. 36-37

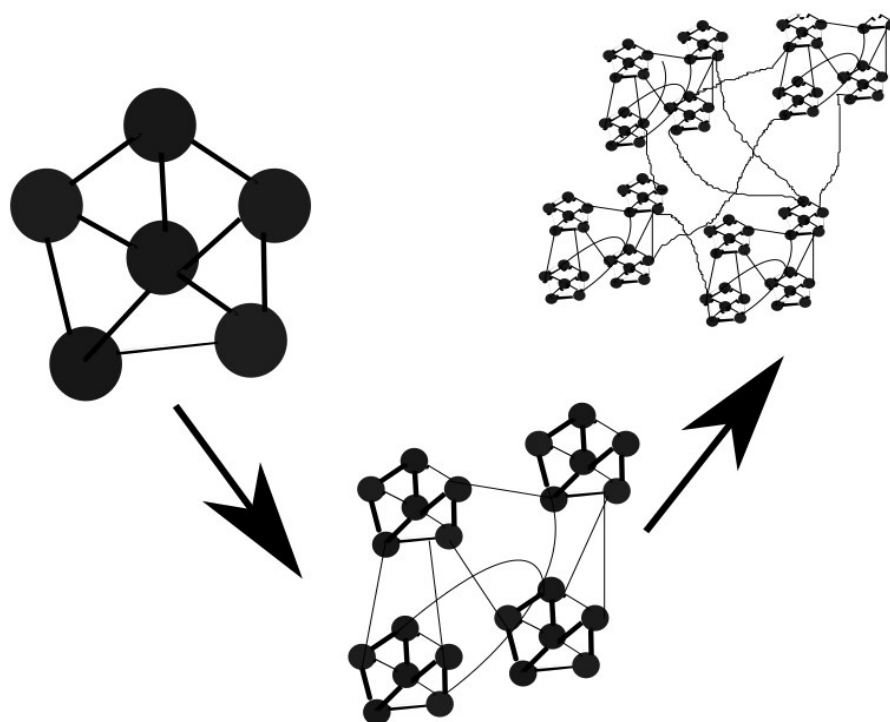
¹⁶⁰⁷ Conkey, M. (1992): “Les sites d’agregation et la répartition de l’art mobilier ou: y a-t-il des sites d’agregation magdaleniens?. Le peuplement magdalénien”. *Actes du Colloque de Chancelade de 1988*. 19-28

¹⁶⁰⁸ Sauvet, G et al. (2008: 33-59)

¹⁶⁰⁹ Sauvet 2014 y 2017

Desde una investigación más ampliada y detallada basada en: el estudio de la geografía de la comarca, sus patrones de explotación, ciclos estacionales y vitales y el conjunto de elementos materiales y artísticos como expresión de su mundo espiritual y sistema de comunicación, se podría, desde nuestra visión, definir con más precisión tanto los núcleos territoriales como sus redes de relación en el ámbito local, regional y supraregional tal como señalaba el profesor Sauvet. Su tesis se inspira principalmente, como se decía más arriba, en la concepción del territorio para los pueblos esquimales expuesta por Collignon. Se trata de una concepción mental del espacio transitado. Una sociedad cazadora-recolectora se plantearía su ámbito espacial como una “*cartographie mentale des lieux qu'ils connaissent et qu'ils fréquentent*” donde las “redes de intercambio” son un factor importante y clave¹⁶¹⁰. Pero partimos de una premisa que si bien, parece confirmada en momentos situables entre el 14.000 BP y 12.000 BP (17240 y 13970 cal BP), no parece que esa movilidad e interconexión fuera tan intensa en otros periodos tal como expresa el propio Sauvet. Y decimos, no fuera tan intensa como aquella – sobradamente demostrada - producida durante el Magdaleniense medio, por que sin duda existió yendo más allá que un mero desplazamiento predatorio.

Modelo de Núcleos y Redes. Locales, regionales y supraregionales



Esquema 8. Modelo G. Sauvet.

¹⁶¹⁰ Sauvet, G. (2014): "Histoire de chasseurs. Chronique des temps paléolithiques". M.^a.S. Corchón y M. Menéndez. (Eds). *Cien años de arte rupestre paleolítico*. Salamanca. 15-30

El modelo de trabajo se basa en la escala de posibles relaciones entre grupos paleolíticos estableciendo tres niveles: local, regional y suprarregional.

1. Escala local. Las redes engloban bandas fuertemente conectadas entre sí. Suele haber una ligazón de parentesco. Los individuos están bien implicados y el flujo de información es intenso. Por ejemplo los yacimientos de la Vienne (Angles-sur l'Anglin el La Marche) distantes 35 km y donde podemos encontrar un triángulo púbcico grabado sobre huesos con líneas interiores cuya máxima distribución se da a 150 km (Laugerie-Basse. Dordogne).

2. Escala regional. Las conexiones son más laxas y los flujos de información más reducidos. Se producen reuniones periódicas con intercambios de recursos e innovaciones técnicas, prácticas artísticas, etc. Por ejemplo, un amplio núcleo de yacimientos entre el Perigord y los Pirineos con un radio de 250 km mostrando la movilidad de los grupos. En este caso el signo está formado por dos trazos alargados enmarcando unos rombos en el centro.

3. Escala suprarregional. Las relaciones son más lejanas. Los intercambios son raros y esporádicos. De haberlos, son esenciales para mantener un flujo de información y se suelen producir en momentos complejos con un medio ambiente hostil donde los recursos escasean. Un ejemplo de este tipo de relaciones podría explicar la aparición de cierto tipo de cantos con grabados en las caras y que se encuentran, algunos de ellos, en distancias de más de 1000 kms.

Este ejemplo de ocupación y establecimiento de relaciones se ve apoyado por la aparición de ciertas evidencias materiales. El modelo de comportamiento se centra en un juego de fuerzas interiores y exteriores. Cuando la capacidad creativa interna es potente deja poco espacio para los aportes exteriores dando lugar a importantes corrientes de idiosincrasia. De alguna manera se crea un filtro ante factores foráneos. Fenómeno que debió ocurrir, a nuestro juicio, durante las fases graveto-solutrenses y del Magdaleniense inferior cantábrico. Situación que cambiaría con las corrientes unificadores del Magdaleniense medio. Es pausable pensar que los empujes de un proceso más intenso creativo e innovador provocarían una corriente de desarrollo cultural que desplazaría o remplazaría la existente. En este juego debió de tener gran importancia la exposición del hombre a las fuertes perturbaciones medioambientales y climáticas.

Este autor vuelve a destacar fenómenos como la distribución de las puntas de base cóncava solutrenses o las diferencias artísticas del Solutrense y Magdaleniense entre el área cantábrica y la pirenaica. Aquélla presenta una gran autonomía entre la temática del arte, por caso la abundante representación de ciervas (29% de casos). Iconografía que se expresa en la zona del Nalón mediante grabados profundo (máximo núcleo) y en menor medida hacia el centro de la región (Chufin y Hornos de La Peña). Por contra, este motivo se representa en la otra área cantábrica (Este) pintado en rojo, esencialmente mediante tamponado disminuyendo hacia el oeste como muestra la cueva de Llonín. Estaríamos en momentos del Gravetiense y Solutrense. Las representaciones de ciervas evolucionan en el Magdaleniense inferior cantábrico con las, tan locales, figuras estriadas. Nos obstante se observan posibles contactos

con el sur francés apreciables en ciertos tipos de azagayas, por ejemplo o en la aparición de un signo rectangular con divisiones internas asociado a masas de puntos en la gruta de Marsoulas donde también aparece una cabeza de cierva que recuerda a esas figuras estriadas tan propias del centro cantábrico. Los flujos de contactos serán más intensos en el Magdaleniense medio para decaer hacia el final de paleolítico.

7. 5. Las bases para la construcción de un modelo. La introducción al método.

La hipótesis mostrada, en su momento, por Leroi-Gourhan sobre el posible uso, como marcadores étnicos, de algunos tipos de signos diseñados bajo el esquema xIx, las suposiciones de Laming-Empeaire según las cuales algunos los ideomorfos se podrían interpretar como un sistema visual de comunicación e interrelación social entre diferentes grupos humanos que ocupaban permanente u ocasionalmente un espacio¹⁶¹¹, las preclaras e intuitivas referencias de Jordá Cerdá sobre la funcionalidad de los signos de Jerrerías como elementos propios de un espacio geográfico¹⁶¹² o las posiciones, ya citadas de Conkey, son teorías que nos sirven de punto de partida. Todos estos autores - Leroi-Gourhan, Laming-Empeaire o Jordá- quisieron poner de manifiesto la confluencia de determinados tipos regionales de iconografías sígnicas mostrando una realidad territorial y étnica. La discusión de otros modelos, como los expuestos, de Sauvet, Moure o Menéndez – que han seguido, a su vez, las ideas de estilo y funcionalidad expuestas por Sackett, Wobst o Wiessner entre otros- nos ayudan a matizar la discusión teórica pero también a establecer las primeras conjeturas sobre las que asentar nuestra hipótesis de partida. Estos modelos de trabajo desciende de diferente manera al detalle abordando de manera desigual y diferente el concepto de territorio, marcador territorial, identidad grupal, etc. Tampoco determinan un método claro que nos indique cómo se puede definir - *sensu stricto* – el espacio geográfico asociable a un grupo paleolítico ya que se mantienen en la esfera de los teorías de autores como Binford deducidas de los patrones aportados por la etnoarqueología pero sin determinar su aplicación al sistema de ocupación de un espacio por bandas paleolíticas. Se precisa, aunque sea a modo de hipótesis, establecer algunos criterios, o mejor aún, que criterios son claves permitiéndonos avanzar en ese sentido. Es decir, la definición de paleoterritorios desde el punto de vista socioeconómico para, desde ahí, abordar el carácter simbólico de aquéllos. Si en el primer caso jugamos con las evidencias materiales del registro arqueológico y el análisis de las estrategias de explotación y asentamiento, en el segundo precisamos del estudio de iconografías, técnicas, estilos y decoraciones, concretando los factores artísticos y visuales. Desde un punto de vista teórico, siguiendo los patrones etnoarqueológicos y arqueológicos, hemos pretendido plantear la definición de un territorio geográficamente determinado estudiando las estrategias de asentamiento y explotación. Un medio que ha marcado profundamente a los pueblos que lo habitaban y del que dependían. Esa dependencia debió generar algún tipo de idiosincrasia e identificación comarcal. En ese mismo espacio es donde encontramos determinados tipo de signos, entre otros rasgos artísticos. Éstos serían empleados como elementos de comunicación visual y expresión de esa personalidad grupal pudiendo haber sido utilizados como expresión visible de su identidad

¹⁶¹¹ Laming-Empeaire, A. (1973): "Art rupestre et organization social". *Simposium Internacional de Arte Rupestre*. Santander. 65-79. Se mostrarían sistemas de alianzas y líneas territoriales.

¹⁶¹² Jordá, F. y Mallo, M. (1972): *Las pinturas de la cueva de las Herrerías*. Universidad de Salamanca. Salamanca.

frente a otros con el fin de establecer algún tipo de control y comprensión del paisaje, por tanto contendrían algún tipo de carga simbólica ¹⁶¹³. A tal fin, se debe comenzar por el análisis de las áreas de captación de recursos y fórmulas de aprovechamiento de un medio geográfico concretado previamente, es decir el uso socioeconómico. Dentro de este proceso de trabajo estamos obligados a determinar, tanto el tipo real de *items*, como aquellas evidencias arqueológicas que nos permitan establecer los rasgos y factores relacionables con la identidad territorial y nos permitan determinar un posible paleoterritorio. Todos ellos posiblemente asociados a fenómenos de etnicidad tal como se pueden apreciar en los estudios antropológicos.

Algunas expresiones artísticas son parte de comportamientos humanos que pretenden conceptualizar el espacio geográfico y su uso. Se trata de procesos que nos llevan a una visión de la territorialidad explicitada y comunicada a través de múltiples *items*. Debemos reconocer, aclarar, por consiguiente, definir su funcionalidad como tales partiendo de los restos materiales empleando el supuesto de materialidad, ya expuesto en el apartado 5.2 pero también el análisis iconográfico, estilístico, técnico y formal de las imágenes.

Ésta, en definitiva, estaría marcada y definida, de manera fundamental, por la concentración de ciertos imágenes, entre las que destacamos tipos concretos de signos. Elementos visuales cuyo análisis servirá para determinar y definir un área territorial ¹⁶¹⁴. No es el único factor, se tienen otros rasgos estético-formales propios, confluyentes o asociados a un determinado y bien definido espacio físico, a los que se sumarían estilos y determinadas iconografías del bestiario representados en el arte zonal ¹⁶¹⁵. Todos esos indicadores, que se nos muestran de manera genérica, aparecen en un ámbito geográfico que es discernible por su ocupación humana atendiendo a un análisis espacial del mismo (tipo y funcionalidad de los

¹⁶¹³ No entramos a valorar en este trabajo los estudios de Leroi-Gourhan sobre la interpretación de los signos con su modelo estructuralista, en el capítulo III repasamos su teoría. Un modelo que identificaba signos femeninos y masculinos asociados entre sí y con figuras de animales. Signos dispuestos bajo un patrón en la topografía de la cueva. Un modelo que no se ha cumplido la mayoría de las veces. Por el contrario sí observamos como en muchas cuevas encontramos dos fenómenos: Uno, que los paneles principales parece que comenzaron con un despliegue de signos, véase el caso de Llonín, Pindal, Tito Bustillo, Covarón . Que en otras cuevas fueron al principio sólo santuarios de ideomorfos como Buxu y que luego pasaron a contener una decoración más amplia con el típico bestiario paleolítico. En otros casos quedaron sólo en cuevas de signos como Tebellín con claviformes, Las Jerrerías con escutiformes o Los Canes con grabados digitales. Segundo, la aparición dentro de grandes cuevas de divertículos con signos, es el caso de Tito Bustillo con el Camarín de las Vulvas; El Castillo con los signos rectangulares; divertículo de escaleriformes y cuadrangulares de Altamira o los claviformes de la Cullavera. Parece que existe una intencionalidad simbólica en este tipo de casos. Máxime cuando por ejemplo en Altamira se sitúan al fondo de la cueva y son sus primeras pinturas. Las últimas interpretaciones sobre signos corresponden a Jean Clottes y David Lewis-Williams. Relacionan las representaciones del arte paleolítico con actividades chamánicas. Estos plasmarían sus visiones en momentos de trance, sobre las rocas de las cavernas. El estado mental durante esos momentos alucinatorios pasa por diversas fases donde se agolpan determinadas imágenes. Los signos según estos autores corresponderían a un momento inicial del trance.

¹⁶¹⁴ Alcolea, J. y Balbín, R. (2003): "El arte rupestre paleolítico del interior peninsular: elementos para el estudio de su variabilidad regional". *Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI. Primer Simposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella*. 223-254.

¹⁶¹⁵ Djindjian, F. (2009): "L'art pariétal et l'art mobilier par l'identification des territoires de peuplement dans le paleolithique supérieur européen: l'approche par les bestiaires". F. Djindjian y L. Oosterbeek (Eds.), *Espaces symboliques dans l'art préhistorique. Territoires, déplacements et localisation des sites*. 3-20

asentamientos, estrategias de ocupación y explotación, etc). Vemos el territorio como “*el espacio próximo a las áreas decoradas en el que podemos establecer zonas de aprovisionamiento de materiales, agua, caza, pastos,...*”. El estudio iconográfico que acompaña el análisis espacial nos permite mostrar como algunos elementos visuales integrados y contextualizados en un mismo territorio. Por lo general los estudios sobre arte paleolítico no solían recaer en esa visión más amplia que integraba el entorno territorial. Por tanto, se persigue un modelo de trabajo más coherente con varios niveles de estudio¹⁶¹⁶. Hay, por consiguiente y como se indicaba, un uso intenso, por parte de una o varias bandas cazadoras-recolectoras, de un espacio geográfico concreto. Estas ocupan ese territorio – como soporte de un grupo- a través de una serie de asentamientos con una pluralidad de usos y una estrategia para un mejor aprovechamiento del medio (*Supply Territory*) con su área de captación e influencia. Junto a éstos nos encontramos una serie de estaciones con arte que parecen articular ese territorio de diversas maneras (agregación, referencia, comunicación grupal, agrupación ritual mas cotidiana de la banda, etc). Una de las funcionalidades de aquéllas sería la de agregación o de áreas de unión de colectivos. Bernaldo de Quirós, por ejemplo, ¹⁶¹⁷ siguiendo este modelo, identifica Altamira, Castillo o Juyo como parte de un territorio con La Garma como elemento central. Algunos tipos de signos serían los iconos clave referenciales o representativos para esas colectividades funcionando como elementos de autorreconocimiento o identificación grupo-territorio.

El modelo de trabajo para la identificación de un paleoterritorio comenzaría por la elección *a priori* de un área de investigación (la unidad de estudio sería el valle o la comarca delimitada orográficamente). La revisión del registro arqueológico de los yacimientos existentes en esa área, como vimos en capítulos anteriores, nos mostraría momentos de ocupación, formas de asentamientos, relaciones con otros yacimientos y las posibles estrategias de explotación de sus variados ecosistemas e inferidas a partir de las evidencias materiales. Intentar comprender las formas y alcance económico de estas comunidades paleolíticas es aproximarnos a esa idea de necesidad y, especial, relación vital que aquéllas tendrían con su entorno. La plasmación de todos estos datos y la definición del área de captación de recursos mediante técnicas SIG (tal como se explicó en el capítulo VI) nos permitirán definir espacios y líneas de movilidad dentro de ellos. Factores que nos ayudan a establecer, con mayor precisión, territorios subsistenciales, al menos en radios cortos, cotidianos y medios, que podríamos asimilar con los núcleos locales que definía G. Sauvet o con aquellas zonas que L.G. Binford definía como logísticas.

Este punto de partida nos obliga, para tener una visión total, a profundizar en esa parte simbólica, además de la material, que contienen las formas plásticas contenidas en la cueva no

¹⁶¹⁶ Bueno, P, Balbín, R. y Alcolea, J.J (2003): “Prehistoria del lenguaje en las sociedades cazadoras y productoras del sur de Europa”, en *Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI. I Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella*, 17-19.

Este punto de vista ha llevado a ver algunas de las grafías paleolíticas como parte de un código que serviría para reconocer un territorio por un grupo. Son códigos ancestrales de transmisión de mensajes que expresarían condiciones, sociales, económicas, religiosas, sexuales formando parte de la mitología colectiva de un grupo o grupos. La comunicación como parte esencial para comprender y acercarse a la realidad ideológica y material de las colectividades prehistóricas. Este enfoque busca revalorizar la idea de territorio frente a la de santuario.

¹⁶¹⁷ Bernaldo de Quirós, F. (1998): “La cueva de Altamira, el arte, los artistas y su época”, en P. Saura et al, *Altamira*. Lumweg. Madrid. 25-58.

bien llamada, “santuario”. Las estaciones con arte no se deben analizar únicamente en sí mismas sino como parte fundamental de la articulación del espacio por parte de las bandas paleolíticas que lo habitaron; es decir, hay un estudio *micro* (cada cueva y su registro arqueológico) y un estudio *macro* donde se proyectan los resultados del anterior uniéndolos con una red de evidencias materiales. De ambos debieran inferirse y determinarse, a tal fin, que *items* pueden funcionar como elementos de referencia territorial para el grupo dentro de un ámbito geográfico por su fisionomía, repetición, su concentración como núcleo en una cueva y su relación formal con otras. Varias formas de ideomorfos son parte esencial de este estudio ya que, como se ha visto y discutido, han podido funcionar como elementos comunicadores de la identidad grupal. No obstante, no deben dejarse a un lado otros indicadores tales como determinadas técnicas, estilos e iconografías. Ello implica determinar cuales serían por concurrencia *micro* (gruta) y *macro* espacial (territorio), junto con la morfología (como se conciben y su nivel o grado abstractivo). Los patrones etnoarqueológicos nos han mostrado la existencia de sistemas de comunicación visual y simbólica directamente relacionados con los fenómenos de identidad y territorialidad de un grupo (indicadores directos). A tal fin fueron creados. No obstante, se nos presentan otros fenómenos visuales y gráficos que no parece fueran concebidos con aquella finalidad pero que si vemos asociados a un espacio geográfico. Se trata de iconografías concretas, muchas de ellas con confluencias formales, técnicas o decorativas que muestran una idiosincrasia (indicadores indirectos). Igualmente la concentración de algunos objetos y decoraciones de arte mueble que sin tener, claramente, ese perfil comunicativo de identidad, si pudieron jugar un rol de prestigio o presentarse como formulas decorativas propias pero con otra funcionalidad. Por ejemplo los hoides decorados tipo Sella. Esta reflexión nos lleva a que nos debemos centrar, a la hora de analizar y definir *items*, en la especificidad o singularidad en vez de la generalidad. El ejemplo, aquella se muestra entre algunos signos, por su valor abstracto y comunicativo, adquiriendo esa dimensión especial jugando, dentro de todo este proceso, un rol concreto desde una perspectiva espacial y antropológica. Un posible ejemplo de este proceso y comportamiento de las comunidades paleolíticas cantábricas serían, aunque no los únicos, los típicos ideomorfos rectangulares, especialmente aquellos que muestran su interior relleno y modulado con líneas. Signos que encontramos en yacimientos próximos entre sí como Altamira, Garma, Pasiega, Castillo o Chimeneas¹⁶¹⁸, los tectiformes del Buxu y Tito Bustillo o el caso de las parrillas/escutiformes de la comarca oriental asturiana.

Como se ha ido viendo, para nuestro caso, el patrón de ocupación se basa tanto en radios cortos e inmediatos, combinados con otros más amplios basados en los ejes Norte-Sur de los valles fluviales como el formado por el río Sella. Estos movimientos de mayor alcance se ligarían a las migraciones estacionales de algunas especies y a la influencia de los factores climáticos. El estudio y aprehensión de estos dos aspectos nos ayudarían, junto con el análisis de evidencias plásticas particulares, a definir por un lado, los microterritorios que se irían configurando en el tiempo, y por otro, las áreas más amplias con un desarrollo Este- Oeste. Se

¹⁶¹⁸ Bernaldo de Quirós, F. y Mingo, A. (2005): “La interpretación de los signos”. *El significado del Arte Prehistórico*. Lasheras y González Echegaray (Eds). Madrid. Ministerio de Cultura. 224-225.

Estos autores suponen un contexto del magdaleniense inferior para estos símbolos. Estaciones que comparten otros rasgos “estéticos” como son los omóplatos grabados con ciervas de trazo estriado presentes en Altamira, Castillo, Juyo, Rascaño, Pendo y más descontextualizado de ese grupo próximo El Cierru. Además de presentar una industria ósea y lítica similar.

basa, por tanto este modelo, en variables microespaciales de comprensión homogénea que nos deben aproximar al establecimiento de un modelo regional donde se pueda plasmar ese marco económico y social y ese ciclo vital anual de los grupos paleolíticos cantábricos.

Abordar este modelo -donde se conjugan factores arqueológicos y geográficos- nos debe permitir la asociación y definición, de manera coherente y clara, de un territorio con un grupo o grupos de cazadores recolectores. Un área explotada por bandas paleolíticas que se identificaría con la misma por medio de ese concepto mítico, simbólico y emocional por un lado, y económico, por otro. Este patrón podría encajar con la hipótesis expresada por L.G Straus para el espacio central de la cornisa cantábrica. Un área (entre el valle del Nalón y Pas) donde se concentran, durante el Solutrense, una tipología de puntas concreta (“de base cóncava”). Este hecho, según este autor, podría sugerir la existencia de una entidad tribal/lingüística (la definición de un espacio cultural). La existencia de ejemplares sueltos en la zona de Vizcaya, Guipuzcoa y Pirineos Franceses puede deberse a contactos e intercambios con otros grupos¹⁶¹⁹. El punto de partida podrían ser ciertas evidencias físicas confluyentes, redundantes y concentradas en un espacio determinado que *a priori*, podrían interpretarse como rasgos culturales propios con fuertes analogías entre sí. Pero de igual manera debe preocuparnos por qué se produce esa concentración y qué la ha motivado. Dentro de este proceso general de visión del territorio se puede pensar en la existencia de subdivisiones de aquél (microterritorios) propiciadas por ese uso determinado, especializado y necesario del espacio. Por tanto se debe reflexionar como entran en juego variados factores que pueden orientarnos a la hora de construir un modelo que ayude a identificar esa región vivencial y simbólica que las comparativas etnográficas y etnoarqueológicas nos han mostrado. Debemos ser conscientes, tal como nos han apuntado los estudios sobre etnogénesis, que los procesos de territorialidad e identidad son complejos en sus causas y en sus expresiones externas reconocibles. Las evidencias materiales son sólo un vago reflejo de cómo se podían construir esas ideas por parte del hombre paleolítico aunque aplicando el principio de materialidad podemos asentar algunas de las bases y nociones para desarrollar nuestra teoría. Las sociedades cazadoras-recolectoras mantienen una relación especial con el medio donde desarrollan su vida y tienden a explicitarlo ante ellos y ante otros. Una forma de vida que, en su momento, fue bien expuesta - tal como se ha insistido - por Marcel Mauss tras estudiar el comportamiento de algunas sociedades esquimales. No obstante, seamos conscientes que una parte de nuestras propuestas son aún conjeturales en su aplicación a las sociedades del paleolítico superior europeo. Según el modelo propuesto por la antropología, la gestión de los recursos alimentarios a lo largo de un ciclo anual imponía fases estacionales de dispersión y de contracción que periódicamente provocarían concentraciones humanas en determinados lugares. Momento en el que transferían ideas, conceptos y se compartían pensamientos, ritos, costumbres, actividades diarias, objetos, mitos, iconografías, técnicas, decoraciones, etc. Todas ellas son parte de ese entramado al que la arqueología sólo puede llegar a través de las evidencias materiales teniendo que deducir el mundo simbólico que pudiera estar detrás y asociado a esa identidad de hombre y territorio. Sólo podemos jugar con dos importantes bazas, por un lado la repetición de fenómenos iconográficos y estilísticos al modo de los autores que hemos ido citando a lo largo de estas páginas (Sackett, Wiessner, Gosselain,

¹⁶¹⁹ Strauss, L.G. (1983): *El Solutrense Vasco-Cantábrico. Una Nueva Perspectiva*. Ministerio de Cultura. Madrid, 134-135 o Straus, L.G. (1977): “Pointes solutréennes et l'hypothèse de territorialisme”, *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 74, 206-212.

Dolukhanov, Hodder, etc). Ambos confluyentes y singulares dentro de una comarca y diferenciales respecto a otra. Y por otro lado, aquellos datos que seamos capaces de deducir de la explotación de medio y, por tanto, que nos muestren ese espacio común sobre el que se asienta el grupo y sobrevive. La antropología nos ha mostrado que hay coincidencias entre ambos y que todo un mundo simbólico se construye entre ellos sirviendo de ligazón derivando hacia comportamientos de identidad del grupo. Sin olvidar que entendemos el arte como expresión social.

Este conjunto de evidencias ha sido tratada por diferentes autores en los modelos arriba expuestos¹⁶²⁰, de distinta manera pero siempre llegando a una misma conclusión, la existencia de un espacio con personalidad propia identificado entre los ríos Sella y Asón¹⁶²¹. Área donde ciertos aspectos de las manifestaciones artísticas pueden servir para definir ese territorio y poner en relación diferentes asentamientos. Aunque se puede ir más allá, al relacionar más técnicas, estilos, iconografías y objetos emblemáticos que permitan definir, con más precisión, núcleos o microterritorios como sería el valle del Sella. El espacio central cantábrico, que los distintos estudios han ido determinando, es un complejo territorio de más de doscientos kilómetros de largo que alberga distintos ecosistemas y biotopos (montaña, valle, ríos, bosque, costa, estuarios,...). Éstos aportarían variados recursos a explotar por el hombre paleolítico. Esa biodiversidad propiciaría diferentes estrategias de uso y ocupación de la región que dejaría su rastro en ese set de *items* ya mencionados de los cuales algunos se muestran con diferencias significativas como posible muestra de esa identidad entre hombre y medio. En cualquier caso es evidente, y así se ha puesto de manifiesto reiteradas veces, la repetición de signos y convenciones en ese territorio que podría ser originado por un mismo grupo en un tiempo o por varias generaciones donde ha actuado una memoria común que ha creado un universo cultural propio. La actividad de esos grupos en ese espacio propiciaría distintos yacimientos y redes que los conectarían¹⁶²², estaciones donde los lugares con arte podrían haber jugado un importante papel de articulación social. Volviendo al análisis del territorio que nos ocupa, autores como Alfonso Moure¹⁶²³ habrían apuntado toda una serie de rasgos y particularidades propias del centro de la región cantábrica cuya zona nuclear podría establecerse entre los valles del Sella y Pas por la mayor carga de analogías y similares comportamientos económicos aunque contando ambos ejes con sus propias dinámicas. Todas estas apreciaciones sirvieron de punto de partida en nuestras proposiciones e investigaciones posteriores. Algunos de ámbito más amplio y otros mucho más centrados en algunos valles como se verá. Se trataría de establecer los elementos más significativos que nos permitan la

¹⁶²⁰ Moure 1994, Menéndez 2003 y 2012, Sauvet 2014 y 2018, etc

¹⁶²¹ Esta área definida por J.A. Moure ha sido matizada por otros autores. Sobre algunas de sus referencias territoriales gráficas, investigadores como A. Mingo han propuesto, durante el Magdaleniense, la existencia de un espacio geográfico con los valles del Pas, del Saja-Besaya, del Camargo, del Pontones y la ría de la Rabía donde proliferan los signos rectangulares, las cabezas de ciervas estriadas o las denominadas "máscaras" como las encontradas en Altamira, Castillo y Juyo o la riqueza forma y similitudes estilísticas entre la industria ósea como son las azagayas cuadrangulares decoradas. Mingo, A. (2008) : "Reflexiones y problemática en torno al estudio de los signos rupestres paleolíticos". *Espacio, Tiempo y Forma Serie I. Prehistoria y Arqueología* I. 113-122.

¹⁶²² Anteriormente citamos la base teórica de esos estudios sobre medio y espacio que arrancan de arqueólogos como Vita Finzi y Higgs. Autores que plantearon conceptos como campamentos base, áreas de captación, territorio local o extendido. Champion et al. (1988) en *Prehistoria de Europa*. Ed Crítica. Barcelona

¹⁶²³ Moure (1994: 316-18).

definición de los diversos núcleos y las relaciones entre ellos que irían tejiendo esa red relacional.

7. 6. Descripción del método y metodología de trabajo.

1. La selección del territorio y el análisis macro.

La primera parte del desarrollo metodológico comienza por la elección, hecha de manera apriorística, del territorio a estudiar. Este punto de partida conlleva un conocimiento previo de las características orográficas, fluviales y medioambientales del área y sus vestigios arqueológicos. En nuestro caso se trata un ámbito geográfico muy determinado, como se ha visto e insistido en capítulos anteriores, por sus condiciones naturales como es el valle del río Sella dentro de la comarca de Picos de Europa en el oriente asturiano. Área donde se encuentran un buen número de yacimientos paleolíticos muchos conocidos desde hace más de cien años y con suficiente información de su registro arqueológico. Este conocimiento permite formular *a priori* la existencia de una relación singular de técnicas, estilos, iconografías, decoraciones, determinados objetos, etc, confluyentes en un mismo espacio geográfico. Ese cúmulo de referencias son la base material que ayudará a definir esos núcleos o microterritorios como es el caso del valle del Sella-Gúeña. Una cuenca que comenzaría en el estuario de Ribeseya¹⁶²⁴ con las ocupaciones del Macizo de Ardines y se extendería hasta el alto Sella con la cueva de Collubil. Esta área abarca más de doscientos kilómetros de extensión estando formada por muy diversos biotopos (montaña, valles, ríos, bosque, costa, estuarios,...) que soportarían muy variados recursos a explotar por el hombre paleolítico haciendo de la misma un espacio con suficientes utilidades. Esa diversidad propiciaría variadas capacidades de respuesta al hombre paleolítico para su supervivencia. Aquél diseñaría y planificaría diferentes y especializadas estrategias de uso y ocupación de esta comarca, en concreto durante el periodo Solutrense - Magdaleniense inferior (20.000-14.000BP//23925-17240 cal BP)¹⁶²⁵. Es un periodo donde parecen desplegarse un buen número de particularidades culturales que parecen mostrar un cierto desarrollo local y una intensidad en las ocupaciones de las cuevas. En el plano económico nos encontramos con un patrón de explotación del medio especializado, intenso y más bien exclusivista según dictan ciertos modelos etnográficos. En éste jugaría un papel clave -como se aprecia en tribus australianas por ejemplo- el establecimiento de referentes de comunicación y visualización por cada grupo o banda, concretados en manifestaciones materiales como armas, decoraciones, objetos varios, emblemas, arte, etc. Tal como podría ser nuestro caso. Un ejemplo pueden ser tanto ciertos soportes de arte mueble como decoraciones sobre ellos: colgantes sobre hioides de ciervo con muescas en los bordes, decoraciones de líneas quebradas, etc (Fig 163,164 y 165).

¹⁶²⁴ Atendiendo a las actuales batimetrías, frente al estuario del Sella, se podrían calcular diferentes líneas de costa en el pasado. Si se toma una profundidad cercana a los -100 m, la costa se alejaría entre 4 y 5 km. Si se tomasen cotas de - 40/ - 50 m la costa estaría más proxima, a un kilometro y medio. Aproximadamente a esa distancia se aprecia un potente talud que desciende desde los 20 m a los 45 m.

¹⁶²⁵ Periodo premagdaleniense y *antemagdaleniense* clásico.

La comarca base para este estudio debe establecerse, primero desde un análisis geomorfológico¹⁶²⁶ que de una idea general de como pudo ser su morfología durante el Pleistoceno, segundo desde la arqueología. El territorio elegido para la investigación podría definirse, para conocer su extensión habitada durante el paleolítico, partiendo de los patrones de ocupación, dispersión, tipos de asentamientos y explotación. La primera capa de estudio se centraría en la importante la jerarquización de asentamientos y la red de relaciones establecidas entre ellos. El segundo nivel de trabajo sería la evaluación de los aspectos crono-culturales (tecnocomplejos y manifestaciones industriales específicas). La tercera fase sería el estudio de restos faunísticos como evidencias de las estrategias de explotación y subsistencia. Por último, tendríamos el plano simbólico-gráfico del que emanarían las expresiones artísticas contenidas en las paredes de cuevas y en yacimientos (espacios simbólicos con un rol de articulación socio-espacial) e incluso entre ciertos objetos. Estamos, por tanto, ante un medio humanizado por el grupo que habita sobre el mismo, un colectivo que depende de esa área geográfica para mantener su economía y supervivencia identificándose con ella. En capítulos anteriores vimos como se había definido esa estrategia de ocupación en esta comarca estableciéndose una serie de radios cortos cotidianos, radios medios y ejes estacionales de trashumancia con el fin de optimizar la obtención de los recursos disponibles. Una fórmula que se aplicó y extendió durante buena parte del paleolítico asentándose y perfeccionándose como muestran los restos materiales tales como fauna o malacofauna. El plano gráfico-artístico, y así se ha puesto de manifiesto reiteradas veces, nos ofrece una repetición de signos y convenciones plásticas en ese territorio que podrían ser originados por un mismo grupo, en un periodo determinado, o por varias generaciones; en cualquier caso habría actuado una memoria común trasladada en el tiempo. La actividad de esos colectivos en ese espacio propiciaría la ocupación de cuevas y otros lugares que los conectarían, por rutas concretas, formando una red de asentamientos con diferentes funcionalidades¹⁶²⁷, estaciones donde los sitios con arte jugarían un importante papel de articulación territorial. Algo que podemos observar con bastante claridad en los valles del río Sella o Pas con importantes concentraciones entorno a cuevas como Tito Bustillo/Lloseta o Castillo.

2. Exposición general de indicadores relacionables con un espacio geográfico. Derivadas territoriales.

La iconografía en el arte paleolítico se ha dividido tradicionalmente en dos grandes categorías. Aquella que, por un lado, se formaliza en una imagen naturalista concretada, especialmente, en representaciones de animales y algunos antropomorfos y, por otro lado, aquella más críptica y abstracta que engloba los ideomorfos. Ambas podrían enlazar con parte

¹⁶²⁶ Masas glaciares, antiguas líneas de costa, etc.

¹⁶²⁷ Anteriormente citamos la base teórica de esos estudios sobre medio y espacio que arrancan de arqueólogos como Vita Finzi y Higgs. Autores que plantearon conceptos como campamentos base, áreas de captación, territorio local o extendido. Champion et al. (1988)

de nuestra investigación, pero, *a priori*, parece que este segundo grupo podría relacionarse mejor con los indicadores territoriales más directos, por tanto, se hará especial hincapié en ellos. Una de las razones podría fundamentarse en su grado de abstracción y de cripticismo. Se trata de iconografías donde parece pesar más la forma que el estilo o los componentes estéticos. Tras aquellos dos rasgos se escondería un mensaje que sólo el grupo reconocería frente a otros.

Los trabajos y modelos expuestos anteriormente habían aportado, de manera genérica, toda una serie de *items* que buscaban mostrar una asociación, durante el paleolítico, entre diversas expresiones plásticas y el área centro-cantábrica destacándose una personalidad propia y una uniformidad icónica. Una tesis expuesta y sostenida por autores como Bernaldo de Quirós y Mingo¹⁶²⁸. Estos indicadores se exponían de manera genérica, por lo general poco o nada contextualizada cronológicamente, y tampoco se solía incidir sobre una dispersión o localización geográfica de detalle. Se trataba de una aproximación de trazo grueso pero muy útil para abordar y arrancar un estudio más detenido. A partir de su exposición y descripción se puede comenzar y realizar una discusión, categorización y selección de los mismos. Tal como se ha ido viendo en capítulos anteriores, los modelos etnográficos, etnoarqueológicos y las discusiones arqueológicas nos permiten apreciar dos grandes categorías o posibilidades adscriptivas para los indicadores territoriales: directos e indirectos. Donde los ideomorfos jugarían el papel más importante, ideomorfos que, en sus tipos fundamentales, se construirían a partir de formas geométricas básicas como círculos, triángulos, cuadrados o rectángulos. Formulaciones que se harían más complicadas en función de yuxtaposiciones, intersecciones e integraciones entre diferentes tipos¹⁶²⁹ creando figuras más complejas dentro de su sistema de comunicación aunque con funcionalidades diferentes. Aquella idea de *items* territoriales se reformula a partir de otra sugerida por Sauvet¹⁶³⁰ cuando habla de signos no icónicos como posibles marcadores identitarios. Este concepto - explicado desde algunos principios de la semiología - forma parte de la intención comunicativa de un colectivo humano el cual empleará uno u otro tipo de imagen con unos criterios ideográficos que transfieren sentidos simbólicos mediante la sinécdoque, la metonimia o la metáfora. Por tanto, los ideomorfos tienen un significado en sí mismos dentro de un sistema de comunicación grupal¹⁶³¹. Distinción cuyo principio es la intencionalidad comunicativa que el grupo vuelca sobre cada expresión gráfica tal como se verá más adelante. Nos quedan, finalmente, los ideomorfos más importantes y que parecen responder a dos grandes grupos definidos por su grado abstractivo, objeto comunicativo y función simbólica:

1. Figuras con un grado abstractivo bajo y alta intención metonímica.

¹⁶²⁸ Bernaldo de Quirós y Mingo (2005). Estos autores vuelven a incidir en muchas de las variables ya comentadas aunque se centran más en elementos entorno al 15000 BP (18250 BP CAL) o Magdalenense Inferior. Para ellos parece suficientemente probado que existe una unidad ideológica como se observa del registro arqueológico de cuevas como Altamira, Castillo, La Garma o El Juyo. Todas ellas parece que fueron habitadas “*por grupos con una misma unidad ideológica, que se plasma en modelos iconológicos semejantes*” que se aprecian en una serie de modelos que nos muestran que aquellas gentes “*compartían una forma de decorar y de representar elementos sancionados por una conciencia colectiva*” (Bernaldo de Quirós y Mingo 2005:226)

¹⁶²⁹ Sauvet et al. 1977

¹⁶³⁰ Sauvet (2014a)

¹⁶³¹ Sauvet et al. 1977; Sauvet y Sauvet 1979; Sauvet y Włodarczyk 1995; Sauvet 2014a

2. Figuras con un grado abstractivo alto y sin intención metonímica.

Los *items* genéricos recogidos en investigaciones pasadas y de los iremos decantando aquellos que encajan en los dos principios antes enunciados, serían:

- Puntuaciones o vírgulas aisladas siendo especialmente destacables aquellas que se concentran en nubes. Pueden asociarse a accidentes naturales de la roca como hendiduras o pequeñas hornacinas pudiendo aparecer dentro del mismo o en su periferia¹⁶³². Ejemplos de este fenómeno gráfico lo tenemos en Tito Bustillo, Les Pedroses, La Riera, Balmori, Mazaculos, Pindal, El Castillo o Chufín interior.
- Signos ovales o circulares pintados en rojo, en concreto se trataría de círculos, lazos, vulvas, etc. Suelen concentrarse en la zona oriental asturiana y se encuentran en cuevas como Tito Bustillo, Buxu, Sidrón, Balmori, Trescalabres, etc.
- Escutiformes típicos cuyo máximo exponente se encuentra en la cueva llanisca de Jerrerías. Similares signos aparecen en El Covarón, Tito Bustillo, La Loja o Agua de Novales. Nuevamente todas ellas situadas en la franja costera. Sobre estos volveremos más adelante al ser considerados indicadores territoriales. Estarían relacionados con otros ideomorfos rectangulares.
- Claviformes. Hay varias morfologías, aquellos que se denominan típicos (barras verticales con protuberancia lateral en la parte superior) que se encuentran en Pindal y Cullalvera. Este signo tiene claros paralelos en Niaux y zona pirenaica¹⁶³³. Por otro lado, tendríamos los claviformes clásicos (tipo Tebellín) que encontramos en La Lloseta, La Pasiega o Altamira. Se trata de otro ideomorfo que precisa una discusión más detenida.
- Grabados exteriores no figurativos, definidos por González Morales¹⁶³⁴ como conjuntos de incisiones cortas y profundas situados a la entrada de cuevas y abrigos. El núcleo principal se encuentra en el Valle del Nalón pero durante los últimos años han aparecido nuevos conjuntos tanto en la zona costera oriental asturiana (La Cueva, La Viesca, Samoreli, Covarón y Cuetu la Mina) como en la cuenca media

¹⁶³² Había sido destacado por Alfonso Moure en Moure, J.A. (1988): "Composition et variabilité dans l'art pariétal paléolithique Cantabrique" *L'Antropologie* 92-1. 73-86

¹⁶³³ Este paralelo de tan largo radio ha servido para plantear por algunos autores la posibilidad de contactos entre la zona francesa y cantábrica.

Sieveling, A. (1976): "Settlement patterns of the Later Magdalenian in the Central Pyrennes". Sieveling et al (Eds). *Problems in Economic and Social Archaeology*. Londres. 583-603; Sieveling, A (1978): "La significación de las distribuciones en el arte paleolítico". *Trabajos de Prehistoria* 35 . 61-80 y Clottes, J. (1993): "Le site. Contexte archéologique externe". *L'art Parietal Paleolithique. Techniques et methodes d'étude* (GRAPP), *Documents Prehistoriques* 5, 27-35

¹⁶³⁴ González Morales, M. R. (1989): "Los grabados rupestres de la cueva de Traúno: reflexiones sobre una modalidad específica de "Arte" Prehistórico". M. González Morales (Ed). *Cien Años después de Sautuola*. Santander. 201-227.

del Cares (Paré Jelgueras, Juracaos, Falu, Alba o Traúno) y valle medio del río Sella (La Morca). No obstante este cajón de sastre, que terminaron siendo este tipo de grafías, precisa de algunas matizaciones. Son adscribibles dentro de los horizontes de grabados exteriores bien representados en el núcleo del valle del río Nalón pero extendidos por varias cavidades de la cornisa cantábrica. Su cronología plantea algunos problemas pero puede llevarse desde el Auriñaciense hasta momentos iniciales del Solutrense. No está tan claro que todos los conjuntos recojan formas no figurativas. Si parece que algunos muestran niveles de abstracción desiguales y metonímicos. Creemos que algunas de estas formas pueden ser reconocibles como posibles signos tipo vulva (óvalos o semióvalos con línea central simétrica que marca el introito, triángulos, etc) que se combinan con trazos rectos o formas alargadas (posibles faliformes). Esta combinación nos abre un camino de trabajo a seguir en el futuro. Estas asociaciones, al menos, parecen reconocerse en algunas de las cuevas de la comarca oriental asturiana (Cuevona, Viesca, Cuetu La Mina, Covarón o Falu). Son conjuntos gráficos que, por lo general, se sitúan en puntos visibles de las entradas de cuevas y abrigos siendo especialmente visibles aquellos que encontramos en la Cuevona (Ardines, Ribesella), La Viesca (Ardines, Ribesella) o El Covarón (Pereda, Llanes).

- Pintura roja aplicada mediante tamponado o digitaciones. Técnica muy frecuente en una serie de estaciones rupestres del oriente de Cantabria y occidente de Vizcaya (Covalanas, Haza, Arco, Arenaza y Pasiega A). Tanto desde el punto de vista técnico como de ejecución son muy esquemáticas tal y como se aprecia en las cabezas triangulares de ciervas con orejas en V y el dibujo de una pata por par. Cronológicamente se sitúan en el comienzo del Dryas I o inter Laugerie-Lascaux (sobre el 18.000 BP ó 21710 cal BP) aunque posiblemente puedan ser más antiguas¹⁶³⁵.
- Decoración no figurativa del arte mueble o arte sobre útiles y armas. Es el caso del signos tectiformes como el “tipo Altamira” señalado por Pilar Utrilla¹⁶³⁶ propios del Magdaleniense Inferior Cantábrico y que además se encuentran en el arte rupestre. Otra forma singular son los signos en forma de flecha sobre objetos de Cuetu la Mina y La Paloma fechados en el 11.650±190 BP y 11.990±140 BP¹⁶³⁷

- 1- Grabados de “ciervas estriadas tipo Altamira-Castillo”. Realizadas por la convención de varias técnicas como estriados, raspados y rayados múltiples que se localizan en la parte inferior de la cabeza y anterior del cuello modelando la figura mediante sombreados. Su perfil se dibuja mediante un grabado repetido. Los primeros yacimientos donde se reseñó este tipo de figuras fueron Altamira y El Castillo tanto en paredes como sobre omóplatos.

¹⁶³⁵ Moure, J.A., González Sainz, C. y González Morales, M. R. (1991): Las cuevas de Ramales de la Victoria (Cantabria). Arte rupestre paleolítico en las cuevas de Covalanas y La Haza. Santander. Universidad de Cantabria.

¹⁶³⁶ Utrilla, P. (1990): “Bases objectives de la chronologie d l'art mobilier paléolithique sur la Côte Cantabrique”. *L'Art mobilier et son contexte*. Clemency, 87-100

¹⁶³⁷ Barandiarán, I. (1988): ”Datación C-14 de l'art mobilier cantabrique”. *Prehistoire Ariégeoise* XLIII, 80

Su contexto cronológico las asocia al tecnocomplejo Magdaleniense Inferior. Estas iconografías y recurso técnico ha sido hallado -posteriormente- en otras cuevas cantábricas tanto en sus paredes como en arte mueble: Tito Bustillo, Les Pedroses, Candamo, Llonín, Emboscados o Cierru.

- 2- Esquematisaciones de cabras en visión frontal. La tendencia esquemática del Magdaleniense reciente se desarrolla paralelamente a otra de tipo más realista. Suelen darse en el arte mobiliario más que en el parietal (aparecen dos figuras grabadas en el Otero). Presentan un grado de esquematización creciente según yacimientos, así por ejemplo es acusado en Llonín, Morín o Pendo, mientras que en cueva como Urtiaga o Aizbitarte IV aparecen simplemente formadas por dos simples trazos en V ¹⁶³⁸.
4. Bastones perforados del Pendo, Castillo, Valle y Cualventi. Pendo y Valle. Ejemplares que presentan una composición formal y una iconografía grabada en su superficie muy similar entre ellos. Se trata de cabezas de ciervas sombreadas mediante trazos cortos propios del Magdaleniense reciente. Las piezas de Cualventi y Castillo presentan una estrecha similitud tanto en la técnica de preparación como en la figura de ciervo que fue grabada sobre su superficie. Ambas cuevas se encuentran cerca una de otra y en las proximidades del estuario del Saja-Besaya y valle del Pas. Este fenómeno de confluencia de tipo de soporte, técnicas e iconografía es muy similar al caso de los colgantes sobre hioides de ciervo de Tito Bustillo y La Güelga.

Se trataría, en un primer momento, de discutir la validez de algunos *items* utilizados por diversos autores hasta la fecha, su naturaleza, alcance o relación directa con un territorio. Nuevamente es fundamental determinar aquellas evidencias confluyentes y redundantes que se nos presentan en el ámbito geográfico seleccionado. A tal fin, deben establecerse unos criterios que permitan decidir que rasgos materiales pueden estar directa o indirectamente relacionados con un territorio y se puedan vincular con el grado e intención de comunicación identitaria por parte un grupo humano. De manera genérica se podrían establecer una serie de ámbitos de trabajo que permitan profundizar posteriormente en la concreción de indicadores. Se trata de una lista de fenómenos donde confluyen diferentes evidencias plásticas, visuales y estéticas, todas redundantes en un ámbito geográfico determinado y especialmente significativas. Estos espacios de investigación serían:

1. Repetición de la configuración formal, secuencial e iconográfica, de paneles a gran o pequeña escala según el tipo de asentamiento. Nos encontramos con una composición formada por toda una serie de figuras dispuestas técnica y espacialmente de una manera similar en un panel, por lo general en una cueva principal, y que se repite en otra escala, en una cueva secundaria o similar. Podría ser demostrativo del interés, por parte de un mismo grupo humano, de expresar una misma o muy similar forma compositiva en diferentes lugares con lo que ello implica en cuanto trascendencia simbólica y mítica para aquél. Nos encontramos casos como el grupo de figuras del n.º 42 a 50 del panel principal de Tito

¹⁶³⁸ González Sainz, C. (1989b): "Algunas reflexiones sobre el hecho artístico al final del Paleolítico Superior. M. González Morales (Ed). *Cien años después de Sautuola* . 229-262. Santander.

Bustillo (costa) y del Buxu (interior) o de las composiciones escenográficas de cápridos representados en las paredes de las cuevas del Covarón (costa) y El Bosque (interior).

2. Iconografías tanto de arte rupestre como mueble cuya repetición y estilo mostrarían su factura e interés por el mismo grupo. Por ejemplo las representaciones de ciervas estriadas o ciertas decoraciones sobre utillaje óseo.

3. Representación reiterada de signos específicos con técnicas, decoraciones y formas similares ubicados dentro de radios cortos, medios y ejes estacionales trashumantes. Se nos presentan en núcleos con un radio de dispersión. Por ejemplo los signos de tipo rectangular.

4. Empleo de modos y convenciones estilísticas, Por ejemplo los zig-zags asociados a trazos cortos en los bordes de las piezas de arte que encontramos en el colgante sobre hioides de La Güelga o la espátula de Tito Bustillo.

5. Objetos singulares que se repiten en formalmente, en iconografías y en soportes dentro de áreas de radio corto, estacional y sujetas a un mismo eje fluvial o comarcal. Por ejemplo los colgantes sobre hioides de ciervo de La Güelga y Tito Bustillo.

No obstante toda esa pléyade de evidencias debe simplificarse y concretarse en dos grandes grupos a la hora de definir los indicadores formales que puedan ser definidores de un territorio:

A. Aquellos que podemos relacionar con fórmulas de tipo estético o de estilo que se repiten o son confluyentes en el espacio pero que no parecen contener intención de mostrar o comunicar de manera directa la identidad de un grupo frente a otros, simplemente responden a un gusto representativo con otros fines pero que se aprecia como propio y representativo de una zona (por ejemplo las cabezas de ciervas realizadas con grabado múltiple y estriado, las decoraciones volcadas sobre utillaje óseo, etc).

B. Por otro lado, aquellos elementos que si parecen tener esa función comunicativa caso de cierto tipos de signos. Se trataría de ideomorfos que:

- Muestran un alto grado de competencia abstractiva¹⁶³⁹ y que respondan al esquema xIx de Leroi- Gourhan como es el caso de los signos rectangulares cantábricos, de los tectiformes tipo Buxu o los “claviformes” tipo Tebellín.
- Presenten una misma morfología compositiva que debe confluir en una serie de rasgos en ese sentido y articulados en al menos cinco parámetros: forma, técnica representativa (grabado o pintado), color, tipo de relleno (pleno, bandas, arcos, escaleriformes, líneas o trazos), elementos añadidos como apéndices, disposición del elemento en la roca (vertical, oblicuo, horizontal), asociación con otros elementos (otros signos, bandas de puntos, animales o trazos). Ejemplos de este apartado los encontramos en los signos rectangulares cantábricos, claviformes tipo Tebellín,

¹⁶³⁹ Por ejemplo escartaríamos elementos vulvares los cuales nos muestran de forma metonímica el elemento femenino.

tectiformes grabados tipo Buxu, la sala de los signos cuadrangulares del Castillo, techo de parrillas de Jerrerías, etc.

- Se agrupen en conjuntos concretos en cuevas. Es decir formarán amplios grupos con las mismas características disponiéndose juntos en espacios concretos de las cavidades tales como divertículos, paredes diferenciadas en salas, lugares finales, etc, como signos rectangulares de La Pasiega o los tectiformes del Buxu.
- Lleguen a aparecer, como tales agrupamientos, diferenciados bien en un lugar de la cueva o como única representación dentro de una caverna. Nuevamente encontramos los signos rectangulares en cuevas como el panel de los signos en Castillo, el panel de los tectiformes del Buxu, las parrillas cuadrangulares de Jerrerías o los claviformes del Tebellín.
 - Esa misma agrupación se debe repetir en varias cavidades y dentro de una comarca determinada. Los signos rectangulares aparecen en grupos en las cuevas de La Pasiega, Chimeneas, Monedas, Castillo y Altamira. Los tectiformes en el Buxu y Tito Bustillo.
- Presenten un carácter diferencial de un tipo concreto de ideomorfo frente a otros tanto como morfotipo, como asociado a un área geográfica.
- Exista una asociación de *items* con otros elementos materiales. Esta conjunción de factores reforzaría la idea de grupos, visibilizaría el mensaje de territorialidad sobre todo con el uso de algunos elementos externos y diferenciales como podrían ser algunos colgantes. Especialmente si éstos contienen expresiones plásticas, en todo o en parte, que encontramos dentro de un mismo ámbito geográfico y entre asentamientos que se relacionen directamente dentro de esa estrategia de ocupación del territorio. Es decir, muestran un cierto grado de exclusividad.

3. Estudio macro. Relación de signos, asentamientos y dispersión geográfica.

A partir de estos análisis, se pretende relacionar grupos definidos en el estudio micro con cuevas y valles mostrando, como factor clave, la confluencia y concentración de los tipos definidos. Se partiría desde la expresión genérica siguiendo por las particularidades encontradas en valles o áreas concretas que nos muestren un patrón de recurrencia y posible rol en la elaboración gráfica de ciertas identidades¹⁶⁴⁰. Esa relación entre tipos de signos, su importancia como grupo en determinadas cuevas y su concentración y preponderancia geográfica puede ser contrastada al tratarse de un patrón observado en otros áreas y por la confluencia comarcal (valle) de otra serie de elementos (decoraciones, soportes, tipos de colgantes, etc.) que se puedan considerar específicos del área y difícilmente generalizables, sus paralelos, en otros espacios.

Las superposiciones en grandes paneles como Tito Bustillo realizadas en cortos periodos de tiempo puede ser otra manera de analizar las diferentes agregaciones y contactos entre grupos. Distintas o similares técnicas, elementos o iconografías nos permitirían observar esta posibilidad. En el caso de Tito Bustillo tenemos una serie de superposición en sus respectivos paneles principales realizados en un periodo de tiempo no muy largo, lo que permitiría la conservación de una cierta “memoria colectiva” a lo largo de varias

¹⁶⁴⁰ Vialou (1996:8) y Groenen (2000:43)

generaciones. Las sucesivas superposiciones podrían interpretarse como ciclos de reagrupamiento realizados por varios grupos o por el mismo dependiendo de sus periodos de movilidad. Desplazamientos entre lugares alejados. Lo que nos lleva a plantear modelos de análisis para los sistemas regionales y locales de asentamiento buscando indicios de relación.

4. Confluencia del estudio macro con las áreas de explotación e influencia.

Las conclusiones expuestas en el capítulo VI, nos mostraban para el caso del valle del Sella una jerarquía de ocupación del espacio entre las cuevas ubicadas en la zona de Ribadesella (Cueva, Tito Bustillo, Lloseta, Viesca, Cierru, Pedroses, San Antonio y Cova Rosa) siendo parte de una red local organizada entorno al Macizo de Ardines y el estuario del Sella donde es más que posible que el yacimiento principal sea la cueva de La Lloseta unida a un lugar simbólico como es Tito Bustillo (a un centenar de metros). El resto, junto a lugares menores como El Tinganón, presentarían diferentes roles y usos, desde meros cazaderos (Cova Rosa o Cierru) hasta lugares con un especial significado ritual como Les Pedroses¹⁶⁴¹. Todas ellas presentaban, especialmente, fuertes referencias de ocupaciones magdalenienses, sobre todo en su estadio inferior. Este conjunto, unido por rutas a lo largo del valle, se podría poner en relación con otra red de asentamientos ubicados río arriba como serían Azules, Buxu, La Güelga, La Cavada y Collubil. Tendrían un uso más estacional y centrado en la captura de cierto tipo de especies como la cabra, el rebeco o la pesca del salmón avanzado el año.

Este espacio geográfico, bien determinado, sostiene esa red de ocupación con una estrategia de explotación diaria y estacional. El registro arqueológico nos muestra una serie de evidencias específicas. La presencia de determinados signos parietales como son los tectiformes rectangulares grabados – ausentes en otros lugares del Cantábrico -, la aparición de otros referentes estilísticos como son los colgantes sobre hioides de ciervo o algunas decoraciones asociando líneas quebradas y marcas laterales en los bordes de la pieza parecen ser indicadores de territorialidad sobre una comarca determinada sobre la que aquellas poblaciones de cazadores-recolectores del pleistoceno desarrollarían su actividad vivencial y simbólica. No obstante, no deberíamos, con los datos que tenemos, pensar o concebirlas como espacios cerrados o exclusivos sino más bien permeables. La aparición, en menor escala, de signos propios de otros núcleos o de ciertas iconografías como las ciervas estriadas Altamira-Castillo muestran movilidad e intercambio entre núcleos de ocupación dentro de esos territorios más o menos cercanos. Esa confluencia conllevaría la congregación entorno a ciertos lugares claves para ellos como son Tito Bustillo, Altamira o El Castillo. El valle del Pas es otro buen ejemplo de este modelo de uso, explotación y confluencia simbólica con sus propios rasgos plásticos e idiosincrasia. Ambas áreas nos muestran esa movilidad e interrelación entre bandas trasladando aspectos locales a otros más regionales o mostrándonos que algunos factores trascenderían el ámbito local y serían compartidos en un nivel geográfico más amplio.

¹⁶⁴¹ Los trabajos realizados recientemente en esta cueva nos han mostrado toda una serie de zonas con abundantes niveles de ocre asociados, en muchos casos, a capas de carbones. El hallazgo de piedras de ocre, limonitas o un lapicero de hematites son pruebas del interés que los usuarios de aquella cavidad tenían por estos materiales que podrían haberse usado en algún tipo de ritual grupal en el vestíbulo de la cueva cuyo interior contiene varias zonas con expresiones artísticas.

5. Estudio micro trabajando sobre los conjuntos de signos.

Este apartado concreta los grupos que *a priori* se pueden interpretar como “marcadores étnicos”. Al menos hay cierto consenso al respecto. El trabajo parte del análisis de elementos formales y características con el fin de establecer una tipología que permita la comparativa tal como han practicado otros autores¹⁶⁴². El estudio de los signos en sí mismo y a través de sus cualidades gráficas dentro de los ámbitos concretos de las cavidades donde se encuentran formulando las primeras tipologías tal como proponía D. Vialou¹⁶⁴³. Se parte, por tanto, del análisis, siguiendo los patrones antes expuestos, de las agrupaciones de ideomorfos más importantes dispuestas en las cuevas que centran nuestro estudio y su, posterior, comparativa con otras áreas. Una vez definidos los tipos resta discutir sobre cada caso. Los signos se hayan agrupados en paredes aisladas bien en corredores o salas finales constituyendo importantes agrupaciones. Para su estudio morfológico, como base comparativa, se han utilizado una serie de características (la tabla se puede ver en el anexo):

1. Técnica.

Tipo de grabado: Simple, repetido (múltiple o estriado), digital, profundo/marcado, técnica mixta (une dos o más de las anteriores).
Pintura. Roja o negra. Digitaciones, línea continua, mixta.

2. Forma

Forma del perímetro atendiendo a la rectitud o curvatura de sus lados y ángulos: Rectangular, rectánguloide, rectangular-ovoide, cuadrada, ovoide/circular, ...
Figura cerrada o parcialmente abierta
Lados. Cóncavos, convexos, rectilíneos
Ángulos de la forma. Rectos o redondeados

3. Interior.

Vacío.
Relleno. Tinta plana
Divisiones simples en el interior. Son formas con una o más líneas horizontales y verticales llegando a formar casetones.
Divisiones por línea central, parciales o ambas formando bandas o calles. Rellenos intensos bien lineales, bien por bandas y cuadrículas.
Escaleriformes dentro de las figuras o como propia formaciones.

Dameros.

¹⁶⁴² Casado 1977 o Sauvet 1977

¹⁶⁴³ Vialou, D. (1986): *L'art des grottes en Ariège Magdalénienne*. Gallia Préhistorique XXII. CNRS. París. 347

4. Otros rasgos como la presencia de apéndices o protuberancias en alguno de sus lados, flecos, asociaciones decorativas como líneas quebradas, zig-zag, formas asociadas, etc.
5. Posición del dibujo: horizontal, vertical u oblicuo.
6. Signos que se puedan presentar acoplados.
7. Situación en la cueva.
8. Asociación de figuras.

Según los parámetros antes reseñados pueden ser identificables y comparables los siguientes conjuntos de ideomorfos repartidos por varias cavidades, indicadores directos:

- Grupo de signos rectangulares cantábricos.
- Grupo tectiformes Buxu y Tito Bustillo.
- Grupo de parrillas tipo Jerrerías.
- Grupo de claviformes tipo Tebellín-Altamira.

7. 6. Ideomorfos y otros elementos como marcadores étnicos cantábricos: tipos y concentraciones. El caso de la comarca de Picos de Europa en el oriente asturiano y el valle del Sella.

Una vez mostrados algunos de los indicadores más utilizados en la investigación sobre territorialidad por diversos autores resta establecer un análisis crítico y discusión de los mismos para determinar su alcance. Empleando los criterios ya expuestos cabría englobarlos en dos grandes grupos como ya se expresó. Aquellos que, entendemos, responden a una funcionalidad clara (ello no quiere decir que única) como marcador territorial y étnico, y aquellos otros que cumplirían otra misión pero que dado su nivel de confluencia en una zona puede ser un indicador indirecto de un territorio. Como es obvio destacaremos y emplearemos más tiempo en los primeros, en especial en los ideomorfos como elementos donde la investigación de los últimos años parece darles ese valor especial para determinar territorios¹⁶⁴⁴, en especial a los signos cuadrangulares y tectiformes tan propios del cantábrico.

7. 6. 1. Indicadores indirectos.

Retomaremos algunos de los expuestos de manera genérica en el pasado describiéndolos y discutiendo someramente su posible rol o sus problemas para ser identificados como marcadores étnicos/territoriales claros.

¹⁶⁴⁴ Moure 1994, Balbín y Alcolea 2003, Menéndez 2003, Fernández-Tresguerres 2003, Bernaldo de Quiros y Mingo 2005, Sauvet et al. 2018




➤ Puntuaciones o vírgulas aisladas. Son destacables especialmente aquellas que se concentran en nubes. Especialmente significativas serían aquellas masas de puntos que se asocian a accidentes naturales de la roca tales como hendiduras, pequeñas inflexiones de la pared u hornacinas pudiendo aparecer dentro del mismo o en su periferia¹⁶⁴⁵. Ejemplos de este fenómeno gráfico lo tenemos en Tito Bustillo, Les Pedroses, La Riera, Balmori, Mazaculos, El Castillo o Chufín interior. Algunos de estos casos hay que decir que son el único o principal referente artístico de la cavidad como ocurre en La Riera, Balmori o Mazaculos (dentro de un mismo espacio geográfico. Aunque este fenómeno plástico presenta fuertes analogías entre sus diferentes ejemplos si se debería sistematizar más. Por un lado diferenciar los elementos aislados de los conjuntos. Dentro de estos últimos nuevamente precisar aquellas masas de puntos unidas a otras figuras, por ejemplo las vulvas del Camarín de Tito Bustillo de las nubes de puntos en sí mismas y como única representación. A su vez diferenciar las masas vinculadas a oquedades caso de Mazaculos o La Riera de aquellos grupos de puntos concentrados dentro de una ligera inflexión de la pared como los encontrados en Balmori, Mazaculos I y II o Les Pedroses. El valor como *item* de este grupo es muy relativo y demasiado ambiguo dada la variabilidad de casos, como vimos, y su simplicidad plástica. Las posibilidades son muchas. Destacamos las siguientes:

1. Cuando aparecen solos o en un grupo al pie de un paso se podría pensar que funcionarían como marcadores topográficos dentro de la cueva o anunciadores de otras figuras. El grupo se suele formar de 8 a 15 puntos, incluso menos (2 ó 3). Tito Bustillo presenta ejemplos de este tipo. Son significativas aquellas que encontramos en Balmori, Mazaculos o Les Pedroses. En todos estos casos responden a un mismo patrón. Se sitúan en las entradas o sobre arcos de paso entre galerías y se configuran como un círculo u óvalo de unos 30 cm formado entre 15 a 20 puntos pintados en rojo dentro de una ligera concavidad de la roca. Cada punto suele tener entre 1 y 2 cm por lo que se puede pensar que fueron realizadas con un dedo. Se pueden denominar círculos de digitaciones.
2. Cuando aparecen junto a otros signos pudiendo ser parte del sistema de comunicación y del mensaje que se quería transmitir. Serían elementos complementarios. Se suelen configurar por un amplio grupo de puntuaciones formando nubes. En este caso las puntuaciones son de mayor tamaño superando los 3 cm. Por ejemplo, las vulvas del Camarín de Tito Bustillo.
3. Cuando aparecen en pequeños o grandes grupos asociadas a animales. Por ejemplo Trescalabres o Pindal. Jugaría un rol semejante al anterior caso, es decir complementando el mensaje de la figura principal.
4. Cuando aparecen entorno a determinadas hendiduras como Mazaculos o Chufín son claramente elementos formales plásticos que ayudan a terminar y complementar la forma representada e insinuada por la fisionomía natural de la pared (una forma de vulva o vaginal en el caso referido). Otro caso relacionable con éste serían masas de puntos sobre oquedades como ocurre en La Riera.

¹⁶⁴⁵ Había sido destacado por J. A. Moure. Ver Moure J. A. (1988): “Composition et variabilité dans l'art pariétal paléolithique Cantabrique” *L'Antropologie* 92-1. 73-86


5. Aquellas alineaciones de puntos o pequeños trazos que forman figuras alargadas de tres, cuatro o más líneas de puntos como la que vemos en Llonín o El Molín. En muchos casos son formas que se unen a otros signos. Un buen ejemplo se tienen en la sala de los signos rectangulares de El Castillo donde se asocian a ideomorfos de ese tipo siendo elementos complementarios en el mensaje.


Con todo, parece que no está suficientemente clara su posible adscripción como indicador territorial directo aunque esa confluencia dentro de una comarca como forma plástica si parece clara en algunos casos. Son recursos conocidos y utilizados por aquellas poblaciones junto a determinadas figuras como por ejemplo las vulvas.

TIPOS DE DIGITACIONES. PUNTOS/VIRGULAS	TIPO 1
	<p>CIRCULOS Y ÓVALOS CON DIGITACIONES ROJAS:</p> <p>Cuando aparecen solos o en un grupo al pie de un paso se podría pensar que funcionarían como marcadores topográficos dentro de la cueva o anunciadores de otras figuras. Suelen ser grupo de 8 a 15 puntos, incluso menos (2 ó 3). Tito Bustillo presenta ejemplos de este tipo. Son significativas aquellas que encontramos en Balmori, Mazaculos o Les Pedroses. En todos estos casos responden a un mismo patrón. Se sitúan en las entradas o sobre arcos de paso entre galerías y se configuran como un círculo u óvalo de unos 30 cm formado entre 15 a 20 puntos pintados en rojo dentro de una ligera concavidad de la roca. Cada punto suele tener entre 1 y 2 cm por lo que se puede pensar que fueron realizadas con un dedo.</p>
	
	
<p>Balmori y Les Pedroses. Arcos de paso.</p>	



Mazaculos I y II. Camarines y zonas de paso

TIPO 2	
	<p>Cuando aparecen junto a otros signos pudiendo ser parte del sistema de comunicación y del mensaje que se quería transmitir, serían elementos complementarios. Se suelen configurar por un amplio grupo de puntuaciones formando <u>nubes</u>. En este caso las puntuaciones son de mayor tamaño superando los 3 cm. Por ejemplo las vulvas del Camarín de Tito Bustillo.</p>
<p>Camarín de Las Vulvas de Tito Bustillo</p>	

TIPO 3	
	<p>Cuando aparecen en pequeños o grandes grupos asociadas a animales. Por ejemplo Trescalabres o Pindal. Jugaría un rol semejante al anterior caso, es decir complementando el mensaje de la figura principal.</p>
<p>Panel de bóvido, puntos y vulva de la Cueva de Trescalabres</p>	




TIPO 4	
	<p>Cuando aparecen entorno a determinadas hendiduras como Mazaculos o Chufín son claramente elementos formales plásticos que ayudan a terminar y complementar la forma representada e insinuada por la fisionomía natural de la pared (una forma de vulva o vaginal en el caso referido). Otro caso relacionable con éste serían masas de puntos sobre oquedades como ocurre en La Riera.</p>
	
TIPO 5	
	<p>Líneas largas de puntos de que forman filas ordenadas y paralelas. Suelen ser tres o más de tres filas de 15 o más puntos o pequeños trazos. Suelen concebir una figura alargada de tipo rectangular o similar. Tenemos un caso en el signo largo de la serie roja de Llonín (Peñamellera) y otro caso en la figura del techo de la cueva de L'Molín (Avín, Onís.)</p>

TABLA XII. TIPOLOGIA DE MASAS DE PUNTOS

- Signos ovales o circulares pintados en rojo como aquellos que aparecen de manera intensa en la zona oriental, en concreto se trataría de círculos, óvalos, vulvas, etc. Nuevamente cabe una cierta discusión sobre este tipo de expresiones y una separación de las mismas.
 - Por un lado, tendríamos aquellas formas en vulva claras es decir donde se busca de manera metonímica y abstractiva la representación genital feminea. Es decir morfológicamente se trata de un ovoide con línea central o marca que lo divide indicándonos o insinuando el introito del sexo femenino. Los ejemplos más claros se encuentran en el Camarín de las Vulvas de Tito Bustillo pero también, en Balmori, Tres Calabres, Buxu o El Sidrón. Se pueden establecer, según su composición formal y elementos compositivos, varios tipos partiendo de una forma simple como es un círculo o un triángulo. Todas ellas nos llevarían a la representación anatómica del monte de venus. La forma, como ocurre en otras representaciones similares, presenta cierta deformación respecto a lo que sería el triángulo púbico. Sería un caso que podría relacionarse con la delineación que describe el pliegue hipogástrico y los pliegues inguinales propios de personas con cierto grado de obesidad. En este caso se atiende a la forma de concebir bien el perímetro de la figura, bien su desarrollo interno. Se podrían plantear cuatro grandes grupos – atendiendo a forma y perfil – que, a su vez, se completan con otros elementos para darle mayor reconocimiento a la figura. Todo ello nos permite establecer una pequeña tipología.
 - Los perímetros y perfiles:
 - Las formas cerradas geométricas: circulares, ovoides o almendradas, trapezoidales, subtriangulares y triangulares. Caso de las vulvas trapezoidales de El Pindal, vulva del Conjunto IV de Tito Bustillo, vulva n.º 3 de Balmori, etc. Existen casos grabados como el triángulo de Cuetu La Mina o algunos de Traúno.
 - Las formas semiabiertas geométricas (tienen una pequeña parte de la figura sin completar): Circular u oval y perfil en omega donde se marca el contorno con dos volutas en la zona superior y cuyo dibujo no llega a cerrarse. Caso de la vulva n.º 2 de Balmori, la figura n.º 20 del Camarín de las Vulvas de Tito Bustillo. Los perfiles en omega los encontramos en Trescalabres y Sidrón. Algunas figuras grabadas ovales o semiovais como las encontradas en Falu o El Covarón.
 - Formas abiertas que sólo recuerdan partes de la figura: ángulos o “Y griega”. Figura n.º 4 del Camarín de las Vulvas de Tito Bustillo.
 - El aprovechamiento de formas naturales que se retocan con trazos como Mazaculos o Chufín.

- Elementos que complementan conjugándose con las formas principales:
 - Introito lineal pintado como las figuras n.º 1 y 17 del Camarín de las Vulvas de Tito Bustillo. Introito en formas grabadas ovales como Covarón o Falu.
 - Introito en muesca como la figura n.º 18 del Camarín de Tito Bustillo.
 - Forma envolvente que suele ser en omega. Figuras n.º 13 y 14 del Camarín de las Vulvas de Tito Bustillo haciendo una figura compleja.
- Otros elementos que acompañan y complementan las figuras suelen ser masas de puntos, trazos cortos, trazos largos, etc.

La suma de formas, y su perfil, con elementos que las complementan nos permiten formular una pequeña serie tipológica.

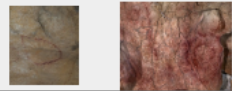

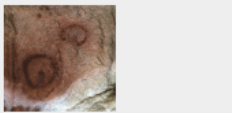
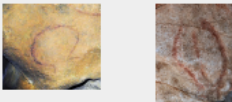
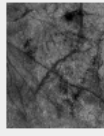
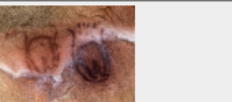
- A.I. Formas cerradas y pintadas simples como óvalos, círculos o subtriángulos.
- A. II. Formas ovales o circulares abiertas con introito o sin él (A.II.A y A.II.B).
- A.III. Formas cerradas con introito en línea (A.III.A) o en muesca (A.III.B).
- A.IV. Perfil en omega sin introito (A.IV.A) o con introito (A.IV.B).
- A.V. Formas trapezoidales con muesca inferior o no.
- A.VI. Figuras complejas ovales con introito y forma en omega envolvente. Pueden ir con trazos en la parte superior.
- B. Formas naturales envueltas con trazos.
- C. Formas abiertas púbicas en Y.
- D. Formas grabadas ovales o semiovais estrechas con introito.
- E. Formas triangulares grabadas.
- F. Formas en ángulos abiertos bien marcados y grabados.


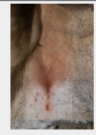
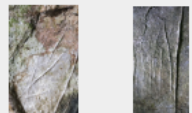


Sobre 36 casos estudiados se observa un predominio de las formas pintadas (62%) con trazo lineal (56,76%). Por lo general, se parte de formas circulares o almendradas cerradas (43,24%) o abiertas (se le sumaría un 16%). Frente a ellas perfiles triangulares grabados (13,51%) o trapezoides pintados (8,1%). Las figuras se completan, en la mitad de los casos, con elementos añadidos que recalcan algunos aspectos anatómicos como el introito que se puede representar cerrado (línea) o abierto (muesca). Por lo general las vulvas no aparecen solas, sino en grupos de tres o más figuras y en muchos casos combinadas con masas de puntos, con trazos largos (más de 30 cms) o aquellos denominados tradicionalmente como laciformes. Estos últimos, para nosotros, se pueden identificar como faliformes incluso algunos de los trazos largos antes mencionados. Son varios los casos donde se ve claramente esa asociación. El Camarín de las Vulvas de Tito Bustillo, El Conjunto IV de Tito Bustillo, los grabados exteriores del Covarón que guardan, aunque grabados, una fuerte similitud con el primer conjunto mencionado, los paneles de Traúno y el grupo I de Falu. Con ciertas dudas podría incluirse el panel de los grabados exteriores de Cuetu La Mina. Existen otros dos casos de conjuntos con grabados exteriores donde se combinan formas ovales o semiovais con trazos rectilíneos como son La Cueva y La Viesca (Ardines). Por último, la ubicación de las

vulvas suele estar en el caso de los grabados en el exterior de abrigo, y en el caso de las figuras pintadas se reparte entre galerías principales y camarines.

Concluyendo, en todo caso, aún siendo unas representaciones muy concentradas en un área como es la estudiada por nosotros, su misión iconográfica y trascendencia iconológica sería otra muy diferente a la mera comunicación visual ligada a identidad y territorio. Creemos que este tipo de iconografías de tipo femenino pueden estar más bien relacionados con temas de fecundidad, gestación, maternidad, etc. Además se trata de un elemento iconográfico, que en diferentes formas, se encuentra extendido por todo el territorio paleolítico occidental. Por tanto queda descartado como *item territorial sensu estricto*. Hemos definido este tipo de iconografías como formas con un grado de abstracción bajo y alto sentido metonímico.

TABLA XIII. TIPOS DE VULVAS

FORMAS EN VULVA 	TIPO A.I A.I. Formas cerradas y pintadas simples como óvalos, círculos o subtriángulos. Esta forma se encuentra en ejemplares del Panel Principal de Tito Bustillo y en Balmori. Tito Bustillo presenta dos formas simples y otra ovalada doble algo más compleja
FORMAS EN VULVA 	TIPO A.II A. II. Formas ovales o circulares abiertas con introito o sin él (A.II.A y A.II.B). El Camarín de las Vulvas de Tito Bustillo nos presenta los dos subtipos. También la priera vulva del grupo de Balmori aparece sin introito.
FORMAS EN VULVA 	TIPO A.III A.III. Formas cerradas con introito en línea (A.III.A) o en muesca (A.III.B). Encontramos dos ejemplares en el Camarín de las Vulvas de Tito Bustillo representados juntos.
FORMAS EN VULVA 	TIPO A.IV A.IV. Perfil en omega sin introito (A.IV.A) o con introito (A.IV.B). Estas formas se encuentran en El Sidrón y en Trescalabres.
FORMAS EN VULVA 	TIPO A.V A.V. Formas trapezoidales con muesca inferior o no. Tenemos dos ejemplares en la cueva del Pindal y otro en el Conjunto IV de Tito Bustillo.
FORMAS EN VULVA 	TIPO A.VI A.VI. Figuras complejas ovales con introito y forma en omega envolvente. Pueden ir con trazos en la parte superior. El Camarín de Tito Bustillo nos aporta dos casos típicos.

FORMAS EN VULVA 	TIPO B B. Formas naturales envueltas con trazos. El caso más típico se encuentra en Mazaculos II y Chufin.
FORMAS EN VULVA 	TIPO C C. Formas abiertas púbicas en Y. Encontramos un ejemplo en el Camarín de Tito Bustillo y otro en la cueva de El Sidrón.
FORMAS EN VULVA 	TIPO D D. Formas grabadas ovales o semiovais estrechas con introito. Tenemos varios ejemplares en El Covarón, Faltú y Cuetu La Mina.
FORMAS EN VULVA 	TIPO E E. Formas triangulares grabadas de manera simple. Tenemos un ejemplar claro en Cuetu La Mina y otros posibles en el abrigo De Traño.
FORMAS EN VULVA 	TIPO F F. Formas en ángulos abiertos bien marcados y grabados. Encontramos un caso claro en la cueva de los Canes.

7. 6. 2. Indicadores directos.

Este grupo presenta una tipología clara y específica asociada a determinadas cuevas y valles, hecho que los hace singulares. Se construyen bajo el esquema xIx y presentan un alto grado de abstracción.

7. 6. 2. 1. Los signos denominados “Rectangulares cantábricos”.

Los conocidos como signos rectangulares cantábricos han gozado de una notable atención desde los comienzos de los estudios del arte paleolítico en esta región. Estos no habían pasado desapercibidos, en la cueva de Altamira, a Marcelino Saez de Sautuola recogiendo en varios dibujos de su célebre ensayo de 1880, *Breves apuntes de algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*. Los mismos, situados en la Cola de Caballo, que años más tarde serían estudiados por Breuil quien les daría la denominación de signos tipo “tectiforme”, por similitud a las figuras del Perigord, terminología que arraigó generalizándose su uso hasta la actualidad. No sería, en aquellos primeros pasos de las investigaciones prehistóricas cantábricas, la única cueva reseñada con estos ideomorfos. Los trabajos de Alcalde del Río en la gruta de El Castillo, incluidos en la publicación junto a H. Breuil y L. Sierra sobre el arte cantábrico¹⁶⁴⁶, describirían estos mismos signos que llegan a relacionar con aquellos encontrados en Altamira. Estos autores destacaron la acentuada tendencia escaleriforme entre ambos (una característica que hemos destacado en nuestro trabajo). Años más tarde, en la monografía sobre Altamira, Breuil y Obermaier vuelven sobre esa conexión, vinculando los tectiformes del final de la cueva con la serie de figuras negras y planteando su comparación con los ideomorfos del Buxu¹⁶⁴⁷. Toda esta serie de formas serían encajadas por Leroi-Gourhan¹⁶⁴⁸ dentro de su estilo III (Solutrense-Magdaleniense antiguo) destacando su amplia variabilidad. Este mismo autor destacará en otros artículos el fuerte cariz e idiosincrasia cantábrica - tema que ya se ha comentado sobradamente en este trabajo- de los mismos separando el área cantábrica del Perigord¹⁶⁴⁹.

Ha habido, en varias ocasiones y durante los últimos lustros, algunos intentos de sistematizar estas figuras. La síntesis sobre signos realizada por Pilar Casado¹⁶⁵⁰ incluía las

¹⁶⁴⁶ Alcalde del Río, H. (1906): *Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas de la Provincia de Santander*. Santander. 183-190. Alcalde del Río, H., Breuil, H. y Sierra, L. (1912): *Les cavernes de la region Cantabrique*. Mónaco. No sólo se buscan relaciones con Altamira o la parrilla de Novales sino que hacen una descripción sobre la composición formal de estos ideomorfos: “*la forme fondamentale se présente comme un rectangle fort allongué transversalement, ou comme une allipse peu régulière souvent ensellée en son milieu. Les contours sont formés du plancher, des parois et du toit; à l’intérieur, on remarque deux, exceptionnellement trois piliers de soutènement...*”. Esta obra recoge el primer intento de sistematización de estas grafías.

¹⁶⁴⁷ Breuil, H. y Obermaier, H. (1984): *La cueva de Altamira en Santillana del Mar*. Madrid. Reedición de 1935. 71-73 y figura 95 de la página 133

¹⁶⁴⁸ Leroi-Gourhan, A. (1968): *La Prehistoria del Arte Occidental*. Gustavo y Gili. Barcelona. 83,84,119 y 120.

¹⁶⁴⁹ Leroi-Gourhan, A. (1958): “La fonction des signes dans les sanctuaires paleolithiques”. *Bull. Société Préhistorique Française*. 55(7-8). 307-321.

¹⁶⁵⁰ Casado, P. (1977): *Los signos en el arte paleolítico de la Península Ibérica*. Zaragoza. 240-242, 271, 272 y 289. Esta autora establecía la siguiente tipología: AII 1: rectángulo simplemente delineado que aparece en cuevas como El Castillo; AII 2-1: Rectángulo relleno de color que encontramos en Covalanas o La Pasiega; AII 2-2: rectángulo con decoración interior simple, Altamira o La Pasiega, dentro de este grupo incluye

formas rectangulares y cuadradas (fundamentales en la costa Cantábrica) dentro de su grupo II siendo subdivisibles en cuatro subgrupos según mostrasen diferentes características, yendo desde las figuras más simples hasta aquellas que iban combinando rellenos o apéndices externos destacando la concentración de Monte Castillo y Altamira, por un lado, y el foco asturiano, por otro, con figuras grabadas. Un hecho, este, destacado por Mario Menéndez al estudiar los tectiformes de la cueva del Buxu¹⁶⁵¹. Cronológicamente las situaba entre el Solutrense y el Magdaleniense inferior, basándose, entre otras cuestiones, en su paralelismo con ciertas decoraciones grabadas sobre materiales óseos hallados en las cuevas de La Paloma, Pendo o Altamira. Más recientemente se cuenta con un detenido estudio sobre la totalidad de los signos pintados en El Castillo que corresponde a Alberto Mingo¹⁶⁵² quién los agrupó de manera sistemática atendiendo a la disposición sobre la pared de la figura. En los últimos años se ha publicado un interesante y clarificador trabajo sobre este tipo figuras realizado por G. Sauvet junto a otros prehistoriadores¹⁶⁵³. Estos investigadores se centran no sólo en el diseño y construcción gráfica de estas representaciones sino en su posible funcionalidad iconográfica retomando o inspirándose en las ideas de Leroi-Gourhan¹⁶⁵⁴ sobre los mismos y su valor como “marcador étnico” o, más bien, identificador grupal.

Este conjunto de formas cerradas con cierta complejidad formal interior, muy presente en la costa Cantábrica, parece extenderse entre dos áreas: una, formada por signos pintados, sobre todo en rojo, y principalmente presentes en las cuevas como La Pasiega¹⁶⁵⁵, Chimeneas, El Castillo¹⁶⁵⁶ o Altamira¹⁶⁵⁷ (y actualmente La Garma)¹⁶⁵⁸. Es decir en la zona de los valles del Pas y Saja-Besaya. Grupo que se extiende hacia el oeste de manera más difusa

como variante las “parrillas de Herrerías; AII 2-3: corresponde a las formas con decoración interna compleja donde se combinan líneas verticales y horizontales con respecto al eje de la figura, se ven en La Pasiega A, Castillo zona C, panel final de Las Chimeneas o galería final de Altamira. Puede exponerse un tipo AII 2-4 donde la forma es más compleja con una decoración profusa y abigarrada. Por último, el tipo AII 3-1 serían formas rectangulares con decoración exterior simple o mínima como es el rectángulo de la cueva de Las Chimeneas donde parten dos líneas de su ángulo superior izquierdo. AII 3-2: Decoración externa compleja como son líneas a lo largo del perfil de la figura como ocurre en el Buxu. AII 4: Sería como la anterior pero con decoración interna y externa con ejemplos en Buxu o en panel de los policromos de Tito Bustillo. Esta autora señala también que algunas de las formas ovales (AIII) de su tipología podrían encajar en los tipos AII.

¹⁶⁵¹ Menéndez, M. (1999): “Tectiformes y otros signos parietales de la cueva del Buxu (Asturias)”. *De Oriente a Occidente. Homenaje al Dr. Emilio Olávarri*. Universidad Pontificia de Salamanca. Salamanca. 247-265

¹⁶⁵² Mingo, A (2010): *Los signos rupestres del paleolítico: La Cueva de El Castillo (Puente Viesgo, Cantabria)*, Gea Patrimonio. Cantabria. 252-256.. Este autor denomino a este grupo como E7 subdividiéndolos en tres grandes subgrupos basándose en la orientación de la figura. Horizontal E.7.1, vertical E.7.2 y oblicua E.7.3.

¹⁶⁵³ Sauvet, G et al. (2018): “The function of graphic signs in prehistoric societies: The case of Cantabrian quadrilateral signs”. *Quaternary International* 491. 99-109

¹⁶⁵⁴ Leroi-Gourhan, A. (1979): “Les signes parietaux comme <marqueurs> ethniques”. *Altamira Symposium*. Santander. 289-294.

¹⁶⁵⁵ Breuil, H, Obermaier, H. et Alcalde del Río, H. (1913): *La Pasiega á Puente Viesgo (Santander)*. Institut de Paleontologiemaine. Mónaco.

¹⁶⁵⁶ Sólo en la cueva del Castillo en sus diferentes variante se contabilizaron 27 formas siendo el ideomorfo “estrella” de la cueva. Alberto Mingo (2010): *Los signos rupestres del paleolítico: La Cueva de El Castillo (Puente Viesgo, Cantabria)*. Gobierno de Cantabria, 237-240, 252 y 312-316

¹⁶⁵⁷ Freeman L.G. y Echegaray, J. (2001): *La grotte d'Altamira*. Terres Préhistoriques. Maison des Roches

¹⁶⁵⁸ González Sainz, C y Moure J.A. (2002): “La Garma” en *Las Cuevas con Arte Paleolítico en Cantabria* ACDPS, 241-250

completándose con casos aislados y genéricos cuya lista se ha ido ampliando en los últimos años con cuevas

como Mazaculos I¹⁶⁵⁹, Llonín¹⁶⁶⁰, Pruneda¹⁶⁶¹, Tito Bustillo, Les Pedroses¹⁶⁶², etc. Otro foco, en Asturias, concretamente en el entorno del valle del Sella, donde presenta la peculiaridad de contar con figuras grabadas como las que se encuentran en el Buxu¹⁶⁶³ o en panel principal de Tito Bustillo¹⁶⁶⁴. División que ha matizado y concretado, acertadamente, Mario Menéndez¹⁶⁶⁵ al relacionar diferentes manifestaciones artísticas del valle del río Sella y signos entre los que predominan los tectiformes grabados. Rompen y se diferencian como grupo del conjunto pintado de Pas, Saja-Besaya.

Durante los últimos años se ha querido identificar, vincular o atribuir, a algunas de estas manifestaciones pictóricas, un valor o significado territorial sin que sea, obviamente, el único o exclusivo. La posibilidad que, algunas de estas figuras, pudieran formar parte de los llamados “marcadores étnicos” propuesta por André Leroi-Gourhan¹⁶⁶⁶ ha ido cobrando cuerpo con el tiempo, en especial desde la publicación del, ya citado, artículo de Alfonso Moure de 1994 donde determina como diferentes grafías pueden definir un territorio artístico específico; entre ellas y especialmente, según Alberto Mingo¹⁶⁶⁷ los signos rectangulares.

¹⁶⁵⁹ González Morales, M.R. (1995): “Memoria de los trabajos de limpieza y toma de muestras en los yacimientos de las cuevas de Mazaculos y el Espinoso (La Franca, Rivadedeva) y La Llana (Andrín, Llanes) en 1993”. *EAA* 91-94, 65-78. En la cueva de Mazaculos I se apreciaba una mancha rectangular que al ser estudiada con detenimiento, en una visita reciente fruto de nuestro trabajo de investigación, permite apreciar un signo rectangular ligeramente curvado hacia arriba, trazos de divisiones internas y posible apéndice superior. Se encuentra sobre una plataforma superior y situado en una pared que da paso a una sala. Al otro lado de la entrada de esa galería, una nube de puntos. Más abajo y muy perdido un posible signo oval sobre otro punto de paso.

¹⁶⁶⁰ Fortea, J., Rasilla de la, M. y Rodríguez, V. (2004): “L’art et la séquence archéologique paléolithique de la grotte de Llonín (Peñamellera Alta, Asturias, Espagne)”. *Société Préhistorique Ariège-Pyrénées* LIX, 7-29.

¹⁶⁶¹ Martínez-Villa, A. (2014): “Nuevas evidencias de arte rupestre en el paleolítico del valle Sella-Güeña. Contexto y territorio”. M. Menéndez y M.ª.S. Corchón (Eds). *Cien años de arte rupestre paleolítico*). Universidad de Salamanca. Salamanca. 301-318.

¹⁶⁶² Comunicación personal de R. Balbín sobre la cueva de Tito Bustillo. En el caso de Les Pedroses al realizar una revisión fotográfica de la cueva pudimos documentar en una galería interior un signo rectangular con divisiones internas. Este signo se cita como parrilla, aunque realmente es un ideomorfo rectangular con divisiones internas, en Balbín, R.; Alcolea, J. y González, M.A. (2007): “Trabajos arqueológicos realizados en el conjunto de prehistórico de Ardines en Ribadesella desde el año 1998”. *EAA* 1999-2002. Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo. Oviedo, 23-36. Este ideomorfo rectangular se sale del canon de otras expresiones similares cantábricas como son el grupo de Monte Castillo y Altamira.

¹⁶⁶³ Menéndez, M. (1999): “Tectiformes y otros signos parietales de la cueva del Buxu”. *De Oriente a Occidente. Homenaje a Emilio Olávarri*. Salamanca, 247-265. Unos tectiformes que tendrían un valor de expresión territorial o seña étnica de los grupos humanos paleolíticos que habitaron ese valle del Sella.

¹⁶⁶⁴ Balbín, R. y Moure, A. (1982): “El panel principal de la cueva de Tito Bustillo”. *Ars Praehistórica* I, 47-96.

¹⁶⁶⁵ Señala dos grandes grupos con Castillo, Chimeneas, Altamira, Pasiega y Garma frente al Sella. Los diseños compositivos son diferentes, una originalidad local frente al conjunto propio de un área más extensa. También difieren de otros signos que se han querido ver como marcadores de territoriales: claviformes o parrillas tipo Herrerías. Menéndez, M. (2003): “Arte prehistórico y territorialidad en la cuenca media del Sella”. *El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI. I Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella*. R. Balbín y P. Bueno. (Eds). Ribadesella. 195-196

¹⁶⁶⁶ Leroi-Gourhan, A. (1980): “Les signes parietaux comme <Marqueurs> ethniques”. *Altamira Symposium*. Ministerio de Cultura. 289-294

¹⁶⁶⁷ Mingo, A. (2010): *Los signos rupestres del Paleolítico. La cueva de El Castillo (Puente Viesgo, Cantabria)*. Ed Gea patrimonio. Santander. 121

Dispersión, que aunque en algunos casos es escasa en número de representaciones, refuerza esa idea que parece asociar la relación entre territorio y expresiones plásticas defendida también por otros autores -además de los anteriormente mencionados- como Rodrigo Balbín y Javier Alcolea¹⁶⁶⁸, George Sauvet¹⁶⁶⁹ o más recientemente el abordado por nosotros al volver a estudiar la cueva de L'Tebellín y sus figuraciones sígnicas¹⁶⁷⁰.

7. 6. 2. 1. 1. Grupos de los signos rectangulares.

A la hora de establecer una morfología de estos signos se debe partir, como ya se proponía anteriormente, del análisis micro de los conjuntos de cada cueva para posteriormente extrapolar los datos observando que puntos en común se pueden establecer para generalizar diferentes tipologías (análisis macro). Las definiciones de estos ideomorfos han sido varias hasta el momento, al tratarse de un elemento geométrico no cabe mucha imaginación. Si creemos que es mejor hablar de formas que irían desde perfiles rectangulares a casi ovoides, donde los perímetros de la mayoría de las figuras no son rectilíneos mostrando concavidades o convexidades en sus lados, llegando, en casos, a presentar una tendencia prácticamente oval. Estas deformidades no sabemos si responden a diseños premeditados o a deformaciones del trazo por “impericia” del dibujante. A. Leroi- Gourhan apuntaba la idea de un proceso de geometrización que partiría de un modelo común. Idea que es recogida e igualmente defendida por G. Sauvet¹⁶⁷¹. En el caso cantábrico se desdoblaría en cuadriláteros de ángulos rectos o redondeados (figuras tipo banana)¹⁶⁷². A la hora de establecer unos principios tipológicos y siguiendo criterios como los expuestos por Pilar Casado o George Sauvet¹⁶⁷³ hemos optado por seguir el simple principio aditivo, es decir como se configura la forma yendo del puro y simple trazo del contorno a figuras más complejas por añadidos sucesivos (barras divisorias, escaleriformes, dameros, bandas, aspás, apéndices, rellenos totales por color de su interior, etc). No dejan de ser características recogidas y descritas en otros estudios aunque su uso y aplicación no se realiza de manera consensuada o sistemática (trabajo que queda por hacer entre los prehistoriadores). Ese sistema de adición de factores es bastante significativo pudiendo ser relacionado con el mecanismo de transmisión de un mensaje¹⁶⁷⁴. Igualmente y continuando con las conclusiones de Pilar Casado, antes expuestas, cabe establecer la diferenciación, de cara a su estudio y análisis, de dos núcleos claros y distinguibles formalmente: Grupo de tectiformes rectangulares asturianos y Grupo de signos rectangulares Monte Castillo-Altamira. Mientras que el primero se nos presenta en

¹⁶⁶⁸ Alcolea, J.J. y Balbín, R. (2003): “El arte rupestre paleolítico del interior peninsular: Elementos para el estudio de su variabilidad regional”. *El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI. I Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella*. R. Balbín y P. Bueno (Ed). Ribadesella. 246, 250 y 251. Más recientemente en Balbín, R. (2016): “Los caminos más antiguos de la imagen: el Sella”. M.A de Blas (Ed), *La expresión simbólica y territorial: los cursos fluviales y el arte paleolítico en Asturias*. RIDEA, Oviedo, 65-91.

¹⁶⁶⁹ Sauvet, G. (2014): “Histoire de chasseurs. Chronique des temps paléolithiques”. *Cien años de arte rupestre paleolítico* M.ª S Corchón y M. Menéndez de). Universidad de Salamanca 15-30

¹⁶⁷⁰ Martínez- Villa, A. (2017): “Revisión del conjunto de arte paleolítico de la cueva de L'Tebellín en el macizo de la Llera (Posada de Llanes, Asturias, España). Una reflexión sobre el concepto y cronología de los ideomorfos tipo “claviforme”. *Cuadernos de Arte Prehistórico* 4. 78-117

¹⁶⁷¹ Sauvet (2014:20)

¹⁶⁷² Leroi-Gourhan (1992: 317-318)

¹⁶⁷³ Casado 1977 y Sauvet 2014.

¹⁶⁷⁴ Sauvet (2014: 20). Este autor asimila esta fórmula a los métodos utilizados por la lingüística e la fonología.

forma de grabados y centrado en el valle del Sella, el segundo aparece formando figuras pintadas en la confluencia Pas-Saja-Besaya aunque como vimos extendido hacia el oeste.

A. Grupo Sella: cuevas de Tito Bustillo y Buxu.

La principal característica de este grupo, dentro de nuestra área de investigación, es su diseño y dibujo por líneas grabadas que da como resultado una figura profusa y de cierta complejidad. Tres cuevas contienen estas grafías dentro del mismo valle: Tito Bustillo. Les Pedroses y El Buxu.

El mayor número de tectiformes se concentra en la cueva del Buxu, aguas arriba del río. Esta cavidad contiene más de 18 tipos distribuidos, principalmente, en dos conjuntos (galería B y C). El primero contiene cuatro figuras¹⁶⁷⁵, una, la más compleja (nº7) anuncia el resto del conjunto B situándose en solitario (hecho relevante). El segundo, y más importante agrupa el resto en un pequeño camarín de la sala que se anuncia con una figura rectangular dividida en el centro por una línea a modo de eje abigarrándose de trazos el interior (VIII-C). El camarín del Grupo C es un receptáculo de 4m² que contiene no sólo los tectiformes (13) sino que sirve de soporte a otras figuras (3) superpuestas a los mismos. Las representaciones, de pequeño tamaño, se ajustan al espacio y se trazaron en una banda que desciende desde la derecha y hacia abajo de manera oblicua. Las dos formas más complejas (e y n) dominan el conjunto situándose en ambos lados y en la parte superior destacando sobre el resto. Las figuras más simples en los extremos (o,c y b). Se podría decir que la composición deja un espacio central sin imágenes. Como se verá la morfología de éstos es muy similar entre ellos constituyendo un canon compositivo y de repetición de recursos decorativos que con ciertas variaciones volvemos a encontrar en Tito Bustillo. La gran mayoría se agrupan en conjuntos y hay una tendencia a no cerrar las figuras, a dibujarlas de manera ligeramente oblicua, angulosa, a rellenar su interior de líneas, algunas veces formando figuras complejas con escaleriformes, a dejar “descolgados” del rectángulo principal- una de las características más propias de esta cueva - flecos que en ocasiones se combinan con zig-zags, líneas cruzadas o quebradas, etc.

La cueva de Tito Bustillo¹⁶⁷⁶ es otra de las estaciones de arte donde volvemos a encontrar este tipo de tectiformes grabados (un total de 13). Estos se reparten por varios puntos de la cueva desde el Panel Principal hasta el fondo de la gruta. Por lo general los tipos nos recuerdan a los hallados en el Buxu, aunque Tito Bustillo presenta mayor variabilidad técnica. Junto a los grabados simples nos encontramos fórmulas como el raspado o grabado repetido, el grabado digital y la pintura roja asociada a los figuras. El panel principal recoge los tipos con mayor paralelismo entre ambas cavidades técnica y formalmente hablando. Se

¹⁶⁷⁵ Hemos seguido el estudio de Mario Menéndez que a su vez se basó en la primera publicación de la cueva realizada por H. Obermaier y el Conde de la Vega del Sella.

Menéndez, M. (1984): “La cueva del Buxu. Estudio del yacimiento arqueológico y de las manifestaciones artísticas. *BIDEA* 111. 143-185. Menéndez, M. (1984): “La cueva del Buxu. Estudio del yacimiento arqueológico y de las manifestaciones artísticas. *BIDEA* 114. 755-801.

Obermaier, H. y Vega del Sella, Conde de la. (1918): *La cueva del Buxu (Asturias)*. CIPP 20. Madrid.

¹⁶⁷⁶ Balbín, R y Moure, J.A. (1982): “El panel principal de la cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias)”. *Ars Praeistorica* 1. 47-97. Balbín, R. y Moure, J.A. (1980a): Pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo (Asturias). El Conjunto I, *Trabajos de Prehistoria* 37, 365-382

trata de rectángulos cerrados grabados o raspados con una abigarrada decoración interior y asociados a líneas en zig-zag (por ejemplo Conjunto XC-32 ó XC-43) y que se encuentran en la base de una secuencia de animales grabados¹⁶⁷⁷. El resto de los grupos están formados por tres o cuatro figuras y se distribuyen por las paredes de la Galería Larga. El Conjunto VI¹⁶⁷⁸ se compone de cuatro figuras rectangulares hechas con trazo digital sobre la arcilla blanda de la pared. Nuevamente el interior se rellena con trazos que forman diferentes casetones. Aunque la técnica elegida no es la misma que en otros casos, el resultado es muy similar. Esta agrupación se encuentra en una pequeña galería al pie de la principal. Por último, en el fondo de la galería nos encontramos con el último grupo. Se trata del conjunto I-B¹⁶⁷⁹. Son dos formas alargadas que recuerdan una “hache”. Se combina el grabado y la pintura roja. El grabado es fino y repetido rellenando el interior y formando una serie de flecos como se veía en el Buxu.

B. Grupo Pas-Saja-Besaya. Monte Castillo-Altamira.

El núcleo principal de este grupo lo constituyen las cuevas de Monte Castillo (El Castillo, La Pasiega y las Chimeneas) junto a la gruta de Altamira. De las cuatro cuevas, tanto El Castillo, como La Pasiega presentan las agrupaciones y repertorios más amplios de este tipo de signos. Ambas marcan una tendencia tipológica y estilística que las diferencia a grandes rasgos dentro de una sintonía estilística. Los conjuntos de La Pasiega y El Castillo ya fueron descritos por Breuil, Alcalde del Río y Obermaier en los primeros compases de la investigación de estas dos importantes cavidades¹⁶⁸⁰. Las dos cuevas recogen un amplio número de signos rectangulares en varios puntos de sus paredes pero ambas presentan una especial concentración en cierto tipo de galerías.

La cueva de El Castillo¹⁶⁸¹. El conjunto principal de El Castillo (“Rincón de los Tectiformes”) se sitúa en un pasaje angosto – al pie y comienzo de la galería de tránsito que conduce al final de la cueva- donde no es posible entrar de pie, una escenografía espacial que nos recuerda otros casos como el Camarín de los Tectiformes del Buxu. El grupo se anuncia por un gran signo rectangular complejo dispuesto de manera visible en el corredor (nueva similitud con el Buxu). El otro gran grupo del Castillo está junto al Panel de las Manos (en la entrada del corredor). Se trata de un conjunto donde aparecen representados signos rectangulares con rellenos de tinta plana, al contrario de lo observado en el otro grupo, y signos ovoides o rectangulares-ovoidales similares a algunos de Altamira. Por último, destaca en solitario, aunando características morfológicas de todos los conjuntos, el gran rectángulo que preside la galería de la Sala del Bisonte en escultura. El “Rincón de los Tectiformes” es realmente interesante. Un angosto espacio donde el aforo de personas sería muy restringido.

¹⁶⁷⁷ Balbín y Moure 1982

¹⁶⁷⁸ Balbín y Moure 1981

¹⁶⁷⁹ Balbín y Moure 1980

¹⁶⁸⁰ Alcalde del Río. H. , Breuil, H. y Sierra. L. (1912): *Les cavernes de la Région Cantabrique*. Institute Paleontologie Humaine. Mónaco. 116 y Breuil. H, Obermaier, H y Alcalde del Río. H (1913): *La Pasiega à Puente Viesgo (Santander-Espagne)*. Institute Paleontologie Humaine. Mónaco.

¹⁶⁸¹ Mingo, A. (2011): *Los signos de la cueva de El Castillo (Puente Viesgo, Cantabria)*. Gea Patrimonio. Santander. García, M. y Gutiérrez, R. (2010): “El Castillo”. Las cuevas con arte paleolítico en Cantabria. ACPDPS. Santander. 177-190. García, M.; Garrido, D.; Angulo, J. y Fernández, P. (2018): Monte Castillo. La Montaña Mágica. Gobierno de Cantabria. Santander. 77-142

El panel se preside, en el centro, por una gran figura de perfil trapezoidal pintada y perfilada por cuatro líneas de puntos. A ambos lados un ideomorfo formado por puntos y un doble signo cuadrangular que se cruza. El resto de la composición se va formulando por distintas figuras rectangulares asociadas a masas largas de puntos o pequeñas hileras. Si casi todos los signos responden a una misma tipología donde destacan, en su interior, las bandas de escaleriformes, el lado derecho nos muestra una fórmula compositiva más simple. En todo caso, se muestra una fórmula compositiva similar que parte de dividir la figura en tres e ir rellenándola. Ese recorrido compositivo se observa perfectamente en ambos grupos aunque con dos fórmulas preponderantes pero diferentes: casetones en el lado derecho, escaleriformes en el lado izquierdo. Se nos muestra como las diferentes figuras son partes más simples que se van representando en otra final situada en el centro de la composición. Esta comparte y asume compartiendo los elementos formales que han sido plasmados en todas las figuras rectangulares de ambos grupos (izquierdo y derecho). Parece practicarse un diálogo entre ambos presidido por la gran figura trapezoidal de puntos y por las masas de puntos asociadas a las figuras. Se establece una cierta proporción de masas en todo el panel. Es un buen reflejo de las capacidades abstractivas y conceptuales de la persona o personas que intervinieron en su ejecución.

La cueva de la Pasiéga alberga varios grupos de signos rectangulares siendo el lugar con mayor número de este tipo de ideomorfos superando la centena. Los conjuntos 32, 33, 34 y 35 muestran un amplio número de ideomorfos rectangulares que se yuxtaponen y se superponen en casos. Algunos se muestran infrapuestos a figuras de animales pintados en rojo mostrándonos como el arranque del panel parece comenzar con el grupo de ideomorfos tal como se observa en otras cuevas¹⁶⁸². Esta laberíntica cavidad está dividida en cuatro sectores donde la mayoría de la tipología sígnica, que aquí se analiza, se concentra en la zona A. Se trata de la galería terminal. El fondo de sala (referencias 32, 33 y 34 de Breuil, Obermaier y Alcalde del Río) contiene el principal conjunto, que se anuncia por otro en la pared lateral del pasaje de acceso (referencia 39 de Breuil, Obermaier y Alcalde del Río). El último grupo se encuentra en la Sala XI (referencias 72 y 78 de Breuil, Obermaier y Alcalde del Río). Esta cueva es un gran contenedor sígnico siendo, como ya se expuso, el tipo rectangular el más abundante con gran diferencia sobre otros tipos y cuevas, aunque contamos con claviformes tipo Tebellín en otras salas. Una de las peculiaridades de la cavidad son los ideomorfos rectangulares con una cierta tendencia a la forma oval y con apéndice en la parte superior de la figura. En algunas ocasiones volvemos a encontrar como los signos se asocian entre sí (rectangulares y puntos, rectangulares y escaleriformes, etc).

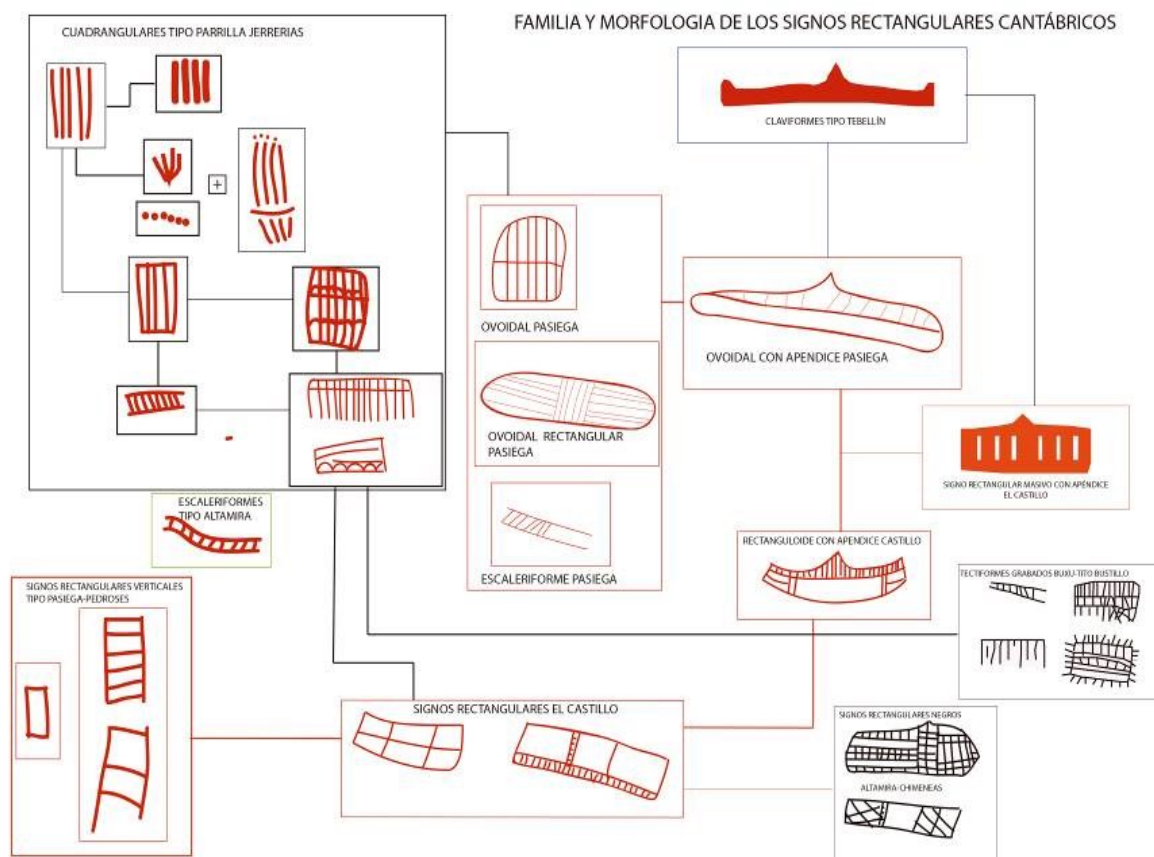
Cueva de Las Chimeneas¹⁶⁸³. Las manifestaciones sígnicas de esta cueva se centran fundamentalmente en cuatro figuras rectangulares en negro con relleno interno y sin éste. Da toda la sensación que esta cueva presenta una uniformidad estilística que ha llevado a autores

¹⁶⁸² González Sáinz, C. y Balbín, R. (2010): "La Pasiéga". Las cuevas con arte paleolítico en Cantabria. ACPDPS. Santander. 191-204. García, M.; Garrido, D.; Angulo, J. y Fernández, P. (2018): Monte Castillo. La Montaña Mágica. Gobierno de Cantabria. Santander. 167-222.

¹⁶⁸³ González Echegaray, J. (1974): *Pinturas y grabados de la cueva de las Chimeneas*. Monografías de Arte Rupestre 2. Barcelona. García, M. y Garrido, D. (2010): "Las Chimeneas". *Las cuevas con arte paleolítico en Cantabria*. ACPDPS. Santander. 205-210. García, M; Garrido, D; Angulo, J. y Fernández, P. (2018): *Monte Castillo. La Montaña Mágica*. Gobierno de Cantabria. Santander. 145-167.

como González Echegaray a pensar que toda su ejecución responde a un mismo momento entre finales del Solutrense y principios del Magdaleniense inferior. El conjunto de signos se disponen en la galería final de la cueva en una amplia sala a la vista de los observadores, es decir con una clara intencionalidad de ser mostrados de forma directa.

La cueva de Altamira¹⁶⁸⁴. Esta cueva presenta un despliegue de grupos sígnicos en diferentes puntos de su orografía. Desde el Gran Techo donde se encuentran los claviformes tipo Tebellín, hasta las galerías interiores con signos rectangulares. Aquellos más destacados se sitúan en la pared del corredor final donde se pintaron cuatro figuras complejas en negro. El otro grupo está formado por cuatro ideomorfos rectangulares de tendencia ovoidal pintados con trazo continuo e intenso de color rojo. Presentan divisiones internas hacia el centro de la figura realizadas con dos líneas. Son cuatro formas acopladas en vertical, de igual factura, sobre el techo de la estrecha sala de los escaleriformes situados algo más abajo en largas hileras.



Esquema 9. Familia y morfología de los signos rectangulares cantábricos

¹⁶⁸⁴ Breuil, H. y Obermaier, H. (1935): *La cueva de Altamira en Santillana del Mar*. Tipografía de Archivos. Madrid.

González Echegaray, J. (1985): *Altamira y sus pinturas rupestres*. Ministerio de Cultura. Madrid.

Lasheras, J. A. (2003): "El arte rupestre en Altamira". *Redescubrir Altamira*. Turner. Madrid. 65-97.

7. 6. 2. 1. 2. Tipología y morfología de los signos rectangulares.

El análisis de las formas y sus características nos ha permitido plantear una tipología y una pauta compositiva de estos signos. Partiendo de una forma simple como es un rectángulo se ha ido complicando la figura a base de saturar su interior con diferentes tipos de trazos (pintados o grabados) o tintadas planas. Se han destacado tres elementos como son la división en tres de su interior, el elemento conopial y el escaleriforme. Esta primera acción nos ha permitido establecer dos grandes grupos. La forma de rellenar la figura apunta, atendiendo a la técnica, una intención diferente del ejecutor. Por un lado, las figuras macizadas con tintadas planas (en el caso de pintura) cubriendo el interior del cuadrilátero, por otro, distintas barras que van ocupando el espacio pero dejando distintas casillas vacías (tanto en pintura, como en grabado). Por lo general la división interna parte de un ritmo a partir del eje de simetría de la figura (esquema xIx) repartiéndose en tres partes (fig 166) y en ocasiones siendo ocupados por escaleriformes o retículas. La clasificación de estos signos se complica en función de la forma de concebir su perímetro. Sus lados y ángulos se curvan total o parcialmente deformando la figura desde un rectángulo a un ovoide pero donde, la manera de concebir su interior, se ejecuta de similar manera a pesar del perfil. La silueta puede rematarse, en casos, con un apéndice superior (caso de imágenes pintadas como se pueden ver en La Pasiega o Mazaculos I). Finalmente algunos signos se complementan con trazos exteriores en forma de flecos o aspas como ya vimos en algunos ejemplos de Tito Bustillo y Buxu; o, caso de los signos del Castillo-Pasiega-Altamira, con un apéndice conopial situado en el eje de la figura y redundando en la intención de simetría. Se trata de añadidos que completan o, más bien complementan, el signo como un rasgo decorativo que le confiere personalidad y, seguramente, algún sentido comunicativo. En función de todos estos rasgos decantados de un análisis de las características formales y compositivas (ver la tabla con todos los factores) hemos definido dos grandes grupos sobre los que se han determinado, de manera sencilla, los diferentes tipos: Vacío (simplemente el perfil) o relleno con formas lineales partiendo de un perfil simple.

D.1. Figura vacía en su interior.

D.2. Figuras rellenas. De forma total o con líneas

D2A. Divisiones simples en el interior. Son formas con una o más líneas verticales u horizontales paralelas que forman calles que no se rellenan.

D2B. Figura ordenada por ejes y secciones. Se parte de una o dos líneas centrales que dividen la figura en vertical o una línea como eje horizontal buscando, en ambos casos, una simetría. Se pueden producir casetones o alguna calle.

D2C. Damos.

D2.D. Rellenos intensos de las calles que configuran el interior de la figura. Se emplean líneas, arcadas o cuadrículas. Relleno muy abigarrado.

D2E. Escaleriformes. Se marcan en los lados o en el centro auténticos escaleriformes.

Como se indicaba estos signos se configuran y diferencian en la manera de trazar su perfil. El tipo y número de curvaturas de sus esquinas, las concavidades o las convexidades

nos dan cuatro tipos que los hemos trasladado a un Índice Técnico de Rectangularidad (ITR) e Índice Técnico Ovoidal (ITO)¹⁶⁸⁵ para comparar mejor los conjuntos por zonas:

1. Rectángulos (C1). Forma de ángulos y lados rectos.
2. Rectanguloides (C2). Dos o tres lados y esquinas rectas. El resto redondeado o deformado.
3. Ovoide (C3). Tres lados y esquinas tienden a formas redondeadas, bien de manera cóncava o convexa. En el caso que sean todas estaríamos ante un óvalo (este caso sería interpretable como otra tipología).

La combinación de todos estos factores, que han sido tratados estadísticamente, nos proporcionan diferencias de estilos según que cuevas mostrando ciertos agrupamientos tipológicos, de perfil y de añadidos mostrando distintas tendencias y diferencias que nos hacen ver variaciones grupales - técnicas y compositivas - sobre un mismo tema (ver esquema 9). Agrupaciones que se pueden trasladar al territorio.

Las representaciones en el valle del río Sella muestran una clara tendencia hacia las formas rectangulares (Tito Bustillo 61,5% y El Buxu 55,56%). En cuanto al relleno de la figura la variabilidad es mayor, sobre todo en el caso de El Buxu. La decoración interna compleja (tipo D2D con un 61%) junto a ciertas formas ovoides (5,6%) y escaleriformes (11%) acercan más este grupo a algunos conjuntos del Pas-Saja-Besaya como es el caso de El Castillo o La Pasiega (se aprecia la diferencia de ambos grupos en el gráfico 7b donde se analizan los factores más significativos de ambos o el gráfico 7 donde se observan coincidencias y diferencias). Este último tipo de decoración interna (escaleriformes) es propia del área Pas-Saja-Besaya mientras que los elementos decorativos externos como flecos y zig-zag son recursos más empleados en la zona Sella-Güeña (en el Buxu aparece en el 77% de las figuras y el 30% en Tito Bustillo). La complejidad de los signos del primer grupo con tendencia a formas redondeadas y apéndices laterales (inexistentes en el Grupo Sella) junto a los ragos decorativos expuestos son una muestra más de la clara diferencia entre ambas áreas y una muestra, en este caso, de su personalidad iconográfica.

¹⁶⁸⁵ Se atiende a la suma y proporcionalidad de las formas, lados y ángulos. El ITR asume las formas rectangulares, lados rectilíneos y ángulos rectos. El ITO asume las formas rectanguloides y ovoides, los lados cóncavos o convexos y los ángulos redondeados.

		Buxu	Tito Bustillo	Castillo	Chimeneas	Pasiega	Altamira
Rectangular	C1	55,56 %	61,54 %	45,83 %	100,00 %	17,02 %	0,00 %
Rectanguloide	C2	16,67 %	7,69 %	54,17 %	0,00 %	65,96 %	100,00 %
Ovoide	C3	5,56 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %	12,77 %	0,00 %
Cuadrangular	C4	0,00 %	23,08 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %
Informe	C5	5,56 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %
Vacio	D1	0,00 %	0,00 %	8,33 %	0,00 %	12,77 %	0,00 %
Relleno/tinta plana	D2	0,00 %	0,00 %	25,00 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %
Divisiones Simples	D2A	16,67 %	69,23 %	4,17%	0,00 %	25,53 %	0,00 %
División Central	D2B	5,56 %	0,00 %	12,50 %	0,00 %	27,66 %	0,00 %
Dameros	D2C	0,00 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %	4,26 %	0,00 %
Rellenos intens	D2D	61,10 %	30,77 %	16,67 %	100,00 %	14,89 %	20,00 %
Escaleriforme	D2E	11,10 %	0,00 %	33,33 %	0,00 %	21,28 %	80,00 %
Apéndices	DA	0,00 %	0,00 %	8,33 %	0,00 %	31,91 %	0,00 %
Flecos	DB	55,56 %	15,38 %	4,17 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %
Zig-Zag/quebradas	DC	22,22 %	15,38 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %
Otros	DD	0,00 %	23,18 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %	0,00 %

Tabla XV

El caso de los índices de rectangularidad o de ovacidad muestran una clara proximidad entre los conjuntos orientales respecto a los occidentales, con El Castillo en una posición intermedia como se aprecia en la tabla correspondiente. En cualquier caso refuerza la idea de la división en dos grandes zonas, como ya se ha comentado: Valle del Sella y Valles Pas-Saja-Besaya.

	Buxu	Tito Bustillo	Castillo	Pasiega	Altamira
ITR	77,17	83,31	75,26	37,33	22,64
ITO	22,83	16,69	30,32	62,67	67,92

Tabla XVI

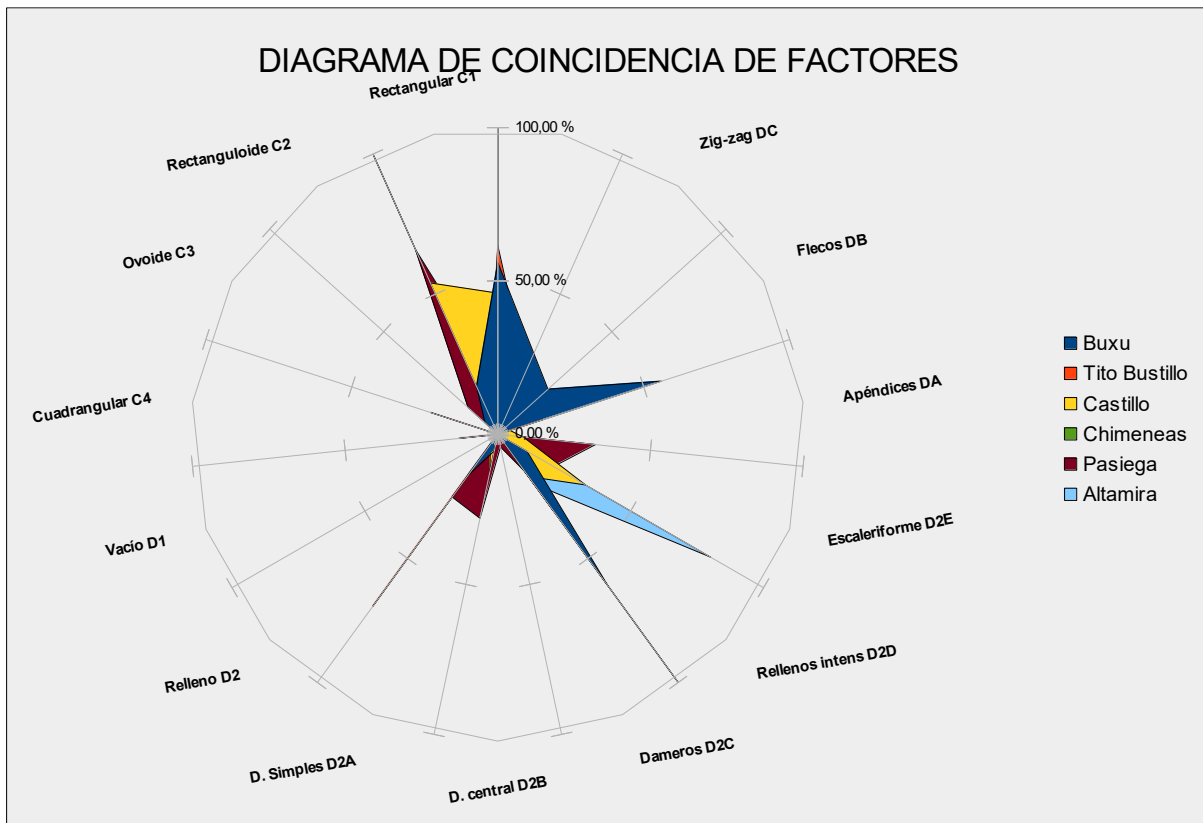


Gráfico 7

Se podría pensar que este tipo de signos parten de una forma básica como es un cuadrilátero que se va tornano más compleja o enriqueciendo con la incorporación de elementos añadidos y decorativos. La aparición de algunos elementos cuadrangulares en posición vertical con divisiones internas formadas por amplias calles o casetones (Pasiega, Pedroses o Pruneda) – presumiblemente dentro de conjuntos atribuidos a los inicios del arte paleolítico - podrían verse como parte de la génesis de los signos rectangulares cantábricos. Un proceso que podrían compartir, dadas ciertas analogías formales, las parrillas tipo Jerrerías. Este camino de complejidad formal podría deberse a la influencia de otros grupos sígnicos como escaleriformes o claviformes, fenómeno que podría deberse e interpretarse como una interrelación de grupos humanos tal como sostenía Laming Emperaire. En cualquier caso, no debiera interpretarse, de manera simplista, como una transformación evolutiva de unos tipos de imágenes sino como un enriquecimiento iconográfico motivado por la incorporación de elementos formales, tanto internos como externos, posiblemente relacionados con el sistema de comunicación implícito en estas iconografías. Se observa como las figuras participan de elementos más simples tales como los escaleriformes. Estas formas, que encontramos representadas de diferentes maneras en cuevas como Altamira, Jerrerías, Covarón o Pasiega, se incorpora al interior de los signos rectangulares tal como encontramos en El Castillo, La Pasiega o El Buxu, pero también, acompañando a éstos como elemento complementario - fenómeno que, como veremos, comparte con las parrillas de Jerrerías - . Un buen ejemplo se observa en el grupo final de signos de la Galería A de la Pasiega (conjuntos 33 y 36 de Breuil, Obermaier y Alcalde del Río). Es en esta cueva donde se observa otro fenómeno de incorporación o suma de otros elementos gráficos. Se trata del apéndice conopial propio de los claviformes y que parece añadirse a algunas formas de La Pasiega, al menos da esa impresión (contamos con siete casos claros). Esta cueva presenta

fórmulas diferentes a la hora de añadir ese apéndice sobre la figura alargada pudiendo ser esa forma apuntada asemejada al arco conopial (7); pero también de manera redondeada (dos ejemplos en el conjunto 33 de Breuil, Obermaier y Alcalde del Río), de forma cuadrada (dos casos en el grupo 34 de Breuil, Obermaier y Alcalde del Río) y, finalmente como prolongaciones de los trazos que cruzan internamente la figura (Conjunto 29 y conjunto 34). Por lo general las figuras que soportan esta decoración suelen ser formas de lados curvados o aspecto de “banana”. Este mismo o similar fenómeno se observa, claramente, en la cueva de El Castillo con la figura n.º 209 del inventario de A. Mingo. Parece existir una coincidencia entre los signos rectangulares con apéndice conopial las formas decorativas internas. Se trata de figuras con divisiones internas formuladas por calles horizontales y escaleriformes internos (se aprecia en todos los casos de La Pasiega y en la imagen 209 de El Castillo). La Pasiega presenta asociados, igualmente, escaleriformes externos (tres casos) expresando un diálogo de formas, por asociación, que volvemos a encontrar en Jerrerías o en El Covarón (hablamos de signos cuadrangulares/rectangulares junto a un escaleriforme). Resumiendo, en esa tendencia de adición y complejidad de imágenes observamos como en el grupo Pasiega-Castillo los signos rectangulares van incorporando apéndices sobre un lado mayor, bandas y escaleriformes tanto externos como internos.

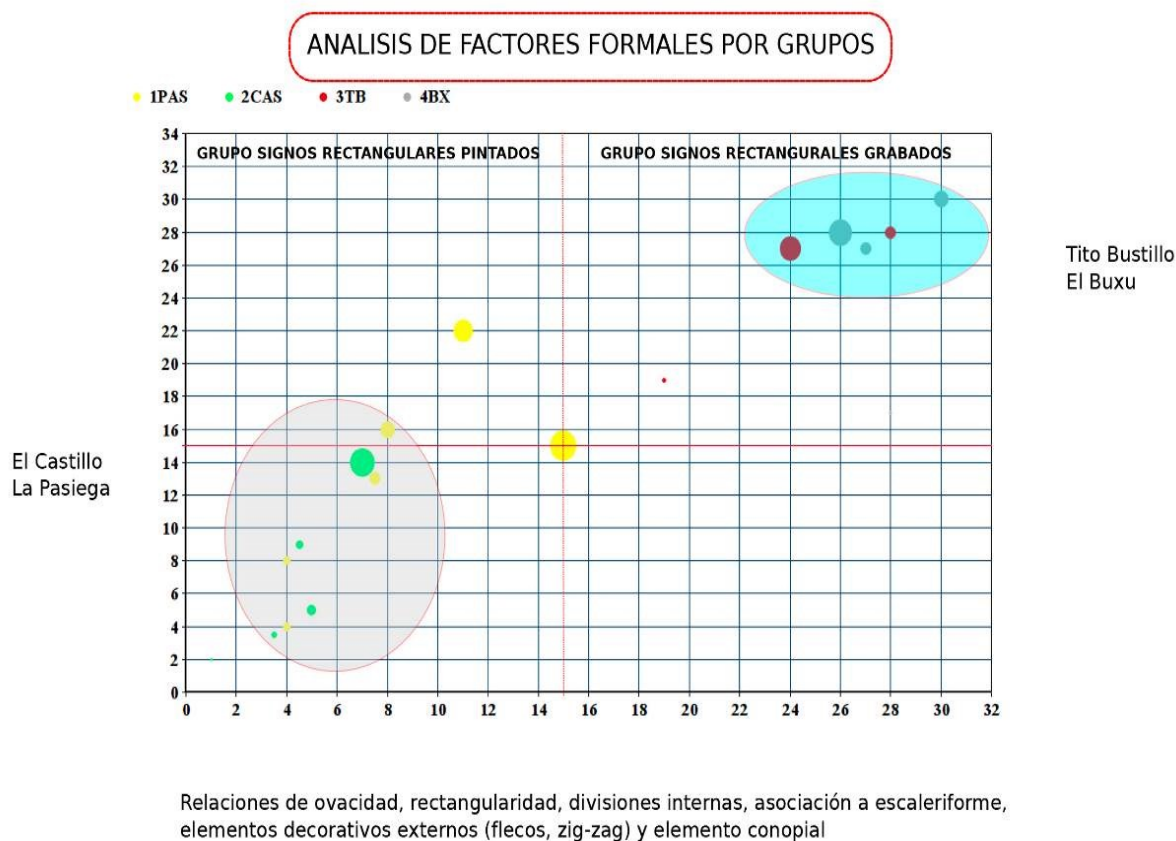


Gráfico 7b

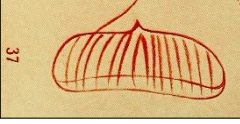
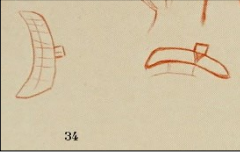


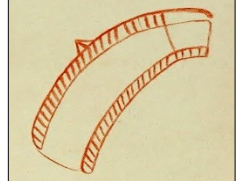
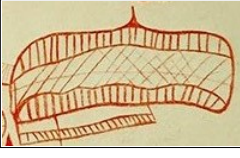
TIPOS CON APENDICES	FIGURAS LA PASIEGA
TIPO 1 Figura rectangular con apéndice apuntado	
TIPO 2 Figura rectangular con apéndice cuadrangular	
TIPO 3 Figura rectangular con trazos superiores.	
TIPOS Y ELEMENTOS ASOCIADOS	
TIPO 1+A. Figura rectangular más apéndice y calles horizontales simples	
TIPO 1+B. Figura rectangular más apéndice y calles horizontales con escaleriforme	
TIPO 1+C. Figura rectangular más apéndice, calles horizontales con escaleriforme y escaleriforme externo	

Tabla XVII

Nuevamente algunas figuras cuadrangulares presentan diseños que recuerdan a los claviformes por su perfil y apéndice superior (es el caso de figuras que encontramos en los conjuntos n.º 34, 39, 70 ó 72 de la Pasiega según la numeración de Breuil, Obermaier y Alcalde del Río o el n.º 209 del inventario de Mingo para el Castillo). Castillo y Pasiega, con sus diferencias compositivas, se destacan como dos estilos dentro de este grupo de los signos rectangulares. Si bien en La Pasiega, más rica en peculiaridades, hay una tendencia a las formas más ovoides o con perfiles más complejos, El Castillo nos muestra una mayor regularidad iconográfica pero comparte ciertos rasgos con su cueva vecina como los apéndices o el empleo de los escaleriformes decorando el interior de las figuras que, por otro

lado, se diseñan con un marcado eje de simetría mostrándonos en, ambos casos, un gran sentido de la proporcionalidad tal como vemos en la figura 166.

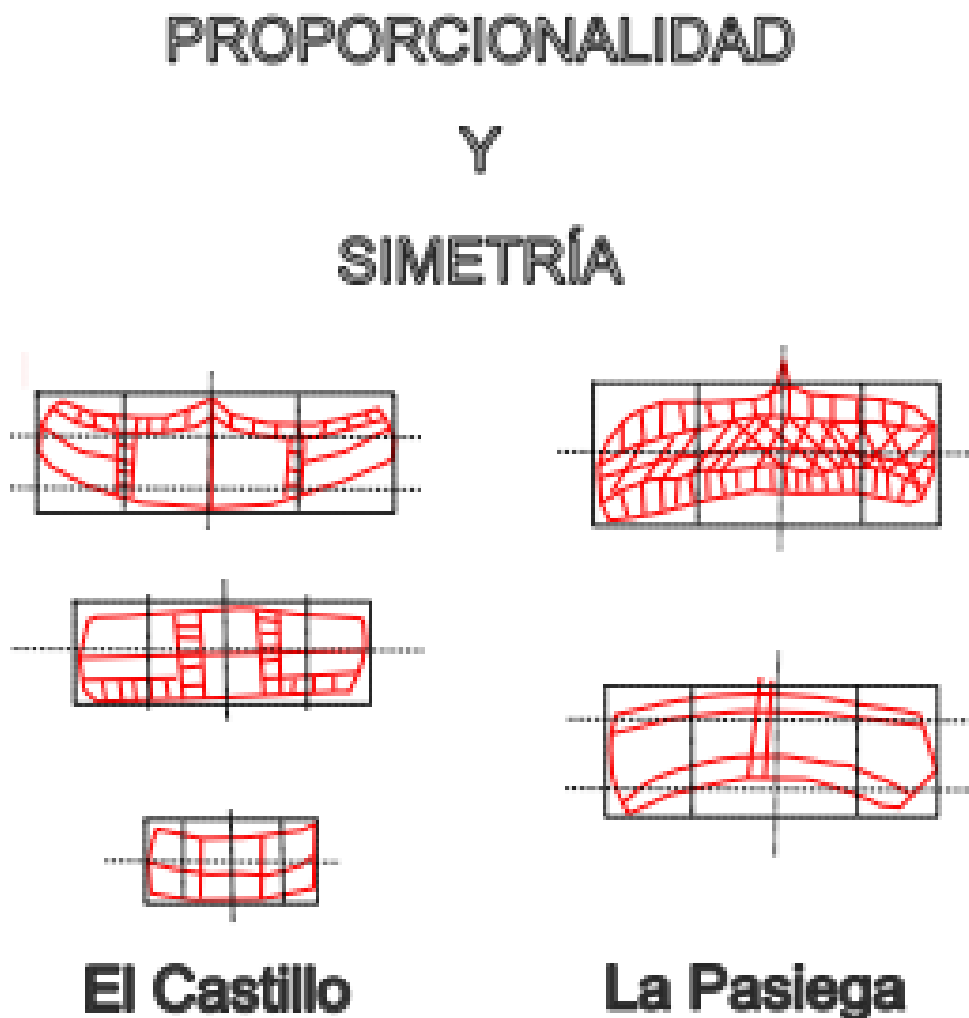


Figura 166

A este proceso no es ajeno el otro gran conjunto cantábrico formado por los tectiformes del Sella. Con otra técnica, como ya vimos, repiten ese camino de suma de formas. En este caso, a los escaleriformes, se les unen otros elementos y rasgos decorativos añadidos que confieren su impronta y personalidad al grupo (fig 167b). Nos referimos a los flecos que recorren el exterior de la figura como vemos tanto en el tectiforme n.º 7 del Buxu o en los signos en H del Conjunto I de Tito Bustillo (fig 125); pero también a las líneas quebradas que observamos en los tectiformes del panel principal de Tito Bustillo o del Buxu (fig 133a, 133b ó 153). Se trata de un tipo de decoración que encontramos en algunos objetos de arte mueble de la misma cuenca (espátula con figuras de pez de Tito Bustillo -fig 135-, colgante sobre hiodes de La Güelga -fig 136b-, etc), al igual que los escaleriformes presentes en azagayas (por ejemplo El Cierru que nos recuerda especialmente al tectiforme del Buxu situado en la Galería B, n.º VII de Obermaier y Vega del Sella del Buxu) (fig 136c y 152).

Tanto el grupo de La Pasiega-Castillo, como el definido en el valle del río Sella nos muestran dos estilos. El diseño de la figura, la diferencia proporción de ésta, la técnica utilizada, los elementos que las acompañan, la decoración interna y la manera de ejecutarla, así como otros factores se decantan en unas mismas iconografías pero con estilos claramente perceptibles que parecen materializar, para ambos casos, su propio bagaje cultural. Algunos rasgos decorativos de ese estilo, al menos para el caso de la comarca del Sella-Güeña, parece extenderse a otros objetos reforzando, presumiblemente, su intención comunicativa.

7. 6. 2. 1. 3. Ubicación en las cuevas de los signos rectangulares.

Estos signos suelen aparecer, como ya hemos comentado en varios momentos, formando, por lo general o al menos en las cuevas más importantes, agrupaciones en las paredes de las galerías de cierta relevancia en la topografía de la gruta o en camarines suficientemente visibles y accesibles dentro de aquéllas. Los ejemplos más destacados se encuentran en la Sala de los Signos del Castillo, la Sala de los Tectiformes del Buxu, Sala Terminal de la Pasiega A, Grupo de la Galería I de Las Chimeneas, grupo de la Cola de Caballo de Altamira, etc. No se trata de conjuntos escondidos o situados en zonas de muy difícil acceso, al menos, como decimos cuando se encuentran en grupos. Los conjuntos pueden contener cuatro figuras (Chimeneas), cinco (Altamira), once en El Castillo, trece en el Buxu y más de una veintena en La Pasiega. En cuanto a la disposición si parece que hay una tendencia a dibujarlos de manera vertical o ligeramente oblicua.

7. 6. 2. 1. 4. Cronología de los signos rectangulares.

Estos ideomorfos se podrían encuadrar en ese horizonte de figuras rojas y expresiones no zoomorfas como digitaciones cortas, alineaciones de puntuaciones, meandriformes, vulvas, oquedades coloreadas o con trazos y puntos a su alrededor, alineaciones de barras verticales, etc, que encontramos en varias cuevas de la rasa litoral, valles del Sella o Deva. Un horizonte pictórico formado especialmente por figuras y signos en rojo que se ha venido encuadrando, por diferentes autores (Fortea, González-Sainz, Garate, Menéndez, Balbín)¹⁶⁸⁶, en las primeras etapas del arte paleolítico cantábrico o, al menos, en ese espacio temporal *antemagdalenense clasico o premagdalenense*. Entendiendo este término como marca de ese difuso periodo situado entre el final del Solutrense y el asentamiento definitivo de los tecnocomplejos clasicos magdalenenses. O un momento final de un ciclo pictórico que se iniciaría en el Auriñaciense y ocuparía hasta el Solutrense. Algunos de estos ideomorfos como las vulvas, puntuaciones, signos rectangulares y

¹⁶⁸⁶ Garate, D. (2006). Análisis y caracterización de los conjuntos parietales con grafías zoomorfas punteadas. *Una expresión pictórica propia del paleolítico superior cantábrico*. Tesis Doctoral. Universidad de Cantabria. Santander. Fortea, J. (2007): " El Arte paleolítico del Oriente de Asturias", *El Arte rupestre prehistórico del oriente de Asturias*. S. Ríos, C. García de Castro, M. de la Rasilla y J. Fortea. Llanera 218-219. Garate, D. (2008): "Las pinturas zoomorfas punteadas del Paleolítico Superior Cantábrico: hacia una cronología dilatada de una tradición gráfica homogénea". *Trabajos de Prehistoria* 5-2, 29-47.; González Sainz, C. (2013): "Una introducción al arte parietal paleolítico de la región cantábrica" . *Arte sin artistas. Una mirada al paleolítico*. Alcalá de Henares. Museo Arqueológico de Madrid, 69-170.; Menéndez, M. (2014) : "Desde Candamo hasta la cueva de El Pindal: un siglo de estudios del arte paleolítico en Asturias". *Entemu XVIII*, UNED, 205-226; Balbín. 2014

parrillas¹⁶⁸⁷ habían sido interpretados y usados como argumento por J.A. Moure¹⁶⁸⁸ para definir ese territorio con personalidad artística entre el Sella y Asón. En ese periodo parecen y podrían situarse los tectiformes grabados del Buxu situados en la base de la secuencia gráfica de los principales paneles de la cueva¹⁶⁸⁹ e igualmente algunas de las figuras situadas en el panel principal de Tito Bustillo. Al menos de manera relativa se ubican entre las fases más antiguas y las series de grabados¹⁶⁹⁰ mostrando ambas cuevas una serie de superposiciones de imágenes muy similar. Se trata de fechas próximas a las figuras negras de Altamira donde se han fechado muestras radiocarbónicas en la “Cola de Caballo” que han arrojado fechas del 15.440±200 BP¹⁶⁹¹ (18182-18915 cal BP). Las similitudes con algunos signos rectangulares franceses y otros signos como los encontrados en cuevas como Le Placard, Lascaux, Cosquer o Gabillou, ha llevado a algunos autores - apoyándose en varias dataciones- ha establecer un horizonte temporal entre el 20.000 y el 15.000 BP para los signos cuadrangulares y, en general, para todas estas tipologías de ideomorfos¹⁶⁹².

Por último, los trabajos llevados a cabo por R. Balbín¹⁶⁹³ y su equipo en el macizo de Ardines también están ayudando a contextualizar los horizontes de figuras rojas, y concretamente el caso de las expresiones sígnicas objeto de este estudio. Eso sí, manteniendo la tesis que se trata de expresiones plásticas -muchas de ellas- con un marcado carácter sexual. Esta primera fase de las pinturas rojas en Ardines serían encajables en con un contexto entorno al 30.000 BP.

¹⁶⁸⁷ Sobre el valor como marcador territorial de estos signos tipo parrilla o rejilla que Moure denominaba escutiforme, discrepa Mingo en su estudio sobre la cueva de El Castillo. Para este autor pierden este rasgo, junto a otros como las vulvas, dada su escasez. Por contra esa misión si la cumplen los signos rectangulares (Mingo 2010:121). Estamos de acuerdo en la afirmación y algunas causas. Para nosotros la formulación xIx está en la base de este tipo de ideomorfos. Así los cuadrangulares o aquellos denominados claviformes tipo Altamira-Tebellín cumplen ese requisito. Las parrillas, aún dentro de la familia de cuadrangulares/rectangulares, si bien, se concentran en un espacio muy concreto no parecen responder a ese principio compositivo. Si es curioso que parecen compartir, en parte, espacio con los llamados claviformes, incluso un mismo patrón de dispersión donde tenemos una cueva monotemática y signos dispersos por varias cuevas.

¹⁶⁸⁸ Moure, J. A. (1994): “Arte paleolítico y geografías sociales. Asentamiento, movilidad y agregación al final del paleolítico”. *Complutum* 5, 316-317

¹⁶⁸⁹ Menéndez et al. 2016

¹⁶⁹⁰ Balbín y Moure 1982

¹⁶⁹¹ Bernaldo de Quiros, F. (1994): “Reflexiones en la cueva...”. 261-267.

¹⁶⁹² Petrognani, S. y Robert, E. (2009): “À propos de la chronologies des signes paléolithiques. Constance et émergence des symbols”. *L'Anthropologie* 47 1-2. 169-180.

¹⁶⁹³ Balbín (2014:76-80).

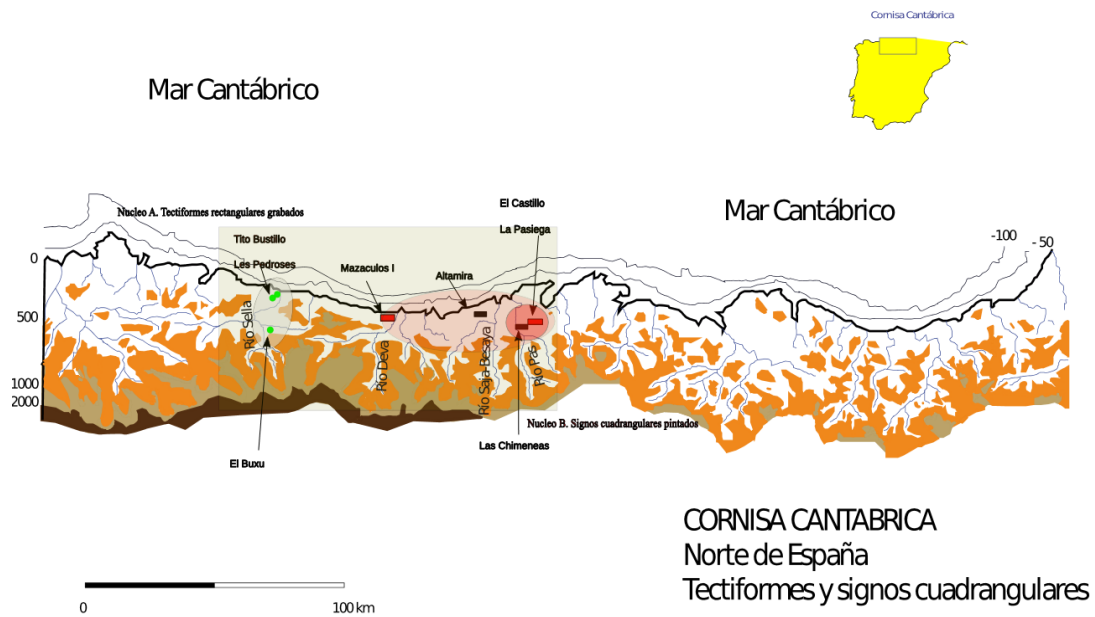


Fig 167. Mapa de dispersión de signos rectangulares.

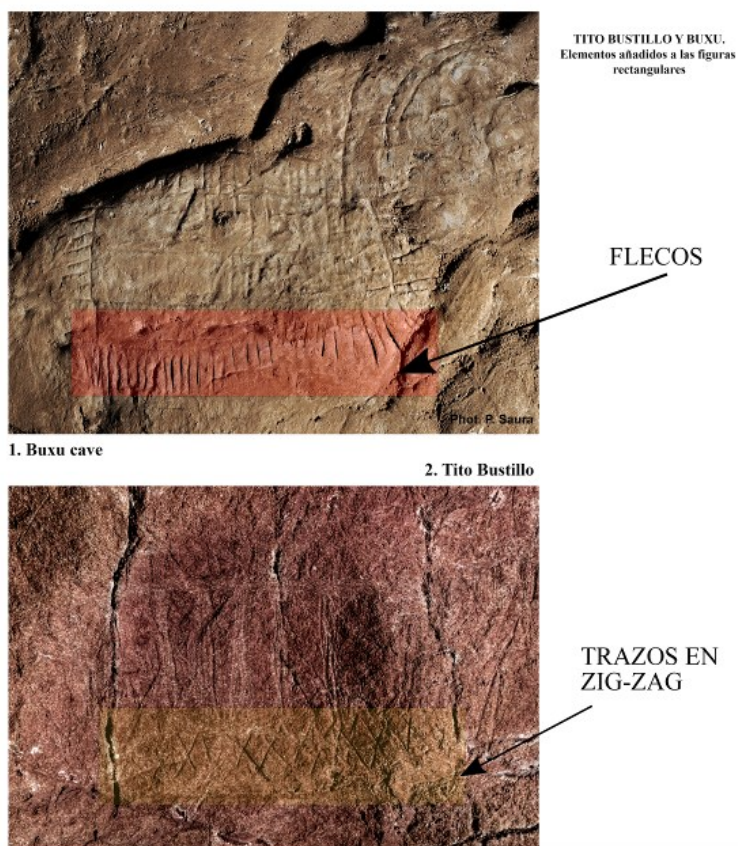


Fig 167b. Tectiformes rectangulares del Buxu y Tito Bustillo con elementos complementarios: flecos y zig-zag.

7. 6. 2. 2. Parrillas tipo Jerrerías.

La forma de este ideomorfo es simple, un rectángulo, no me alargado, o cuadrado cuyo interior se rellena con varias barras paralelas pintadas. Este tipo de “signos complejos”¹⁶⁹⁴ que Francisco Jordá¹⁶⁹⁵, por semejanza formal y de manera genérica, lo denominó “parrillas”, se encuadrarían entre los ideomorfos cuadrangulares cantábricos. Pilar Casado¹⁶⁹⁶ las situaba dentro de su tipo AII.2-2 precisando su adscripción sólo de aquellas “verdaderamente recangulares” estando el resto dentro de su Tipo B. Estas figuras se concentran de manera masiva en la cueva llanisca de Jerrerías. De las 39 figuras registradas en la comarca oriental asturiana, el 77% se encuentran en esta cueva. El resto se reparte (uno o dos ejemplares) entre Tito Bustillo (1), Covarón (3), Tebellín (1), Loja (2) o Llonín (¿1?). Dada esta total concentración en dicha cavidad y teniendo en cuenta la particularidad de este ideomorfo adscrito a un territorio muy determinado nos centraremos en el estudio realizado por nosotros sobre la misma¹⁶⁹⁷.

7. 6. 2. 2. 1. La cueva de Jerrerías como referencia y punto de máxima concentración.

El principal conjunto, como ya se indicaba, dentro del ámbito cantábrico, de este tipo de ideomorfos se encuadra, casi en exclusiva, en la cueva de Jerrerías (Llanes, Asturias)¹⁶⁹⁸ la cual presenta una fuerte unidad temática. La factura de las mismas, a excepción de algún caso, es muy similar construyéndose con varias líneas paralelas rojas -normalmente entre 4 y 8- formando una figura cuadrada con dos lados ligeramente cóncavos, rectangular de unos 30 a 40 cm o rectánguloide (dos lados curvados). Los trazos interiores se disponen de forma paralela, están bastante bien proporcionados y presentan una anchura de 3-4 cms; también pueden ser algo más complejos, como ocurría con los tectiformes o signos rectangulares, presentando en su interior pequeñas arcadas de relleno (2, 17 y 18). En algunos casos, las figuras, se asocian a pequeñas puntuaciones o vírgulas (7, 9 y 15) o se emparejan con pequeños haces de líneas de unos 10 a 20 cm, muchos con una forma de cono.

El conjunto principal se dispuso sobre la bóveda de la cueva en forma triangular, sobre un hipotético eje donde casi no aparecen ideomorfos, apostando por una cierta simetría y jugando con una composición por pequeños grupos donde se asocian a una parrilla o forma cuadrangular, pequeños haces de líneas más abiertos, y en otros casos tiras de puntos. Parece que las figuras más complejas (doble figura o forma mixta) se sitúan en los vértices de la base rematándose la composición con otra parrilla muy perdida en el vértice de la misma (3, 6 y 16). Todo el conjunto se proyecta en el techo de la caverna apuntando hacia el fondo de ésta. Sólo a la izquierda – mirando hacia el norte- de la composición y sobre la pared se hizo otro tratamiento (figuras 21 y 22 a -h) así como algunas formas aisladas situadas en fondo de la

¹⁶⁹⁴ Leroi-Gourhan, A. (1958b): “Le symbolisme des grands signes dans l’art pariétal paléolithique”. *Bull. Société Préhistorique Française* LV. 307-321

¹⁶⁹⁵ Jordá y Mallo (1972:27).

¹⁶⁹⁶ Casado (1977: 240,241 y 271). Se trataría de formas cuadrangulares relleno su interior de manera simple.

¹⁶⁹⁷ Martínez-Villa, A. (2018): “Cueva de Herrerías (La Pereda, Llanes, España). Descripción de sus manifestaciones de arte parietal y nuevos ideomorfos”. *EAA* 2013-2016. Principado de Asturias. Oviedo. 63-80

¹⁶⁹⁸ Martínez-Villa (2018)

caverna (figuras 23, 24 y 25). En el primer caso formando un panel propio (Conjunto II), se dispuso coronando la composición, una parrilla de líneas largas sinuosas de apariencia abierta (22a) que parece partir de una grieta concrecionada de la pared “desparramándose” desde ella. El conjunto -aunque muy perdido- conjuga formas cuadrangulares o rectangulares, digitaciones y haces de líneas insinuando- todo ello- una disposición triangular o escalonada con figuras a sus lados. La zona más baja presenta un ideomorfo rectangular con una solución algo más compleja al diseñarse con varias calles y posibles arcos como las figuras 17 y 16. El panel llega hasta un testigo del paleosuelo.

Aunque las representaciones de Jerrerías pudieran englobarse, en líneas generales, dentro de ese conjunto de ideomorfos, cuando se observan, con más detalle, tanto su diseño, como los rasgos formales de la mayoría de las figuras de esa cueva, se atisba una fórmula compositiva concreta. Se parte de una forma cuadrangular o ligeramente rectangular con lados ligeramente cóncavos de unos 40 cms de largo cuyo interior se abigarra de líneas hasta dar esa sensación de denso enrejado. Esta manera de idear y disponer la figura difiere ligeramente de la estructura alargada XIX definida por Leroi-Gourhan¹⁶⁹⁹ para ciertos signos del mismo grupo como los rectángulos tipo Castillo-Altamira. Por tanto, se separa, no radicalmente desde luego compartiendo semejanzas, del canon compositivo que inspira a esta familia de ideomorfos que en su momento fue definida por Pilar Casado¹⁷⁰⁰ y que caracteriza buena parte de los signos cantábricos. No todas las figuras de Jerrerías escapan a la fórmula más típica, otros como las figuras rectangulares n.º 20, 22e y 22g (por desgracia las más perdidas) si inspiran un cierto parecido con aquéllas, recordándonos, en su forma y complejidad interna, a algunos tectiformes del Buxu o Tito Bustillo o las fórmula tipológica D2D que hemos descrito para los ideomorfos rectangulares. Estos rasgos llevan a pensar en la originalidad del conjunto aquí estudiado y de sus figuras¹⁷⁰¹. En cualquier caso los paneles de Jerrerías muestran una mezcla de tipos asociados entre sí (rectángulos compartimentados, formas cuadrangulares en rejilla, formas en parrilla abierta, haces, líneas de puntos, etc) que hablan de la complejidad de este dispositivo gráfico y de su mensaje. Máxime al tratarse de un complejo monotemático y casi único. Las características formales y compositivas, al igual que otros casos aquí estudiados se han basado en el análisis de los perímetros de las figuras, primero de esta cueva y después de los escasos ejemplos fuera de ella; la manera de diseñar el relleno de la figura o si se trata de formas parcialmente abiertas o cerradas (ver la ficha de elementos formales).

D1. Cuadrado.

D2. Cuadrado con lados ligeramente cóncavos.

¹⁶⁹⁹ Leroi-Gourhan (1980:289-294)

¹⁷⁰⁰ Casado (1977:240-241). Las incluye en su grupo A II 2.2. Para esta autora la denominación “parrilla” no es la más adecuada, de hecho a pesar “que aún guardando una unidad de tema quedarían bien encuadradas las verdaderamente rectangulares, el resto, serían líneas aisladas o en grupo, y corresponden a la categoría B. Por tanto, y siguiendo este criterio tendríamos figuras del grupo cuadrangulares cerradas, algunas más complejas con arcadas y líneas interiores (parrillas tradicionales), incluso rectangulares (más cercanas a los tectiformes) y figuras abiertas de líneas rojas paralelas (haces) que recuerdan más a conjuntos como Llonín o Pindal.

El tipo A II 2.2. Es rectangular con líneas interiores transversales a la figura. Ejemplos en el rincón estrecho de Altamira y La Pasiega aunque lejos del concepto de figura de Jerrerías.

¹⁷⁰¹ Si bien, algunas, aunque pudiesen ser incluidas dentro de la misma familia de ideomorfos cuadrangulares, se separan en la estructura compositiva, otras encajarían plenamente en ella

- D3. Rectangular. Sus cuatro esquinas y lados son rectos.
 D4. Rectánguloide. Dos lados son ligeramente cóncavos.

En cuanto a los rellenos tendríamos:

- E2A1. Relleno con bandas anchas. Algún lado abierto
 E2A2. Relleno con bandas estrechas. Algún lado abierto
 E2A3. Relleno con bandas estrechas. Cerrado en todos los lados tendencia cuadrangular.
 E2B. Relleno con arcos y trazos perpendiculares. Tendencia rectangular.
 E2C. Escaleriforme.
 E2D. Haz o escutiforme.
 E2E. Otros.

Estas pinturas rojas suelen ejecutarse con trazo lineal (92%) salvo algunas que combinan una técnica mixta (digitaciones y línea). Contra lo que pudiera pensarse una mayoría de estas expresiones gráficas presentan una forma rectánguloide o rectangular (51%) frente a los perfiles puramente cuadrados (25,6%), los escutiformes (5,12%) o las formas tipo escaleriforme (23,12%). Sobre la manera de completar las figuras en su interior se hace, de manera principal, a través de barras con distancias más o menos simétricas (53,95%). Hay dos casos muy similares (Tito Bustillo y Covarón) donde la figura está abierta por dos lados y las bandas son muy anchas. Además este tipo parece asociado a una zona de paso en la cueva. Las formas más complejas con arcos y trazos interiores cuya disposición nos recuerda mucho algunos signos cuadrangulares pintados (aunque en este caso la figura es de dimensiones más reducidas) sólo alcanzan el 8%. Con todo se ha desarrollado el siguiente cuadro tipológico basándonos especialmente en los ejemplos de Jerrerías incluyendo otros casos de la comarca:

Tipo A. (E2A2) : Formado por las figuras 8 y 9, posiblemente la n.º 16. Se trata de rejillas alargadas y abiertas en sus extremos con una apariencia de barras sueltas. Con ciertas variaciones y reservas se podría incluir la n.º 23. Se podrían añadir los ejemplares de Tito Bustillo (entronque) y Covarón (vestíbulo) como variedad al presentar las bandas más anchas (E2A1). Representan el 8,44%-

Tipo B. (E2C): Formado por las figuras 1,10, 13, 19 y 20 bis. Son pequeños haces de líneas (4 a 5) con forma de cono que recuerdan escutiformes (12,44%). También podrían incluirse los n.º 22d y g. Tienen una medida entre 10 y 20 cm. Podríamos incluir en este grupo la figura del techo del Camarín de L'Tebellín.

Tipo C. (E2C + D3): Formado por las figuras 5, 11 y 14. Es de forma rectangular estrecha y que recuerda a los escaleriformes. Presentan unas medidas entre 40/50cm por 20 cm. Difieren de formas similares, como el escaleriforme del Covarón, al presentar mayor anchura y líneas de separación más juntas que no llegan a formar casetones. Suponen un 4,44%.

Tipo D. (E2A3 + D2): Formas cuadrangulares o tendencia cuadrangular (40 cms), cerradas en forma de rejilla (18,44%). Pueden estar asociadas a líneas de puntos. En Jerrerías

tenemos las figuras n.º 7, 12, 12bis, 15 y 24. Se añadirían a este caso los ejemplares de la Galería de las Pinturas de El Covarón, del vestíbulo de La Loja o la cueva de El Agua en Cantabria (idéntica a la figura 24 de Jerrerías).

Tipo E. (E2B + D3): Formas rectangulares o con tendencia rectangular con divisiones internas (n.º 17, 20, 22e y 22g). Se trata de rectángulos divididos internamente por varias calles transversales y algunas líneas longitudinales o arcos internos (30x50 cm). Se podría asimilar al tipo D2D de los signos rectangulares. Suman el 6,44%.

Tipo F (E2E): Figuras complejas (5,44%). Se trata de las figuras 3,6 y 18. Parecen formas dobles o acopladas. Marcan ciertas diferencias formales con el resto.

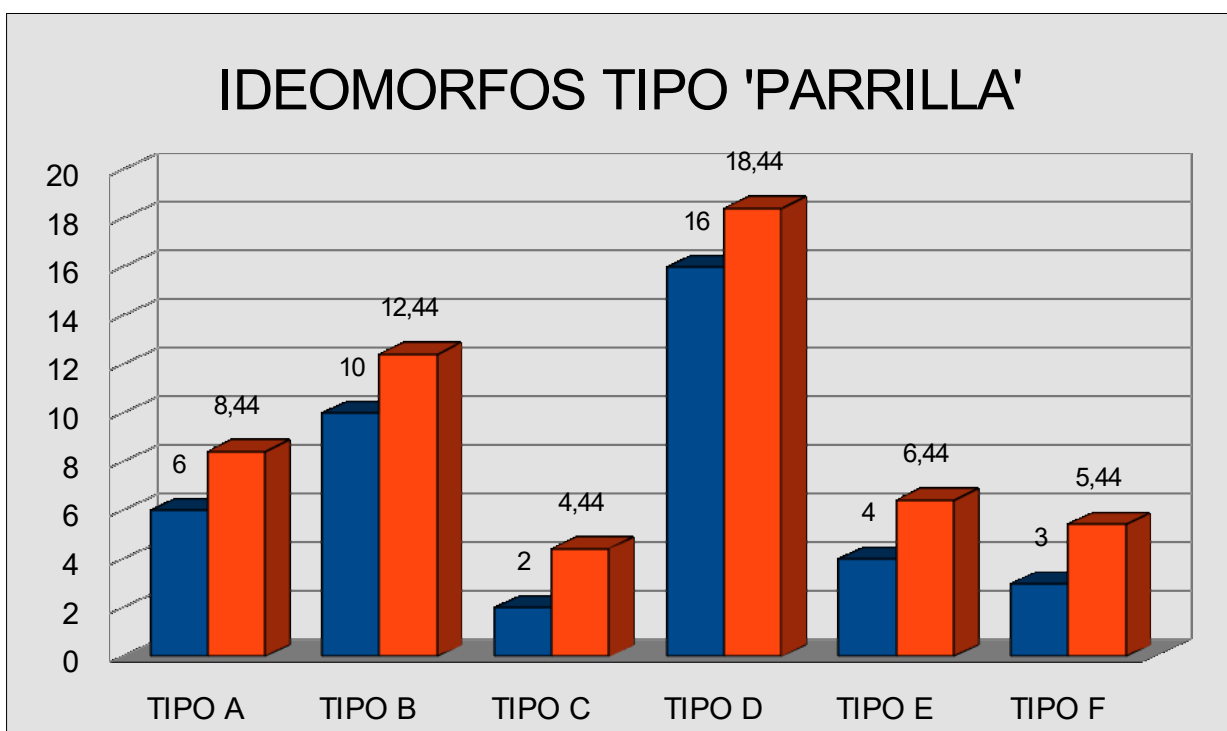


Gráfico 8



Fig 168. Techo de la cueva de Jerrerías con los tipos principales de parrillas.

7. 6. 2. 2. 1. 1. Paralelos, territorio y contexto cronológico.

La composición pictográfica de Jerrerías presenta una gran homogeneidad, tanto de formas representadas, como del estilo de las mismas. Nos encontramos ante un conjunto donde predominan los ideomorfos rojos cuadrangulares tipo rejilla o parrilla, a los que se unen tipos rectangulares con divisiones internas o haces de líneas abiertas. Ambos con una aparente y similar inspiración respecto al primero. Nos encontramos, por tanto, ante una gruta que contiene una misma o mayoritaria tipología sígnica. Algunos tipos se replican en otras cuevas cercanas (Covarón, Tito Bustillo, La Loja o Las Aguas).

Esta particularidad – cuevas con representaciones exclusivas de signos similares- fue puesta de manifiesto, en su momento, por Francisco Jordá¹⁷⁰² constituyendo un rasgo propio del arte paleolítico cantábrico y especialmente sintomático dentro de su área central. Conjuntos o agrupaciones de signos que, o bien son los únicos o dominantes expresiones plásticas en una gruta (por ejemplo la cercana cueva de L'Tebellín), o aparecen en espacios, bien marcados, de otras cavidades dentro de una misma unidad geográfica como es la marina (pasajes, pequeñas salas como ocurre en Mazaculos I y II o Balmori, camarines o estrechas galerías como la Galería de las Vulvas de Balmori o el Camarín de las Vulvas de Tito Bustillo). Se podría añadir otra casuística, aquellos paneles de signos que pudieron ser el arranque pictórico de la cavidad o de una fase concreta de aquél (por ejemplo el primer nivel de signos de la Galería de las Pinturas del Covarón o el panel de los tectiformes del Buxu). Esta es otra de las singularidades del arte paleolítico de la zona; la repartición de una misma o similar tipología de signos en un espacio muy determinado. Esta concentración llevó al profesor Jordá y Mallo¹⁷⁰³ a plantear, en concreto, para el caso de las parrillas de Jerrerías, la hipótesis sobre la existencia de “emblemas distintivos de un determinado grupo humano... la expresión plástica de una especie de emblema de un grupo social”.

Si se profundiza en la búsqueda de tipos similares y paralelos a estas expresiones plásticas en “rejilla”, Jordá y Mallo¹⁷⁰⁴ habían apuntado similitudes entre algunas formas de Jerrerías y figuras de trazos rojos desiguales de Llonín. Si bien, éstas, podrían recordar, tratadas de manera individual, a ciertas formas de la cueva objeto de estudio, caben ciertas matizaciones; para el caso de Llonín más que rejillas se trata de grupos de líneas repetidas organizando un gran panel que abigarra la pared de trazos con una apariencia ciertamente caótica. Hecho que no parece ocurrir en Jerrerías donde encontramos una composición de formas que parecen seguir un tipo de orden compositivo. Otro caso son unas líneas difusas de

¹⁷⁰² Jordá (1976:75-76). El profesor Jordá expresó con gran intuición el uso de signos como distintivos de una colectividad humana asociando signo, en este caso las parrillas, a un territorio social y de caza.

¹⁷⁰³ Jordá y Mallo Viesca (1972:39-40). Esta hipótesis era recogida por P. Casado (1977:241, nota 95) siguiendo una idea formulada por A. Laming Emperaire en (1973): “Art rupestre et organization social”. *Simposio Internacional de Arte Rupestre*. Santander. 70-71. En este artículo esta investigadora plantea que los signos podrían jugar un rol de representación de grupos como principales de una cavidad, alianzas jugando con diferentes acoplamientos de animales, líneas de territorios. Los grupos sociales estarían representados por especies de animales y signos. De alguna manera se adelanta a esa idea de signos como marcadores étnicos, a la posibilidad que determinadas grafías de ciertas cuevas y diferentes acoplamientos sirviesen como identificadores de grupos sociales y sus relaciones (alianzas) con otros, etc. Por tanto, el determinado uso de ciertas cuevas como lugares de intercambio y reunión.

¹⁷⁰⁴ Jordá y Mallo Viesca (1972:28-29)

La Loja¹⁷⁰⁵ (realmente se trata de dos posibles parrillas situadas en un saliente rocoso a pocos metros de la entrada) o un haz de cinco trazos paralelos rojos de El Pindal¹⁷⁰⁶ que sí es similar a otros grupos de haces de la cavidad aquí estudiada. A este grupo de paralelos añadían, el escutiforme en negro del panel principal de Tito Bustillo. Aunque pueda recordar a alguna figura de Jerrerías, su posición en la secuencia del panel de aquella cueva, el uso de pigmento negro en vez de rojo o su forma compositiva nos hace replantear ese paralelismo¹⁷⁰⁷. Si tenemos, por contra, en esa misma gruta, en concreto en la zona del entronque, un tipo en rejilla roja. Fue pintado sobre un vértice del cruce de galerías que llevan a la zona interior y al panel principal¹⁷⁰⁸. Se trata de un signo cuadrangular de trazos gruesos rojos de igual factura, por ejemplo, al encontrado recientemente en el vestíbulo de El Covarón¹⁷⁰⁹. Más cercano a los signos de Jerrerías, en cuanto a la composición y forma, estaría la parrilla de la Galería de las Pinturas de El Covarón o la Cueva de Las Aguas (Novalés, Cantabria)¹⁷¹⁰ formada por tres anchas calles y que recuerda sobremanera a la forma 24 descrita en este trabajo. Además de su semejanza tipológica, ambos presentan una similar posición topográfica en la cueva situándose al fondo de la misma. Aunque es demasiado prematuro, sí parece que hay una pequeña variabilidad de tipos en función de posiciones dentro de la gruta (pasaje, como son los tipos de Tito Bustillo y Covarón; panel, en Jerrerías o fondo, en Aguas y Jerrerías)

7. 6. 2. 2. 1. 2. Contexto cronológico y figurativo.

Los ideomorfos cuadrangulares de Jerrerías se podrían encuadrar en ese horizonte de figuras rojas y expresiones no zoomorfas como digitaciones cortas, alineaciones de puntuaciones, meandriiformes, vulvas, oquedades coloreadas o con trazos y puntos a su alrededor, alineaciones de barras verticales, etc, que encontramos en varias cuevas de la rasa litoral, valles del Sella o Deva. Un horizonte pictórico donde la abundancia de figuras y especialmente signos en rojo que se ha venido encuadrando por diferentes autores (Fortea,

¹⁷⁰⁵ Jordá y Mallo Viesca (1972:28)

¹⁷⁰⁶ Si existen como indica Pilar Casado (1977:148), algunas semejanzas formales aunque sin participar de todas las características formales de los signos de Jerrerías incluido la complejidad compositiva de esta cueva. Se trata de una temática que recuerda el conjunto de Jerrerías aunque -dada la simplicidad compositiva- sin que se pueda afirmar con rotundidad ese paralelismo. Caso de los grupos de parrillas abiertas o pequeños conjuntos de líneas rojas paralelas de Llonín o Pindal.

En el caso del Pindal son cinco trazos oblicuos en el sector del mamut, se trata de la figura 57 de Breuil y 38 de Jordá/Berenguer y 59 de González-Pumariéga. Y otros más perdidos en la misma zona (figura 37 de Jordá y Berenguer y 57 de Breuil y 58 de González-Pumariéga). Ver Jordá, F. y Berenguer, M. (1954): "La cueva de El Pindal (Asturias): nuevas aportaciones". *BIDEA* 23, Oviedo. 337-364. González-Pumariéga, M (2011): *La cueva del El Pindal 1911-2011*. Ménsula Ediciones. Siero.

¹⁷⁰⁷ Citado por Jordá y Mallo Viesca 1972: 28. Este signo de Tito Bustillo (n.º 12) de aspecto escutiforme, semi-oval y cerrado por arriba aparece superpuesto a la mayoría de las figuras del panel. Fue fechado por C-14 en un 9.940±90 BP (GifA96099). De ser cierta esta fecha parece acercarse más a un Magdaleniense terminal o un Aziliense. Esta datación está publicada en Balbín, R., Alcolea, J.J. y González, A. (2003): "El Macizo de Ardines, un lugar mayor del arte paleolítico europeo". R. Balbín y P. Bueno. (Ed). *El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI. I Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella*. Ribadesella. 91-151

¹⁷⁰⁸ Moure, J.A. (1980): *Las pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo*. Studia Archaeologica. Universidad de Valladolid, .8. Se encuentra en el sector B.

¹⁷⁰⁹ Incluso en una posición que marca la zona del fondo del vestíbulo y de la que parten dos galerías.

¹⁷¹⁰ Jordá y Mallo Viesca (1972:30)

González-Sainz, Garate, Menéndez, Balbín)¹⁷¹¹ a momentos o primeras etapas del arte paleolítico o, al menos, *antemagdalenenses o premagdalenenses*. Entendiendo este término como ese difuso periodo situado entre el final del Solutrense y el asentamiento de los tecnocomplejos magdalenenses. Un momento final de un ciclo pictórico que se iniciaría en el Auriñaciense. Algunos de estos ideomorfos como las vulvas, puntuaciones, signos rectangulares y parrillas¹⁷¹² habían sido interpretados y usados como argumento por J.A. Moure¹⁷¹³ para definir ese territorio con personalidad artística entre el Sella y Asón. Desde nuestro punto de vista los signos de Jerrerías – con las salvedades ya expresadas- entran dentro de ese mundo de ideomorfos cuadrangulares tan típicos del arte paleolítico cantábrico formando un subgrupo dentro de ellos. Un conjunto que se extiende desde el Sella al Pas pero que en el caso de las rejillas cuadrangulares (tipo Jerrerías) parece concentrarse entre los ríos Sella y Deva, y más concretamente en la zona de la marina¹⁷¹⁴. Vemos su dispersión por las grutas descritas como el Covarón, Loja, Tito Bustillo o La cueva de Las Aguas (Novales) en la cuenca del Saja¹⁷¹⁵. Evidentemente hay algunas diferencias morfológicas entre varias representaciones. Se trataría de variaciones sobre una misma forma que tanto por su diseño conceptual como por su posición topográfica dentro de la cueva, podrían implicar motivaciones representativas y significados diferentes.

7. 6. 2. 2. 1. 3. Situación y contexto territorial.

Tan revelador es encontrarse con esa concentración de “parrillas” entre los valles del Saja/Nansa y Sella, especialmente en la zona costera, como el vacío de estaciones con estas manifestaciones sígnicas en rejilla o la ausencia de estas mismas grafías en importantes

¹⁷¹¹ Garate, D. (2006): Análisis y caracterización de los conjuntos parietales con grafías *zoomorfas punteadas*. *Una expresión pictórica propia del paleolítico superior cantábrico*. Tesis Doctoral. Universidad de Cantabria. Santander. Fortea, J. (2007): “El Arte paleolítico del Oriente de Asturias”, en *El Arte rupestre prehistórico del oriente de Asturias* S. Ríos, C. García de Castro, M de la Rasilla y J. Fortea, (Eds), Llanera 218-219. Garate, D. (2008): “Las pinturas zoomorfas punteadas del Paleolítico Superior Cantábrico: hacia una cronología dilatada de una tradición gráfica homogénea”. *Trabajos de Prehistoria* 5-2, 29-47; González Sainz, C. (2013): “Una introducción al arte parietal paleolítico de la región cantábrica”. *Arte sin artistas. Una mirada al paleolítico*. Museo Arqueológico de Madrid. Alcalá de Henares, 169-170; Menéndez, M. (2014): “Desde Candamo hasta la cueva de El Pindal: un siglo de estudios del arte paleolítico en Asturias”. *Entemu XVIII*, UNED, 205-226; Balbín 2014

¹⁷¹² Sobre el valor como marcador territorial de estos signos tipo parrilla o rejilla que Moure denominaba escutiforme, discrepa Mingo en su estudio sobre la cueva de El Castillo. Para este autor pierden este rasgo, junto a otros como las vulvas, dada su escasez. Por contra esa misión si la cumplen los signos rectangulares (Mingo 2010:121). Estamos de acuerdo en la afirmación y algunas causas. Para nosotros la formulación xIx está en la base de este tipo de ideomorfos. Así los cuadrangulares o aquellos denominados claviformes tipo Altamira-Tebellín cumplen ese requisito. Las parrillas, aún dentro de la familia de cuadrangulares/rectangulares, si bien, se concentran en un espacio muy concreto no parecen responder a ese principio compositivo. Si es curioso que parecen compartir, en parte, espacio con los llamados claviformes, incluso un mismo patrón de dispersión donde tenemos una cueva monotemática y signos dispersos por varias cuevas.

¹⁷¹³ Moure (1994:316-317)

¹⁷¹⁴ Este fenómeno también lo hemos detectado en signos “claviformes” tipo Tebellín con los que parece compartir espacio. Se descarta el grupo de Llonín, donde a pesar de cierto aire parece responder a otra estructura compositiva.

¹⁷¹⁵ Las grafías en rojo han sido encuadradas en el momento más antiguo de la serie artística de esta cueva dentro de un momento antiguo del Solutrense. Lasheras, J.A. et al. (2002) :“Las Aguas o Los Santos” en *Las Cuevas con arte paleolítico en Cantabria*. ACDPS. Torrelavega. 93-100

cuevas consideradas de agregación¹⁷¹⁶, donde suelen concentrarse una variada y amplia tipología de signos y expresiones plásticas, como son Altamira¹⁷¹⁷ o Castillo, si bien contamos, en ellas, con tipos de la misma familia de signos cuadrangulares. Por otro lado, es igualmente chocante la aparición de ejemplos muy similares a Jerrerías pintados en una cueva francesa tan alejada y aislada de este núcleo cantábrico, como es la cueva francesa de Le Cantal (Cabrerets, Lot)¹⁷¹⁸ en La región de Les Eyzies a 500 km. No cabe una explicación clara para este hecho, podría responder como señalan Sauvet, Fortea, Fritz y Toselló¹⁷¹⁹ bien a un fenómeno de contactos entre áreas o a un simple proceso de convergencia cultural. Si bien son dos complejos tan similares, en algunas figuras, que cuesta aceptar esa última hipótesis. Sin entrar en detalles, si se asemejan especialmente los que venimos llamando tipos complejos de Jerrerías (Tipo F) como son las formas n.º 3 y 6, en concreto la n.º 3 que se repite dos veces en la gruta francesa donde también encontramos una figura alargada similar a la n.º 8 (Tipo A de Jerrerías). Incluso parece repetirse la misma agrupación. El resto de figuras más típicas, en especial las formas cerradas cuadradas o rectangulares con variadas divisiones internas (Tipo C,D y E de Jerrerías), no se encuentran en la cueva francesa. Tal vez este caso - Jerrerías/Cantal- podría hacernos rescatar la vieja hipótesis planteada por Laming-Emperaire según la cual interpretaba el uso de algunos signos como manifestaciones visuales de grupos humanos, sistemas de alianzas o líneas territoriales¹⁷²⁰.

¹⁷¹⁶ Conkey, M.W. (1980): "The identification of prehistoric hunter-gatherer aggregation sites: the case of Altamira": *Current Anthropology* 21-5, 609-630.

¹⁷¹⁷ Para el caso de Altamira se podría considerar como una parrilla abierta por su parte superior un signo situado en panel principal al lado de un bisonte negro. Es descrito por Breuil y Obermaier como signo pectiniforme rojo que se representa en las láminas XLV y XLIV. Breuil, H y Obermaier, H (1984): *La Cueva de Altamira en Santillana del Mar*. Madrid, 59.

¹⁷¹⁸ Gómez Tabanera, J.M. (1986): "Ante la hermenéutica de dos cuevas con arte rupestre del ámbito cántabro- Aquitano. Las Herrerías (Llanes, Asturias) y Le Cantal (Cabrerets, Lot)". *BIDEA* 117. 173-200

¹⁷¹⁹ Sauvet, G., Fortea, J., Fritz, C y Toselló, G. (2008): "Crónica de los intercambios entre los grupos humanos paleolíticos. Contribución del arte para el periodo 20000-12000 años BP". *Zephyrus* LXI. 47-58.

¹⁷²⁰ Laming-Emperaire 1972

Anteriormente se exponía la existencia de otras cuevas cercanas que respondían a ese esquema de manifestación monotemática gráfica de ideomorfos tan propia de la zona de la marina del Oriente de Asturias. De entre todos los casos, los más paradigmáticos son Jerrerías y L'Tebellín. Estas cuevas, sin una zona de habitación clara y con manifestaciones artísticas especializadas se encuentran unas muy cerca de otras, dentro de un área con intensa ocupación paleolítica desde el Auriñaciense hasta el Magdaleniense. Estos hechos llevan a preguntarse la razón de esta singularidad en un territorio tan concreto, definido e intensamente ocupado. El porqué de esa dualidad gráfica sobre el mismo espacio geográfico (parrillas-claviformes) se presenta como un desafío interpretativo para estos dos núcleos representativos y el diálogo en una mismo ámbito espacial que se produce entre ellos. Un camino a explorar y desarrollar para encauzar ese estudio, como se expresaba anteriormente, podría ser la discusión y desarrollo de las tesis planteadas por Laming-Emperaire sobre el uso de signos y diferentes grafías como indicadores de esa actividad de interrelación social entre diferentes grupos humanos que ocupaban permanente u ocasionalmente este territorio dentro de la costa cantábrica. En cualquier caso, las parrillas de esta cueva llanisca muestran una peculiaridad gráfica local con un núcleo claro y la dispersión en un radio de 30 kilómetros circunscrito al área costera.

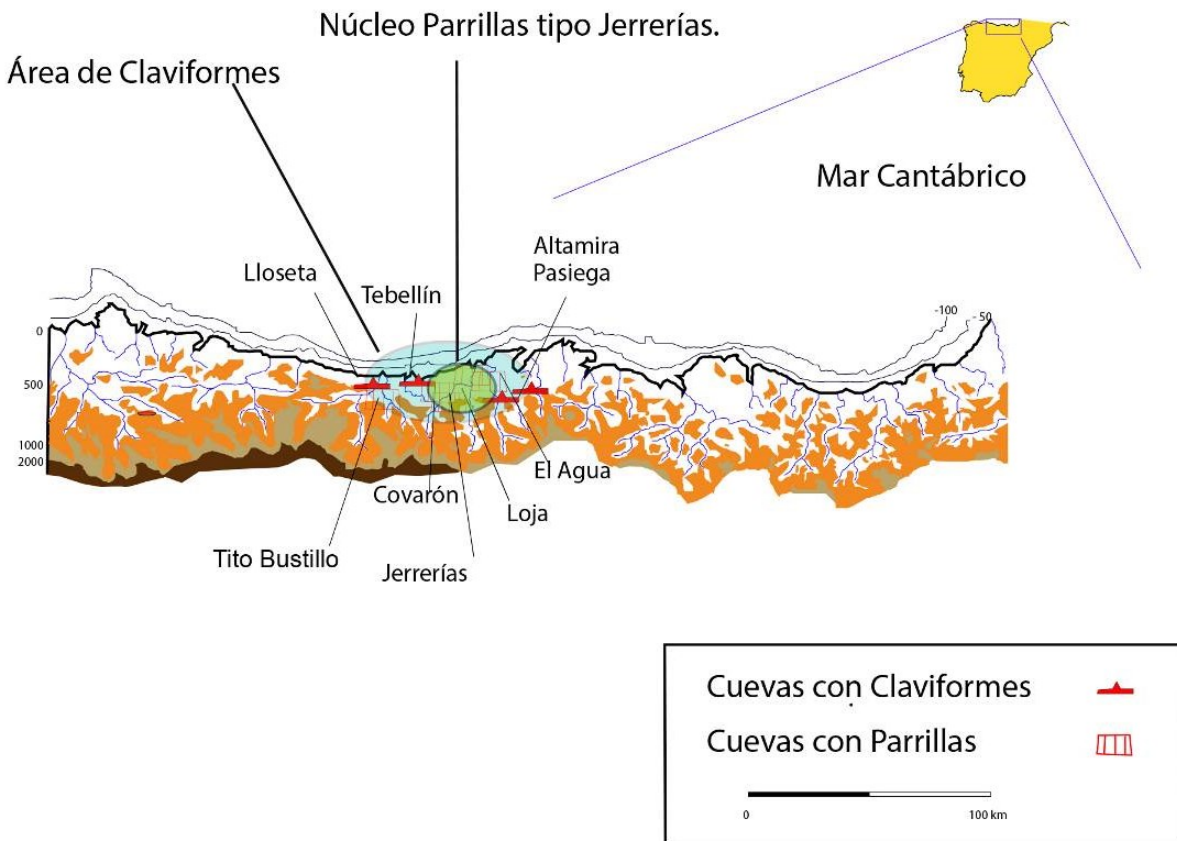


Fig 169. Mapa de dispersión de signos en rarrilla tipo Jerrerías y claviformes tipo Tebellín-Altamira

7. 6. 2. 3. Claviformes tipo Tebellín-Altamira.

Este tipo de signos ya habían sido descritos por Breuil y Carthaeilac en su primera monografía sobre la cueva de Altamira. En aquel caso fueron denominados “naviformes” por su similitud con el perfil de una barca o canoa. Estos ideomorfos han sido tradicionalmente asociados al perfil femenino por Leroi-Gourhan, asociación que ha sido discutida, durante los últimos años, para algunos de los tipos adscritos a esta definición, discusión sobre la que volveremos más adelante. Su característica formal es la protuberancia central y sus alas que confieren a la figura una gran simetría. El mayor o menor desarrollo del apéndice, la forma más rectilínea o curvada de las alas y otros elementos ayudan a definir este tipo y sus variantes.

7.6.2.3.1. Discusión y aclaración del uso del término claviforme.

Hasta la fecha se han venido englobando dentro del mismo grupo y bajo una misma morfología dos tipos de signos que si bien aparentemente muestran ciertas similitudes, como se verá hay diferencias apreciables. Esta confusión y abuso terminológico y tipológico se ha debido a la interpretación abstractiva de estos ideomorfos como siluetas femeninas. No sólo se verán diferencias formales muy significativas sino también geográficas y cronológicas. Como se indicaba todos los denominados claviformes eran considerados signos de tipo femenino como parte de un mismo grupo tipológico. Se partía de la definición expresada por Leroi-Gourhan¹⁷²¹ en sus primeros estudios sobre los signos paleolíticos. Esta autor describía este signo como una forma alargada (eje del cuerpo) con apuntamiento o abultamiento central (expansión lateral) que sintetizaba el perfil de mujer. Leroi-Gourhan los entendía como una evolución de las figuras femíneas inclinadas. Este conjunto de signos se encontraban repartidos fundamentalmente por el área cantábrica y pirenaica. Cronológicamente - para este prehistoriador - todas estas figuras se encajaban dentro de su Estilo IV¹⁷²² permitiéndose una división en dos grupos, pequeña taxonomía que ya reflejaba la necesidad de establecer una clara división de aquellos signos:

- Claviformes dentro del Estilo IV antiguo que englobarían aquellas grandes figuras de brazos iguales (techo de Altamira, Pasiega,...).

-Claviformes tardíos o evolucionados (Estilo IV reciente) con brazos disimétricos o deformados como los pintados en Pindal.

Esta división que ya nos induce a estudiar, por separado, ambos tipos de ideomorfos¹⁷²³, fue seguida para el cantábrico, posteriormente, en trabajos sobre este tipo de

¹⁷²¹ Leroi-Gourhan, A. (1958):” Le Symbolisme des grand signes dans L’art pariétal paléolithiques”,*BSPF* 55 .5-6. 378.

Leroi-Gourhan, A. (1968): *La Prehistoria Del Arte Occidental*. Barcelona. Ed Gil.. 84-85

¹⁷²² Leroi-Gourhan, A. (1968:120-121).

¹⁷²³ Esta diferenciación ya fue apuntada por Henri Breuil, Hugo Obermaier y Hermilio Alcalde del Río en su trabajo de la cueva de La Pasiega, donde se apreciaba la similitud formal y dimensional de los claviformes de La Pasiega y Altamira respecto a los de Niaux y Pindal. Breuil, H, Obermaier, H y Alcalde del Río, H. (1913): *La Pasiega, Puente Viesgo (Santander, Espagne)*. Madrid. Instituto De Paleonthologie Humaine.. 34.

manifestaciones sígnicas por autores como González Sainz¹⁷²⁴ planteando la denominación de claviformes clásicos dentro del Estilo IV antiguo (Altamira, Pasiega,...) frente a la serie tardía de Pindal y Cullalvera. No obstante, este autor ya precisaba la dificultad de vincular ambos. A su vez, asociaba -formalmente- los primeros a los signos cuadrangulares cantábricos del Estilo III y los segundos al mundo pirenaico donde nos encontramos con series similares. Si parece, por tanto, que existe una división formal y cronológica del grupo pero también territorial como se verá.

Volviendo sobre los trabajos de André Leroi-Gourhan que trataban de encontrar un explicación formal y significado simbólico a estos signos, este autor inició una interesante y temprana discusión sobre el uso - como marcador étnico - que podrían tener los denominados claviformes tardíos. La base de esta posibilidad se apoyaba, especialmente, en la especial concentración geográfica de éstos en la zona pirenaica (Niaux, Trois-Frères, La Portel, Tuc d'Audoubert, Mas d'Azil, Bédeilhac...). No obstante, se remarcaba, que esta uniformidad geográfica se rompía con dos casos cantábricos¹⁷²⁵ (Pindal y Cullalvera) situados a una distancia de 80 km entre ambos y a 500 km del otro núcleo. Hecho que rebajaba la expectativa creada en torno a su función territorial¹⁷²⁶. El origen, de estas formas, en el Ariège no ofrece dudas a otros autores¹⁷²⁷ aunque rechazan, como luego a hacer en su momento André Leroi Gourhan, su uso como marcador étnico frente al que podrían tener otros signos proponiendo como explicación un fenómeno de transferencia entre regiones.

Ante esta problemática no cabe más que definir qué se entiende por signo tipo claviforme, las posibles diferencias entre los grupos reseñados y, por tanto, su implicación y sentido simbólico. La discusión y reflexión crítica realizada por A. Leroi-Gourhan y ya expuesta¹⁷²⁸, sobre la validez del “claviforme del Ariège” como posible como marcador étnico, es el punto de arranque y base del estudio sobre la diferenciación de los distintos casos y formas. Proceso de precisión en el que parece que la exclusiva concentración – a la vista de algunos casos como los claviformes pirenaicos- de un ideomorfo en un espacio geográfico no es suficiente para usar y aplicar ese concepto -marcador étnico- como tal sino que deben conjugarse otros factores, tal como se expresó en diferentes apartados de nuestro trabajo (por ejemplo, el diseño formal del signo, la concurrencia territorial de otras

¹⁷²⁴ González Sainz, C. (1993): “En torno a los paralelos entre el arte mobiliario y el rupestre”. *Veleia* 10. 39-56.
González Sainz, C.; Muñoz, E. y Morlate, J. M.^a. (1997): “De nuevo en La Cullalvera (Ramales, Cantabria). Una revisión de su conjunto rupestre paleolítico”. *Veleia* 14., 78-96.

¹⁷²⁵ Actualmente hay que añadir otro grupo intermedio entre el mundo centro-cantábrico y pirenaico. Se trata de una serie de claviformes grabados aparecidos en la cueva vasca de Armintxe. Un avance de los hallazgos se ha presentado César González Sainz en el workshop de Santimamiñe (2016) “Redescubriendo el Arte Parietal Paleolítico”.

¹⁷²⁶ Para el profesor Sauvet serían resultado de uno más de los intercambios que se producen hacia el Magdaleniense medio entre la zona pirenaica y cantábrica. Sauvet, G. (2014): “Histoire De Chasseurs. Chronique Des Temps Paléolithiques”. S. Corchón y M. Menéndez (eds). *Cien Años De Arte Rupestre Paleolítico*. Universidad de Salamanca. Salamanca. 22.

¹⁷²⁷ En este caso, se plantea que el núcleo estaría en el Ariège y llegarían al Pindal y Cullalvera por transferencia directa que podría deberse al desplazamiento de un pequeño grupo. Sauvet, G., Fortea, J., Fritz, C. y Toselló, G.: (2008): “Crónica de los intercambios entre los grupos humanos paleolíticos. Contribución del Arte para el periodo 20000-12000 Años BP”. *Zephyrus* LXI. 47 y 53.

¹⁷²⁸ Leroi-Gourhan (1980): “Les signes...”. 290-293

manifestaciones artísticas, la forma de concebir el signo y su tipología, el análisis del espacio y su uso, la visión de “antítesis” de una región frente a otros espacios geográficos, etc). No obstante, las concentraciones de determinado tipo de manifestaciones sígnicas sí podrían ponerse en relación con los núcleos de génesis de las mismas y con fenómenos de difusión, transferencia o contacto entre regiones (caso de los claviformes del Ariège) siguiendo algunas de las teorías expresadas por G. Sauvet¹⁷²⁹ recientemente.

El valor formal y compositivo de estos signos tiene un gran peso en la diferenciación y disociación de los dos grupos de claviformes. El primero de ellos (claviforme tipo Ariège-Pindal-Cullalvera) era asimilado por A. Leroi-Gourhan a la abstracción de un perfil femenino¹⁷³⁰ alejándose de aquella primera idea que parecía vincularlo a una expresión puramente territorial (*item*)¹⁷³¹. Estas figuras de 50 a 60 cms de largo, con vástago central dispuesto verticalmente¹⁷³², con protuberancia lateral en un lado y situada en el tercio superior (asimetría vertical) caso del Pindal o Cullalvera (generalmente aparecen asociados en grupos de 5 ó 6 unidades) deben separarse nominal y formalmente¹⁷³³ -desde nuestro punto de vista- del otro grupo bien definido por distintos autores y en el que entrarían los signos del Tebellín, Altamira o Pasiega (tipos puramente cantábricos). Se trataría de aquellos que encontramos en el gran techo de Altamira, en galerías B y C de La Pasiega o en La Garma (el caso del Castillo se comenta más adelante) junto a cuevas como La Lloseta. Son formas diseñadas y representadas de manera radicalmente diferente a los antes descritos. Primero por su simetría horizontal donde el apéndice se dispone en el centro de la figura de manera pronunciada (esquema xIx), segundo por su mayor tamaño y tercero por su preferente disposición tumbada o ligeramente oblicua. Creemos que la taxonomía, más cronológica que formal, avanzada por González Sainz¹⁷³⁴ no parece lo suficientemente concreta¹⁷³⁵. De hecho, este autor asume la evolución de unos sobre los otros emparentándolos como parte de un mismo grupo aunque recalcando esa vinculación territorial del segundo grupo al mundo cantábrico mientras que los evolucionados serían parte de un proceso más amplio asociado a zonas pirenaicas¹⁷³⁶.

Estamos, pues, ante un tipo de ideomorfo propio y específico del cantábrico que de momento se repite, especialmente, en la zona Pas-Saja-Besaya junto a los signos cuadrangulares (Altamira, Castillo, Pasiega, etc) pero con un área mayor de dispersión – a raíz de los últimos hallazgos en la cuenca del río Sella- dentro del núcleo central de la Región

¹⁷²⁹ Sauvet (2014:15-30)

¹⁷³⁰ André Leroi-Gourhan los ve como abstracciones femeninas frente a visiones etnográficas postuladas por autores como Henri Breuil. Leroi-Gourhan, A. (1958):” Le Symbolisme des grand signes ...”. 388.

Leroi-Gourhan, A. (1958): “La fonction des signes dans les Sanctuaires Paléolithiques”. *Bull. Société Préhist. Française*. 35.7-8. 318

¹⁷³¹ Nos lleva a reflexión sobre item directos e indirectos, es decir auténticos marcadores territoriales y de identidad grupal frente a iconografías propias de una región pero c otro tipo de funcionalidad iconológica.

¹⁷³² La doctora Pilar Casado en su tipología planteaba concentraciones de estos signos y los denomina B.II 1.1 y B.II 1.2. Casado, P. (1977): *Los signos en el arte paleolítico...* 249 y 272.

¹⁷³³ Una separación más que formal, posiblemente de significado o intencionalidad.

¹⁷³⁴ González Sainz, C. (1993):” En torno a los paralelos...”. 45-49.

¹⁷³⁵ Este autor aborda la relación pirenaica y cantábrica de estos signos y su relación con signos cuadrangulares proponiendo una datación desde el Magdaleniense inferior al superior. Formalmente siguen siendo perfiles femeninos.

¹⁷³⁶ González Sainz, C.; Muñoz, E. y Morlate, J. M.^a. (1997): “ De nuevo en la Cullalvera...”. 96-97

Cantábrica situado entre el Sella y Pas. Volvemos a encontrarnos ante ese paleoterritorio que concentra una cierta personalidad artística como había definido, en su momento, el profesor Moure ¹⁷³⁷. Un espacio geográfico que podría haber sido ocupado en un amplio periodo del paleolítico superior ¹⁷³⁸ por grupos con una “misma unidad ideológica” manifestada en modelos iconológicos similares como sugiera la hipótesis lanzada por Bernaldo de Quiros y Mingo ¹⁷³⁹. Parece, por tanto, a partir del análisis formal y la difusión territorial, como señala Sauvet ¹⁷⁴⁰ que los signos claviformes, como grupo genérico, poseen un problema de terminología y tipología, un uso y abuso del término que conduce a error en su definición y, por derivada, de su significado. Hasta la fecha se han englobado en el mismo conjunto elementos que, a nuestro juicio, poco o nada tienen que ver. Los claviformes del Pindal, por ejemplo, se conciben formalmente -como ya se expresó reiteradamente- de una manera muy diferente a aquellos que vemos en el Tebellín, Altamira o Pasiega. Mientras que unos se suelen representar de manera vertical en trazos relativamente cortos, relativamente finos y paralelos, en grupos de 6 u 8 y con pequeña protuberancia en la parte superior (asimetría); los segundos se plasman, por lo general, en gran formato o al menos con cierta masa en la forma y en la concepción de la figura propiciando una fuerte impronta visual (véanse los dos signos de entrada del Tebellín), fueron pintados con tintas planas rojas, se destaca la protuberancia central y en casos -más pequeñas- laterales (Tebellín o Pasiega), se suelen disponer en posición horizontal o sub-horizontal más que vertical, hay simetría en la composición, etc. Pero si algo define formalmente estos ideomorfos es su simetría bajo el patrón compositivo xIx de Leroi-Gourhan. Este hecho fue puesto de relieve por él mismo ¹⁷⁴¹ al plantear que aquellos signos que podían tener un correlato como marcador étnico seguían ese esquema, bien fueran cuadriláteros del Périgord, tectiformes de Les Eyzies, aviformes de Quercy o cuadriláteros cantábricos. Aunque todos con una concepción formal y una asociación territorial bastante concreta y definida. Si parece, a modo de hipótesis, que este tipo de claviformes si tienen la suficiente entidad para ser estudiados con una visión territorial y, así, establecer la diferenciación clara entre aquellos claviformes llamados clásicos (cantábricos) y los tardíos (franceses). Una idea ya sugerida por Javier Fortea ¹⁷⁴².

Por tanto, y diferenciando ambos grupos ya comentados al comienzo de este apartado (BII. 1.1 y BII 1.2) siguiendo la tipología de Pilar Casado ¹⁷⁴³, se podría plantear sin duda que nos encontramos ante otro conjunto de signos con fuerte personalidad. Los claviformes tipo Tebellín-Altamira-Pasiega podrían, a nuestro juicio, ser considerados como marcadores étnicos o, al menos, ser manifestaciones peculiares del mundo simbólico de un grupo humano

¹⁷³⁷ Moure, J.A. (1994): “Arte paleolítico y geografías...”. 313-330

¹⁷³⁸ Ese periodo podría concentrarse entre los inicios del paleolítico superior en la cornisa cantábrica y el 14000-14.500 BP con la irrupción de nuevas fórmulas iconográficas, estilos, etc.

¹⁷³⁹ Bernaldo de Quiros, F. y Mingo, A. (2005): “La Interpretación de los signos”, Lasheras, J. A. (ed): *El Significado Del Arte Paleolítico*, Madrid. Ministerio de Cultura. 211-228.

¹⁷⁴⁰ Sauvet (2014:24)

¹⁷⁴¹ Leroi-Gourhan, A (1980).

¹⁷⁴² El profesor Fortea ya señalaba la posibilidad de ver este tipo de signos como marcadores territoriales junto a Altamira y La Pasiega. A la vez señalaba que estos ideomorfos se denominaban incorrectamente claviformes. Fortea J. (2007): “Apuntes Sobre El Arte Paleolítico del Oriente de Asturias”. *Arte Rupestre Prehistórico del Oriente de Asturias*. S. Ríos, C. García de Castro, M. De la Rasilla y J. Fortea (eds). Ed. Nobel. Oviedo. 226

¹⁷⁴³ Casado (1977: 249 y 272)

dentro de un territorio muy determinado que nosotros establecemos -a tenor de la dispersión de cuevas- en toda el área costera desde el Sella al Pas estando representados en las cuevas de La Lloseta, Tebellín, Pasiega, Altamira, Garma y, posiblemente, en El Castillo. Parece que los “claviformes tipo Tebellín” son expresiones plásticas -como se vio anteriormente- que siguen un patrón compositivo (xIx) cercano a otros ideomorfos como los aviformes de Placard o los signos cuadrangulares tipo Altamira-Castillo, aunque con un resultado plástico final diferente. Tampoco parece descabellado pensar que pueda existir una relación geográfica (coinciden en parte, con las mismas cuevas y territorio del Pas-Besaya) y simbólica de algún tipo, entre estos claviformes y los signos cuadrangulares (Altamira, Garma, Pasiega,...). Esta relación ha sido defendida por otros autores¹⁷⁴⁴. Es más, ciertos tipos de ideomorfos cuadrangulares con apéndice central, divisiones internas y lados algo curvados del Castillo recuerdan, ligeramente, a algunos claviformes como los de La Pasiega, Lloseta o Tebellín, incluso se ha planteado que unos sean evolución de los otros¹⁷⁴⁵, si bien hay diferencias importantes entre ambos, como es la masa de color rellenando la figura frente a la compartimentación por líneas del interior. Consiguientemente parece que nos encontramos con un nuevo tipo de signo asociado a un espacio geográfico concreto (Sella-Pas) que sigue los patrones compositivos de aquéllos aunque con sus propias fórmulas pictóricas y plásticas, diferenciándose morfológicamente de ideomorfos típicos como los aviformes de Placard -entre otros-.

Creemos, a tenor de estas evidencias, que los llamados claviformes clásicos se diferencian claramente de los denominados tardíos. No sólo formal y temporalmente, sino conceptualmente. Mientras que los segundos si podrían ser abstracciones de la forma femenina tal como expresaron autores como Leroi-Gourhan, los primeros responderían a una concepción territorial alejada de la figuración femínea.



Fig 170. Modelo de claviforme tipo Tebellín-Altamira. Cueva de L'Tebellín

¹⁷⁴⁴ González Sainz (1993. 47-48); Garate (2006. 458-460).

Eric, R. (2014): "Expression Individuelle, Expression Collective: Confrontation des motifs du Paléolithique Supérieur". M^a.A .Medina-Alcaide ; A. Romero; R. Ruiz-Marquez, y J.L. Sanchidrián (Eds.). *Sobre Rocas y Huesos: Las Sociedades Prehistóricas y sus manifestaciones plásticas*. Fundación Cueva de Nerja. Málaga. 106

¹⁷⁴⁵ Para este autor los claviformes clásicos serían una simplificación formal de los signos cuadrangulares u ovals con apuntamiento o arco conopial que asociaba al Estilo III. González Sainz.(1993: 47-49)

7. 6. 2. 3. 2. Los claviformes tipo Tebellín-Altamira y sus variantes.

La casuística de este tipo de signos no es muy extensa (unos 59 ideomorfos) concentrándose el mayor número de representaciones en dos cuevas (Altamira y Tebellín)¹⁷⁴⁶. El censo realizado arroja que en Asturias se encuentran la mayoría entre la cueva del Tebellín(15) y la cueva de La Lloseta (4).

A pesar de no ser una figura muy atendida en las descripciones de los registros gráficos de las cuevas, si hemos intentado con la documentación existente¹⁷⁴⁷ recoger una cierta variación de tipos y plasmarla en una tabla con el fin de ver posibles concordancias y repeticiones de signos. Bien es cierto, que en las cuevas donde hay una mayor número de representaciones, como Altamira, si se observa cierta variabilidad y casuística al contar con mayor muestra; menor en el caso del Tebellín donde el tipo principal domina la escena y el número de expresiones.

Atendiendo a la forma, el tipo de alas y el apéndice central se han definido los siguientes factores sobre los que se ha establecido una tipología (ver ficha anexa):

- CA. Lados largos
- CB. Lados cortos.
- CC. Lados cóncavos.
- CD. Lados convexos.
- CE. Lados sinuosos (ala de gaviota).
- CF. Lados rectos.
- D1. Protuberancia central muy pronunciada.
- D2. Protuberancia central pronunciada.
- D3. Protuberancia central poco pronunciada.
- D4. Apéndices laterales

¹⁷⁴⁶ A falta de datos concretos en algunas publicaciones que suelen tratar este tema de formas tangencial – complicando el estudio y sistematización- se han recogido el siguiente número de representaciones: Tito Bustillo 3, Lloseta 1, Tebellín 11, Altamira 33, Pasiiega 8 y Garma 3. Dejamos a un lado El Castillo que podría contener una representación.

¹⁷⁴⁷ Hay poco aparato gráfico, escasas descripciones y ninguna medida por lo que es imposible a día de hoy hacer un estudio pormenorizado.

Parece clara la intención de representar estos signos en lugares donde atraen la atención del observador pintándose con dimensiones importantes, en torno al metro o superior (caso del Tebellín que sobrepasa los dos metros). Es patente el propósito de buscar visibilidad por tamaño y ubicación al ser situados en entradas de pasajes laterales o en grandes techos. Una localización ya apuntada por Diego Garate¹⁷⁴⁸ cuando indicaba: “*son propios de espacios laterales o principales en el tramo medio de desarrollo de la cavidad pero en contadas ocasiones se localizan en el sector terminal*”. En el primer caso, en accesos de camarines como el Tebellín, pasajes laterales caso de La Pasiega o La Lloseta donde se sitúan -además- en puntos altos. Estos signos se suelen representar de manera agrupada (Tebellín, Lloseta, Pasiega o Altamira) formando conjuntos de tres o más unidades. Altamira recoge lo que parecen ser dos grupos; uno en el centro-extremo del panel y otro más lateral. En el primero se observan al menos dos superposiciones y una serie acoplada.

	Tipo 1	Tipo 2	Tipo 3	Tipo 4	Tipo 5
Altamira					
Pasiega B					
Pasiega C					
Tebellín					
Lloseta					

Tabla XVIII. Tipos de claviformes

Sí llama la atención la disposición de algunos de los claviformes estudiados, como aquellos que André Leroi-Gourhan denominaba “claviformes acoplados” y que se ven en La

¹⁷⁴⁸ Garate (2006: 458)

Pasiega, en El Tebellín o Altamira¹⁷⁴⁹. Se trata de dos o más claviformes con apéndices laterales, algo sinuosos en la forma y que se adosa con otro en posición similar u opuesta.

Esta apreciación de André Leroi-Gourhan, más bien tipológica, sobre estos signos nos lleva a plantear -con reservas- ciertas diferenciaciones sobre las representaciones existentes, evidentemente siendo muy prudentes en cuanto a establecer una taxonomía de estos elementos gráficos (dado el reducido número de casos y la escasas descripciones en las publicaciones) aunque si identificando formas concretas que parecen repetirse en algunas cuevas.

El primer caso (Tipo 1 = CF+D2+D4) se concibe de manera proporcionada entre sus alas, cuyos extremos presentan apéndices laterales, y el centro de la figura formada por un vástago central prominente y de forma triangular. Si bien cabe hacer un matiz a la vista de los casos de L'Tebellín. Por un lado estarían los dos ideomorfos de gran tamaño de brazos más rectos y, por otro, los del interior (Conjunto IV) con las extremidades ligeramente flexionadas, apéndice más triangular y ligera concavidad en la base¹⁷⁵⁰; es decir, algo más sinuosos en la forma. A este grupo podrían corresponder dos de las cuatro figuras encontradas en la cueva de la Lloseta¹⁷⁵¹ o tres de La Pasiega B. Este tipo representa el 20% de estos signos entre el Sella y el Pas.

Una segunda variedad (Tipo 2 = CF+CB+D3) podría estar formada por aquellos que presentan un apéndice triangular o ligeramente curvado (no muy desarrollado) y brazos rectos, finos y por lo general largos. No suelen ser de gran tamaño. Tenemos varios ejemplos en Altamira (23) y en L'Tebellín (2). Es la forma más genérica y más abundante representando el 55%.

Formas más sinuosas (Tipo 3 = CE+D3) en sus brazos y pintados de manera más grácil con un perfil de gaviota cuyo ejemplo son los cuatro ideomorfos acoplados (únicos hasta ahora con un referencia cronológica al ser datada una costra por encima de ellos) de Altamira (4) y posiblemente el n.º5 de L'Tebellín y uno en el conjunto de La Pasiega B¹⁷⁵². Alcanzan el 10%.

Otro tipo (Tipo 4= CC+D3) estaría formado por las figuras con apéndice central menos marcado, con lados curvados más cortos y finos en los extremos y bases curvadas, por lo general cóncavas. Se trata de figuras menos equilibradas y con tendencia a una estructura más triangular. Es el caso de varios formas pintadas en el Gran Techo de Altamira (por

¹⁷⁴⁹Ripoll Pérez, S. (1988): "Representaciones femeninas de la Cueva de Altamira (Santillana del Mar, Cantabria)". *Ars Praeistorica* VII-VIII. 69-86.

¹⁷⁵⁰ Como un bigote con las puntas hacia arriba.

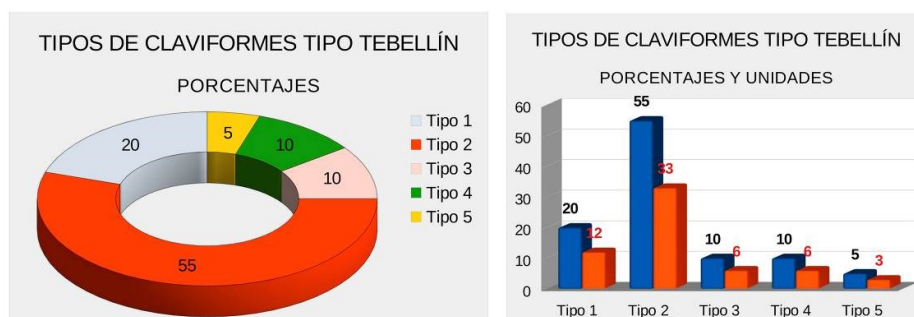
¹⁷⁵¹ Balbín (2014: 80-81).La única referencia es una fotografía y una sucinta descripción. No obstante parece tratarse de un conjunto muy próximo al estudiado por nosotros. Tanto para el grupo de Tito Bustillo como de La Lloseta, Balbín propone una cronología temprana relacionada con las figuras rojas antropomorfas y de adscripción sexual como las vulvas, de ambas cuevas, por tanto próximas a las dataciones de Altamira. Para este autor los claviformes son siluetas de formas femeninas. Por una fotografía facilitada por el profesor Rodrigo Balbín, al que agradecemos su colaboración y aportación, creemos que el claviforme de la Lloseta podría entrar en esta tipología.

¹⁷⁵² En este caso trabajamos por una fotografía facilitada por Diego Garate al que agradecemos su aportación.

ejemplo bajo las patas de la gran cierva) y un último hallado en el Tebellín (n.º 6 c). Suelen ser de menor tamaño que el resto de ejemplos. Representan el 10%.

Ideomorfos con gran protuberancia central, muy gruesa y que tiende a formas rectanguloides o ligeramente ovaladas (Tipo 5CA+CF+D1). Los brazos son finos y dan una sensación desequilibrada y de apariencia más pesada que los otros casos. Presentan una apariencia de sombrero. Tenemos ejemplos (5%) en La Pasiega C (1) y en Altamira (2).

Si parece, que los conjuntos más uniformes y similares entre si son Tebellín y Pasiega B. Ambos presentan tipos con apéndice central y lateral (Tipo 1) junto con otro en forma de gaviota (Tipo 2). Además, en ambos casos, se representó una figura en ángulo como acompañamiento o complemento del conjunto. El caso de Altamira es más interesante. Su gran techo alberga la mayoría de estos signos cantábricos (59%) pero también la mayoría de las variedades que hemos podido definir compartiendo tipologías con la Pasiega y Tebellín. Es como si en esta cueva confluyeran en el tiempo y en espacio las diferentes manifestaciones de ideomorfos que se han venido estudiando en este trabajo. Esa variedad y concentración nos vuelve a sugerir esa idea tan socorrida y atractiva defendida por Conkey¹⁷⁵³ al proponer el uso y la existencia de esta cueva como un lugar de agregación social en el tiempo. En todo caso no parece que exista un tipo concreto por zonas y de momento es difícil establecer una secuencia evolutiva y cronológica.



TIPOS DE CLAVIFORMES						
	0	0	0	0	0	0
Altamira	23	4	4	2	33	58,93
Pasiega B 1	3	1			5	8,93
Pasiega C	1			1	2	3,57
Lloseta/TB 2	2				4	7,14
Tebellín	9	1	1	2	13	23,21
La Garma	3				3	5,36
	12	33	6	6	3	60

Graficos 9 y 10. Tabla XIX

¹⁷⁵³Conkey, M.W. (1980): "The Identification Of Prehistoric Hunter-Gatherer Aggregation Sites: The Case Of Altamira", *Current Anthropology*, 21-5.: 609-630.

7. 6. 2. 3. 3. Cronología y paralelos.

Una vez determinados los conjuntos, tipologías y sus similitudes descartando la relación formal entre los tipos Tebellín-Altamira-Pasiega y los tipos Pindal-Cullalvera¹⁷⁵⁴, resta contextualizarlos cronológicamente¹⁷⁵⁵. A falta de datos absolutos¹⁷⁵⁶ (salvo el caso de Altamira con una costra datada y que se discutirá más adelante) la aproximación cronológica debe realizarse mediante el análisis de los conjuntos pictóricos y su contexto. Método relativo y complejo, pero necesario. para intentar encuadrar estas figuraciones dentro de un lapso temporal, aunque sea de manera hipotética. Esta dificultad se acentúa al tratarse de una iconografía simple, muy concreta, concentrada y poco abundante.

Tradicionalmente, este tipo de signos, se habían venido atribuyendo al estilo IV de Leroi-Gourhan¹⁷⁵⁷. Este autor los situaba en el Magdaleniense. Esta atribución cronológica se ha venido manteniendo, por lo general, en diferentes estudios y trabajos. A la vez que se ha prestado -como se ha visto- poca atención a estos ideomorfos. Es relativamente escasa la bibliografía sobre este tema y pocos autores han cuestionado, tanto la cronología, como la tipología -cómo se veía más arriba- de los diferentes tipos denominados claviformes. González Morales¹⁷⁵⁸ situaba los signos del Tebellín bajo ese epígrafe genérico del Estilo IV antiguo de Leroi-Gourhan respondiendo a una fórmula muy usada en la época. A su vez, contextualizaba ese grupo con signos similares del gran techo de Altamira o Pasiega B junto con conjuntos de signos rojos en Tito Bustillo avanzando, para todos ellos, una edad entorno al Magdaleniense inicial cantábrico. Esa búsqueda de contextualización ha llevado a autores como González-Sainz y González Morales¹⁷⁵⁹ a plantear una relación entre los signos cuadrangulares, ovalados -apuntados y conopiales- y los claviformes. Existiría, por tanto, una sucesión de tipos desde el Solutrense hasta el Magdaleniense medio -momento que si se comprueba existe un corte iconográfico, en general y de signos, en particular-. Esa sucesión y relación de tipos probablemente crearía una evolución -no lineal- de formas. Así, los claviformes serían la consecuencia simplificada “*de la parte más representativa de los signos apuntados o con arco conopial, típicos del Estilo III avanzado*” como señalaban ambos investigadores. Hipótesis sobre la que insistirá más tarde González Sainz¹⁷⁶⁰ apuntando una

¹⁷⁵⁴ Sobre la cronología de este tipo de ideomorfo vinculado al mundo pirenaico no vamos a entrar. Parece aceptada de manera general su vinculación al Magdaleniense superior (sobre el 13000 BP), siguiendo las premisas de Leroi-Gourhan, tanto para el Pindal como para Cullalvera. Fortea, J. (1992): “El Pindal, Asturias”, *El nacimiento del Arte en Europa*, Unión Latina, París, 246-248, como para La Cullalvera, González Sainz et al. (1997): “De nuevo en la Cullalvera (Ramales, Cantabria). Una revisión de su conjunto rupestre paleolítico”. *VELEIA* 14, 94 y 96.

¹⁷⁵⁵ El contexto cronológico es esencial para ayudar a comprender las relaciones entre los procesos de producción artística, la sincronía o no de formas, su vinculación con determinados grupos humanos, las relaciones entre éstos y las formas derivadas de esos procesos, la concurrencia cronológica y geográfica, etc. Por tanto que tipo de expresión social y simbólica a través de una expresión estética y gráfica puede derivarse de cada grupo humano en el tiempo y en el territorio. Sus cambios y constantes podrían responder a movimientos ideológicos y espirituales.

¹⁷⁵⁶ Existen posibilidades de datación en el Tebellín al encontrarse algunas figuras tapadas por costras o superpuestas.

¹⁷⁵⁷ Leroi-Gourhan 1968

¹⁷⁵⁸ González Morales (1982: 172)

¹⁷⁵⁹ González Sainz, C y González Morales, M.R. (1986: 223, 227, 229 y 231).

¹⁷⁶⁰ González Sainz (1993 :46-49)

evolución desde estos ideomorfos del Estilo III hasta los claviformes del Estilo IV antiguo. Esta idea¹⁷⁶¹ que, *a priori*, parece interesante es de difícil demostración, por ahora, aunque sí parece existir una relación espacio-temporal de todo este conjunto de signos (cuadrangulares, rectanguloides con apuntamiento, claviformes clásicos,...)¹⁷⁶². Cada vez está más claro que el esquema evolutivo y de estilos se ha ido quedando obsoleto o, al menos, no se puede seguir de manera única y lineal. No obstante, los trabajos de Rodrigo Balbín y César González-Sainz¹⁷⁶³ en La Pasiega han vuelto a utilizar este esquema estilístico como manera de referenciar cronológicamente los conjuntos situando, en la fase inicial del Estilo IV, los claviformes de esta cueva dentro de las series de figuras rojas tanto animalísticas como sónicas. Si se puede sugerir, por un lado, que tanto esta cueva como Altamira y Tito Bustillo son las cavernas - en estos momentos- que pueden ayudar a situar cronológicamente este tipo de ideomorfos, y por otro lado, que parece existir una relación contextual entre los claviformes, los signos cuadrangulares rojos y las figuras rojas animalísticas. Esa vinculación entre signos cuadrangulares y claviformes tipo Pasiega B-Altamira -aunque sin expresar una posición temporal- ha sido recogida por autores como César González-Sainz¹⁷⁶⁴ o Diego Garate¹⁷⁶⁵. Asociación que parece repetirse en La Lloseta o Tito Bustillo¹⁷⁶⁶.

Si volvemos a La Pasiega, parece deducirse de los diferentes estudios de la cavidad la existencia de una serie de signos rectangulares rojos -algunos con líneas formadas por tamponado- infrapuestos y superpuestos a zoomorfos rojos de trazo punteado. Esta serie parece apuntar a una elaboración de conjunto y, por tanto, a una posible sincronía cronológica. Algo similar podría ocurrir con los claviformes. Estos aparecen infrapuestos a grabados y pinturas negras pero compartiendo espacio con otras figuras y signos cuadrangulares rojos. Son varios los autores que han defendido esa relación entre signos cuadrangulares rojos, algunos con trazos punteados y tintas planas, del mismo color y los zoomorfos punteados rojos¹⁷⁶⁷ encuadrándolos entre el 20.000 y 18.000 BP¹⁷⁶⁸ (23925-21713 cal BP). Otros

¹⁷⁶¹ Tal vez sea un postulado demasiado lineal en cuanto a la evolución de las formas.

¹⁷⁶² Garate (2006: 453-461)

¹⁷⁶³ Sitúan todos estos conjuntos de signos cuadrangulares rojos, algunos con trazos punteados y tintas planas dentro del Estilo III, incluso en la transición del Estilo III al IV. Entre un Solutrense y un Magdaleniense inicial. Parece que dentro de esos grupos y estilos estarían los claviformes similares a Altamira y Garma dentro del Estilo IV antiguo. Las pinturas rojas las sitúan entre el 17.000 y 14.500 BP.

Balbín, R. y González-Sainz, C. (1994): "Un Nuevo Conjunto de representaciones en el Sector D2 de La Cueva de La Pasiega (Puente Viesgo, Cantabria)". *Homenaje A J. González-Echegaray*. Santander. Altamira Nº 17. 269-280

Balbín, R. y González-Sainz, C. (1996): "Las Pinturas y grabados Paleolíticos del Corredor B.7 de la Cueva de La Pasiega (Cantabria)". J. A. Moure (Ed): *El Hombre Fósil 80 Años Después*. Santander. 217-290.

González-Sainz, C y Balbín, R. (2010): "La Pasiega", *Las Cuevas con Arte Paleolítico en Cantabria*. Acadps, Santander. 191-204.

¹⁷⁶⁴ González Sainz, C. (2013): "Una introducción al Arte parietal paleolítico de la Región Cantábrica". *Arte Sin Artistas. Una Mirada Al Paleolítico*. Museo Arqueológico Madrid. Alcalá de Henares. 169-170.

¹⁷⁶⁵ Garate (2006: 41). Garate, D. (2008): "Las Pinturas Zoomorfos Punteadas Del Paleolítico Superior Cantábrico: Hacia una cronología dilatada de una tradición gráfica homogénea". *Trabajos de Prehistoria* 5-2. 29-47

¹⁷⁶⁶ Balbín (2014: 65-89)

¹⁷⁶⁷ Sauvet et al. (2008: 46-47).

¹⁷⁶⁸ Los asocian al complejo Solutrense basándose en los contextos de este periodo aportados en cuevas como La Haza o La Pasiega. Aunque es posible retrasar las dataciones a tenor de los datos aportados por La

autores retrasan la cronología al Gravetiense apoyándose en dataciones de cuevas como La Garma y Pendra¹⁷⁶⁹.

Como se comentaba más arriba, la otra cavidad que puede ayudar a contextualizar este tipo de signos es Altamira. Las constantes investigaciones de sus pinturas y grabados han pasado por diferentes hipótesis cronológicas. Resumiendo, estaríamos ante dos grandes posturas. Aquella iniciada por Henri Breuil y Hugo Obermaier quienes apostaban por una serie larga y la defendida por André Leroi-Gourhan con una serie corta dentro de su estilo III y IV antiguo contextualizado dentro del Solutrense y principalmente Magdaleniense inferior.

Hugo Obermaier y Henri Breuil siempre habían propuesto una secuencia pictórica para esta cueva desde el Auriñaciense hasta el Magdaleniense. Dentro de ese ciclo inicial Auriñaco-perigordense (hoy se hablaría de Pre-Solutrense) situaban los signos claviformes junto a animales de tintas rojas, algunos parcialmente grabados, signos palmeados violáceos, tectiformes rojos y escaleriformes¹⁷⁷⁰. Incluso Obermaier¹⁷⁷¹ llegó a plantear la existencia de algunas evidencias de ocupación anterior al Solutrense, hecho que fue atestiguado recientemente al revisarse la secuencia estratigráfica de la cueva¹⁷⁷². Por contra, y siguiendo los postulados de Leroi-Gourhan¹⁷⁷³ se proponía una cronología entre el Estilo III y Estilo IV antiguo con dos series:

Garma o Pendra. Ambas cuevas llevan esta técnica a momentos anteriores (Gravetiense). Se tiene un término *ante quem* de 26.000 años. En este trabajo los autores mantienen la existencia de semejanzas y relaciones entre los signos rectangulares y la forma de organizar los lienzos rupestres proponiendo una cronología más dilatada en el tiempo que tendría su inicio en el Gravetiense. Por otro lado el doctor Diego Gárate en su tesis doctoral (*Análisis y caracterización...*2006:457-60) apunta a una posible evolución en momentos iniciales desde los signos rectangulares rojos simples, rellenos, con arco conopial y con divisiones simples como los que se encuentran en El Castillo, Cofresnedo, Arco B o Pendra. En cualquier caso tanto estos signos cuadrangulares como otros (claviformes clásicos, laciformes, vulvares) parecen asociarse a ese mundo de figuras rojas punteadas o lineales. Recientemente en los trabajos que nosotros estamos realizando de la Cueva de Pruneda (Onís, Asturias) hemos encontrado una asociación estilística y de figuras en este sentido. Signo cuadrangular con posibles divisiones internas próxima a una figura de ciervo cuya factura y trazo recuerda a las figuras rojas del periodo que estamos tratando. Según estos documentos gráficos en diferentes cuevas del centro de la Región Cantábrica (Garma, Castillo, Altamira, Pasiega), todo parece apuntar a que los signos cuadrangulares rojos (algunos realizados con técnicas de tamponado) se relacionarían con ese mundo de figuras zoomorfas de técnica similar (Gravetiense-Solutrense) y dentro de ese conjunto podríamos situar los claviformes. Finalmente se podría plantear que existe otro universo temporal posterior, aunque derivado del anterior, relacionado con los signos cuadrangulares en negro (Altamira, Llonín o Chimeneas) entorno al 15.000 BP, es decir, dentro del tecnocomplejo Magdaleniense Inferior.

¹⁷⁶⁹ González Sainz, C. y San Miguel, C. (2001): *Las cuevas del Desfiladero. Arte rupestre paleolítico en el valle del río Carranza (Cantabria-Vizcaya)*. Santander..

¹⁷⁷⁰ Breuil, H. y Obermaier, H. (1984): *La Cueva De Altamira En Santillana Del Mar*. Madrid. Ed Viso.. 109.
Breuil, H. (1952): *Four Hundred Centuries Of Cave Art*. Nueva York. Ed Haucker.. 71.

¹⁷⁷¹ Obermaier, H. (1929a): "Altamira" *IV Congreso Internacional de Arqueología. Exposición Internacional de Barcelona*, Barcelona.:. 5-23.

Obermaier, H. (1929b): "Altamira", *Investigación y Progreso* 2., 9-11

¹⁷⁷² Heras, C. et al. (2007): "Nuevas Dataciones de Altamira y su implicación en la cronología de su arte rupestre paleolítico". *Cuadernos de Arte Rupestre* 4.: 117-129

¹⁷⁷³ Leroi-Gourhan (1968)

A- La serie negra y pinturas fuera del gran panel y la serie del Gran Panel. Ese primer horizonte se situaría entre el Solutrense y el Magdaleniense Inicial.

B- Mientras que el Techo del Gran Panel estaría dentro de un Estilo IV antiguo y por tanto entre un Magdaleniense III y IV.

Este planteamiento parecía concordar con las ocupaciones conocidas hasta entonces en el yacimiento. Una secuencia de niveles solutrenses y magdalenienses¹⁷⁷⁴. La secuencia corta ha sido defendida por diferentes autores, especialmente a la luz de las series de fechas radiocarbónicas AMS que se hicieron de varias pinturas. Dataciones cuyos resultados fueron muy coherentes con aquellos obtenidos para la ocupación de la cueva¹⁷⁷⁵.

Esta visión de serie corta cuestionada, en general, en su momento por autores como J. Fortea¹⁷⁷⁶ o D. Garate¹⁷⁷⁷, ha comenzado a cambiar, en el caso de Altamira, a raíz de la revisión de la estratigrafía de las excavaciones. Éstas han sacado a la luz un claro nivel Gravetiense¹⁷⁷⁸ y la obtención de dataciones contextuales para el arte parietal¹⁷⁷⁹. Los nuevos hallazgos y dataciones han permitido revisar y precisar la secuencia de ocupación y artística de la gruta contextualizando mejor sus diferentes fases y periodos de uso¹⁷⁸⁰. Una secuencia bastante coincidente con la propuesta por H. Obermaier y H. Breuil poniendo de manifiesto el

¹⁷⁷⁴ Esta secuencia fue nuevamente evidenciada en las excavaciones de 1980 y 81. Se dataron los niveles Magdalenienses entre el 15910±230 BP y el 15500±700 BP. Las nuevas series llegan hasta el Magdaleniense Medio con un 14.070±70 BP.

¹⁷⁷⁵ Bernaldo de Quirós, F. (2003): “La Cueva De Altamira: El Arte, los Artistas y su Época”. P. Saura y A. Beltrán (Eds). *Altamira*. Barcelona. Ed. Lunweg.. 25-58

Moure, J.A. (1995): “Después de Altamira. Transformaciones en el hecho artístico al Final del Pleistoceno”. *El Final del Paleolítico Cantábrico: Transformaciones ambientales y culturales durante el Tardiglacial y comienzos del Holoceno en La Región Cantábrica*. J.A. Moure, C y González Saínz (Eds). Santander .225-258

Moure, J.A. et al. (1996): “Dataciones absolutas de Pigmentos de cuevas Cantábricas: Altamira, El Castillo Chimeneas y Las Monedas”. J.A.Moure (Ed) *El Hombre Fósil 80 Años Después*. Santander.: 295-324.

Valladas, H. et al. (1992): “Direct Radiocarbon Dates for Prehistoric Paintings at The Altamira, El Castillo and Niaux Caves”. *Nature* 357.: 68-70.

¹⁷⁷⁶ El profesor Fortea defiende una fase de pinturas rojas y grabados anterior al momento de las grandes figuras policromas. Los llamados “claviformes”, que él denomina signos triangulares, estarían de dentro de esa etapa siendo similares a los ideomorfos de La Pasiega C (infrapuestos a grabados estriados) y al Tebellín. Fortea, J. (2005): “La plus ancienne production artistique du Paléolithique Ibérique”, A. Broglio y G. Dalmeri (dir.): *Pitture Paleolitiche Nelle Prealpi Venete. Grotta di Fumane e Riparo Dalmeri*. Memorie del Museo Civico di Storia Naturale di Verona. *Preistoria Alpina Nr. Speciale*.: 89-99.

¹⁷⁷⁷ Garate (2008: 29-47)

¹⁷⁷⁸ Heras et al. (2007:117-129).

¹⁷⁷⁹ En la base de la secuencia de ocho capas se ha determinado un nivel 8 Gravetiense fechado en el 22.000 BP. Por tanto tenemos una ocupación en el Solutrense antiguo y finales del Gravetiense. Estas fechas junto a las obtenidas mediante Uranio-Torio en calcitas asociadas a figuras cambian la perspectiva dominante sobre la ocupación y uso de la cueva con fines artísticos.

García-Díez, M. et al. (2013): “Uranium Series Dating Reveals a Long Sequence of Rock Art at Altamira Cave (Santillana del Mar, Cantabria)”. *Journal of Archaeological Science* 40.: 4098-4106.

¹⁷⁸⁰ Un uso largo e intenso que pudo estar relacionado como teorizaba Conkey como un lugar de agregación. Ver en Conkey, M. (1980): “The Identification of Prehistoric Hunter-Gatherer Aggregation Sites: The Case of Altamira”, *Current Anthropology* 21-5, 609-630.

posible paralelismo entre horizontes artísticos y ocupación de la cueva¹⁷⁸¹. Otro estudio relevante ha sido aquel que ha ofrecido las dataciones por serie de Uranio-Torio efectuadas el profesor Alistair Pike y colaboradores¹⁷⁸² sobre las eflorescencias de calcita crecidas sobre la superficie de las pinturas. No sólo se aproximaron fechas sobre figuras de Altamira sino también de Tito Bustillo y Castillo. Las dataciones han arrojado unas cronologías que se extienden desde el tecnocomplejo Auriñaciense con fechas entorno a los 37.300 y 35.600 años BP. De estos estudios nos interesa la datación, por este método, de un signo rojo tipo claviforme en el gran techo de Altamira con una edad de 36.160 ± 610 BP. Estas fechas junto a otras obtenidas en el mismo techo -como se indicaba antes- llevan a replantear totalmente la vida del enorme palimpsesto que representa el techo de Altamira dando la razón a Henri Breuil y Hugo Obermair. Una bóveda, la de esta cueva, que alberga una amplia secuencia pictórica que en su momento recogió y resumió Francisco Jordá¹⁷⁸³.

Tanto la cronología absoluta, como las diferentes superposiciones y el contexto arqueológico han servido para que autores como Diego Garate¹⁷⁸⁴ sitúen el conjunto de la serie roja de Altamira con sus figuras de animales y claviformes en paralelo a algunos paneles de La Pasiega¹⁷⁸⁵. En este caso las figuras se ubican en un espacio angosto donde se aprecia

¹⁷⁸¹ Lasheras, J.A. (2003): "El Arte Paleolítico en Altamira". *Redescubrir Altamira*. Ed Turner. Madrid: 65-97.

¹⁷⁸² García-Diez, M. et al. (2012): "U-Series Dating Of Paleolithic Art In 11 Caves In Spain". *Science* Vol 336. 1409-1413.

Pike, A. et al. (2012): "En los orígenes del Arte Rupestre Paleolítico: Dataciones por la serie del Uranio en las cuevas de Altamira, El Castillo y Tito Bustillo". *Pensando el Gravetiense: Nuevos datos para la Región Cantábrica en su contexto Peninsular y Pirenaico* Altamira. Santander: 461-475.

¹⁷⁸³ Secuencia que comprenderá cinco grandes santuarios superpuestos, según Jordá, frente a los dos defendidos por Leroi-Gourhan. La serie comenzaría con las figuras rojas cuya cronología Solutrense se podría retrasar a tenor de los nuevos datos.

A-Figuras antiguas grabadas con trazo intenso y continuo

B- Animales e ideomorfos de tinta plana roja: claviformes. Solutrense. Previa a ésta fase trazos rojos sueltos, escaleriformes,...

C- Figuras con técnicas de grabado estriado como las ciervas.

D- Figuras de trazo negro.

E- Figuras policromas.

Jorda, F. (1968): "Las representaciones rupestres de Altamira y su posible cronología". *Altamira cumbre del Arte Prehistórico*. Santander: 85-113.

Jordá, F. (1972): "Las superposiciones en el Gran Techo de Altamira: Primeros resultados" *Santander Symposium*. Santander: 423-444.

Jordá, F. (1981): "El Gran Techo de Altamira y sus santuarios superpuestos". *Altamira Symposium*. Ministerio de Cultura. Madrid: 277-286.

¹⁷⁸⁴ Garate (2006:460) y Garate (2008: 29-47)

¹⁷⁸⁵ Los profesores Rodrigo Balbín y César González Sainz han venido defendiendo en diferentes artículos la atribución de parte de los signos de la cueva al Estilo III. Se trata de una serie de signos cuadriláteros con divisiones internas algunos apuntados con arco conopial y triángulos con paralelos claros en Castillo, Chimeneas, Covalanas, Altamira, Haza, Arco B, incluso Buxu. Para todos ellos se ha propuesto una fecha Solutrense. Por otro lado tenemos los signos rojos cuadrangulares con divisiones internas de El Castillo que fueron realizados con puntos dispuestos unos al lado de los otros para ser unidos con un trazo de color según el profesor Marc Groenen (2008): "La imagen en el arte...". 105-112. Esta técnica recuerda al tamponado de fases artística pre-magdalenenses. Por otro lado, también en El Castillo se citan una serie de posibles claviformes bastante mal conservados. Recogemos las descripciones del exhaustivo trabajo realizado sobre los signos de esta cueva por Alberto Mingo (2010): *Los signos rupestres...* 206, 237, 238,

un caballo rojo con utilización parcial de trazo punteado, rellenos interiores parciales y contornos repasados con grabados. Se le unen una mano en positivo entre dos bóvidos, hileras de puntos y un gran cérvido (¿megaceros?). Los claviformes se sitúan en una pequeña concavidad lateral y una oquedad cercana al techo. Un conjunto de figuras que parecen responder a un mismo contexto.

Por último, los trabajos llevados a cabo por Rodrigo Balbín¹⁷⁸⁶ y su equipo en el macizo de Ardines también están ayudando a contextualizar los horizontes de figuras rojas, y concretamente el caso de ideomorfos objeto de este estudio. Eso sí, manteniendo la tesis que se trata de figuras femeninas de perfil y por tanto relacionables con signos de tipo sexual como las vulvas del Camarín o del Panel Principal, y otras figuras antropomorfas masculinas halladas tanto en Tito Bustillo como en cuevas cercanas. La primera fase de las pinturas rojas en Ardines se referiría a temas sexuales tanto masculinos como femeninos con un contexto entorno al 30.000 BP según Balbín.

Es complejo asignar a un periodo concreto los grafismos tipo Tebellín. Si parece, tanto por las referencias cronológicas (no concluyentes), como por los contextos pictóricos reseñados, que estos ideomorfos deben analizarse bajo un prisma temporal amplio, sobre todo vista cierta variabilidad formal en ellos. Tanto las fechas de Altamira, como las de Tito Bustillo, así como la aparente asociación de estos signos a zoomorfos y signos cuadrangulares en rojo de cuevas como La Garma o La Pasiega parecen apuntar que estos ideomorfos se encuadran en ese horizonte de figuras rojas que marca el primer ciclo artístico en el paleolítico cantábrico. Un ciclo que desde el Auriñaciense parece extenderse a momentos iniciales del Magdaleniense cantábrico, o usando una terminología bastante extendida, de momento debemos adscribirlos al fases *premagdalenienses* o *antemagdalenienses* clásico sin que, por ahora, a falta de dataciones más precisas, se puede acotar más el marco temporal.

A raíz de las reflexiones expuestas parece evidente que se debe empezar a denominar de otra manera los llamados claviformes clásicos tipo Tebellín-Altamira-Pasiega respecto al tipo Pindal-Cullalvera. Aquéllos responden a otra realidad formal y conceptual o dicho de otra manera, plasman de manera abstracta otra idea conceptual diferente de los denominados claviformes tipo Pindal-Cullalvera (posiblemente éstos si estén relacionados con la abstracción figurativa de un perfil femenino). Si los primeros pueden ser elementos referenciales de un territorio y, por tanto, verse como marcadores geográficos respondiendo a

241 y 242 y descripciones a modo de inventario del ANEXO a su libro recogido en un CD (páginas 68-73). Cita cuatro formas lineales rojas (figuras n.º 153, 155, 156, 161 y 165 de su inventario). A excepción de la forma n.º 165 que da como claviforme seguro (trazo de 38 cms y 4 cms de ancho con una ligera protuberancia central), el resto los clasifica como dudosos. De todos ellos, uno se encuentra próximo a un grupo de puntos, trazos, manchas rojas y signo rectangular (sector 1a2), otros (sector 1d1) se localizan frente al gran caballo en trazo grueso rojo (Primer Panel) y el 2a3 (165) se encuentra rodeado de multitud de signos (trazos, manchas, signos cuadrangulares) infraconiéndose al dorso y vientre de una cierva grabada con trazo estriado, la misma a la que corta un signo cuadrangular (nº167) y otro trazo rojo (nº156). No obstante no contamos con una material gráfico que nos permita comparar adecuadamente estas formas encuadrándolas en algún tipo concreto, por lo que, de momento, queremos ser prudentes y no incluirlos definitivamente en este primer estudio. Si parece, por las descripciones, que hay ciertas dudas en cuanto a su clasificación. También que se trataría, en cualquier caso de signos de pequeño tamaño lejos de los casos aquí estudiados.

¹⁷⁸⁶ Balbín (2014: 76-80)

una visión social y territorial del arte; los segundos parece que cumplen otro cometido simbólico respondiendo a un fenómeno de representaciones en los periodos más avanzados del paleolítico. Momento donde parece que la abstracción de la figura femenina cobra fuerza marcando un cambio iconográfico. Si unos responden a esa funcionalidad (total o parcial) siendo propios de un fenómeno local, los otros se encuadran en un fenómeno transcantábrico vinculándose a formas similares en la región de pirenaica.

En cuanto a la cronología, no se cuenta con datos precisos aunque sí parece que tanto las dataciones de Altamira y el contexto de figuras rojas similares de La Pasiega abren la posibilidad de plantear un amplio horizonte temporal para este tipo de expresiones plásticas¹⁷⁸⁷. Lapso de tiempo que podría finalizar tanto en este caso (ideomorfos tipo Tebellín) como en el caso de otros signos cantábricos (por ejemplo cuadrangulares) entorno al 15.000-14.500 BP (18250- 17640 cal BP)¹⁷⁸⁸. Es posible pensar que las últimas expresiones sígnicas propias del Cantábrico son las formas rectangulares con divisiones internas trazadas en negro¹⁷⁸⁹ como las encontradas en la “Cola de Caballo” de Altamira fechados en el 15.440±200 BP¹⁷⁹⁰(18182-18915 cal BP).

Concluyendo, este tipo de signos llamados claviformes -expuestos en este trabajo- serían más bien encuadrables en momentos pre-magdalenenses contra la creencia que los asignaba a momentos del tecnocomplejo magdaleniense. Al menos esta tipología de grandes ideomorfos con protuberancia central y representación, normalmente, tumbada. Aunque no descartamos que pudieran ajustarse mejor -como otros signos rojos tan propios del área cantábrica¹⁷⁹¹- a ese episodio inicial del arte paleolítico cantábrico denominado pre-solutrense.

Los cambios iconográficos de finales del Magdaleniense inferior y el Magdaleniense medio debieron alcanzar a las figuras ideomorfas que hemos definido en este trabajo. Un tipo

¹⁷⁸⁷ Nos referimos a los claviformes tipo Tebellín y que encontramos en otras cuevas como Pasiega o Altamira. Se trataría de un tipo de ideomorfos. Signos que parecen tener una cronología Pre-magdalenense.

¹⁷⁸⁸ Cada vez está más claro que entorno a esas fechas se produce un cambio estilístico e iconográfico en las manifestaciones artísticas paleolíticas del área cantábrica, tanto en el arte mueble como parietal. Corresponde con el llamado Grupo 3 definido por González-Sainz y Ruiz Redondo. La llegada de influencias externas, cambios culturales e ideológicos pueden estar en la base de esas modificaciones. La desaparición de signos tradicionales puede ser una posible evidencia de esos cambios sociales e ideológicos que se podrían estar produciendo en esos momentos del paleolítico cantábrico.

González-Sainz, C y Ruiz Redondo, A. (2010) :” La Superposición entre figuras en el arte parietal Paleolítico. Cambios temporales en la Región Cantábrica”. *Caun* 18. Universidad de Navarra, Pamplona: . 41-61

¹⁷⁸⁹ Es significativo que se haya pasado en estos momentos finales del color rojo tan propio de estas expresiones gráficas al trazo en negro.

¹⁷⁹⁰ Bernaldo de Quiros, F. (1994): “Reflexiones en la cueva...”.. 261-267.

¹⁷⁹¹ Nos referimos a vulvas, antropomorfos, falos, etc. Toda una serie de figuraciones en rojo como expresiones del primer horizonte gráfico del arte paleolítico cantábrico. Menéndez, M. (2014):“Desde Candamo hasta la Cueva del Pindal: Un Siglo de Estudios de Arte Paleolítico en Asturias”. *Entemu* XVIII. UNED. 205-246.

Garate, D. (2008): “Perduration des traditions graphiques dans l’art pariétal pré-magdalénien des cantabres”. *INORA* n°50. 18-25

Menéndez (2014)

de signos muy determinados (largos brazos extendidos a partir de apéndice central sobresaliente guardando siempre una simetría) presentes en un territorio muy concreto como es la zona costera que va desde la desembocadura del río Sella al valle del Pas con dos núcleos bien claros: L' Tebellín (30%) y Altamira (50%). Junto a ellos la misma suerte debieron correr los signos cuadrangulares que parecen ir sufriendo algún tipo de evolución plástica hasta desaparecer. Las características formales de los ideomorfos descritos como "claviformes" de Altamira, Pasiega o Tebellín, su cronología y concentración geográfica deben llevarnos a buscar otra denominación para este tipo de manifestaciones gráficas. Sin ser presuntuoso podrían referenciarse como Tebellín por ser la gruta con mayor número de representaciones y las más vistosas. Si debiera buscarse esa acepción más acertada para este tipo de ideomorfos dejando el término claviforme para los tipos presentes en cuevas como Pindal o Cullalvera. Signos que, como se ha recogido en este trabajo de la mano de otros autores, si pudieran ser conceptualmente representaciones femeninas y responder a un fenómeno cantábrico-pirenaico de finales del Paleolítico Superior.

Finalmente, la cueva de L' Tebellín es otra manifestación monotemática gráfica de ideomorfos en cuevas tan propia de la zona de la marina oriental asturiana pero con extensión hacia la zona del Pas. Las fuertes similitudes entre algunos claviformes pintados en esta cueva y aquellos representados en La Pasiega pueden ser otra prueba de la interrelación entre estas dos áreas durante el paleolítico.

Existen varios casos de cuevas monotemáticas, pero tanto Tebellín como Jerrerías con sus parrillas, son los más significativos. Estas cuevas, con manifestaciones mayoritariamente del mismo tipo, se encuentran muy próximas, dentro de un área con intensa ocupación paleolítica desde el Auriñaciense hasta el Magdaleniense, con yacimientos con gran actividad y ocupación como Cuetu La Mina o La Riera. Estos hechos llevan a preguntarse la razón de esta singularidad en un territorio tan concreto, definido e intensamente ocupado. El porqué de esa dualidad gráfica (parrillas-claviformes) es motivo de un análisis más detenido. Cabe preguntarse si pudieron ser el núcleo inicial de este tipo de manifestaciones o simplemente receptores finales incorporándolas por contacto desde otros lugares.

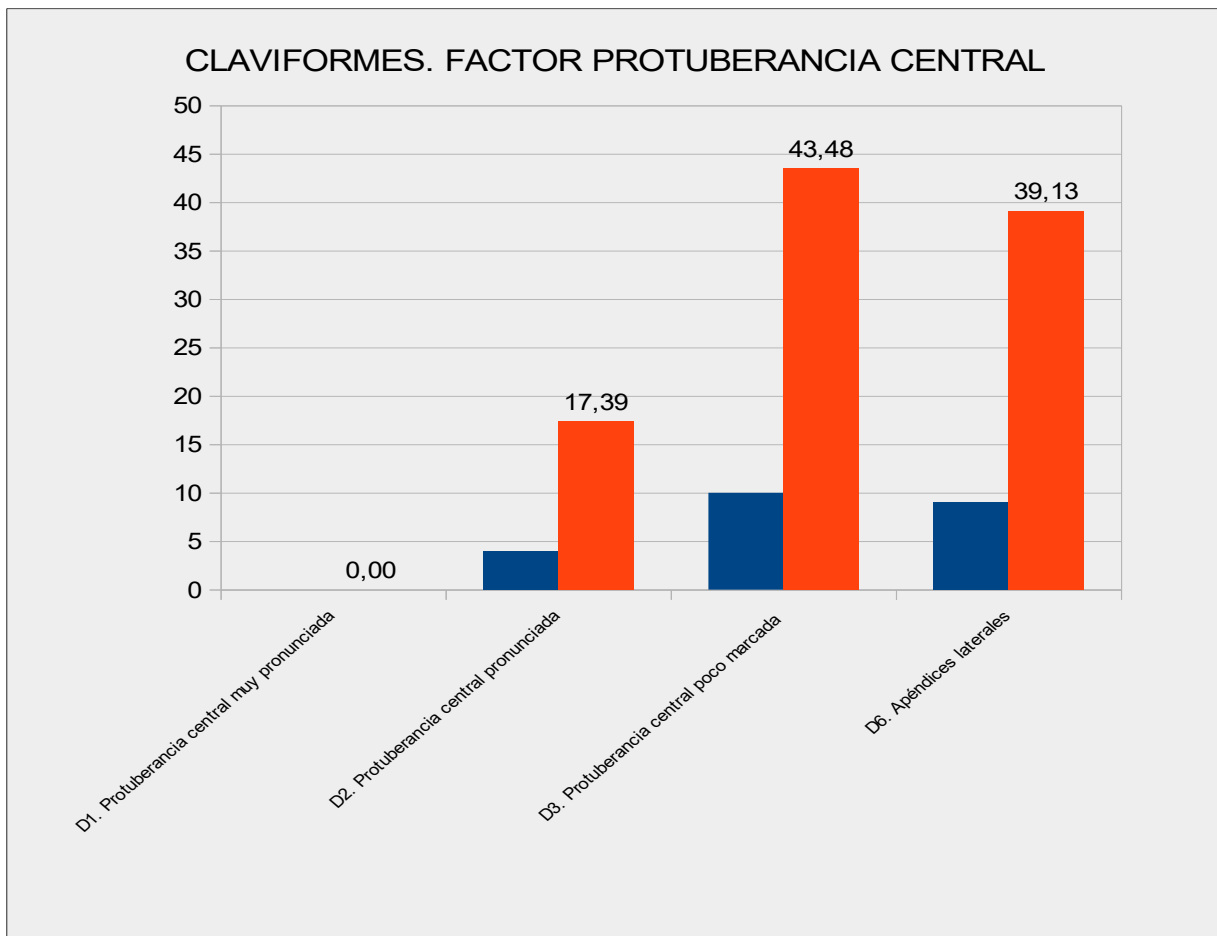


Gráfico 11. Porcentaje y unidades de factor protuberancia. Claviformes tipo Tebellín- Altamira.

	N.º	%
D1. Protuberancia central muy pronunciada	0	0,00
D2. Protuberancia central pronunciada	4	17,39
D3. Protuberancia central poco marcada	10	43,48
D6. Apéndices laterales	9	39,13
Total	23	

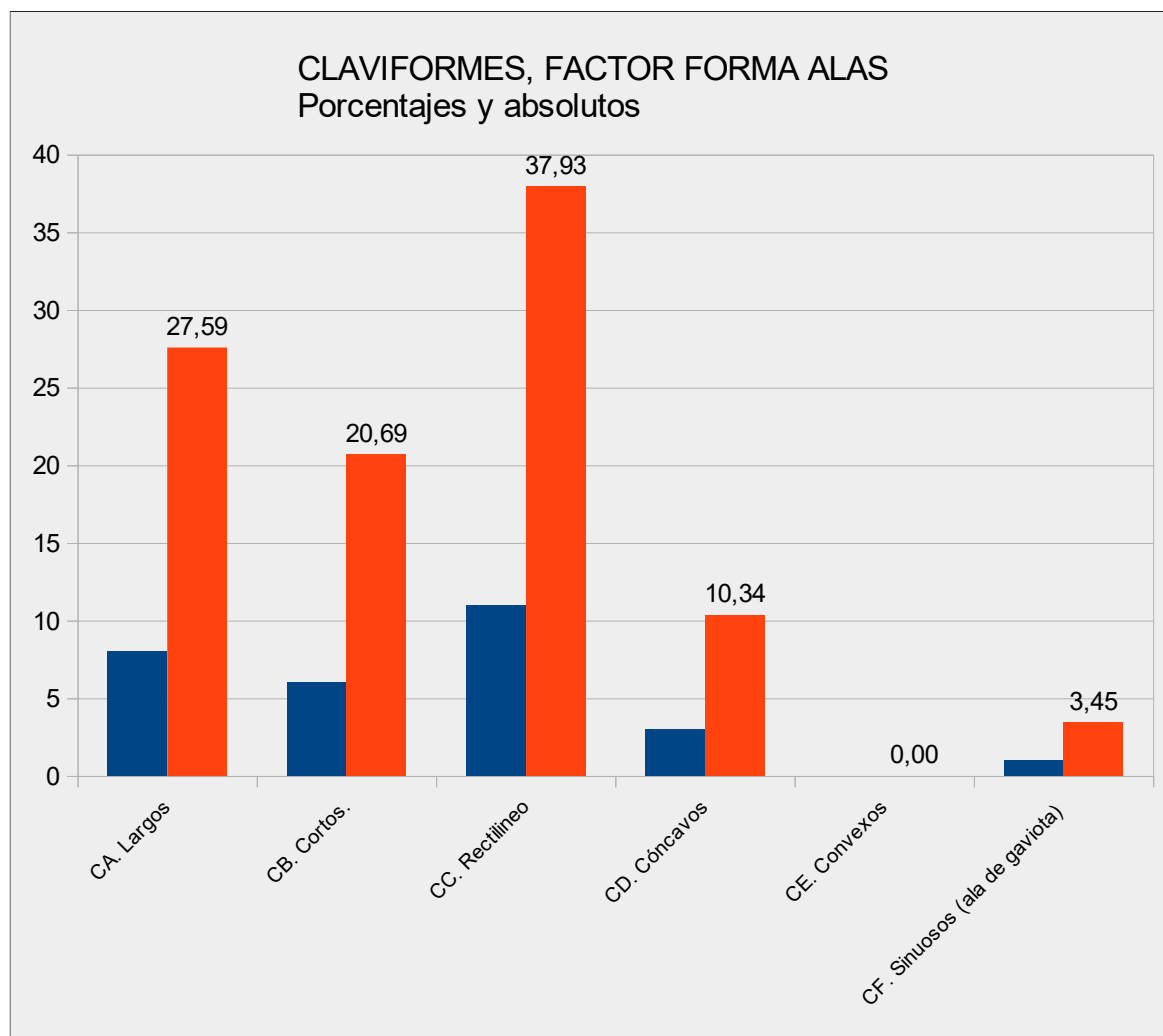


Gráfico 12. Porcentaje y unidades de factor formas de alas. Claviformes tipo Tebellín- Altamira.

	N.º	%
CA. Largos	8	27,59
CB. Cortos.	6	20,69
CC. Rectilíneo	11	37,93
CD. Cóncavos	3	10,34
CE. Convexos	0	0,00
CF. Sinuosos (ala de gaviota)	1	3,45
Total	29	

7. 6. 3. El caso de las ciervas de trazo múltiple y modelado interior estriado. Una iconografía determinante de un territorio.

Las representaciones de ciervas se han revelado como una de las iconografías más abundantes y reiterativas en el arte paleolítico cantábrico. Las imágenes grabadas en las paredes exteriores de abrigos o trazos rojos en el interior de las cuevas coparon momentos tempranos entre el Gravetiense y el Solutrense. Nos encontramos una misma representación iconográfica -cierva - expresada por diferentes técnicas pero de manera muy esquemática. Será entre el 16.000 BP y el 14.000 BP cuando irrumpa una nueva manera de trabajar la figura de las ciervas. Una novedosa concepción técnica que buscará, de una manera intencionada, no sólo el soporte de las paredes de las grutas sino el hueso con el uso de escápulas de cérvidos como soporte de estas imágenes. Esta nueva moda se ha conocido de manera sintética como *figuras estriadas*. Las primeras piezas fueron halladas en las excavaciones de principios del siglo XX en ambos yacimientos¹⁷⁹². Aunque la sistematización de estas figuras había sido realizada por el profesor Martín Almagro, las primeras piezas habían sido descritas por Alcalde del Río durante sus excavaciones en la cueva de Altamira¹⁷⁹³. Estas figuraciones, que responden a un estilo muy concreto, se concentra en el área central de la región cantábrica, en especial entre los ríos Sella y Pas, y dejará paso a fórmulas más naturalistas de expresión a partir del 14.000 BP.

Básicamente todas las imágenes se caracterizan por la aplicación de un trazo múltiple y repetido para ejecutar el perfil de la figura. Se aplica, con especial intensidad, en la zona del maxilar y cuello del animal buscando realzar aquellas áreas donde se produce algún cambio significativo en su pelaje o forma anatómica (osea y muscular). Por lo general, se suele esgrafiar con mayor intensidad la zona más clara del pelaje natural del animal (parte inferior de la cabeza, cuello o vientre) pero donde podrían apreciarse ciertas pilosidades. Esta inversión del natural – como un negativo - parece una licencia del artista para dar más volumen y realce a la figura potenciando el gesto. Aquellos artistas eran concedores de la “geografía” del cuerpo del animal. Un buen ejemplo se encuentra en las cabezas de ciervas sobre omóplato de Altamira o las escápulas del Castillo nº 1,3,4,8,9 ó 19. El artista parte de su buen conocimiento del animal físico pero reinterpreta, intencionadamente, algunos rasgos cuando trasladada su imagen al soporte. El dibujo comenzaría por el perfil (encajado del dibujo), luego, parece que seguiría por las formas más significativas de la anatomía como es el maxilar, pómulos, prolongación del morro, musculatura del cuello, etc. Estas líneas marcarían los espacios a rellenar o dejar en blanco. En ocasiones, esos primeros trazos, se prolongan de manera clara y firme o se insinúan de manera virtual. La cierva de cabeza vuelta representada en el omóplato n.º 1 del Castillo o el perfil de Altamira son dos buenos modelos. Estas líneas, definen, mediante un hipotético triángulo las zonas de trabajo como son la

¹⁷⁹² Almagro Basch, M. (1976): *Los omóplatos decorados de la cueva de “El Castillo”. Puente Viesgo (Santander)*. Museo Arqueológico Nacional 9. Madrid. No sólo se agruparon y documentaron en una misma publicación todos las piezas halladas durante a las excavaciones de Hugo Obermaier en Cueva Castillo sino que se hizo una importante labor historiográfica sobre el momento de su hallazgo. Esta publicación ha servido de referencia y comparación para otros estudios.

¹⁷⁹³ Alcalde del Río, H. (1906): *Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas en la provincia de Santander*. Santander.

mandíbula inferior y parte del cuello. A partir de ellas se comienza a sombrear, la zona, mediante líneas trazadas formando un haz. Esa manera de dibujar, a partir del remarcado del espacio a modelar, es igualmente válida para otras partes del cuerpo donde se producen esas diferencias significativas de pelaje que el artista busca remarcar para dar una sensación o impresión, rápida, de volumen al animal – por lo general, aquellas partes claras como cuello, pecho, abdomen, ingles o nalga-. Ese efecto de trazo intenso que recuerda el esgrafiado hecho con un movimiento ligero y escueto de lapicero al realizar un boceto, le permite ganar masa a la forma y dar perspectiva a la figura. Aunque no necesariamente le infiere mayor naturalismo sino más bien una forma desenfocada que es completada por la impresión visual del observador. Ese aspecto de “esbozo” que le confiere a la imagen esta técnica empleada, abunda, en muchas ocasiones, en una cierta tendencia geometrizable y esquemática de la figura, sobre todo en la zona de las cabezas concebidas con una forma triangular, subtriangular o trapecoidal de morro afilado o en pico¹⁷⁹⁴ que vemos, por ejemplo, en las figuras 23 y 25 de Llonín¹⁷⁹⁵; en zoomorfos de los omóplatos n.º 1, 9, 13, 24¹⁷⁹⁶ del El Castillo, las ciervas n.º 15 ó 33 en las paredes de la misma cueva dibujadas por H. Breuil¹⁷⁹⁷ o en omóplatos procedentes de las excavaciones de Alcalde del Río¹⁷⁹⁸ en Altamira donde Breuil y Obermaier reproducen algún ejemplo más de sus paredes (n.º 15)¹⁷⁹⁹, cierva del grupo 1 de Les Pedroses o escápula de El Cierru. El artista no se suele detener mucho en detalles como el ojo, la boca y las orejas, éstas, por ejemplo pueden ser dos simples óvalos colocados sobre la frente del animal o ejecutadas como prolongación de un trazo. Algo similar a la manera de trabajar las patas. Un simple plumazo largo y repetido que las insinúa o las aboceta. De hecho, llama la atención como conviven, por ejemplo, en las escápulas de El Castillo y Altamira, en las ciervas de El Castillo o el panel principal de Llonín estudiado en la última década del siglo pasado por Fortea y su equipo¹⁸⁰⁰, soluciones algo más realistas de la

¹⁷⁹⁴ Esa manera de ejecutar la figura con cabeza triangular y cuerpos rectangulares era avanzada por Corchón M.S^a. (1986): *El Arte Mueble Paleolítico Cantábrico. Contexto y Análisis interno*. Santander. Ministerio de Cultura . 316-317. Así describe que la forma general del sujeto tiende a ser rectangular tanto en cabeza como en cuerpo, aunque algunas cabezas se representan de manera triangular. La cabeza se representa erguida, posición propia de la especie. Las patas se suelen representar por dos trazos largos y convergentes, trianguliformes o picudas.

¹⁷⁹⁵ Berenguer, M. (1982): “El arte parietal prehistórico de la cueva de Llonín”. *BIDEA* 105-106. 3-42.

¹⁷⁹⁶ Almagro 1976

¹⁷⁹⁷ Alcalde del Río, M.; Breuil, H. et Sierra, L. (1911): *Les cavernes de la Region Cantabrique (Espagne)*. Monaco. 170-171.

¹⁷⁹⁸ Alcalde del Río, H. (1906a): *Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas de la provincia de Santander: Altamira, Covalanas, Hornos de la Peña, Castillo*. Santander. Impr. de Blanchard y Arce.

Alcalde del Río, H. (1906b): “Exploration au gisement d'Altamira”. En Cartailiac, E.; Breuil, H., *La Caverne d'Altamira a Santillane (Santander, Espagne)*. 257-275. Ya planeta la gran similitud entre las pieas de arte mueble y los grabados parietales.

Barandiarán, I. (1973): *Arte mueble del Paleolítico Cantábrico*. Monografías Arqueológicas 14. Zaragoza 69-71 lam 52.

¹⁷⁹⁹ Breuil, H. y Obermaier, H. (1935): *La Cueva de Altamira en Santillana del Mar*. Madrid. Ed. Viso., 94-95.

¹⁸⁰⁰ Fortea et al. (1992): “La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta): Campañas de 1987 a 1990”. *EAA 1987-1990*. Principado de Asturias. 9-18.; Fortea et al. (1995): “La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta): Campañas de 1995-98 a 1990”. *EAA 1995-98*. Principado de Asturias. 39-42; Fortea et al. (2007): “La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta): Campañas de 1999 a 2002”. *EAA 1999-2002*. Principado de Asturias. 78-86. El Panel Principal muestra una fase de figuras tipo perfiladas y estriadas grabadas sobre la fase roja anterior atribuida al Gravetiense. Se contabilizaron, en esa fase, 22 figuras: seis en trazo múltiple repetido y simple y dieciséis bajo el estereotipo Castillo/Altamira. De éstas hay siete animales casi enteros o enteros (algunos acéfalos o les falta algún segmento), nueve cabezas (una vuelta hacia atrás como la

representación de la figura. En estas imágenes se perfila mejor la cabeza y se representa el ojo, la boca y nariz (figura 5 ó 29 de Magín Berenguer en Llonín, escápula n.º 5 ó n.º12 del El Castillo de Almagro, ciervas parietales de El Castillo como la n.º 15 o 49 de Breuil, cabezas de ciervas grabadas en la pared de Altamira n.º 16, 18 y 22 de Breuil y Obermaier; cabezas de ciervas de la Fase IV de Tito Bustillo¹⁸⁰¹ ó figuras 1c y 5 de Les Pedroses); junto a otras más sintéticas en la forma (Figuras 1, 3, 6, 21, 23 y 27 de Magín Berenguer de Llonín, ciervas parietales de El Castillo n.º14,15,16 y 33 de Breuil, zoomorfos 4,2,6 u 8 del Panel Principal de Les Pedroses o la cabeza de cierva del Grupo 1 de Les Pedroses)¹⁸⁰². La convivencia y mezcla de dos tendencias técnicas gráficas queda también reflejada en las paredes de Pedroses¹⁸⁰³. Tendencia que ha sido observada mediante análisis multivariantes de factores técnicos aplicada a varias figuras, en especial a las representadas sobre escápulas, por O. Rivero, D. Garate, S. Salzar e I. Intxaurbe¹⁸⁰⁴. Esa propensión a la geometrización, esquematización y bosquejo de formas en la solución plástica tan visible en las cabezas de ciervas, se hace patente en los cuerpos de los animales, cuando se llegan a representar enteros partiendo de sencillas formas ovales o cuadrangulares desde las que se trabajan los detalles y se esbozan las extremidades, partes del cuerpo en las que no se suele perder mucho el tiempo; es el caso de las figuras de Les Pedroses, Castillo ó Llonín como ya se ha ido afirmando a lo largo de este trabajo o Emboscados (caso más occidental de este tipo de representaciones)¹⁸⁰⁵. Casos donde se trata de manera muy similar el grabado que perfila la figura¹⁸⁰⁶. Como se apuntaba anteriormente, el artista no suele perder mucho tiempo en detalles, así la solución de las patas suelen ser trazos largos, rellenos en ocasiones, inconclusos, de forma picuda. No se suele llegar a representar las cuatro extremidades siendo común una por par en alguno de los cuartos trasero o delantero. Ese impacto visual de boceto de figura pero perfectamente

representada en la escápula n.º 1 de Castillo colección MAN (inventario 1951/37/100/2/1) publicada por Almagro Basch 1976. No todas las representaciones son ciervas, aunque si la mayoría.

¹⁸⁰¹ Balbín, R. y Moure, J.A. (1982): “ El Panel Principal de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias)”. *Ars Praehistorica I*. Barcelona, 47-97.. Aunque de esta cueva las reproducciones con las que contamos no son muy expresivas.

¹⁸⁰² Berenguer (1982:3-42)
Almagro 1976

Alcalde del Río, Breuil y Sierra (1911:170-171)

Breuil y Obermaier (1935:94-95)

¹⁸⁰³ Esa doble tendencia, más realista donde se abunda más en detalles y se mejora en un dibujo naturalista frente a ora más “impresionista”, ya fue apuntada por J. Fortea en el panel principal de Candamo. Fortea, J (2000): “Los comienzos del arte paleolítico en Asturias...” 202-203.. Incluso, como pasa en alguna figura de Les Pedroses, ambas tendencias confluyen en la misma figura a la hora de representar alguna parte del cuerpo. La variedad de estilos parece propio de este periodo como también apuntaba C. González Sáinz. González-Sáinz, C. (1993): “En torno a los paralelos entre el arte mobiliario y el rupestre”. *Veleia* 10, 40-43.

¹⁸⁰⁴ Rivero, O. et al. (2019): The Cantabrian Lower Magdalenian striated hinds on scapulae: Towards new definition of a graphic morphotype”. *Quaternary International*. In press.

¹⁸⁰⁵ Balbín, R.; González Morales, M.R. y González Sáinz, C. (1987): *Los grabados y pinturas de las cuevas de Los Emboscados y El Patatal (Matienzo-Cantabria)*. Madrid. Centro de Investigaciones de Altamira 15, 223-270.

¹⁸⁰⁶ Si a las figuras 2, 4 y 8 de Pedroses les quitásemos la masa de color veríamos una gran similitud formal con el cuerpo de las figuras 21 y 23 (Magín Berenguer) de Llonín. No sólo en el grabado del lomo y vientre sino en la profusión del sombreado del pecho o el esbozo de las patas siempre incompletas. Algo similar en las dos ciervas completas de El Castillo donde destacamos como se trabajan de forma similar las patas, por caso. También nos recuerdan los grabados de ciervas de la figura n 33 de Castillo dibujada por Breuil.

reconocible es el resultado final y buscado por el autor; donde se modela la imagen mediante un proceso muy sencillo de clarooscuro.

Estos rasgos estilísticos se encuentran, en el repertorio artístico del paleolítico cantábrico, asociados a una temática de zoomorfos dominada por las ciervas, en especial sus cabezas. Aunque no es la única forma representada, caballos, ciervos, cabras y rebecos también se plasman en paredes y piezas muebles. Iconografía y estilo que se despliega, sobremanera, por un territorio muy concreto entre el Sella y el Pas, fundamentalmente, con un epicentro en la zona Altamira-Castillo y una extensión en la Cueva de Candamo. Hecho que nos permite apreciar una posible relación entre expresión plástica y territorio. La cronología, como se verá, también parece clara. Al menos los omóplatos del Castillo y Altamira fueron datados por C14, así como la posición relativa en la estratigrafía de algunos paneles como Llonín, Altamira o Tito Bustillo.

Atendiendo a estos criterios, el panel de Les Pedroses nos presenta una cierta amalgama de estilos como se ha venido defendiendo sin que impliquen grandes diferencias técnicas ya que se ve como se entrecruzan y mezclan; ni temporales, ya que se aprecia como todo el conjunto fue ejecutado en un momento similar. Si bien las figuras únicamente grabadas se representan en la base del panel e infrapuestas a las rojas, nos encontramos con una situación que parece romper la lógica. El caballo n.º 1c (un ejemplo de ese empleo de diferentes técnicas en una misma figura) se ejecuta con el perfilado de trazo múltiple y se modelan mediante sombreado los cuartos traseros, costado, vientre e ingle, se estria la zona de la nalga, se esboza la cola con líneas múltiples como la pata delantera pero se detallan perfectamente las patas y cascos traseros, incluso el pelaje que los cubre confiriéndole una apariencia muy naturalista a esta parte de la figura¹⁸⁰⁷. Algo similar ocurre con la cierva n.º 5. Por contra, el cérvido n.º 6 sigue claramente los patrones y convenciones: grabado múltiple, largo y repetido en el contorno, estriado en la zona de las nalgas, esbozo de pata trasera, etc. Algo similar podríamos aplicar a las figuras n.º 9 y n.º 10. Más chocante es el tratamiento de las figuras rojas¹⁸⁰⁸. Nuevamente se aplica el trazo múltiple en su contorno trabajándose con un estereotipado estriado el pecho, cuello y nalgas o esbozando las patas que nunca se llegan a representar completas o por pares. El caso más paradigmático es el ciervo n.º 8. Aquí

¹⁸⁰⁷ En algunos casos nos recuerda ciertas composiciones del Buxu como el caballo XIIIb publicado por Vega del Sella y Obermaier en Obermaier. H. y Conde de la Vega del Sella. (1918): *La Cueva del Buxu*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 20. 28-29 y Menéndez, M. (1984): “La Cueva del Buxu. Estudio del Yacimiento arqueológico y de las manifestaciones artísticas”. *BIDEA* 111 143-185 y Menéndez, M. (1984): “La Cueva del Buxu. El arte parietal”. *BIDEA* 112., 755- 801.. No obstante hay algunas diferencias compositivas que conviene remarcar. Si bien utiliza la técnica de estriado para modelar ciertas partes del cuerpo como ingles o vientre, se hecha en falta su asociación con el grabado múltiple perfilador de la figura, o la manera de tratar la cabeza que es tan típica de las figuras estriadas. El caballo grabado (n.º38) de Candamo (Hernandez Pacheco. E. (1919): *La Caverna de La Peña de Candamo*. 104.) parece estar más próximo a la imagen descrita, al igual que otras figuras de esta cueva. Podría tratarse de la convivencia de estilos que apuntaba el profesor Fortea (2000:204). En este caso el empleo del trazo múltiple largo dibujando el perfil del cuerpo se une al estriado del vientre, ingles, lomo y pecho. El tratamiento de la cola, con trazos largos, un tanto desaliñados, es muy parecida al caballo de Les Pedroses.

¹⁸⁰⁸ La manera de tratar el estriado del pecho, las nalgas y la manera de ejecutar las patas recuerda mucho a la cierva n.º 33 del Castillo de Breuil. O como en el ciervo n.º 8 se rompe el bloque cromático del muñón que parecía representar la pata trasera, con un rayado del color. Un efecto que encontramos en grabado en la cierva del anverso del omóplato n.º 9 del Castillo del estudio de Almagro Basch (1976).

confluyen el uso de diferentes técnicas¹⁸⁰⁹. Si nos fijamos en la zona de cuello y área próxima a la cabeza, podría decirse que se resuelve de manera muy ajustada a los cánones del estilo estriado. Éste abunda en toda la zona de pecho, garganta y zona más extrema de la cerviz, sobre la parte superior del mismo se dibujan las orejas simplemente colocadas¹⁸¹⁰ como se ve en algunas figuras de omóplatos de Castillo (en concreto la n.º 1 y n.º 4 de El Castillo según Almagro Basch). Con la misma despreocupación se dibuja una cornamenta también con trazo estriado (parecido a la figura de ciervo en el omóplato n.º 11 de El Castillo según Almagro Basch) que sexualiza al animal. Tal vez lo más chocante es como se intenta representar una posible cabeza con unos trazos apuntados hacia arriba como ocurre en otras formas del citado conjunto estilístico¹⁸¹¹. Todo podría ser bastante normal sino nos encontrásemos el uso de estas técnicas dentro de una figura roja, modelada en su color y que usa ciertos pigmentos negros en la zona del sexo para dar una sensación de policromía.

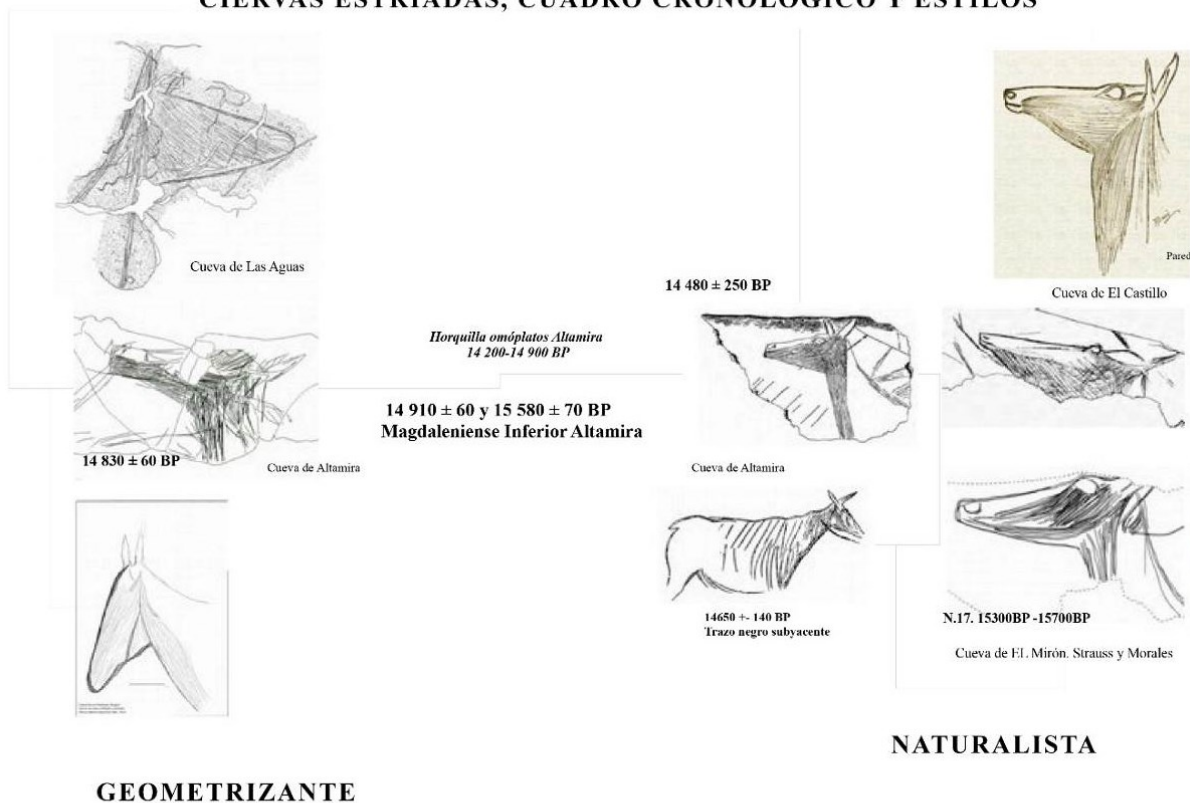
Los diferentes zoomorfos (fase 2 y 3) del Panel Principal de Les Pedroses, a nuestro entender y a raíz del análisis estilístico y técnico de las figuras, se podría decir que fueron dibujadas casi en un mismo periodo o, al menos, en momentos muy próximos entre sí. La hipótesis de diferentes “santuarios de figuras acéfalas” sugerida por Jordá debe interpretarse como una simple superposición de figuras con un estilo similar. El panel recoge una confluencia de técnicas gráficas que son combinadas en varios ejemplos, como se ha visto. Algunas tan típicas y bien situadas en el contexto pictórico del paleolítico cantábrico como son la formas modeladas con grabados estriados. Dentro de esa confluencia técnica en la figura está el uso de pintura roja y cierta policromía. Esta amalgama de soluciones plásticas para dar forma a las representaciones del lienzo le confiere una peculiaridad en la que se deberá profundizar en el futuro.

¹⁸⁰⁹ Breuil y Obermaier (1935:62-63) señalaban una confluencia de técnicas en la construcción de la figura de la gran cierva policroma de Altamira. Junto a la policromía se había usada el grabado y lo que ellos denominan “raspado” para remarcar ciertas partes de la anatomía como pecho, patas, línea ventral, etc.

¹⁸¹⁰ Nos referimos que en muchas ocasiones no hay una aparente conexión anatómica entre la oreja y el cuello, parece dibujada posteriormente. Otros casos es una prolongación, a modo de esbozo, de los trazos que configuran la cabeza.

¹⁸¹¹ Esta solución de cabeza en pico, muy triangular apuntando hacia arriba la vemos, por ejemplo, en las dos ciervas grabadas del omóplato n.º 9 de El Castillo (Almagro 1976).

CIERVAS ESTRIADAS, CUADRO CRONOLÓGICO Y ESTILOS



Dibujos Museo Arqueológico Altamira

Tabla XX

Como se indicaba anteriormente este tipo de representaciones nos aparecen sobre paredes de cuevas dentro de importantes secuencias gráficas y de superposiciones. Se trata de paneles de estaciones de referencia con series plásticas de larga duración como Altamira, Castillo, Llonín, La Garma o Tito Bustillo. Éstas muestran una posición relativa para este tipo figuras realizadas bajo la *técnica del estriado*. Pero es su similitud estilística, formal e iconográfica en muchas ocasiones como señala Gonzalez Sainz ¹⁸¹² “lo que resulta más fértil, de cara a establecer inferencias cronológicas”.

Técnica, estilo e iconografía confluyen, especialmente en un tipo de soportes (escápulas), reafirmando este tipo de piezas y expresiones plásticas como realmente referenciales y singulares pudiéndose extrapolar a los casos plasmados en las paredes de las cuevas. Sobre los dos casos, arte mueble y parietal, contamos con suficientes referencias cronológicas directas e indirectas que permiten contextualizar las figuras de zoomorfos ejecutados con *grabado múltiple y estriado modelador interior*

¹⁸¹² González Sainz, C. (2005): “Sobre la actividad gráfica Magdaleniense en la region cantabrica. Datación y modificaciones iconográficas”. *IV Congreso Arqueología Peninsular*, Faro, 157-182.

especialmente realizado mediante abanicos y haces de líneas bien enmarcados, como se verá, dentro, principalmente, del Magdalenense Inferior.

La versión mobiliar ha sido datada de manera directa y por contexto estratigráfico en cuevas como El Juyo¹⁸¹³, Altamira¹⁸¹⁴ o Mirón (Cantabria) en una horquilla entre el 14.500 y el 16.300 BP (17642-19500 cal BP).

Otros contextos arqueológicos muestran esa adscripción al Magdalenense Inferior con piezas aparecidas en la capa 8 de El Castillo¹⁸¹⁵ ó Juyo 8¹⁸¹⁶. Caso a parte son las piezas - sin contexto- procedentes de las excavaciones de El Pendo realizadas por Martínez Santaolalla, aunque en este importante yacimiento cuenta con una ocupación de esta época¹⁸¹⁷.

Por otro lado, también se cuentan con referencias cronológicas mediante datación en algunos de estos contextos parietales. Han sido datos cronológicos obtenidos por técnicas absolutas como una línea negra cortada por una cierva estriada (Sala IV de Altamira) cuya datación nos lleva al 14.650±140BP¹⁸¹⁸. Las figuras de la serie negra de Altamira definida por Leroi-Gourhan cuenta con una serie de fechas como son, trazos negros (16.480±210 BP), los cuadriláteros (15.440±200 BP) y una cabeza de cierva de la Sala IV (15.050±180 BP) que formalmente recuerda a algunas de las grabadas. Este elenco de muestras han aportado tres fechas que enmarcan este momento gráfico entre el 16.500 y el 15.000 BP y que por superposición de una cierva estriada parecen un momento previo aunque no lejano a esa fase. Esas dataciones y esa

¹⁸¹³ González Echegaray, J. y Freeman, L.G. (1992): "Las excavaciones de la cueva del Juyo (Cantabria)." *KOBIE* XX, 29-42.

¹⁸¹⁴ Heras, C.; Lasheras, J.A., Rasines, P., Montes, R., Fatás, P., Prada, A., Muñoz, E. (2012): "Datation et contexte archéologique de la nouvelle omoplate gravée découverte à Altamira". Clottes, J. (dir.), *L'art pléistocène dans le monde / Pleistocene art of the world / Arte pleistoceno en el mundo*, Actes du Congrès IFRAO, Tarascon-sur-Ariège, septembre 2010, Symposium « Art mobilier pléistocène ». N° spécial de Préhistoire, Art et Sociétés, *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, LXV-LXVI, 2010-2011, CD :1571-1588.

El suelo donde fue encontrada la pieza arrojó una fecha de 14.830±60 BP (cal 17.900±40 BP) GrA-44928. Valladas, H. et al. (1992): "Direct radiocarbon dates for prehistoric paintings at the Altamira, El Castillo and Niaux caves". *Nature* 357, 68-70.

¹⁸¹⁵ Cabrera, V. (1984): *El yacimiento de la cueva de "El Castillo" (Puente Viesgo, Santander)*. Madrid. Centro Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Prehistoria, Biblioteca Praehistorica Hispana 22.

¹⁸¹⁶ González Echegaray, J. y Freeman, L.G. (1992): "Las excavaciones de la cueva del Juyo (Cantabria)." *KOBIE* XX, 29-42.

¹⁸¹⁷ Presenta paralelos notables según Montes y Muñoz con las piezas 12, 15 y 19 de El Castillo (Almagro) para el caso de la cabeza de cierva y con las piezas 1 y 9 (Almagro) en el caso del cuerpo de cierva que a su vez nos recuerda mucho, por su tratamiento, los cuerpos (gluteo, patas y zona inguinal) de las ciervas de Les Pedroses o la posible cabeza esquemática y triangular. Montes, R.; Muñoz, E. (2001): "Omóplatos grabados de la cueva de El Pendo (Escobedo de Camargo, Cantabria)". *Nivel Cero* 9, 63-69.

¹⁸¹⁸ Moure, A.; González Sainz, C.; Bernaldo de Quirós, F.; Cabrera Valdés, V. (1996): "Dataciones absolutas de pigmentos en cuevas cantábricas: Altamira, El Castillo, Chimeneas y Las Monedas". A. Moure (Ed) *El Hombre fósil" 80 años después*. Santander. Universidad de Cantabria, 295-324.

similitud estilística que señalamos, lleva a pensar en la proximidad formal de ambas etapas gráficas. Estas grafías tan características encajan según Pilar Utrilla en su Facies Juyo del Magdaleniense Inferior con azagayas cuadrangulares y decoración de “tectiformes”¹⁸¹⁹.

El techo de Altamira muestra bajo sus grandes polícromos esta serie de figuras de ciervas estriadas ¹⁸²⁰ situando, ambos autores, esta fase en el Magdaleniense. Polícromos para los que también se cuenta con una serie de fechas que coinciden parcialmente con las figuras estriadas, al menos en su parte final, mostrando un posible momento de solapamiento entre ambos. Es, por tanto, interesante la situación temporal de los grandes polícromos de Altamira momento del que parecen participar en todo o en parte, nuestras figuras, al menos los cérvidos en rojo del panel principal de Les Pedroses.

En resumen, la series de fechas¹⁸²¹ obtenidas tanto de las figuras negras, de los grabados estriados y de los animales polícromos paracen abarcar un lapso temporal

¹⁸¹⁹ Utrilla, P. (1996): “La sistematización del Magdaleniense Cantábrico. Una revisión histórica de los datos”, J.A Moure (Ed), *El Hombre Fósil 80 años después*. Universidad de Santander, Santander 211-247. Los yacimientos encuadrables en este grupo serían: Balmori, Riera 19-20, Cuetu la Mina D, Cierru III, Lloseta, Rascaño 4, Juyo 4 y 8, Güelga 3c. Esa concentración para Pilar Utrilla puede tener una explicación donde confluya cultura y territorio. A nuestro juicio podría encajar Les Pedroses. Altamira, Castillo o Tito Bustillo. A pesar de presentar algunas diferencias dentro de esa facies, éstas podrían explicarse por su carácter de grandes espacios con arte. Ver Utrilla, P. (2004): “Evaluación histórica de las sociedades cantábricas durante el tardiglacial. El Magdaleniense Inicial, Inferior y Medio (16500-13000BP)”. *KOBIE* 8, 243-274.

¹⁸²⁰ Breuil y Obermaier (1935:5-96)

¹⁸²¹ Tenemos varias fechas obtenidas en algunos de los bisontes del Gran techo publicadas en Valladas, H. et al.(1992): “Direct radiocarbon dates for prehistoric paintings at the Altamira, Castillo and Niaux caves”. *Nature*, 357(6367), 68-69. y Valladas, H. et al. (2001): “Radiocarbon ams dates for paleolithic cave paintings”. *RADIOCARBON*, Vol 43, Nr 2B, 977-98. Éstas presenta disparidades entre el carbón y la fracción ácido-húmica. Ver Moure, J.A., González Sáinz, C., Bernaldo De Quirós, F., Cabrera Valdés, V. (1996): “Dataciones absolutas de pigmentos en las cuevas cantábricas: Altamira, El Castillo, Chimeneas y Las Monedas”. J. A Moure (ed.), “*El hombre fósil*” 80 años después: volumen conmemorativo del 50 aniversario de la muerte de H. Obermaier, Santander. Universidad de Cantabria. 295-324. González Sáinz comenta en “Sobre la actividad gráfica Magdaleniense ...”.121-130 que este problema no parece tener, de momento, una respuesta clara. Ese *gap* ha llevado a interpretar las fechas obtenidas de diferentes maneras. Una considerando la serie más moderna dada la posible contaminación del carbón, que es verla como un conjunto coherente entre sí formado entre el 14820 y 14330 BP con una media de fechas entorno al 14472 – 14698 BP(ver los artículos arriba citados deGonzalez Sainz y Moure et alii:298) y donde el bisonte XLIV se realizaría posteriormente (entre el 13570 y 13130 BP). Otra posibilidad es atender a una fracción húmica más antigua que las fechas de carbón evidenciando contaminación por carbón antiguo. Se propuso en su momento (Moure et al 1996:300-301) que:

1. Los bisontes polícromos se habrían realizado entre el 14920 y 14700 BP en pleno Magdaleniense Inferior con una media ponderada en el 14.700 BP.
2. Se consideran las tres fechas de los grandes bisontes coherentes entre sí sin atender a la posible incoherencia de la fracción húmica arrojando una media ponderada de 14.698±99BP

que iría desde el 16.400 BP hasta casi el 14.000 BP. En cualquier caso, como bien señalaban algunos autores¹⁸²², este complejo artístico, según indican sus fechas, “apunta a que unos mismos individuos, o grupos humanos, grabaron, pintaron figuras en negro e incluso realizaron una gran composición de animales policromos, dependiendo de finalidades distintas, capacidades, lugares de la cueva...”.

El grupo de policromos se puede situar dentro del momento final del tecnocomplejo Magdaleniense inferior siendo coherente con las fechas de la ocupación del mismo momento en la cueva y con la escápula con figura de cierva. Si atendemos al carácter, tantas veces repetido, de agregación de este lugar, parece que hay una intensa actividad en el lugar durante todo el Magdaleniense inferior cantábrico. Las fechas, incluso, apuntan a una convivencia o proximidad entre las formas policromas y las formas estriadas¹⁸²³. Aquellas ya habían sido situadas en el Magdaleniense inferior por Leroi-Gourhan¹⁸²⁴ y diferentes dataciones -con las salvedades expresadas- parecen contextualizarlas en ese momento como ya se ha visto anteriormente. Siempre dentro de ese correlato del uso del espacio de habitat y simbólico que señalaba Lasheras¹⁸²⁵. Parece que es ese momento- al final del Magdaleniense inferior (con una extensión desde el 15.600 BP al 14.070 BP) – cuando esta cueva de Altamira se abandona o pierde gran parte de la actividad que había tenido hasta entonces¹⁸²⁶.

3. Se consideran coherentes entre sí todas las fechas de 1991 con una media ponderada de 14.116±197BP. Se aceptaría la antigüedad de la fracción húmica y se desechan dos dataciones de 1996. El bisonte negro podría ser posterior y con un rango entre 13.570 y 13.130±120 BP.

No obstante, como bien apunta González Sainz en su artículo, “Sobre la actividad gráfica Magdaleniense ...” : “considerando todas las fechas y asumiendo que las correspondientes a la f.a.h, deberían ser similares o ligeramente más recientes que las de carbón. Todo el conjunto de figuras animales de la parte izquierda de esa Sala podría ser sincrónico, y habría sido realizado entre aproximadamente entre 14.820 y 14.250 BP, en episodios muy avanzados del Magdaleniense inferior regional.”

¹⁸²² Moure, J.A., González Sainz, C., Bernaldo de Quirós, F., Cabrera Valdés, V. (1996): “Dataciones absolutas de pigmentos en las cuevas cantábricas: Altamira, El Castillo, Chimeneas y Las Monedas”. Moure J.A. (ed.), “El hombre fósil” 80 años después: volumen conmemorativo del 50 aniversario de la muerte de H. Obermaier. Santander, 307.

¹⁸²³ Esta posibilidad es recogida por J. A. Lasheras. (2003): “El arte paleolítico de Altamira”. *Redescubrir Altamira*. Ed. Turner, Santander. 77-83. Esa profusión de grabados de ciervas y ciervos, muchos de ellos bramando, se hizo poco antes de la plasmación de bisontes, no descartando su coetaneidad dentro del mismo espacio simbólico que era el gran techo. Hay unas 20 ciervas en el gran techo, trece a lo largo de la galería III, IV y V y otras tantas en la galería X (al final de la cueva), de las que seis se agrupan en un pequeño panel. El ciervo abunda menos: uno en el gran techo, ocho en las galerías intermedias y cinco en la galería final.

¹⁸²⁴ Leroi-Gourhan, A. (1981): “El gran techo de Altamira”, Santander. *Altamira Symposium*. 277-288.

¹⁸²⁵ Lasheras (2003: 68).

¹⁸²⁶ La serie de algunas pinturas negras, de las ciervas estriadas y los policromos apuntan como indicaba Moure et al. (1996: 303-305) a un intervalo relativamente corto tal como parece deducirse por la serie de fechas sin que parezca que haya una linealidad estricta en las diferentes representaciones.

Resumiendo, la replica de estas figuras bajo esta técnica del grabado múltiple y estriado¹⁸²⁷ tienen sus paralelos en las paredes de varias cavidades como ya quedó expuesto a lo largo de este apartado, bien en zonas dispersas de las grutas, bien en los grandes palimpsestos. Un hecho ya constatado por Alcalde del Río ó Breuil y Obermaier al estudiar Altamira y El Castillo¹⁸²⁸. El caso más notable es Altamira con ciervos y ciervas estriadas (Zonas IV y X o en su Gran Techo), Panel Principal de Tito Bustillo, sector C3, B5 y B7 de La Pasiega o el inicio de la Galeria de las Manos de Castillo, panel de Llonín. Otros casos de menor relevancia pictórica son Aguas, Cobrantes o Emboscados. Por extensión podríamos referenciar otros zoomorfos -al margen de los cérvidos que son los tipos icónicos por excelencia en el arte cantábrico- en los que se aplica el mismo estilo y tipo de técnica. Es el caso de algunos zoomorfos en el panel principal de la Peña de Candamo. Esa variación podría ser debida al uso de un estilo imperante en la época pero con ciertas variaciones en cuanto a iconografía (por ejemplo en Candamo rebecos). La coherencia geográfica, técnica, formal y de tipos representados es más que evidente tanto en el arte mueble y como parietal: Área central cantábrica. Este hecho podría responder a un patrón territorial donde una técnica con un uso más amplio se define y aplica de manera más concreta en un espacio entre los ríos Sella y Nansa con un núcleo en la zona del Pas. A las variables que deben ser usadas para definir con más precisión este estilo del Magdaleniense inferior (técnica, iconografía, forma, incluso soporte) se debe unir el espacio geográfico que como en otros casos gráficos, parece volver a circunscribirse a esa área centro-cantábrica. Les Pedroses, junto a las cuevas dentro del mismo valle de Ardines (Tito Bustillo y Cierru), completa, no sólo con las figuras del panel sino con la cabeza de cierva del grupo 1, esa dispersión territorial dentro del Magdaleniense inferior. Este canon de estilo y técnica de las *figuras estriadas* tal como se ha venido definiendo a lo largo de estas páginas, se asocia a un periodo bastante concreto situado entre 15.500 BP y 14.000 BP (18729 y 17245 cal BP) dentro del Magdaleniense inferior cantábrico. Recientemente se ha buscado retrasar algo la aparición de estas expresiones plásticas, en concreto en una cueva referente, como es Llonín. En este caso Marco de la Rasilla¹⁸²⁹ propone asociar la Fase III de Llonín con las ciervas estriadas a la ocupación Badeguliense de la cueva (N. III de la Galería) y ante el vacío de una ocupación del Magdaleniense inferior en ese yacimiento.

¹⁸²⁷ Las primeras piezas (4) fueron sacadas a la luz por Alcalde del Río en su excavación de Altamira en 1904. Las situaba, erróneamente, en la superficie del nivel Solutrense. Los trabajos de Obermaier y Breuil permitieron el descubrimiento de otras tres piezas (AL3, AL4 y AL5). Este lote se sumarían 33 piezas de la excavación de Obermaier entre 1911 y 1912, en el Castillo. Yacimiento donde se da mayor concentración de este tipo de piezas de arte mueble.

¹⁸²⁸ Alcalde del Río (1906a:69)
Breuil y Obermaier (1935:77-99)

¹⁸²⁹ Rasilla, M de la; Santamaría, D. y Rodríguez, O. (2016): “Cueva de Llonín (Peñamellera Alta, Asturias)”. R.Sala de, E. Carbonell, J. M. Bermudez de Castro y J. L. Arsuaga (coord). *Los cazadores recolectores del pleistoceno y del Holoceno en Iberia y el estrecho de Gibraltar*. Universidad de Burgos. Fundacion Atapca, 663-665.

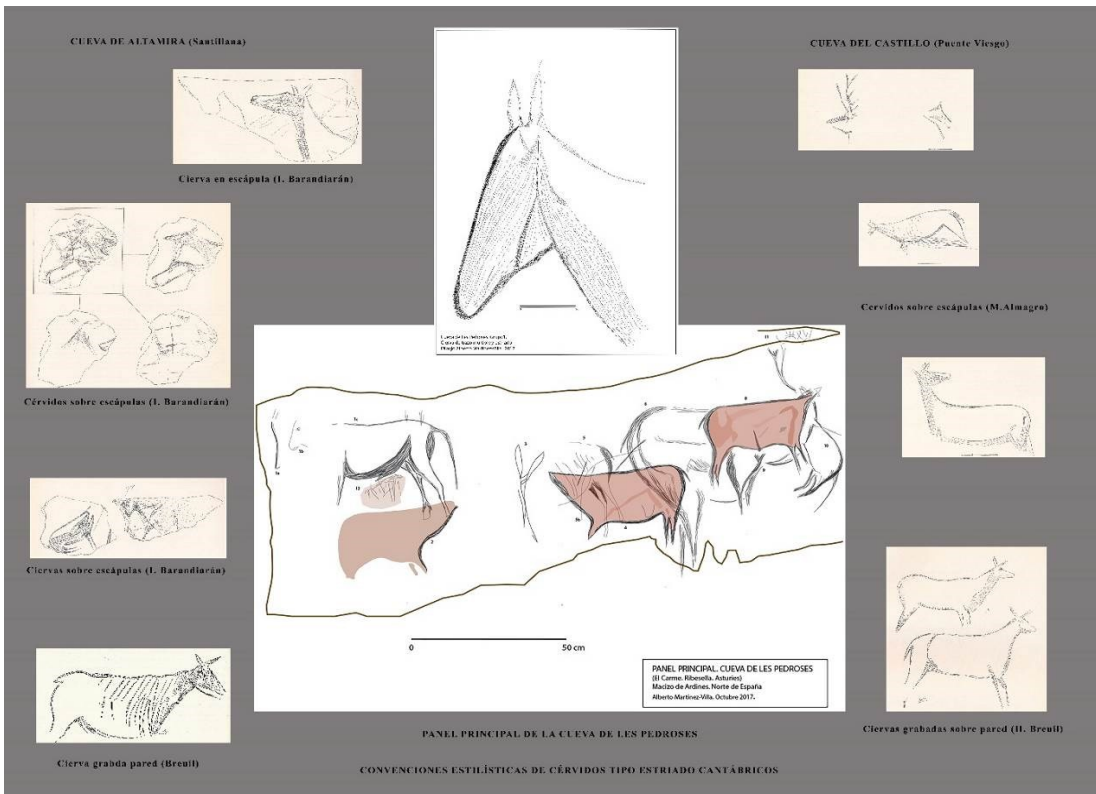


Tabla XXI

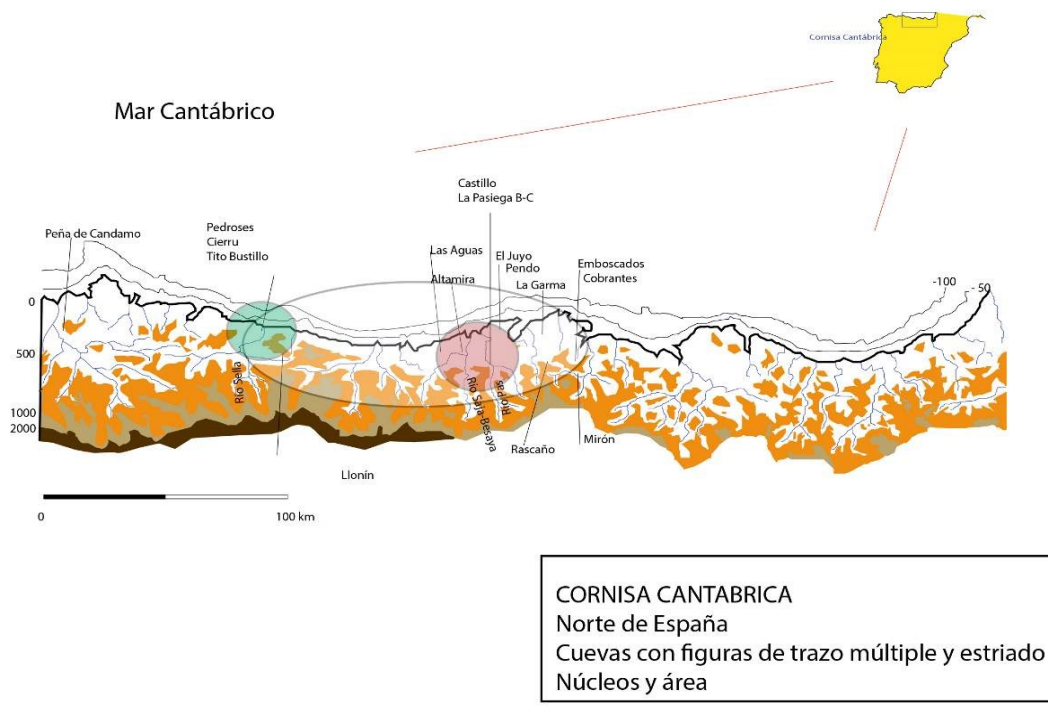


Fig 171 Mapa de dispersión de cuevas con figuras de trazo múltiple y estriado.

CAPÍTULO VIII. RESUMEN DE PLANTEAMIENTOS Y OBJETIVOS. HIPÓTESIS INICIAL Y SÍNTESIS DE LOS RESULTADOS. REFLEXIONES Y CONCLUSIONES FINALES.

“...dicen que nada hay en el entendimiento que no haya estado antes en el sentido.”
Descartes. Discurso del Método. 3ª Parte.

Los prehistoriadores han prestado especial atención, durante los últimos 20 años, a los estudios sobre territorialidad desarrollándolos desde diferentes puntos de vista. Las distintas posiciones conceptuales y metodológicas han evolucionado desde trabajos sobre simples patrones de explotación del medio hasta establecer las bases de estudios que buscan hacer trascender la investigación más allá del ámbito puramente económico. La arqueología del paisaje o las investigaciones sobre el alcance simbólico de ciertos comportamientos han abierto nuevas puertas. Diferentes encuadres y enfoques teóricos, junto a nuevos esquemas metodológicos han supuesto un renovado impulso a este tipo de trabajos con nuevas lecturas e interpretaciones de los registros arqueológicos. Dentro de esa extensión científica se aprecia un importante sesgo dentro de la interpretación de ciertos comportamientos artísticos del hombre paleolítico. Nos encontramos ante nuevas maneras de trabajo en la compleja búsqueda de la comprensión de algunas iconografías recurrentes y expresadas en el abstracto mundo de los signos. Esta dimensión investigadora que pretende encajar tres ejes como son: medio, actividad económica y trascendencia simbólica, supera las formas de conocimiento directo de ciertas ramas de la ciencia arqueológica. A saber, la mera relación de los estudios de tecnocomplejos y su encuadre cronológico (tipologías, materiales, cadenas operativas, etc), la arqueozoología, las expresiones gráficas o los patrones de ocupación y funcionalidad de yacimientos. Se requiere dar un paso más, desde un visión holística, en el análisis del comportamiento social de un grupo paleo cazador-recolector dentro de un territorio concreto y la trascendencia simbólica que aquél pudiera tener para esa población. Yendo más allá, cómo podría expresarse en términos de identidad grupal. Dicha expresión se catalizaría, entre numerosos factores, en grupos de iconografías abstractas sustentadas por diferentes relatos míticos como forma de manifestación del pensamiento y conocimiento primitivo tal como expuso Claude Lévi-Strauss tal como se explicó en el apartado 5.2. Se trasgrede el marco de análisis tradicional del registro arqueológico, incluso los planteamientos de aprovisionamiento

o explotación del medio expuestos por Lewis R. Binford y que han sido comentados a lo largo de este trabajo. Nos mueve una visión materialista en nuestro enfoque e interpretación, por tanto, los cimientos de nuestro estudio se asientan en esos modelos de análisis de uso del espacio deducidos del registro arqueológico como primer paso para conocer la relación de un colectivo humano con el medio que les sustenta. En este sentido se debe hipotetizar y concluir cómo pudieron ser las estrategias de asentamiento y explotación del espacio geográfico con un fin subsistencial, tal como se expuso en el apartado 6.2. La manera de extenderse, controlar y vivir del medio nos debería aportar los primeros indicios de cómo se comprendería, conceptualizaría, de qué manera se identificaría con él y, por tanto, lo simbolizaría a través de mitos que le ayudasen a aprehender y organizar ese mundo inmediato y habitado. Esa relación con el paisaje circundante que ha venido defendiendo Clive Gamble¹⁸³⁰ nos lleva a la idea del paisaje humanizado. Una socialización a la que, el grupo, llega por diversos caminos, tanto económicos como, simbólicos-míticos. Sería una parte del *Hábitus* que se exponía partiendo de las ideas de Pierre Bourdieu.

Los puntos de partida de nuestro estudio, como vimos en los capítulos sobre método y fundamentos de la filosofía de la ciencia, se basaban preferentemente – siguiendo los postulados teóricos de Imre Lakatos - sobre los dos grandes programas de investigación en nuestra ciencia: Procesual y Post-procesual. Si el primero nos había ofrecido un sistema deductivo propio de cualquier sistema científico y un método de análisis basado en los datos obtenidos en los registros arqueológicos, el segundo nos proporcionaba nuevos espacios de investigación. Se han seguido en gran medida buena parte de los principios del método del primer programa – procesualismo-. Se ha hecho con todas las matizaciones que han aportado tanto la evolución del método en nuestra disciplina y con las nuevas aportaciones de la investigación y la flexibilización de posturas, gracias al debate con la escuela post-procesual. Así como la impronta que han ido dejando las nuevas corrientes programáticas del realismo científico en la actual investigación arqueológica.

Los principales objetivos de nuestro trabajo de investigación doctoral eran:

- 1- Describir, desde una visión macro, un patrón de ocupación y explotación en este territorio partiendo de la dispersión, ubicación y primer análisis de los yacimientos prestando especial atención a la información aportada por los estudios de restos faunísticos contenidos en su registro. Datos que se han modelizado siguiendo los sistemas clásicos de Áreas de Captación de Recursos, Áreas de Influencia, Teorías de Abastecimiento Óptimo, Modelos de Distribución de Especies o Costes de Desplazamiento. Conclusiones que se han trasladado a un modelo SIG. Nos ha ofrecido un área de funcionalidad entre 2 y 10 km con dos patrones de ocupación costa-interior que reflejaría una estrategia de explotación y ocupación adaptada a este territorio del oriente asturiano.
- 2- Revisar las cuevas con arte parietal de la comarca centrándonos, especialmente, en las representaciones sígnicas. Se ha partido de un repaso a las

¹⁸³⁰ Gamble (2001:109)

investigaciones precedentes, una revisión de las mismas y un trabajo de campo centrado en varias cuevas. Se han levantado nuevas topografías con el fin de tener un conocimiento más preciso de su espacio interior, situado sobre ellas los signos, se han descrito y fotografiado digitalmente generando archivos de alta definición. En definitiva se ha documentado con una visión micro de trabajo cuyos resultados quedan reflejados en el Capítulo II.

- 3- Reconocer y describir los principales tipos de signos recurrentes y específicos que fueran característicos de la comarca asturiana de Picos de Europa y más concretamente en la cuenca del río Sella-Güeña. Se prestaba especial atención a criterios formales, técnicas e iconografías. Su establecimiento ayudará a discernir el rol de unos ideomorfos respecto a otros. Se partió, para esta tarea, de una selección de los mismos bajo el criterio compositivo establecido, por Leroi-Gourhan- para los “marcadores étnicos”: xIx. De esta manera se podía pensar que existían, al menos dos fórmulas generales: por un lado, aquellos signos (indicadores directos) que pueden estar vinculados a los procesos de identidad y etnicidad – un ejemplo se encuentra con los tectiformes- por otro, toda una serie de iconografías u otros elementos que pudieran relacionarse, por estilo u otros factores, con un espacio geográfico concreto pero que por su significado o especial representación no tendrían esa función de comunicador territorial y de identidad. Se trataría de indicadores indirectos donde podrían encajar signos como las representaciones de vulvas, ciertos elementos decorativos, algunas piezas de arte mueble singulares como los colgantes sobre hoides de ciervo, iconografías con estilos y técnicas específicas como las ciervas estriadas, etc.
- 4- Identificar, describir y sistematizar aquellos signos que pudieran jugar un rol como marcadores directos étnicos o territoriales marcando sus áreas de concentración y su dispersión. Esta fase implicaba el agrupamiento y descripción de cada conjunto.

La antropología nos ha permitido visualizar, conceptualizar y comprender mejor el alcance de la relación del grupo cazador-recolector con su espacio vivencial. Siendo reiterativos, ese alcance físico y espiritual catalizado en procesos de identidad y territorialidad. Ambos procesos confluyen y asientan el mismo concepto de etnicidad tratado, tanto desde la perspectiva de la antropología, como de la arqueología. No sólo se ha construido un modelo de trabajo sino una teoría que, inspirada por la sociología del arte, algunos de los principios de la antropología “levustrusiana” (en especial su concepto del mito), los fundamentos de la etnicidad o la actual arqueología procesual, nos ha llevado a buscar un significado relacionado con su rol de identidad territorial a algunas de las expresiones iconográficas paleolíticas.

El arte, como construcción material, entendido como un proceso social vinculable al lenguaje/comunicación, contendría las manifestaciones artísticas como imágenes que integran signos. Un tipo de signos que trascienden en simbología. Se ha dicho que el símbolo en el arte no deja de ser una verbalización sobre una analogía. O dicho de otra manera, aquél se concreta en en una imagen tras la cual hay un relato que porta un mensaje donde actúan un emisor y un receptor siendo la propia imagen el soporte. No es momento de entrar a definir

qué se entiende como arte, o si es correcto utilizar este término en lo referido a las expresiones iconográficas y gráficas del paleolítico. Una forma de evitar esta discusión conceptual puede ser la expuesta por el profesor de Estética y Teoría de las Artes, Lluís Xabel Álvarez¹⁸³¹. El arte, “*más allá de la utilidad, instrumental o simbólica, los objetos y situaciones estéticas han sido producidos, ‘creados’*”. De esta manera, tal como expresa Wladyslaw Tatarkiewicz¹⁸³², en una definición de arte se debe tener en cuenta “*tanto la intención como el efecto*”; el arte reproduce cosas, construye formas, expresa experiencias, etc. Dentro de esta misma lógica, la confluencia de técnica y tecnología se explica por aquello que una sociedad es capaz de hacer y hace junto con lo que piensan que están haciendo. El cruce de ambas reflexiones serían “*sintagmas*” de un relato de la realidad de esa sociedad. En definitiva, el arte es un saber en el ámbito de esos tres niveles. En cualquier caso, desde nuestro punto de vista, no se debe desvestirse de su envoltorio o, mejor dicho, de su relación estética. Se trata de una manera en la que el hombre llega a expresar, por diferentes caminos, sus ideas conforme a una forma, estilo, gusto, expresión, cánones técnicos y valores yendo más allá de una actitud práctica o de utilidad de un objeto. En este caso podríamos entender, posiblemente de modo algo forzado, este concepto a la manera que apuntaban autores como Benedetto Croce¹⁸³³ donde aquella, como parte de la filosofía del espíritu, se nos revela como forma de expresión donde la obra de arte es la representación de un concepto dentro de un contexto temporal e histórico. O como señalaba Roman Jakobson¹⁸³⁴, autor que concebía la estética como algo que pretende atraer la atención del observador sobre la propia forma, es decir una herramienta en el camino de la comunicación. Tanto la estética, como la forma y la técnica son partes importantes en el análisis. No sabríamos decir si es correcto o si es parte de ese término *humanitas*, tal como expresaba Erwin Panofsky¹⁸³⁵, que recoge esa confrontación del hombre con aquello que es inferior a él o aquello que le trasciende. Quisiéramos pensar que así es dentro de un universo de valores visuales que el hombre (Hombre Anatómicamente Moderno), como especie, ha ido creando, construyendo, desarrollando y utilizando. Las diferentes iconografías se construyen como contenido temático o significado trascendiendo a la mera forma, por tanto dejan de ser meras grafías. Ese significado, siguiendo la argumentación de Erwin Panofsky, se configura, a su vez, dentro de una esfera donde la imagen cobra sentido, es decir, “*un mundo de costumbres y tradiciones culturales*” pero se asienta en “*una familiaridad cotidiana de objetos y acciones*” como parte de un significado *fáctico y expresivo*. Es decir, el campo estilístico y el significado no son separables, la forma no es separable del contenido¹⁸³⁶.

La repetición de los hechos denota una personalidad cultural y esencial sobrepasando los dos niveles anteriores que se desenvuelven en el ámbito del fenómeno. Se parte de las

¹⁸³¹ Álvarez, Ll. X. (2005): *Signos estético y teoría. Crítica de las Ciencias del Arte*. Anthropos. Barcelona. 22-23. Catedrático de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Oviedo.

¹⁸³² Tatarkiewicz, W. (2015): *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Ed. Neometrópolis. Madrid. 74.

¹⁸³³ Este autor la entendía como un universo afectivo y fantástico. La estética como primer paso en el conocimiento. Ver Croce, B. (1967): *Breviario de estética*. Espasa Calpe. Madrid. Este autor asimila estética a filosofía del arte dando a la primera especial importancia al entender el arte como experiencia estética.

¹⁸³⁴ Jakobson, R. (1956): *Fundamentals of Language*. Halle Ed. La Haya ó Jakobson, R. (1967): *Fundamentos del Lenguaje*. Catedra. Madrid.

¹⁸³⁵ Panofsky, E. (1979): *El significado en las artes visuales*. Alianza Editorial. Madrid. 17-19.

¹⁸³⁶ Panofsky (1972, 23-26) y Panofsky (1979: 31,34 y 35).

formas (línea, color, masa), los motivos (análisis formal o primario) y las composiciones para llegar a temas y conceptos. La imagen y la combinación de imágenes configuran las historias (contenido temático o secundario). En definitiva, estamos en el Campo de la Iconografía. La comprensión de todo aquello que trasciende, soporta y está detrás del campo iconográfico nos hace entrar en el terreno de los valores simbólicos. Las imágenes se sujetan a formas y condiciones históricas variables, a una experiencia práctica que llamamos estilo y su interpretación se sustenta en un acervo cultural común; aunque el mayor problema es reconocer el cambio, interpretación y variabilidad, en el tiempo, del campo ideológico que está detrás de las imágenes. En definitiva, la composición artística, sus imágenes, debe ser leída como un todo para llegar a su comprensión¹⁸³⁷; por tanto, todo ello forma parte del mensaje y significado, son partes de la comunicación de un grupo humano. Y sin el conocimiento de todos esos valores visuales sería imposible ni la formulación, ni la emisión, ni la recepción/comprensión por parte de los miembros de un colectivo social tal como nos ha mostrado la semiótica. Señalaba Umberto Eco¹⁸³⁸ que “*la cultura existe porque se hace reconocible en una lengua y en los sistemas semióticos de su tipo*”. La intención está en todos los gestos, formas, motivos e iconos expresados sobre el lienzo rocoso o la superficie de un hueso que el hombre paleolítico pintó o dibujó. La sucesión de acontecimientos les obligará a una invención y reinención de esos valores al son de transformaciones culturales que, en muchas ocasiones, estarían relacionadas con respuestas medioambientales. Nosotros hemos seguido este método analizando técnicas, formas, motivos y estilos como formadores de imágenes sustentadoras de un contenido incorporándolo a nuestra metodología. Un análisis que nos muestra una composición de imágenes desde las que establecer esa interpretación dentro de un contexto cultural. Si se habla de cultura como concepto general, si debemos tener claro a qué nos referimos¹⁸³⁹. Éste se debe ver como algo orientado o capitalizado por las relaciones humanas, de los seres humanos y los objetos de su mundo vital. La cultura, así entendida, nos obliga en formas y contenidos, hábitos sociales, en procesos y movimientos o en estructuras. Son contextos de relación los cuales analizamos y en donde se pueden observar los conjuntos de reglas puestas en juego por un colectivo humano. Sin agentes y sin prácticas no hay cultura; de la interacción de ambas sale el producto como objeto cultural. Establecía Frank Boas¹⁸⁴⁰ que la cultura contiene todas las manifestaciones de los hábitos sociales de una comunidad, las reacciones del individuo al ser afectado por los hábitos del grupo en el que vive, y los productos de las actividades humanas. Por tanto, estamos ante una visión holística, dinámica y relacional.

¹⁸³⁷ Panofsky, E. (1972): *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial. Madrid. 13-37. Este autor habla de significado primario o natural, secundario o convencional. El segundo se nos muestra inteligible frente al segundo sensible. Un tercer nivel sería el significado intrínseco o contenido. El análisis iconográfico se ocupa de las imágenes, historias y alegorías. Y ello en un contexto histórico y cultural. A partir del análisis iconográfico se profundiza en el significado de la obra, aquél se incorpora, de manera orgánica, a otro método (Panofsky 1979:47-60). La obra muestra una significación intrínseca o contenido que es abordado desde la iconología, es en esta última donde radica el valor simbólico como objeto de estudio. La iconología es un método de interpretación que abunda en imágenes, historias y alegorías. La iconografía describe y estudia las imágenes conforme a unos temas que quieren ser representados por y para una sociedad dentro de unos parámetros de espacio y tiempo.

¹⁸³⁸ Eco, U. (2011): *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Debolsillo. Barcelona. 146

¹⁸³⁹ Un buen resumen que nos conduce en el difícil y variopinto mundo del concepto de cultura lo encontramos en la obra: Díaz de Rada, A. (2012): *Cultura, antropología y otras tonterías*. Trota Ed. Madrid.

¹⁸⁴⁰ Boas, F. (1938): *The Mind of Primitive Man*. Nueva York.

A la hora de establecer el hecho a explicar y los enunciados que lo explican (*Explicandum/explicans*), es decir la representación de determinados signos como iconografías específicas en un territorio y su significado – como identidad - territorial, nuestra hipótesis y planteamientos se han intentado ajustar a los fundamentos del realismo científico más relativo o la verosimilitud de Ikka Niiniluoto¹⁸⁴¹. A saber, la construcción de una hipótesis y teoría verosímil cuya contrastación, en nuestro caso, debe sustentarse en la antropología, la etnoarqueología y, especialmente, en la materialidad del registro arqueológico. Esa fórmula de validación ya había sido sugerida por Karl Popper¹⁸⁴² e, igualmente, fue aplicada por la Nueva Arqueología posteriormente. En este caso, nuestra hipótesis de partida era la relación entre un territorio y un grupo humano paleolítico, relación que sería expresada de manera gráfica a través de una confluencia de iconografías donde determinados signos se cargaban de un gran significado simbólico que podría relacionarse con expresiones de territorialidad/identidad/etnicidad (comunicación). A tenor del análisis de diferentes trabajos de la antropología y la etnoarqueología comentados en el capítulo V parecía pausable desarrollar esta tesis. No deja de existir un grado de incertidumbre en nuestras conclusiones ya que, al contrario de las pruebas de un laboratorio, nosotros trabajamos en un sistema abierto, tal como exponía el Realismo Crítico, y, por tal razón, nuestras tesis tienen un carácter de tentativa. De esta manera hemos acotado un medio geográfico concreto (valle del río Sella-Güeña entro de la comarca de Picos de Europa) que, *a priori*, nos ofrecía esa posibilidad de estudio. Se partía de trabajos anteriores y, por tanto, de una información previa. No podemos más que limitar ese grado de incertidumbre, como ya se expuso en el capítulo IV, estableciendo una hipótesis bien formulada, razonada y argumentada dentro de un proceso de investigación estableciendo las preguntas adecuadas. La ciencia nos obliga a una explicación con un método riguroso más allá de un puro aparato descriptivo. Si antes exponíamos nuestra hipótesis de partida, una de las preguntas claves era cómo identificar un paleoterritorio, al menos en un área local o comarcal bien determinada geográficamente, y qué tipo de signos o imágenes podían expresar esa territorialidad por parte del grupo humano. Nos obligaba a una metodología amplia. Por un lado, se debían realizar algunos análisis territoriales de captación de recursos apoyándonos en el registro de varios yacimientos y en ciertas técnicas ya desarrolladas (uso y ocupación del espacio); por otro, se debían establecer algunas características y criterios sobre determinadas iconografías (comprensión y apropiación simbólica del espacio). En este caso la redundancia tipológica basada en un estudio de características formales, así como la concentración geográfica de determinados ideomorfos nos abría el camino. Para esta decantación volvíamos a trabajar sobre tres pilares:

1. La antropología como ciencia que nos acercaba a la posible conceptualización de territorio y etnicidad de un pueblo cazador-recolector o mal llamado “primitivo”.
2. La etnoarqueología como forma de contrastación de algunas propuestas e inspiradora de metodología.

¹⁸⁴¹ Niiniluoto 2002

¹⁸⁴² Popper (1987:109-111). Ya fue tratado en el Capítulo IV.

3. El concepto de materialidad según el cual debíamos partir de aquellos elementos presentes en el registro arqueológico que nos diesen las pautas a la hora de interpretar ciertos *items*.

Se podía partir de un concepto amplio de *ethnos* aportado por la antropología, es decir, entendido como la diversidad de formas de vida social y la producción social y cultural que un grupo humano es capaz de crear históricamente *per se* y en relación a otros. Como tal grupo, es capaz de generar esas diferencias aunque en la tensión de esas diversidades se desarrollan como comunidad y, en conjunto, como especie¹⁸⁴³. En cualquier caso no se debe estudiar ninguna sociedad como un estamento estanco con una cultura monolítica y unitaria; muy al contrario, vemos que existe en mayor o menor grado una permeabilidad y sociabilidad que no impide el desarrollo de un grupo con sus rasgos o sus referencias identitarias que le ayuden a dar respuestas colectivas ante diferentes retos. Es más, hemos visto como determinados colectivos se apropian de diversos elementos culturales de otros pueblos como referencias de prestigio para reafirmar su grado de identidad. La etnicidad debe verse, desde nuestro punto de vista, como un sistema social de pensamiento que permite a un grupo humano cazador-recolector obtener respuestas ante sus retos presentes¹⁸⁴⁴. Esas respuestas, como ya expusimos, se apoyan, en gran medida, en sus referentes míticos e ideológicos, en sus estrategias para explotar el medio y comprenderlo, en su relación con otros pueblos, etc. La especial supeditación de un grupo cazador-recolector a su entorno hace que las variables ecológicas y medioambientales sean claves e importantes y tendrán, un especial peso, en la configuración de su identidad siguiendo las tesis primordialistas como las expuestas por F. Barth¹⁸⁴⁵. No se trata de un fácil determinismo sino de la capacidad del hombre, ante un medio complejo y en ocasiones muy hostil, en dar respuestas a retos que le permitan obtener ventajas competitivas con el fin de desarrollarse como sociedad. Tener unos puntos de referencia ideológicos cohesionadores, les ayudaría y reforzaría como colectivo permitiéndoles abordar esos retos y resolver, de alguna manera, situaciones adversas. Es por ello que hemos dado una especial importancia al medio y la estrategia de uso y explotación del mismo, a la hora de crear un modelo de trabajo. Este tipo de posturas abogarían más por un concepto de identidad y su aplicación como una fórmula de respuesta e instrumental.

Por lo general, los modelos de trabajo en arqueología que analizan el territorio y, por ende, la territorialidad, como se ha reiterado, se han construido con los aportes de la etnoarqueología. Hemos visto como varios autores (Binford, Gamble, Hodder, Lee, Yellen etc), desde diferentes puntos de vista, nos iban definiendo diferentes maneras de explotar y socializar el espacio por parte de un grupo humano. Estos modelos definidos por el estudio de patrones de comportamiento de pueblos como los inuik, los pigmeos, los bosquimanos o los aborígenes australianos, referencian espacios de explotación o captación de recursos y estrategias de desplazamiento. Las motivaciones de esa movilidad tendrían distintas causas (aprovisionamiento, intercambios, relaciones sociales, simbólicas, etc). La antropología con los trabajos de Mauss, Elkin o Collignon nos ilustran sobre la complejidad simbólica, en

¹⁸⁴³ Nos ha parecido sobradamente ilustrativa la idea expuesta, en este sentido, por el profesor Angel Díaz de Rada (2012: 24)

¹⁸⁴⁴ Cardete del Olmo 2006

¹⁸⁴⁵ Barth 1969

cuanto al diseño de movilidad sobre un territorio, que presentaban actuales pueblos cazadores-recolectores. Un universo espiritual que les ayudaba a aprehender ese espacio, comprenderlo y expresarlo a través de mitos y, desde ahí, comunicarlo como fórmula de conocimiento para todo el grupo. Muchos de aquéllos serían representados en las paredes de abrigos rocosos o sobre otros soportes como parte de ese entramado simbólico.

Los diferentes grupos humanos asentados en un amplio territorio podrían participar de cierta movilidad, contacto e intercambio de información unida a procesos sociales de inclusión y exclusión identificándose por sí mismos y por otros. Se podría hablar de relaciones sociales, más o menos estables, por encima de límites territoriales, del necesario establecimiento de redes de información que les pudieran ayudar en momentos complejos, redes cuyo demostrativo material se podría mostrar a través de ciertos objetos con un determinante mensaje visual y carga simbólica donde el estilo pudiera ser una importante herramienta de las estrategias sociales¹⁸⁴⁶. Esta idea parece, a día de hoy, corroborarse con los datos arqueológicos siendo sustentada por diferentes autores¹⁸⁴⁷. Parece existir un consenso entre muchos prehistoriadores sobre la existencia de relaciones o contactos, a diferentes niveles o intensidad, entre grupos paleolíticos de la zona cantábrica, francesa y mediterránea. Una relación y movilidad que sería desigual en el tiempo, posiblemente motivada por

¹⁸⁴⁶ Gamble 1982 y Gamble 1983b. Este autor hablaba de redes de seguridad basada en alianzas posibilitando el acceso a espacios de recursos. Su radio podía venir demostrado por la dispersión y extensión de ciertos elementos de la cultura material. Éstos elementos específicos funcionarían como parte del sistema de información/comunicación y serían utilizados con fines sociales. Gamble proponía, por ejemplo, para este uso las figurillas de venus gravetienses repartidas por gran parte de Europa. Estas ideas de Gamble (2001) terminaron desarrollándose en un modelo de organización del territorio dividido entre Paisaje de Costumbre o el espacio más inmediato donde el grupo actúa para obtener sus recursos. Y Paisaje Social vinculado a una red de transacciones más amplias. El estudio de ciertas piezas y de los itinerarios nos llevaría a la interpretación del paisaje y el territorio de un determinado grupo cazador-recolector.

¹⁸⁴⁷ Corchón, M.^a. S. ; Mateos, A.; Álvarez, E.; Peñalver, E.; Delcols, X. y Vander Made (2008): "Ressources complémentaires et mobilité dans le Magdalénien cantabrique. Nouvelles données sur les mammifères marins, les crustacés, les mollusques et les roches organogènes de la Grotte de Las Caldas (Asturies, Espagne). *L'Anthropologie* 112. 284-237

Corchón, M.^a. S. (2012): "Gestión del territorio y movilidad de los grupos cazadores-recolectores del valle del Nalón (Asturias), España durante el Tardiglacial". Arias, P; Corchón M.^a.S; Menéndez, M y Rodríguez Asensio, J.A (Eds). *El Paleolítico Superior Cantábrico*. Actas 1^a Mesa Redonda. San Román de Candamo (Asturias). 21-48.

Corchón, M.^a.S; Álvarez, E. y Rivero, O. (2012): "Contactos extracantábricos en el Magdaleniense medio: nuevos datos de la cueva de Las Caldas (Oviedo, Asturias)". Arias. P; Corchón, M.^a.S.; Menéndez, M. y Rodríguez Asensio, J.A. *El Paleolítico Superior Cantábrico*. Actas 1^a Mesa Redonda. San Román de Candamo (Asturias). 113-125.

Corchón, M.^a.S. y Tarrío, A. (2009): "Mobilité. Territoires et relations culturelles au début du Magdalénien moyen cantabrique: nouvelles perspectives". Le concept de territoires dans le Paléolithique supérieur européen. Vol 3. Sesión C16. UISPP. *British Archaeological Reports*. 217-230.

Fano, M. A. y Rivero, O. (2012): "El territorio y la movilidad de los cazadores del final del Pleistoceno: algunas reflexiones metodológicas". Arias, P; Corchón, M.^a.S; Menéndez, M. y Rodríguez Asensio, J.A (Eds). *El Paleolítico Superior Cantábrico*. Actas 1^a Mesa Redonda. San Román de Candamo (Oviedo, Asturias). 2017-216.

Rivero, O. (2010): *La movilidad de los grupos humanos del Magdaleniense en la región Cantábrica y los Pirineos: una visión a través del arte*. Tesis Doctoral. Facultad de geografía e Historia. Universidad de Salamanca.

Sauvet 2017 y Sauvet 2014.

Sauvet et al. 2008.

necesidades de respuesta a estrategias medioambientales o relaciones sociales y simbólicas. Tesis que se debe desmarcar de aquellas que abogaban por el difusionismo y las migraciones. La existencia de grupos locales o comarcales, tanto en el área del Cantábrico central, como en zonas ultra pirenaicas parece demostrarse por ciertos rasgos de la cultura material pero también la existencia de contactos que se irían incrementando con el avance del Pleistoceno Superior hasta configurarse una mayor homogeneidad cultural de gran radio que se traslada a diferentes comportamientos sociales, incluido el arte. Existiría, sin duda, una movilidad o fórmulas de contacto e interrelación social (alianzas, matrimonios, expediciones de caza, etc.) que favorecerían la permeabilidad entre los distintos grupos locales posiblemente transformando muchos de sus principios simbólicos, ideológicos, mitos y creencias. Por tanto, sus principios de etnicidad. Algo, que entre otras cosas, variaría sus valores visuales modificando muchas de las iconografías y maneras de expresar la imagen con los conceptos que pudieran sustentarlas. Parece cada vez más claro que a partir del 14.000-14.500 BP (17240-17640 cal BP) comienzan a irrumpir - en el área cantábrica - modelos artísticos reflejados, bien en soportes de hueso, bien en las paredes de las cavernas, con fuertes influjos pirenaicos. La paulatina caída, por ejemplo, de la representaciones de ciervas y ciertos estilos gráficos frente a los bisontes sería un demostrativo de esos profundos cambios que se estaban fraguando. La persistencia de diferentes tipos o corrientes estilísticas como resultado de todos los factores de producción que determinan una iconografía o grupo iconográfico no es extraña ni ajena a las sociedades humanas (cambios en el contexto). No sabemos si este fenómeno de apertura o localización y de mayor o menor homogeneidad cultural responde a procesos de mayor o menor presión demográfica, mayor o menor cantidad de recursos que llevasen a una mayor o menor reafirmación de la identidad tribal como proponían Gamble o Smith¹⁸⁴⁸. Puede ser una hipótesis a desarrollar en el futuro a tenor de las evidencias.

Todos los patrones etnográficos y etnoarqueológicos, como se puede observar, nos permiten establecer, en términos generales, un radio largo y corto en la explotación del medio. Es ese espacio cercano el que nos interesa para nuestra investigación. Sería en éste donde se habrían producido diversas variaciones y referencias locales de cierta relevancia o donde, al menos, se dejasen evidencias gráficas y materiales claras sobre la personalidad grupal tal como revelan los modelos etnográficos¹⁸⁴⁹. Los perímetros aportados por los estudios de pueblos “primitivos” actuales oscilan entre los 30 y 80 km, en casos más. Esta versatilidad no deja de responder a variables como la orografía, el clima, la biodiversidad o la competencia con otras bandas. Estos factores nos llevan a no generalizar el modelo sino a matizarlo con el estudio las condiciones medioambientales de cada caso. A circunscribirlo a espacios bien definidos geográficamente o, dicho de otra manera, con una personalidad regional concreta (caso de la Comarca de Picos de Europa en el oriente asturiano). Si parece que, de manera recurrente, se establece en todos los modelos, aunque con diferentes metodologías o criterios, un círculo muy inmediato y cotidiano donde el grupo interactúa de manera intensa, continua y

¹⁸⁴⁸ Gamble, C. (1990): El poblamiento paleolítico de Europa. Barcelona. Ed Crítica. 332-371 y Smith, C. (1992b): “The articulation of style and social structure in Australian Aboriginal art”. *Australian Aboriginal Studies* 1. 28-34.

¹⁸⁴⁹ Señalaba Leroi-Gourhan que: “...les arts pré et protohistoriques offraient des caractères régionaux sensibles: sur le plan des concepts, la même personnalisation ethnique est légitimement défendable”... “L’expérience ethnologique montre le niveau de développement abstrait d’un système symbolique déterminé, peut dans des ethnies proches connaître des écarts considérables...”. Leroi-Gourhan, A (1975): “Iconographie et interprétation”. *Valcamonica Symposium* 72. Actes. 49-55

de variadas maneras. Desde un asentamiento estable se producen desplazamientos diarios de diferentes partidas hacia los puntos de recursos como podemos observar en el mapa idealizado que se ha construido para nuestro caso tal como se mostraba en algunos ejemplos tratados en el apartado 6.2. Se ha visto como muchos modelos se han apoyado, especialmente, en factores medioambientales con un desarrollo meramente económico. Se ha querido romper este único enfoque buscando una dimensión social, como si la mera estrategia de organizar la explotación de un espacio no lo fuera, es más puede ser un camino para comprender ciertos factores de solidaridad y organización interna de un grupo. Ese intento de disponer el espacio socialmente o humanizarlo dejaría, entre este tipo de sociedades, menos rastros en el paisaje, al menos las evidencias arqueológicas son más complejas de ver y analizar. Se ha buscado una nueva lectura de los objetos como portadores de información en cuanto a las relaciones sociales.

Los trabajos sobre arte mueble, tanto por sus analogías estilísticas, como por las cadenas operativa (análisis formal) nos abren un interesante camino que permite mostrar peculiaridades, la movilidad e influjos de diferentes grupos tal como han mostrado, entre otros, autores Lemmonier o Lechtman¹⁸⁵⁰. En este sentido son importantes las aportaciones de autores como Rivero o Sauvet¹⁸⁵¹ aplicadas al arte mueble paleolítico cantábrico y pirenaico. La carga de información, para estos autores, que se deduce de este tipo de estudios es inspiradora. La manufactura y el estilo podrían jugar un importante rol en el intercambio de información, la comunicación y las interacciones sociales tal como proponía Wobst¹⁸⁵². Incluso, como señalaba Weissner¹⁸⁵³, construyéndose como un estilo propio con valor visual y comunicador grupal.

Aún más complejo es pasar a la determinación de la dimensión simbólica. Un primer paso puede estar en los análisis iconográficos tal como los planteamos al comienzo de este capítulo con un valor interpretativo y de reconstrucción como proponía Leroi-Gourhan¹⁸⁵⁴. Ni que decir tiene, en la construcción de un modelo comarcal, que los contactos, las interacciones o la movilidad de un grupo, no desvirtúa su capacidad de marcar una identidad social y simbólica propia. Nunca es descartable, y nuevamente los modelos etnográficos nos lo muestran como ya se vio en el capítulo IV, como ideas, conceptos o referencias de otros colectivos pueden ser asumidas, reeaboradas y refundidas con las propias inspirando nuevos principios sin anular las bases sobre las que se ha construido su identidad étnica¹⁸⁵⁵. Una identidad manifestada de diversas maneras. En relación a esta idea de las cadenas operativas, nuevamente la etnoarqueología ha mostrado como la selección de diferentes técnicas,

¹⁸⁵⁰ Lemmonier, P. (1986): The study of Material Culture Today: Towards an Anthropology of Technical Systems". *Journal of Anthropological Archaeology* 5. 147-186. Lechtman, H. (1977): Style in technology. Some early thoughts". Lechtman, H y Merrill, R.S. (Eds). *Material Culture Styles. Organization and Dynamics of Technology*. Sant Paul MN, West Publications. 3-20.

¹⁸⁵¹ Rivero 2010
Rivero, O. y Sauvet, G. (2014): "Defining Magdalenian cultural groups in Franco-Cantabria by the formal analysis of portable artworks". *Antiquity* 88. 64-80.
Sauvet 2017

¹⁸⁵² Wobst 1977

¹⁸⁵³ Weissner 1983

¹⁸⁵⁴ Leroi-Gourhan 1975

¹⁸⁵⁵ Leroi-Gourhan 1975

tecnologías, soportes o materiales podría relacionarse con factores no sólo económicos sino simbólicos o sociales. Sobre esta hipótesis se podría trabajar en el futuro y podría ayudarnos a explicar la aparición de ciertos objetos, que seguramente tendrían un valor visual y simbólico relacionado con el prestigio, tales como los colgantes sobre hioides de ciervo del Sella, o lo fenómenos artísticos locales como las expresiones de *ciervas estriadas*. Se nos abre un nuevo camino de investigación para conocer las relaciones de identidad¹⁸⁵⁶. Estos factores técnicos, como soporte de ese estilo, pueden ser tan interesantes como este último pudiendo interpretarse como indicadores de identidad. Los procesos implícitos implican una detenida formación, una repetición de actos y posiblemente una carga simbólica que es más difícil de imitar que un estilo en sí mismo. Dentro de todos los pasos de producción de una representación de arte, el estilo es una faceta más aunque todas podrían relacionarse, según casos, con la identidad social¹⁸⁵⁷. Por tanto, se deben, en el análisis, contemplar diversas pautas como materiales y técnicas, es decir todas las fases posibles de la cadena operativa.

Los trabajos etnoarqueológicos de los últimos 35 años nos muestran esa variabilidad en la forma y manera de entender y aplicar la visión de etnicidad por un colectivo. Aunque todas las investigaciones de este campo han abierto campos de reflexión y comprensión de fenómeno. En cualquier caso este fenómeno debe verse bajo un prisma de multivariantes - tal como exponía Jones¹⁸⁵⁸ - alejándose de un estudio de dirección única. Las investigaciones de arqueólogos como Hodder¹⁸⁵⁹ sobre los Baringo y Nuba nos permitieron apreciar como este tipo de sociedades mostraban su pertenencia grupal ante sí mismos y frente a otros. Y se hacía por diferentes elementos externos como internos o privados. Esos indicadores visibles son los que podemos llegar a rastrear con cierta precisión dentro del registro arqueológico. Los estudios sobre los Nuba mostraron el denso mundo conceptual e ideológico que sustentaba sus rasgos de identidad al margen de elementos materiales. Fueron investigaciones que, yendo más allá del mero análisis territorial y su uso como había hecho la Nueva Arqueología, nos obligaban a una lectura más profunda de las evidencias materiales en relación con este tema no descartando, en principio ninguna. En este sentido los estudios de Corse¹⁸⁶⁰ entre las poblaciones de Sierra Leona demostraron como las referencias de etnicidad no debían buscarse, únicamente, entre objetos de la vida cotidiana sino en sus santuarios. Estas dificultades, que el antropólogo puede aclarar con el estudio directo del comportamiento humano en una sociedad determinada, se nos antojan complejas en nuestra ciencia que se ha visto arrastrada por la primera a la hora de entender y plantear correctamente los fenómenos de identidad y etnicidad. Los objetos son mudos y, por tanto, debemos establecer una forma que nos permita indagar en las evidencias materiales y deducir de ellas aquellos rasgos vinculados a los procesos de etnicidad. Se podría partir de esa carga funcional, formal y estilística que Binford¹⁸⁶¹ señalaba para los artefactos y su función comunicativa de costumbres, valores y creencias favoreciendo la comunciacion e identidad dentro del grupo. Nuevamente nos encontramos, como se veía en el parrafo anterior, ante una matriz de

¹⁸⁵⁶ Gosselain 1998

¹⁸⁵⁷ Domingo, I; Fiore, D. y May, S.K. (2009): "Archaeologies of Art. Time, place and identity in Rock Art, Portable Art, and Body Art". Domingo, I; Fiore, D. y May, S.K. (Eds). *Archaeologies of Art. Time, place and identity*. One World Archaeology. California. 15-28

¹⁸⁵⁸ Jones 1997

¹⁸⁵⁹ Hodder 1982

¹⁸⁶⁰ De Corse 1994

¹⁸⁶¹ Binford 1962 y 1965

producción, estilo y uso como parte de una tradición continuada en el tiempo. Todos estos factores confluyen en lo que autores como Whallon¹⁸⁶² o Sackett¹⁸⁶³ han denominado la “*iconografía étnica*”. Y esta idea la hemos defendido en nuestro trabajo cuando mostramos la peculiaridad iconográfica y formal de algunos signos (tectiformes, rectangulares, etc.) u otras imágenes, más complejas técnica y formalmente, como las ciervas estriadas. Como punto de partida se podría pensar que cada grupo social acaba desarrollando y poseyendo un estilo propio, con el que plasman imágenes y decoraciones sobre diferentes soportes y con determinadas técnicas, como fuerte valor visual comunicativo y social poseedor de identidad, una tesis seguida en la actualidad por diferentes autores¹⁸⁶⁴. Así lo interpretó Wiessner¹⁸⁶⁵ en los comportamientos de las tribus San del Kalahari estableciendo dos dimensiones: *Emblemic Style* y *Assertive Style* relacionados con la búsqueda de elementos de referencia grupal e interacción social como partes de un proceso de comunicación social. Una noción de estilo que englobaría las formas de comunicación de identidad, la identificación de comportamientos básicos a través del estilo fundamentalmente el proceso cognitivo de la identificación personal y colectiva por comparación, por consiguiente el estilo *emblemic* es parte de los procesos sociales destinados a promover la identidad del grupo¹⁸⁶⁶. Las referencias a través de elementos materiales y de estilos decorativos fue demostrada en la región de Kalinga por Graves¹⁸⁶⁷ entendiéndose, a nuestro parecer, el estilo como una unión de forma y contenido como señalaba Boast¹⁸⁶⁸. En este caso se daba una gran importancia como elemento de identidad a factores tales como el estilo, la tecnología, la técnica o las cadenas operativas como se exponía anteriormente, incluso las formas de distribuir la producción de ciertos objetos. Relativiza el término dispersión como marcador de un territorio estudiando diversos aspectos de la pieza y su decoración o de la iconografía representada sobre una pared. La intención en la adquisición de una pieza, por los motivos que fueren, subyace siempre. Las investigaciones de Dietler y Herbiel¹⁸⁶⁹ entre los Luo de Kenya fueron muy ilustrativas en este sentido. Estos trabajos junto a los de Gosselain¹⁸⁷⁰ en la región subsahariana nos permiten fijar el análisis sobre la relación entre cultura material, identidad, límites sociales y movilidad

¹⁸⁶² Whallon 1968

¹⁸⁶³ Sackett 1986

¹⁸⁶⁴ En este sentido es interesante el compendio de trabajos recogidos en: Domingo, I; Fiore, D. y May, S.K. (2009): *Archaeologies of Art. Time, place and identity*. One World Archaeology. California.

¹⁸⁶⁵ Wiessner 1983

¹⁸⁶⁶ Otros autores, trabajando sobre las mismas ideas, conceptos e interpretaciones sobre el uso y misión del estilo dentro de un grupo humano, proponen otros términos, por ejemplo W. K. Macdonald al hablar de las tumbas y la disposición del cadáver entre grupos de las llanuras americana, ver Macdonald, W.K. (1990): *Investigating style: an exploratory analysis of some plains burials*. Conkey, M y Hastorf, C (Eds), *The uses of Style in archaeology*. Cambridge University Press. 105-112. O negando la asociación entre el estilo emblemático y su expresión como identidad expuesto por N. Franklin. Ver Franklin, N (1986): *Stochastic vs Emblematic: an archaeologically useful method for the analysis of style in Australian Rock Art*. *Rock Art Research* 3-2. 121-140.

¹⁸⁶⁷ Graves 1994

¹⁸⁶⁸ Boast, R. (1997): “A Small Company of Actors: a Critique of Style”. *Journal of Material Culture* 2-2. 173-198. Si bien este autor es crítico con el uso del estilo. El estilo demanda una visión de un objeto tal como se hace en un lugar determinado y se convierte en un conjunto de intenciones que se pueden leer en contextos variados. El objeto, siguiendo con su argumentación, no soporta un contenido que se lea, a lo largo de su vida, de diferentes maneras, ni adquiere, en el lugar donde fue concebido, un conjunto de identidades que luego se vinculan a las relaciones sociales.

¹⁸⁶⁹ Dietler y Herbiel 1989

¹⁸⁷⁰ Gosselain 2000

de piezas y personas. Diferentes estudios sobre el comportamiento artístico, tanto individual como colectivo, entre actuales poblaciones aborígenes australianas nos muestran esos comportamientos donde el estilo decorativo, por ejemplo, expresado en diferentes soportes forma parte de su estrategia social de identidad. Se vienen planteando interesantes hipótesis según las cuales el arte o, más bien los lugares que contienen arte, son parte de la articulación del paisaje y espacio transitado por determinadas rutas creando espacios culturales y simbólicos. Se muestra una ligazón entre arte y paisaje. Un medio natural humanizado. Seguramente los lugares con arte no fueron elegidos al azar se seguirían criterios como rutas, rasgos significativos del paisaje, etc¹⁸⁷¹.

El estilo, como las formas o las técnicas empleadas, deben entenderse y analizarse como parte de la iconografía desarrollada. Por tanto, como factores del proceso de comunicación, mensaje y transmisión ideológica subyacente a aquélla, se trasciende más allá de decoración y morfología como los dos únicos binómios que algunos autores entendían como marcadores sociales de identidad¹⁸⁷². Este punto de vista quiere ir más allá del mero enfoque que entiende el estilo como texto o lenguaje¹⁸⁷³. El fenómeno al que nos enfrentamos es más amplio y complejo en planteamiento y análisis pero entendiendo al estilo como parte de la expresión simbólica del grupo dentro de una contexto. Aquél lo entendemos, siguiendo a Wobst¹⁸⁷⁴, como parte del proceso de expresión visual que forma parte de la construcción de identidad facilitando tanto la integración del grupo, como el mantenimiento de los límites intergrupales a los que pudieran estar sujetos. Si queremos dejar claro que el estilo, como tal concepto formal, se ha aplicado en demasía en los análisis formales del arte paleolítico. Éste parecía ser el único factor o rasgo a tener presente, tanto en el estudio de las figuras, como su cronología. De igual manera que gran parte de la discusión académica sobre el valor y uso del estilo en arqueología se ha centrado, sobre todo, en cierto tipo de artefactos como cerámicas o industria lítica y menos en el arte paleolítico. El estilo, o mejor el análisis estilístico, como señalaban Conkey y Hastorf¹⁸⁷⁵, debe ser usado como una herramienta para dar sentido a los materiales y al pasado, como un espejo donde se reflejen ideas y características. Se ha dado al estilo, en arqueología, una especial primacía y prioridad en el análisis de patrones de la cultura material y cierta naturaleza autónoma del artefacto¹⁸⁷⁶. Esta anomalía afecta a nuestra propia crítica ya que estamos valorando diferentes supuestos. De ahí que busquemos destacar algunos factores como el valor de los análisis estilísticos en sí mismos dentro del estudio de las formas, su importancia como parte del sistema de comunicación o su utilidad como referente de identidad.

¹⁸⁷¹ Domingo, I; Fiore, D. y May, S.K. 2009

¹⁸⁷² Wobst 1977

¹⁸⁷³ Boast, R (1997): "A small company of actors. A critique of style". *Journal of Material Culture* 2-2. 173-198.
Dietler, M. y Herbich, I. (1998): "Habitus, Techniques, Style: An integrated approach to the social understanding of material cultural and boundaries". Stark, M.T (Ed). *The archaeology of Social Boundaries*. Washintong, Smithsonian Inst. Press. 232-263.

¹⁸⁷⁴ Wobst 1977.

¹⁸⁷⁵ Conkey, M. y Hastorf, Ch. (1990): "Introduction". Conkey, M. y Hastorf, Ch. (Eds). *The uses of style in archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge. 1-4.

¹⁸⁷⁶ Conkey, M. (1990): "Experimenting with style in archaeology. Some historical and theoretical issues.". Conkey, M. y Hastorf, Ch. (Eds). *The uses of style in archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge. 5-17.

Las diferentes discusiones han acabado centrando el estudio arqueológico sobre el uso y aplicación del estilo, como parte de la producción de representaciones culturales, en la necesidad de tener presentes las analogías formales dentro de un proceso de producción y, a su vez, hacerlo dentro de un contexto productivo donde se encuentran embebidas las tecnología y los materiales¹⁸⁷⁷. Debemos obviar la generalización y uso del término estilo para ello centrarnos en conceptos, factores y metodología de estudio, como bien dice Inés Domingo, no se trata de “*restringir utilización del término estilo a determinados aspectos de la variación, sino especificar en cada caso a qué nos estamos refiriendo, qué tipo de estilo nos interesa rastrear o qué valor atribuimos a la variación que hemos observado (estilo individual, estilo grupa o intergrupala, estilo cronológico, estilo funcional, etc.)*”. Los estilos “*son atributos de un artefacto o arte-facto (formales, decorativos, formas de distribución, composición y utilización del espacio gráfico, tecnológicos y funcionales) que reproducidos de forma más o menos sistemática en espacio y tiempo, permiten reconocer agrupaciones significativas que reflejen entidades sociales de diversa magnitud*”¹⁸⁷⁸. Por consiguiente, se debe practicar el análisis estilístico bajo tres parámetros: formal, funcional y tecnológico. Y se plantea como fórmula para inferir conclusiones relaciones sociales o fórmulas identitarias desde diferentes expresiones del estilo. El estilo, desde este punto de vista, es parte del sistema de comunicación que contienen las imágenes, tanto grabadas, como pintadas en paredes o arte mueble. Expresiones gráficas que soportan un mensaje y significado relacionado con fenómenos sociales de identidad que se transmite, en nuestro caso de estudio, de forma consciente o inconsciente, directa o indirecta. Estamos ante un todo donde el estilo asume una función de lenguaje dentro de un contexto social y cultural o de creencias sujeto al binomio espacio-tiempo. Dentro de ese sistema de comunicación, se transmite la identidad. Se puede hacer de una manera consciente como indicaban autores como Wiessner o Hodder¹⁸⁷⁹ y donde el objetivo sería reforzar la unidad del grupo, crear estrategias sociales e ideológicas de relación (reglas, normas, comportamientos económicos, etc), sus relaciones sociales dentro y fuera del mismo o expresar la diferenciación frente a otros. Aunque hay otros arqueólogos¹⁸⁸⁰ que se posicionan por una comunicación inconsciente como parte de una tradición o comportamiento. Posiblemente diferentes objetos, imágenes o elementos materiales puedan jugar un rol u otro dependiendo del contexto donde se creen y formulen.

El estilo se pretendía, como sistema de análisis, como un fenómeno autónomo de otros factores o rasgos que nos muestra una pieza o, sobremanera, una obra de arte, cuando es

¹⁸⁷⁷ Conkey 1990.

¹⁸⁷⁸ Domingo, I. (2005): *Técnica y ejecución de la figura en el arte rupestre levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones*. Tesis Doctoral. Departamento de Prehistoria y Arqueología. Universitat de Valencia. 28 y 29, 30. Esta autora lo determinó perfectamente en su estudio del arte rupestre levantino. No sólo se mostraron secuencias evolutivas sino que la distribución espacial de variantes formales, técnicas, cadenas operativas, temáticas y fórmulas compositivas reflejarían pautas de articulación del territorio facilitando la identificación de fronteras o límites intergrupales. Una pauta a seguir sería la homogeneidad de las representaciones.

¹⁸⁷⁹ Wiessner, P. (1988): “Style and changing relations between the individual and society”. Hodder, I (Ed). *The Meaning of things: Material Culture and Symbolic expressions*. Allens y Unwinn Ed. Lodres. Wiessner, P. (1990): “Is there a unity to style?”. Conkey, M. y Hastorf, Ch. (Eds). *The uses of style in archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge. 105-112. Hodder, I. (1990): “Style as historical quality”. Conkey, M. y Hastorf, Ch. (Eds). *The uses of style in archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge. 44-50. Conkey 1990.

¹⁸⁸⁰ Sackett 1986

una parte, indudablemente fundamental y consustancial, de la misma. Hay una corriente de pensamiento que entiende el estilo como fenómeno multidimensional y dinámico cuando, en realidad, es parte del conjunto de los factores (forma, técnica, soporte, etc.) que construyen la imagen formal. El estilo es parte de la fórmula de comunicación, del lenguaje y expresión de la cosmovisión de una comunidad, a su vez, está dentro de la manera de concebir una imagen – o conjunto de imágenes - que busca transmitir unos valores ideológicos a través de unos valores visuales concentrados en una iconografía; y se hace desde diferentes caminos o fórmulas tecnico-compositivas, incluida la estética como ya afirmamos. Aquella se concibe bajo un estilo dado dentro de un contexto social y cultural. El resultado es esa fórmula comunicativa, a la que reiteradamente nos hemos referido, que funcionaría dentro de una red social. En definitiva se nos plantea un estudio exhaustivo y formal de todos los factores que configuran una imagen. Panofsky¹⁸⁸¹ señalaba tres elementos constitutivos sobre los que trabajar: la forma materializada, la idea y el contenido. Y debía hacerse, tanto desde la perspectiva (procesos interactuantes) del análisis arqueológico racional (metódico, exacto y exhaustivo), como del historiador del arte (recreación estética intuitiva). El fin es determinar, por todos los medios de análisis posibles, que mensaje o mensajes, que mundo simbólico o tradición simbólica, que elementos ideológicos y que creencias están contenidas en una expresión plástica.

El concepto de etnicidad – en la capa ideológica -es un proceso dinámico y activo que se debe concebir y plantear de manera variable al calar o expresarse, por un colectivo, en sus diferentes capas sociales y culturales. Según Barth¹⁸⁸² una colectividad étnica se construye a la vez que se construyen sus límites o espacios de actividad frente a otros grupos. La identidad social es una construcción sustentada sobre dos vías: la interna del grupo y la contribución externa realizada por otros¹⁸⁸³. Se nos plantea como una tensión dinámica que debe exteriorizarse, de alguna manera, o visualizarse. Estaríamos ante un proceso de comunicación permanente. Nos interesan dos planos de análisis aunque uno debe llevar al otro: Plano material y plano simbólico. Desde este punto de vista, la cultura material, como reflejo de una sociedad, nos permite analizar variadas prácticas, como se comentaba antes, entorno a las formas de producción, uso, consumo o desplazamiento. Son documentos de una determinada forma de expresión social y simbólica mostrando esa relación del grupo con un espacio geográfico que explota, del que subsiste y donde desarrolla todas sus prácticas sociales (patrones de explotación y ocupación). El punto de vista de autores como Jones¹⁸⁸⁴ nos abre el camino metodológico relacionando algunas evidencias materiales con la creación de identidades. Se trata de hacer una relectura de las evidencias arqueológicas, el análisis de contextos (micro-macro) y de establecer que *items* pasivos o activos se relacionan con el proceso. De alguna manera esta se visualizaría a través de mensajes condensados en determinadas iconografías o conjuntos de iconografías. De hecho, los grupos humanos pueden comunicar o mostrar su identidad, como tales, de manera consciente o inconsciente a través de un variado elenco de elementos materiales y culturales, en general, que se erigen en símbolos identitarios. Sobre esta base autores como Fernández Grötz y Zapatero¹⁸⁸⁵ nos

¹⁸⁸¹ Panofsky (1979: 30-31)

¹⁸⁸² Barth 1969

¹⁸⁸³ Domingo, I; Fiore, D. y May, S.K. 2009:24

¹⁸⁸⁴ Jones 2008

¹⁸⁸⁵ Fernández Grötz y Zapatero 2011

proponían el concepto de materialidad como fórmula para afrontar el análisis de la etnicidad desde el punto de vista arqueológico. Ésta, como todo proceso social, deja su huella en el registro, por tanto, tiene un claro reflejo material a la vez que la cultura material puede crear identidad. Nos lleva a la necesidad de definir pautas que permitan definir y detectar que marcadores de identidad son claves, objetivos y significativos. Cuales pueden tener una intención directa y cuales indirecta como fórmulas de comunicación grupal. Nuevamente volvemos a los párrafos anteriores cuando comentábamos como necesario el estudio de contextos, de concentraciones, dispersiones, límites, de estilos, de técnicas y de iconografías.

Autores como Domingo, Fiore y May¹⁸⁸⁶ han propuesto dos niveles de trabajo en el análisis y definición de factores relacionados con la identidad y territorio:

1/ Indicar que variables resultan relevantes en los objetivos de cada investigación (materiales, formas, técnicas, patrones compositivos, distribución espacial en el lugar y en el paisaje, etc). A su vez, se debería tener en cuenta y resolver algunos de los problemas derivados de las diferentes variables que transmiten esta información social las cuáles podrían divergir según el tipo de material analizado, la escala geografía planteada o el ámbito sociocultural de cada estudio. Es decir, debemos tener en cuenta y controlar estos factores en nuestro estudio pero, especialmente, en el planteamiento inicial y en la definición de las hipótesis de partida.

2/ Aquellos conceptos que deben ser explicados empíricamente y sus implicaciones sobre patrones de la cultura material y tendencias.

Rastrear en el registro arqueológico indicadores relacionados con la etnicidad no deja de tener cierta complejidad. Estamos obligados a plantear, en nuestra búsqueda un enfoque adecuado partiendo de las bases, métodos y conclusiones de la investigación etnoarqueológica y la antropología. Ambas ramas del conocimiento nos ayudan a depurar y establecer un método que nos aproxime al problema y permita establecer hipótesis sólidas. Cabe dar un paso más al traspasar la pura materialidad del elemento identificado buscando el aspecto más simbólico que conlleva. Los principios metodológicos, como los expuestos antes y en otros párrafos, nos indican que factores debemos seleccionar en cada caso. Es decir, que sean adecuados a la investigación por realizar. Por ejemplo, en nuestro caso, el objetivo eran los signos, por tanto, los factores a analizar serían técnicas, formas, composición, relaciones y patrones de dispersión. Es decir habría que tener en cuenta, no sólo los caracteres morfológicos que caracterizan la forma del signo entendido como un elemento comunicador de identidad en nuestro caso, sino otros factores seleccionados *a priori*, entre ellos los estilos formales.

Los objetos en forma de imagen – no todos- explicitan visual y comunicativamente la identidad grupal de manera consciente o inconsciente. Evidentemente hay otras formas de expresar la misma más allá de aquéllos. Los grupos étnicos se conceptualizan a partir de una autoconciencia que se plasma en la construcción de una identidad como proceso social del

¹⁸⁸⁶ Domingo, Fiore y May 2009:25

que es reflejo toda una serie de elementos materiales y tradiciones culturales. Una parte de esa expresión étnica se revela a través de atributos técnicos, de estilos e iconográficos.

El plano simbólico (simbolismo social) subyace a todo este proceso aunque es más complejo de detectar y de exponer. Se pueden establecer, al menos, tres factores – tal y como se vió en el capítulo IV - que nos permitan definir bajo qué supuestos un colectivo define su etnicidad. Ésta es formulada como el autorreconocimiento del grupo y su auto-identidad o como señalaba Franz Boas¹⁸⁸⁷, se presenta como una idea necesaria para la unidad del grupo y que, éste, no pierda el horizonte de su origen. Vista así, la etnicidad se definiría por un compendio de costumbres comunes, un nombre común o funciones comunes reconocibles (vemos lo importante que es el análisis global en la concepción de una pieza y su iconografía). Dentro de esta premisa, un grupo humano puede construir sus principios de identidad sobre cuestiones como mitos y tradiciones, cuestiones de parentesco o la referencia a un pasado común vinculado a un territorio concreto bien actual, bien anterior o imaginado relacionado con mitos de fundación¹⁸⁸⁸. No volveremos sobre todo el significado e importancia que tienen los mitos como soporte social de los grupos cazadores-recolectores. Además, son parte o sustento conceptual de las expresiones artísticas de este tipo de sociedades, por tanto forman parte de su significado y explicación.

El arte como señalaba Leroi-Gourahn¹⁸⁸⁹ aporta al prehistoriador la certidumbre de una actividad simbólica. Pero yendo más allá, es el auténtico articulador de la sociedad y el territorio (intención y efecto del arte). Los lugares con arte serían las referencias constantes en un paisaje explorado o por explorador; por comprender, conocer, controlar y explotar. Serían las *items* sociales entorno a los cuales el grupo se articula, se reúne y comparte experiencias. Por último, serían los constantes referentes de un colectivo frente a otros pero también los lugares bajo los cuales se interactuaría con otros. Su posición, identificable en el paisaje por medio de referencias geográficas (montañas, ríos, etc), sería parte de ese juego de articulación social. Casos como la peña donde se abre el Buxu, el Macizo de Ardines con el Pagadín cerrando el valle, el monte donde se sitúa Llonín, la imponente peña de Monte Castillo, etc, son algunos ejemplos. Por tanto, no sólo debemos estudiar el contenido de cada cavidad sino su posición en el territorio cruzando ambas informaciones. Es evidente la mayor carga iconográfica de unas cuevas respecto a otras (por ejemplo Tito Bustillo o Llonín). Los grandes palimpsestos nos muestran lugares de intensa y recurrente actividad simbólica a lo largo del tiempo trasladando, en esa dimensión, el acervo común de un grupo o varios grupos humanos. Los paralelismos en la secuencia iconográfica pueden ser una muestra de esa articulación del medio expresándose en movimientos de norte a sur. Pero también, pueden estudiarse como lugares de agregación y concentración de bandas para el intercambio de información, material o social. Ciertas similitudes de pinturas y grabados entre cuevas como Tito Bustillo o el Buxu pueden ser otra muestra de esa relación y articulación del territorio y la identificación simbólica de un colectivo con el mismo. Cabe otra pregunta de más difícil respuesta y, es la función que tendrían los lugares menores con arte, aunque con cierta variedad iconográfica, como Les Pedroses o Trescalabres. O aquellas cavidades intensamente monotemáticas (ideomorfos) como Tebellín o Jerrerías que pudieran vincularse a procesos de origen e

¹⁸⁸⁷ Boas (1965)

¹⁸⁸⁸ Hall (1998) Mac Sweeney (2009)

¹⁸⁸⁹ Leroi-Gourhan 1975

identidad territorial dada la recurrencia de determinados signos y su extensión por un territorio determinado. Está claro que deben analizarse como espacios con otra funcionalidad simbólica para el grupo. Se trataría de lugares con un uso, posiblemente, más “íntimo” para una banda en su territorio. El contexto arqueológico, en cada caso, puede darnos algunas respuestas en el futuro.

En cualquier caso son parte de procesos de etnogénesis donde las referencias a la “tradición” y “creación” están presentes erigiéndose como maneras en la elaboración de la identidad colectiva basadas, especialmente, en referencias de un pasado común como elemento legitimador y centro de cohesión; el grupo participa – de manera repetida- de ceremonias, reglas y rituales de naturaleza simbólica con el fin de inculcar ciertos valores y normas de comportamiento¹⁸⁹⁰ y traslada muchos de estos factores a las imágenes para que sirvan e apoyo a diferentes valores visuales y, por tanto a la perdurabilidad de la comunicación implícita a ellos.

A la hora de determinar un modelo de trabajo¹⁸⁹¹ que precisa este tipo de investigaciones en el futuro, hemos planteado los siguientes pasos a seguir:

- Análisis del territorio su ocupación y uso trabajando sobre diferentes yacimientos y su ubicación. *Ocupatio*.
- La identificación, cuantificación y registro de ciertos vestigios. Análisis de la información de los depósitos arqueológicos. *Vestigia*.
- La dispersión de ciertos elementos de la cultura material. *Dissipatio*.
- Relación de evidencias materiales. *Víncula*.
- Identificación de lugares referenciales y principales. *Locus*.
- Su análisis retrospectivo en el tiempo (sincrónico y diacrónico de los elementos). Se extraen las secuencias cronológicas y de ocupación de vestigios y de las series de ocupación para proceder a su contextualización y comparativa. *Tempus*.
- Análisis estilístico y formal. Confluencias estéticas o estilísticas. *Aesthetica*.
- El desarrollo de procesos tecnológicos como técnicas, cadenas operativas, etc. *Modus*.
- Aspectos formales e iconográficos. *Imago*.
- El uso de artefactos u otro tipo de expresiones como elementos articuladores y de transmisión de información y comunicación del grupo e intergrupales. *Communicatio*.

8.1. La extensión del modelo al territorio.

¹⁸⁹⁰ Hobsbawm, E. (1983): “Introduction: inventing traditions”. E. Hobsbawm y T. Ranger (eds). *The invention of tradition*. Cambridge University Press. Cambridge. 1-14. Si hay que comentar que Hobsbawm desarrolla sus teorías sobre acciones de estados modernos y gobiernos actuales.

Smith, A. D. (1986): *The Ethnic Origins of Nations*. Blackwell.Oxford. 22-27. También se destaca el origen y la historia común o rasgos culturales. En muchas ocasiones se trata de relatos legendarios y heroicos llenos de estereotipos aleccionadores.

¹⁸⁹¹ Esta relación latina de los pasos metodológicos quiere se une guiño a la recuperación de la tradición humanista de nuestra disciplina en algunos casos diluida por tanta metodología. Recuerda, aunque lejos de ellos, aquellos preceptos escolásticos del monje francés del siglo XII y conocido como Hugo de la Abadía de San Víctor (*meditatio, oratio, operatio, contemplatio*).

8. 1. 1. Conclusiones sobre el uso del medio: *occupatio*, *vestigia* y *locus*.

La comarca oriental de Asturias se sitúa entre las alturas alpinas de Picos de Europa, cubiertas, en buena parte, por glaciares en el pasado, y el mar Cantábrico cuya línea de costa estaría algo más alejada como pudimos ver en nuestros modelos de asentamiento y explotación expuestos en el apartado 6.3. La distancia entre las estribaciones de la cordillera, dispuesta en paralelo al litoral, y el mar es muy pequeña y no suele superar los 40 o 50 km. Cortos y estrechos valles discurren de Norte a Sur y, en casos, de Oeste a Este obligados por la misma dirección de las sierras prelitorales. El resultado es una orografía muy tortuosa que ha propiciado el desarrollo de variados biotopos y biocenosis. Esta peculiaridad fue aprovechada durante el paleolítico desarrollando una estrategia y un patrón de ocupación del territorio muy concreto (*occupatio*). Los asentamientos principales se centraban en el litoral entorno a las desembocaduras de los principales ríos como el Sella o Bedón. Los macizos calcáreos de Ardines (Ribeseya) y Llera (Llanes) contenían numerosas cavidades cársticas aprovechadas como lugar de habitación paleolítica. Ambos núcleos se ha demostrado como muy intensos y persistentes en el tiempo. El caso de Ardines nos muestra una ocupación centrada, fundamentalmente, en seis yacimientos (Lloseta -Tito Bustillo, La Cuevona, La Viesca, El Cierru, Les Pedroses o Cova Rosa) y La Llera con más de siete (Balmori, La Riera, Cuetu La Mina, Bricia, Trescalabres, Jonfría, Coberizas o Arneru). Son dos núcleos en encrucijadas de paso costa e interior. La disponibilidad de variados, abundantes y cercanos recursos, así como un clima más atemperado por la acción del mar, favoreció notablemente la densidad e intensidad de estos asentamientos litorales. Los ejes fluviales como el Sella, Cabras, Casañu y Cares-Deva sirvieron en el pasado como corredores de tránsito de la costa al interior cuando las condiciones climáticas lo permitían. Se han documentado trashumancias estacionales (estío-otoño/invierno) y periódicas desde los yacimientos costeros a los asentamientos aguas arriba siguiendo los movimientos cíclicos de manadas de mamíferos (ciervos, rebecos o cabras). Esos flujos propiciarían y motivarían la ocupación del interior en épocas concretas del año tal como se explicó en el apartado 6.2. Según mejorase el tiempo, avanzando el año, y las nieves se retirasen hacia cotas superiores, las manadas de ciervos, cabras y rebecos recuperarían paulatinamente valles y peñascos del interior. Las bandas se irían desplazando, con ritmo similar, hacia esas zonas, en ocasiones utilizando puntos intermedios de caza, estrategia que explicaría la existencia de pequeños asentamientos intermedios como las cavidades de Parda o Porquera; y en otras asentándose de manera más estable en cuevas como Los Azules, El Buxu o La Güelga. Se propicia una red de asentamientos funcionales que se van vinculando a otros de más estabilidad unidos por rutas de acceso y dispuestos según las necesidades de abastecimiento próximos a lugares de caza o pesca. Esta actividad predatoria tuvo su importancia ya que la captura de salmones, desde la primavera hasta el otoño, debió ser otra buena fuente de recursos pudiendo ayudarnos a entender ciertos comportamientos de movilidad.

Tenemos, por tanto, un patrón de ocupación muy determinado y deducido del estudio de los restos faunísticos aportados por el registro arqueológico de varios yacimientos de la comarca¹⁸⁹² (*vestigia*). Si nos fijásemos en los tiempos de desplazamiento, espacios de

¹⁸⁹² Straus et al., 1980, González Sainz 1992, Altuna 1994 y 1995, Utrilla 1994, Quesada 1998, Rojo y Menéndez 2012, Yravedra 2002, Yravedra et al. 2017

recursos potenciales según los biotopos actuales (en especial la orografía y pendientes) y áreas de influencia de algunos yacimientos se puede observar un posible patrón. Partiendo y estableciendo radios de 2 ó 3 horas o de 3 a 5 km desde un yacimiento principal como La Lloseta se accedería de manera rápida y fluida a recursos de costa, estuario, río, valle, rasa y peñascales que se traducen en pesca; recolección de moluscos; caza de herbívoros de llano como bóvidos, de bosque como ciervos o de laderas como caprinos y rebecos (evidencias mostradas en los registros de varias cuevas como se vio en los apartados 6.2 y 6.3). La extensión complementaria a este patrón de radio corto o cotidiano serían los recorridos de más de seis horas o 5-10 km según la orografía o el recurso a obtener. En este caso, las partidas se podrían apoyar en otros yacimientos optimizando la logística para pernoctar, mejorar la accesibilidad a ciertas zonas y multiplicar la capacidad venatoria asegurando el aprovisionamiento. Dentro del área costera asentamientos como El Cierru, Cova Rosa o El Tinganón podrían jugar ese papel permitiendo un acceso más rápido a otros recursos ofrecidos por las sierras litorales. Si se trasladase a un modelo SIG superponiendo las distintas áreas de influencia jugando con orografía, distancia desplazamiento y potenciales recursos, se puede determinar un modelo de ocupación y uso de un espacio dentro de parámetros racionales y óptimos económicamente hablando (área de unos 10 km para un medio muy fracturado orográficamente que dificulta los desplazamientos). El mapa correspondiente nos muestra como ese espacio podía ser ocupado en invierno extendiéndose hacia una hipotética línea de costa desplazada respecto a la actual, y otro espacio que se iría ocupando en primavera/verano más al interior. Ambos sumarían un eje de más de 50 km de norte a sur y una extensión similar en la rasa (este-oeste). Este pequeño modelo puede ayudarnos, tanto en esta área, como en otras a definir un territorio vivencial para un grupo humano que podría estar compuesto por varias bandas que se identificarían con ese medio sobre el que actúan de manera habitual. No quita para que existan desplazamientos más amplios pero, en nuestro caso, se trata de intentar definir, con cierta aproximación, el territorio base o espacio material de un grupo paleolítico (*Ocupatio*). En cualquier caso, este modelo debiera situarnos y ayudarnos a establecer el área de análisis y trabajo. Junto a los asentamientos más funcionales se encuentran varias cuevas y abrigos con evidencias de arte parietal. Dos grutas destacan, principalmente, como articuladores simbólicos de este territorio Sella-Güeña: Tito Bustillo-Lloseta (Ribeseya) y El Buxu (Cangues d'Onís). Ambas con una serie gráfica que iría desde las primeras etapas del arte paleolítico cantábrico hasta momentos avanzados o su final. La primera gruta se podría entender como un lugar de agregación y concentración de bandas. Junto a estas cuevas encontramos otros lugares con arte supuestamente “menores” y complementarios como Les Pedroses, La Cueva, La Viesca o Pruneda. Ellas dentro del valle del río Sella, espacio sobre el que hemos centrado el modelo de trabajo. Si extendiésemos la visión a toda la comarca asturiana de Picos de Europa entonces estaríamos hablando de unas treinta estaciones con arte entre las que destacan Llonín y El Pindal. El estudio de todas ellas nos ha permitido contrastar datos.

8. 2. Los signos como marcadores étnicos. *Aesthetica, modus e imago.*

Las investigaciones pasadas, ya citadas, nos permiten conocer cuál y cómo ha sido el espacio ocupado por el hombre paleolítico en esta comarca mostrándonos un patrón de asentamiento y diseño de explotación del medio: espacio vivencial. La segunda variable que

nos interesaba, establecida a partir del estudio de diferentes grafías representadas en las cuevas de la comarca, son iconografías (signos) específicas y constantes que pudieran ser interpretadas como *items* o indicadores de territorialidad; es decir, discernir y plantear un principio de sistematización sobre esta clase de ideomorfos y su rol. El estudio de la coincidencia y superposición en un el territorio muy particular, como es la comarca de Picos de Europa, donde se desarrolla la existencia de unos grupos humanos y confluyen elementos gráficos simbólicos específicos plasmados en las paredes de las cuevas (singularidad artística e iconográfica), podía aportarnos un modelo de trabajo para esta comarca extrapolable a otras zonas que nos permita, en el futuro, reconocer paleoterritorios con mayor precisión y comparar elementos dentro del registro arqueológico que, a su vez, faculten la comprensión de fenómenos de movilidad o contacto.

La idea de marcadores étnicos ya fue propuesta, como explicamos, en el siglo pasado por autores como A. Leroi-Gourhan, A. Laming-Emperaire o F. Jordá¹⁸⁹³. Indicadores que se concretaban en cierto tipo de ideomorfos como, por ejemplo, los denominados signos cuadrangulares cantábricos¹⁸⁹⁴. No son las únicas referencias, otros autores en los últimos años, han avanzado algunas hipótesis sobre la relación de territorio y evidencias artísticas¹⁸⁹⁵. Todos concluyendo sobre la singularidad iconográfica y reiteración de algunos signos unidos - con más o menos acierto o discusión - a otros grafismos y piezas de arte mueble¹⁸⁹⁶. Esta idiosincrasia gráfica se daría con mayor intensidad en la zona centro-cantábrica, especialmente entre los ríos Pas y Sella¹⁸⁹⁷.

8. 2. 1. Resultados: propuesta de ordenación de los principales conjuntos de signos. Técnicas y figuras.

La revisión de las cuevas investigadas en el oriente de Asturias reúne una serie de tipos gráficos signícos agrupados, estudiados y comparados por factores técnicos y figurativos (*modus e imago*). Los grupos técnicos se resumen en: figuras rojas, grabados exteriores y grabados digitales. El análisis técnico, iconográfico y espacial, junto a la posición cronológica relativa (*tempus*), nos ha permitido establecer cierto orden en los horizontes gráficos proponiéndose cuatro grandes tipos de signos de momentos *premagdaleniese* y *ante-magdaleniese* clásico¹⁸⁹⁸. Por su configuración, nivel de abstracción y disposición

¹⁸⁹³ Laming-Emperaire. (1973); Jordá. 1972; Leroi-Gourhan. (1980).

¹⁸⁹⁴ Sauvet et al., 2018

¹⁸⁹⁵ García y Eguizabal 2008; Fortea 2007 ó Barandiarán 2015.

¹⁸⁹⁶ Moure 1994; Menéndez 2003; Menéndez 2012; García et al., 2014.

¹⁸⁹⁷ Moure 1994; Menéndez 2003 y 2012; Bueno et al. ;2003, Bernaldo de Quirós y Mingo 2005; Balbín 2004 y 2014; Martínez-Villa 2014; Sauvet 2017; Sauvet et al., 2018.

¹⁸⁹⁸ Las dificultades de datación nos obliga a una división un tanto simple del escenario artístico: *Premagdaleniese* que iría desde el 35000 BP con las fases iniciales del arte y paleolítico (Auriñaciense, Gravetiense, Solutrense) hasta el 18000/19000 BP (Fechas calibradas desde el 40000 BP al 22000 BP) y donde destacan las figuras rojas o los grabados exteriores. El *Ante-magdaleniese* clásico: esta fase podría ocupar buena parte de los momentos finales del Solutrense, los inicios del Magdaleniese y el Magdaleniese inferior cantábrico. Iría desde el 17.500 hasta el 14.000/14.500 BP (21000-17200/17600 cal BP). Tenemos toda una fase de desarrollo de signos cuadrangulares, figuradas estriadas donde destacan las ciervas, etc. Por último la *fase clásica* que ocupa todo el Magdaleniese medio hasta el superior. Es el

metonímica (reconocimiento de la figura por la parte) sólo tres, pensamos, se puedan encuadrar como *items* territoriales. La diferenciación, principalmente, pudiera partir de la siguiente idea. A mayor nivel de abstracción y ausencia de intención metonímica nos encontraríamos con aquellos ideomorfos que pueden responder a fórmulas de expresión territorial. Esta idea se reformula a partir de otra sugerida por George Sauvet¹⁸⁹⁹ cuando habla de signos no icónicos como posibles marcadores identitarios o de Denis Vialou¹⁹⁰⁰ cuando interpretaba los ideomorfos geométricos como expresión simbólica identitaria de una sociedad productora y propietaria de estos signos particulares, desconocida para otras sociedades cercanas y contemporáneas.

Este concepto - explicado desde principios de la semiología expuesta en el apartado 5.2.3.2 - forma parte de la intención comunicativa de un colectivo humano el cual empleará, uno u otro tipo de imagen, con unos criterios ideográficos que transfieren sentidos simbólicos mediante la sinécdoque, la metonimia o la metáfora. Por tanto, los ideomorfos tienen un significado en sí mismos dentro de un sistema de comunicación grupal (veíamos más arriba la importancia que los valores visuales tienen en la comunicación de la identidad)¹⁹⁰¹. Esta tesis - donde signo, construcción del signo e intención comunicativa se unen a otros factores como son la generalidad, regionalidad y singularidad formal del ideomorfo - nos permite establecer los criterios y, por tanto, definir con más precisión que grafías pueden ser susceptibles de jugar un rol de identidad territorial o étnica y cuales no. Son principios - siguiendo las premisas de la semiótica- expresados por autores como George Sauvet, Suzanne Sauvet y André Włodarczyk¹⁹⁰² al establecer dos grupos formales entre los ideomorfos: aquellos con formas globales como triángulos, óvalos o puntuaciones frente a otros más particulares como tectiformes y cuadrangulares. Se da un paso más sobre la teorías más simplificadoras que explicaban el conjunto de signos bajo una dicotomía sexual como las de Leroi-Gourhan. Para nosotros, hay un compendio de signos que se formulan como iconografías que comunican sentido de identidad siendo parte de un proceso de etnogénesis, por tanto de una estrategia social en ese sentido.

8. 2. 2. Técnicas y morfología.

La primera parte del análisis se centrará en las técnicas. El estudio de las diferentes técnicas gráficas y su diferenciación. Es imprescindible para determinar o discriminar fases temporales, espaciales o relaciones iconográficas. Aparentemente se distribuyen de una manera similar por toda la comarca aunque con distinta intensidad pudiendo observarse algunos núcleos asociados a una cueva o área. Por número de estaciones en la zona, son relevantes las representaciones en rojo. Representan más del 53% frente al 20% de grabados digitales y 25% de grabados exteriores (grafico 13). Si analizáramos por número de figuras y su extensión por panel, está claro que las figuras rojas dominan ampliamente. Se observa que hay una confluencia de técnicas importante y significativa que obliga a reflexionar sobre el

momento de cambios iconográficos como la fuerte irrupción del bisonte. Iría desde el 14.000 BP hasta el 12.000 BP (17200-13900 cal BP).

¹⁸⁹⁹ Sauvet 2014a

¹⁹⁰⁰ Vialou, D. (2009): "L'image du sens, en préhistoire". *L'Anthropologie* 113. 464-477

¹⁹⁰¹ Sauvet et al. 1977; Sauvet & Sauvet 1979; Sauvet & Włodarczyk 1995; Sauvet 2014a.

¹⁹⁰² Sauvet, Sauvet y Włodarczyk 1977.

influjo entre zonas o la interrelación de núcleos como manifestaba G. *Sauvet¹⁹⁰³. Otro rasgo importante, es el grado de abstracción y aniconicidad, es abrumador entre los grabados digitales y grabados externos. Si exceptuamos aquellas formas definidas como vulvas, triángulos, rectángulos o algún faliforme, el resto son trazos y angulaciones. Sobre un recuento de 237 trazos y figuras aquéllos representan el 77,63% (grafico 14). Ni que decir tiene, que los zoomorfos son una parte insignificante de este censo.

Gráfico 13 y 14

8. 2. 2. 1. Figuras en tintas rojas.

La técnica de trazos lineales, digitaciones o pinturas planas rojas está asociada a un grupo de expresiones sígnicas y zoomorfos formando una importante capa gráfica donde predominan (de un total de 263 figuras), especialmente, los ideomorfos con un 79% (vulvas, parrillas, rectángulos, claviformes, discos, masas de puntos, etc) sobre los zoomorfos o antropomorfos (21%) (gráfico 15). Dentro de los primeros sobresalen puntos, vírgulas, etc, que rondan el 55% frente al 24% de conjuntos con signos figurados (vulvas, claviformes, ...). Por último, encontramos figuras de animales – relativamente escasas en estas primeras fases del arte - en cuevas como Tito Bustillo, La Lloseta, El Buxu, El Pindal, Llonín, Cordoveganes, Trescalabres I y Pruneda. Esta tendencia entre las iconografías de animales se irá invirtiendo a lo largo del paleolítico. De hecho, los signos llegan a desaparecer en aquellos momentos que consideramos más clásicos en el arte paleolítico (Magdaleniense medio y superior). Si nos ciñéramos a las fechas de los signos rectangulares negros de Altamira o Las Monedas parecen desaparecer sobre el 15.000 BP.

Gráfico 15

8. 2. 2. 2. Grabados digitales.

Esta práctica usa la arcilla tierna de una pared para dibujar mediante la presión de la yema de los dedos o un objeto romo. Como tal técnica la hallamos en: Tito Bustillo, Pedroses, Tempranas, Trescalabres II, Quintanal, Covarón, Los Canes, Subores, El Bosque ó Covaciella. No obstante se deben hacer matices. Observamos dos maneras de utilizar y aplicar este método. No parece que respondan a un mismo periodo e intención por la forma en que se emplea y los resultados gráficos obtenidos. En primer lugar, tenemos la manera de realizar el contorno de un figura o ciertos detalles anatómicos con un único trazo continuo. Este recurso técnico incide en el soporte como cualquier grabado. Se optimiza y aprovecha la capa blanda de un lienzo trabajándola con un instrumento sencillo (dedo o espátula de extremo redondeado). La cueva de la Covaciella¹⁹⁰⁴ es un buen ejemplo del empleo de esta técnica: el ciervo n.º 7, el bisonte n.º 10 o el reno n.º 30¹⁹⁰⁵. En segundo lugar, tenemos aquellos conocidos como “macarrones”. Se trata de trazos de tres o cuatro líneas paralelas ejecutadas, por lo general, con los dedos y tienden a formar una densa trama. Normalmente no se aprecian figuras aunque como hemos visto en la cueva de Los Canes se reconocen algunas formas como “estrellas”, haces, dameros, etc. Suele haber una propensión a bordear o saturar los espeleotemas o a rematar sus extremos (Los Canes, Trescalabres II, Covarón, Tempranas

¹⁹⁰³ Sauvet 2014a

¹⁹⁰⁴ Fortea 2007b

¹⁹⁰⁵ García y Rodríguez Asensio 2015

o Pedroses). En ocasiones surge una figura animal entre esa maraña de trazos, por caso el panel de los macarrones de Altamira con la cabeza de un bóvido¹⁹⁰⁶ o el posible caprino que creemos ver en Los Canes.

8. 2. 2. 3. Grabados exteriores.

Este tipo de técnica y las manifestaciones gráficas asociados a la misma aparece en la entrada de varios abrigos y cuevas de la comarca. Este pequeño conjunto oriental enlaza con el principal núcleo cantábrico: el valle asturiano del río Nalón estudiado por el profesor Javier Fortea.

El valle del Sella cuenta con un caso en su cuenca media, la cueva de La Morca y dos ejemplos en la desembocadura (Viesca y Cueva) ¹⁹⁰⁷. En la rasa costera tenemos tres conjuntos: Cuetu La Mina¹⁹⁰⁸, Samoreli¹⁹⁰⁹ y El Covarón¹⁹¹⁰. Por último, el valle Cares-Casañu presenta una mayor concentración: abrigos de Falu, Paré Jelgueras, Juracaos, Alba y Traúno¹⁹¹¹.

Una primera apreciación nos permite agrupar en dos grandes bloques las cuevas mencionadas. Por un lado, aquellos conjuntos de trazos grabados de manera profunda o semiprofunda sobre la roca y apariencia caótica (La Morca, Samoreli o Traúno). Por otro lado, una serie de abrigos que albergan pequeños grupos donde se reconoce una sucesión de líneas paralelas, cortas, verticales y fusiformes no muy profundas como se observa en Cuetu la Mina, Falu, Juracaos, Traúno o Paré Jelgueras o series de angulaciones. Otros conjuntos gráficos se forman por grupos de líneas rectas verticales asociadas a formas semiovaladas y ovaladas (La Viesca, La Cueva, Covarón, Cuetu La Mina, Falu, Juracaos, Traúno o Paré Jelgueras). Los casos más significativos se encuentran en Cuetu La Mina donde una de estas figuras se infrapone a una triángulo, el Covarón o el abrigo de Falu (combinación de vulvas y faliforme).

Hasta la fecha no se tenía conocimiento de un horizonte icónico zoomorfo como ocurría en el valle del Nalón o en una zona más próxima como es cueva Chufín¹⁹¹². Los grabados del Camarín de Falu sitúan un punto intermedio entre los conjuntos del río Nalón y ejemplos en la provincia de Cantabria.

¹⁹⁰⁶ Breuil y Obermaier 1935

¹⁹⁰⁷ Martínez-Villa y Gil 2019

¹⁹⁰⁸ Conde de La Vega del Sella 1916; González Morales 1980 y De la Rasilla et al. 2010.

¹⁹⁰⁹ González Morales 1980

¹⁹¹⁰ González Morales 1980

¹⁹¹¹ De la Rasilla 2014; Martínez-Villa y Gil 2019.

¹⁹¹² Almagro 1973

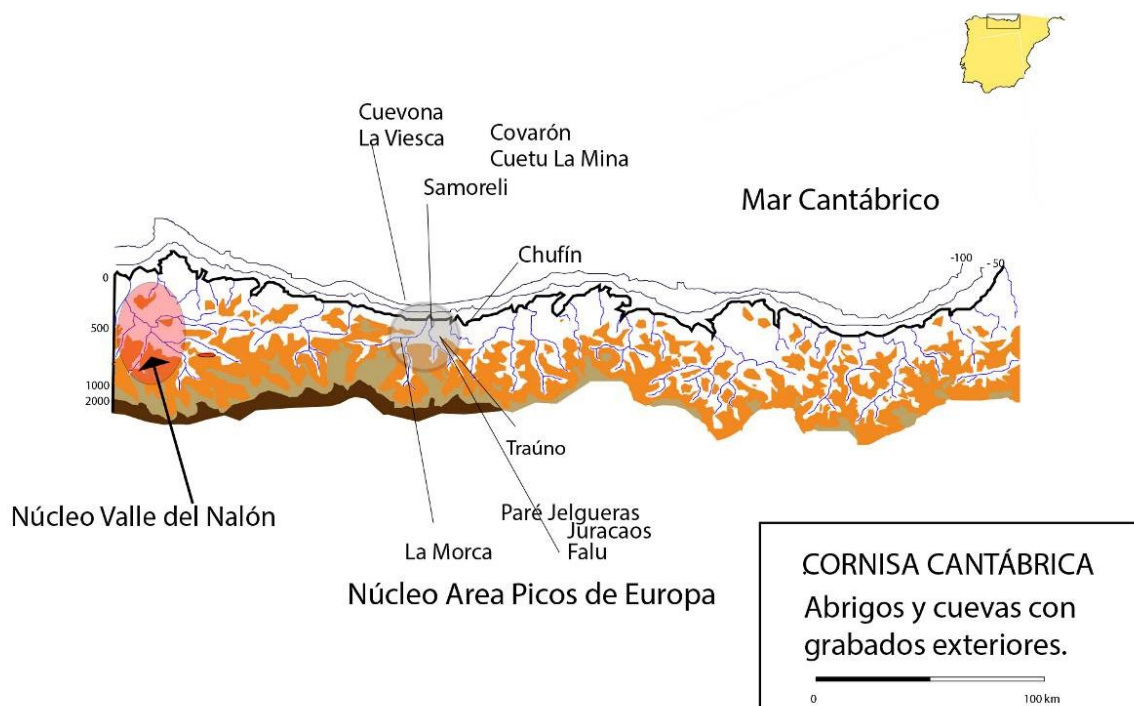


Fig 172. Mapa de dispersión de los grabados exteriores

8. 2. 3. Iconografías.

El estudio de los diferentes grupos gráficos de ideomorfos tanto en cuevas como en valles, independientemente de la técnica de ejecución, nos permite formular algunas hipótesis sobre las iconografías y su propósito simbólico. Seguiremos el principio formulado por A. Leroi-Gourhan¹⁹¹³ según el cual “*los signos ofrecen muchos ejemplos adecuados para subrayar la personalidad étnica original de cada uno de los grupos que se puede delimitar por las variantes*”. Descartaremos, *a priori*, aquellas grafías que parecen tener una carácter general o de acompañamiento como son puntos, grupos de puntos, discos o vírgulas. También aquellas masas caóticas de trazos grabados de manera profunda (Morca, Samoreli o Traúno), hechos mediante digitaciones (Canes, Tempranas, Trescalabres II, etc.) o pintados en rojo (Llonín). Aunque ejecutados con distintas técnicas, estos grupos plásticos parecen guardar un mismo principio compositivo basado en el *horror vacui*. Algo que queda, especialmente, patente en los paneles de Llonín, Los Canes o Traúno. Restan, finalmente, los ideomorfos más importantes y que parecen responder a dos grandes grupos definidos por su grado abstractivo, objeto comunicativo y función simbólica que nos permiten plantear tipos de *items* territoriales directos e indirectos:

1. Figuras con un grado abstractivo bajo y alta intención metonímica.
2. Figuras con un grado abstractivo alto y sin intención metonímica.

¹⁹¹³ Leroi-Gourhan, A. (1983): *Los primeros artistas de Europa*. Ed Encuentro. Madrid. 68.

8. 2. 3. 1. Figuras con un grado abstractivo bajo y alta intención metonímica.

Se trataría de representaciones de vulvas (36) como expresión femenina identificada por la parte (órgano sexual) (Fig 173). Son grafías ejecutadas tanto en trazo pintado en rojo (62%) en el interior de las grutas (Camarín las Vulvas de Tito Bustillo, Pasaje de las Vulvas de Balmori, Conjunto I de Trescalabres, Conjunto IV de Tito Bustillo, Buxu ó los escutiformes de la Sala 3 del Pindal), como grabadas en el exterior de los abrigos que mostramos como novedad en esta tesis. El análisis formal nos muestra unas imágenes que responden a un estereotipo con ciertas variaciones. Suelen ser formas circulares o con tendencia oval, con una muesca inferior, abiertas en un extremo y con una línea central a modo de eje (introito). Se salen ligeramente de este patrón los escutiformes del Pindal¹⁹¹⁴ o la vulva que reconocemos en el conjunto IV de Tito Bustillo¹⁹¹⁵, ambos con forma trapezoidal (nos recuerda figuras de cuevas francesas) que bien pudiera responder al espacio anatómico del monte de venus deformado por el aplastamiento del pliegue hipogástrico. Se expresa claramente una parte del órgano sexual femenino anatómicamente identificable¹⁹¹⁶. Por lo general, estas representaciones se realizan en camarines o zonas de acceso complejo. No suelen ser espacios amplios que lleguen a acoger muchas personas salvo si admitimos como vulvas las formas circulares del Panel Principal de Tito Bustillo. Estas imágenes suelen aparecer representadas en grupos de dos, tres o más unidades. El caso más paradigmático es el Camarín de Tito Bustillo o Balmori. Las asociaciones se dan entre ellas, con puntos, con puntos y barras verticales y con animales. Balmori asocia vulvas y alguna vírgula. El Conjunto IV de Tito Bustillo relaciona barras, puntos y posibles formas fálicas (creemos que los denominados laciformes podrían interpretarse como el extremo del falo, el glande y la apertura uretral). Buxu y Trescalabres unen las vulvas a las figuras de zoomorfos y puntos. El caso del Camarín de Tito Bustillo es un juego de vulvas, líneas, masas de puntos y un posible perfil femenino. Este último no deja de ser un paso gráfico metonímico que relaciona una perspectiva pictórica lateral, que insinúa una mujer, y su órgano sexual en visión frontal sobrepuesta y desproporcionada respecto al tamaño del perfil buscando reforzar la importancia del elemento más abstracto pero más destacable visualmente en el mensaje subyacente. Se toman dos imágenes (doble perspectiva) con un cierto grado de abstracción que, sumadas, se traducen en un elemento femenino para ofrecernos una lectura reforzada cargada de simbolismo donde, tanto la yuxtaposición de las imágenes, como su distinta proporción, llevan a destacar de manera clara e intencionada el órgano femenino. Es decir, se subraya en éste toda la carga del valor visual y, por tanto, el significado simbólico.

Dentro de este grupo iconográfico - donde confluyen las tres técnicas plásticas - podríamos incluir aquellas figuras grabadas que hemos querido identificar como vulvas. Son formas ovoides divididas por una línea central. Se han documentado en el abrigo de Falu, El Covarón (un punto sobre el introito se podría identificar con el clítoris), Cuetu La Mina y Traúno. Con un cierto grado de duda en La Cuevona o La Viesca. En cualquier caso volvemos a encontrar series de líneas verticales y vulvas, pero también, en el caso de Falu o

¹⁹¹⁴ González-Pumariega 2011

¹⁹¹⁵ Balbín y Moure 1981

¹⁹¹⁶ Angulo y García 2005

Covarón (Fig 47 y 61), una figura alargada formada por dos líneas rectas convergentes o rematados de manera redondeada. Ambas podrían interpretarse como un signo sexual masculino (se observa algo similar, y así lo interpretamos, en el Camarín de Tito Bustillo, Conjunto IV de Tito Bustillo, en este caso pintados) completando un sistema de signos bajo un juego masculino-femenino expresado de manera metonímica. Por último, aunque con ciertas dudas, encontramos en la cueva de Los Canes un posible triángulo púbico realizado con grabado digital al que se asocia, presumiblemente, el perfil de una mujer. Una fórmula que ya comentamos en Tito Bustillo. Ambas no dejan de recordarnos a la figura femenina de Llonín. Este caso es un paso más tendente al naturalismo y a una mayor pérdida del nivel de abstracción.

Tenemos, por tanto, tres maneras diferentes de representar las vulvas:

- 1/ Pintadas en rojo y que tienden a formas redondeadas, ligeramente almendradas o trapezoidales.
- 2/ Grabadas con perfil claramente oval/semioval. Se incluirían los triángulos púbicos.
- 3/ Grabados digitales

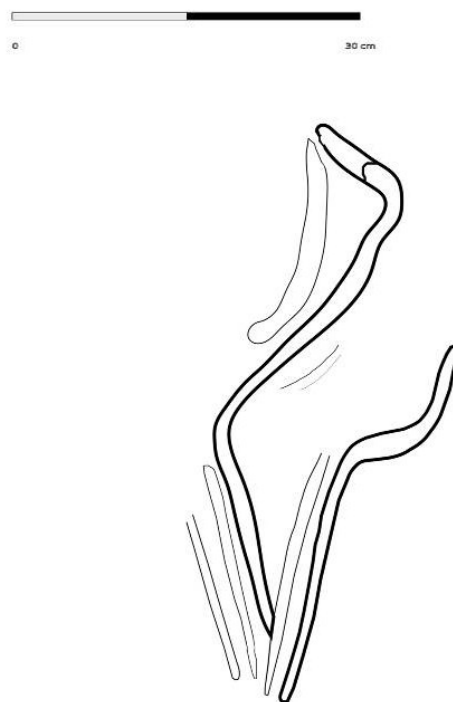


Fig 173. Vulva y perfil femenino. Ejemplo de figura metonímica con grado de abstracción.

8. 2. 3. 2. Figuras con un grado abstractivo alto y sin intención metonímica.

Este conjunto estaría constituido por aquellos signos que responden al sistema propuesto por A. Leroi-Gourhan¹⁹¹⁷ xIx que forman parte del grupo de posibles “marcadores étnicos” como ciertos signos del área franco-cantábrica. Como se vio, por ejemplo entre los signos rectangulares, hay una búsqueda de simetría en la figura especialmente cuando se rellena su interior mediante la compartimentación del mismo o se añade un apéndice conopial. Su tipología y concentración zonal son dos factores importantes para su definición. La agrupación de tipos fue destacada por autores como Alfonso Moure¹⁹¹⁸ resaltando su valor para establecer paleoterritorios (por ejemplo los signos rectangulares tipo Castillo-Pasiega-Altamira). Debe sumarse otro factor como es la identificación de tipos concretos formando núcleos muy determinados en cuevas y valles (por ejemplo las parrillas tipo Jerrerías, los claviformes del Tebellín o los tectiformes tipo Buxu-Tito Bustillo). Estas iconografías serían empleadas como indicadores de comunicación territorial - dentro de un grupo humano - siguiendo principios expuestos por autores como H. M. Wobst, J. T. Sackett, P. Wissner, G. Sauvet ó G. Sauvet et al¹⁹¹⁹. Todos ellos encuentran este tipo de comportamientos y usos entre pueblos cazadores-recolectores actuales. Nuestra área de estudio acoge tres grandes grupos de ideomorfos que podrían tener esta función con las características descritas: claviformes tipo Tebellín-Altamira¹⁹²⁰, parrillas tipo Jerrerías¹⁹²¹ y tectiformes tipo Sella¹⁹²². No se observa, por el grado de abstracción de la figura, una intención metonímica como se apreciaba claramente en el grupo de vulvas.

8. 2. 3. 2. 1. Claviformes tipo Tebellín-Altamira.

En su momento ya planteamos la diferenciación entre estos signos y los claviformes pirenaicos como Pindal-Cullalvera¹⁹²³. Nos encontramos con una forma muy simétrica cuyo diseño parte de un abultamiento central con dos alas. Se suelen localizar, visibles, en pequeñas salas al lado de las galerías principales. La cueva del Tebellín (Fig 170) alberga la mayoría de estas representaciones sígnicas o La Lloseta. El otro núcleo cantábrico se sitúa en la zona del Pas-Saja-Besaya (Gran Techo de Altamira y La Pasiega).

8. 2. 3. 2. 2. Parrillas tipo Jerrerías.

Nuevamente este signo presenta un núcleo potente con la cueva de Jerrerías y una dispersión en otras grutas cercanas donde aparecen uno o, a lo sumo, tres signos (Covarón, Loja, Tito Bustillo, Las Aguas). Suelen localizarse en zonas de paso, entradas y galerías principales. Responden a una misma tipología: un cuadrado o rectángulo pintado en rojo, de lados similares compartimentados en calles formadas por una rejilla de 7 o 10 barras de 2 a 3 cms de grosor (Fig 168). Pueden acoplarse entre sí y se asocian con líneas, puntos o haces de líneas. Algunas, de forma rectangular, presentan una decoración interior más compleja

¹⁹¹⁷ Leroi-Gourhan 1980

¹⁹¹⁸ Moure 1994

¹⁹¹⁹ Wobst 1977, Sackett 1977, Wissner 1983 y 1984, Sauvet 2014, Sauvet 2017 y Sauvet et al. 2018.

¹⁹²⁰ Martínez-Villa 2017

¹⁹²¹ Martínez-Villa 2018c

¹⁹²² Menéndez 2003

¹⁹²³ Martínez-Villa 2017

formada por arcadas unidas a líneas horizontales y verticales¹⁹²⁴. Nos recuerdan a los signos de cuevas como Castillo o Pasiega.

8. 2. 4. 2. 3. Tectiformes tipo Sella.

Este tipo de signos, aunque no se ha tratado directamente en este artículo, es importante por que completa esta capa de iconografías asociada a *items* territoriales en la comarca. Los tectiformes están dentro del grupo de ideomorfos rectangulares cantábricos aunque con matices¹⁹²⁵. El caso del valle del río Sella¹⁹²⁶ muestra la singularidad de estar grabados a buril (Buxu o Panel Principal de Tito Bustillo) (Fig 133a y b o 152) o digitalmente (Tito Bustillo Conjunto VI) (Fig 15). Esta característica los distingue técnicamente del grupo pintado situado entre los valles del Pas y Saja-Besaya (Altamira, Castillo, Pasiega, Chimeneas). Este último foco se extiende hacia el oeste de manera más difusa completándose con casos aislados y genéricos por ejemplo Mazaculos I¹⁹²⁷. Encontramos otros ejemplos pero que debieran someterse a un análisis más detallado por alejarse del canon del núcleo cántabro: Llonín¹⁹²⁸, Pruneda¹⁹²⁹ o Les Pedroses¹⁹³⁰ (Fig 177). Esta variante es un rectángulo vertical con compartimentaciones espaciadas a modo de escalera. Recuerdan ligeramente al signo de la cueva de La Pasiega C (Sala XI) que también muestra diferencias formales y, probablemente, temporales con el resto de los ideomorfos de esta cueva. Esta imagen está envuelta en cierta polémica en la que no entraremos¹⁹³¹. A modo de hipótesis si podríamos pensar por la relación que tiene con otras figuras que se trata de iconografías antiguas previas a todo el estadio de signos rectangulares clásicos. Bien es cierto que se carecen de referencias cronológicas claras. Únicamente podemos aproximarnos a un horizonte temporal genérico a través de las asociaciones con zoomorfos cuyo estilo se ha venido encuadrando en momentos del Gravetiense y Solutrense. También podemos establecer ciertos contextos arqueológicos como es la datación de un nivel de la cueva de Les Pedroses en el 19.180 ± 50 BP (23395-22881 cal BP). Capa que contenía un gran lápiz de ocre. Las familias y desarrollo morfológico de los signos rectangulares cantábricos y afines, se puede apreciar en el esquema siguiente (Esquema 10).

8. 2. 5. Discusión e hipótesis cronológica de las capas gráficas e iconográficas. *Tempus.*

Algunas de las iconografías descritas presentan diferencias técnicas de ejecución pero confluyen en los mismos espacios geográficos, al menos próximos. La correspondencia temporal es más compleja de establecer ya que no contamos con referencias cronológicas sólidas que permitan trazar una evolución técnica e iconográfica precisa si la hubiese. La comparación con otras áreas del paleolítico cantábrico nos permiten hacer una propuesta temporal para las capas gráficas e iconográficas expuestas. Si parece que el fenómeno de los

¹⁹²⁴ Martínez-Villa 2018c

¹⁹²⁵ Casado 1977

¹⁹²⁶ Menéndez 1999; Menéndez 2003; Balbín y Moure 1982.

¹⁹²⁷ González Morales 1995

¹⁹²⁸ Fortea et al. 2004

¹⁹²⁹ Martínez-Villa 2014

¹⁹³⁰ Martínez-Villa 2018a

¹⁹³¹ Garate 2016.

ideomorfos complejos como los estudiados aquí (claviformes, rectangulares, etc) si podrían encuadrarse entre finales del Gravetiense y el final del Magdaleniense inferior, es decir en momentos premagdalenenses o *antemagdalenense* clásico.

8. 2. 5. 1 Grabados exteriores. Formas lineales y figuradas.

El fenómeno de los conjuntos de grabados parietales exteriores ha planteado ciertos problemas en cuanto a su datación. En su momento, el profesor Fortea¹⁹³² aplicó una metodología - campo manual - basada en el análisis del contexto de los conjuntos gráficos y su posición relativa con los niveles del yacimiento que los recubrían o pudieron cubrir. Se trataba de definir la base desde el que se pudieron realizar las grafías permitiendo una referencia o atribución cronocultural. Fue utilizada en varias cuevas como La Viña, El Conde o Cuetu La Mina¹⁹³³. En ocasiones cuenta con fechas absolutas como el caso de la cueva del Conde¹⁹³⁴. Se dedujeron los posibles niveles (Gravetienses) que podrían haber recubierto alguno de los grabados datados entre 23.930±180 BP y 21.930±150 BP. Esta cronología sería retrasada con la revisión estratigráfica de la cueva en un 29.000 BP¹⁹³⁵ llevando estos grabados al Auriñaciense.

La cuenca del Nalón cuenta con numerosas cuevas con grabados exteriores y fue utilizada como referente. Se definieron dos horizontes gráficos: el primero, formado por grabados lineales profundos totalmente anicónicos y atribuido al Auriñaciense o Gravetiense avanzado¹⁹³⁶. El segundo, denominado icónico y encajable en un contexto Graveto-solutrense. Este esquema se ha ido matizando en los últimos años proponiéndose por diferentes autores una evolución artística, de un horizonte a otro, menos estricta. No se piensa tanto en dos complejos gráficos sucesivos¹⁹³⁷ sino que se propone romper ese *filum* temporal - de anicónico a icónico - planteándose la aparición de figuras zoomorfas en el primer momento desarrollándose durante el Gravetiense. Un ejemplo pueden ser las figuras graveto-solutrenses de Venta La Perra (Cantabria) con fechas de TL obtenidas de costras sobre trazos lineales (25.938± 2157 BP /MAD984 y 25.498± 2752 BP /MAD985)¹⁹³⁸. No obstante vemos como se documenta perfectamente un contexto lineal conocido en Las Caldas, El Conde, La Viña, Hornos de la Peña, Venta de la Perra, El Polvorín o Rincón al que se unen La Morca, La Viesca, La Cueva, El Covarón, Cuetu La Mina, Samoreli, Paré Jelgueras, Juracaos, Falu y Traúno. Y otro con figuras zoomorfas donde se encuentran La Lluera I y II, Los Murciélagos, Godulfo, Mestas, Entrefoces, Torneiros, Santo Adriano, Falu, Chufín, Hornos de la Peña, Venta de la Perra o La Viña. Sin entrar en profundidad en el debate sobre la cronología de todas estas manifestaciones plásticas y su relación temporal con otras grafías como son las figuras rojas, si parece que estamos ante dos formas de expresión, a la que se podría unir una tercera si atendemos a ciertos criterios de expresión, iconología y mensaje. Dentro de ese mundo anicónico, y en nuestra área de estudio, tenemos los enigmáticos trazos

¹⁹³² Fortea 1994

¹⁹³³ Fortea 1995; Fortea 2005; González-Pumariega et al., 2017; De la Rasilla et al. 2010

¹⁹³⁴ Fortea 2005

¹⁹³⁵ Fernández et al. 2005

¹⁹³⁶ Fortea 1995 y 2001

¹⁹³⁷ González Sainz 2000; Hernando 2011; Corchón 2014

¹⁹³⁸ Arias et al. 1999

lineales expresados de diferentes maneras. Aquellos más rotundos, por lo general verticales, que vemos en La Morca o Samoreli (Fig 175) que podrían incluirse en los primeros estadios mostrados en La Viña o El Conde (Auriñaciense). Otros que forman series de pequeños trazos o angulaciones como el Conjunto II de Falu (Fig 49) o Paré jelgueras (Fig 42). Algunas series de líneas paralelas parecen unirse a formas ovoides o semiovaladas que en muchos casos nos recuerdan abstracciones de vulvas como es el caso de La Cuevaona o La Viesca (Fig 174). Junto a éstas, otras triangulares como las encontradas en La Lluera o Cuetu La Mina (Fig 82). Dentro de este posible universo de expresiones sexuales se plantea una hipótesis interpretativa – a revisar en el futuro – de algunas figuras alargadas acabadas en formas redondeadas con algún tipo de marca al final que podría interpretarse como penes (Falu y Covarón) (Fig 47 y 61). Por tanto, ya no se estaría hablando de modelos anicónicos *sensu estricto*. Surgen figuras con formas abstractivas y metonímicas donde se juega con un elemento reconocible como es una vulva que nos evoca y sitúa ante una imagen femenina. A su vez se asocian con líneas verticales creando algún tipo de ritmo o lectura simbólica reconocible por el grupo. Por último, estaría el horizonte plenamente figurado (zoomorfos que son mínimos en esta comarca con las representaciones del abrigo de Falu) con una extensión temporal hacia cronologías del Gravetiense y Solutrense¹⁹³⁹ (Fig 175 y 176).



Fig 174. Grabados exteriores de las Cuevas de La Viesca y La Cuevaona.

Fig 175. Grabados exteriores profundos de la cueva de La Morca.

¹⁹³⁹ Garate 2016

8. 2. 5. 2. Signos rojos.

La cronología de este grupo es compleja ya que sólo se tienen algunas dataciones dispersas. Nos faltan mas series de fechas relacionadas con uno o varios tipos de signos. Por tanto las conclusiones son generales para este conjunto de expresiones gráficas que parecen confluir en un mismo horizonte artístico y temporal. Nos referimos a todo ese grupo de signos y otras figuras pintadas en rojo como puntos, manos, discos, antropomorfos, vulvas, claviformes, etc, a las que se suman algunos zoomorfos. Las evidencias parecen apuntar a un momento temprano como demuestran las primeras fases de cuevas como Llonín¹⁹⁴⁰ o Tito Bustillo¹⁹⁴¹ o las dataciones, por diferentes técnicas, como son los discos de El Castillo (34.250 ± 170 BP/ 35.720 ± 260), las manos de El Castillo (37.630 ± 340 BP), los antropomorfos de Tito Bustillo ($29650 \pm 550/35.540 \pm 390$ BP), los claviformes del Gran Techo de Altamira (36.610 ± 610 BP), etc¹⁹⁴². Esta hipótesis, que apunta a una cronología temprana, va encontrando cada vez más consenso entre los prehistoriadores cantábricos¹⁹⁴³. Los signos cuadrangulares tipo parrilla presentan problemas de datación al no tener ninguna fecha absoluta. Su inclusión en este grupo de figuras rojas es por su similitud formal. Hasta el momento los signos cuadrangulares parecen estar dentro de episodios premagdalenenses o *antemagdalenense* clásico.

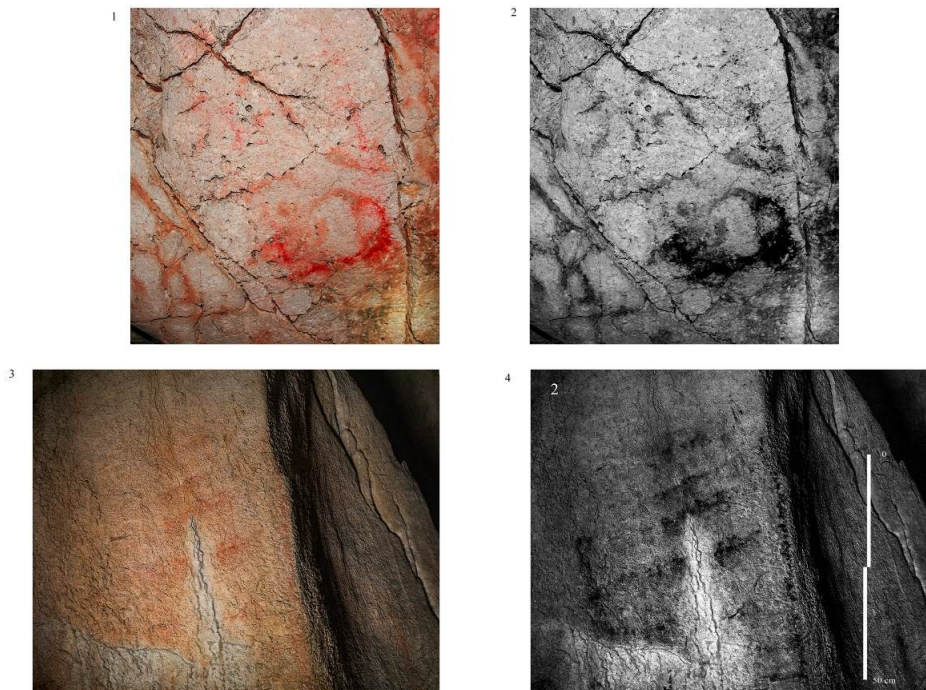


Fig 176. Signo rectangular vertical de la cueva de Les Pedroses

¹⁹⁴⁰ Fortea et al. 2004

¹⁹⁴¹ Tito Bustillo 2014

¹⁹⁴² Pike et al. 2011 y 2012

¹⁹⁴³ González Sainz 1999; Garate 2008a y b; Fortea 2001; Mingo 2011; Balbín 2014; Menéndez 2014

8. 2. 5. 3. Grabados digitales.

Anteriormente ya planteábamos la diferenciación entre aquellas masas de trazos caóticos realizados en la arcilla y el aprovechamiento oportunista de la arcilla blanda para grabar y modelar (alisado) la figura de un animal con el dedo o espátula. Aunque se trata de una misma técnica inspirada por la materia de base, el objetivo es diferente. Actualmente, se carece de series de dataciones claras para establecer una hipótesis cronológica aceptable aunque se apunta a momentos antiguos. Breuil los había encuadrado en momentos tempranos del arte y Leroi-Gourhan en su Estilo III¹⁹⁴⁴. La atribución a diferentes episodios de estas expresiones gráficas no está cerrado. Un caso, por ejemplo, lo tenemos en la cueva francesa de La Baume Laustrane donde autores como Bégouën o Breuil¹⁹⁴⁵ se decantan por fechas del Auriñaciense frente a otros como Combier, Colomer o Droute que llevaban los grabados al Gravetiense Superior o Solutrense Inferior¹⁹⁴⁶. Estas atribuciones, aunque teóricas, hacen que estas grafías sean consideradas en este trabajo. No obstante su simplicidad y facilidad de ejecución provoca dudas a pesar que los conjuntos ofrecen grandes similitudes compositivas. El estudio de contexto por cueva (análisis micro) puede disipar algunas incertidumbres y permitir, en el futuro, llegar a una mayor precisión de la cronología y función de estas grafías. De momento se cuenta con poca evidencias. Citaremos algunas con el fin de abrir el debate. El caos de líneas de los paneles de la cueva de Los Canes (Fig 21a, 24a), de donde parece surgir alguna figura animal o humana (como ocurre en la Galería II de Altamira que Breuil atribuía a fases antiguas y Leroi-Gourhan a su Estilo III), nos recuerda ese enjambre de trazos grabados profundos que encontramos en los paneles de la Lluera (ciclo graveto-solutrense). Los Canes presenta una ocupación paleolítica entre el Magdaleniense superior y el Solutrense final o Magdaleniense antiguo. La cueva del Bosque nos muestra otro pequeño grupo infrapuesto a las figuras de cabras negras magdalenienses. El Covarón nos aporta, en la Galería de las Pinturas, algunos ejemplos de grabados digitales superpuestos a pinturas rojas que creemos corresponden a periodos antiguos¹⁹⁴⁷. Las figuras negras (similares a las pintadas en la cueva del Bosque) de esta cueva se superponen, a su vez a las figuras rojas. El resto de casos no presentan ninguno tipo de contexto que nos ayude a determinar la fecha de estos grabados. Son conjuntos solitarios como Tempranas, Trescalabres II o Subores. En todo caso nos encontramos ante un importante y exclusivo conjunto de cuevas con este tipo de expresiones artísticas. Se concentran especialmente en la comarca estudiada pudiendo plantearse la hipótesis de encontrarnos con peculiaridad zonal y por tanto un indicador territorial indirecto.

¹⁹⁴⁴ Breuil 1952, Leroi-Gourhan 1965

¹⁹⁴⁵ Bégouën 1941 y Breuil 1952

¹⁹⁴⁶ Combier (1984a), Colomer (1987) o Droute (1984)

¹⁹⁴⁷ La datación de una pequeña estructura a pie del panel ha aportado una fecha de 16.880±50 BP. 95%. 20544-20153 cal BP.

8. 3. Epílogo.

El área de estudio se ha centrado en la comarca de Picos de Europa en el oriente de Asturias donde hemos destacado el valle del Sella-Güeña para desarrollar un modelo de ocupación y territorial. Esta región nos muestra un patrón de ocupación y explotación paleolítico del medio muy determinado que influiría en los comportamientos sociales y simbólicos de aquellos grupos. En esta comarca la red de cuevas con arte jugaría un papel de articulador del territorio destacando algunas donde el predominio de determinados signos pudieran ser referentes de identidad grupal y territorial. Destacarían grutas con una amplia serie gráfica, como Tito Bustillo y Llonín. Durante nuestro trabajo de investigación se han revisado las grafías de un gran número de cavidades descubriendo y definiendo variadas representaciones signicas. El objetivo final era determinar la confluencia de algunos ideomorfos cuyo rol gráfico-comunicativo fuera “marcador étnico o territorial” dentro de un periodo cronológico premagdalenense o *antemagdalenense* clásico. Este trabajo se centró en el estudio de las técnicas gráficas, modos compositivos e iconografías. Nos permite hablar de dos grandes grupos de signos atendiendo tanto a su morfología, como a el grado de abstracción y nivel metonímico. Fórmulas de expresión que nos permiten hablar de un rol directo o indirecto como *item* territorial. Para ello nos hemos basado, desde un punto de vista iconográfico y semiótico, en su composición formal donde prevalece cierta búsqueda de simetría en el diseño, comunicativa y grado de dispersión geográfica. Se ha seguido el principio de utilidad social del arte expresado por autores como P. Francastel¹⁹⁴⁸.

El primero, más explícito por ser menos abstracto y formularse bajo un claro principio metonímico, recoge figuras de tipo sexual (vulvas, falos, etc) representadas con las tres técnicas descritas. Algunas, si es cierto, que representadas con estilos muy locales. Aunque hay autores¹⁹⁴⁹ que han querido ver en estas iconografías signicas un significado territorial, su amplia distribución¹⁹⁵⁰, por buena parte de Europa occidental durante momentos iniciales del paleolítico superior, nos llevan a descartar esa intención simbólica. Por tanto, no tendrían ese rol *per se* no descartándose una confluencia estilística y compositiva de un tipo iconográfico en un mismo territorio (indicadores indirectos). Dentro de este primer momento nos encontramos con signos sexuales masculinos y femeninos (faliformes y vulvas) grabados y pintados que suelen asociarse en un mismo panel (Tito Bustillo, Covarón o Falu). Sobre los faliformes hemos realizado, como hipótesis, una reinterpretación de algunas figuras ya conocidas. Si exceptuamos las imágenes triangulares, las vulvas grabadas tienen tendencia muy oval (labios vaginales e introito) mientras que las figuras pintadas presentan formas redondeadas, avellanadas o almendradas que nos recuerdan el contorno de todo el monte de venus. Sobre una misma iconografía nos encontramos dos tipos de representación ejecutadas con técnicas diferentes yuxtaponiéndose parcialmente en el mismo territorio. Es difícil, por el momento, precisar si estos grupos responden a momentos cronológicos diferentes o sólo son distintas formas técnicas referidas a una misma iconografía e iconología.

¹⁹⁴⁸ Francastel 1998

¹⁹⁴⁹ Moure 1994 o Menéndez y García 2014 y Menéndez 2016

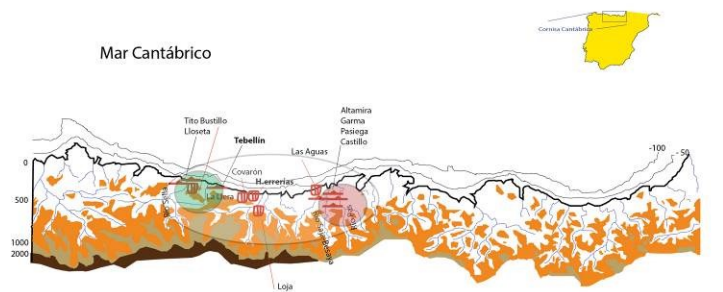
¹⁹⁵⁰ Bourrillon et al. 2012

El segundo, estaría formado por aquellas figuras sígnicas con un alto nivel de abstracción. Son ideomorfos diseñados con una fórmula compositiva determinada (xIx), se asocian a áreas geográficas claras organizándose por núcleos en valles y cuevas. Se concentran en las parrillas situadas en la zona costera entre el Cares-Deva y Sella; los tectiformes grabados del río Sella frente a los signos rectangulares de la zona del Pas-Saja-Besaya o los claviformes que presentan una dispersión más amplia desde el Pas al Sella. Si parece por el estudio de dispersión y concentración de diferentes iconografías que existen dos núcleos geográficos claros con sus peculiaridades y confluencias que hablarían de la idiosincrasia, por un lado, y de la permeabilidad, por otro (Fig 177). Son:

A- Uno entorno al eje del río Sella con Tito Bustillo-La Lloseta como centro y estaciones periféricas como el Buxu o Les Pedroses. Un área donde se muestra una importante estrategia de ocupación y uso del territorio. No sólo destacan signos de referencia como los tectiformes grabados sino que se aglutinan otros elementos visuales significativos y compartidos con otras zonas como son los claviformes o las parrillas. De igual manera desarrolló un lenguaje y estilo propio para expresar algunas iconografías como son las vulvas pintadas en rojo o en el arte mueble los colgantes decorados sobre hioides de ciervo. De igual manera comparte con otros núcleos importantes el desarrollo de las *ciervas estriadas*.

B- Grupo Saja-Besaya-Pas. Presenta un importante núcleo de cuevas entorno a Monte Castillo y Altamira. Los signos rectangulares cantábricos pintados, en sus diferentes modalidades, son el rasgo más destacado. Comparte con la zona occidental cantábrica los claviformes tipo Tebellín-Altamira. Destaca sobremanera la producción de *ciervas estriadas*, siendo su núcleo principal.

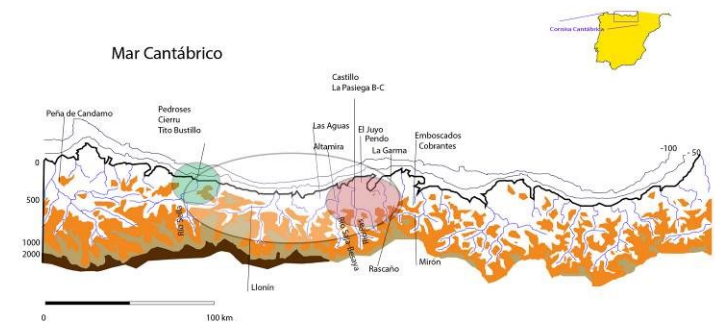
NUCLEOS ARTÍSTICOS COINCIDENTES EN LA CORNISA CANTÁBRICA



CORNISA CANTÁBRICA
Norte de España
Cuevas con ideomorfos tipo Tebellín y Herrerías



CORNISA CANTÁBRICA
Norte de España
Cuevas con signos cuadrangulares



CORNISA CANTÁBRICA
Norte de España
Cuevas con figuras de trazo múltiple y estriado

Fig 177. Mapa de dispersión de núcleos artísticos coincidentes

Sobre los grupos iconográficos, descritos, observamos como han sido diseñados con cierta complejidad y a partir de fórmulas geométricas donde prevalece la simetría. Muchos de estos signos, en especial los rectangulares, se ven acompañados de añadidos como apéndices y otros elementos que debieron complementar el mensaje. Esta fórmula compositiva también se encuentra en signos contemporáneos de regiones francesas como los tectiformes de Font-de Gaume o Marsaoulas. Ciertas similitudes formales o añadidos como moños situados en la parte superior de la figura se han querido ver como indicadores de relación entre áreas y como ciertos tipos propios de una comarca podían ser emulados en todo o en parte en otras áreas geográficas. Esas afinidades no dejarían de mostrarnos la posibilidad de ciertos contactos con la consiguiente transmisión de ideas¹⁹⁵¹.

Todos estos tipos de ideomorfos más complejos son importantes en el área cantábrica y periodo estudiado si descontamos aquellos denominados signos menores como masas de puntos, haces, discos o vírgulas. Igualmente presentan una fuerte preponderancia sobre las figuras de zoomorfos. Una situación que se irá invirtiendo con el tiempo al ganar, estas últimas, mayor porcentaje de representación en los paneles de las cuevas en detrimento de los signos. En el apartado 6.5 vimos como se podían establecer diferencias regionales, especialmente en la primeras etapas del arte paleolítico occidental, atendiendo a la preponderancia de diferentes iconografías de zoomorfos y también sígnicas. Proceso que podría extenderse a comarcas más concretas. Se ha venido comentando como entorno al 14.000-14.500 BP (17240-17640 cal BP) se produce un punto de inflexión en el número, tipo y estilo de las iconografías del arte rupestre cantábrico. No sólo se aprecia una desaparición rápida de los representaciones de ideomorfos, especialmente aquellos más típicos como cuadrangulares, tectiformes o claviformes tipo Tebellín sino que hay fuertes cambios en cuanto a tipos iconograficos zoomórficos. En este caso, vemos como la iconografía de las ciervas pierde peso frente a otras como los bisontes. Desaparecen fórmulas compositivas muy cantábricas que habían triunfado entre el 15.500 y 14.000 BP (18730-17240 cal BP) como eran las figuras de *ciervas estriadas*. Todo este proceso parece coincidir con una mayor movilidad o contacto entre los grupos paleolíticos cantábricos y aquitanos, tal vez producto de cambios ambientales y fuertes transformaciones ideológicas.

Concluyendo, parece que estamos al comienzo de una línea de investigación de mayor recorrido y que precisará mayor atención, por parte de los arqueólogos, discutiendo métodos e hipótesis de trabajo y buscando consenso sobre algunos de los principios de la investigación. Se nos antoja una labor densa y compleja. Estamos planteando como ciertas iconografías, con un grado de abstracción y complejidad conceptual, fueron empleadas como fórmulas de comunicación visual y simbólica de identidad territorial pero dentro de un proceso de etnogénesis. No sólo se trata de analizar el espacio o área vivencial de un grupo humanos intentando demarcar su espacio de captación de recursos o estrategia de ocupación. Se debe analizar y superponer sobre ese espacio aquellos comportamientos artísticos y gráficos definidos tanto en el arte parietal como mueble. El estudio de los diferentes signos y zoomorfos tendrá que ir unido a estudios de más detalle tanto técnicos como estilísticos asociados a las diferentes formulaciones iconográficas que se concretan en características regionales y comarcales más sensibles, como son las cuencas hidrográficas, y que pueden

¹⁹⁵¹ Sauvet 2014

ayudarnos a precisar aún más los paleoterritorios. No sólo habrá que definir las tipologías sígnicas sino todos los procesos de trabajo, las técnicas, el estilo y ciertos componentes estéticos que acompañan a los diferentes tipos de iconografías paleolíticas independientemente de su soporte. Al igual que la comparación de todos estos factores entre áreas para comprender los fenómenos de intercambio y movilidad que puedan afectar o ayudarnos a comprender mejor los procesos que afectan tanto a los conceptos de territorio o identidad como al fenómeno simbólico que está tras ellos. Se postula una línea de investigación futura en el campo de la territorialidad y el arte, que aún hoy, nos parece dispersa pero de gran recorrido.

BIBLIOGRAFÍA

- Adán, G. (1997): *De la caza al útil. La industria ósea del Tardiglacial en Asturias*. Oviedo. Consejería de Cultura. 162-163.
- Adrados, L. (2010). *Parque Nacional de los Picos de Europa. Guía geológica*. Instituto Geológico y Minero de España. Madrid.
- Agassi, J. (2011): “Verosimilitud”. *Discusiones filosóficas* 19. 61-86
- Aguilera y Gamboa, E. de. (1909): «La Caverna de Altamira». *Boletín de La Real Academia de La Historia*, 54, 441–471.
- Argüelles, M. (1981): *Naturaleza y vida en los Picos de Europa*. Incafo. Madrid.
- Alcalde del Río, H. (1906a): *Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas de la provincia de Santander: Altamira, Covalanas, Hornos de la Peña, Castillo..* Impr. de Blanchard y Arce. Santander
- Alcalde del Río, H. (1906b): “Exploration au gisement d'Altarnira”. En Cartaililac, E.; Breuil, H., *La Caverne d'Altamira a Santillane (Santander, Espagne)*. 257-275
- Alcalde del Río, H., Breuil, H. y Sierra, L. (1912): *Les cavernes de la region Cantabrique*. Mónaco.
- Alcina, J. (1998): *Arte y Antropología*. Alianza Editorial. Madrid.
- Alcolea, J. y Balbín, R. (2003): “El arte rupestre paleolítico del interior peninsular: elementos para el estudio de su variabilidad regional”. *Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI. Primer Simposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella*. 223-254.
- Alcolea, J. y Balbín, R (2007): ”C14 et style. La chronologie de l'art pariétal à l'heure actuelle”. *L'Anthropologie* 111. 454-455.
- Alcolea, J. J. y Balbín, R. (2018): “El Macizo de Ardines: un espacio humanizado durante el Paleolítico superior”. *ARPI* 7. 49-77.
- Almagro, A. (1973): *Las pinturas y grabados de la cueva de Chufín*. Instituto Español de Prehistoria. Madrid.
- Almagro Basch, M. (1976) : *Los omóplatos decorados de la cueva de “El Castillo”*. Puente Viesgo (Santander). Museo Arqueológico Nacional 9. Madrid.

Altuna, J. (1971): "Los mamíferos del yacimiento prehistórico de Morín (Santander)". J. González Echegaray y L.G Freeman (Eds). *Cueva Morín. Excavaciones 1966-1968*. Santander. 369-398.

Altuna, J. (1972): *Fauna de mamíferos de los yacimientos prehistóricos de Guipuzcoa*. Munibe 1-4. San Sebastián.

Altuna, J. (1976): "Los mamíferos del yacimiento prehistórico de Tito Bustillo (Asturias)". J. Moure y M. Cano (Ed). *Excavaciones en la Cueva de Tito Bustillo (Asturias)*. IDEA, Oviedo. 151-192.

Altuna, J. (1981): "Restos óseos del yacimiento prehistórico del Rascaño". J. González Echegaray e I.Barandirán (Eds), *El Paleolítico Superior de la cueva del Rascaño*. Santander. 223-269.

Altuna, J. (1983): "Bases de subsistencia en los pobladores del yacimiento de Ekain a lo largo de su ocupación", *Cuadernos de Sección. Antropología-Etnografía-Prehistoria-Arqueología* 1, 33-41.

Altuna, J. (1990): "La caza de hervíboros durante el Paleolítico y Mesolítico en el País Vasco". *Munibe* 42. 229-240.

Altuna, J. (1986): "The mammalia faunas from the prehistoric site of the Riera." L.G. Strus y G.A. Clark (Eds). *La Riera cave stone age hunter-gatherer adaptation in northern Spain*. University State Arizona. Arizona. 36.

Altuna, J. (1994): "La relación de fauna consumida-fauna representada en el Paleolítico superior cantábrico". *Complutum* 5. 303-311.

Altuna, J. (1994): "Los macromamíferos durante el Solutrense de la Península Ibérica". *Fervedes* 1. 47-55.

Altuna, J. (1995): "Faunas de mamíferos y cambios ambientales durante el Tardiglacial cantábrico". J. A. Moure y C. González Sainz (Eds). *El Final del Paleolítico Superior Cantábrico*. Universidad de Cantabria. Santander. 77-117.

Altuna, J. y Apellaniz, J. M. (1978): *Las figuras rupestres paleolíticas de la cueva de Ekain. (Deva, Guipuzcoa)*. Munibe 30, 1-3. 1-151.

Álvarez, Ll. X. (2005): *Signos estético y teoría. Crítica de las Ciencias del Arte*. Anthropos. Barcelona.

Álvarez-Alonso, D (2007): "El Magdaleniense inferior cantábrico. Contexto cronológico y estructuración". *Munibe* 58. 127-142

Álvarez-Alonso, D. y Herrero, M.^a de Andrés. (2012): “La transición solutrense-magdalenense en la cueva de El Cierro (Ribadesella, Asturias, España)” *Espacio, Tiempo y Forma* 5. UNED. 399-411.

Álvarez-Alonso, D. et al. (2014a): “Los campamentos secundarios en el Magdaleniense cantábrico: resultados preliminares de la excavación de la cueva del Olivo (Llanera, Asturias)”. M.^oS Corchón y M. Menéndez (Eds.). *Cien años de arte rupestre paleolítico. Centenario del descubrimiento de la cueva de la Peña de Candamo (1914-2014)*. 359-360.

Alvarez-Alonso, D. et al. (2014b): “La cueva de Coimbre (Asturias, España): artistas y cazadores durante el Magdaleniense en la Región Cantábrica”. *Cien Años de Arte Rupestre. Centenario del Descubrimiento de la Peña de Candamo 1914-2014*. Corchón, M.^a.S. y Menéndez, M. (Eds). 101-108.

Alvarez-Alonso, D. et al. (2016): “The Magdalenian sequence at Coimbre cave (Asturias, Northern Iberian Peninsula): Adaptive strategies of hunter-gatherer groups in montane environments”. *Quaternary International* 402, 100-111.

Álvarez-Fernández, E. (2007): “Investigaciones arqueomalacológicas en La Garma A (Omoño, Cantabria): los moluscos marinos de los niveles N y O (Magdaleniense superior)”. P. Arias, M.^a. S Corchón, M. Menéndez y J.A Rodríguez (Eds). *El Paleolítico Superior Cantábrico. Actas Primera Mesa Redonda. San Roman de Candamo*. Publican. Santander. 145-155

Alvarez-Fernández, E. et al. (2007): “Nuevos datos sobre el final del Paleolítico Superior en el curso bajo del río Sella (Asturias, España)”. *Férvedes* 8. 123-132.

Alvarez-Fernández, E., Bécars, J. y Portero, R. (2014): “Excavaciones arqueológicas en Cova Rosa y en El Cierro (Ribadesella, Asturias): pasado, presente y futuro”. *NAILOS* 2, 73-97.

Álvarez-Fernández, E. et al. (2016): “Nouvelles données sur le Magdalénien inférieur de la Région Cantabrique: le Niveau F de la grotte de El Cierro (Ribadesella, Asturias, Espagne)”. *L'Anthropologie* 120. 537-567

Álvarez-Fernández, E et al. (en prensa): “Biotic resources in the Lower Magdalenian at Cova Rosa (Sardeva, Asturias, Cantabrian Spain)”. *Quaternary International*

Amos H.H. (1975): *Ecología Humana*. Tecnos. Madrid.

Anati, E. (2003): *Aux origens d l'art*. Fayard. París

André, L. G. (1976): *Interprétation esthétique et religieuse des figures et symboles dans la préhistoire. Esthetic and Religious Interpretation of Figures and Symbols in Prehistory*. Archives de Sciences Sociales ses Religions. París.

Andrés-Herrero, M.^a et al. (2018a): "Reconstruction of LGM faunal patterns using Species Distribution Modelling. The archaeological record of the Solutrean in Iberia". *Quaternary International* 485. 199-208.

Andrés-Herrero, M.^a et al. (2018b): "Análisis espacial de las ocupaciones humanas en la cueva de Coimbre (Asturias, España). Movilidad, territorialidad y área de captación". D. Alvarez y J. Yravedra (Eds.). *La Cueva de Coimbre (Peñamellera Alta, Asturias). Ocupaciones humanas en el valle del Cares durante el Paleolítico superior*. Fundación M^a Cristina Masaveu. Oviedo. 537-561.

Andreski, S. (1972): *Las ciencias sociales como forma de brujería*. Taurus. Madrid.

Angulo, J., García-Díez, M. (2005): *Sexo en piedra*. Luzán Ed. Madrid.

Angulo, J. y Fernández, P. (2018): *Monte Castillo. La Montaña Mágica*. Gobierno de Cantabria. Santander. 145-167.

Antal, F. (1963): *El mundo florentino y su ambiente social: la república burguesa anterior a Cosme de Medicis, siglos XIV-XV*. Guadarrama. Madrid.

Apellaniz J. M. (1980): "El método de determinación del autor y su aplicación a los Santuarios paleolíticos del País Vasco", *Zephyrus* XXX-XXXI, 15-22.

Apellániz, J. M. (1982): *El arte prehistórico del País Vasco y sus vecinos*. Desclée de Brouwer. Bilbao.

Aramburu-Zabala, F. J. (1984): "Contribución al estudio espacial del Paleolítico Superior cantábrico: El caso asturiano", *Arqueología Espacial* 2, 181-191.

Arias, P. (1991): *De cazadores a campesinos la transición al neolítico en la región cantábrica*. Santander.

Arias, P., Gil, G., Martínez-Villa, A., Pérez, C. (1981): "Nota sobre los grabados digitales de la cueva de Los Canes (Arangas, Cabrales)" *BIDEA* 104. Oviedo. 937-957

Arias, P. y Pérez, C. (1986): "Las excavaciones en la cueva de Los Canes y otros trabajos en la depresión prelitoral del Oriente de Asturias (1981-1986)". *Excavaciones Arqueológicas de Asturias 1983-86*. 135-141.

Arias, P. y Pérez, C. (1990a): "Las sepulturas de la cueva de Los Canes (Asturias) y la neolitización de la Región Cantábrica". *Trabajos de Prehistoria* 47, 39-63.

Arias, P. y Pérez, C. (1990b): "Excavaciones Arqueológicas en Arangas, Cabrales (1991-1994). La cueva de Los Canes, El Tiu Llines y Arangas". *Excavaciones Arqueológicas en Asturias. Principado de Asturias*. 80-92.

Arias, P. y Pérez, C. (1994): “Las pinturas rupestres del Covarón (Parres, Llanes, Asturias)” . *Zephyrus* 46. 37-75.

Arias, P. et al. (1997): ”El proyecto <Estudio integral del complejo arqueológico de La Garma (Omoño, Cantabria)>. Primeros resultados.” *Actas del II Congreso de Arqueología Peninsular de Zamora*. 147-162.

Arias, P et al.(1999): “Dataciones absolutas para el arte rupestre paleolítico de Venta de la Perra (Carranza, Bizkaia)”. *Kobie* XXV. 85-92.

Arias, P. et al. (2018): “El Mesolítico y la Prehistoria reciente en el valle del Sella”. El poblamiento prehistórico en el valle del Sella. E. Alvarez y J. Jordá (Eds). A.C.A.R . Ribadesella. 133-140.

Arrojo, L. (2019): *Estudio paleontológico de una colección de restos de vertebrados cuaternarios procedentes del Oriente de Asturias*. TFG. Grado de Geología. Universidad de Oviedo.

Bahn, P. (1982): “Intersite and interregional links during the upper paleolithic: the Pyrenean evidence”. *Oxford Journal of archaeology* 1.3. 247-268.

Balbín, R. (2005a): “Los cazadores de la Cantabria glacial y su expresión gráfica”. P. Arias y R. Ontañón (Eds.), *La materia del lenguaje prehistórico: el arte mueble paleolítico de Cantabria en su contexto*. Gobierno de Cantabria. Ministerio de Cultura. Santander. 23-26.

Balbín, R. (2014): ”Los caminos más antiguos de la imagen”. M.A.de Blas (Ed). *Expresión simbólica y territorial: los cursos fluviales y el arte paleolítico en Asturias*. IDEA. Oviedo. 65-91.

Balbín, R. y Moure, J. A. (1980a):” Pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo (Asturias). El conjunto I”. *Trabajos de Prehistoria* 37. 365-382.

Balbín, R. y Moure, J. A. (1981a): “Pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo (Asturias). Conjuntos II a VII”. *Bol. Del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 47. Valladolid. 5-49.

Balbín, R. y Moure, J. A. (1981b): “La Galería de los Caballos de la cueva de Tito Bustillo”. *Altamira Symposium*. Ministerio de Cultura. Madrid. 85-118.

Balbín, R. y Moure, J. A. (1982):” El panel principal de la cueva de Tito Bustillo”. *Ars Praehistórica* I, 47-96.

Balbín, R. y Moure, J.A. (1983): “Las superposiciones en el panel principal de la cueva de Tito Bustillo”. *Homenaje a Martín Almagro Basch* I. Madrid. 287-299.

Balbín, R.; González Morales, M. R. y González Sáinz, C. (1987): *Los grabados y pinturas de las cuevas de Los Emboscados y El Patatal (Matienzo-Cantabria)*. Madrid. Centro de Investigaciones de Altamira 15, 223-270.

Balbín, R. y González-Sainz, C. (1994): "Un Nuevo Conjunto de Representaciones en el Sector D2 de La Cueva de La Pasiega (Puente Viesgo, Cantabria)". *Homenaje A J. González-Echegaray*. Santander. Altamira N° 17. 269-280.

Balbín, R. y González-Sainz, C. (1996): "Las Pinturas y grabados Paleolíticos del Corredor B.7 de la Cueva de La Pasiega (Cantabria)". J. A. Moure (Ed): *El Hombre Fósil 80 Años Después*. Santander. 217-290

Balbín, R.; Alcolea, J.J., González Pereda, M.A. (1999): "Une vision nouvelle de la grotte de El Pindal, Pimiango, Ribadedeva, Asturias". *L'Anthropologie* 103. 51-92.

Balbín, R. y Alcolea, J. J. (1999): «Vie quotidienne et vie religieuse. Les sanctuaires dans l'art paléolithique». *L'Anthropologie*, 103(1), 23-49.

Balbín, R. et al. (2000): "Le massif de Ardines (Ribadesella, Les Asturies): Nouveaux travaux de prospection archéologique et de documentation artistique". *L'Anthropologie* 104-3. 283-414.

Balbín, R., Alcolea, J. J. y González, A. (2003): "El Macizo de Ardines, un lugar mayor del arte paleolítico europeo". *El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI. I Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella*. R. Balbín y O. Bueno (Eds). Ribadesella. 91-151.

Balbín, R. et al. (2003): "El macizo de Ardines, Ribadesella, España. Un lugar mayor del arte paleolítico europeo". *El Arte Prehistórico desde los inicos del siglo XXI. I Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella*. R. Balbín y O. Bueno (Eds). Ribadesella 9-47.

Balbín, R.; Alcolea, J.J. y González, M.A. (2005): "La Lloseta: una grotte importante et presque méconnue dans l'ensemble de Ardines, Ribadesella". *L'Anthropologie* 109. 641-701.

Balbín, R.; Alcolea, J. y González M. A. (2007): "Trabajos arqueológicos realizados en el conjunto prehistórico de Ardines en Ribadesella desde el año 1998". *Excavaciones Arqueológicas de Asturias 1999-2002*. Principado de Asturias. 23-36.

Balbín, R; Alcolea, J. (2008): "El arte mueble en Tito Bustillo: los últimos trabajos". *Veleia*. 24-25. 156-160.

Balbín, R. et al.(2012):"El Macizo de Ardines en el Paleolítico Superior. Organización de sus cavidades y yacimientos.". Arias, P., Corchón, M.^aS, Menéndez, M. y Rodríguez Asensio, J.A. (Eds). *El Paleolítico Superior Cantábrico. Actas 1ª Mesa Redonda*. San Román de Candamo. Publican. Cantabria. 237-242.

Balbín, R. y Alcolea, J. (2014): "Más sobre cronología del paleolítico cantábrico: Tito Bustillo. Asturias.". *ARPI* 1. 4-21.

Balbín, R.; Bueno, P. y Alcolea, J.J. (2018): “La investigación en la cueva de Tito Bustillo en el 50 aniversario de su descubrimiento”. *ARPI* 7. 6-31.

Balbín, R. y Alcolea, J.J. (2018): “El Macizo de Ardines: un espacio humanizado durante el Paleolítico Superior”. *ARPI* 7. 49-77.

Balfour, H. (1893). *The evolution of decorative art: An essay upon its origin and development as illustrated by the art of modern races of mankind*. Macmillan and Co. Nueva York.

Banks, M. (1996): *Ethnicity. Anthropological constructions*. Routledge. Londres

Barandiarán, I. (1973): *Arte mueble del Paleolítico Cantábrico*. Monografías Arqueológicas 14. Zaragoza.

Barandiarán, I. (1988): ”Datación C-14 de l'art mobilier cantabrique”. *Prehistoire Ariégeoise* XLIII, 63-84.

Barandiarán, I. (2015):”Contextualización arqueológica de la Covaciella: una koiné pirenaico/cantábrica en el Magdaleniense medio”. M. García, B. Ochoa y J. A. Rodríguez Asensio (Eds). *Arte rupestre paleolítico en la cueva de La Covaciella (Inganzo, Asturias). Principado de Asturias*. Oviedo. 125-144.

Barth, F. 1976 (1969): *Introducción a los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. Fondo de Cultura Económica. México.

Bate, L. F. (1989) : « Notas sobre el materialismo histórico en el proceso de investigación arqueológica ». *Boletín de Antropología Americana*, (19), 5–29.

Baumann, M. et al. (2005): “Native or naturalized?. Validating alpine chamois habitat models with archaeozoological data”. *Ecological applications* 15-3 1096-1110.

Becker, D. et al. (2017):”Investigating the influence of different DEMs on GIS-Based Cost Distance Modeling for Site Catchment Analisis of Prehistoric Sites in Andalusia.” *ISPRS International Journal of Geo-Information* 6-36. 1-28

Bégouën, H. (1929). *The magic Origin of prehistoric art*. Gloucester: Austin.

Bégouën, H. (1941): “La grotte de La Baume Latrone à Russan-Sainte-Anastasié (Gard)”.*Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, XX, 101-130

Bégouën, H., y Breuil, H. (1958): *Les cavernes du Volp, trois freres: tuc d’Audoubert a Montesquiou-Avantes (Ariege)*. París: Arts et Metiers Graphiques.

Beltrán, A. (1972b): “Las vulvas y otros signos rojos de la cueva de Tito Bustillo (Ardines, Ribadesella, Asturias)”. *Santander Symposium*. 117-136

Beltrán, A. (1972a): *La Cueva de Tito Bustillo. Tesoros de Asturias*. 7. Oviedo,

- Beltrán, A. y Berenguer, M. (1969): “L’art parietal de la grotte de Tito Bustillo”. *L’Anthropologie* 73. 579-586.
- Berenguer, M. (1967): “La caverna de Les Pedroses”. *ENSIDESA* 106. 15-19.
- Berenguer, M. (1969): “La pintura prehistórica de la cueva de Tito Bustillo, en Ardines (Ribadesella)”. *Bol. Real Academia de la Historia* CLXIV. Madrid. 139-152.
- Berenguer, M. (1969): *Arte en Asturias*. Ed. Richard Grandio. Oviedo.
- Berenguer, M. (1970): “La pintura Prehistórica de la Cueva de Tito Bustillo” . *Rev Bellas Artes* 3. Dirección General de Bellas artes. Madrid.46-49.
- Berenguer, M. (1979): *El Arte Parietal prehistórico de la cueva de Llonín*. Caja de Ahorros. IDEA. Oviedo.
- Berenguer, M. (1991): *Arte en Asturias*. Tomo I. El Comercio y Caja de Ahorros de Asturias. Gijón.
- Berndt, R. (1976): “Territoriality and the problem of demarcating socio-cultural spaces”. N. Peterson (Ed.). *Tribes and Boundaries in Australia*, Hemeties Pes. Nueva Jersey.
- Bernaldo de Quirós, F . (2003): “La Cueva de Altamira: El arte, los artistas y su época”. P. Saura y A. Beltrán (Eds). *Altamira* . Barcelona. Ed. Lunwerg. 25-58.
- Bernaldo de Quirós F., y Mingo, A. (2005): “La Interpretación de los signos”, Lasheras, J. A. (ed): *El Significado Del Arte Paleolítico*, Madrid. Ministerio de Cultura.. 211-228.
- Berndt, R. (1972): “The Waldmajeri and Gugadja”. M.Bicchieri (Ed). Hunter and Gatherers Today. Holt, Renihart y Winston. Nueva York.
- Berndt, R. (1974): *Australian Aboriginal Religion*. Ed Brill. Leiden.
- Berndt, R. (1976): “Territoriality and the problem of demarcating socio-cultural spaces”. N. Peterson (Ed.). *Tribes and Boundaries in Australia*, Hemeties Pes. Nueva Jersey. 133-161.
- Bently, G. C. (1987): “Ethnicity and Practice.”. *Comparative Studies in Society and History* 29-1. 24-55.
- Berger, J. (2009): *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Ardora. Segovia.
- Betirac, B. (1952): “L’Abrí Montastruc a Bruniquel (Tarn et Garona)”. *L’Antropologie* 56. 213-231.
- Bhaskar, R. (1993): *Filosofía y Realismo Científico*. Cuadernos de crítica. Universidad Autónoma de Mexico. Mexico.
- Bidney, D. (1950):” The Concept of Myth and the Problem of Psychocultural Evolution”, *American Anthropologist* 52-1. 16-26.

- Binford, L.R. (1963): "Archaeology as Anthropology". *American Antiquity* 28-2. 217-225.
- Binford, L.R. (1965): "Archaeological Systematics and the Study of Culture Process". *American Antiquity*, 31, 2-1. 203-210.
- Binford, L.R. (1968a): "Archaeological Perspectives". S. Binford y L. Binford (Ed). *New Perspectives in Archaeology*. Aldine Publishing. Chicago. 5-32.
- Binford, L.R (1977): "Forty-seven trips: a case study in the character of archaeological formation processes". R.V Wright (ED.) *Stone tools as cultural markers: change, evolution and complexity*. Australian Institute Aboriginal Studies. Canberra. 24-36.
- Binford, L.R. (1978a): "Dimensional analysis of behaviour and site structure: learning from an Eskimo hunting stand". *American Antiquity* 43. 330-361.
- Binford, L.R. (1978b): Dimensional analysis of behavior and site structure: learning from a Eskimo hunting stand". *American Antiquity* 43-3. 330-361)
- Binford, L.R. (1978c): *Nunamiut Ethnoarchaeology*. Academia Press. Nueva York.
- Binford, L.R. (1980): "Willow Smoke and Dogs Tails: Hunter-Gatherer Settlement Systems and Archaeological Site Formation". *American Antiquity* 45-1, 4-20
- Binford, L. R. (1982): "The archaeology of place". *Journal Anthropology Archaeology* 1-1. 5-31
- Binford, L. R. (1983): "Long-term land use pattern: some implications for archaeology" R.C Dumel y D.K Grayson (Eds). *Lulu liner punctuated: essays in honour to George Irving*. University Michigan. Michigan 27-53.
- Binford, L. R. (1988): *En busca del pasado*. Ed. Crítica. Barcelona
- Binford, L. R. (2001): *Constructing Frames of Reference: An Analytical Method for Archaeological Theory Building Using Ethnographic and Environmental Data Sets*. University California Press.
- Binford, L. R. y Binford. S. (1966): "A Preliminary Analysis of Functional Variability in the Mousterian of Levallois Faciesm". *American Anthropologist* 68- 2.2. 238-295.
- Bishop, R. L. y Miksa, E. (2000): "Ceramic technology and social boundaries: cultural practices in Kalinga clay selection and use". *Journal of Archaeological Method and Themes* 7-4. 295-33.
- Blanco Freijero, A. (1982): "Cueva de La Loja, EL Mazo, Peñamellera Baja (Oviedo). Declaración de monumento histórico-artístico". *Bol Real Academia de la Historia*. 179. Cuaderno 1, 181-182
- Blas de, M.A. (1983): *La Prehistoria reciente en Asturias*. Consejería de Educación y

Cultura. Fundación Pública de Cuevas y Yacimientos Prehistóricos de Asturias, Oviedo.

Blue, K. I. (1980): *The Lumbee Problem: The making of an American Indian people*. Cambridge University Press. Cambridge.

Boas, F. (1938): *The Mind of Primitive Man*. Nueva York.

Boas, F. (1947): *El arte primitivo*. FCE. Mexico.

Boas, F. (1965): *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*. Solar. Buenos Aires.

Boast, R. (1997): "A Small Company of Actors: a Critique of Style". *Journal of Material Culture* 2-2. 173-198.

Bordonau Ibern, J. (2005): "El glaciario cuaternario en los Pirineos". *Enseñanza de Las Ciencias de La Tierra: Revista de La Asociación Española para La Enseñanza de Las Ciencias de La Tierra*, 13(3). 252–258.

Bosch Gimpera, P. (1932): *Etnología de la Península Ibérica*. Alpha, Barcelona.

Boucher de Perthes, J. (1847a): *Antiquités celtiques et antédiluviennes. Mémoire sur l'industrie primitive et les arts à leur origine*. París: Cambridge University Press.

Boucher de Perthes, J. (1847b): *Antiquités celtiques et antédiluviennes. Mémoire sur l'industrie primitive et les arts à leur origine*. Cambridge University Press. Cambridge.

Boucher de Perthes, J. (1860): *De l'Homme Antédiluvien et de ses Oeuvres*. Jung Treuttel. París.

Bourdieu, P. (1968): *Sociología del Arte*. Ed Nueva Visión, Buenos Aires.

Bourdieu, P. (1977): *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press. Cambridge.

Bourillon, R., Fritz, C., Sauvet, G. (2012): "La thématique féminine au cours du Paléolithique supérieur européen: permanences et variations formelles". *Bull. Société préhistorique française* .109-1. 85-103.

Boyer-Klein, A (1980): "Nouveaux résultats palynologiques de sites solutréens et magdaléniens cantabriques", *Bull. Société Préhistorique Française* 77. 103-107.

Bradford, J. (1957): *Ancient landscapes*. Oxford.

Breuil, H. (1952): *Quatre cents siècles d'Art pariétal : les cavernes ornées de l'Age du Renne*,

F. Windels. Montignac.

Breuil, H. (1975): *Four hundred centuries of cave art*. Hacker Art Books, Nueva York.

Breuil, H.; Obermaier, H. y Alcalde del Río, H. (1913): *La Pasiega á Puente Viesgo (Santander, Espagne)*. Mónaco.

Breuil, H.; Cartailhac, E.; Obermaier, H. y Pérez de Barradas, J. (1935). *La Cueva de Altamira en Santillana del Mar.*. Tipografía de Archivos. Madrid

Breuil, H. y Obermaier, H. (1935): *La cueva de Altamira en Santillana del Mar*. Madrid.

Breuil, H, Obermaier, H. y Alcalde del Río, H. (1913): *La Pasiega á Puente Viesgo (Santander)*. Institut de Paleontologie. Mónaco.

Breuil, H. y Obermaier, H. (1914): “Travaux de l'année 1913. Travaux en Espagne. Nouvelles grotte ornées de la Région Cantabrique”. *L' Anthropologie XXV*, 234-236. (Con al colaboración de Hermilio Alcalde del Río)

Bueno, P. y Balbín, R. (2001): El análisis del contexto en el Arte Prehistórico de la Península Ibérica: la diversidad de las asociaciones. *Arkeos*, (10), 91–128.

Bueno, P. y Balbín, R. (2001): “Le sacré et le profane: notes pour l'interpretation des graphies préhistoriques peninsulaires” . *Révue Archaéologique de l'Ouest*, 9. 141-148.

Bueno, P, Balbín, R y Alcolea, J, (2003): “Prehistoria del lenguaje en las sociedades cazadoras y productoras del sur de Europa.”. *El arte prehistórico desde los inicios del siglo XXI I Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella*. 13-22.

Bunge, M. (1975): *La investigación científica: su estrategia y su filosofía*. Barcelona: Ariel.

Bunge, M. (2013): *La ciencia: su método y su filosofía*. Ed. Laetoli. Madrid

Burke, M. y et al. (2008): “Paleoethology as a tools for the development of archaeological models of land-use: the Crimean Middle Paleolithic”. *Journal of Archaeological Science* 35. 894-904.

Butzer, K. W. (1972): *Environment and archaeology*. Methuen. Londres.

Butzer, K. W. (2007): *Arqueología, una ecología del hombre: método y teoría para un enfoque contextual*. Bellaterra. Barcelona.

Cabrera, V. (1984): *El yacimiento de la cueva de "El Castillo" (Puente Viesgo, Santander)*. Madrid. Centro Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Prehistoria, Biblioteca Praehistorica Hispana 22

Capitan, L. (1925): Les figurations des grottes quaternaires. In *Actes du Congrès international d'histoire des religions* (Vol. 1). París.

Capitan, L. y Breuil, H. (1902): “Figures préhistoriques de la grotte des Combarelles (Dordogne)”. *Comptes-Rendus Des Séances de L Année - Académie Des Inscriptions et Belles-Lettres*, 46(1). 51–56.

Capitan, L. y Breuil, H. (1903): “Les figures peintes à l’époque paléolithique sur les parois de la grotte de Font-de-Gaume (Dordogne)”. *Comptes-Rendus des Séances de L’ Année - Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 47(2). 117–129.

Capitan, L.; Breuil, H. y Ampoulange. (1904): “Une nouvelle grotte préhistorique à parois gravées: la grotte de la Grèze (Dordogne)”. *Comptes-Rendus Des Séances de L Année - Académie Des Inscriptions et Belles-Lettres*, 48(5), 487–495.

Cartailhac, E. (1902): “La grotte d’Altamira, Espagne. Mea culpa d’un sceptique”. *L’ Anthropologie*, 13, 348–354.

Cartailhac, E. y Breuil, H. (1903): *Les peintures de la grotte d’Altamira (Espagne)*. Gauthier-Villars. París.

Campa, B. (1976): “Estudio de la fauna marina de la cueva de Tito Bustillo (Oviedo). Campaña de 1975”. J. A. Moure y M. Cano (Ed). *Excavaciones en la Cueva de Tito Bustillo (Asturias)*. IDEA, Oviedo. 209-225

Campbell, J (1984): *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. FCE. México.

Carter Bentley, G. (1987): “Ethnicity and practice”. *Comparative Studies in Society and History*. 29-1. 24-55.

Cardete del Olmo, M.^a C. (2006): “La etnicidad como un arma ideológico-religiosa en la Antigua Grecia: el caso del monte Liceo”. *SPAL* 15. 191-192

Cardete del Olmo, M.^a C. (2009): “Construcciones identitarias en el mundo antiguo: arqueología y fuentes literarias. El caso de la Sicilia Griega”. Sastre Pats (Coord). *Arqueología Espacial* 27. 31-34

Casado, P. (1977): *Los signos en el arte paleolítico de la Península Ibérica*. Zaragoza.

Castaños, P. (1982): “Estudio de los macromamíferos del yacimiento prehistórico de Cueto de La Mina (Asturias)”. *BIDEA* 105-106. 43-86.

Castaños, P. (1980): “La macrofauna de la cueva de La Paloma (Pleistoceno terminal de Asturias)”. *La Cueva de La Paloma. Soto de Las Regueras (Asturias)*. Ministerio de Cultura. Madrid. 65-100.

Cassirer, E. (2013): *Filosofía de las formas simbólicas II*. FCE. Madrid

Castañeda, V. (2000): "Las bandas de cazadores-recolectores portadoras del tecnocomplejo solutrense en el suroeste de la Península Ibérica. La articulación social del territorio." *SPAL* 9. 245-256

Champion, T.; Gamble, C.; Shennan, S. y Whittle, A. (1988): *La Prehistoria en Europa*. Crítica. Barcelona.

Chapa, M^a. T. (2000): Nuevas tendencias en el estudio del Arte Prehistórico. *Arqueoweb: Revista Sobre Arqueología En Internet*, 2(3). Retrieved from <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4152741&orden=381989&info=link>

Childe, G. (1929): *The Danube in Prehistory*. Clarendon Press, Oxford.

Childe, G. (1956): *Piecing together the past: The interpretation of Archaeology data*. Routledge. Londres

Childe, G. (1958): "Retrospect". *Antiquity* 32. 69-74.

Childe, G. (1989): *La evolución social*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Clark, J. G. (1952): *Prehistoric Europe: The Economic Basis*, Methuen, Londres.

Clark, G. (1980): *Arqueología y sociedad: reconstruyendo el pasado histórico*. Akal. Madrid.

Clark, G. A. (1974): "La ocupación Asturiense en la cueva de la Riera (Asturias, España)". *Trabajos de Prehistoria* 31. 2-38.

Clark, G. A. (1976): *El Asturiense Cantábrico*. CSIC. Madrid.

Clark, G. A. y Clark, V. J. (1975): "La cueva de Balmori (Asturias, España). Nuevas aportaciones". *Trabajos de Prehistoria* 32, Madrid. 35-77.

Clarke, D. L. (1973): "Archaeology: the loss of innocence". *Antiquity* XLVII. 6-18.

Clarke D. L. (1977): *Spatial Archaeology*. Academic Press. Londres,

Clarke, D. L. (1984): *Arqueología Analítica*. Bellaterra. Barcelona.

Clottes, J. (1993): "Le site. Contexte archeologique externe". En *L'art Parietal Paleolithique. Techniques et methodes d'étude* (GRAPP), *Documents Prehistoriques* 5, 27-35.

Clottes, J. (2003). De « l'art pour l'art » au chamanisme: l'interprétation de l'art préhistorique. *La Revue Pour L'histoire Du CNRS*, (8).

Clottes, J., Aléirac, A. y Servelle, C. (1981): "Oevres d'art magdaleniennes des anciennes collections du Mas d'Azil en *Bull Societé Prehistorica de l'Ariege* XXXVI. 37-76.

Clottes, J. y Lewis-Williams, D. (2001): *Los chamanes de la Prehistoria*. Ariel. Barcelona.

Cohen, A. (1969): *Custom and Politics in Urban Africa: A study of Hausa Migrants in Yoruba Towns*. Routledge. Londres.

Cohen, A. (1974): "Introduction: the lesson of ethnicity". A. Cohen (Ed). *Urban Ethnicity*. Tavistock press. Londres. 9-24.

Collignon, B. (1996): *Les inuit: ce qu'ils sauvent du territoire*. L'Harmattan. París.

Colomer, A. (1987): "La Baume Latrone". *Courrier archéologique du Languedoc- Roussillon*, 28, 1987, 13.

Combier, J. (1984a): "La grotte d'Oulen à Labastide-de-Virac (Ardèche) et le Garn (Gard)". *L'art des Cavernes*, Ministère de la Culture, París, 327-332.

Conkey, M. W. (1980): "The identification of prehistoric hunter-gatherer aggregation sites. The case of Altamira". *Current Anthropology* 21-5, 609-631.

Conkey, M. W. (1985): "Ritual Communication, Social Elaboration, and the Veritable Trajectories of Paleolithic Material Culture.". J. Brown, (ed.). *Prehistoric Hunter-Gatherers: The Emergence of Cultural Complexity*. Orlando: Academic Press.

Conkey, M. W. (1991): "Experimenting with style in archaeology: some historical and theoretical issues". W. Conkey and C.A. Hastorf (Eds). *The use of Style in Archaeology*. Cambridge University Press. Cambridge. 5-17.

Conkey, M. W. (1992): "Les sites d'agrégation et la répartition de l'art mobilier, ou: y a-t-il des sites d'agrégation magdaléniens? Le peuplement magdalénien", en *Actes du Colloque de Chancelade de 1988*, 19-28.

Conkey, M. W. (1997): "Mobilizing Ideologies: Paleolithic 'Art,' Gender Trouble, and Thinking About Alternatives.". L. Hager, ed. *Women in Human Evolution*. Routledge. London.

Conkey, M. W. y Hastorf, Ch. (1990): "Introduction". Conkey, M. y Hastorf, Ch. (Eds). *The uses of style in archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge. 1-4.

Corchón, M^a. S. (1971a): *El Solutrense en Santander*. Diputación Provincial de Santander. Santander.

Corchón, M^a. S. (1971a): *Notas entorno al arte mueble asturiano*. Universidad de Salamanca. Salamanca.

Corchón, M^a.S. (1986): *El arte mueble paleolítico cantábrico: contexto y análisis interno*. Centro de Investigación y Museo de Altamira n.º 16. Santander.

Corchón, M^a. S. (1997): "La corniche cantabrique entre 15000 et 13000 as BP. La perspective donnée par l'art mobilier". *L'Antropologie* 101-1. 114-143.

Corchón, M^a. S. (2004): “El arte mueble paleolítico en la cornisa cantábrica y su prolongación en el epipaleolítico”. *KOBIE* 8. 425-474.

Corchon, M^a. S. (2004): “Europa 16500–14000 a.C”. *Un lenguaje común. La Materia del Lenguaje Prehistórico: El Arte Mueble Paleolítico de Cantabria en su Contexto*. P. Arias y R. Ontañón (Eds). *Gobierno de Cantabria. Santander*. 105-126

Corchón, M^a. S. (2012): “Gestión del territorio y movilidad de los grupos cazadores-recolectores del valle del Nalón (Asturias), España) durante el Tardiglacial”. Arias, P; Corchón M^a.S; Menéndez, M. y Rodríguez Asensio, J.A (Eds). *El Paleolítico Superior Cantábrico*. Actas 1^a Mesa Redonda. San Román de Candamo (Asturias). 21-48.

Corchón, M^a. S. (2014): “Los orígenes del arte parietal paleolítico en Asturias: el valle del Nalón como modelo”. de Blas, M. A. (Ed). *Expresión simbólica y territorial: los cursos fluviales y el arte paleolítico en Asturias*. IDEA. Oviedo. 24-25.

Corchón, M^a. S.; Mateos, A.; Álvarez, E.; Peñalver, E.; Delcols, X. y Vander Made (2008): “Ressources complémentaires et mobilité dans le Magdalénien cantabrique. Nouvelles données sur les mammifères marins, les crustacés, les mollusques et les roches organogènes de la Grotte de Las Caldas (Asturies, Espagne)”. *L'Anthropologie* 112. 284-237

Corchón, M^a. S, et al. (2009): “ Mobilité, territoires et relations culturelles au début du Magdalénien moyen cantabrique: nouvelles perspectives”. *XV International Congress UISPP, Vol 3 Lisboa. Septiembre 2006*. 217-230

Corchón, M^a. S. y Tarrío, A. (2009): “Mobilité. Territoires et relations culturelles au début du Magdalénien moyen cantabrique: nouvelles perspectives”. *Le concept de territoires dans le Paléolithique supérieur européen*. Vol 3. Sesión C16. UISPP. British Archaeological Reports. 217-230.

Corchón, M^a.S; Álvarez, E. y Rivero, O. (2012): “Contactos extracantábricos en el Magdaleniense medio: nuevos datos de la cueva de Las Caldas (Oviedo, Asturias)”. Arias. P; Corchón, M^a.S.; Menéndez, M. y Rodríguez Asensio, J.A. *El Paleolítico Superior Cantábrico*. Actas 1^a Mesa Redonda. San Román de Candamo (Asturias). 113-125.

Corchón M^a.S. et al. (2014): “El arte parietal paleolítico de la cueva de La Peña (Candamo, Asturias): Cien años después de Eduardo Hernández-Pacheco”. M^a. S. Corchón y M.Menéndez (Ed). *Cien Años de arte rupestre paleolítico*. Universidad de Salamanca. 31-51.

Criado, F. (2012): *Arqueológicas. La razón perdida*. Bellaterra. Barcelona.

Criado, F.; Santos, M. y Parceró, C. (1997): “De la Arqueología Simbólica del Paisaje a la Arqueología de los Paisajes Sagrados”. *Trabajos de Prehistoria*, 54(2). 61–80.

Croce, B. (1967): *Breviario de estética*. Espasa Calpe. Madrid

Conway, W. M. (1891) : *Dawn of Art in the Ancient World. An archaeological sketch*. Percival & Co. Londres.

Cubas, M. et al. (2013): "La cerámica cantábrica desde su aparición (5000BP CL) hasta el final de la Prehistoria: técnicas de manufactura y características morfo-decorativas". *Munibe* 64. 69-88

Daleau, F. (1897): Les gravures sur rocher de la caverne de Pair-Non-Pair. In *Actes de la Société archéologique de Bordeaux*. Bordeaux: Cadoret.

Davidson, I. (1976): "Seasonality in Spain". *Zephyrus* XXVI-XXVII, 167-173.

Davidson, I. y Bailey, G. (1984): "Los yacimientos, sus territorios de explotación y la topografía". *Boletín Museo Arqueológico Nacional* 2-1. 25-43.

De Corse C. R. (1994): "Material aspects of Limba, Yalunka and Kuranko ethnicity: Archaeological research in Northeastern Sierra Leona". S. J. Shennan (Ed.) *Archaeological approaches to cultural identity*. 125-140

Delpeche F. (1978): "Les faunes Magdaleniennes et Azilienne du gisement de Duruthy, à Sorde-l'Abbaye (Landes)." *Memoires de la Société Préhistorique Française* 13 (Le gisement préhistorique de Duruthy à Sorde-l'Abbaye.Landes), París. 110-116-

Delpeche. F. (1983): "Les faunes du Paleolithique Supérieur dans le Sud-Oest de La France". *Cahiers du Quaternaire* 6 . 1-453.

Demars, P. (2007): "la répartition des grands ongulés en Europe central et de l'ouest au paleolithique supérieur". Maillo y Baquedano (Eds). *Miscelanea en homenaje a Victoria Cabrera Zona Arqueologica* 7(Vol I). 92-97.

Derrida, J. (1997): "Carta a un amigo japonés". *El Tiempo de una Tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Proyecto A Ediciones. Barcelona.

De Vos, G. (1982): "Ethnic pluralism conflict and accommodation". G de Vos y L. Romanucci-Ross (Eds). *Ethnic Identity: cultural continuities and change*. Chicago University Press. Chicago. 5-41

Díaz-Andreu, M. (2002): *Historia de la arqueología en España: Estudios*. Ediciones Clásicas. Madrid.

Díaz de Rada, A. (2012): *Cultura, antropología y otras tonterías*. Trota Ed. Madrid

Dietler, M. y Herbich, I. (1989): "Tich matek: Technology of Luos pottery production and definition of ceramic style": *World Archaeology* 21. 184-164

Djindjian, F. (2004): "L'art paleolithique dans son systeme culturel II. De la variabilité es bestiaires representés dans l'art pariétal et art mobilier". *Art mobilier paléolithique supérieur en Europe occidentale*. UISPP Liege. 249-259.

Djindjian, F. (2009): "L'art pariétal et l'art mobilier par l'identification des territoires de peuplement dans le paleolithique supérieur européen: l'approche par les bestiaires". F. Djindjian y L. Oosterbeek (Eds.), *Espaces symboliques dans l'art préhistorique. Territoires, déplacements et localisation des sites*. 3-20.

Domínguez-Rodrigo, M (2008): "Arqueología neo-procesual. Alive and kicking?. Algunas reflexiones desde el Paleolítico". *Complutum* 19-1. 195-204.

Domingo, I. (2005): *Técnica y ejecución de la figura en el arte rupestre levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones*. Tesis Doctoral. Departamento de Prehistoria y Arqueología. Universitat de Valencia-

Domingo, I; Fiore, D. y May, S.K. (2009): *Archaeologies of Art. Time, place and identity*. One World Archaeology. California.

Domingo, I.; Fiore, D. y May, S. K. (2009): "Archaeologies of Art. Time, place and identity in Rock Art, Portable Art, and Body Art". Domingo, I.; Fiore, D. y May, S.K. (Eds). *Archaeologies of Art. Time, place and identity*. One World Archaeology. California. 15-28.

Dolukhanov, P. (1989): "Prehistoric ethnicity in the north-east of Europe - comments on the paper by Milton G. Nunez". *Fennoscandia archaeologica* VI, 81-84.

Dolukhanov, P. (1994): *Environment and ethnicity in the ancient middle east*. Aldershot. Avebury Press.

Dolukhanov, P. (1994): "Cultural and ethnic processes in prehistory as seen through the evidence of archaeology and related disciplines". S. J. Shennan (Ed.) *Archaeological approaches to cultural identity*. Routledge. Londres. 266-277.

Dolukhanov, P. (2003): "Archaeology and languages in Prehistoric Northern Eurasia". *Japan Review* 15. 175-186.

Douglas, M. (1973): *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Ed S. XXI. Buenos Aires.

Droute, E. (1984): "Grotte de La Baume Latrone", *L'art des Cavernes*, Paris, Ministère de la Culture - Imprimerie nationale, 333-339.

Durkheim, E. (1912). *Les formes élémentaires de la vie religieuse le système totémique en Australie*. F. Alcan. Paris.

Durkheim, E. (1986): *Las reglas del método sociológico*. Fondo de Cultura Económica. México.

Durkheim, E. (2008): *Las formas elementales de la vida religiosa*. Alianza. Madrid.

- Eco, U. (1986): *La Estrategia de la Ilusión*. Ed Lumen. Buenos Aires.
- Eco, U (1988): *Signo*. Ed Labor. Barcelona.
- Eco, U. (1999): *La Estrategia de la Ilusión*. Ed Lumen. Barcelona.
- Eco, U. (2011): *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Debolsillo. Barcelona.
- Eliade, M (1953): “les mythes du monde moderne”. *Mythes, rêves et mystères*. Gallinard.
- Eliade. M (1998): *Lo Sagrado y Lo Profano*. Barcelona. Paidós.
- Eliade M (1999): *Mito y Realidad*. Barcelona. Kairós.
- Elias, N (1990b): *Compromiso y distanciamiento*. Cultura Libre. Barcelona.
- Elias, N (1992): *Time: an Essay*. Blackwell. Oxford.
- Elias. N (1994): *La teoría del símbolo. Un ensayo de antropología cultural*. Península. Barcelona.
- Elkin, A.P (1964): *The Australian Aborigines*. Anchor Books. New York.
- Eriksen, B.V. (2002): “Fossil mollusks and exotic raw materials in Late Glacial and Early Postglacial Find Contexts: a complement to lithic stuides”. L.E Fisher y B.V Eriksen (Eds). *Lithic raw material economy in Late Glacial and Postglacial find context: a complement to lithic studies*. Arceopress. Oxford. 27-52
- Fischer, E. (1999): *La necesidad del arte*. Altaya. Barcelona.
- Eric, R. (2014):”Expression Individuelle, Expression Collective: Confrontation des motifs du Paléolithique Supérieur”. .M^a.A. Medina-Alcaide,.; A. Romero.; R. Ruiz-Marquez, y J. L. Sanchidrián (Eds.). *Sobre Rocas y Huesos: Las Sociedades Prehistóricas y sus manifestaciones plásticas*. Fundación Cueva de Nerja. Málaga. 96-115.
- Eriksen, T.H. (1991): “The cultural context of Ethnic Differences”. *MAN* 26. 127-144.
- Fano, M.A. y Rivero, O. (2012):” El territorio y la movilidad de los cazadores del final del Paleolítico: algunas reflexiones metodológicas. P. Arias, M^aS- Corchón, M. Menéndez y J.A Rodríguez (Eds). *El Paleolítico Superior Cantábrico. Actas de la 1º Mesa Redonda . San Román de Candamo (Asturias)*, 2007. 207-216.
- Farias, P., Jiménez Sánchez, M. y Marquínez, J. (1996): Nuevos datos sobre la estratigrafía del relleno cuaternario de la depresión de Comella (Picos de Europa, Asturias). *Journal of Quaternary Science*, 20(5), 1116–1119.
- Farias, P. (1982): “La estructura del sector central de los Picos de Europa”. *Trabajos de*

Geología, (12), 63–72.

Fariar, P. y Jiménez, M. (2005). *Geomorfología glaciar en la Cordillera Cantábrica (noroeste de España): algunos ejemplos*. Asociación Española para la Enseñanza de las Ciencias de la Tierra.

Farias Arquer, P. y Valderrábano Luque, J. (2007). *El Parque Nacional de los Picos de Europa. Naturaleza en el entorno de los Lagos de Covadonga: itinerarios por la naturaleza*. Servicio de Innovación y Apoyo a la Acción Educativa. Oviedo.

Fernández Menéndez, J. M. (1951): "La cueva prehistórica del "Covarón' en Llanes", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* XII, 83-90.

Fernández Götz. M.A. (2009): "El "Método Kossinna" Gustaf Kossinna: Análisis crítico de una figura paradigmática de la arqueología europea". Arqueoweb. Revista Sobre Arqueología En Internet 11.

Fernández Götz M.A. (2009): "La etnicidad desde una perspectiva arqueológica: propuestas teórico-metodológicas". *Espacio, Tiempo y Forma* 22. 187-199.

Fernández Götz M.A y Ruíz Zapatero, G (2011):" Hacia una arqueología de la etnicidad". *Trabajos de Prehistoria* 68-2. 223-224.

Fernández-Tresguerres, J.A. (2003): "Arte y territorio durante el periodo aziliense en el occidente Cantábrico". *I Symposium Internacional de arte Prehistórico de Ribadesella. El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI*. 258-259.

Fernández, A. et al. (2005): "Grafismo rupestre paleolítico de la cueva del Conde (Tuñón, Santo Adriano, Asturias)". *Zephyrus* 58. 67-88

Feyerabend, P. (1981): *Realism, Rationalism and Scientific Method*. Philosophical Papers. Cambridge. Cambridge.

Feyerabend, P. (1986): *Contra el Método*. Tecnos. Madrid.

Feyerabend, P. (1989): *Los límites de la ciencia*. Paidós. Barcelona

Fritz, C., Tosello, G. y Sauvet, G. (2007): "Groupes ethniques, territoires, échanges: La "notion de frontiere" dans l'art magdalénien". *Frontières naturelles et frontières culturelles dans les Pyrénées préhistoriques* (N.Cazals, J González y X Terrades (Eds). IIIPC, Santander. 164-181.

Finley, M. I. (1977): *Uso y abuso de la historia*. Crítica. Barcelona

Fiore, D. (1996):"El arte rupestre como producto complejo de procesos ideológicos y económicos: una propuesta de análisis". *Espacio, tiempo y forma, serie 7. Prehistoria y Arqueología*. 239-259.

- Flannery, K. (1975): *La evolución cultural de las civilizaciones*. Anagrama, Barcelona.
- Flannery, K. (1976): *The Early Mesoamerican Village*. Academic Press. Londres.
- Flannery, K. (1994): *The Ancient Mind: Elements of Cognitive Archaeology*. Cambridge.
- Flor, G. (1983): "Las rasas asturianas: ensayos de correlaciones y emplazamiento". *Trabajos de Geología* 13. 65-85
- Foley, R. (1981a): *Off-site archaeology: and Human Adaptation in Eastern Africa*. British Archaeological Reports. International Series 97. Oxford. Foley, R (1981b): "Off site archaeology: an alternative approach for the short side". I.Hodder, G.L Isaac y N. Hammond (Eds). *Pattern of the Past*. Cambridge University Press. Cambridge. 157-183.
- Foley, R. (1981b): "A model of regional archaeological structure". *Proceedings of the Prehistoric Society* 47. 1-17
- Fortea, J. (1981): "Investigaciones en la cuenca media del Nalón, Asturias (España): noticia y primeros resultados". *Zephyrus* 32-33. 5-16.
- Fortea, J. (1990a): "Perfiles recortados del Nalon medio (Asturias)". *Homenaje al profesor Martín Almagro* I. 343- 353
- Fortea, J. (1990b): "El arte paleolítico en Asturias". *Hª de Asturias*. T.I. Caja de Ahorros. Oviedo.
- Fortea, J. (1992): "Pindal (El)". *El Nacimiento del Arte en Europa*. Unión Latina. 246-248.
- Fortea, J. (1994): "Los santuarios exteriores en el Paleolítico cantábrico". *Complutum* 5. 203-220.
- Fortea, J. (1995): "Abrigo de La Viña. Informe y primeras valoraciones de las campañas 1991-1994". *Excavaciones Arqueológicas de Asturias* 3. 1991-194. 19-32
- Fortea, J. (1995): "El Bosque". *Excavaciones Arqueológicas de Asturias*. 1991-94. 271-274
- Fortea, J. (2001): "Los comienzos del arte paleolítico en Asturias: aportaciones desde una arqueología contextual no postestilítica". *Zephyrus* 53-54. 186-187.
- Fortea, J. (2002): "Trente-neuf dates de C-14-AMS pour l'art pariétal des Asturies.". *Bull. Société Préhistorique Ariège-Pyrénées* LV. 35-62
- Fortea, J. (2003): "39 Edades C14 AMS para el arte paleolítico rupestre en Asturias". *Excavaciones Arqueológicas de Asturias* 5. Oviedo. 91-99
- Fortea, J. (2005): "La Plus Ancienne Production Artistique du Paléolithique Ibérique", A. Broglio y G. Dalmeri (dir.): *Pitture Paleolitiche Nelle Prealpi Venete. Grotta di Fumane e*

Riparo Dalmeri. Memorie del Museo Civico di Storia Naturale di Verona. Preistoria Alpina Nr. Speciale. 89-99.

Fortea, J. (2005-2006). “Los grabados exteriores de Santo Adriano de Tuñón”. *Munibe* 57-3. 23-52.

Fortea, J. (2007): “Las cuevas de Covaciella y El Bosque (Cabrales). Campaña de 2000 ». *Excavaciones arqueológicas en Asturias 1999-02*. 221-222.

Fortea, J. (2007): ” El Arte paleolítico del Oriente de Asturias”, *El Arte rupestre prehistórico del oriente de Asturias*. S. Ríos, C. García de Castro, M de la Rasilla y J. Fortea. Llanera. 218-219.

Fortea, J. Rasilla de la, M. y Rodríguez, V. (1992): “La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta). Campañas de 1987 a 1990”. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 87-90*. 9-18

Fortea, J.; Rasilla de la, M. y Rodríguez, V. (1995): “La cueva de Llonín (Peñamellera Alta). Campañas de 1991 a 1994”. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias*. Consejería de Cultura. Principado de Asturias. Oviedo, 32-43.

Fortea, J. et al. (1995): “Covaciella”. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias. 1991-94* . 258-270

Fortea, J.; Rasilla de la, M. y Rodríguez, V. (1999): “La cueva de Llonín (Peñamellera Alta). Campañas de 1987 a 1999”. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias*. Consejería de Cultura. Principado de Asturias. Oviedo, 59-68

Fortea, J., Rasilla de la, M. y Rodríguez, V. (2004): “L’art et la séquence archéologique paléolithique de la grotte de Llonín (Peñamellera Alta, Asturias, Espagne)”. *Société Préhistorique Ariège-Pyrénées* LIX, 7-29.

Fortea, J.; Rasilla de la, M. y Rodríguez, V. (2007): “La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta). Campaña de 1999 a 2002”. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1999-2002*. Principado de Asturias. 77-86.

Fortea, J. y Rodríguez, V. (2008): “Las cuevas de Covaciella y El Bosque”. *Prehistoria de Asturias*. La Nueva España. Oviedo. 151-152

Foyo, A.; Suárez, J.L.; Tomillo, C. y Sánchez, M.A. (2003):” Análisis previo de la relación entre la estructura geológica y el desarrollo del modelado cárstico en el Macizo de Ardines, Ribadesella, Asturias”. Balbín, R. y Bueno, P.(Ed). *El Arte Prehistórico desde los inicios del Siglo XX. Primes Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella*. Ribadesella,153-160.

Foucault, M. (1970): *La Arqueología del saber*. Ed Siglo XXI. México.

Frazer, J. (1887): *Totemism*. A. & C. Black. Edimburgo

- Frazer, J. (1981): *La rama dorada*. FCE. Madrid.
- Francastel, P. (1992): *Pintura y Sociedad*. Cátedra. Madrid
- Franklin, N. (1986): “Stochastic vs Emblematic: an archaeologically useful method for the analysis of style in Australian Rock Art”. *Rock Art Research* 3-2. 121-140.
- Freeman, L.G. (1971): “Significado ecológico de los restos de animales”. González Echegaray, J. y Freeman, L.G. (Eds.), *Cueva Morín. Excavaciones 1966-1968*. Santander. 417-437
- Freeman, L.G. (1973): “The significance of mammalian fauna of Paleolithic occupations in Cantabrian Spain.” *American Antiquity* 38-1. 3-44.
- Freeman, L.G. y González-Echegaray, J. (1982): “Magdalenian mobile art from El Juyo (Cantabria)”. *Ars Praehistorica* I, 161-168.
- Freeman L.G. y González-Echegaray, J. (2001): *La grotte d’Altamira*. Terres Préhistoriques. Maison des Roches
- Fritz, C.; Tosello, G. y Sauvet, G. (2007). Groupes ethniques, territoires, échanges: la “notion de frontière” dans l’art magdalénien. *Frontières naturelles et frontières culturelles dans les Pyrénées préhistoriques*. Santander. Universidad de Cantabria. 165–182.
- Gamble, C. (1982): “Interaction and alliance in paleolithic society”. *MAN* 17. 92-107.
- Gamble, C. (2001): *Las sociedades paleolíticas de Europa*. Ed. Ariel. Barcelona.
- Gamble, C. (2002): *Arqueología básica*. Ed Ariel Barcelona.
- Gamble, C. (1990): *El poblamiento paleolítico de Europa*. Ed Crítica. Barcelona.
- Garate, D. (2004): “État de la recherche sur les peintures à tracé ponctué dans les grottes ornées paléolithiques de la région cantabrique”. *Bull. Société Préhistorique de l’Ariège*. 59. 31-40.
- Garate, D. (2006): *Análisis y caracterización de los conjuntos parietales con grafías zoomorfas punteadas. Una expresión pictórica propia del paleolítico superior cantábrico*. Tesis Doctoral. Universidad de Cantabria. Santander.
- Garate, D. (2007): “El proceso gráfico de la pintura punteada cantábrica: hacia una identificación de una cadena operativa artística”. *Munibe* 58. 155-176
- Garate, D. (2008a): “Las pinturas zoomorfas punteadas del Paleolítico Superior Cantábrico: hacia una cronología dilatada de una tradición gráfica homogénea”. *Trabajos de Prehistoria* 5-2, 29-47.

Garate, D. (2008b): "Perdurance des traditions graphiques dans l'art pariétal pré-magdalénien des cantabres". *INORA* n°50.18-25

Garate, D. (2010): Las ciervas punteadas en las cuevas del Paleolítico: una expresión pictórica propia de la cornisa cantábrica. Múnibe. San Sebastián.

Garate, D. (2016): "El arte parietal paleolítico durante el Paleolítico Superior antiguo (40000-20000BP) en la Región Cantábrica." *Papeles del Mupac* 1. 29-54

Garate, D.; Rivero, O. y Ríos-Garaizar, J. (2015): "Evaluating Aurignacian art in Iberia...if really exists". *Palethnology* 847 . 236-255

García, E. et al. (2014): "La Güelga Cave's Magdaleneian Engraved Hyoides: some Reflections about Late Upper Paleolithic Territoriality in the Cantabrian Region". M. S. Corchón y M. Menéndez (Eds.). *Cien años de arte rupestre paleolítico. Centenario del descubrimiento de la cueva de la Peña de Candamo (1914-2014)*. 333-347.

García-Diez, M., Eguizabal, J., y Saura, P. A. (2003). *La Cueva de Covalanas: el grafismo rupestre y la definición de territorios gráficos en el paleolítico cantábrico. Ramales de la Victoria (Santander)*. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte. Santander.

García-Diez, M y Eguizabal, J. (2008) : *La cueva de Venta de la Perra. El grafismo parietal y la definición de territorios gráficos en la región cantábrica*. Karrantz Harana.

García-Diez, M. y Gutiérrez, R. (2010a): "El Castillo". *Las cuevas con arte paleolítico en Cantabria*. ACPDPS. Santander. 177-190.

García, M y Garrido, D (2010b): "Las Chimeneas". *Las cuevas con arte paleolítico en Cantabria*. ACPDPS. Santander. 205-210.

García-Diez, M. et al. (2013): "Uranium Series Dating Reveals A Long Sequence Of Rock Art At Altamira Cave (Santillana Del Mar, Cantabria)". *Journal Of Archaeological Science* 40:. 4098-4106.

García-Diez, M.; Ochoa, B. y Rodríguez-Asensio, J.A. (2015): *Arte rupestre paleolítico en la cueva de La Covaciella (Inguanzo, Asturias)*. Principado de Asturias. Oviedo.

García-Diez, M. et al. (2017): "Arte rupestre de la cueva de Coimbre (Asturias, España)". Alvarez, D. y Yravedra, J. (Ed). *La Cueva de Coimbre (Peñamellera Alta, Asturias). Ocupaciones humanas del Cares durante el Paleolítico superior*. Fundación Cristina Masaveu. Oviedo. 471-517

García Diez, M.; Garrido, D.; Angulo, J. y Fernández, P. (2018): *Monte Castillo. La Montaña Mágica*. Gobierno de Cantabria. Santander.

García Guinea, M.A. et al. (1975): *Primeros sondeos estratigráficos en la Cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias)*. Santander

García Sanjuan, L. (2005): *Introducción al reconocimiento y análisis arqueológico del territorio*. Ariel. Barcelona.

García Sanjuán, L. et al. (2009): "Los SIG y el análisis espacial en arqueología. Aplicaciones en la Prehistoria reciente del Sur de España". *Arqueología Náutica Mediterránea*. 163-180

Gell, A (1996): *The Anthropology of Time. Cultural constructions of temporal maps and Images*. Berge. Oxford-Washintong.

Gibbon, G. (1989): *Explanation in Archaeology*. Bosil Blackwell.

Glassow, M.A (1987): "The concept of carrying capacity in the study of culture process". M.B Schiffer (Ed.). *Advances in Archaeological Method and Theory*. Academic Press. Nueva York. 31-48

Glyn, D. (1950): *A hundred years of archaeology*. London: Duckworth.

Glyn, D. (1977): *El concepto de prehistoria*. Labor. Barcelona.

Goffman, E. (1959): *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu editores. Buenos Aires.

Goffman, E. (1963): *Estigma: la identidad deteriorada*. Amorrortu editores. Buenos Aires.

Goffman, E. (1988): *Les moments et leurs hommes* (comp: Yves Winkin). Les Editions du Seuil. Paris.

Gombrich, E. H. (1979): *Historia del Arte*. Alianza Editorial. Madrid.

Gombrich, E. H. (1991): *Tributos*. FCE. México.

Gómez Fuentes, A. y Bécares, A. (1979): "Un hueso grabado de la cueva de El Cierro (Ribadesella, Asturias)". *XV Congreso Nacional de Arqueología, Zaragoza*, 83-94.

Gómez Tabanera, J.M. (1977): "Para una revisión del arte rupestre de la cueva de La Loja, Panes, Asturias." *BIDEA* 93. 385-449

Gómez Tabanera, J.M. (1986): "Ante la hermenéutica de dos cuevas con arte rupestre del ámbito cántabro- Aquitano. Las Herrerías (Llanes, Asturias) y Le Cantal (Cabrerets, Lot)". *BIDEA* 117. 173-200.

González Echegaray, J (1974): *Pinturas y grabados de la cueva de las Chimeneas*. Monografías de Arte Rupestre 2. Barcelona.

González Echegaray, J. (1985): *Altamira y sus pinturas rupestres*. Ministerio de Cultura. Madrid.

González Echegaray, J. y Freeman, L.G. (1992): “Las excavaciones de la cueva del Juyo (Cantabria).” *KOBIE* XX, 29-42.

González-Morales, M.R. (1978): “Excavaciones en el conchero de la cueva de Mazaculos II (La Franca, Rivadedeva, Asturias) *BIDEA* 93-94, 369-383.

González Morales, M.R. (1980): "Grabados exteriores lineales de surco profundo en cavernas de Llanes (Asturias): Cueto de la Mina, Samoreli y El Covarón", *Altamira Symposium*-. 267-275.

González Morales M.R (1982). *El Asturiense y otras industrias locales*. Altamira. Ministerio de Cultura. Santander.

González Morales, M.R. (1982): “La cueva del Tebellín (Bricia, Llanes, Asturias) y sus pinturas rupestres. »*Veleia* 10. 169-174.

González Morales M.R. (1989):”Los grabados rupestres de la cueva de Traúno: Reflexiones sobre una modalidad específica de 'arte' prehistórico”. *Cien Años después de Sautuola*. Santander. 201-227-

González Morales, M.R (1995): ”Memoria de los trabajos de limpieza y toma de muestras en los yacimientos de las cuevas de Mazaculos y el Espinoso (La Franca, Rivadedeva) y La Llana (Andrín, Llanes) en 1993”. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias* 91-94. 65-78

González Morales, M.R. y Márquez Uría, M.C. (1974). “Nota sobre la Cueva de “El Quintanal” (Balmori, Llanes) y sus grabados rupestres”. *B I D E A*. 81: 235-246

González Morales M.R. y Márquez Uría, M.^a C. (1978): “The Asturian shell midden of Cueva de Mazaculos II (La Franca, Asturias, Spain) *Current Anthropology* 19-3. 614-615.

González Morales M.R y et al. (1980): “Informe preliminar de las excavaciones en el conchero asturiense de la Cueva de Mazaculos II (La Franca, Asturias). Campaña de 1976-78. *Noticiario Arqueológico Hispano* 9. 35-62.

González Morales. M.R. y Márquez Uría. M.^a. C. (1983):”Grabados lineales exteriores de La Cueva (Ribadesella, Asturias). *Ars Prehistórica* 2. 185-190

González- Pumariega, M. (2011): *La Cueva del Pindal 1911-2011*. Ménsula Ediciones. Oviedo.

González-Pumariega, M.^a, de la Rasilla, M., Santamaría, D., Duarte, E., Santos, G. (2017): “Abrigo de La Viña (La Manzaneda, Oviedo, Asturias). Estudio de sus grabados parietales”. *Trabajos de Prehistoria* 2. 238-256

González Rubial, A. (2007): “Arqueología simétrica: un giro teórico sin revolución paradigmática”. *Complutum* 18. 283-319

Gonzalez Sainz, C. (1989a). *El Magdaleniense Superior-Final de la región cántabrica*. Santander: Ediciones Tantín.

González Sainz, C. (1989b): “Algunas reflexiones sobre el hecho artístico al final del Paleolítico Superior. M. González Morales (Ed). *Cien años después de Sautuola* . 229-262. Santander.

González Sainz, C. (1992): “Aproximación al aprovechamiento económico de las poblaciones cántabras durante el tardiglaciario”. J.A. Moure (Ed), *Elefantes, ciervos y ovicápridos. Economía y aprovechamiento del medio en la Prehistoria de España y Portugal*. 129-147

González Sainz, C. (1993): “En torno a los paralelos entre el arte mobiliario y el rupestre”. *Veleia* 10. 39-56.

González Sainz, C (1995): “13000-11000 BP El final de la época magdaleniense en el Región Cantábrica”. J. A. Moure y C. González Sainz (Eds). *El Final del Paleolítico Cantábrico*. 159-198

González Sainz, C. (1999): “Sobre la organización cronológica de las manifestaciones gráficas del Paleolítico Superior. Perplejidades y algunos apuntes desde la región cántabra.” *Edades* 6-2. 123-144.

González Sainz, C. (2000): “Representaciones arcaicas de bisonte en la región cántabra”. *SPAL* 9. 266-280.

González Sainz, C (2003): “The geographical context: An introduction to the Cantabrian region and its communications during the Palaeolithic”, *Hugo Obermaier-Gesellschaft, 45^o Annual Congress*, Field Trips Guidebook, Santander, 13-19.

González Sainz, C . (2005): “Sobre la actividad gráfica Magdaleniense en la region cantábrica. Datación y modificaciones iconográficas”. *IV Congreso Arqueología Peninsular*, Faro, 157-182.

González Sainz C (2007/08): “El tema del ciervo herido en el arte paleolítico de la región cántabra. Evaluación iconográfica”. *Veleia* 24-25. 305-327

González Sainz, C. (2013): “Una introducción al arte parietal paleolítico de la región cántabra” . *Arte sin artistas. Una mirada al paleolítico*. Museo Arqueológico de Madrid. Alcalá de Henares, 169-170.

González Sainz, C. y González Morales, M.R. (1986): *La Prehistoria. Historia General de Cantabria*. Ed. Tantín, Santander

González-Sainz, C. y Balbín, R. (1994): “Un nuevo conjunto de representaciones en el Sector D2 de la cueva de La Pasiega (Puente Viesgo, Cantabria)”. *Homenaje A J. González-Echegaray*. Santander. Altamira N° 17. 269-280.

González Sainz, C.; Muñoz , E. y Morlate, J. M.^a. (1997): “ De nuevo en La Cullalvera (Ramales, Cantabria). Una Revisión de su conjunto rupestre paleolítico”. *Veleia* 14. 78-96.

González-Sainz, C. y San Miguel, C.(2001): *Las cuevas del desfiladero. Arte rupestre paleolítico en el valle del Río Carranza (Cantabria-Vizcaya)*. Universidad de Santander. Santander.

González Sainz, C y Moure, J.A (2002): “La Garma” en *Las Cuevas con Arte Paleolítico en Cantabria*. ACDPS, Santander. 241-250

González Sainz, C. y Utrilla, P. (2005):”Problemas actuales en la organización y datación del magdaleniense de la región cantábrica” N.F. Bicho (Ed). *O Paleolítico. Actas do IV Congresso de Arqueologia Peninsular*. 41

González-Sainz, C. y Ruiz Redondo, A. (2010) : ” La Superposición entre figuras en el arte parietal Paleolítico. Cambios temporales en la Región Cantábrica” *Caun* 18. Universidad de Navarra 41-61.

González Sainz, C. y Balbín, R. (2010):”La Pasiega”. *Las cuevas con arte paleolítico en Cantabria*. ACPDPS. Santander. 191-204.

González Trueba, J. J. y García Merino, L. V. (2007): *El Macizo Central de los Picos de Europa: geomorfología y sus implicaciones geoecológicas en la alta montaña cantábrica*

González Trueba, J. J. (2005): La Pequeña Edad del Hielo en los Picos de Europa (Cordillera Cantábrica, NO de España): análisis morfológico y reconstrucción del avance glaciar histórico. *Cuaternario y Geomorfología: Revista de La Sociedad Española de Geomorfología y Asociación Española para el estudio del Cuaternario*, 19(3), 79–94.

Gosden, C. (1999): *Anthropology and archaeology. A changing relation ship*. Routledge. Londres.

Gosselain, O. P. (2000): “Materializing identities: an african prespective”. *Journal of Archaeological Method and Theory* 7-3. 187-217.

Gotesky, R. (1952): “The Nature of Mythe and Society”. *American Anthropologist* 54. 523-531

Groenen, M. (2000): *Sombra y luz en el arte paleolítico*. Ariel. Barcelona.

Grosse, E. (1897) : *The beginnings of art*. Appleton and Co. Nueva York.

Graves, M. W. (1994): "Kalinga social and material culture boundaries: a case of spatial convergente". W.A. Longacre y J.M. Skibo (Eds). *Kalinga ethnoarchaeology: expanding archaeological method and theory*. Smithsonian Inst. Washington. 13-49

Guiraud, P. (1972): *La Semiología*. Siglo XXI. México

Guldi, J. y Armitage, D. (2016): *Manifiesto por la Historia*. Alianza Editorial. Madrid.

Haddon, A. (1895). *Evolution in art: as illustrated by the life-histories of designs*. Londres: Walter Scott Press.

Hauser, A. (1975): *Fundamentos de la sociología del arte*. Guadarrama. Madrid.

Hauser, A. (1982): *Teorías Del Arte. Tendencias y métodos de la Crítica Moderna*. Ed Labor. Barcelona.

Hawkes, C (1954): "Archaeological theory and method: some suggestions from the old world". *American Anthropologist* 56. 155-168.

Hawley, H. A. (1950). *Human Ecology: A Theory of Community Structure*. Nueva York. Ronal Press Company.

Hegmon, M. (2003): "Setting Theoretical Egos Aside: Issues and Theory in North American Archaeology". *American Antiquity* 68-2, 213-243

Heras, C. et al. (2007): "Nuevas dataciones de Altamira y su implicación en la cronología de su arte rupestre paleolítico". *Cuadernos de Arte Rupestre* 4.: 117-129.

Heras, C.; Lasheras J.A.; Rasines, P.; Montes, R.; Fatás, P.; Prada, A y Muñoz, E. (2012): "Datation et contexte archéologique de la nouvelle omoplate gravée découverte à Altamira". Clottes J. (dir.), *L'art pléistocène dans le monde / Pleistocene art of the world / Arte pleistoceno en el mundo*, Actes du Congrès IFRAO, Tarascon-sur-Ariège, septembre 2010, Symposium « Art mobilier pléistocène ». N° spécial de Préhistoire, Art et Sociétés, *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, LXV-LXVI, 2010-2011, CD :1571-1588.

Hernández Álvarez, C. (2011): "Más allá de la técnica: símbolo y lenguaje del arte paleolítico". *El Futuro del Pasado* 2. 29-47 .

Hernández-Pacheco, E. (1919): *La Caverna de la Peña de Candamo (Asturias)*. CIPP. Madrid.

Hernández-Pacheco, E. (1923): *La vida de nuestros antecesores paleolíticos según los resultados de las excavaciones en la Caverna de la Paloma (Asturias)*. CIPP 31. Madrid.

Hernández-Pacheco, E. (1959): *Prehistoria del Solar Hispano. Orígenes del Arte Prehistórico*. Real Sociedad Española de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Madrid. 153-155. Aparece como cueva de Ardines.

Hernández-Pacheco, F. et al. (1957): *Libro Guía de la Excursión* N.º 2. El Cuaternario de la Región Cantábrica. Diputación Provincial de Asturias, Oviedo, 28-29

Hernando, C. (2011): "Nuevas perspectivas de un viejo problema: los grabados exteriores premagdalenenses de la Cornisa Cantábrica. Contexto cronológico y homogeneidad gráfica". *Munibe* 62.101-116.

Hernando, C. (2014): *La sociedad a través del arte: las tradiciones gráficas premagdalenenses en la región cantábrica*. Tesis Doctoral. Departamento de Prehistoria, Historia Antigua y Arqueología. Universidad de Salamanca.

Hernando, A. (2002): *Arqueología de la identidad*. Akal. Madrid.

Higgs, E. y Vita-Finzi, C. (1972): "Prehistoric economies: A territorial approach." E.S Higgs (Ed). *Papers in economic Prehistory*. Cambridge University Press. Cambridge. 27-37.

Hingley, R. (1996): "Ancestors and Identity in the later Prehistory of Atlantic Scotland: The reuse and reinvention of Neolithic Monuments and material Culture". *World Archaeology* 28-2. 231-243.

Hirzel, A. H. et al. (2002): "Ecological niches factor analysis: how to compute habitat-suitability maps without absence data?". *Ecology* 83-7. 2027-2036.

Hirn, Y. (1900). *The Origins of Art. A Psychological and Sociological Inquiry*. Macmillan & Co. Londres.

Hobsbawm, E. (1983): "Introduction: inventing traditions". E. Hobsbawm y T. Ranger (eds). *The invention of tradition*. Cambridge University Press. Cambridge. 1-14

Hodder, I. (1979): "Economic and social stress and material cultural patterning". *American Antiquity* 44-3. 446-454

Hodder, I. (1982): *Symbols in Action. Ethnoarchaeological studies of material culture*. Cambridge University Press. Cambridge.

Hodder, I. (1987): "La arqueología en la era postmoderna" *.Trabajos de Prehistoria* 44. 11-26.

Hodder, I. (1988): *Interpretación en Arqueología. Corrientes actuales*. Crítica. Barcelona.

Hodder, I. (1994): *Interpretación en Arqueología. Corrientes Actuales. Edición ampliada y puesta al día*. Crítica. Barcelona.

Hodder, I. (1999): *The Archaeological Process. An Introduction*. Blackwell Publishers. Londres.

Hodder, I. (1990): "Style as historical quality". Conkey, M. y Hastorf, Ch. (Eds). *The uses of style in archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge. 44-50.

- Holecchek, J.L. et al. (1998): *Range management principles and practices*. Prentice-Hall Nueva Jersey.
- Hoyos, M. (1995): "Paleoclimatología del tardiglaciario en la Cornisa Cantábrica basada en los resultados sedimentológicos de yacimientos arqueológicos kársticos". J. A. Moure y C. González Sainz (Eds). *El Final del Paleolítico Cantábrico*. U.C. Cantabria. 30-31.
- Hughes, D.O. (1995): "Introduction". D.O Hughes y T.R Trautmann (Eds.). *Time, Histories and Ethnologies*. University Michigan Press. Michigan. 1-17
- Ingold. T. (1980): *Hunters, Pastoralist and Ranchers*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Ingold. T. (1981): "The Hunter and his spear: notes on the cultural meditation of social and ecological system". A.Sheridan y G.N Bailey (Eds). *Economic Archaeology*. British Archaeological Reports. International Series 96. Oxford. 119-130
- Jackobson, R. (1956): *Fundamentals of Language*. Halle Ed. La Haya ó Jakobson, R. (1967): *Fundamentos del Lenguaje*. Catedra. Madrid.
- Jackobson, R. y Halle, M. (1974): *Fundamentos del Lenguaje*. Ciencia Nueva. Madrid.
- Jenkins, R. (1996): *Social Identity*. Routledge. Londres
- Jevons, F. (1896): *An introduction to the history of religion*. Londres: Methuen.
- Jiménez, M. (1996): "El glaciario en la cuenca alta del río Nalón (NO de España): una propuesta de evolución de los sistemas glaciares cuaternarios en la Cordillera Cantábrica: una propuesta de evolución de los sistemas glaciares cuaternarios en la Cordillera Cantábrica" . *Revista de La Sociedad Geológica de España*, 9 (3), 157–168.
- Jiménez, M. y Farias, P. (2002): "New radiometric and geomorphologic evidences of a last glacial maximum older than 18 ka in SW European mountains: the example of Redes Natural Park (Cantabrian Mountains, NW Spain)". *Geodinamica Acta*, 15 (1), 93–101.
- Jiménez, M.; Anadón, S.; Farias, P.; García-Sansegundo, J. y Canto, N. (2004): "Geomorfología de la Cueva de Tito Bustillo y del macizo kárstico de Ardines (Ribadesella, costa cantábrica, Norte de España)". *Boletín Geológico y Minero* 115(2). 257-264.
- Jiménez, M. et al. (2010): *Estudio del Karst en la cueva de Las Herrerías y su entorno (Llanes)*. *Memoria de investigación 2007-2010*. Universidad de Oviedo. Inédita
- Jochim, M. A (1976): *Hunter-gatherer subsistence and settlement: a predictive model*. Academic Press. Nueva York

Jochim, M. A (1981): *Strategies for survival. Cultural Behavior in an Ecological Context*. Academic Press. Nueva York.

Jochim, M. A. (1983): "Paleolithic caves art in ecological perspective". G.N Bailey (Ed.). *Hunter-Gatherer Economy in Prehistoric Europe*. Cambridge University Press. Cambridge. 212-219.

Johnson, M. (2008): "Arqueología del paisaje". C. Renfrew, P. G. Bahn, y D. Govantes (Eds.), *Arqueología: conceptos claves*. Akal. Madrid.

Jones, S. (1997): *The Archaeology of Ethnicity. Constructing identities in the past and present*. Routledge. Londres.

Jones, S. (2008): "Ethnicity: Theoretical approaches. Methodological implications". R.A Herbert, D.G Maschner y C. Ch Chippindel (Eds). *Handbook of Archaeological Theories*. Bently. Lazhan.321-333.

Jones, K.T. y Madsen, D.B. (1989): "Calculating the coast of resources transportation: A Great Basin example". *Current Anthropology* 30-4. 529-534.

Jones, J. R.; Marín-Arroyo A. B.; Straus L. G. y Michards, M. P. (2020): "Adaptability, resilience and environmental buffering in European Refugia during the Late Pleistocene: Insights from La Riera Cave (Asturias, Cantabria, Spain)." *Scientific Reports* 10, Art. nº1217. 1-70

Jordá, F. (1952) "Sobre unos huesos grabados magdalenenses". *BIDEA* 17. Oviedo, 373

Jordá, F. (1953): "La cueva de Trescalabres y el Solutrense en Asturias". *BIDEA* XVIII. 46-58.

Jordá, F. (1955): *El Solutrense en España y sus problemas*. Diputación Provincial. Oviedo.

Jordá, F. (1957): "Comentarios al arte rupestre de Asturias". *BIDEA* XXXII. 354-371

Jordá, F. (1958): *Avance al estudio de la cueva de la Lloseta*. Diputación Provincial. Oviedo

Jordá, F. (1964): "Sobre técnicas, temas y etapas del arte paleolítico de la región cantábrica". *Zephyrus*, (15), 5-26.

Jordá, F. (1968a): "Las representaciones rupestres de Altamira y su posible cronología". *Altamira cumbre del Arte Prehistórico*. Santander:. 85-113.

Jordá, F. (1968b): "Altamira cumbre del Arte Prehistórico". *Inst. Español de Antropología Aplicada*. Madrid, 86

Jordá, F. (1972): "Las superposiciones en el gran techo de Altamira. Primero resultados." *Santander Symposium*. 423-444.

Jordá, F. (1975): “Sobre ideomorfos de líneas y animales sin cabeza”, *Symposium Internacional sur les Religions de la Prehistoire* (Valcamónica Symposium 1972), Capo di Ponte. 73-80

Jordá, F. (1976): *Guía de las cuevas prehistóricas Asturianas*. Ayalga ediciones. Salinas

Jordá, F. (1977): *Historia de Asturias. Prehistoria*. Tomo I. Ed. Ayalga, Salinas.

Jordá, F. (1979): “Santuarios” y “capillas” monotemáticos en el arte rupestre cantábrico. *Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano*. Excelentísima Diputación Provincial, Servicios Culturales. Cáceres.

Jordá, F. (1992): «Pedroses (Les)». *La Naissance de l'Art en Europe. El Nacimiento del Arte en Europa*. París. Union Latine/Unión Latina. 241-242

Jordá, F. (1981): “El Gran Techo de Altamira y sus santuarios superpuestos”. *Altamira Symposium*. Ministerio de Cultura. Madrid:. 277-286..

Jordá, F. y Berenguer, M. (1954): “ La cueva del Pindal (Asturias). Nuevas aportaciones. *BIDEA* 23. 4-30

Jordá, F. , Mallo, M. y Pérez, M. (1970): “Les grottes del Pozu del Ramu et de La Lloseta (Asturies, Espagne) et ses representations rupestres paléolithiques”. *Bull, de la Societé préhistorique de l'Ariege* 25. 95-139.

Jordá, F. y Mallo, M. (1972): *Las pinturas de la cueva de las Herrerías*. Universidad de Salamanca. Salamanca.

Jordá, F. y Gómez Fuentes, A. (1982): *Cova Rosa A*. Universidad de Salamanca. Salamanca.

Jordá, F. y Mallo, M. (2014):”La cueva de Les Pedroses (El Carmen, Ribadesella, Asturias)”. *Nailos* 1. 131-162.

Jordá Pardo, J. (2014): “La cueva de Les Pedroses (El Carmen, Ribadesella, Asturias). Recuperación de unos manuscritos inéditos”. *Nailos* 4. 123-125.

Jordá Pardo, J. et al. (2018):”Al oeste del Sella. Geoarqueología y cronoestratigrafía del registro del Pleistoceno superior de la cueva de El Cierro (Fresnu, Ribadesella, Asturias,España)”. *Boletín Geológico y Minero* 129 1-2. 207-250.

Jordá Pardo, J.; Álvarez, E. y Iriarte, M^a. J. (2014): “Una aproximación geoarqueológica al hábitat humano Pleistoceno del occidente cantábrico (Asturias, Norte de España)”. *Entemu* XVIII. 67-102.

Julivert Casagualda, M., y Navarro, D. (1984): *Mapa geológico de España: E. 1:50.000. 55, Beleño*. Madrid. Servicio de Publicaciones, Ministerio de Industria y energía C.S.G.

- Kandinsky, W. (1991): *De lo espiritual en el arte*. Labor. Barcelona.
- Kelly, R.L. (1995): *The lifeways of hunter-gatherers. The foraging spectrum*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Klein, R. y Cruz Uribe, K. (1987): "La fauna mamífera del yacimiento de la cueva del Juyo. Campañas de 1978 y 1979". I. Barandiarán, L.G Freeman, J.González Echegaray y R.G Klein (Eds). *Excavaciones en la cueva del Juyo*. Santander. 97-120
- Klimek, S. (1935). "Culture element distributions: I. The Structure of California Indian Culture". *American Archaeology and Ethnology*. 37-1. University California Press. Berkeley. 1-70
- Kroeber, A. L (1939): "Cultural and Natural areas of native North America". *American Archaeology and Ethnology*. 38-1. University California Press. Berkeley. 1-242
- Kuhn, H. (1982). *El arte de la época glacial*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kuhn, T.S. (1975): *La estructura de las revoluciones científicas*. FCE. Buenos Aires
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1986): *Metáforas de la vida cotidiana*. Catédra. Madrid.
- Laming-Empeaire, A. (1959): *Lascaux. Paintings & engravings*. Penguin. Londres.
- Laming-Empeaire, A. (1951): *L'Art préhistorique. Peintures, gravures et sculptures rupestres*. París.
- Laming-Empeaire, A. (1962): *La signification de l'art rupestre paléolithique*. Picard. París
- Laming-Empeaire, A. (1973): "Art rupestre et organization social". *Simposio Internacional de Arte Rupestre*. Santander. 65-79.
- Larick, R. (1986): "Age grading and ethnicity in the style of Loikop (Samburu) spears". *World Archaeology* 18-2. 269-283
- Lakatos, I. (1983): *La Metodología de los Programas Científicos*. Alianza Editorial. Madrid
- Lartet, E. (1860): *Sur l'ancienneté géologique de l'espèce humaine dans l'Europe occidentale*. S.L. s.n.
- Lartet, E. (1861): Nouvelles recherches sur la coexistence de l'homme al des grands mammifères fossiles réputés caractéristiques de la dernière période géologique. *Annuaire Sciences Naturelles, XV*, 177-253.
- Lartet, E. (1864). *Cavernes du Périgord: objets gravés et sculptés des temps pré-historiques dans l'Europe occidentale*. París.
- Lartet, E., y Christy, H. (1844). "Sur des figures d'animaux gravées ou sculptées et autres

produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine". *Revue Archéologique*, 9, 233–267.

Lartet, E. y Christy, H. (1875). *Reliquiae aquitanicae; being contributions to the archaeology and palaeontology of Perigord and the adjoining provinces of southern France*. London.

Lasheras, J.A. (2003): "El Arte Paleolítico en Altamira". *Redescubrir Altamira*. Ed Turner. Madrid

Lasheras, J.A. et al. (2002) :“Las Aguas o Los Santos” en *Las Cuevas con arte paleolítico en Cantabria*. ACDPS. Torrelavega. 93-100.

Latour, B. (2007): “A textbook case revisited: knowledge as mode of existence”. *The handbook of science and technology studies*. MIT. Cambridge. 83-112.

Latour, B. y Woolgar, S. (1979): *Laboratory Life. The social Construction of Scientific Facts*. Sage, Londres

Leach, E.R, (1974): *Sistemas políticos de la Alta Birmania. Estudio sobre la estructura social Kachin*. Anagrama. Barcelona.

Leach, E. R. (1989): *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Siglo XXI. Madrid.

Lee, R. B. y de Vore, I. (1968): “Problems in the study of hunter-gatherers”. R.B Lee y I de Vore (Eds). *Man the hunter*. Aldine. Chicago. 9, 11-12.

Lee, R. B. (1976): “!Kung spatial organization” R.B Lee e I de Vore (Eds). *Kalahari Hunter-Gatherer*. Harvard University Press. Cambridge. 73-97.

Lee, R. B. (1979): *The !Kung San. Men, woman and work in a Foraging Society*. Cambridge University Press. Cambridge.

Leenhardt, M. (1997): *Do kamo. La persona y el mito en el mundo melanesio*. Paidós. Barcelona

Lemmonnier, P. (1986): The study of Material Culture Today: Towards an Anthropology of Technical Systems”. *Journal of Anthropological Archaeology* 5. 147-186

Lechtman, H. (1977): Style in technology. Some early thoughts”. Lechtman, H y Merrill, R.S. (Eds). *Material Culture Styles. Organization and Dynamics of Technology*. Sant Paul MN, West Publications. 3-20.

Leroi-Gourhan, A (1958): ”La fonction des signes dans les sanctuaires paleolithiques”. *Bull. Société Préhistorique Française*. 55(7-8). 307-321.

- Leroi-Gourhan, A. (1958b): "Le symbolisme des grands signes dans l'art pariétal paléolithique". *Bull. Société Préhistorique Française* LV. 307-321.
- Leroi-Gourhan, A. (1961): *Sur une méthode d'étude de l'art pariétal paléolithique*. Gebr. Mann. Berlín.
- Leroi-Gourhan, A. (1964): *Le geste et la parole. Technique et langage*. Albin Michel. París.
- Leroi-Gourhan, A. (1965): *Préhistoire de l'art occidental*. Mazenod. París.
- Leroi-Gourhan, A. (1966): "Les signes parietaux du paleolithique franco-cantábrique". *Symposio Internacional de Arte Rupestre*. Barcelona. 67-75.
- Leroi-Gourhan, A. (1968): *La Prehistoria del Arte Occidental*. Gustavo y Gili. Barcelona
- Leroi-Gourhan, A. (1972): *La Prehistoria*. Labor. Barcelona.
- Leroi-Gourhan, A. (1979): "Les signes parietaux comme <marqueurs> ethniques". *Altamira Symposium*. Santander. 289-294.
- Leroi-Gourhan, A. (1983): *Arte y grafismo en la Europa Prehistórica*. Itsmo. Madrid.
- Leroi-Gourhan, A. (1984): *Arte y grafismo en la Europa Prehistórica*. Itsmo. Madrid.
- Leroi-Gourhan, A. (1984): *Símbolos, artes y creencias de la Prehistoria*. Itsmo. Madrid.
- Leroi-Gourhan, A. (1984): "Los signos geométricos en el arte paleolítico de Francia y España". *Símbolos, artes y creencias en la prehistoria*. 491-92
- Leroi-Gourhan, A. (1984): "La función de los signos en los santuarios paleolíticos". *Símbolos, artes y creencias en la prehistoria*. 366-371.
- Leroi-Gourhan, A. (1984): "Signos parietales como "señales" o "marcadores" étnicos". *Símbolos, artes y creencias en la prehistoria*. 539-547.
- Leroi-Gourhan, A. (1981): "El gran techo de Altamira", Santander. *Altamira Symposium*,. 277-288.
- Leroi-Gourhan, A. (1984): La expresión del tiempo y la animación de las figuras en el arte paleolítico. *Símbolos, artes y creencias de la prehistoria*. Madrid. Istmo.
- Leroi-Gourhan, A. (1992): *L'art pariétal. Langage de la préhistoire*. J. Millon Ed. Grenoble.
- Leroi-Gourhan, A. (1983): *Los primeros artistas de Europa*. Ed Encuentro. Madrid.
- Leroi-Gourhan, A. (1986): "The palynology of La Riera cave". L.G Straus y G.Clark (Ed). *La Riera cave. Stone age hunter-gatherer adaptations in northern Spain*. Arizona University. Arizona. 59-73.

- Lévi-Strauss, C. (1965): *El totemismo en la actualidad*. FCE. Madrid.
- Levi-Struss, C. (1964): *El pensamiento salvaje*. FCE. México.
- Lévi-Strauss, C. (1981): *La identidad*. Ed Petrel. Barcelona.
- Levi-Strauss, C. (1987): *Mito y Significado*. Alianza Editorial. Madrid.
- Lévi-Straus, C. (1994): *Mirar, escuchar, leer*. Siruela. Madrid.
- Lévi-Strauss, C. (2015): *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. FCE. Madrid.
- Lévy-Bruhl, L. (1927). *L'âme p.rimitive*. F. Alcan. París.
- Llopis Lladó, N. (1955): "La evolución hidrogeológica de la cueva del Requeixu y los fenómenos cársticos de Parres (Llanes-Asturias)". *Espeleología de Asturias I*, Instituto de Geología Aplicada, Oviedo, 75-101.
- Lowe, J.J. et al. (2008): "Synchronisation of paleoenvironmental events in the North Atlantic region during the Last Termination: a revised protocol recommended by the INTIMATE group". *Quaternary Science Reviews* 27. 6-17.
- Lorblanchet, M. (1995): *Les Grottes Ornées de la Préhistoire*. CNRS. París
- Lubbock, J. (1872): *Pre-historic times: as illustrated by ancient remains, and the manners and customs of ancient savages*. London: Williams & Norgate.
- Lubbock, J. (1987): *Los orígenes de la civilización y la condición primitiva del hombre*. Alta Fulla. Barcelona.
- Luquet, G.H. (1926): *L'Art et la religion des hommes fossiles*. Masson. París.
- Lyell, C. (1863): *The geological evidences of the antiquity of man*. J. Murray. London.
- Lyell, C. (1864): *L'ancienneté de l'homme prouvée par la géologie et remarques sur les théories relatives a l'origine des espèces par variation*. Baillière. París.
- Lyell, C. (1997): *Principles of geology*. Nueva York: Privately printed for the members of the Classics of Science Library by Quebecor Printing Kingsport.
- Levy-Bruhl, L. (1985): *Alma Primitiva*. Madrid. Sarpe
- Lull, V. (1988): "Hacia una teoría de la representación en arqueología". *Revista de Occidente* 81. 62-76.
- Lyotard, J. F. (1984): *La condición postmoderna*. Cátedra. Madrid.

- Malinowsky, B. (1985): *Magia, ciencia y religión*. Planeta-Agostini. Barcelona.
- Malinowsky, B. (1982): *Estudios de psicología primitiva*. Paidós, Barcelona
- Mallo, M. y Pérez, M. (1969): “Primeras notas al estudio de la cueva del El Ramu y su comunicación con La Lloseta”. *Zephyrus* 19, 7-26
- Mallo, M. y Suárez J.M. (1972): “Las pinturas de las cuevas de La Riera y Balmori”. *Zephyrus*. XXIII-XXIV. 19-37.
- Mallo, M.; Chapa, T. y Hoyos, M. (1980): “Identificación y estudio de la Cueva del Río (Ribadesella, Asturias)”, *Zephyrus* XXX-XXXI, Salamanca, 231-243
- Marcos-Vallauré, A. (1967): Estudio geológico del reborde NW de los Picos de Europa (Región de Onís-Cabrales, Cordillera Cantábrica). *Trabajos de Geología*, (1), 39–46.
- Mariezcurréna, K. y Altuna, J. (1983): “Biometría y dimorfismo sexual en el esqueleto de *Cervus Elaphus wüirmiense*, postwüirmiense y actual del Cantábrico”. *Munibe* 35 San Sebastián. 203-246.
- Marín-Arroyo, A.B. (2005):” Aplicación de un sistema de información geográfica (SIG) al estudio arqueozoológico-tafonómico de la Cueva de La Fragua (Santoña, Cantabria).” *Complutum* 16. 73-87.
- Marín-Arroyo, A. B. (2008):”Patrones de movilidad y control del territorio en el Cantábrico oriental durante el Tardiglaciario”. *Trabajos de Prehistoria* 65-1. 29-45.
- Marín-Arroyo, A.B. (2009):” The use of optimal foraging theory to estimate Late Glacial site catchment areas from a central place: the case of eastern Cantabria, Spain”. *Journal Anthropological Archaeology* 28. 27-36.
- Markova, A.K. et al. (2015): “Changes in the Eurasian distribution of the musk ox (*Ovibos moschatus*) and the extinct bison (*Bison priscus*) during the last 50 ka BP”. *Quaternary International* 378. 99-110.
- Márquez Uría, M.^a. C. (1974): “Trabajos de campo realizados por el Conde de la Vega del Sella”. *BIDEA* 83, Oviedo, 816
- Marquínez, J. (1989): *Mapa geológico de la Región del Cuera y los Picos de Europa*. *Trabajos de Geología* 18. 137-144.
- Marquínez, J., y Adrados, L. (2000): La geología y el relieve de los Picos de Europa. *Naturalia Cantabrigiae* 1, 3–19.
- Marquínez, J., y Jiménez, M. (1990): Morfología glaciario en la cuenca alta del río Nalón. Cordillera Cantábrica. In *Actas I Reunión Nacional de Geomorfología : 17-20 Septiembre 1990, Teruel*. Vol. 1. Instituto de Estudios Turolenses. Teruel. 179–190.

Martínez Álvarez, J. A. (1965): *Rasgos geológicos de la zona oriental de Asturias*. IDEA. Oviedo.

Martínez Bea (2004): "La estación del Barranco Hondo en su espacio geográfico y social". Utrilla, P y Villaverde. V (Ed). *Los grabados levantinos del barranco Hondo Castellote, (Teruel)*. Zaragoza. 87-104

Martínez García, J. (1998): "Abrigos y accidentes geográficos como categorías de análisis en el paisaje de la pintura rupestre esquemática- El Sudeste como marco". *Arqueología Espacial* 19-29. Teruel. 543-561.

Martínez-Villa, A. (1986): *La Carta Arqueológica de los concejos de Cangas de Onís y Onís*. Memoria de Licenciatura. Departamento de Prehistoria y Arqueología. Universidad de Oviedo. (Inédita)

Martínez-Villa, A. (2014): "Nuevas evidencias de arte rupestre en el paleolítico del valle Sella-Güeña. Contexto y territorio". M. Menéndez y M.^aS. Corchón (Eds). *Cien años de arte rupestre paleolítico*). Universidad de Salamanca. Salamanca. 301-318.

Martínez-Villa, A. (2017a): "Revisión del conjunto de arte paleolítico de la cueva de L'Tebellín en el macizo de la Llera (Posada de Llanes, Asturias, España). Una reflexión sobre el concepto y cronología de los ideomorfos tipo "claviforme". *Cuadernos de Arte Prehistórico*. 4. 78-114

Martínez-Villa, A. (2017b): "El arte paleolítico de la cueva de Les Pedroses (El Carme, Ribadesella/Ribesella, Asturias, España). Avance sobre nuevos hallazgos. Cuadernos de Arte Prehistórico 5. 40-87

Martínez-Villa, A. (2018a): "Las cuevas de Trescalabres. Quintana, Llanes, Asturias. Nuevos hallazgos y aportaciones a su arte parietal". *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 2013-2016*. Principado de Asturias. 81-92.

Martínez-Villa, A. (2018b): "Cueva de Herrerías (La Pereda, Llanes, España). Descripción de sus manifestaciones de arte parietal y nuevos ideomorfos". *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 2013-2016*. 63-80.

Martínez-Villa, A. (2019): *Arte y ocupación prehistórica en la cueva de Les Pedroses*. ACAR. De la Llama Ed. Ribadesella.

Martínez Villa, A. y Requejo, O. (1986) "Aproximación cronológica de una serie de hallazgos cerámicos medievales en Asturias". *I Congreso de Arqueología Medieval Española*. Huesca 1985. T.V. 333-346.

Martínez-Villa, A. y Menéndez, M. (2018): "El arte paleolítico en el valle del Sella". Álvarez, E. y Jordá, J. F. (Eds). *El poblamiento prehistórico en el valle del Sella*. Delallama Editorial. Ribadesella. 166-167

Martínez-Villa, A. y Gil, M. (2019): "Dos antiguas exploraciones arqueológicas en el Macizo de Ardines (Ribadesella/Ribesella, Asturias, Norte de España): La cueva de La Viesca y La

Cuevona. Similitudes de sus grabados exteriores parietales y nuevas aportaciones”. *Cuadernos de Arte Prehistórico* 7. 48-71

Mateo, R. G.; Felicísimo, A. M. y Muñoz, J. (2011): “Modelos de distribución de especies: una revisión sintética “. *Revista chilena de Historia Natural* 84. 217-240.

Mauss, M. (1906):”Essai sur les variations saisonnières des sociétés Eskimos: étude de morphologie sociale” *L’Année Sociologique* 9. 39-132

Mauss, M. (1979): *Sociología y Antropología*. Tecnos. Madrid.

Mauss, M. (1971): *Institución y culto*. Barcelona editores. Barcelona.

Meillassoux, C. (1972): “From reproduction to production: Marxist approach to economic anthropology”. *Economy and Society* 1. 93-105.

Meillassoux, C. (1973): “On the mode of production of the hunting band”. P. Alexandre (Ed). *French Perspectives in African Studies*. Oxford University Press. Oxford. 187-203.

Menéndez, M. (1984): “La cueva del Buxu. Estudio del yacimiento arqueológico y de las manifestaciones artísticas”. *BIDEA* 111. 143-185.

Menéndez, M. (1984): “La cueva del Buxu. Estudio del yacimiento arqueológico y de las manifestaciones artísticas”. *BIDEA* 112. 755-801.

Menéndez, M. (1992): “Excavaciones Arqueológicas en la cueva del Buxu”. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1987-1990*. Principado de Asturias. 69-74.

Menéndez, M. (1999): "La cueva del Buxu, Cangas de Onís: campaña de 1998 y resumen de los trabajos anteriores". *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1995-1998*. 69-73.

Menéndez, M. (1999):”Tectiformes y otros signos parietales de la cueva del Buxu (Asturias)”. *De Oriente a Occidente. Homenaje al Dr. Emilio Olávarri*. Universidad Pontificia de Salamanca. Salamanca. 247-265.

Menéndez, M. (2003): “Arte prehistórico y territorialidad en la cuenca media del Sella”. R, Balbín y P, Bueno (Eds), *El arte paleolítico desde los inicios del Siglo XXI. I Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella* (Septiembre 2002). 185-199.

Menéndez, M. (2012): “Territorialidad y territorio en los estudios paleolíticos”. P. Arias, M.^a S. Corchón, M. Menéndez y J.A. Rodríguez (Eds). *El Paleolítico Superior Cantábrico. Actas primera Mesa Redonda San Román de Candamo*. 13-19.

Menéndez, M. (2014): “Desde Candamo hasta la cueva de El Pindal: un siglo de estudios del arte paleolítico en Asturias”. *Entamu XVIII, UNED*, 205-226.

- Menéndez, M. (2016): "Arte rupestre paleolítico en la cueva del Buxu (Asturias, España), en el centenario de su descubrimiento". *Cuadernos de Arte Prehistórico* 2. 7-31.
- Menéndez, M. (2016): *La cueva del Buxu (Cangas de Onís, Asturias). En el centenario de su descubrimiento*. Principado de Asturias. Oviedo.
- Menéndez, M. y Olávarri, E. (1983): "Una pieza singular del arte mueble de la cueva del Buxu (Asturias)". *Homenja al profesor Martín Almagro*. Vol I. 319-329.
- Menéndez, M. y Martínez-Villa, A. (1991-92): "Una tibia con ciervas grabadas de la cueva de la Güelga. Cangas de Onís, Asturias". *Zephyrus* 44-45. 65-75.
- Menéndez, M. y Martínez-Villa, A. (1992): "Excavaciones arqueológicas en la cueva de La Güelga. Campañas de 1989-1990". *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1987-1990*. 75-78.
- Menéndez, M. y Martínez-Villa, A. (1995): "Arte mueble magdaleniense de la cueva de la Güelga, Cangas de Onís, Asturias". *1º Congreso de Arqueología Peninsular (Porto 1993)*. Actas vol 6, 17-23.
- Menéndez, M. y García, E. (1999): "La cueva de la Güelga (Asturias): arte mueble y territorialidad en el Magdaleniense cantábrico", *XXIV Congreso Nacional de Arqueología*, t. 1, Cartagena, 87-93.
- Menéndez, M., García, E., y Quesada, J. M. (2005): Magdaleniense inferior y territorialidad en la Cueva de La Güelga (Asturias). *O Paleolítico: Actas do IV Congresso de Arqueologia Peninsular* 63-76.
- Menéndez, M.; García, E. y Quesada, J.M. (2007): "Excavaciones en la cueva de la Güelga (Narciandi, Cangas de Onís)". *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1999-2002*. 63-76.
- Menéndez, M. y Quesada, J. M. (2008): "Artistas y cazadores de ciervos. El papel del ciervo en el arte y la caza del Paleolítico Superior Cantábrica". *Espacio, Tiempo y Forma I. Prehistoria y Arqueología* I, 155-166.
- Menéndez, M. y García, B. (2014): "El nuevo horizonte de pinturas rojas de la cueva del Buxu, Asturias, España". M.^a S. Corchón y M. Menéndez (Ed). *Cien Años de arte rupestre paleolítico*. Universidad de Salamanca. 65-73.
- Mercier, P. (1976): *Historia de la Antropología*. Ed. Península. Barcelona.
- Miller, D. (2005): *Materiality*. Duke University Press. Durham.
- Mingo, A. (2007): *El estudio de los signos en el Arte Rupestre Paleolítico: La cueva de El Castillo (Puente Viesgo, Cantabria)*. Vol I. Tesis doctoral Departamento de Prehistoria y Arqueología UNED.

- Mingo, A. (2008): "Reflexiones y problemática en torno al estudio de los signos rupestres paleolíticos". *Espacio, Tiempo y Forma Serie I. Prehistoria y Arqueología* I. 113-122.
- Mingo, A. (2010): *Los signo rupestres del paleolítico: La Cueva de El Castillo (Puente Viesgo, Cantabria)*. Gea Patrimonio. Cantabria
- Moerman. M. (1965): "Ethnic Identification in a Complex Civilization: Who Are the Lue?". *American Anthropologist* 67. 1215-1230.
- Moerman, M. (1965): "Who are the Lue?". *American Anthropologist* 67. 1215-1230
- Montes, R. y Muñoz, E. (2001): "Omóplatos grabados de la cueva de El Pendo (Escobedo de Camargo, Cantabria)". *Nivel Cero* 9, 63-69.
- Moro Abadía, O. (2007): *Arqueología prehistorica e historia de la ciencia: Hacia una historia crítica de la arqueología*. Bellaterra. Madrid.
- Moro Abadía, O. y González Morales, M. R. (2004): 1864-1902: el reconocimiento del arte paleolítico. *Zephyrus* 57. 119-135
- Moro Abadía, O., y González Morales, M. R. (2005): "El Arte por el Arte: Revisión de una teoría historiográfica". *Munibe* 57. 179-188.
- Morphy, H. (1991): *Ancestral connections*. Chicago University Press. Chicago.
- Morris, Ch. (1974): *La significación y lo significativo: estudio de las significaciones entre el signo y el valor*. Alberto Corazón editores.
- Morris, Ch. (1985): *Fundamentos de la Teoría de los Signos*. Paidós. Buenos Aires
- Mortillet, G. de. (1869): *Promenades au Musée de Saint Germain*. C. Reinwald. París.
- Mortillet, G. de. (1867): *Promenades préhistoriques à l'Exposition universelle*. C. Reinwald. París.
- Mortillet, G. de. (1879): Sur l'origine des animaux domestiques. *Bulletins de La Société D'anthropologie de Paris*, 2(1). 232-252.
- Mortillet, G. de. (1885): *La préhistoire antiquité de l'homme*. Reinwald. París.
- Moure J.A. (1975): *Excavaciones en la cueva de Tito Bustillo (Asturias)*. IDEA. Oviedo.
- Moure, J.A. (1975): "Datación arqueológica de las pinturas de Tito Bustillo (Ardines-Ribadesella, Asturias)". *Trabajos de Prehistoria* 32.pp176-181
- Moure, J.A. (1979): "Una plaqueta grabada del magdaleniense Superior de Tito Bustillo (Ardines, Ribadesella)". *Caesaraugusta* 49-50. 43-54
- Moure. J.A. (1980): "Escultura magdaleniense descubierta en la cueva de Tito Bustillo". *Ars*

Praehistorica I. 169-176.

Moure J.A. (1980): *Las pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo*. Studia Archaeologica. Universidad de Valladolid 8.

Moure J.A. (1982): *Placas Grabadas de la Cueva de Tito Bustillo*. Valladolid.

Moure, J.A. (1984): *La Cueva de Tito Bustillo. Guías de Arqueología Asturiana 2*. Principado de Asturias. Oviedo.

Moure, J.A. (1988): “Composition et variabilité dans l’art pariétal paléolithique cantabrique”. *L’Anthropologie* 92-1. 74-75.

Moure, J.A. (1990): “La cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias): El yacimiento paleolítico”. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1983-86*. Principado de Asturias. 107-127.

Moure, J. A. (1994): “Arte paleolítico y geografías sociales. Asentamiento, movilidad y agregación en el final del paleolítico cantábrico”. *Complutum*, 5, 313–330.

Moure, J. A. (1995): “Después de Altamira. Transformaciones en el hecho artístico al final del Pleistoceno”. J.A. Moure y C. González Sáinz (Eds). *El Final Del Paleolítico Cantábrico: Transformaciones Ambientales y Culturales Durante El Tardiglaciar y Comienzos del Holocenos en la región cantábrica..* Santander. 225-258.

Moure, J.A y Gil, G. (1972): “Nota preliminar sobre nuevos yacimientos de arte rupestre descubiertos en Peñamellera Alta (Asturias)”. *Trabajos de Prehistoria* 29. 245-261.

Moure, J.A. y Gil, G. (1972): “La Cueva de Coimbre (Peñamellera Alta, Asturias)” *BIDEA* 82. 505-528.

Moure, J.A. y Cano, M. (1976): “La cueva del Río Ardines (Ribadesella, Asturias)”. *BIDEA* 87, 259-271.

Moure, J.A. y Cano, M.: (1976): *Excavaciones en la cueva de Tito Bustillo (Asturias)*. IDEA. Oviedo.

Moure, J.A. y González Morales M.R. (1988): “El contexto del Arte Parietal. La tecnología de los artistas en la cueva de Tito Bustillo Asturias”. *Trabajos de Prehistoria* 45. 19-49.

Moure J.A, González Sainz, C y González Morales, M.R (1991): *Las cuevas de Ramales de la Victoria (Cantabria). Arte rupestre paleolítico en las cuevas de Covalanas y La Haza*. Santander. Universidad de Cantabria.

Moure, J.A., González Sáinz C., Bernaldo De Quirós. F., Cabrera Valdés V.. (1996): “Dataciones absolutas de pigmentos en las cuevas cantábricas: Altamira, El Castillo, Chimeneas y Las Monedas”. J. A. Moure (Ed.). “*El hombre fósil*” 80 años después:

volumen conmemorativo del 50 aniversario de la muerte de H. Obermaier, Universidad de Cantabria. Santander. 295-324.

Muñoz Jiménez, J. (1982). *Geografía de Asturias I. Geografía física, el relieve, el clima y las aguas*. Ayalga. Salinas (Asturias)

Narroll, R. (1964): "On Ethnic Unit Classification". *Current Anthropology*, 5- 4. 283-312.

Narroll, R. (1968): "Who the Lue are". J. Helm (Ed). *Essays on the Problems of Tribe*. Seattle University Press. Washington. 72-79.

Niiniluoto, I. (1984): *Is Science Progressive?*. D. Reidel. Bostón.

Niiniluoto, I. (1987): *Truthlikeness*. Reidel. Drodrecht.

Niiniluoto, I. (1998): "Escepticismo, falibilismo y verosimilitud". *Filosofía actual de la ciencia. Contrastes Suplemento 3*. 195-222.

Niiniluoto, I. (2002): *Critical scientific realism*. Oxford University Press. Oxford.

Noval, M^a. (2007): "Cueva Tempranas (Posada, Llanes). Frágil rastro del pasado". *EAA 1999-2002*. 207-213.

Obermaier, H. (1918): "Trampas cuaternarias para espíritus malignos". *Boletín de La Real Sociedad Española de Historia Natural*, 18, 162-169.

Obermaier, H. (1925): *El hombre fósil*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas 9. Madrid.

Obermaier, H.(1929a): "Altamira" *IV Congreso Internacional De Arqueología. Exposición Internacional De Barcelona*. Barcelona. 5-23.

Obermaier, H. (1929b): "Altamira". *Investigación y Progreso 2*. 9-11.

Obermaier, H. (1944): *El hombre prehistórico y los orígenes de la humanidad*. Revista de Occidente. Madrid.

Obermaier, H. y Vega del Sella, Conde de la. (1918): *La cueva del Buxu (Asturias)*. CIPP 20. Madrid.

Olson, D.R. (1994): *The world on paper. The conceptual and cognitive implication of writing and reading*. Cambridge University Press. Cambridge.

Otte, M. y Remacle, L. (2000): "Rehabilitaion des styles paleolithiques". *L'Antropologie 104* 3. 365-371

Panofsky, E. (1979): *El significado en las artes visuales*. Alianza Editorial. Madrid.

- Panofsky, E. (1972): *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial. Madrid
- Palacio-Pérez, E. (2013): “Génesis, consolidación y crisis del concepto de “arte paleolítico.” *KREI*, 12 (83). 83-117
- Pascual Turrión, J. F. (2012): “Algunas consideraciones sobre la cronología de la cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias)”. *Arqueoweb* 14. 3-27
- Petrognani, S. y Robert, E. (2009): ”À propos de la chronologies des signes paléolithiques. Constance et émergence des symbols”. *L’Anthropologie* 47 1-2. 169-180.
- Piette, E. (1873a): La grotte de Gourdan pendant l’âge du renne. *Matériaux Pour L’histoire Primitive et Naturelle de L’homme*, 5, 53–79.
- Piette, E. (1873b): “Sur la grotte de Gourdan, sur la lacune que plusieurs auteurs placent entre l’âge du renne et celui de la pierre polie, et sur l’art paléolithique dans ses rapports avec l’art gaulois”. *Bulletins de La Société D’anthropologie de Paris*, 8(1), 384–425.
- Piette, E. (1875): “Sur de nouvelles fouilles dans la grotte de Gourdan”. *Bulletins de La Société d’anthropologie de Paris*, 10, 279–296.
- Piette, E. (1894): *Notes pour servir à l’histoire de l’art primitif*. Masson. París.
- Piette, E. (1896): “Études d’ethnographie préhistorique. Les plantes cultivées de la période de transition au Mas-d’Azil”. *L’Anthropologie*, 7, 385–427.
- Piette, E. (1907): *L’Art pendant l’âge du Renne*. Masson. París.
- Piette, E. y Delporte, H. (1987): *Histoire de l’art primitif. Précédé de Piette, pionnier de la préhistoire*. Picard. París.
- Pierce, C.S. (1978): *Lecciones sobre el pragmatismo*. Ed Aguilar. Buenos Aires
- Pike, A. W. G. et al. (2010): “U-Series Dating of Paleolithic Art in 11 caves in Spain”. *Science* 336. 1409-1413.
- Pike, A et al. (2012): ”U-Series Dating of Paleolithic Art in 11 caves in Spain”. *Science* 336, 1409-1413.
- Pike, A. et al. (2012): “En los orígenes del Arte Rupestre Paleolítico: Dataciones por la serie del Uranio en las cuevas de Altamira, El Castillo y Tito Bustillo”. *Pensando el Gravetiense: Nuevos datos para la Región Cantábrica en su contexto Peninsular y Pirenaico*. Santander.: 461-475.
- Prestwich, J. (1864): *Antiquités antédiluviennes récemment trouvées en France et en Angleterre*. Soc. impériale d’Emulation. Abbéville.
- Preucel, R. W. (1995): “The postprocessual condition”. *Journal of Archaeological Research* 3-

2. 147-175.

Polledo, M. (2012): “Cuevas prehistóricas de Ribadesella. Descubrimientos y primeras investigaciones (1845-1917)”. *La Plaza Nueva* 32. 53-67.

Popper, R. K. (1985): *La sociedad abierta y sus enemigos* I y II. Orbis. Barcelona.

Popper, R. K. (1987): *La miseria del historicismo*. Alianza Taurus. Madrid.

Popper, R. K. (2008): *La Lógica de las Ciencias Sociales*. Ed Colofón. México.

Popper, Adorno, Dahrendorf y Habermans (2008): *La Lógica de las Ciencias Sociales*. Ed Colofón. México

Preucel, R. W. (1995): “The postprocessual Condition”, *Journal Of Archaeological Research* 3-2, 147-175.

Quesada J. M. (1995): “Las estrategias de caza durante el paleolítico superior cantábrico. El caso del Oriente Asturiano”. *Complutum* 6. 79-103

Quesada. J. M. (1997): ”Los cazadores recolectores cantábricos del inter Laugerie/Lascaux”. *Complutum* 8. 7-32.

Quesada J. M. (1998): *La caza en la Prehistoria*. ArcoLibros. Madrid.

Quesada, J. M. (2013): “El proyecto de Collubil: Cazadores de alta montaña en el Sella. Primeros resultados estratigráficos”. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 2007-2012*. Principado de Asturias. Oviedo. 135-146.

Ramírez-Goicochea, E. (2011): *Etnicidad, identidad, interculturalidad. Teorías, conceptos y procesos de la relacionalidad grupal humana*. UNED. Fundación Ramón Areces. Madrid.

Rappaport, R. (1971):”The Sacred in Human Evolution”. *Annual Review of Ecology and Systematics* 2. 23-44.

Rappaport, R. (2001): *Ritual y Religión en la formación de la humanidad*. Cambridge University Press. Madrid.

Rasilla, M. de la. (1989): “Secuencia y crono-estratigrafía del solutrense cantábrico”. *Trabajos de Prehistoria*, 46(1). 35–46.

Rasilla de la M., y Santamaría Álvarez, D. (2005): “Tecnidad y territorio: las puntas de base cóncava del Solutrense Cantábrico”. *Munibe* 57, 149–158.

Rasilla de la, M. (1990): “Cueto de la Mina. Campañas 1981-1986”. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1. 1983-1986*. 79-86.

Rasilla de la, M. (2014): “Los espacios rupestres paleolíticos de la cuenca de los ríos Deva-

Cares". *La expresión simbólica y territorial: los cursos fluviales y el arte paleolítico en Asturias*. M.A. de Blas (Ed). RIDEA. Oviedo, 93-128.

Rasilla de la, M. et al. (2010): "Los grabados parietales paleolíticos del Abrigo de Cueto de la Mina (Posada de Llanes, Asturias)". *Munibe* 61. 29-42.

Rasilla, M; Santamaría, D. y Rodríguez, V. (2014): "Cueva de Llonín (Peñamellera Alta, Asturias)". R, Robert Sala, E. Carbonell, J. M., Bermúdez y J. L. Arsuaga (Eds) *Los cazadores recolectores del Pleistoceno y del Holoceno en Iberia y el Estrecho de Gibraltar*. Universidad de Burgos y Fundación Atapuerca, 663-665

Reinach, S. (1889): *Antiquités nationales: Description raisonnée du Musée de Saint Germain-en-Laye. I, Epoque des alluvions et des cavernes*. Firmin-Didot. París.

Reinach, S. (1899): *Gabriel de Mortillet*. París.

Reinach, S. (1900): Le totémisme animal. *Comptes-Rendus Des Séances de L Année - Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 44(4), 422.

Reinach, S. (1903a): "Book Review: Notes sur l'art primitif". *Revue Archéologique*, 1, 290–291.

Reinach, S. (1903b): L'art et la magie à propos des peintures et des gravures de l'âge du renne. *L'Anthropologie*, XIV(1), 257–266.

Reinach, S. (1905): "Totémisme et exogamie". *Cultes, Mythes et Religions*, I, 79–85.

Reinach, S. (1913): *Repertoire de l'art de quaternaire*. E. Leroux. París.

Reinach, S. (1924): *Apolo. Historia general de las artes plásticas*. J. Ruiz. Madrid.

Richard, N. (1992): *L'invention de la préhistoire: Anthologie*. Presse Pocket. París.

Renfrew, C. (1973a): *The Explanation of Culture Change*. University of Pittsburgh Press.

Renfrew, C. y Bahn, P. (2008): *Arqueología*. Madrid. Akal.

Renfrew, C. (1985): *The Archaeology of Culture*. Thames and Mdsion, Londres.

Ripoll Perelló, E. (1986): *Orígenes y significado del arte paleolítico*. Ediciones Sílex. Madrid.

Ripoll Pérez, S. (1988): "Representaciones femeninas de la Cueva de Altamira (Santillana del Mar, Cantabria)". *Ars Praestorica* VII-VIII. 69-86.

Rivero, O. y Sauvet, G. (2014): "Defining Magdalenian cultural groups in Franco-Cantabria by formal analysis of portable artworks". *Antiquity* 88. 64-80

Richard, N. (1993): De l'art ludique à l'art magique; Interprétations de l'art pariétal au XIXe siècle. *Bulletin de La Société Préhistorique Française*, 90 (1), 60–68.

- Río Pérez, L. M. del, y Serrano Cañadas, E. (2014): “Paisajes en vías de extinción: los glaciares en Picos de Europa y Pirineos”. *Patrimonio cultural vinculado con el agua: paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo*. Editora Regional de Extremadura. Mérida. 337–356
- Rivas-Martínez, S. et al. (1984): *Los Picos de Europa: la vegetación de la alta montaña cantábrica*. Ediciones Leonesas. León.
- Rivero, O. (2010): *La movilidad de los grupos humanos del Magdaleniense en la región Cantábrica y los Pirineos: una visión a través del arte*. Tesis Doctoral. Facultad de geografía e Historia. Universidad de Salamanca.
- Rivero, O. y Sauvet, G. (2014): “Defining Magdalenian cultural groups in Franco-Cantabria by the formal analysis of portable artworks”. *Antiquity* 88. 64-80.
- Rivero, O. et al. (2019): The Cantabrian Lower Magdalenian striated hinds on scapulae: Towards new definition of a graphic morphotype”. *Quaternary International*. (in press).
- Rivière, E. (1897). *Les parois gravées et peintes de la grotte de la Mouthe (Dordogne)*. Societe d’Anthropologie. París.
- Rodríguez Asensio, J.A. (1992): “La cueva de Trescalabres (Posada de Llanes, Asturias) y sus pinturas”. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias* 2. 82-86
- Rodríguez Asensio, A. y Noval, M. (2012): “Cueva Tempranas (Posada, Llanes, Asturias)”. Arias, P , Corchón, M.^a S. y Menéndez, M. (Eds). *Actas de la Primera Mesa Redonda. El Paleolítico Superior Cantábrico. San Román de Candamo. Asturias, Abril 2007*. Universidad de Cantabria. 255-264.
- Roper, D. C. (1979): “The method and theory of site catchment analysis: A review”. M. B. Schiffer (Ed). *Advances in Archaeological Method and Theory* 2. 119-140.
- Roux, M., Robert, J. y Jambu, M. (1976): “Analyse de données sur l’art préhistorique”. *Les Cahiers de l’Analyse des Données* 1-1. 61-70.
- Rowntree, L.B.. y Conkey, M. W. (1980): “Symbolism and Cultural Landscapes”. *Annales of the Asociation of American Geographers* 70-4. 459-474.
- Rudner. S. R. (1973): *Filosofía de la Ciencia Social*. Alianza Editorial. Madrid.
- Ruiz-Redondo, A. y Garate, D. (2014): “Variabilidad temática en el arte figurativo magdaleniense de la cornisa cantábrica: El caso de la Sierra de Cuera (Asturias)”. *Cien Años de Arte Rupestre Paleolítico*. Menéndez, M. y Corchón, M.^a.S. (Eds). Salamanca, 143-154.
- Ruiz, A.; Chapa, T. y Ruiz-Zapatero, G. (1988): “La arqueología contextual: una revisión crítica”. *Trabajos de Prehistoria* 47.11-17
- Schildkrout, E.. (1974): “Ethnicity and generational differences among immigrants in Ghana”. A. Cohen (Ed). *Urban Ethnicity*. Tavistock P. Londres. 187-222

- Schapiro, M. (1964): "On some problems in the semiotics of visual art; field and vehicle in image – signs". *Second International Colloquium on Semiotics*. Poland. 323-342.
- Sack, R. D. (1986): *Human Territoriality: Its Theory and History*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Sackett, J. R. (1977): "The meaning of style in archaeology: a general model". *American Antiquity* 42-3. 369-380
- Sackett, J. R. (1981). "From de Mortillet to Bordes: a century of French Palaeolithic research". G. Daniel (Ed). *Towards a history of archaeology*. Thames and Hudson. Londres. 85-99.
- Sackett J. R. (1986): "Style, function and assemblage variability: a reply to Binford". *American Antiquity* 51-3. 628-34
- Sahlins, M. (1983): *Economía de la Edad de Piedra*. Akal. Madrid
- Samaniego, B. (2016): *Lenguaje visual prehistórico*. La Ergástula. Madrid,
- Stanner, W. (1965): "Aboriginal territorial organization: estate , range, domain and regime". *Oceania* 36. 1-26
- Santos, M.; Parceró, C.; Criado, F. (1997): "De la Arqueología Simbólica del paisaje a la Arqueología de los paisajes sagrados", *Trabajos de Prehistoria* 54 (2), 61-80.
- Saura, P. y Múzquiz, M. (2007): *Arte paleolítico en Asturias. Ocho santuarios subterráneos*. Cajastur. Oviedo.
- Saussure, F. (1945): *Curso de Lingüística general*. Losada. Buenos Aires.
- Sauvet, G. (1994): "Rétorique de l'image préhistorique". *Psychanalyse et Préhistoire. Monographies de la revue française de psychanalyse*. 83-115.
- Sauvet, G. (2014a): "Du bon usage des comparaisons dans l'art rupestre: le cas des signes". Romero, A.J., Ruíz, R.M., Sanchidrián, J.L. *Sobre Rocas y huesos. Las sociedades prehistóricas y sus manifestaciones plásticas*. Ed Luque. 15-25.
- Sauvet, G. (2014b): "Histoire de chasseurs. Chronique des temps paléolithiques". M^a. S. Corchón y M. Menéndez (Eds.). *Cien Años de arte rupestre paleolítico*. Salamanca. 15-30.
- Sauvet, G. (2015): "Una nueva figura roja en la cueva de El Buxu (Cangas de Onís, Asturias)". *Zephyrus* LXXV. 165-172

- Sauvet, G. (2017): "The lifeworld of hunter-gatherers and the concepts of territory". *Quaternary International* XXX. 1-9
- Sauvet, G. y Sauvet, S. (1978): "Por una interpretación semiológica del arte rupestre cuaternario". *Cuadernos de prehistoria y arqueología castellanense* 5. 31-48
- Sauvet, G. y Sauvet, S. (1979): " Fonction sémiologique de l'art pariétal animalier franco-cantabrique". *Bull. Société Préhistorique Française* 76. 10-12. 352-353.
- Sauvet, G., Sauvet, S. y Wlodarczyk, A. (1977): "Essai de semiologie préhistorique. Pour une theorie des premiers signes graphiques de l'homme". *Bull Société Préhistorique Française*. 74. 545-558.
- Sauvet, G., Wlodarczyk, A. (1995): "Eléments d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique". *L'Anthropologie* 99-2/3. 193-211.
- Sauvet, G. y Wlodarczyk, A (1995): "Towards a formal grammar of the European Palaeolithic Cave Art". *News 95 Symposium 1A, New Approaches part 1 Theory. Journal of the Australian Rock Art Research Association*. 25-2. 165-172.
- Sauvet, G, Fortea, J., Fritz, C., Tosello, G. (2008): "Crónica de los intercambios entre los grupos humanos paleolíticos. Contribución del arte para el periodo 20000-12000 años BP". *Zephyrus* LXI. 33-59.
- Sauvet, G. et al. (2018): "The function of graphic signs in prehistoric societies: The case of Cantabrian quadrilateral signs". *Quaternary International* 491. 99-109.
- Smith, A. D. (1986): *The Ethnic Origins of Nations*. Blackwell.Oxford.
- Schildkrout, E (1974): "Ethnicity and generational differences among immigrants in Ghana". A. Cohen (Ed). *Urban Ethnicity*. Tavistock P. Londres. 187-222.
- Schmerling, P. C. (1836): *Recherches sur les ossements fossiles découvertes dans les cavernes de la province de Liège. Volume I*. Collardin. Liège.
- Service, E. R. (1966): *The Hunters*. Prentice Hall. Nueva Jersey.
- Shennan, S. (1994): "Introduction: archaeological approaches to cultural identity". S. Shennan (Ed.). *Archaeological approaches to Cultural Identity*. Routledge. Londres.1-32.
- Silbermann, A.; Bourdieu. P.; Brown, R. L.; Clausse, V.; Karbusicky, H. O. y Luthe, B. W. (1968): *Sociología del Arte*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires.
- Simms, S. (1987): *Behavioural Ecology and Hunter-gatherer Foraging. An Example from the Great Basin*. BAR international series.

- Sieveking, A. (1976): "Settlement patters of the Later Magdalenian in the Central Pyrennes". Sieveking et al (Eds). *Problems in Economic and Social Archaeology*. Londres. 583-603.
- Sieveking, A. (1978): "La significación de las distribuciones en el arte paleolítico". *Trabajos de Prehistoria* 35 . 61-80.
- Smith. A. D. (1988): *The Ethnic Origins of Nations*. Blackwell. Oxford.
- Smith, C. (1992b): "The articulation of style and social structure in Australian Aboriginal art". *Australian Aboriginal Studies* 1. 28-34.
- Snow, C.P. (1977): *Las dos culturas y un segundo enfoque*. Alianza Editorial. Madrid.
- Soto, E. (1984): "Restos faunísticos de la Cueva del Buxu, Oviedo". *BIDEA* 112: 803-810.
- Spencer, B. y Gillen, F. (1899): *The Native Tribes of Central Australia*. Macillan. Londres.
- Stanner, W. (1965a): "Aborígen territorial organization: estate, range, domain and regime" *Oceania* 36, 1-36.
- Stanner, W. (1965b): "Religion, totemism and symbolism". R. Berndt and C. Berndt (Eds). *Aboriginal Man in Australia*. Angus and Robertson. Londres
- Stanner, W. (1966): *On Aboriginal Religion*. Oceania Monograph 11. Sidney.
- Sterner, J. (1989): "Who is signalling whom?, ceramic style. Ethnicity and taxonomy among the Sirak Bulohay". *Antiquity* 63. 451-459.
- Steward, J. (1979): *Theory of Cultural Change*. University Illinois Press. Chicago/Londres.
- Strauss, L.G. (1976): "Análisis arqueológico de la fauna paleolítica del norte de la Península Ibérica", *Munibe* 28, 277-285.
- Straus, L.G. (1977a): "Of Deerslayers and Mountain Men: Paleolithic Faunal Exploitation in Cantabrian Spain." L.G. Binford (Ed). *For Theory Building in Archaeology: Essay on faunal remains aquatic resourcess, spatial analysis and systematic modeling*. Academic Press. Nueva York. 41-76.
- Straus, L.G. (1977b): "Pointes solutréennes et l'hypothèse de territorialisme". *Bull Societé Préhistorique Française* 74-7. 206-212.
- Straus, L.G. (1983): *El Solutrense Vasco-Cantábrico*. Centro de Investigación y Museo de Altamira. Madrid.
- Straus, L.G. (1986): "Late Würm adaptative systems in Cantabrian Spain: the case of eastern Asturias". *Journal Anthropological Archaeology* 5. 330-368.

Straus, L.G. (1992a): "To change or not to change: the late and post-glacial in SW Europe". *Quaternaria Nova* 2. 161-185.

Straus, L.G. (1992b): *Iberian before the iberians: the Stone Age prehistory of Cantabrian, Spain*. University New Mexico. Nuevo México.

Straus, L. G., Bernaldo de Quirós, F., Cabrera Valdés, V., y Clark, G. A. (1977): "Solutrean chronology and lithic variability in Vasco-Cantabrian Spain". *Zephyrus* 28, 109–112.

Straus, L. G. y Clark, G. A. (1978): "La Riera Paleoeological Project: Preliminary Report, 1977 excavations". *Current Anthropology* 19, 455-456.

Strauss, L.G. et al. (1980): "Subsistencia en el norte de España durante la última glaciación". *Investigación y Ciencia* 47-1. 79-87.

Straus, L.G. et al. (1981): "Excavaciones en la cueva de La Riera (1976-1979). Un estudio inicial". *Trabajos de Prehistoria* 40. 9-58.

Strehlow, T. (1965): "Culture, social structure and environment in Aboriginal Central Australia". R. Berndt and C. Berndt (eds). *Aboriginal Man in Australia*. Angus and Robertson. Londres.

Surface-Evans, S.L. y White, D.A. (2012): "An introduction to the least cost analysis of social landscapes." S.L. Surface-Evans y D.A White (Ed). *Least Cost Analysis of Social Landscapes: Archaeological case studies*. University of Utah Press. 1-10.

Svante, B. et al. (1998): "An event stratigraphy for the last termination in the North Atlantic region based on the Greenland ice-core record: a proposal by the INTIMATE group.". *Journal Quaternary Science*. 14-4. 283-282.

Tatarkiewicz, W. (2015): *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Ed. Neometrópolis. Madrid

Tigger, B. (1989): *Historia del Pensamiento Arqueológico*. Crítica. Madrid

Tilley, C. (1994): *A Phenomenology of Landscape: places, paths and monuments*. Berg, Oxford.

Tripcevich, N. (2006): "Anisotropic Cost Surfaces and Least Cost Paths". *GIS Anthropology*. Available online: <http://www.mapaspects.org/courses/gis-and-anthropology/weekly-class-exercises/week-9-anisotropic-cost-surfaces-and-least-cost>

Tylor, E. (1871): *Primitive culture: researches into the development of mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom*. Ed. John Murray. Londres.

Tylor, W. W. (1948): *A Study of Archaeology*. American Anthropology Ass. n.º 69. Menasha.

Ucko, P. y Rosenfeld, A. (1967): *Arte paleolítico*. Guadarrama. Madrid.

Uthmeier, T. et al. (2008): "Site Catchment Analysis in the Late Middle Paleolithic of Crimea: a GIS Based Approach". V. Chabai, J. Ritcher y T. Uthmeier (Eds). *Kabazi V Interstratificatin of Micoquian and Levallois-Mousterien Camp Sites*. Paleolithic Sites of Crimea 3-2. 481-508.

Utrilla, P. (1977): "Tipos de hábitat en el Magdaleniense cantábrico". *Estudios III*, 7-17.

Utrilla, P. (1978): "Análisis estructural de cinco yacimientos magdalnienses". *Zephyrus* 28. 125-134

Utrilla, P. (1981): *El Magdaleniense Inferior y Medio en la Costa Cantábrica*. Monografias Centro de Investigación y Museo de Altamira 4. Santander.

Utrilla, P. (1990): "Bases objectives de la chronologie d l'art mobilier paléolithique sur la Côte Cantabrique". *L'Art mobilier et son contexte*. Clemency, 87-100.

Utrilla, P. (1994): "Campamentos base, cazaderos y santuarios. Algunos ejemplos del Paleolítico Peninsular". *Homenaje al Dr. Joaquín González Echegaray, Monografias del Centro de Investigación y Museo de Altamira* 17. 97-113.

Utrilla, P , (1996) "La sistematización del Magdaleniense Cantábrico. Una revisión histórica de los datos", J.A Moure (Ed), *El Hombre Fósil 80 años después*. Universidad de Santander, Santander 211-247

Utrilla, P. (2004): "Evaluación histórica de las sociedades cantábricas durante el tardiglacial. El Magdaleniense Inicial, Inferior y Medio (16500-13000BP)". *KOBIE* 8, 243-274.

Utrilla, P. y Martínez Brea, M. (2005/06): "La captura del ciervo vivo en el arte prehistórico". *Munibe* 57. 161-178.

Valladas, H. et al. (1992): "Direct Radiocarbon Dates For Prehistoric Paintings At The Altamira, El Castillo And Niaux Caves". *Nature* 357. 68-70

Van Valkenburgh. P. y Osborne, F. J. (2013): "Home turf: Archaeology, Teritoriality y Politics". J.F Osborne y P. Van Valkenburgh (Eds). *Territoriality in Archaeology*. Archaeological Papers of the American Anthropological Association 22. 1-28.

Vega del Sella, Conde de la. (1916): *El Paleolítico de Cueto de La Mina*. CIPP 13. Madrid.

Vega del Sella, Conde de la. (1923): *El Asturiense. Nueva industria preneolítica*. CIPP. Madrid.

Vega del Sella, Conde de la.(1930): *Las cuevas de la Riera y Balmori* . CIPP. Madrid.

Verhagen, P, (2010): "On the road to nowher?. Least cost path, accesibility and the preductive modelling perspective". F. Contrras, F. Farjas y F. Melero (eds). *Proceedings on the 28º*

Annual Conference on Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology. 383-387.

Vialou, D. (1986): *L'art des grottes en Ariège Magdalénienne*. Gallia Préhistorique XXII. CNRS. París.

Vialou, D. (2009): "L'image du sens, en préhistoire". *L'Anthropologie* 113. 464-477.

Vilanova y Piera, J., Rada y Delgado, J. de D., y Cánovas del Castillo, A. (1893). *Geología y protohistoria ibéricas*. El Progreso. Madrid.

Vincent, J. (1974): "The structuring of ethnicity". *Human Organization* 33-4. 375-379.

Vita-Finzi, C. y Higgs, E. (1970): "Prehistoric economy in the Mount Carmel area of Palestine: site catchment analysis". *Proceedings of the Prehistoric Society* 36. 1-37.

Vita-Finzi, C. y Higgs, E. (1972): "Prehistoric economies: a territorial approach". E.S Higgs (Ed). *Papers in Economic Prehistory*. Cambridge. 27-37.

Watson, P. J. y Fortiadis. M. (1990): "The razor's edge: symbolic-structuralist archaeology and the expansion of archaeological inference". *American Anthropologist* 92. 613-629.

Watson, P. J.; LeBlanc S. A. y Redman, C. L. (1971): *El método científico en arqueología*. Alianza Editorial. Madrid.

Watson, P. J. y Fortiadis. M. (1990): "The razor's edge: symbolic-structuralist archaeology and the expansion of archaeological inference". *American Anthropologist* 92. 613-629-

Weber, M. (1969): *Sobre la teoría de las ciencias sociales*. Ed. Península. Barcelona

Wheatly, D. y Gillings, M. (2002): *Spatial Technology and Archaeology*. Taylor & Francis. Londres.

Weniger, G. Ch. (1989): "The Magdalenian in Western Central Europe: Settlement pattern and regionality". *Journal of World Prehistory* 3-3. 235-372.

Wheeler, M. (1961). *Arqueología de campo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Whallon, J. Jr. (1968): "Investigations of late prehistoric social organization in New York State". S.R. Binford y L.R Binford (Eds). *News Perspectives in Archaeology*. Chicago. 223-244.

Whallon, R. (2006): "Social networks and information: Non-"utilitarian" mobility among hunter-gatherers". *Anthropological archaeology* 25. 259-270.

White, L. A. (1959): *The evolution of culture*. McGraw-Hill. Nueva York.

Wilson, P. (1988): *The domestication of the human species*. Yale University Press. New Harem.

Wiessner, P. (1983): "Style and sical information in Kalahari San projectile points". *American Antiquity* 48-2. 253-276.

Wiessner, P. (1984): "Reconsidering the behavioural basis of style". *Journal of Anthropological Archaeology* 3. 190-234.

Wiessner, P. (1983): "Style and sical information in Kalahari San projectile points". *American Antiquity* 48-2. 253-276.

Wiessner, P. (1988): "Style and changing relations between the individual and society". Hodder, I. (Ed). *The Meaning of things: Material Culture and Symbolic expressions*. Allens y Unwinn Ed. Londres.

Wiessner, P. (1990): "Is there a unity to style?". Conkey, M. y Hastorf, Ch. (Eds). *The uses of style in archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge.105-112.

Wissler, C. (1914): "Material cultures of the north american indians". *American Anthropologist* 16-3. 447-505.

Wlodarczyk, A. y Sauvet, G. (2000): "L'art pariétal, miroir des sociétés paléolithiques". *Zephyrus*, 53-54, 217-240.

Wobst, H. M. (1977):" Stylistic behavior and information exchange". *Anthropological Papers* 61. Michigan. 317-342

Wobst, H. M. (1974): "Boundary contions for Paleolithic Social Systems: A Simulation Approach". *American Antiquity* 39-2. 15.

Woodburn, J. (1982):"Egalitarian societies". *Man* 17-3. 431-451.

Yravedra, J. (2002): "Especialización o Diversificación. Una nueva propuesta para el Solutrense y el Magdalenense cantábrico". *Munibe* 54. 3-20

Yravedra, J. (2006): "Implicaciones tafonómicas y zooarqueológicas del consumo de lagomorfos por buho real (*Bubo bubo*)". *Anales de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Murcia* 22. 33-47

Yravedra, J. y Rojo, J. (2014):"Las estrategias de subsistencia de las poblaciones paleolíticas en la región occidental cantábrica". *Entemu* XVIII. 227-246.

Yravedra, J. et al. (2017): "Estrategias de subsistencia sobre macrovertebrados y lagomorfos en la cueva de Coimbre (Peñamellera Alta, Asturias): Los patrones de ocupación en el valle del Cares durante el Paleolítico Superior". D. Alonso y J. Yravedra (Eds). *La Cueva de Coimbre (Peñamellera Alta, Asturias)*. Fundación Cristina Masaveu. Oviedo. 303-347

Yellen, J. E. (1977) : *Archaeological Approaches to the Present*. Nueva York.

Yinger, M. J. (1983): "Ethnicity and social change: the interaction of structural, cultural and personality factors". *Ethnic and Racial Studies* 6-4. 395-409

Zechetto, V. (2003): *La danza de los signos, nociones de semiótica general*. Cruji. Buenos Aires.

Zedeño, M.^a N. (2008): "The Archaeology of Territory and Territoriality". M.^a N. Zedeño (Ed). *Handbook of Landscape Archaeology*. Routledge. 210-217

INDICE DE FIGURAS

Fig 1. Vista de la rasa costera hacia el macizo central de los Picos de Europa con Torrecerredo.

Fig 2. Corte con los pisos bioclimáticos actuales. Comarca de Picos de Europa.

Fig 3a. Mapa con las estaciones de arte paleolítico. Oriente de Asturias.

Fig 3b. Vista del litoral. Rasa de Llanes desde Buelna.

Fig 3c. Macizo de los Picos de Europa.

Fig. 4. Panel principal de la cueva El Pindal. Fotografía P. Saura.

Fig. 5. Panel principal de cueva de Llonín. Dibujo de J. Fortea y fotografías de P. Saura.

Fig.6. Panel principal de la Loja

Fig 7. Parrillas situadas en el vestíbulo de la cueva de La Loja

Fig 8. Parrillas de la cueva de La Loja tratamiento con filtro infrarrojo.

Fig 9. Topografía cueva de Traúno.

Fig 10. Vestíbulo de la cueva. Situación de los grabados.

Fig 11. Interpretación del panel A3 sobre fotografía y con las tres fases de superposiciones.

Fig 12. Grupo A4

Fig 13. Grupo A6

Fig 14. Grupo A7

Fig 15. Vista general del panel B

Fig 16. Parte superior del panel B

Fig 17. Parte inferior del panel B

Fig 18. Bisonte de la Cueva de Coimbre

Fig 19. Topografía de la cueva de Los Canes. Excavaciones y trabajos arqueológicos dirigidos por P. Arias Cabal. Universidad de Cantabria.

Fig 20. Grupo 3

Fig 21. Grupo 4.

Fig 21a. Grupo 4. Detalle. Posible figura de cabra.

Fig 22. Grupo 5.

Fig 23. Grupo 7.

Fig 24. Grupo 8.

Fig 24a. Grupo 8. Posible vulva y perfil femenino.

Fig 25. Entrada del Camarín.

Fig 26. Camarín. Vista general del Conjunto 1.

Fig 27. Camarín. Conjunto 1. Espeleotema con trazos en estrella.

Fig 28. Camarín. Conjunto 2. Trazos largos en V.

Fig 29. Camarín. Conjunto 3.

Fig 30. Panel completo de la cueva de El Bosque.

- Fig 31. Signos rojos de la cueva de El Bosque.
- Fig 32. Topografía del abrigo de Juracaos.
- Fig 33. Estratigrafía de la excavación realizada por P. Arias y C. Pérez.
- Fig 34. Vista del abrigo Juracaos
- Fig 35. Dibujo de los grabados del abrigo de Juracaos
- Fig 36. Conjunto I del abrigo de Juracaos
- Fig 37. Conjunto II del abrigo de Juracaos.
- Fig 38. Topografía del abrigo de Paré Jelgueras
- Fig 39. Dibujo del corte de la limpieza del testigo arqueológico de Paré Jelgueras.
- Fig 40. Área donde se encuentran los grabados
- Fig 41. Detalle de los grabados
- Fig 42. Detalle de los grabados
- Fig 43. Detalle de los grabados
- Fig 44. Topografía del abrigo de Falu
- Fig 45. Dibujo del corte y puntos de datación
- Fig 46. Vista general del abrigo
- Fig 47. Conjunto I. Posibles vulvas y faliforme.
- Fig 48. Conjunto II. Situación. Testigos adosados en sobre la pared.
- Fig 49. Conjunto II. Detalle.
- Fig 50. Conjunto III.
- Fig 51. Conjunto III. Detalle.
- Fig 52. Topografía de Mazaculos I.
- Fig 53. Fotografía signo cudrangular de Mazaculos I
- Fig 54. Topografía de Mazaculos II
- Fig 55. Vista del camarín. Conjunto I.
- Fig 56. Hendidura natural en el techo de la cueva rodeada de trazos rojos. Posible vulva. Conjunto II.
- Fig 57. Signos en Zig-Zag. Conjunto III.
- Fig 58. Vista abrigo Covarón.
- Fig 59. Topografía del Covarón.
- Fig 59a. Planta de la Galería de las Pinturas. Situación de las diferentes figuras.
- Fig 60. Panel de la entrada.
- Fig 61. Detalle de los grabados de entradas
- Fig 62. Parrilla vestíbulos
- Fig 63. Vista general de la zona A. Pared Izquierda.
- Fig 64. Signo en rojo. Figura 2.

- Fig 65. Grupo 3.
- Fig 66. Cabra. Figura n.º 5.
- Fig 67. Escaleriforme en rojo. Figura n.º 7a.
- Fig 68. Vista general de la zona B. Pared derecha.
- Fig 69. Figura n.º 19. Parrillas en rojo.
- Fig 70. Figuras rojas. N.º 23.
- Fig 71. Detalle hogar y capas ocreas situado a pie de panel.
- Fig 72. Topografía de la cueva de Balmori.
- Fig 73a. Arte mueble. Placa de hueso von figura de bóvido grabada. Excavaciones del Conde de la Vega del Sella. MNCCNN.
- Fig 73b. Arte mueble. Figura grabada sobre costilla. Excavaciones del Conde de la Vega del Sella. MAA.
- Fig 74. Planta del Conjunto I y situación de digitaciones rojas.
- Fig 75. Area decorada del Conjunto I.
- Fig 76. Masas de puntos del conjunto I
- Fig 77. Planta y situación del conjunto II. Pasaje de las Vulvas
- Fig 78. Grupo de vulvas.
- Fig. 79. Detalle vulvas.
- Fig 80. Espeleotema pintado. Galería interior.
- Fig 80a. Conjunto IV. Planta y situación.
- Fig 80b. Masa de puntos del Conjunto IV. Referencia respecto al yacimiento.
- Fig 81. Foto Camarín Cuetu La Mina
- Fig 82. Detalle de los grabados Cuetu La Mina.
- Fig 83. Topografía de la Riera.
- Fig 84. Estratigrafía de las excavaciones del Conde de la Vega del Sella.
- Fig 85. Estratigrafía. Excavaciones L.G Straus y G.A. Clark 1976.
- Fig 86. Panel de puntos
- Fig 87. Detalle del panel puntos
- Fig 88. Topografía de Trescalabres.
- Fig 89. Entradas de Trescalabres I y II
- Fig 90. Vista del los conjuntos de bóvidos. Grupo 1 y 2.
- Fig 91. Detalle primer bóvido y vulva. Grupo 1.
- Fig 92. Detalle segundo bóvido y vulva. Grupo 2.
- Fig 93. Foto grabados digitales de Trescalabres II
- Fig 94a. Topografía de la Galería de las pinturas y camarín, situación de las figuras. Cueva de L'Tebellín.
- Fig 94b. Sección del camarín con ubicación de los conjuntos.
- Fig 95. Vista general de la Galería de las pinturas.

- Fig 96. Figuras 6a, 6b y 6c del Conjunto I. Situación. Fotografía con saturación.
- Fig 97. Vista de los dos grandes claviformes, n.º 1a y 1b.
- Fig 98. Claviformes 11 y 12. Paso hacia la zona alta del camarín.
- Fig 99. Claviformes n.º 17, 18 y 19 del Conjunto III.
- Fig 100. Claviforme n.º 21 y mancha roja n.º 22. Conjunto IV.
- Fig 101. Escutiforme n.º 24.
- Fig 102. Discos n.º 7 y 8.
- Fig. 103. Topografía de Jerrerías. Detalle de las plantas de la Galería de las Pinturas y el Camarín.
- Fig 104. Sección de la Galería de las Pinturas. Referencia de paleolosuelos.
- Fig 105. Foto techo del Conjunto I de las parrillas. Galería de las Pinturas.
- Fig 106. Dibujo del panel principal. Conjunto I.
- Fig 107. Grupo de parrillas del Conjunto I. N.º 15, 16 y 19.
- Fig 108. Grupo de parrillas del Conjunto I. N.º 18, 17, 16, 12, 11.
- Fig 109. Grupo de parrillas del Conjunto I. N.º 13, 14, 15, 16, 18.
- Fig 110. Panel II fotografía
- Fig 111. Parrilla y digitaciones del Conjunto II. Fotografía con saturación de color.
- Fig 112. Parrilla del fondo de la galería. N.º 24.
- Fig 113. Fotografía área de Ardines desde El Pagadín.
- Fig 114. Topografía de la cueva de La Lloseta
- Fig 115. Topografía del vestíbulo de la cueva de La Lloseta.
- Fig 116. Cortes estratigráficos. Intervención 2019.
- Fig 117. Pinturas rojas y signos. Balbín y Alcolea.
- Fig 118. Pinturas. Balbín y Alcolea.
- Fig 119. Topografía de La Cueva.
- Fig 120a. Bloque con grabados exteriores. Entrada de la cueva.
- Fig 120b. Canto pintado.
- Fig 121. Topografía de la cueva de La Viesca.
- Fig 122. Grabados exteriores.
- Fig 123. Topografía de la cueva de Tito Bustillo Tito Bustillo
- Fig 124. Área de la excavación y planta del Panel Central de la Cueva de Tito Bustillo: trabajos de J. A. Moure y M.R. González-Morales de 1984.
- Fig 125. Foto y dibujo de los signos en H o tectiformes. Imágenes de M. Berenguer, R. Balbín y A. Martínez-Villa
- Fig 126a1. Topografía de “El Camarín de las Vulvas”. Situación de las figuras. Según J. A. Moure.
- Fig 126a2. Vista de la entrada de “El Camarín de las Vulvas”. Vista del conjunto de figuras n.º 13 a 16.
- Fig 126b. Grup n.º 1 a 4. Detalle de forma en ‘Y’. Posible figura femenina.

- Fig 126c. Grupo de vulvas y perfil femenino. Grupo n.º 13 a 16.
- Fig 126c1. Vulva compleja.
- Fig 126c1. Vulva compleja.
- Fig 126e. Puntos asociado a vulva, n.º 20.
- Fig 127. Conjunto IV.
- Fig 128a. Conjunto IV. Posibles figuras faliformes. Fotografía tratada con filtro infrarrojo.
- Fig 128b. Conjunto IV. Posible vulva.
- Fig 129. Conjunto VI. Tectiformes grabados mediante digitación en arcilla.
- Fig 130. Parrilla pintada en rojo del Area del Entronque.
- Fig 131. Panel central. Vista general.
- Fig 132. Cabezas de ciervas estriadas superpuestas a una posible vulva doble.
- Fig 133a y b. Tectiformes grabados en el Panel Central.
- Fig 134. Bastón de mando. Excavaciones de J. A. Moure. Nivel magdalenense.
- Fig 135. Espátula. Excavaciones de J. A. Moure. Nivel magdalenense.
- Fig 136. Colgantes sobre hioides. Excavaciones de J. A. Moure. Nivel magdalenense.
- Fig 137. Topografía de Pedroses
- Fig 138. Boca de la cueva de Les Pedroses.
- Fig 139. Foto vestíbulo con testigos de yacimiento post-paleolítico,
- Fig 140. Secciones estratigráficas.
- Fig 141. Figura de mano en positivo
- Fig 142a. y 142b. Masas de puntos
- Fig 143 a ,b,c d. Signos rectangulares.
- Fig 144. Dibujo cierva
- Fig 145a. Panel central.
- Fig 145b. Calco e interpretación del panel central. A. Martínez-Villa.
- Fig 145c. Cierva roja. N.º 4. Panel Central.
- Fig 145d. Figura de ciervo. N.º 8. Panel Central. Tratamiento fotográfico con filtro infrarrojo.
- Fig 146. Zona con carbones frente al panel central
- Fig 147a y b. Lápiz de ocre y arpón magdalenense. Trabajos arqueológicos 2019.
- Fig 148. Topografía de La Morca.
- Fig 149. Grabados profundos exteriores de la cueva de La Morca.
- Fig 150. Topografía de la cueva de El Buxu. Mario Menéndez.
- Fig 151. Pareja de caballos. Fotografía Pedro Saura.
- Fig 152. Panel tectiformes. Mario Menéndez.
- Fig 153. Tectiforme. Fotografía Pedro Saura.
- Fig 154. Panel principal. Fotografía Pedro Saura.

Fig 155. Imagen de vulva en rojo. Pedro Saura

Fig 156. Topografía cueva de Pruneda

Fig 157. Grupo A1. Panel de las cabras.

Fig 158. Grupo A2. Figura de cabra en rojo retrospectivo.

Fig 159 a y b. Grupo B. Figura de ciervo en rojo y signo rectangular con divisiones internas.

Fig 160. Topografía cueva del El Molín.

Fig 161 a y b. Figura tamponada posiblemente cabeza de caballo y cabra en negro. Imagen natural y tratada con saturación.

Fig 162. Signo ejecutado con digitaciones en el techo de la cueva. Imagen tratada con saturación.

Fig 163. Grabado sobre costilla. Cueva de Llonín.

Fig 164. Areas de influencia. Principales biotopos y biocenosis. Lloseta-Ardines.

Fig 165. Area de Influencia. Isocronas de 2 horas y 5 km. Territorio cotidiano.

Fig 166. Proporcionalidad y simetría de los signos rectangulares. Casos de cueva Castillo y La Pasiega. Falta en archivo figuras.

Fig 167. Mapa de dispersión-signos rectangulares. Cornisa cantábrica.

Fig 167b. Tectiformes rectangulares del Buxu y Tito Bustillo con elementos complementarios: flecos y zig-zag.

Fig 168. Tipos de parrillas en el techo de la cueva de Jerrerías (Asturies).

Fig 169. Mapa de dispersión de signos tipo parrilla y claviformes tipo Tebellín-Altamira. Cornisa cantábrica.

Fig 170. Claviformes tipo Tebellín-Altamira. Cueva L'Tebellín (Asturies).

Fig 171. Mapa de dispersión de figuras de trazo múltiple y estriadas. Cornisa cantábrica.

Fig 172. Mapa de dispersión de grabados exteriores. Cornisa cantábrica.

Fig 173. Vulva y posible perfil femenino. Grabado digital. Cueva de Los Canes.

Fig 174. Grabados exteriores de las cuevas de La Viesca y La Cuevona.

Fig 175. Grabados exteriores de surco profundo en la cueva de La Morca

Fig 176. Signo rectangular vertical con divisiones de la cueva de Les Pedroses. Fotografía natural y tratamiento con filtro infrarrojo.

Fig 177. Mapa de dispersión de de núcleos de arte Cornisa cantábrica.

INDICE DE TABLAS, ESQUEMAS Y GRÁFICOS

TABLAS

- Tabla I. Conjuntos de la cueva de L'Tebellín. A. Martínez-Villa.
- Tabla III. Correspondencia de niveles F. Jorda y P. Utrilla.
- Tabla III. Fases artísticas del Conjunto X de la cueva de Tito Bustillo. R. Balbín y J.A. Moure.
- Tabla IV a y IVb. Fechas radiocarbónicas de Tito Bustillo.
- Tabla V. Representaciones de la cueva de Les Pedroses.
- Tabla VI. Medio y caza. Cueva de La Riera. L. G. Straus y G. A. Clark
- Tabla VII. Tipos iconográficos y porcentajes. Figuras rojas y grabados exteriores. C. Hernando 2014.
- Tabla VIII. Porcentajes de iconografías por cuencas hidrográficas. Figuras rojas y grabados exteriores. C. Hernando 2014.
- Tabla IX. Unidades iconográficas por cuencas hidrográficas. Figuras rojas y grabados exteriores. C. Hernando 2014.
- Tabla X. Unidades iconográficas. Ideomorfos y zoomorfos. Periodos. Zona orientela de Asturias. Martínez-Villa.
- Tabla XI. Porcentajes iconográficos. Ideomorfos y zoomorfos. Periodos. Zona orientela de Asturias. Martínez-Villa.
- Tabla XII. Tablas de masas de puntos
- Tabla XIII. Tabla de tipos de vulvas.
- Tabla XIV. Esquema tipológico de signos rectangulares.
- Tabla XV. Porcentajes tipológicos de signos rectangulares.
- Tabla XVI. Relación porcentual de Índices de Rectangularidad y Ovacidad de los signos rectangulares cantábricos.
- Tabla XVII. Tipos de apéndices entre los signos rectangulares cantábricos. Caso Pasiega.
- Tabla XVIII. Tipos de claviformes Tebellín-Altamira.
- Tabla XIX. Tipos de claviformes Tebellin-Altamira por cuevas.
- Tabla XX. Ciervas estriadas. Cuadro cronológico y de estilos.
- Tabla XXI. Factores técnicos-formales compartidos entre figuras de ciervas estriadas.

ESQUEMAS

- Esquema 1. Ciencias y ramas de conocimiento que actúan en la investigación.
- Esquema 2. Diagrama de flujo del método.
- Esquema 3. Atributos de identidad.
- Esquema 4. Fases de trabajo en la definición de un paleoterritorio.
- Esquema 5. Estructura del pensamiento y configuración del arte primitivo y paleolítico.
- Esquema 6. Proceso metodológico de análisis relacionado con la imagen como elemento de comunicación.

Esquema 7. Modelo de territorialidad M. Menéndez.

Esquema 8. Modelo de núcleos y redes locales, regionales y supraregionales. G. Sauvet.

Esquema 9. Familia y morfología de los signos rectangulares cantábricos y relaciones con otros ideomorfos.

Esquema 10. Relaciones morfológicas de los signos rectangulares cantábricos.

GRÁFICOS

Gráfico 0. Evolución de los taxones de mamíferos cazados en la Cueva de La Riera. Jones et al. 2020.

Gráfico 1. Relación porcentual de iconografías y técnicas. Figuras rojas y grabados exteriores. C. Hernando 2014

Gráfico 2. Relación porcentual de iconografías y técnicas por cuencas fluviales. Figuras rojas y grabados exteriores. C. Hernando 2014

Gráfico 3. Unidades iconográficas por cuencas fluviales. Figuras rojas y grabados exteriores. C. Hernando 2014.

Gráfico 4. Unidades iconográficas zoomorfas. Zona oriental de Asturias. Periodos. Martínez-Villa.

Gráfico 5. Relación diacrónica entre ideomorfos y zoomorfos. Área oriental de Asturias. Martínez-Villa.

Gráfico 6. Porcentajes iconográficos por periodos. Tendencias. Área oriental de Asturias. Martínez-Villa.

Gráfico 7. Diagrama de coincidencias de factores por cuevas.

Gráfico 7b. Análisis de factores. Grupo tectiformes grabados Sella y signos pintados Castillo-Pasiega.

Gráfico 8. Porcentaje de tipos de parrillas.

Gráfico 9. Porcentaje de claviformes tipo Tebellín-Altamira.

Gráfico 10. Porcentaje y unidades. Claviformes tipo Tebellín-Altamira.

Gráfico 11. Porcentaje y unidades de factor protuberancia. Claviformes tipo Tebellín-Altamira.

Gráfico 12. Porcentaje y unidades de factor formas de alas. Claviformes tipo Tebellín-Altamira.

Gráfico 13. Porcentaje de tipos de técnicas

Gráfico 14. Porcentaje de formas en grabados exteriores.

Gráfico 15. Porcentajes de figuras rojas.