

LOS "SANTUARIOS" EXTERIORES EN EL PALEOLÍTICO CANTÁBRICO

Fco. Javier Fortea Pérez*

RESUMEN. - En este trabajo se trata de la contextualización arqueológica de los "santuarios" exteriores cantábricos de grabado profundo. Se estudian las características técnicas, estilísticas, compositivas y topo-iconográficas de estos grabados, que se reparten en dos grupos cronológicamente sucesivos: uno aurignaciense y otro graveto-solutrense. Se analizan algunas implicaciones sobre la organización parietal en época aurignaciense, las sucesiones anicónico-icónico y exterior-interior, las posibles pautas de selección topográfica y la significación. Uno de estos "santuarios" exteriores, el abrigo de La Viña, posee un Aurignaciense basal datado en el 36500 ± 750 B.P. (Ly 6390, madera carbonizada) y varios niveles de prácticamente todas las divisiones mayores del Paleolítico Superior.

ABSTRACT. - The archaeological contextual interpretation of the Cantabrian exterior "sanctuaries" with deep engravings is considered in this article. The technical, stylistic, composite and topo-icnographical characteristics of these engravings are divided into two chronologically successive groups: the first is Aurignacian and the later one is Gravettian-Solutrean. Some of the implications regarding the wall organization in the Aurignacian epoch are analysed as well as the exterior-interior and aniconic-ionic successions, the possible guidelines of topographical selection and their significance. One of these exterior "sanctuaries", the rock shelter of La Viña, contains an Aurignacian level dating from 36500 ± 750 B.P. (Ly 6390, carbonized wood) and various levels of practically all the main divisions of the Upper Palaeolithic.

PALABRAS CLAVE: Arte Paleolítico. Región Cantábrica. Santuarios exteriores. Aurignaciense. Organización temática.

KEYWORDS: Palaeolithic Art. Cantabrian Spain. Exterior sanctuaries. Aurignacian. Image organization.

Agradezco a los editores de este número de la revista *Complutum* su invitación para escribir algunas páginas sobre los "santuarios" exteriores. El título del encabezamiento coincide con el propuesto. Su vastedad y el forzoso sesgo asturiano con el que va a ser tratado, quizá hubieran pedido concretarlo más. Una parte de los datos que seguirán se encuentran dispersos en algunas publicaciones de restringida difusión (Fortea 1989, 1990 y 1992) y fueron presentados en Montignac con motivo del simposio conmemorativo del cincuentenario del descubrimiento de Lascaux, que se celebró en 1990 y cuya publicación se encuentra en prensa. La amplia difusión de

Complutum nos anima a reunir aquellos datos, ampliados con los que en los últimos tres años han aportado la continuación de las excavaciones, los nuevos descubrimientos, publicaciones y dataciones arqueológicas o directas, que han conmocionado a más de una convicción.

1. INTRODUCCIÓN

En la bibliografía se entiende por "santuarios" exteriores a un conjunto de cuevas o abrigos con grabados lineales o zoomórficos en paredes so-

* Área de Prehistoria. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Oviedo. 33071 Oviedo.

bre las que incide directamente la luz del sol, o están bien iluminadas en las zonas de antecueva hasta la penumbra. Un primer defecto del agrupamiento, ciertamente debido a carencias informativas, consiste en reducir lo exterior al grabado, sin dar cabida a la pintura, salvo algunas alusiones a la cercanía de ciertas pinturas a la entrada de las cuevas, por lo común parte integrante de conjuntos parietales interiores. Pues, como veremos más adelante, grabado de surco profundo y situación exterior son sólo la mitad de la verdad: existen suficientes pruebas para conceder un importante papel a la pintura en la decoración exterior.

No trataremos aquí de algunas pinturas con ambigua situación topográfica, como las existentes en las entradas de La Pasiega B y C o el conjunto XI de Tito Bustillo (Balbín Behrmann y González Sáinz 1993: 14-15), pues, en sentido estricto, no son ni interiores ni exteriores, sino de penumbra, como la cierva tamponada de Llonín. Quizá no debemos diferenciarlas tajantemente de la pintura interior, pues se localizan poco después de franquear la entrada de cuevas en las que existe una nutrida decoración interior, con figuras estilística y técnicamente idénticas a las ambiguamente situadas. Más singular es el caso de La Haza (Moure, González Sáinz y González Morales 1991), pero el mero examen de la situación de sus tamponadas pinturas en la planta y morfología de la cueva indican una cierta voluntad de "ocultamiento" por más que la luz llegue bien a ellas: se dispusieron en la sala del fondo, tras pasar un neto estrechamiento topo-morfológico. En cualquier caso, uno de los objetivos de este trabajo será la pretensión de difuminar el excesivamente contrastado dualismo entre lo exterior y lo interior.

Sin querer ser exhaustivos en la enumeración de la última y más humilde manifestación, el inventario cantábrico empieza a ser nutrido. Así, en el País Vasco tenemos a Venta Laperra; en Cantabria a El Perro, El Linar, Chufín, Hornos de la Peña y, muy probablemente, a La Fuente del Salín; en Asturias se encuentra el conjunto más nutrido: El Conde, Trauno, Cueto de la Mina, Samoreli, Las Brujas, El Covarón, La Cueva y las siete localizaciones de la cuenca media del Nalón: La Viña, Los Murciélagos, Entrefocos, La Lluera I y la II, Godulfo y Las Mestas.

El conjunto es bastante desigual, yendo desde paneles tan poco elocuentes como los de Cueto de la Mina, La Cueva y otros para los que resulta muy abusiva la calificación de "santuarios", a localizaciones de la importancia y excelencia de las dos Llueras. Una primera clasificación según el contenido gráfico separaría dos conjuntos: uno constituido exclusivamente por trazos lineales, a veces sugerido-

res de vagas formas geométricas, y otro en el que la figura animal aparece, en ocasiones, con profusión. El análisis de las concurrencias de uno u otro fue realizado por Moure y González Morales (1986), quienes reconocieron cuatro casos: grabados lineales sólo; junto con otros figurativos bien sea en áreas separadas o yuxtapuestas; figurativos sólo, finalmente, en cuevas que también poseen conjuntos interiores de pintura y grabado fino.

Uno de los problemas de los grabados exteriores ha sido, y seguirá siendo, el de su cronología y atribución cultural. Existe el consenso de su carácter paleolítico superior, basado en argumentos de diferente valor: su frecuente aparición -y aparente relación- en lugares de habitación paleolítica; en otros casos, la excepción, estuvieron cubiertos por estratos de diversa época paleolítica; cuando eran figurativos, el estilo permitía afinar más, pero las atribuciones de los diversos autores fueron contradictorias; los solamente lineales quedaban, por lo común, en la más vaga penumbra.

Otro de los problemas mayores concierne al terreno de la significación. Hubo también el erróneo consenso de considerar a estos conjuntos cantábricos como parte integrante de la categoría de "santuarios" exteriores de escultura y grabado, que A. Laming-Emperaire (1962) definiera en su hermoso y fundamental libro. Que la propia autora así lo hiciera y la fuerte obviedad de su mútuo carácter exterior justificaron la aceptación, aunque, como veremos, no faltaron voces cerradamente discrepantes. El problema no estaba en aquella obviedad, sino en la translación a los conjuntos cantábricos de lo que significaba aquella categoría. Bien es cierto que los magros datos que por los sesenta y setenta teníamos aquí no permitían una mayor reflexión, por lo que aquella aceptación pasó sin mayor debate en la bibliografía; hoy la situación ha mejorado.

Del inventario de localizaciones anterior llama la atención su masiva concentración en Asturias, debida seguramente al azar de los descubrimientos, como lo prueban las fuertes analogías entre las asturianas La Viña y La Lluera I con los équidos, cérvidos y bóvidos de las cántabras Chufín y Hornos de La Peña o la vasca Venta Laperra, cuyos bisontes también levantan el rabo; analogías que para el caso de las ciervas son homologías por el idéntico uso de la característica convención trilineal (Fortea 1978). Es además en la cuenca media del Nalón donde se encuentran los mejores exponentes de las versiones lineal y zoomorfa de estos grabados exteriores. Allí también viene desarrollándose desde inicios de los ochenta un programa de excavaciones que ha permitido contextualizar a los grabados y esbozar las líneas

de una secuencia diacrónica que se articula en dos grandes etapas sucesivas. Ello justifica el sesgo asturiano a que antes nos referíamos. Algunos problemas saldrán a la penumbra; otros, los más, quedarán en la oscuridad. Ese sesgo no puede convertirse en marco de referencia para el resto del Cantábrico, porque aún nos falta mucho por saber no sólo en su occidente, sino en su centro y oriente. Nada nuevo podríamos añadir a lo ya dicho sobre, por ejemplo, Venta Laperra u Hornos de La Peña, e incluso la mayor parte de las localizaciones asturianas seguirán con su testimonio bruto e incontextualizado. Forzosamente habremos de concentrarnos en aquellas otras a las que ha podido arrancárseles algo que razonablemente pueda argumentarse; justifica saber que no son las "menores", sea por la complejidad de sus paneles o por las amplias secuencias estratigráficas que los contextualizan.

2. LOS INICIOS DE LA EXPRESIÓN GRÁFICA

Argumentos arqueológicos, no estilísticos, parecen indicar que los inicios de la expresión gráfica en la cuenca media del Nalón no difieren *lato sensu* cronológica y culturalmente de los comienzos de la misma en Europa occidental.

Se trata de series de profundas incisiones generalmente verticales y en paralelo, que se espacian regularmente haciéndonos percibir la noción de ritmo. Se encuentran siempre en paredes exteriores y fueron señaladas por primera vez en la cueva de El Conde (Jordá 1969), después en otras estaciones del oriente asturiano (González Morales 1980) y finalmente en la Viña, yacimiento que ha permitido clarificar la cuestión cronológica de sus incisiones verticales, que se extienden a lo ancho de la pared del abrigo.

Así en La Viña:

- 1º: Las relaciones entre la pared grabada y las capas arqueológicas, así como las teóricas alturas del campo manual, permiten avanzar que aquellas incisiones verticales fueron grabadas desde los niveles aurifiacienses, incluso los más profundos descubiertos hasta 1993. Los cortes de referencia que estamos estableciendo, sin haber tocado fondo en el del sector occidental, ofrecen varios niveles aurifiacienses litoestratigráficamente diferentes.

- 2º: En el sector central, las excavaciones prueban que el primero y menos antiguo de los tres niveles perigordenses cubrió al tercio inferior de las incisiones verticales. Estos niveles han proporcionado fragmentos de alguna punta pedunculada, buriles

de Noailles típicos, puntas de Vachons, de la Gravette, laminitas con borde abatido, etc.

- 3º: En el sector occidental, una de las incisiones canalizó las aguas que resbalaban por la pared e inició, a partir del límite inferior de la incisión, una columna de reconstrucción litoquímica que siguió bajando por la pared y se paró justo a techo del nivel VII, lugar en el que se derramó horizontalmente sellando a este nivel. Ello quiere decir que como mínimo las incisiones son anteriores al nivel VI, que pertenece al Solutrense antiguo.

- 4º: Estas incisiones fueron cubiertas en diversas zonas de los sectores central y occidental por el Perigordense final, los Solutrenses inicial y superior de facies cantábrica y por el Magdalenense IV cátabro-pirenaico, que reocupó el abrigo tras fases muy húmedas y fuertemente erosivas que afectaron intensamente al techo del Solutrense superior.

Todas estas observaciones permiten concluir razonablemente que estos grafismos se grabaron en época aurifiaciense. Son el único componente del primer horizonte gráfico (¿artístico?) de La Viña. Otro yacimiento de la cuenca del Nalón, la cueva de El Conde, ofrece en su conjunto A (Márquez Uría 1980) una pared con grabados exactamente iguales a los de La Viña. Su contexto arqueológico, con estratos que llegaron a tapar los grabados, sirvió a Jordá (1969) para basar en esta cueva los inicios aurifiacienses del arte paleolítico en Asturias. Los datos de La Viña vienen a confirmarlo: es muy fuerte la imagen que ambos yacimientos ofrecen con unos paneles grabados exactamente iguales y que se relacionan con depósitos del Paleolítico superior antiguo. Negarlo sería como no querer reconocer la pertenencia a un mismo mundo de dos cuevas con finos y detallistas grabados zoomorfos en el interior y depósitos magdalenenses en sus vestíbulos, que se situaran en la misma cuenca hidrográfica y que distaran entre una y otra los mismos veinte kilómetros, no en línea recta sino siguiendo los cursos fluviales.

La Viña y El Conde permiten configurar un primer horizonte gráfico en la cuenca media del Nalón. Pero grabados lineales profundos y exteriores también se han señalado en otras cuevas y abrigos del oriente de Asturias, en Cantabria y el País Vasco (González Morales 1980 y 1989; Moure y González Morales 1986; González Sáinz, Muñoz y San Miguel 1986), pero por lo general faltan aquellas deducciones cronológicas y contextuales. Como se ha señalado, su indefinición formal, su falta de sentido figurativo y su simplicidad técnica (González Morales 1989: 215) impiden asimilarlos argumentadamente al conjunto A de El Conde y a la pared de La Viña, si bien no faltan las certidumbres como, por ejemplo,

en los casos de Cueto de la Mina o La Cueva, de que fueron realizadas en algún momento del Paleolítico superior.

El ambiente cronológico y cultural de las profundas incisiones lineales, verticales y en paralelo, del valle del Nalón recuerda la parecida cronología y tipología de la plaqueta nº 9 de La Ferrasie, aparecida en la capa Auriñaciense H' de las excavaciones de Peyrony (Delluc y Delluc 1978), perteneciente al Auriñaciense III, quizá mezclado con elementos del Auriñaciense IV (Delporte 1984; Djindjian 1986).

Evidentemente habrá que esperar a la continuación de las excavaciones en La Viña para saber cuántos fueron en total los niveles de ocupación auriñaciense y si la sedimentación continúa por debajo con otros niveles paleolíticos; en el sector central, el Auriñaciense se apoya sobre la roca basal. Igualmente habrá que esperar a la caracterización de los niveles auriñacienses y a su posición en la cronología absoluta y sedimento-polinica. Baste decir ahora que la secuencia auriñaciense parece bastante completa y que el nivel XIII del sector occidental pertenece al Auriñaciense I por su industria lítica y por la aparición en la campaña de 1993 de una azagaya de base hendida; por encima de él existen otros dos niveles igualmente auriñacienses.

3. IMPLICACIONES

3.1. Sobre los componentes del arte paleolítico arcaico

Decididamente, el término arte ha de ser olvidado para calificar a las humildes y vigorosas incisiones del Nalón. El reconocimiento de lo artístico es una mudable convención social. Preferiríamos hablar de grafismos, a los que no se les podría negar un significado y que éste era compartido, colectivo, por su misma realización a lo ancho de la pared de un abrigo que se habitaba. *En una pared*. No en este hueso o aquella piedra, soportes sobre los que también se grababan líneas espaciadas desde los tiempos más iniciales del Paleolítico superior e incluso antes (Leonardi 1976 y 1988). Grafismo, comunicación y simbolismo son los términos a retener. Como veremos más adelante, tiempo después el Nalón conoció otro horizonte artístico en el que aquellos tres términos le son todavía más aplicables, pero entonces el contenido fue figurativo, zoomórfico, con una recreación que está más acorde con lo que comunmente se entiende por arte en las lenguas cultas.

De acuerdo con los datos arriba expuestos, esté primer horizonte gráfico del Nalón entraría de lleno en el estilo I de Leroi-Gourhan. Pero ello obligaría a redefinir el contenido de ese estilo, que no quedaría reducido a un arte en placas o bloques más o menos muebles, incluso inmuebles. Sin embargo, lo más importante no es eso, sino la constatación en La Viña y El Conde de que en esos momentos tempranos del Paleolítico superior ya se conocía la organización parietal, que la noción de la pared como campo gráfico estaba ya asumida, a diferencia y, más allá, de aquellos huesos o piedras que podríamos remontar hasta el Paleolítico inferior.

El primer horizonte gráfico de la recientemente descubierta cueva de Cosquer está compuesto por manos negativas y una legión de trazos digitales, sin aparente orden ni concierto, que emborronan sus paredes. Este horizonte, al que sucederá otro con animales y signos, se fecha entre el 27.500 y el 26.500 B.P., cronología que cuadra dentro de la del Perigordense, aunque muy próxima o solapante con la del Auriñaciense (Clottes, Valladas, Cachier y Arnold 1992: 273). Se ha dicho que los trazos digitales vendrían a suponer como el registro gráfico de la toma de posesión de la cueva (Clottes y Courtin 1994: 173), idea muy cercana al clásico significado que Breuil otorgara a las manos. Nada impediría conceder el mismo significado a los trazos de La Viña y El Conde, aunque aquí la regularidad y el ritmo introducen un matiz frente al embrollo de los trazos digitales.

Pero volviendo al hecho que consideramos fundamental, la asunción de la pared como campo de una expresión gráfica, cabría preguntarse si las dos localizaciones asturianas son los únicos testimonios auriñacienses que conocemos para Europa occidental. La definición del estilo I como un arte en placas o bloques, según los abrigos Blanchard, Cellier, Castanet o Ferrasie, poco lugar dejaba a consideraciones sobre una hipotética organización parietal. El propio Leroi-Gourhan (1965: 68) era taxativo al respecto: no había ningún elemento sólido para suponer un arte parietal en el Auriñaciense; el primer arte animalístico databa del Gravetiense. En la misma línea, aunque con diferentes matices, se situarían los Delluc (1978: 394) y Lorblanchet (1984: 482). Igualmente Laming-Emperaire definía al arte auriñaciense como de bloques grabados exteriores, que irían pasando a frisos grabados y esculpidos a partir del Perigordense superior, cuando este grupo artístico conoció un brusco empuje, paralelamente al nacimiento entonces de otro grupo de grabado fino y pintura en cueva profunda. Sin embargo, no deja de llamar la atención la explícita mención de pintura parietal au-

riñaciense en el inventario documental de la misma publicación: abrigos Ferrasie, Blanchard y con menor fuerza en el contiguo Castanet y en Lartet (Laming-Emperaire 1962: 181, 305 y 344).

El peso magistral de estas opiniones, basadas en la lógica de primar lo regular y probado frente a la excepción muchas veces ambigua o contradictoria, creó un estado de opinión ampliamente aceptado. Realmente no se negaba la posibilidad de una decoración parietal tan alejada en el tiempo, pero por el juego de los agentes erosivos no corrió mejor suerte que la que pudo existir sobre pieles, cortezas etc. (Leroi-Gourhan 1976: 742); por más que una de las placas parietales del abrigo Castanet tenía pintadas en rojo y negro figuras que se podían interpretar por comparación con los bloques de los abrigos Cellier y Ferrasie como un óvalo, dos bastoncillos y una figura animal incompleta (Leroi-Gourhan 1974, citado por Delluc y Delluc 1978: 273), elementos característicos de la organización parietal que este autor quería ver en las cuevas profundas. Aquel estado de opinión contrastaba vivamente con el existente en los primeros decenios del siglo; algo muy distinto pensaban Breuil, D. Peyrony, Didon, Capitan, etc. para quienes incluso el arte exterior aurifiñaciense sería poco menos que el correlato del interior.

Una rápida cata por la vieja bibliografía, la síntesis de Breuil de 1952, la gran obra de Laming-Emperaire o los meticulosos inventarios de G. y B. Delluc permite constatar la existencia de pintura parietal aurifiñaciense, y, razonablemente, asumir que hubo organización parietal, por más que hoy no podamos describirla. Brevemente insistimos sobre ello en el simposio de Montignac (Fortea 1990, en prensa). Así, los testimonios de *Le Facteur*, Lartet, Pataud y Poisson, pero, sobre todo, los grandes fragmentos parietales de Blanchard/Castanet y Ferrasie, con grabados y pinturas animalísticas, denotadores de una compleja decoración parietal. Si bien estos tres testimonios bastan por sí solos, el carácter organizado de la decoración parietal se perfilaría más nitidamente si La Croze à Gontran (cuyo carácter exterior no es tan claro) y Bernous fueran aurifiñacienses, como en su día afirmaron Capitan, Breuil y Peyrony (1914), Peyrony (1932) y, contradictoria excepción a los contenidos de su estilo I, el propio Leroi-Gourhan (1976: 743); incluso si pudiera decirse lo mismo de Pair-non-Pair, cuya decoración tanto puede ser gravetiense como aurifiñaciense (Ucko y Rosenfeld 1967: 66; Delluc y Delluc 1991: 323), aunque otros son taxativos en cuanto al Perigordense superior (Roussot 1984a: 262).

Todo lo anterior prueba que durante el Aurifiñaciense existió una compleja decoración pintada y

grabada totalmente exterior. Ello ha quedado ya asumido en la reciente bibliografía (por ejemplo: Roussot 1984b: 135; Delluc y Delluc 1991: 322-326, 348). Por tanto, la organización parietal de La Viña y El Conde no son los casos únicos; en otros lugares también existió y todo indica que de modo más complejo. La cronología relaciona a estos vestigios con el Aurifiñaciense I, II y III.

En La Viña, el estrato XIII pertenece al Aurifiñaciense I y ya vimos que por encima de él se acumularon otros dos niveles aurifiñacienses más, antes del primer estrato con buriles de Noailles; el XIV, fértil, empezó a aflorar en la campaña de 1993. En cuanto a El Conde, sabemos que al menos tuvo una ocupación musteriense y otra aurifiñaciense (Jordá 1969; Freeman 1977). Con respecto a las relaciones entre su conjunto A de grabados y la estratigrafía, del examen de las noticias publicadas (Obermaier 1916; Jordá 1969 y 1977; diarios de Vega del Sella: Márquez Uría 1977; Freeman 1977) se obtienen algunas conclusiones poco precisas pero no incompatibles con el ambiente al que nos remite La Viña. Vega del Sella descubrió los grabados pero no los relacionó con la estratigrafía. Extraña que no lo hiciera, dada su clara visibilidad, si éstos hubieran ido apareciendo al ritmo de la excavación. Cita a El Conde como "cueva con rayas" ya desde las cronológicamente primeras anotaciones de sus diarios; todo indica que las vio desde el principio. Según los diarios de Vega del Sella de 1915, existieron depósitos hasta 2 metros por encima del suelo negro superficial, a partir del cual inició sus excavaciones. Posibles erosiones naturales y las producidas por el intenso y verosíblemente continuado uso ganadero del abrigo (se sitúa en las afueras de un núcleo de población relacionado con una fundación eclesial del año 891), con construcciones importantes visibles en las fotos de Vega del Sella, evacuarían una parte importante de los depósitos relacionados con los grabados. Según la estratigrafía aportada por Obermaier, en el suelo oscuro superficial aparecieron algunos tipos característicos del Aurifiñaciense superior de la época (Perigordense superior); por debajo, en la capa rojiza aurifiñaciense, aparecieron algunos fragmentos de punta de base hendida, hoy ilocalizables, que Vega del Sella también cita en sus diarios, aunque de modo menos preciso. Las excavaciones de Freeman encontraron en el mismo suelo negro superficial algunos elementos con borde abatido, entre ellos una punta aziliense, que relaciona con una ocupación del Paleolítico superior final. Si en El Conde hubo un horizonte perigordense que llegara a tapar los grabados, la situación sería idéntica a La Viña.

Post scriptum (-4-94): Después de redactado este trabajo, nos llega la fecha por 14C convencional para el estrato XIII: 36.500 ± 750 B.P. (Ly: 6390, fragmento de madera carbonizada que pesó 60 gramos al ser extraída). La industria lítica y la azagaya del estrato es inequívocamente del Auriñaciense I. Esta fecha se sitúa comodamente en el último tercio del interestadial Würm II/III (Hengelo): los sedimentos del estrato XIII, con incluso la formación de rizotubulos, marcan un claro periodo interestadial en el corte estratigráfico. Por lo demás, Ly 6390 se aproxima a las dataciones AMS obtenidas en las recientes excavaciones del nivel 18 de El Castillo: 38.500 ± 1.800 B.P. (AA 2406), 37.700 ± 1.800 B.P. (AA 2.407) y 40.000 ± 2.100 (AA 2405), nivel que, según Cabrera y Bernaldo de Quirós, pertenece igualmente al Auriñaciense I por la industria lítica y algunos elementos técnicos en asta de sus excavaciones, así como por las azagayas de base hendida de las excavaciones de Obermaier, que se atribuyen al mismo nivel (Cabrera y Bischoff 1989: 516; Cabrera, Hoyos y Bernaldo de Quirós 1993: 91). Posiblemente Castillo 18 pertenezca, dentro del Würm II/III, al episodio frío inmediatamente anterior a Hengelo; pero nuestra competencia para opinar en este terreno es muy limitada. En cualquier caso, las cronologías de ambos yacimientos y sus contextos arqueológicos se refieren a una rápida expansión del Auriñaciense y evocan, con conveniente menor antigüedad, al Auriñaciense arcaico de Europa centro-oriental: Bacho Kiro, Istalös-kö... Habrá que analizar el concreto papel del transicional, según los términos evolutivos con que se ha descrito su génesis, Chatelperroniense (Musteriense de tradición achelense B-Chatelperroniense; St. Césaire-*Homo sapiens neanderthalensis*), reconocido en Morín 10. Habrá que prestar también atención al eje fisiográfico alpino (Grimaldi) y pirenaico (en su oriente, L'Arbreda con un Auriñaciense inicial datado por AMS en el 38.500 ± 1.000 B.P.; en su centro y occidente abundan los yacimientos con Auriñaciense antiguo y Chatelperroniense). Escasos, pero muy netos, fragmentos proximales o distales de láminas con grueso borde abatido aparecen en el nivel XII de La Viña, dentro de un contexto claramente auriñaciense.

3.2. Sobre la caracterización formal del primer horizonte gráfico del Nalón

La identidad del conjunto A de El Conde y de La Viña evidencia el carácter simplemente lineal, repetitivo, con ritmo monótono de este primer horizonte gráfico. Otros conjuntos de El Conde, que no podemos relacionar con su estratigrafía, tienen las

incisiones en posición horizontal u oblicua, evocando en un caso vaguísimo esquemas geométricos. El criterio de identidad formal y de contexto estratigráfico que seguimos nos impide correlacionarlos con el conjunto A; quizá pudiera ser, pero no lo argumentaríamos más allá de una hipotética estimación. Lo mismo cabría decir de otros lugares. En cualquier caso, el carácter formal no variaría más que en la posición vertical, horizontal u oblicua de incisiones siempre lineales.

En suma, este primer horizonte gráfico es anicónico. No sería este el único caso referible a una época arcaica. En estratos auriñacienses y gravetienenses de las suavas Hohler Fels y Geissenklösterle han aparecido bloques desprendidos de la pared con incisiones lineales (Hahn 1991: 19; Bednarik 1992a: 3). Se trata de una datación mínima, que prueba que también en Alemania existía durante el Auriñaciense una expresión gráfica en paredes asociadas a lugares de habitación. J. Hahn se refiere a la Viña al tratar de los bloques de Hohler Fels.

Bednarik ha insistido recientemente en que el arte rupestre arcaico de América, Australia y Asia no es icónico y en que habían fracasado todos los intentos de identificación del arte más antiguo basados en la búsqueda de motivos naturalistas. Así mismo ha afirmado que prácticamente todo el arte en dos dimensiones del Pleistoceno en Europa al este de Alemania y Checoslovaquia no es ni icónico ni geométrico. Y puesto que la componente no icónica del arte antiguo es científicamente la más importante, resultaría inoportuna una aproximación etnocéntrica sobre los fundamentos del arte que consistiera en conceder una atención particular a su dimensión icónica, la menos significativa (Bednarik 1986; 1992b: 21 y 22). Es sabido que alguno de estos artes es tan antiguo o más que el europeo, aunque no están solucionados todos los problemas de datación.

El contenido de nuestro primer horizonte gráfico entra de lleno en este carácter anicónico. Y puesto que, como veremos fue sucedido por otro icónico allá por los tiempos perigordienenses, cabría preguntarse si su condición de primero pudiera ser considerada como una categoría evolutiva no sólo para el lejano occidente ibérico sino también para una amplia mancha territorial europea. La dimensión larga del tiempo evolutivo no lo impediría, pero hay que abordar el problema con una medida de tiempo mucho más concreta: la histórica, que nos obligaría a afinar mucho con las cronologías y las atribuciones culturales. Por ahora no podemos salir de los tiempos auriñacienses *lato sensu*, aunque las primeras referencias son del Auriñaciense I o II: los bloques con decoración icónica de Castanet, Blanchard y Ferra-

sie; aún más, las estatuillas de Vogerheld, Geissenklosterse, Hohlenstein-Stadel y Galgenberg prueban que ya desde tiempos aurifiacienses antiguos se había conquistado no ya lo figurativo zoomórfico, sino la tercera dimensión.

Sin embargo, en el concreto territorio del Nalón, la sucesión anicónico-icónico nos proporciona una fuerte e incitante imagen. Es posible que dentro de lo que denominamos Aurifiaciense, periodo inicial y quizá con una formalización del arte aún no ampliamente extendida, en un lugar la expresión fuera icónica y en otro no. Imagen posiblemente sesgada por nuestra falta de conocimientos. Queda como urgente tarea analizar los tiempos del Würm III con una óptica diferente a como se venía haciendo desde los sesenta. Pero esta tarea es ardua porque el arte exterior de tiempos arcaicos tuvo que ser afectado por los eventuales fenómenos crioclasticos posteriores al Aurifiaciense. Y de poca ayuda servirá el ¿correlato? del arte mueble, pues en toda Europa occidental se constata el magro acervo del Würm III, frente al esplendor del IV.

Post scriptum (-4-94): ¿Y por qué no analizar también los tiempos del Würm II/III, pues las clasificaciones Aurifiaciense arcaico, Protoaurifiaciense, Aurifiaciense I se nos muestran como muy amplias y variables cronológica y culturalmente? Tras La Viña/ Ly 6390 y las fechas de El Castillo 18 la relación entre los estratos aurifiacienses y el primer horizonte gráfico del Nalón ha cobrado nuevo interés. Los cortes de los sectores central y occidental prueban que incluso desde la ocupación aurifiaciense hasta ahora más antigua (nivel XIII) pudieron grabarse las contiguas incisiones de la pared, sobre las que se adosan los estratos.

Si, según se ha dicho, lo probadamente más antiguo de algunas decoraciones parietales, las manos y los trazos digitales, significaban algo así como una toma de posesión, y si los primeros registros gráficos de La Viña (¿El Conde?) se pudieran relacionar con los inicios de su ocupación aurifiaciense, entonces empezaría a dibujarse la imagen de una nueva humanidad que aquí empezaba a reconocer y marcar ignotas tierras.

Pero si ello hubiera sido así, la sucesión anicónica-icónica se reforzaría, pues lo primero se distanciaría de lo segundo y habría que remontar lo icónico a antes del Würm III. Por otra parte, la simplicidad de esa sucesión quizá responda más a elementales categorías clasificatorias que a una realidad histórica.

Habrà que serenar las impresiones, las imágenes, y reflexionar mucho más sobre lo que signifi-

can los nuevos datos cantábricos; lo único que empieza a ser objetivo es que se refieren a una muy temprana incorporación del confin europeo a los modos de romper la piedra o trabajar las materias óseas, que convenimos en reconocer como los propios del hombre moderno.

4. LA MADURACIÓN DE LOS "SANTUARIOS" EXTERIORES

El abrigo de La Viña siguió ocupándose y subiéndose su depósito estratigráfico. En algún momento se produjo un paso decisivo: solapándose por debajo con la parte superior de las profundas incisiones anteriores, creció hacia arriba un nuevo estilo en el que elementos de la naturaleza como la figura animal fueron tomados en tanto que símbolos.

Ahora sí que podemos hablar de arte en términos convencionales, pero lo más importante es que ese mismo estilo y técnica aparece en otras cuevas y abrigos del Nalón como Los Murciélagos, Entrefoces, Lluera I, Lluera II, Godulfo y Las Mestas. Todas ellas configuran el segundo horizonte artístico del valle del Nalón y significan el apogeo de los "santuarios" exteriores con grabado profundo. La relativa abundancia y unidad estilística y territorial del Nalón contrasta con el resto del territorio cantábrico. Sin embargo, la unidad estilística parece clara con Chufin, Hornos de La Peña y Venta Laperra, como vimos en la introducción.

¿Cuándo se produjo aquel paso decisivo? Nuevamente La Viña aporta datos para intentar la respuesta. Su pared grabada nos dice que más arriba y después. Su depósito arqueológico adosado precisa el después:

- 1º: En los sectores central y occidental de excavación, las relaciones entre la pared y el depósito arqueológico, así como las alturas teóricas del campo manual, señalan posiciones óptimas de grabado en los suelos perigordense y solutrense.

- 2º: Un canto de gelivación y otro mueble, así como numerosos cantos y plaquetas crioclasticos con grabados de este segundo horizonte aparecieron, respectivamente, en los estratos del Solutrense antiguo y del Magdaleniense IV; este último periodo señala una fase de fuerte degradación de las paredes del abrigo.

- 3º: Según zonas, este segundo horizonte estuvo cubierto por depósitos del Holoceno, del Magdaleniense superior y del Magdaleniense IV.

Por tanto, puede concluirse que el segundo horizonte artístico de La Viña se enraiza en el Peri-

gordicense. Quizá sea más que una coincidencia la identidad estratigráfica entre La Viña y la gran Isturitz; en ambas: Aurifiaciense antiguo y evolucionado, Perigordicense superior del tipo Noailles, Perigordicense final, Solutrense, ausencia de Magdaleniense antiguo, Magdaleniense IV y Magdaleniense superior. Sólo falta el recientemente reconocido Chatelperroniense en la segunda. En este contexto cobra mayor significación la llamativa similitud entre el grabado de la plaqueta de Isturitz aparecida en su Perigordicense final (Saint Périer 1952: fig 31, 2; Leroi-Gourhan 1965: fig 259) y lo que se ve en un pequeño y separado panel de La Viña, adyacente al caballo de entrada. En Chufín, parece que al pie del panel principal de grabados, el de la pared exterior izquierda, apareció una terraza sobre la que se superponía un tenue nivel con elementos con borde abatido de reducida tipometría. Sería interesante confirmarlo y dilucidar si esos elementos pertenecieron al Paleolítico superior final o al mundo perigordicense cantábrico, donde las láminas con borde abatido de mediano y buen tamaño son la excepción.

Las excavaciones en Lluera I y II (Rodríguez Asensio, 1992) contextualizan su arte en el Solutrense, precisando la segunda la ejecución de sus grabados desde un suelo solutrense depositado en el estadio de Laugerie. No existe en ellas ningún contexto perigordicense al que remitir. Si bien en Lluera I hay niveles de Solutrense antiguo y del superior, el pequeño depósito de Lluera II sólo proporcionó elementos solutrenses *lato sensu*; la ausencia de piezas diagnósticas del Solutrense superior no es suficiente para dilucidar entre uno u otro Solutrense, pero el conocimiento que tenemos del marco sedimentario-climático regional (Hoyos 1981: 53) nos indicaría un Solutrense antiguo o, a lo sumo, comienzos del superior. La relativa menor antigüedad de las Llueras convendría, quizá, a su mayor formalización estilística y topográfica, aunque esto último podría quedar en entredicho ante los fenómenos de gelivación que afectaron ampliamente a las paredes de la Viña.

En suma, sería a lo largo de un continuo graveto-solutrense donde se irían situando las concretas posiciones de aquel nutrido conjunto de abrigos y cuevas, que no hemos de suponer estrechamente coincidentes.

4.1. Características

¿Cómo es el arte de este segundo horizonte del Nalón, que reconocemos también en Cantabria y el País Vasco, desde el punto de vista técnico, estilístico, compositivo y topo-iconográfico.

Insistiendo una vez más en la unidad de base de las cuevas y abrigos anteriormente citados, ciertamente las Llueras son el mejor exponente de aquel horizonte, pero los datos compositivos, y no tanto los topo-iconográficos, que seguidamente resumiremos, se refieren exclusivamente a ellas.

- 1º: Técnicamente se trata de grabados profundos con sección en V, o recto-curvilínea para los más profundos, y fueron obtenidos mediante un diedro lítico, no necesariamente buril: las improntas con elastómeros obtenidas muestran el ranurado producido por el movimiento del diedro. En suma, el equipo técnico no debió ser complejo, ni tampoco prolongados los tiempos de ejecución sobre el soporte compacto de la caliza namuriense del Nalón.

Más interés tiene la observación de que los labios internos y externos del surco grabado fueron rebajados endo y exoperigráficamente en diversas figuras. No se trata de un relieve campeado, ni de un relieve diferencial en sentido estricto, pero evidencia la búsqueda de una calidad volumétrica, de relieve, en los grabados. Ello es característico de los "santuarios" exteriores de época antigua. En Lluera I y II esta calidad volumétrica es neta en aquellas figuras que estuvieron tapadas por gruesos encostramientos tobáceos, que levantamos como paso previo a la restitución fotogramétrica de todas las paredes grabadas de la primera cueva.

Otro dato de interés es que en La Viña los grabados de su segundo horizonte estuvieron cubiertos de ocre rojo. No parece que lo mismo hubiera ocurrido, o se perdió, con los del primer horizonte, pues sólo lo hemos podido constatar en su parte superior, zona en la que se solapan con los grabados que siguieron. Esta materia colorante fue encontrada en el intermedio pared grabada-encostramientos que la cubrían al limpiar la pared en algunas zonas aledañas al sector occidental. Una película de ocre rojo cubre también a casi todos los cantos de gelivación con grabados del segundo horizonte encontrados. Esta película se extiende ampliamente por la superficie exterior de los cantos y, por encima de ella, aparecen concreciones carbonatadas, adheridas primariamente en la pared, secundariamente en el lecho sedimentario. Uno de estos cantos permite avanzar un paso más: quizá el ocre rojo sólo se empleó para realzar al surco grabado. En cualquier caso, ya fuera para enlucir la pared o para repasar sólo los surcos, no cabe duda de la asociación de la pintura con estos grabados exteriores. Ello recuerda, aunque para periodos artísticos menos antiguos, algunas opiniones de Begouen (1926: 508) y concuerda con el empleo del ocre rojo en el arte mobiliario y parietal exterior de época antigua.

- 2º: Estilísticamente, las figuras están tratadas según el figurativo sintético de Leroi-Gourhan: las líneas expresan lo esencial de la forma poniendo énfasis en aquellas partes de la anatomía o las actitudes que sirven para la mejor identificación. Lo repetitivo de las fórmulas, particularmente en las ciervas y caballos, permite calificarlas de estarcido fisonómico.

Perfil absoluto y una pata por par son las características casi únicas; tan sólo unas figuras están construidas según la perspectiva torcida de cuernos y cuerpo de Breuil o animación segmentaria descoordinada de Leroi-Gourhan.

- 3º: Compositivamente, la Gran Hornacina de Lluera I evidencia simples pero estudiados recursos para introducir la perspectiva y, por tanto, el espacio.

Los uros de la Gran Hornacina se inscriben en paralelas oblicuas que, a su vez, son paralelas a una grieta longitudinal oblicua que sirve de eje compositivo y, probablemente, de línea de suelo. El recubrimiento parcial de los uros indicando quién está detrás, el desplazamiento ascendente hacia la derecha de las paralelas en las que se inscriben y el menor tamaño del que está más arriba y más hacia la derecha, nos hacen percibir una línea de fuga y un espacio. Parecería como si se hubiera querido escenificar un tropel de uros descendiendo, vistos desde antes y más abajo.

- 4º: Topo-iconográficamente, las cuevas de La Lluera I y II ofrecen datos de interés. La formalización topo-iconográfica no se percibe tan netamente en La Viña porque sus paredes sufrieron fuertes procesos clásticos o sus grabados están aún cubiertos por el depósito arqueológico en diversos lugares; el clasicismo fue el causante de que en Las Mestas sólo veamos algunos grabados y en Entrefoces un caballo y dos ciervas; en Murciélagos y Godulfo parece que sólo se grabó un animal.

Una de las más interesantes aportaciones a los estudios sobre el arte paleolítico ha consistido en la percepción de que existían unas reglas de integración que podían reducirse a una sintaxis topo-iconográfica. Iniciada por Laming-Emperaire y más concretamente por Leroi-Gourhan, ha sido continuada por G. Sauvet (1978 y 1988). El problema que pronto se presentó fue el de la diferenciación inequívoca de las unidades topográficas; el problema seguía estando en que en los "santuarios" diacrónicos el "modelo" topográfico pudo cambiar y en que las superposiciones frecuentemente enmascaraban nuestra percepción de cómo fue concebida la organización del espacio gráfico en cada momento. Por ello, los "santuarios" sincrónicos podían constituirse en casos tipo

frente a la problemática, porque, hay que rendirse a la evidencia, los diacrónicos han respondido con ambigüedades y contradicciones.

Entre las dos paredes afrontadas y grabadas de Lluera I se reconocen nueve unidades topográficas claramente diferenciadas según accidentes o inflexiones, que se van sucediendo linealmente. Esas unidades son auténticas "páginas" porque en cada una de ellas se encuentra un contenido iconográfico diferente.

Así, en la pared izquierda, la occidental, se van sucediendo del exterior a la penumbra el Porche, con el animal de entrada: un caballo atravesado por tres signos lineales, uno de ellos aflecado; sigue el Panel de Entrada con un verdadero embrollo de trazos y contornos inacabados superpuestos hasta la saciedad, entre los que se reconocen algunas buenas figuras de uro, caballo, cierva y macho cabrío. Tras una inflexión, aparece la Gran Hornacina con los temas uro y caballo rodeado de una orla de ciervas cruzándose o no y, en una oquedad de su límite superior derecho, dos bisontes. Frente al enredo de trazos de la unidad topográfica anterior, en la Gran Hornacina se actuó de un modo totalmente distinto: se aplicó la mejor técnica de grabado, se estudió la composición y se puso especial cuidado en que las figuras no se embrollaran; incluso el tercer animal, la cierva, se grabó en la periferia del espacio principal ocupado por los uros y el caballo. Sobre esta unidad topográfica se individualiza la Cornisa con otra maraña de trazos entre los que con dificultad se identifican prótomos de cierva.

En la opuesta pared derecha, de fuera a dentro se desarrolla la intrincada decoración de las tres "páginas" del Friso, dedicado a las ciervas, frecuentemente cruzadas, y a un macho cabrío. Su tamaño y la profundidad de grabado van disminuyendo desde la zona más iluminada a la penumbra: son grandes, de 140 cm., en el Friso Anterior y de 12 cm. las más pequeñas del Friso Posterior. Debajo del Friso Medio y enfrentada a la grande, se encuentra la Pequeña Hornacina, con una cuidadosa composición simétrica, axial, en la que aparecen signos en aspa y un animal muy sintético que, por su morfología y por exclusión, podría ser un mamut; incluso a su izquierda se encontraría su abreviación gráfica. Chabot viene a la memoria.

Todo lo que antecede indica que la decoración de La Lluera I se concibió según pautas de ordenación topo-iconográfica. Pero nos interesa subrayar el contraste de la Gran y Pequeña Hornacina frente a las demás unidades. En la primera se representó, con todo cuidado y planificación, un continente iconográfico que, al margen de los matices ibéricos de su ter-

cer animal, era el comunmente representado y compartido en la mayoría de los "santuarios" europeos de la época. Ese mismo continente lo vemos en el Panel de Entrada, pero ejecutado o *utilizado* de una manera, diríamos, más reiterativa o cotidiana y sin que podamos percibir en él la noción de respeto que dimana de la Gran Hornacina. Si nuestra identificación animalística es la correcta, en la Pequeña Hornacina también se compartió un tema ampliamente representado en los "santuarios" exteriores de época antigua: el mamut. Por el contrario, en la Cornisa y en el Friso, que enmarcan por arriba a las dos Hornacinas, sólo se encuentra, salvo un macho cabrío, las marañas de trazos superpuestos entre los que se identifica algo tan ibérico y solutrense (Pericot 1942; Fortea 1978; Sauvet y Sauvet 1978) como la cierva. Es neto el contraste de tratamiento gráfico entre lo más ampliamente compartido y lo más territorial (Fortea 1989).

En Lluera I están suficientemente bien representados los signos lineales, pero no así los plenos, salvo dos muy dudosas representaciones que no destacan del entorno grabado. Ello es así porque no se encontraban en el "santuario mayor" sino en el pequeño covacho de Lluera II, 54 m. aguas arriba por la misma orilla del Nalón y a la misma altura. Allí, al eliminar una gruesa cascada tobácea que los cubría, aparecieron más de 15 triángulos con el mismo grabado volumétrico de Lluera I. La composición es simétrica, entre paralelas y axial; dos triángulos mayores alojan en su interior a uno pequeño y en posición central con respecto a los triángulos que la rodean, aparece el prótomo de una cierva. Tras atravesar depósitos estériles, las excavaciones efectuadas por A. Rodríguez Asensio al pie de los triángulos descubrieron un sólo nivel fértil a 1'50 m. por debajo de ellos. En este nivel aparecieron aquellas pocas piezas solutrenses a que antes nos hemos referido.

Evidentemente las dos Llueras formaron parte de un mismo conjunto. Una podría ser el "santuario mayor" y otra el "santuario complementario" con un marcado, aunque no exclusivo carácter monotemático.

5. IMPLICACIONES

5.1. Sobre la sucesión exterior-interior

Laming-Emperaire y Leroi-Gourhan fueron los principales defensores de esta idea. Para el segundo (1965: 114) los "santuarios" profundos sucedían estadísticamente a los interiores. Quizá no se prestó suficiente atención al matiz que introducía el término

"estadísticamente". En la relación de localizaciones de su estilo II, todas eran exteriores salvo Gargas y poco más. Su cronología era la del Perigordense superior, cuando comenzaba una progresiva conquista del interior de las cuevas que tendría su apogeo en el Magdaleniense IV, para, después, ir saliendo hacia el exterior, paralelamente a la sustitución de la decoración interior por los "santuarios" de plaquetas; hipótesis hoy insostenible y, quizá, inesperada derivación de la idea de Breuil (1952: 314 y 336) sobre "las grutas decoradas con paredes móviles". La opinión de Laming-Emperaire era más matizada por cuanto que hablaba de dos grupos formales con localización exterior o interior, a los que daba un valor de grupo o tradición cultural, pero que eran fundamentalmente sincrónicos aunque con un desfase al principio y al final. En la valoración de esos desfases es donde se encuentra el punto de confluencia con lo que poco después o más o menos al mismo tiempo escribiera Leroi-Gourhan: Laming-Emperaire hacía arrancar al grupo de las cuevas interiores en el Perigordense superior; para el desfase final, la autora volvía a la idea de las plaquetas-grutas de paredes móviles. En lo que concierne al Cantábrico, reconocía una expansión del grupo de las esculturas y grabados francés, pero la extensión española fue efímera, sumergida por la gran ola artística de la decoración en el interior de cuevas (Laming-Emperaire 1962: 292).

En suma, ambos autores concedían ninguno o poco papel al arte interior durante el Würm III, para reconocerle su apogeo en la transición y primera parte del Würm IV.

Estas ideas conformaron un estado de opinión ampliamente seguido. Convencidos de su bondad genérica, hace poco (Fortea 1990) decíamos refiriendonos al Cantábrico que en algún momento del Solutrense comenzó a decorarse la oscuridad. No podría negarse que ello pudiera haber empezado antes, pero no teníamos datos arqueológicos o estilísticos que lo apoyaran. Tampoco podría negarse que los "santuarios" exteriores continuaran, pero no teníamos en el Cantábrico los grandes paneles con relieve escultórico de Francia, ni localizaciones magdalenienses exteriores como St. Eulalie o Teyjat, ni, a fin de cuentas, las convincentes pruebas de una coexistencia interior-exterior, salvo quizá Chufin para tiempos anteriores, en época tan poco alejada como Colombiére I y II (Combiér 1984b; Combiér, Porte, Ayroles y Gely 1984). En Asturias, el magnífico bisonte de la zona de penumbra de Coimbre sólo tenía una vaga atribución estilística (Moure y Gil 1972: 245).

A partir de aquellos tiempos solutrenses proliferarían los "santuarios" interiores. La continuación, o quizá sincronismo en el Solutrense avanzado

del estilo de aquel segundo horizonte artístico del Nalón se encontraría en las más antiguas figuraciones de las grandes estaciones cantábricas con representaciones ampliamente diacrónicas: Llonín, serie roja; Altamira, serie negra; Castillo A; Chimeneas; Tito Bustillo, serie negra XD, etc. En ellas aparecían figuras que recordaban el estilo de aquellos grabados exteriores; lo mismo ocurría en otras estaciones más o menos sincrónicas en las que la cierva no faltaba o era el tema cuantitativamente dominante: Covalanas, La Haza, Arenaza; pero el problema estaba en que los argumentos eran fundamentalmente estilísticos.

Pero en los últimos dos años, el concurso de la datación directa -no es este lugar para exponer algunas cautelas- ha ampliado con creces el límite mínimo para los comienzos de la decoración interior en las cuevas. La ya vieja noción breuiliana sobre la antigüedad de las manos ha encontrado su confirmación en la datación de las de Cosquer: 27.110 ± 350 y 27.110 ± 390 y en las del contexto que rodeaba a las de Gargas: 26.860 ± 460 (Clottes, Courtin, Valladas, Cachier, Mercier y Arnold 1992: 230; Clottes, Valladas, Cachier y Arnold 1992: 270). Ya se entiende mejor que en el interior de Gargas y estrictamente contigua a zoomorfos de estilo francamente arcaico, aparezca el grabado de una vulva idéntica a las auriñacienses de Blanchard, Castanet o Ferrassie (Cf. Breuil 1952: 253 y fig. 282). Por dataciones directas del arte y por su contexto, el primer horizonte artístico de Cosquer se data entre el 27.500 y el 26.500 (Clottes y Courtin 1994). Esas fechas ya no se sitúan en el centro de la horquilla que podríamos acotar con las que tenemos para el Perigordense superior, sino en los tiempos del Gravetiense y del Auriñaciense evolucionado. Ya no sorprenden entonces los 22.340 ± 510 del contexto de las manos de La Fuente del Salín (Moure y González Morales 1992: 1); manos que en su día tuvieron una situación exterior o en penumbra (Moure y González Morales, información personal). La fecha de la Fuente del Salín pertenece a los tiempos del Perigordense superior, complejo que cada vez vemos mejor representado en el Cantábrico, aunque, hoy por hoy, sus mejores y más recientes localizaciones estén en Asturias (La Viña) y el País Vasco (Amalda, Aitzbitarte III). Pero esa fecha no disonaría de las supuestas desde los sesenta para los comienzos del arte interior, como tampoco las directas obtenidas en Cognac (Lorblanchet 1994: 7), por más que hayan venido a cuestionar las estimaciones cronológicas deducidas de su cambiante atribución estilística; cuestión quizá del todo no resuelta ante la datación arqueológica en el Solutrense antiguo, o cuando menos superior, para los signos tipo Placard (Clottes, Duport y Feruglio 1990 y 1991).

Si bien estadísticamente -mejor cuantitativamente- la decoración interior es mucho más abundante y de cronología más reciente que la exterior, lo que antecede nos obliga a ser cautos: que los "santuarios" interiores hayan ganado profundidad cronológica hasta fechas tan viejas como el 27.000 -o quizá más si recordamos la vulva de Gargas- cuestiona la pretendida sucesión exterior-interior, pues habrían coexistido desde etapas muy antiguas del Paleolítico superior.

Desde la nueva visión a que nos lleva la reciente datación directa del arte parietal o de contextos muy razonablemente relacionados con él, hay que replantearse la posición en el tiempo y la cultura de una fase muy vigorosa del interior de algunas cuevas cantábricas, mayoritariamente pintada en rojo, cuya estratigrafía parietal sitúa entre lo más antiguo de la decoración (El Castillo, Chufín, Llonín etc.); en ella abundan las manos y los signos complejos, pero también se le asocian animales de estilo próximo al del segundo horizonte del Nalón. Por lo que respecta a Llonín, recientemente hemos podido reconocer una fase de pintura negra que se sitúa por encima de los signos rojos y por debajo de las ciervas grabadas con trazo múltiple perfilante y estriado modelante, tan características de las escáfulas de El Castillo o Altamira. Lo más significativo de esa fase negra son los rectángulos con divisiones transversales y menudas retículas en el interior de sus lados mayores. Este es el signo, con la variante de esquinas redondeadas o no, de Chimeneas, La Pasiega, Altamira y El Castillo; no aparecen en Llonín la variante de La Pasiega que prolonga hacia el exterior un apéndice sobre la parte central de uno de sus lados mayores, que *recuerdan* a las acoladas, aviformes, tectiformes en *chimenea* o *signos tipo Placard*. Sobre los rectángulos cantábricos, desde hace tiempo existe el muy fundado consenso de llevarlos al Solutrense; no es necesario explicitar una bibliografía que arranca de Pericot y Parpalló. El Solutrense superior está bien representado en todas las catas abiertas en los diferentes sectores de excavación abiertos en Llonín, pero particularmente en la Galería, donde en cuatro metros cuadrados han aparecido 164 puntas solutrenses, abrumadoramente de base cóncava y alguna de muesca (Forteza, De la Rasilla y Rodríguez Otero, excavaciones en curso).

¿A dónde se va la fase roja de Llonín? Nada impediría que también al Solutrense, pero tampoco podría negarse que a tiempos anteriores. Quizá la solución venga cuando respondamos a otras tres preguntas: los resultados del programa de datación directa de la pintura negra paleolítica de Asturias que actualmente realizamos; la caracterización cultural

del depósito ¿ritual? anterior al Solutrense superior existente en el Cono Posterior al pie de un panel con pintura roja y grabados próximo a la gran pared decorada, así como, en la Galería, la del estrato infra-puesto al Solutrense superior, sólo aflorado tras la campaña de 1993; finalmente, los resultados de los análisis de la pintura roja, de los fragmentos de ocre y de la muela durmiente de moler ocre, aparecidos en los niveles del Solutrense superior, y del grueso fragmento encontrado en el depósito ¿ritual?.

Post scriptum (-10-94): En la campaña de 1994 el antes mencionado estrato de la Galería, netamente diferenciado sedimentológica y estratigráficamente del superpuesto Solutrense, ha proporcionado una industria lítica determinante del Perigordense. No es aventurada una lógica que relacione a la fase roja (según las superposiciones, a su vez dividida en dos subfases con figura animal en la más antigua), de entre la que destacan en la menos antigua los signos y el antropomorfo femenino visto de perfil, con el Perigordense. Tampoco sería un absurdo lógico extender la correlación a la arriba mencionada vigorosa fase roja más antigua del interior de los principales "santuarios" cantábricos. Las recientes excavaciones (Amalda, Aitzbitarte III, La Viña) y la modernamente acometida en Morín potencian aquella presencia perigordense tíbiamente dibujada tras antiguas excavaciones (sin agotar las citas: Usategui y Bolinkoba en el País Vasco; Castillo, Morín y Pendo en Cantabria; Cueto de la Mina en Asturias), pero la rotundidad con que se presenta hoy en uno y otro extremo de la Cornisa Cantábrica evidencia la importancia de su Perigordense superior/final.

5.2. Sobre pautas de selección topográfica

En las páginas precedentes hemos visto que Lluera I y II formaban parte de un mismo conjunto, pero con contenidos diferenciados. Ello nos sugiere que en una época relativamente antigua cabría esperar que, en función de reglas topo-iconográficas, se habría organizado no sólo una cueva, sino un limitado espacio geográfico. Y dentro de la concreta geografía iconográfica del Nalón, jugarían su papel abrigos como Murciélagos y Godulfo, en los que se grabó sólo un animal en emplazamientos altos, dominantes de amplios espacios, pero poco aptos para una habitación continuada. Esa geografía sembrada de localizaciones "mayores" y "menores" no deja de evocar -tan sólo eso: evocar- la geografía mítica del arte australiano, remitido por sus últimos conocedores al

Tjukurrpa (el tiempo del sueño), que con tanta fuerza ha irrumpido en algunos especialistas (Lorblanchet 1988) y en congresos.

Esa geografía alude a un poblamiento vigoroso y bien relacionado con su medio físico y social. No en vano la cuenca del Nalón es la más ancha y larga del Cantábrico, es la única que desarrolla bien sus cursos alto, medio y bajo, tiene afluentes importantes y discurre por biotopos diversos.

Los signos vulvares de Lluera II son comparables -no en la geometría concreta, sino en el cierre de un espacio- con los de otros "santuarios" monotemáticos, o casi exclusivamente monotemáticos, que están bien representados en el interior profundo de otras cuevas asturianas, como la inédita y también en el Nalón, Entrecueves, u otras del oriente asturiano como la Galería de Llonín (no muy dispar de Entrecueves), Herrerías o Tebellín (Jordá 1979 y 1985; Jordá y Mallo 1972; González Morales 1982). Sería una abusiva inducción abrigar la esperanza de que en la proximidad de los "santuarios" monotemáticos, dentro de la misma cueva o en las proximidades del complejo cárstico al que pertenecieran, aparecieran un día los "santuarios mayores". Pero sí podría aceptarse que el Camarín de las Vulvas de Tito Bustillo, la Galería de los Tectiformes de El Buxu, el Divertículo de las Vulvas de Micolón, la Galería de Llonín, el Camarín de los Tectiformes de El Castillo, o si se quiere buscar un ejemplo en el confín de la Península Ibérica, los "recintos" de La Pileta, tan individualizados topo-iconográficamente del resto de la decoración, testimoniarían que las mismas ¿reglas? se aplicaban tanto en el arte exterior como en el interior. Hace poco, siguiendo la generalizada opinión sobre la sucesión exterior-interior, creíamos que aquella individualización topográfica en cueva profunda para los signos plenos testimoniaba el traspaso al interior de una ¿regla? que se había iniciado antes en los "santuarios exteriores" (Fortea 1989). ¿Regla o aparente regularidad cuantitativa e inductiva; por tanto, débil? Hoy, tras lo dicho más arriba, seríamos mucho más cautos en lo referente a la sucesión en el tiempo. Si las Llueras se relacionan con el Solutrense, el segundo horizonte del Nalón al que pertenecen se enraiza en el Perigordense superior, límite, por ahora y como mera hipótesis, para el inicio de la decoración interior de alguno de los más grandes "santuarios" cantábricos. Las cronologías no son disparas; lo más importante es que en un aspecto que no hemos de juzgar menor por la razón de su frecuencia, lo exterior y lo interior funcionaban igual.

En cualquier caso, lo que antecede vuelve a señalar las dificultades de articulación de los signos y animales en el arte paleolítico, pues los primeros

aparecen tanto agrupados con las figuras animales como aislados o agrupados en un divertículo (Leroi-Gourhan 1983: 77).

5.3. Sobre la significación

Es muy posible que conceptos como los de lo sagrado y lo profano, tan claros para nuestro actual entendimiento, pesaran excesivamente en la neta separación significativa que se hiciera de los "santuarios" exteriores e interiores.

Laming-Emperaire afirmaba que las técnicas, condiciones de ejecución y temas de inspiración permitían distinguir dos grupos con fronteras relativamente estables, al menos durante la fase media del arte francocantábrico. En el grupo interior abundaban los signos, particularmente los tectiformes, y las asociaciones de animales eran más complejas; los seres imaginarios, los hombres y los semihumanos sólo aparecían en él. El alejamiento, la oscuridad y el silencio creaban una atmósfera de misterio, quizá terror. Por el contrario, en el grupo exterior habría una menor variedad de especies animales; los que aparecían eran "familiares", "pacíficos". La figura humana, sobre todo la mujer, aumentaba y era tratada de modo realista. Y todo este componente figurativo se encontraba en la proximidad o contigüidad a los lugares de habitación: la impresión era la de calma, paz y armonía, evocadoras de ceremonias en el sentido del amor y de la vida, frente al terror, las armas, los hombres y animales heridos del interior. El misterio y la oscuridad de éste daba paso a la luminosidad. Impresionistamente concluía: "... son otras las ceremonias las que se desarrollaban en uno y otro lugar, acompañadas de otros cantos y otros relatos" (Laming-Emperaire 1962: 238 y 293).

Aunque bien es cierto que a la postre esta autora concluía en que ambos evidenciaban una profunda unidad de inspiración, porque en uno u otro la pareja uro-caballo o bisonte-caballo era el tema siempre repetido, nada o muy poco de la contrastada interpretación arriba resumida cabe aplicar a los "santuarios" exteriores conocidos en el Cantábrico antes de 1962; y menos a los que bastantes años después se descubrieran en el valle del Nansa (Chufin) o la cuenca media del Nalón. El error estuvo en añadir y asimilar las cuevas y abrigos con grabado profundo a los impresionantes paneles de esculturas del S. W. francés.

Que algo no funcionaba bien en aquella contrastada interpretación quedó expreso en tempranas matizaciones de Leroi-Gourhan. En las esculturas de Roc-de-Sers se ve un buen trozo de "santuario" clásico interior, incluso está presente un tema propio

del misterio de la profundidad oscura: el del hombre en dificultades ante el animal; la sucesión de las figuras en el friso esculpido de Angles-sur-l'Anglin o en las paredes de Pair-non-Pair es la habitual en los "santuarios" profundos: "Lo poco que se sabe demuestra, por consiguiente, que los santuarios exteriores no se separaban sensiblemente de los interiores en el orden de los sujetos" (Leroi-Gourhan 1965: 115). Igualmente Beltrán (1977: 170) señaló el error de mezclar cosas diferentes: los paneles de grabado profundo y los frisos esculpidos.

Recientemente, Clottes (1994: 175) ha vuelto a insistir en los dos tipos de yacimientos, coexistentes desde el Perigordense y Solutrense y denotadores de dos lógicas diferentes. Indudablemente, la imagen que en su día nos transmitió Laming-Emperaire es fuerte y aquella coexistencia la podemos levantar hasta época tan antigua como la del pleno Auriniaciense, según las altas dataciones directas de Cosquer, Gargas, lo dicho en 5.1. y la contigüidad entre la vulva y los zoomorfos de último yacimiento.

Pero dejando a un lado a los frisos esculpidos, ¿podemos atisbar de la forma y emplazamiento de sus continentes gráficos netas diferencias en el terreno de la significación? La respuesta sería afirmativa si el resultado de la comparación fuera contrastado o, mejor, dual.

Sin olvidar las anomalías registradas, que impiden elevar a categoría de norma las coincidencias observadas, sería tendencioso negar al arte paleolítico una planificación. Lo dicho para el conjunto de las Llueras lo evidencia para un "santuario" exterior; casi podría caerse en la tentación de considerarlo como marco de referencia, pues comparte más de una coincidencia con los interiores. En éstos, repetidamente se ha constatado la presencia de un animal de entrada, a modo de marcador previo de la proximidad de paneles complejos. En La Viña y La Lluera I hay sendos caballos jugando el mismo papel: señalan el comienzo de la decoración y están situados en el lugar natural de entrada a ambos sitios.

La concreta posición del panel de los contornos inacabados en el esquema de Leroi-Gourhan también se cumple en ambos.

Este autor insistió también en el hecho de que aquellas cuevas que optaron por la pareja bisonte-caballo como dominante (Altamira, Castillo, Croze à Gontran, Niaux, Gabillou, Font de Gaume, Combarelles, Santimamiñe), también representaron un grupo complementario uro-caballo. Pero también ocurría lo contrario (Lascaux, Ebbou). Este último es el caso de La Lluera I. En su Gran Hornacina lo dominante es la pareja uro-caballo, pero dentro de ella, en una concavidad de su ángulo superior derecho,

existen dos bóvidos con el tren trasero muy corto y una rápida elevación hasta la cruz, que interpretamos como dos bisontes, algo ambiguos, pero, en cualquier caso, con una conformación muy diferente a la de los claros toros adyacentes. Su perfil y estilo repite el de una figura de Pair-non-Pair (Breuil 1952: fig. 378) interpretada por unos u otros autores como uro o bisonte. Uno de los de Lluera I es semiacéfalo y el que está encima no; este detalle no se aprecia en la parte del calco fotogramétrico que hemos publicado hasta ahora (Fortea 1989), pues la cabeza fue descubierta con posterioridad al limpiar una concreción tobácea. Finalmente, la extensión de las pautas topo-iconográficas de las Llueras nos ha hecho comprender mejor la organización parietal de Chufín. Su panel exterior izquierdo, casi exclusivamente decorado con ciervas idénticas a las del Nalón, obligadamente llama a la pared derecha de la Lluera I, donde igualmente es hegemónico el mismo tercer animal. ¿Dónde está lo que falta en el exterior de Chufín? El tema uro-caballo faltante se encuentra en el interior. Aquí, los uros de la pared izquierda son del mismo estilo que los de Lluera I, incluso tienen idéntico ranurado interior; sólo difiere la menor profundidad de grabado. El caballo y el uro pintados con trazo simple rojo de la pared derecha son de estilo francamente antiguo (Almagro 1973; Almagro, Cabrera y Bernaldo de Quirós 1977). Si ello es así, para la expresión de un concreto dispositivo iconográfico se habría ocupado el interior y exterior de una misma cueva. Las informaciones preliminares que tenemos para cueva Ambrosio parecen mostrar un conjunto de pinturas y grabados a la luz del día, cuya disposición no disonaría en un "santuario" profundo (Ripoll López: 1994).

Al menos en los aspectos arriba reseñados, lo interior y lo exterior funcionaban igual. Pero otro componente importante del arte parietal profundo, los signos, también nos muestra que la división interior-exterior se estableció de forma excesivamente contrastada.

Laming-Emperaire decía que los signos "hirientes" eran exclusivos de la oscuridad (1962: 209). Los caballos de entrada de La Viña y Lluera I están atravesados en el cuello por sendos trazos rectilíneos, que se aflecan en la extremidad no hiriente, y por lineales simples en el lomo.

La oscuridad también era el lugar de los signos complejos, que cierran espacio, particularmente para la extensa categoría de los "tectiformes". La reciente aparición en Le Placard de una muy concreta y poco extendida clase de signos complejos, totalmente exteriores, asociados a las capas de habitación y en versión tanto grabada como pintada, es muy ilustrativa. Estos signos se relacionaban con un tema trágico,

misterioso y de la profundidad: el del hombre herido; eso sí, la novedad es que en le Placard aparecen superpuestos a animales (Clottes, Duport y Feruglio 1990 y 1991).

Otros signos que cierran espacio, los triangulares/vulvas en visión frontal, así como las manos, son interesantes porque nos permiten relacionar dos o tres "santuarios" cantábricos.

Por lo que quiere que fuera de su significación, los signos triangulares no se grabaron -y sitio sobra- en Lluera I, sino en el próximo covacho de Lluera II. Allí, iluminados durante poco tiempo después del medio día por el sol, los triángulos engloban a una sólo figura del tercer animal de Lluera I: la cierva. Algo más de 100 km. al oriente, en el interior de la cueva de Micolón (García Guinea y Puente 1982), muy próxima a Chufín y también a pocos metros sobre el río Nansa, existe una oquedad que se individualiza nítidamente del conjunto de la pared decorada. En ella se grabaron varias vulvas que proyectan hacia arriba unos apéndices, como de modo parecido ocurre en los triángulos que rodean a la cierva de Lluera II. Los fundamentos de la analogía que podríamos establecer son el tema, la diferenciación topográfica y, cosa curiosa, que al lado de las vulvas de Micolón se figuró a otro tercer animal: la cabra.

Volviendo a lo más nuestro, Micolón conjunto decorado-oquedad de las vulvas; Lluera I-Lluera II, una interior y otras exteriores, nos aluden a que se comportaban igual en la individualización o la separación de continentes para la representación de una categoría particular de signos. La contradictoria excepción la pone otro signo complejo de Pasiega C: un rectángulo aloja en una de sus divisiones interiores a un prótomo de cierva, lo que iría bien con lo antes dicho, pero el otro encierra al cuarto trasero de un bisonte (Alcalde del Río, Breuil y Sierra 1911: Pl. XXIII); de todas formas, en los casos que estamos comentando siempre uno de los terceros animales se asocia con esos signos.

Finalmente, El Castillo y La Fuente del Salín sirvieron para pintar manos en la oscuridad y la penumbra, como también las había exteriores en Poisson.

Los datos antes referidos son de aquí, allá y de diferente época; su valor conclusivo es muy desigual. Pero si nos limitamos al caso del "santuario" exterior mejor formalizado de entre los conocidos hasta ahora en el Cantábrico, al conjunto de las Llueras, entonces las diferencias o no se encuentran o no son esquivas. Si en ellas tuvieron lugar otras ceremonias, cantos y relatos, no se necesitó para ello de continentes y contenidos formales diferentes.

Parece pues que hay que sacar a nuestros

"santuarios" de grabado profundo de la categoría genérica en la que estaban incluidos, o al menos no aplicarles el mismo significado que se ha atribuido a las paredes esculpidas: son dos manifestaciones muy diferentes.

Y sin embargo, la imagen transmitida por Laming-Empeaire nos sigue pareciendo muy fuerte: su loable y racional búsqueda de regularidades no acertó a separar de la uniformidad a lo esculpido de lo grabado. Pero decir esto también sería injusto: tan sólo cabría señalar que sesgó su reflexión el turbador impacto de los frisos esculpidos, como hubiera ocurrido igual ante otros ojos tan comunmente educados en la estética de lo clásico. E incluso decir esto más de treinta años después puede parecer cuando menos ligero: A. Laming-Empeaire y A. Leroi-Gourhan han significado mucho para nuestro conocimiento del arte paleolítico, pero, quizá, la omnipresencia del segundo en los últimos años ha difuminado la seria y a la vez brillante, intuitiva y hasta poética aportación de la primera. Las excepciones y contradicciones que antes hemos señalado tampoco sustituyen una regularidad por otra, con lo cual, poco o nada hemos avanzado, porque la variabilidad de los hechos humanos establece el desafío.

Post scriptum (-12-94): En el pasado mes de noviembre acaba de ser descubierto el abrigo de Santo Adriano, con grabados totalmente exteriores.

En un recuento provisional, además de otros trazos, se contabilizan 13 figuras zoomorfas, 3 contornos cérvico dorsales y algunos signos aflecados que atraviesan la cabeza y cuello de algunos zoomorfos: ciervas, bóvidos y otros. No se excluye la aparición de nuevos grabados, porque algunos de ellos, entre los que se encontraba una cierva de estilo canónico, estaban tapados por muretes y vertidos de piedra seca que aún no han sido retirados.

Su técnica y estilo remiten al segundo horizonte artístico de la cuenca media del Nalón, con evidentes paralelismos en La Viña, La Lluera I, Godulfo, Murciélagos y, más lejos, en el valle del Nansa, la cántabra Chuffín. Con las precauciones de un análisis muy preliminar, algunos arcaísmos en la composición de las figuras situarían a los grabados dentro de una posición antigua dentro de aquel horizonte.

Que entre los grabados zoomórficos de este nuevo abrigo y los lineales de la distante en poco más de 1600 mts. cueva de El Conde, en la misma orilla del Trubia, se encuentren los dos horizontes gráficos que igualmente fueron grabándose en las paredes de La Viña a medida que su suelo arqueológico fue subiendo, es algo que expresa con evidencia la unidad y entrelazamiento del poblamiento de la cuenca del Nalón en las etapas antiguas y medias del Paleolítico superior y la igualmente unitaria formalización de su expresión iconográfica.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALDE DEL RÍO, H.; BREUIL, H. Y SIERRA, L. (1911): *Les Cavernes de la Région Cantabrique (Espagne)*. Monaco.
- ALMAGRO, M. (1973): Las pinturas y grabados rupestres de la "cueva de Chufin". Riclones (Santander). *Trabajos de Prehistoria* 30: 9-50.
- ALMAGRO, M.; CABRERA, V. Y BERNALDO DE QUIRÓS, F. (1977): Nuevos hallazgos de arte rupestre en Cueva Chufin. Riclones (Santander). *Trabajos de Prehistoria* 34: 9-29.
- BALBÍN BEHRMANN, R. DE Y GONZÁLEZ SÁINZ, C. (1993): Nuevas investigaciones en la cueva de La Pasiega (Puente Viesgo, Cantabria). En *Seminario de Arte y Arqueología*. Universidad de Valladolid: 9-34.
- BEDNARIK, R. G. (1986): Parietal finger markings in Europe and Australia. *Rock Art Research* 3: 30-61.
- BEDNARIK, R. G. (1992a): First paleolithic rock art in Germany. *International Newsletter on Rock Art* 2: 3-4.
- BEDNARIK, R. G. (1992b): Challenge posed by palaeolithic art of Asia. *International Newsletter on Rock Art* 2: 20-23.
- BELTRÁN, A. (1977): El problema de los santuarios paleolíticos exteriores en España. *XI aniversario del Centro de Estudios Montañeses III*, Santander: 367-370.
- BREUIL, H. (1952): *Quatre cents siècles d'art pariétal*. Montignac.
- CABRERA, V. Y BISCHOFF, J. L. (1989): Accelerator 14C dates for Early Upper Paleolithic (Basal Aurignacian) at El Castillo Cave (Spain). *Journal of Archaeological Science* 16: 577-584.
- CABRERA, V.; HOYOS, M. Y BERNALDO DE QUIRÓS, F. (1993): La transición del Paleolítico Medio al Superior en la cueva de El Castillo: características paleoclimáticas y situación cronológica. En *El origen del hombre moderno en el Sudoeste de Europa* (Cabrera, V. ed.), Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid: 81-101.
- CAPITAN, L.; BREUIL, H. Y PEYRONY, D. (1914): La Croze à Gontran. Grotte à dessins aurignaciens. *Revue Anthropologique* 24: 277-280.
- CLOTTES, J., DUPORT, L. Y FERUGLIO, V. (1990): Les signes du Placard. *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège XLV*: 15-49.
- CLOTTES, J.; DUPORT, L. Y FERUGLIO, V. (1991): Derniers éléments sur les signes du Placard. *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège XLVI*: 119-132.
- CLOTTES, J.; VALLADAS, H.; CACHIER, H. Y ARNOLD, M. (1992): Des dates pour Niaux et Gargas. *Bulletin Société Préhistorique Française* 89: 270-274.
- CLOTTES, J.; COURTIN, J.; VALLADAS, H.; CACHIER, H.; MERCIER, Y ARNOLD, M. (1992): La grotte Cosquer datée. *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 89: 230-234.
- CLOTTES, J. Y COURTIN, J. (1994): *La grotte Cosquer*. Editions du Seuil, Paris.
- COMBIER, J. (1984a): Grotte Chabot. En *L'art des cavernes*. Ministère de la Culture, Paris: 317-322.
- COMBIER, J. (1984b): Grotte du Colombier. En *L'art des cavernes*. Ministère de la Culture, Paris: 617-620.
- COMBIER, J.; PORTE, J.L.; AYROLES, P. Y GELY, B. (1984): Abri du Colombier. En *L'art de cavernes*. Ministère de la Culture, Paris: 621-625.
- DELLUC, G. Y DELLUC, B. (1978): Les manifestations graphiques aurignaciennes sur suport rocheux des environs des Eyzies (Dordogne), *Gallia Préhistoire* 21: 213-437.
- DELLUC, G. Y DELLUC, B. (1991): *L'art pariétal archaïque en Aquitaine*. Centre National de la Recherche Scientifique, ed., Paris.
- DELPORTE, H. et alii (1984): *Le grand abri de la Ferrassie. Fouilles 1968-1973*. Etudes Quaternaires: Géologie, Paléontologie, Préhistoire, n° 7 (Delporte, H. director).
- DJINDJIAN, F. (1986): Recherches sur l'Aurignacien du Périgord à partir des données nouvelles de La Ferrassie. *L'Anthropologie* 90: 90-106.
- FORTEA, J. (1978): Arte paleolítico del Mediterráneo español. *Trabajos de Prehistoria* 35: 99-149.
- FORTEA, J. (1989): Cuevas de La Lluera. Avance al estudio de sus artes parietales. En *Cien años después de Sautuola* (González Morales, M. ed.), Diputación Regional de Cantabria: 187-202.
- FORTEA, J. (1990): Abrigo de La Viña. Informe de las campañas 1980-1986. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias, 1983-1986*, 1: 55-68.
- FORTEA, J. (1990, en prensa): Le contexte chronoarchéologique des grottes ornées d'Asturies. En *L'Archéologie des grottes ornées*. Colloque International, Montignac, 10-14 septembre 1990.
- FORTEA, J. (1992): Abrigo de La Viña. Informe de las 1987 a 1990. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias, 1987-1990*, 2: 19-28.
- FREEMAN, L. G. (1977): Contribución al estudio de niveles paleolíticos en la cueva del Conde (Oviedo). *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* 90-91: 447-487.

- GARCÍA GUINEA, M. A. Y PUENTE, M. A.: El arte rupestre de la cueva de Micolón (Riclones, Santander). *Sautuola* III: 29-52.
- GONZÁLEZ MORALES, M. (1980): Grabados exteriores de surco profundo en cavernas de Llanes, Asturias: Cueto de la Mina, Samoreli y El Covarón. En *Altamira Symposium*, Madrid: 267-276.
- GONZÁLEZ MORALES, M. (1982): La cueva del Tebellín (Bricia, Llanes, Asturias) y sus pinturas rupestres. *Ars Praehistorica* 1: 169-174.
- GONZÁLEZ MORALES, M. (1989): Los grabados rupestres de la cueva de Trauno: reflexiones sobre una modalidad específica de arte prehistórico. En *Cien años después de Sautuola* (González Morales, ed.), Diputación Regional de Cantabria, Santander: 203-228.
- GONZÁLEZ SÁINZ, C.; MUÑOZ, E. Y SAN MIGUEL, C. (1986): Prospecciones arqueológicas en la cueva de las Brujas (Sance-Cantabria). En *Estudio de Arte Paleolítico*, Centro de Investigación y Museo de Altamira, nº 15: 215-232.
- HAHN, J. (1991): Höhlenkunst aus dem Hohlen Fels bei Schelklingen Alb-Donau-Kreis. *Archäologische Ausgrabungen in Baden-Württemberg 1990*. Stuttgart: 19-22.
- JORDÁ, F. (1969): Los comienzos del Paleolítico superior en Asturias. *Anuario de Estudios Atlánticos* 15: 281-321.
- JORDÁ, F. (1977): *Historia de Asturias. T. I. Prehistoria*. Ayalga ed., Gijón.
- JORDÁ, F. (1979): "Santuarios" y "Capillas" monotemáticos en el arte rupestre cantábrico. En *Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano*. Cáceres: 1-19.
- JORDÁ, F. (1985): Los grabados de Mazouco, los Santuarios Monotemáticos y los Animales Dominantes en el Paleolítico peninsular. *Guimares* XCIV: 3-23.
- HOYOS, M. (1981): Estudio geológico de la cueva de las Caldas. En Corchón, M^a. S.: *Cueva de Las Caldas. San Juan de Priorio*. Oviedo, Madrid: 11-58.
- LAMING-EMPERAIRE, A. (1962): *La signification de l'art rupestre paléolithique*. Editions A. & J. Picard, Paris.
- LEONARDI, P. (1976): Les incisions pré-leptolithiques du Riparo Tagliente (Vérone) et de Terra Amata (Nice) en relation au problème de la naissance de l'art. *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei*, serie VIII, vol. XIII, fasc. 3: 35-104.
- LEONARDI, P. (1988): Art paléolithique mobilier et pariétal en Italie. *L'Anthropologie* 92: 139-202.
- LEROI-GOURHAN, A. (1965): *Préhistoire de l'art occidental*. L. Mazenod ed., Paris.
- LEROI-GOURHAN, A. (1976): L'art paléolithique en France. En *La Préhistoire française*, Centre National de la Recherche Scientifique ed., I,1: 741-747.
- LEROI-GOURHAN, A. (1983): *Los primeros artistas de Europa*. Ed. Encuentro, Madrid.
- LORBLANCHET, M. (1984): Grotte des Fieux. En *L'art des cavernes*. Ministère de la Culture, Paris: 480-482.
- LORBLANCHET, M. (1988): De l'art pariétal des chasseurs de rennes à l'art rupestre des chasseurs de kangourous. *L'Anthropologie* 92: 271-316.
- LORBLANCHET, M. (1994): Cognac. *International Newsletter on Rock Art* 7: 6-7.
- MÁRQUEZ URÍA, M^a. C. (1977): Las excavaciones del Conde de la Vega del Sella en la cueva del Conde (Tuñón, Asturias). *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* 90-91: 431-446.
- MÁRQUEZ URÍA, M^a. C. (1980): Grabados rupestres de la cueva de El Conde (Tuñón, Asturias). En *Altamira Symposium*, Madrid: 311-318.
- MOURE, A. Y GIL, G. (1972): Noticia preliminar sobre los nuevos yacimientos de arte rupestre descubiertos en Peñamellera Alta (Asturias). *Trabajos de Prehistoria* 29: 245-254.
- MOURE, A. Y GONZÁLEZ MORALES, M. (1986): Los grabados de los abrigos de El Perro y San Carlos (Santoña, Cantabria). En *Estudios en Homenaje al Dr. Antonio Beltrán Martínez*, Zaragoza: 103-114.
- MOURE, A.; GONZÁLEZ SÁINZ, C. Y GONZÁLEZ MORALES, M. (1991): *Las cuevas de Ramales de La Victoria. Cantabria*. Universidad de Cantabria.
- MOURE, A. Y GONZÁLEZ MORALES, M. (1992): Datation 14C d'une zone décorée de la grotte Fuente del Salín en Espagne. *International Newsletter on Rock Art* 3: 1-2.
- ÖBERMAIER, H. (1916): *El Hombre fósil*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas 9, Madrid.
- PERICOT, L. (1942): *La Cueva del Parpalló*. Gandia. Madrid.
- PEYRONY, D. (1932): *Les gisements préhistoriques de Bourdeilles. Dordogne*. Archives de l'Institut de Paléontologie Humaine nº. 10.
- RIPOLL LÓPEZ, S. (1994): L'art rupestre paléolithique de la cueva de Ambrosio (Almería, Espagne). *International Newsletter on Rock Art* 7: 1-5.
- RODRÍGUEZ ASENSIO, A. (1992): Excavaciones arqueológicas en la cueva de La Lluera II. San Juan de Priorio. Oviedo. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1987-1990*, 2: 29-31.
- ROUSSOT, A. (1984a): Grotte de Pair-non-Pair. En *L'art des cavernes*. Ministère de la Culture, Paris:

256-262.

- ROUSSOT, A. (1984b): Abri Lartet. En *L'art des cavernes*. Ministère de la Culture, Paris: 135.
- SAINT-PÉRIER, R. Y S. (1952): *La grotte d'Isturitz. III. Les Solutréens, les Aurignaciens et les Moustériens*. Archives de l'Institut de Paléontologie Humaine 25.
- SAUVET, G. Y SAUVET, S. (1978): Por una interpretación semiológica del Arte Rupestre Cuaternario. Análisis de un cuerpo de datos. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense* 5: 31-48.
- SAUVET, G. (1988): La communication graphique paléolithique: de l'analyse quantitative d'un corps de données à son interpretation sémiologique. *L'Anthropologie* 92: 3-16.
- UČKO, P. Y ROSENFELD, A. (1967): *Arte Paleolítico*. Ed. Guadarrama, Madrid.