



nailos

Estudios
Interdisciplinarios
de Arqueología



1

Enero 2014
OVIEDO

NAILOS: Estudios Interdisciplinarios de Arqueología
Número 1
Oviedo, 2014
ISSN 2340-9126
e-ISSN 2341-1074

**Asociación de
Profesionales
Independientes de la
Arqueología de
Asturias**



Consejo Asesor

Esteban Álvarez Fernández
Universidad de Salamanca

Xurxo Ayán Vila
Universidad del País Vasco

Antonio Blanco González
Durham University

Belén Bengoetxea Rementería
Universidad del País Vasco

Carlos Cañete Jiménez
CCHS-CSIC

Enrique Cerrillo Cuenca
IAM-CSIC

José María Martín Civantos
Universidad de Granada

Miriam Cubas Morera
*Universidad de Cantabria.
Sociedad de Estudios Aranzadi*

Ermengol Gassiot Ballbé
*Universitat Autònoma de
Barcelona*

Alfredo González Ruibal
Incipit-CSIC

Francesc Xavier Hernández
Cardona
Universitat de Barcelona

Iván Muñiz López
*Universidad Nacional de
Educación a Distancia*

Joseba Ríos Garaizar
*Centro Nacional de Investigación
sobre la Evolución Humana*

Andrew Reynolds
University College of London

Dídac Román Monroig
Universitat de Barcelona

José Carlos Sánchez Pardo
University College of London

Alfonso Vigil-Escalera Guirado
Universidad del País Vasco

Consejo Editorial

David Álvarez Alonso
*Universidad Nacional de Educación a
Distancia*

Valentín Álvarez Martínez
Arqueólogo

Carlos Marín Suárez
Universidad de la República, Uruguay

Luis Blanco Vázquez
Arqueólogo

José Antonio Fernández
de Córdoba Pérez
Arqueólogo

Jesús Fernández Fernández
La Ponte-Ecomuséu

Alejandro García Álvarez-Busto
Universidad de Oviedo

Alejandro Sánchez Díaz
Arqueólogo

David González Álvarez
*Secretario
Universidad Complutense de Madrid*

Fructuoso Díaz García
*Director
Fundación Municipal de Cultura
de Siero*

nailos

**Estudios
Interdisciplinares
de Arqueología**

ISSN 2340-9126
e-ISSN 2341-1074
C/ Naranjo de Bulnes 2, 2º B
33012, Oviedo
secretario@nailos.org
www.nailos.org

Revista anual. Enero de 2014
© Los autores

Edita:

Asociación de Profesionales
Independientes de la Arqueología
de Asturias (APIAA).
Hotel de Asociaciones Santullano.
Avenida Fernández Ladreda nº 48.
33011. Oviedo.
presidencia@asociacionapiaa.com
www.asociacionapiaa.com

Lugar de edición: Oviedo

Depósito legal: AS-01572-2013



CC BY-NC-ND 3.0 ES

Se permite la reproducción de los artículos, la cita y la utilización de sus contenidos siempre con la mención de la autoría y de la procedencia.

NAILOS: Estudios Interdisciplinares de Arqueología es una publicación científica de periodicidad anual, arbitrada por pares ciegos, promovida por la Asociación de Profesionales Independientes de la Arqueología de Asturias (APIAA)

Bases de datos
que indizan
la revista

DIALNET

INTERCLÁSICA



FLORIDA-72



04

La cueva de Les Pedroses (El Carmen, Ribadesella, Asturias)*

Les Pedroses cave (El Carmen, Ribadesella, Asturias)

Francisco Jordá Cerdá y Manuel Mallo Viesca

A manera de prólogo (FJC)

Hace ya bastantes años que descubrí la cueva de Les Pedroses con su pequeño santuario que contiene un interesante conjunto de grabados y pinturas paleolíticas, del cual sólo publiqué una breve nota en la *Gran Enciclopedia Asturiana* (Jordá Cerdá 1973). Pero entre traslados, reuniones y otros trabajos fui dejando la preparación de una monografía dedicada al estudio de sus variados contenidos artísticos y religiosos, a lo que también contribuyó la publicación, por el profesor Leroi-Gourhan (1964, 1965) de sus nuevos trabajos sobre la religión y el arte de los tiempos del Paleolítico superior europeo, tarea que en mi modesta opinión fue realizada desde puntos de vista alejados de los conceptos básicos y característicos de toda religión, es decir, sin tener en cuenta la existencia de elementos míticos, rituales o simbólicos, que junto a posibles entes divinos o divinizados, se consideran como básicos y fundamentales de toda religión. Por el contrario, se han considerado como fundamentales los aspectos formales, como la posición de los animales y de los símbolos en el interior del santuario, sus asociaciones con los elementos simbólicos, así como el sexo de estos últimos de acuerdo con su forma, que, posteriormente se han asimilado a signos y puntuaciones, que hacen de la religión paleolítica una extraña creación humana apoyada en las formas externas de las representaciones, que nada tiene que ver con el principio básico y ordenador de toda religión, la intuición o el pensamiento intuitivo, distinto del racional o técnico-científico y del instintivo o social, los cuales son básicos en la formación de lo que se considera como cultura humana, que tiene su expresión y se comunica mediante el lenguaje (oral o escrito), y su mejor representación es el arte, mediante sus distintos y varios aspectos y contenidos. El hecho de que en Les Pedroses se representasen tres series de motivos superpuestas, diferenciadas entre sí por sus distintas técnicas y estilos, supone la existencia de tres fases religiosas, de las que las dos primeras y más antiguas representan sin duda una misma temática religiosa, ya que en ambas se representa el mismo tema animal, el par de ciervo

* Los textos que se presentan a continuación son la transcripción literal de los manuscritos de FJC y MMV llevada cabo por JFJP. Se han realizado correcciones ortotipográficas y de estilo en los casos que así lo requerían, muchos de ellos por sugerencia de los editores de la revista. Para facilitar la lectura, en las descripciones de las representaciones grabadas y/o pintadas se ha sustituido la palabra «figura» por la palabra «motivo», reservando la palabra «figura» para las llamadas a las ilustraciones.



y toro acéfalos, siendo el primero más abundante, mientras que el toro, es único; pero la diferencia esencial entre ambos reside en que mientras la técnica del trazo de contorno múltiple e interiores estriados es común a ambos, el más reciente y superpuesto contiene una tinta plana roja que modela el interior del cuerpo de los animales. No obstante, existe entre ambos una cierta continuidad religiosa, ya que todos los animales representados son acéfalos. Pero lo que más llama la atención es que el tercer santuario sólo contiene dos cabecitas de toro añadidas en la zona en donde debía de estar la cabeza del toro del primer santuario, además de dos posibles vulviformes, lo que señala un cambio religioso importante respecto los santuarios anteriores, que supone una cierta separación del acéfalo, que debió de jugar un importante papel en la religión del Magdaleniense* inferior cantábrico, que apenas se observa en el resto de la península, lo cual plantea la inexistencia de una religión incambiable durante veinte mil años, sino una cierta variabilidad en la temática religiosa y en su cambios de orientación tanto mítica, como ritual.

Estos hechos que parecen tan sencillos y sin importancia, me hicieron sospechar que la religión del Paleolítico superior, en nuestra península por lo menos, no consistía en simples asociaciones de animales relacionados con un par significativo, relacionados con algunos signos de carácter más o menos sexual, signos que no parecen imprescindibles en la organización de un santuario, ya que no están presentes en los santuarios de técnica y estilo como la de los dos santuarios de Les Pedroses. Todo esto me obligó a considerar la religión paleolítica como normal, es decir, con representaciones que tuviesen un claro significado mítico o ritual. La cueva de Los Casares (Riba de Saelices, Guadalajara) fue la que me proporcionó los primeros ejemplos, como la escena en que un personaje mítico y acuático entrega a otro humano un árbol mítico, así como otra escena que representa una hierogamia, en la que un mamut, acompañado de un personaje mítico, preside la unión sexual de una pareja humana (Jordá Cerdá 1983), a la que siguió la identificación en la cueva de El Quesu o de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta, Asturias) de un conjunto de motivos presidido por uno característicamente femenino, junto a una serpiente y dos árboles, que representan la continuidad y regeneración de la vida en posteriores mitologías. A estas representaciones míticas se añade el interés de los acéfalos, cuyas representaciones debieron de jugar un importante papel en la religión paleolítica de la península, en especial en la región cantábrica, de la que tenemos un ejemplo importante en nuestra cueva de Les Pedroses.

* A lo largo de este texto y en otras muchas obras, FJC escribe 'Magdalenense' para referirse al Magdaleniense, al considerar este último término como un galicismo; en este trabajo utilizaremos el segundo término, Magdaleniense, usado de manera generalizada por los prehistoriadores que escriben en castellano. También hemos optado por escribir las divisiones inferior, medio y superior y el adjetivo cantábrico con iniciales minúsculas, dado que en es la norma que se sigue actualmente en las divisiones del Paleolítico.

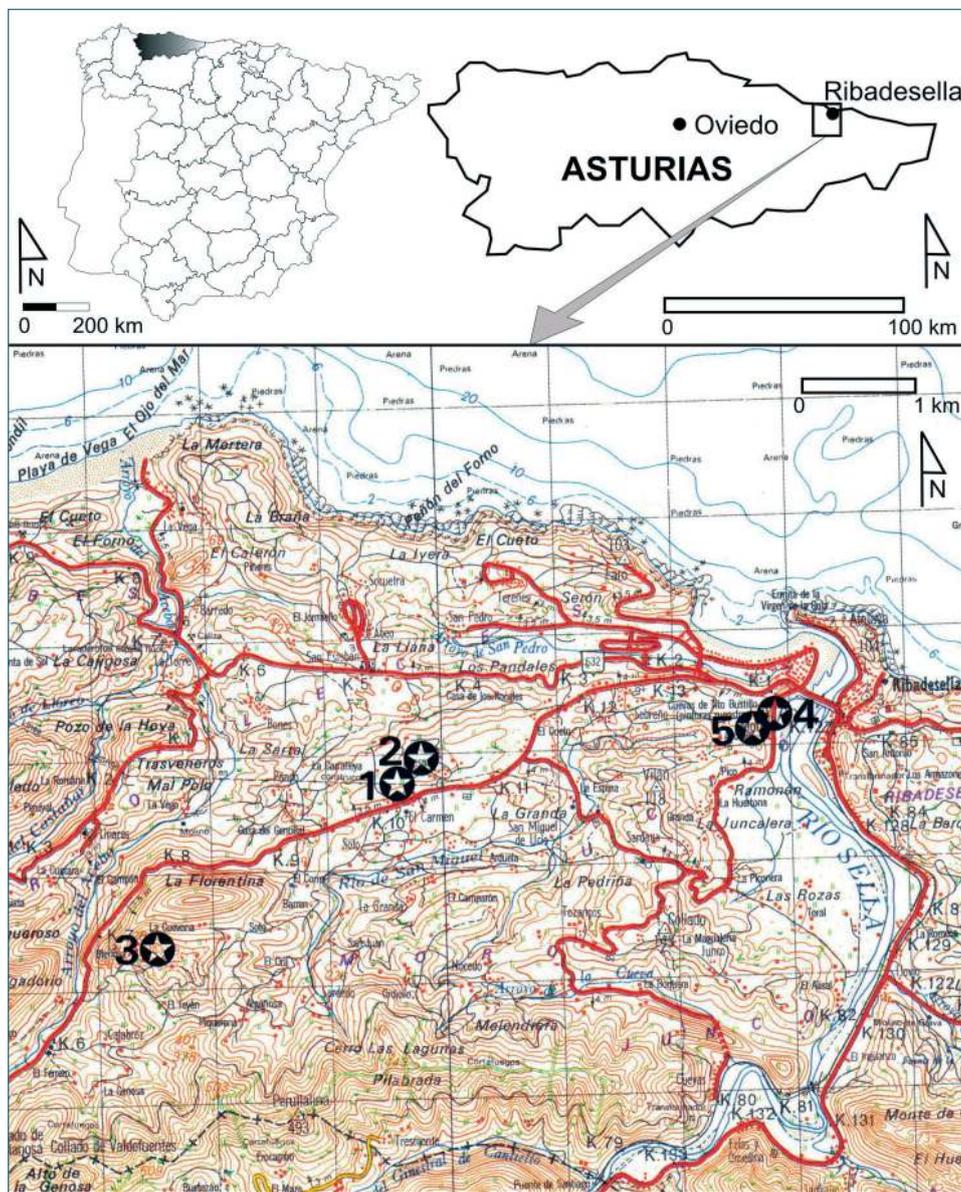


Fig. 1. Situación geográfica de las cuevas prehistóricas del macizo de Ardines (Ribadesella, Asturias): 1, Les Pedroses; 2, El Cierro; 3, Cova Rosa; 4, Pozu'l Ramu (conocida como Tito Bustillo); 5, La Lloseta o Cueva de Río (dibujo de JFJP).



1. Introducción (FJC)

La cueva de Les Pedroses se halla situada en las cercanías de El Carmen, lugar de la parroquia de San Salvador de Moro, concejo de Ribadesella, en el occidente del Principado de Asturias (Figura 1). Sus coordenadas geográficas son 5° 6' 20" O (GDE) y 43° 27' 26" N y su altitud sobre el nivel del mar es de 75 m aproximadamente.

Fue descubierta durante el otoño de 1956, terminada la campaña de excavaciones arqueológicas de la vecina cueva de La Lloseta (Ardines, Ribadesella) (Jordá Cerdá, 1958), dentro del Plan de Trabajos del entonces existente Servicio de Investigaciones Arqueológicas de la Diputación Provincial de Asturias, con la intervención de Francisco Jordá Cerdá y Antonio Álvarez Alonso, director y capataz respectivamente de dicho Servicio, acompañados por José Ruisánchez Rodrigo, vecino de El Carmen, quien señaló la existencia de la cueva y ayudó en la primera prospección, durante la cual fueron descubiertas las representaciones grabadas y pintadas existentes en la misma. Con posterioridad, nos prestaron su ayuda y colaboración Manuel Mallo Viesca y Celestino Cuervo López, que estudiaron los aspectos físicos de la cueva y levantaron su topografía. 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 antiaéreo durante la guerra civil española.

Por las mismas fechas se llevó a cabo el descubrimiento de la vecina cueva de El Cierro (Fresno, Moro, Ribadesella) cercana a Les Pedroses y al Norte de esta, la cual en posteriores trabajos proporcionó una interesante estratigrafía del Paleolítico superior, que abarca desde un nivel de bolsadas con materiales propios del Auriñaciense hasta un Magdaleniense inferior de facies «Castillo» (Utrilla 1981), entre cuyos materiales destaca una pieza ósea decorada con el grabado de una cabeza de cierva (Gómez Fuentes y Bécares Pérez 1979), realizado con la misma técnica que se empleó para grabar la mayoría de los motivos de la cueva de Les Pedroses.

Estas dos cuevas vecinas, Les Pedroses y El Cierro, forman parte de un amplio hábitat dentro del Paleolítico superior de Asturias, que se extiende desde la margen izquierda del río Sella hasta el arroyo del Acebo al Oeste, limitado por la zona costera al Norte y por la accidentada orografía de los picos de los altos de la Genosa y de la Peruyalina al Sur. Dentro de dicho territorio, además de las cuevas paleolíticas citadas se encuentran otras que forman parte de un amplio conjunto de yacimientos de la misma época, que revelan el interés de estos pueblos prehistóricos por la ocupación de un territorio que les ofrecía la ventaja de sus abundantes cuevas, ocupación que continuó durante los tiempos epipaleolíticos y post-paleolíticos. Dentro de sus límites se encuentra la citada cueva de La Lloseta (Ardines, Ribadesella) (Jordá Cerdá 1958) con un importante yacimiento del Magdaleniense inferior final, además de un pequeño santuario rupestre con pinturas de la misma época (Mallo y Pérez 1969), posteriormente



identificada como la Cueva del Río publicada por Obermaier (1925) (en Mallo *et al* 1980). Próxima a la anterior se encuentra la sima por la que se penetró en la cavidad conocida popularmente por Pozu'l Ramu (Ardines, Ribadesella) (Jordá Cerdá *et al* 1970; Mallo y Pérez 1969), cueva a la que sin razón alguna se le cambió su nombre popular por el de «Tito Bustillo», con el que ha pasado a la bibliografía; en ella se encontró un buen yacimiento del Magdaleniense medio-superior (García Guinea 1975; Moure 1975, 1976, 1978, 1979a, 1979b; Moure y Cano 1976). En estrecha relación con esta cueva se encuentra la citada Cueva del Río (Obermaier 1925), que se halla sobre La Gorgocera, lugar por donde las aguas del río San Miguel se hacen subterráneas, por cuya desembocadura se ha construido la actual entrada artificial a la cueva del Pozu'l Ramu (hoy «Tito Bustillo»). Todavía, hacia el S, en las estribaciones meridionales del pico Pagadín se halla situada Cova Rosa (Sardedo, Ribadesella), con materiales solutrenses y magdalenienses (Jordá Cerdá *et al* 1982).

De Les Pedroses se publicó una breve noticia en la *Gran Enciclopedia Asturiana* (Jordá Cerdá 1973) y después se dieron a conocer sus conjuntos de acéfalos (Jordá Cerdá 1975), tipo de representación de animal frecuente en los santuarios paleolíticos, que debió estar integrado en una estructura religiosa relacionada con la caza, quizás con un ritual, que por el momento resulta difícil de recuperar. También se han dado a conocer los resultados de los trabajos sobre la cultura post-asturiense, cuyos restos se encontraban depositados en al entrada de la cueva, formando parte de un conchero, así como la fecha C-14 relacionada con el mismo (Clark 1976).

Pero el mayor interés de esta pequeña cueva se centra en la secuencia artística que presentan sus tres santuarios rupestres superpuestos, los cuales permiten establecer una pequeña sucesión cronológica de gran interés para comprender mejor las series de posibles etapas y fases del arte rupestre paleolítico asturiano, así como del cantábrico y vasco. Mas, antes de penetrar en su estudio vamos a tratar brevemente algunos de los aspectos y características que ofrece la cueva como tal, junto con una referencia a sus distintas ocupaciones por el hombre.

2. La cueva y sus características (FJC)

Les Pedroses se encuentra integrada dentro de una formación de calizas carboníferas, altamente karstificada, lo que confiere a toda la zona un carácter muy accidentado, consecuencia de dicha erosión, que todavía continua en la actualidad, aunque muy atenuada. Además de la serie de cuevas citadas existen otras muchas que no fueron utilizadas por falta de condiciones de habitabilidad y son abundantes los valles-cubeta, dolinas, pozas, así como algún otro abrigo rocoso, como el de El Requexau (El Carmen, Ribadesella), en el que se observaron restos de un conchero muy destruido. Toda esta zona kárstica ofrece una amplia red fluvial subterránea, que alimenta y forma el río San Miguel, que poco antes de

CUEVA LES PEDROSES

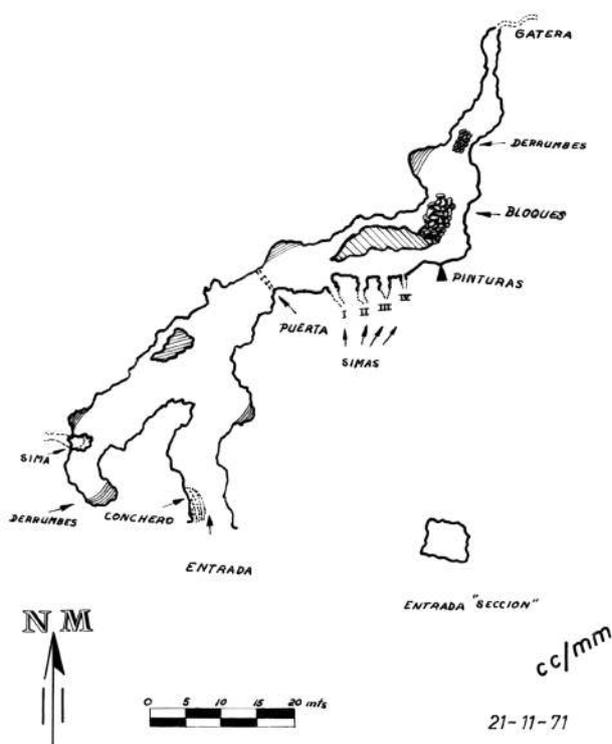


Fig. 2. Plano de la cueva de Les Pedroses realizado por el topógrafo Celestino Cuervo López, con indicación de la posición del panel con arte rupestre.

llegar a su desembocadura en la ría de Sella se hace subterráneo, como hemos señalado, en La Gorgocera.

Nuestra cueva se halla situada hacia el Noroeste de la zona y a unos 600 m al Noroeste de El Carmen, integrada en el interior de un crestón calizo muy karstificado, al que flanquean un valle-cubeta arrasado por el Norte mientras que todo el crestón aparece muy erosionado y con abundantes restos de rocas sueltas y en forma de mogotes, características que parecen haber dado origen al nombre de la cueva.

La boca de acceso es bastante amplia con un desnivel sobre la superficie del valle-cubeta de unos 5 m y da acceso a una galería transversal a la misma, con una orientación Suroeste Noreste (Figura 2). La parte Suroeste es muy irregular y con muchas rocas sueltas, en donde se encuentra otra entrada más pequeña, desde donde se continúa más al Suroeste por una sima. En dirección Noreste y desde la entrada continúa la misma galería de modo irregular. La extensión total de esta única galería es de unos 70 m. En esta parte de la galería y a unos 35 m de la boca se colocó una puerta de seguridad con el objeto de proteger las manifestaciones rupestres del interior. Pasada esta puerta prosigue la galería con su pared izquierda muy irregular, abrupta y maciza, mientras que por su derecha se observan varias aberturas de bocas muy estrechas que conducen a simas angostas y difíciles de explorar, que desembocan en conductos subterráneos que llevan a un posible curso de agua subterráneo. Desde esta zona y tras un ligero descenso se llega a una especie de rellano, ante el cual y en la pared de la derecha, a 1,10 m sobre el suelo, se encuentra una superficie lisa y vertical, de 2 m de ancho por 1 m de alto, aproximadamente, en donde se hallan situadas las representaciones rupestres objeto de este estudio, que se encuentran, poco más o menos, a unos 60 m de la entrada.

Desde el mencionado rellano, en la base del panel decorado, la galería continúa en la misma dirección a través de un accidentado ascenso hacia el interior, con un desnivel de unos 5 m hasta llegar a un estrechamiento, especie de gatera de difícil acceso, en la



cual parece terminar la cueva, que por lo descrito es una cavidad de pequeñas dimensiones, cuyo interés reside en lo específico de sus representaciones rupestres y en el haber servido de refugio al hombre en determinadas épocas.

3. Las ocupaciones humanas (FJC)

Fuera de la pequeña serie de representaciones artístico-religiosas, el hombre del Paleolítico superior no dejó otros testimonios de su paso por la cueva. 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.

Años más tarde, en los trabajos llevados a cabo por Geoffrey A. Clark (1976), se practicó un sondeo junto a la pared sur de la entrada de la cueva y de la misma pared se desprendieron unos fragmentos de conchero cementado a la misma. Dichos trabajos proporcionaron un escaso número de restos industriales y faunísticos. Entre los primeros destaca alguna lasca de sílex con retoques, un percutor y una lasca de decorticado. La fauna terrestre proporcionó restos óseos de vertebrados, como roedores y otros indeterminados, siendo más abundante la fauna marina de moluscos, entre los que se echa de menos la presencia de *Littorina littorea* y de *Patella sautuola*, especies típicas del Asturiense, siendo por el contrario abundante *Mytilus edulis*, lo que supone un importante cambio en el nivel del mar, ya que desaparecen las playas de arena, propias del primer molusco y se substituyen por los acantilados en los que prospera el mejillón.

Entre los fragmentos de conchero desprendidos de la pared se recogieron bastantes restos de carbón, que permitieron su datación mediante C-14 y proporcionaron una fecha del 5933 ±185 BP (Clark 1976), que confirma la edad post-asturiense del conchero de Les Pedroses, al que por tanto hay que considerar como una fase residual de la cultura atlántica de los concheros, propia de la Península Ibérica y contemporánea a los inicios del Neolítico en las áreas mediterráneas de la misma. Algún autor (González Morales 1982) se ha referido a la posibilidad de que estos materiales post-asturienses de Les Pedroses estuviesen en contacto o en relación con los restos de la vasija de cerámica encontrada en el interior de la cueva, aislada totalmente de cualquier otro resto, pero como se verá a continuación, resulta difícil de sostener tal supuesto.

4. La vasija y su cronología (FJC)

A raíz del descubrimiento, la cueva fue explorada en toda su extensión de modo muy detenido, con la esperanza de encontrar nuevas representaciones artísticas o algún nuevo resto arqueológico que pudiera orientarnos sobre las representaciones artístico-religiosas localizadas en los primeros momentos. A unos

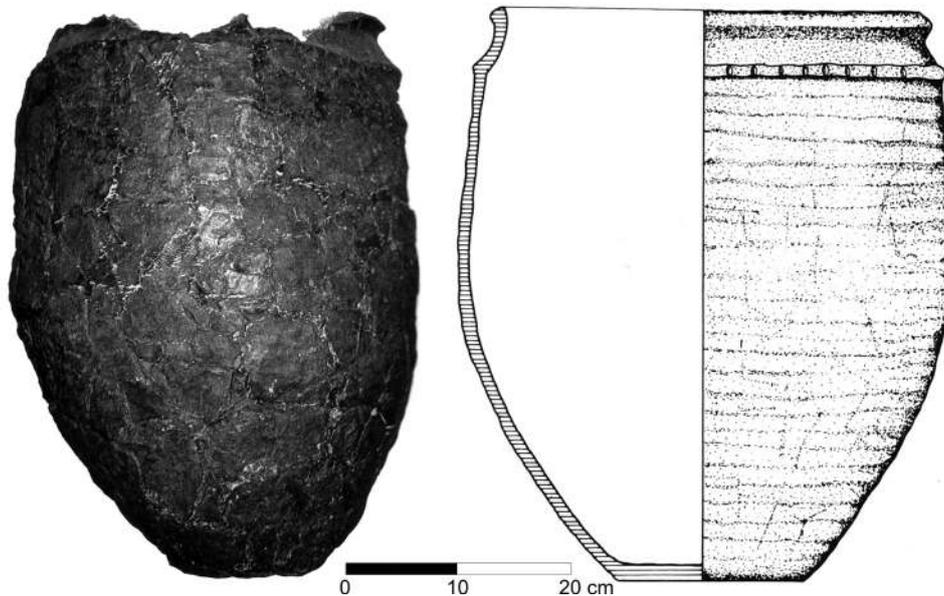


Fig. 3. Vasija de la cueva de Les Pedroses (fotografía de A. Fuenteseca tomada de Jordá Cerdá 1977, y dibujo un tanto idealizado tomado de Blas Cortina 1983).

6 m de la actual puerta de protección y junto a la pared izquierda se recogieron numerosos fragmentos de cerámica que parecían responder a una sola vasija, de proporciones relativamente grandes (50 cm de diámetro máximo). Es posible que su destrucción fuera reciente, ya que Les Pedroses sirvió de refugio a las gentes de El Carmen durante nuestra guerra incivil. Recogidos sus numerosos fragmentos y llevados al Museo Arqueológico de Oviedo, fue reconstruida en lo posible y se logró obtener gran parte de una vasija de forma semioval, de fondo no muy plano y borde ligeramente curvado hacia el interior (Figura 3).

Fue realizada mediante un procedimiento manual muy primitivo, colocando desde la base cintas de barro en superposición directa, dejando al exterior, entre cinta y cinta, una especie de arista o pestaña, mientras que en el interior, la superficie aparecía igualada y sin resaltes mediante un tosco alisado; en la parte superior de la vasija se colocó un borde mediante otra cinta ligeramente curvada, cuyo borde se retrotrae hacia el interior.

Resulta difícil de imaginar la posible función de esta vasija en el interior de la cueva, de la que sólo se conocen las representaciones artístico-religiosas y los escasos restos post-asturienses. A pesar de su aspecto tosco y de lo primitivo de su técnica no es posible pensar en una posible procedencia neolítica, ya que en Asturias, hasta el momento presente no se han encontrado restos del Neolítico, exceptuando en necrópolis tumulares con hachas pulimentadas.

Tampoco se han encontrado restos de igual tipo en las vecinas áreas atlánticas de Galicia y Cantabria, por lo que resulta un tanto problemática la edad de esta vasija. No obstante, por su forma ovoide, su tamaño y el tipo de su borde podría paralelizarse con alguna de las vasijas encontradas en la cueva de Lumentxa (Lequeitio, Guipúzcoa) (Aranzadi y Barandiarán 1935), de forma parecida a la de Les Pedroses: forma semioval, borde curvo y reentrante adornado con pastillas y con la superficie exterior alisada torpemente con los dedos o con un palo. Por el momento, es este el paralelo más próximo a nuestra vasija, por lo que podríamos atribuirle una edad calcolítica, sin grandes precisiones y a la espera de que en Asturias se encuentren elementos arqueológicos del Neolítico final o calcolíticos, que permitan precisar una fecha más apurada. Hasta ese momento la vasija de Les Pedroses continuará siendo un pequeño problema cronológico.

5. Descripción de los motivos (MMV)

La historia del descubrimiento, la descripción de la cueva y las circunstancias de su conocimiento en los medios de las investigaciones prehistóricas, han sido explicitadas en páginas anteriores por el profesor Francisco Jordá Cerdá, con el que coincidimos plenamente, por lo que obviamos repetirnos aquí, dedicándonos exclusivamente a la descripción de los motivos y su composición. La numeración de los dibujos difiere de la del profesor Francisco Jordá Cerdá, ya que éste los enumera de acuerdo con su hipótesis de los tres santuarios. Por nuestra parte, al no tocar ese tema, la numeración la hacemos simplemente por orden correlativo de izquierda a derecha (Figura 4).

Fig. 4. Calco general del panel con arte rupestre de la cueva de Les Pedroses en el que sólo se indican los grabados. La numeración de las figuras corresponde a la descripción de MMV (realizado por Francisco Jordá Cerdá antes de 1971, escaneado y rotulado por JFJP).

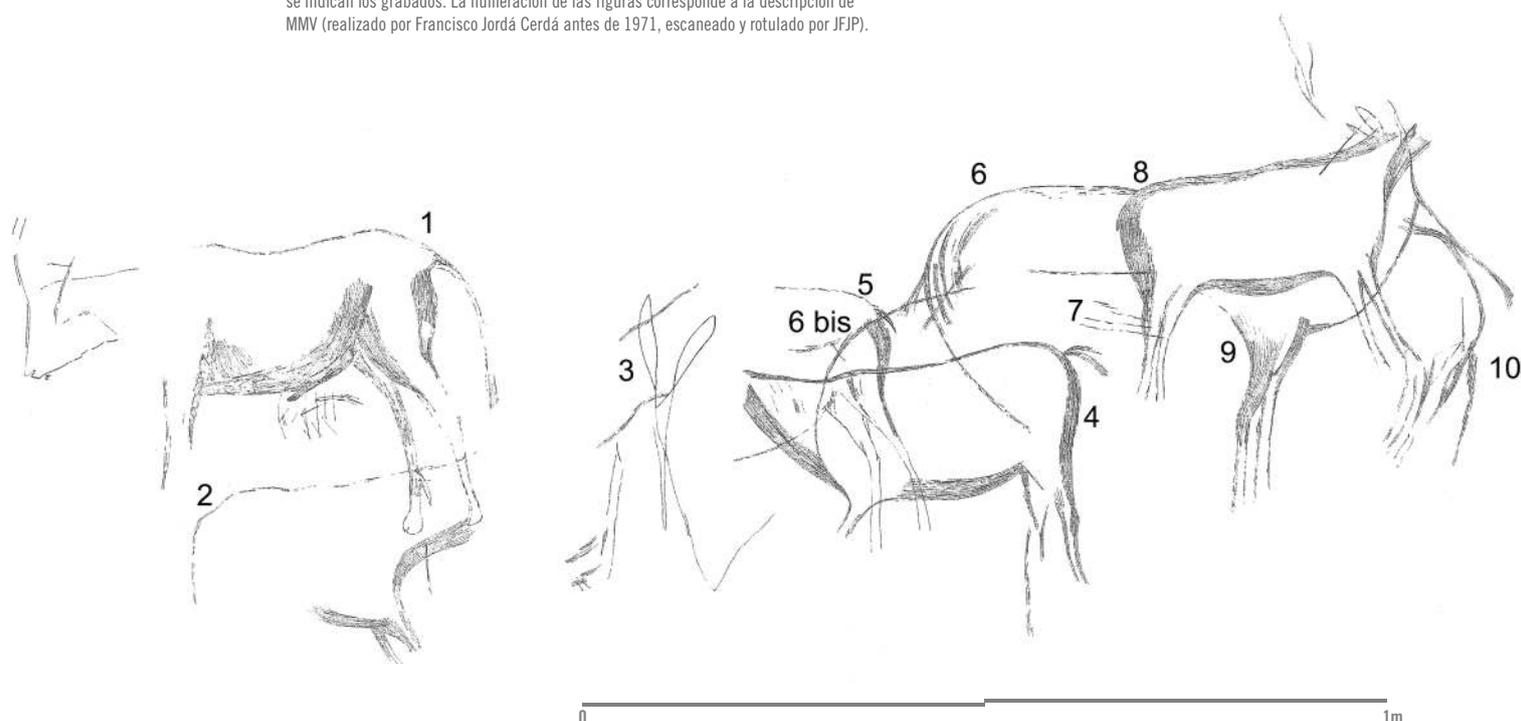




Fig. 5. Vista general (BN y color) del panel con arte rupestre de la cueva de Les Pedroses (fotografías de MMV).

El panel donde figuran las representaciones rupestres de Les Pedroses forma un rectángulo alargado aproximadamente de 2 x 1 m, a poca distancia del suelo. El tercio izquierdo está algo más hundido y es ligeramente cóncavo; los otros dos tercios lo están en un plano liso y continuado perfecto (Figura 5).

De izquierda a derecha y de arriba abajo, anotamos las particularidades de cada motivo:

- **Motivo nº1** (motivos VI y 4 de FJC) (Figuras 6 y 7). Bóvido de 50 cm de longitud desde la punta del hocico hasta el final de la grupa, grabado a trazado múltiple superficial, menos la cabeza, que lo está a doble trazo bastante profundo. De ésta sólo se percibe la línea baja del morro y casi todo el frente, con dos cuernos casi rectos, curvados ligeramente hacia atrás, y con la boca un poco entreabierta. Dentro de esa cabeza aparece otra más pequeña, de morro redondeado, con un cuerno hacia delante. La cabeza mayor podría corresponder a un bóvido y la menor a un cérvido o un caprino. Ambas no parecen tener relación directa con el motivo principal, pudiendo ser un añadido o un ensayo anterior abandonado. Mide 9 cm de alto, lo que se percibe de su dibujo. No se ve su unión con el resto del cuerpo, pues falta el cuello y el pecho. Las patas delanteras apenas se aprecian. Unos trazos bien marcados que sobresalen del vientre pueden, quizás, señalar el sexo, un tanto humanoide y desproporcionado por exceso de longitud para el tamaño. El Dr. Jesús Altuna Echave, en carta de 1/10/1973 opina que

«...tampoco yo veo bisonte alguno. El grabado de la izquierda sin la cabeza, antes que bisonte podría ser uro. La posición de las patas, aunque muy largas, le conviene. No es óbice el que no hayan figurado los testículos..., la cola, en cambio, en su arranque, más parece de caballo..., las patas podrían ser también de caballo, aunque siempre excesivamente largas..., la cabeza parece la de una cabra. Prescindiendo de la rayita que separa las dos pezuñas..., las figuras en rojo que lla-

mas 4 y 8 parecen cérvidos. Parece excluirse el reno, por la falta de hirsutismo entre cuello y pecho. La figura roja de la izquierda, numero 2 es más problemática, pero pudiera ser también cérvido. El cuarto trasero que está sobre la parte anterior del cérvido rojo central parece de otro ciervo».

A este respecto también el Dr. Benito Madariaga de la Campa en carta de 5/10/1973 opina que

«Los dibujos de Les Pedroses, son, a mi juicio: los de color rojo, cérvidos, sin mucha duda, ya que la cola es bien clara. Respecto a la otra figura no es caballo, por la forma del pene. Entonces es un rumiante: bóvido o bisonte, aunque como tú dices no aparecen los testículos del uro, ni el hirsutismo típico del bisonte. La cabeza sería de bóvido por su cornamenta, así como la pezuña hendida de la pata trasera derecha..., podría tratarse de una figura enmendada utilizando trazos de otra especie».

Sólo se percibe nítida la pezuña hendida de la pata trasera posterior, dibujada en trazo único. El animal mira hacia la izquierda. Sus patas posteriores, propias de un bóvido, terminan dentro del cuello del bóvido acéfalo pintado que se encuentra en un plano inmediatamente inferior y cuya pintura recubre el trazado del bóvido. Teniendo en cuenta que la cabeza (motivo 4 de FJC) no se encuentra terminada y falta su unión con el cuerpo, como separada de él (aunque guardando proporción mutua en tamaño y distancia), puede pensarse en un intento posterior, inconcluso, de completar el motivo. De hecho en ninguno de los demás animales representados se señala la cabeza.

- **Motivo nº2** (motivo 1 de FJC) (Figuras 7 y 8). Debajo del anterior motivo y en parte superpuesto a ella tenemos un cérvido acéfalo pintado en rojo y contorneado con grabado de trazo múltiple. Mide unos 37 cm desde el cuello hasta el final de la grupa. Los cuartos traseros están



Fig. 7. Cueva de Les Pedroses. Representación de animal correspondiente al motivo nº1 de Mallo Viesca equivalentes a los motivos VI y 4 de Jordá Cerdá (fotografías de MMV).



Fig. 8. Cueva de Les Pedroses. Representación de animal correspondiente al motivo nº2 de Mallo Viesca equivalente al motivo 1 de Jordá Cerdá (fotografías de MMV).



Fig. 9. Cueva de Les Pedroses. Representación ideomorfa correspondiente al motivo nº3 de Mallo Viesca equivalente al motivo 5 de Jordá Cerdá (fotografía de MMV).

difuminados; se pierde en ellos el color. Es el peor conservado de los tres animales pintados. Está orientado a la derecha. Su color –sanguina– es algo diferente al de los otros dos cérvidos, debido bien a la utilización de una clase diferente de pintura o bien a la diferente calidad de la roca en este punto. Juntamente con el animal anterior se encuentra en el tercio izquierdo del panel, donde la roca se hunde y la piedra no es tan amarilla.

- **Motivo nº3** (motivo 5 de FJC) (Figura 9). Donde el muro se hace convexo para iniciar el plano de la derecha se encuentra, grabado en trazo único bastante profundo, un ideomorfo de 35 x 10 cm, en forma de doble oreja, alargadas en punta hacia arriba.

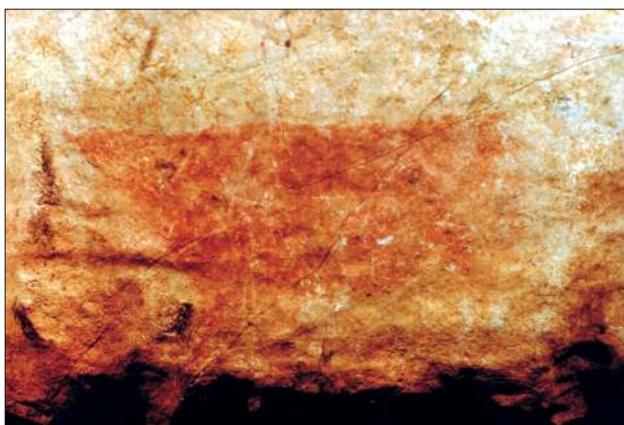


Fig. 10. Cueva de Les Pedroses. Representación de animal correspondiente al motivo nº4 de Mallo Viesca equivalente al motivo 2 de Jordá Cerdá (fotografías de MMV).

Fig. 11. Cueva de Les Pedroses. Representaciones de animales correspondientes a los motivos nº4 y 8 de Mallo Viesca equivalentes a los motivos 2 y 3 de Jordá Cerdá (fotografías de MMV).

- **Motivo nº4** (motivo 2 de FJC) (Figuras 10 y 11). Cérvido acéfalo pintado en rojo y contorneado con grabado de trazo múltiple, que mira hacia la izquierda. Mide 37 cm, como el cérvido anterior (nº2), y le separan de él 36 cm aproximadamente siguiendo la curva donde se encuentra el ideomorfo «orejudo» y sólo 14 cm en horizontal.
- **Motivo nº5** (motivo IVa de FJC). Infrapuesto a este cérvido se aprecian unas patas traseras grabadas a trazo fino, único en la derecha y múltiple en la izquierda, y sobresaliendo por encima de su contorno se observa el principio de la grupa, en trazo múltiple, de otro animal. Por su disposición miraría a la

izquierda. Podría ser un cérvido. A la izquierda del grabado hay otros trazos de grabado impreciso casi vertical, que se interfieren con el grabado nº3.

- **Motivo nº6** (motivo III de FJC). Cola y grupa, probablemente de caballo, grabados en trazo múltiple, que acaba en la cola y grupa del tercer cérvido pintado (nº8). Se inicia su dibujo en la vertical de la grupa del segundo cérvido en color (nº4), en una horizontal más elevada –la misma del tercer cérvido pintado– y se alarga hacia la derecha.
- **Motivo nº6 bis**. Curva a trazo múltiple, que partiendo de la cola del motivo nº6, atraviesa el motivo nº5 y llega hasta el pecho del cérvido nº4. Podrían ser los cuartos traseros de un caballo mirando a la derecha.
- **Motivo nº7**. Entre la grupa del segundo cérvido en color (nº4) y las patas del tercero (nº8), grabado fino a doble trazo de forma trapezoidal.
- **Motivo nº8** (motivo 3 de FJC) (Figuras 11 y 12). Cérvido acéfalo pintado en rojo y perfilado con grabado múltiple. Como los otros dos cérvidos mide 37 cm y se está orientado hacia la derecha. Al igual que el resto de los motivos del panel, excepto el nº1, están sin representar las pezuñas.
- **Motivo nº9** (motivo II de FJC) (Figura 12). Debajo de la anterior se perciben, grabadas en trazo múltiple, las patas traseras y algo del vientre de un posible cérvido orientado hacia la derecha. Una línea grabada horizontal parte de los cuartos traseros del tercer cérvido en color (nº8) hasta la grupa del segundo (nº4), 5 cm por encima de esta.
- **Motivo nº10** (motivo I de FJC) (Figura 12). Por último, en la parte inferior derecha del panel se aprecia un grabado de trazo múltiple en dirección

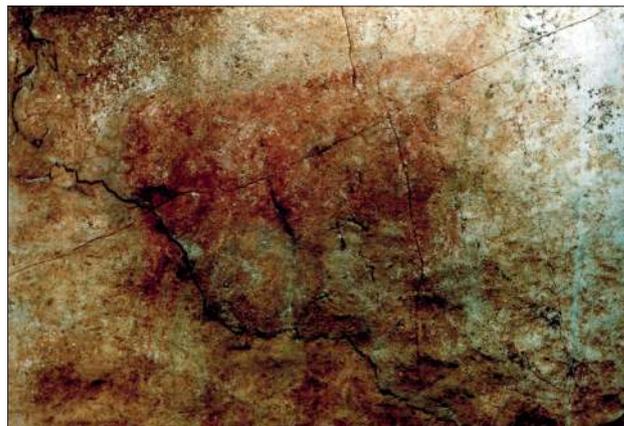


Fig. 12. Cueva de Les Pedroses. Representación de animal correspondiente al motivo nº8 de Mallo Viesca equivalente al motivo 3 de Jordá Cerdá (fotografías de MMV).



ascendente hacia la izquierda, que podría ser un cérvido, del que sólo se representarían los cuartos traseros.

6. Análisis estético (MMV)

La técnica, tanto de los grabados como de las pinturas, según FJC, con cuya apreciación concuerda Leroi-Gourhan (1965), es la propia de Altamira: Magdaleniense inferior y medio cantábricos. No obstante, los grabados se realizaron con anterioridad a las pinturas, pues el color de estas últimas rellena el hueco del grabado en los puntos de coincidencia.

No se ve que al querer pintar los tres cérvidos acéfalos se haya querido tener en cuenta la existencia de los grabados. Y no sólo por tapparlos con la pintura cuando se interfieren, sino por la disposición de unos y otras (grabados y pinturas) en el panel. La disposición de los tres cérvidos pintados y su relación mutua es armónica, con un sentido claro de organización –inexistente, por el contrario, entre las pinturas y los simples grabados–. Sólo el ideomorfo «orejudo», por su situación en la curva convexa que separa en dos partes el panel, no altera ni interfiere en la organización de las pinturas.

Por otra parte, los simples grabados están inconclusos –al menos los que representan animales–; no así los cérvidos pintados. Estos son acéfalos, pero intencionadamente –con fines expresivos que hoy desconocemos–, y su pintura está completa: el cuello se estrecha hasta terminar en punta, para no dejar duda alguna de que no se pensó en representar la cabeza. En los grabados, en cambio, todos los motivos representados están sin terminar: no sólo en el orden de la imagen representada, sino también como simple dibujo.

Entre los grabados de animales, abstrayendo los cérvidos pintados, se puede percibir un cierto orden o interés por la composición en grupo. Así en la línea superior del panel y en ambos extremos, los dos animales, de proporciones similares, se contraponen: el de la derecha mira en esa dirección y el otro a la izquierda. En una línea inferior y en la parte derecha del panel (la más larga, el doble que la otra) los animales representados estarían orientados hacia la izquierda, contraponiéndose al bóvido incompleto que en esa misma zona se encuentra en un nivel superior (Figura 13).

En el orden estético el esquema resulta bastante imperfecto. No se acierta a situar convenientemente los motivos en el panel. En la zona de la derecha se amontonan; el animal del centro, por el tamaño de lo delineado, terminaría en el mismo borde de la curva de separación o se adentraría en ella; los dos de la derecha, de haberse representado de forma completa, se interferirían. Por todo ello dejan, una impresión de prueba o de ensayo.

Teniendo en cuenta la composición posterior definitiva y completa de los cérvidos pintados, podemos pensar en un doble ensayo de organización del panel



Fig. 13. Esquema compositivo del panel (según Mallo Viesca).



Fig. 14. Primer ensayo compositivo del panel (según Mallo Viesca).



Fig. 15. Segundo ensayo compositivo del panel (según Mallo Viesca).

(Figuras 14 y 15). Los dos animales de la derecha no caben en el mismo esquema, pues ya hemos dicho que se interferirían.

¿Se trataría, por tanto, de pruebas preliminares que terminaron con la ejecución de los cérvidos pintados? No se debe olvidar que grabados y pinturas pertenecen a la misma época y que las pinturas se han realizado después de los grabados. Tampoco se puede olvidar que con una luz rojiza y no muy intensa –como la que utilizarían los paleolíticos– los grabados no estorban ni se interfieren en la visión de las pinturas. Por eso también es posible que *en este caso* (y lo subrayamos porque está muy lejos de nosotros el darle validez universal, aún hipotética) la técnica del grabado unida a la pintura tuviese una función preliminar, al iniciar el dibujo, de indicar la situación posible de los motivos en el panel, con posibilidad de corrección o abandono. Luego también serviría para corregir desviaciones de la pintura y acentuar las líneas que la enmarcan. Si en todo ello hay mucho de hipótesis –aunque razonable y acomodada a los datos–, no así en el esquema compositivo de los cérvidos pintados. La representación de los motivos es imperfecta –sobre todo si la comparamos con los mejores ejemplos de arte paleolítico–, pero el esquema compositivo está acertado.

El artista ha tenido en cuenta la estructura del panel. Como ya hemos dicho, se trata de un rectángulo alargado en dirección horizontal, dividido en dos partes



desiguales: el de la derecha de una longitud aproximadamente el doble que el de la izquierda, y este algo más hundido. Todo el panel, no obstante, cuenta con unidad morfológica clara, a manera de friso, propicia para la composición.

La división natural del muro en dos partes se prestaba para una separación en «cuadros» y dificultaba de alguna manera la composición única. Sin embargo, lo que se intentó y realizó fue esto último. Dada su respectiva longitud, las representaciones de la derecha serían más numerosas. Al situar sólo una a la izquierda, siendo los motivos de igual tamaño, una razón proporcional exigía dos a la derecha. El problema consistía entonces en que estas dos no se conjuntasen de tal manera que dejaran aislada a la primera. Teniendo en cuenta que los motivos, siguiendo la tradición común del arte paleolítico, iban a representarse de perfil, la solución dada es eficaz: los dos cérvidos de la derecha miran en dirección opuesta, mientras que se enfrentan el de la izquierda y el central; al tiempo que las tres motivos se sitúan en una línea ascendente de izquierda a derecha. Aún más, el artista tomó en consideración la distinta profundidad en los dos lados de la pared y esa línea ascendente la señaló menos en el orden geométrico que en el de la perspectiva del espectador: el cérvido de la izquierda queda, en un plano horizontal, casi al mismo nivel que el cérvido del centro, lo que favorece, juntamente con la disposición de los motivos, su mutua conjunción, amenazada por encontrarse el primero en un plano más profundo; y esto último impide al mismo tiempo que se acentúe entre ellas una sensación de horizontalidad.

Si la distinta tonalidad de la pintura en el cérvido de la izquierda se buscó intencionadamente, con ese recurso, al distinguirla y destacarla, se ayudaba a no marginarla del conjunto. Este acierto compositivo lo podemos todavía corroborar con una prueba diríamos negativa. Si los tres motivos se orientasen en la misma dirección, ya fuese a derecha o a izquierda, aparte de la monotonía a que eso diera lugar, entonces el cérvido de la izquierda se encontraría desplazado respecto a los otros dos por la particular morfología de la pared, que aúna a éstos y aísla a aquél. Igualmente si los dos de la derecha mirasen en dirección al de la izquierda, enfrentándose al él, aunque entonces de modo menos pronunciado. Situar a los tres en la misma línea horizontal sería renunciar sin razón a un elemental efecto estético. Una composición en triángulo era difícil lograrla por los dos niveles de profundidad. También una línea descendente de izquierda a derecha: para salvar en perspectiva la mayor altura del primer cérvido se precisaría poner a los otros dos en la misma línea horizontal, por no dar más de sí el panel por abajo, aislándose a aquel de modo inconveniente.

Si ahora recordamos el esquema de los grabados que anteriormente hemos dado, veremos allí algunas de estas soluciones fallidas. Quizás porque efectivamente fueron un ensayo, abandonado, para la composición definitiva (Figura 16).

Cabría también preguntar por qué habían de ser tres los animales representados. Para responder necesitaríamos adentrarnos en las intenciones y finalidades del artista, lo que resulta imposible. Pero si hemos de tener en cuenta que en el

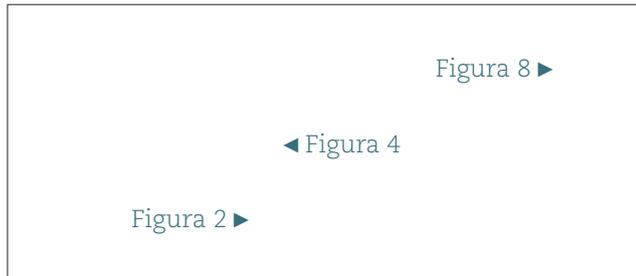


Fig. 16. Ensayo compositivo del panel (según Mallo Viesca).

gran panel de Pozu'l Ramu y en el techo de Altamira la composición está hecha igualmente, según características particulares de cada uno, sobre la base del tres, podríamos inducir una constante compositiva para algunas manifestaciones del arte magdaleniense cantábrico con valor simbólico o simplemente significativo por determinar. Por último recordemos que la no representación de las pezuñas podría señalar la visión de los animales en su medio natural, tapadas por la hierba o el follaje.

No queremos entrar en el estudio de los posibles contenidos religiosos o míticos del panel, y por consiguiente el de la religión o religiones paleolíticas, que interpreta muy acertadamente el profesor Jordá Cerdá. Solamente apuntar que el motivo nº1 del posible bóvido macho podría tener un cierto sentido totémico al estar situado en un lugar destacado como presidiendo, aislado, toda la composición.

Queremos también dejar clara constancia de la colaboración desinteresada que hemos recibido del profesor Soria Heredia, O.P., para completar el estudio de la composición estética del panel. Esta colaboración se plasmará en el futuro, con el estudio de las cuevas de Altamira, Pasiega, Ekain y posiblemente Ojo Guareña. En todas ellas se advierte una composición intencionada de cierto orden geométrico, tal y como habíamos visto en El Ramu. Desde aquí le damos las más expresivas gracias.

7. El santuario rupestre y sus fases (FJC)

Por los comentarios anteriores se aprecia que Les Pedroses no tuvo una gran importancia como yacimiento arqueológico desde el punto de vista industrial y económico. Su gran interés reside en la extraordinaria información que, tanto artística como religiosa, ofrece el conjunto rupestre situado en su galería Noreste (Figuras 4 y 5), a pesar de sus reducidas dimensiones y de los escasos motivos de animales en ella representados –pero con significativos cambios de técnicas y estilos– y también por las superposiciones y correcciones posteriores.

Esta sucesión de técnicas y estilos induce a pensar que intervinieron en la elaboración de los distintos momentos del santuario tres grupos de gentes, unidas sin duda por el parentesco, pero en las que se operaron importantes cambios



a través del tiempo, los cuales quedan perfectamente reflejados en la realidad representativa de cada uno de los tres momentos de la vida del santuario con sus sucesivos cambios de técnica y estilo.

Los dos santuarios más antiguos revelan una misma realidad mítica: el animal acéfalo, mientras que el tercero retorna a la restauración de la cabeza. Los dos más antiguos se podría decir que, en cierto modo, representan una «herejía», mientras que el tercero sería la vuelta a la ortodoxia, lo que permite asegurar que la religión del Paleolítico superior no se mantuvo invariable a través de los tiempos dentro de un limitado zoolatrismo, en el que surgen nuevas orientaciones –como esta de los acéfalos– o bien aparecen los rasgos de una «divinidad» femenina, como se observa en algún santuario, como en el de los motivos rojos de Llonín (Jordá Cerdá, 1984-85), en el que por primera vez aparecen unidos la mujer, la serpiente y el árbol, mitografía que tendrá larga perduración en religiones posteriores. Pero, tras este breve inciso, volvamos a los santuarios de Les Pedroses.

7.1. El primer santuario

Infrapuestos a todos los motivos representados en el panel de Les Pedroses se hallan situadas las seis motivos grabados más antiguos, que representan otros tantos animales (Figuras 5, 8, 9, 17 y 18). A la izquierda del panel, según se mira, se halla la representación de un toro acéfalo (fase I, motivo VI) (Figuras 6 y 7), cuyo cuerpo se inicia en la misma cruz del animal, sigue con la línea del lomo hasta llegar al rabo, que es muy largo y curvado. Las dos piernas traseras, excesivamente largas, parecen verse con un cierto sentido de la perspectiva, y terminan en unas pezuñas muy realistas. El vientre se dibujó con cierto realismo con un patente sexo masculino, acabando el contorno con la línea curva del pecho del que surge poco más del brazuelo de una pata delantera.

A la derecha del toro anterior se encuentra la representación de un ciervo acéfalo (fase I, motivos IVa y IVb), que carece además de pecho y sólo presenta el bajo vientre y las piernas traseras sin pezuñas y alargadas. Las piernas delanteras son dos simples trazos, que se inician en una línea que parece representar el pecho en parte. Continúa el panel con una serie de motivos grabados, del tipo «contornos inacabados», entre los que se encuentra la parte posterior de una representación de animal con un breve rabo que podría ser un cérvido (fase I, motivo III), y a continuación, un par de cérvidos afrontados y rampantes (fase I, motivos II y I), de los que sólo se dibujaron las partes inferiores, y por tanto, acéfalos. No es necesario insistir en que el rasgo común y predominante en todo este conjunto animal es la acefalía, que debió de formar parte de una temática religiosa –ritual o mítica– que se halla presente en varios santuarios paleolíticos, pero que en Les Pedroses aparece como tema único.

La técnica de representación utilizada es la del grabado, pero no la de tipo unilineal empleada en los santuarios anteriores de grabados, sino que se utilizó una nueva técnica, en la que el animal ofrece un contorno realizado mediante la

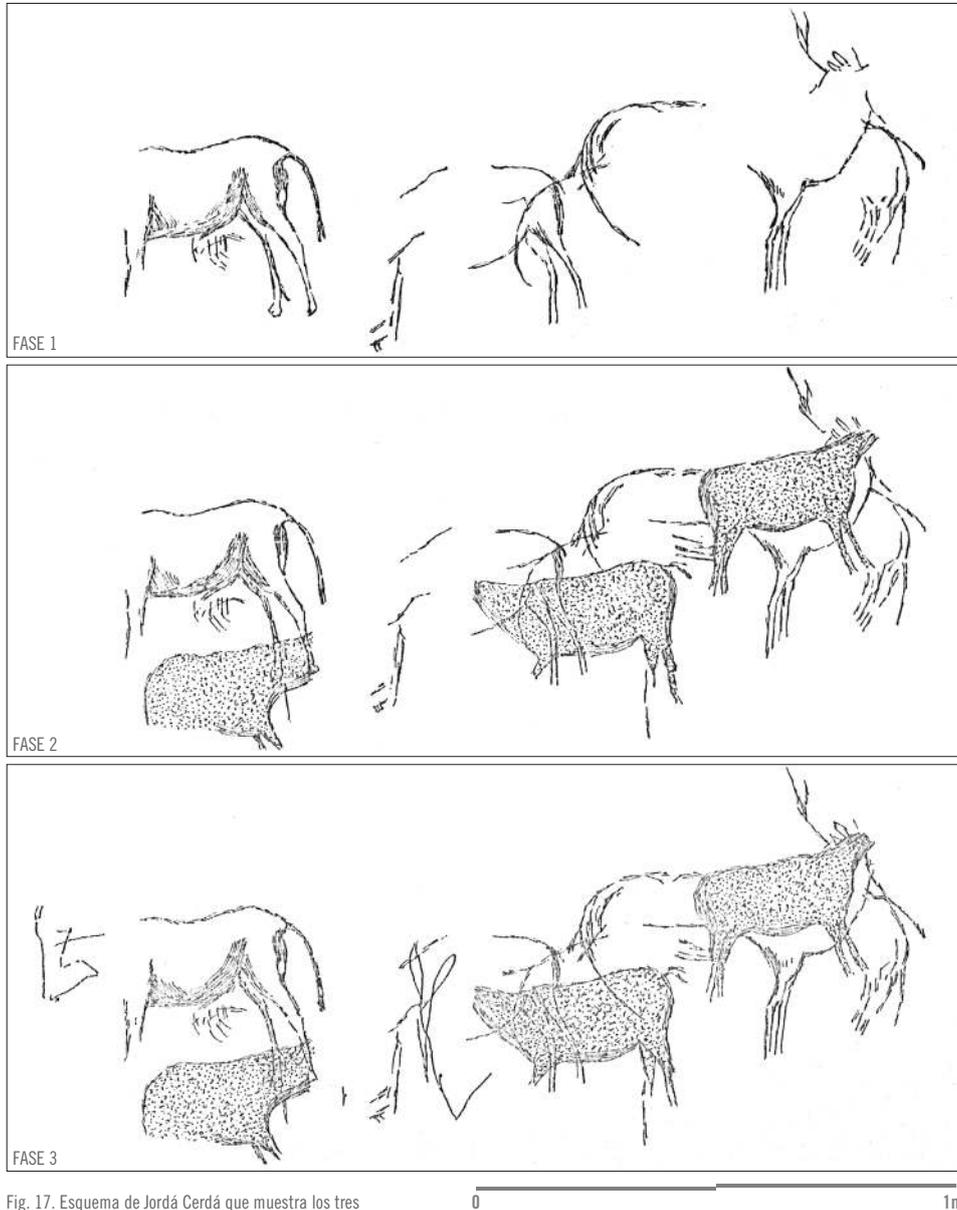


Fig. 17. Esquema de Jordá Cerdá que muestra los tres santuarios de la cueva de Les Pedroses, a partir de una reducción del calco original (realizado por Jordá Cerdá, escaneado y rotulado por JFJP).

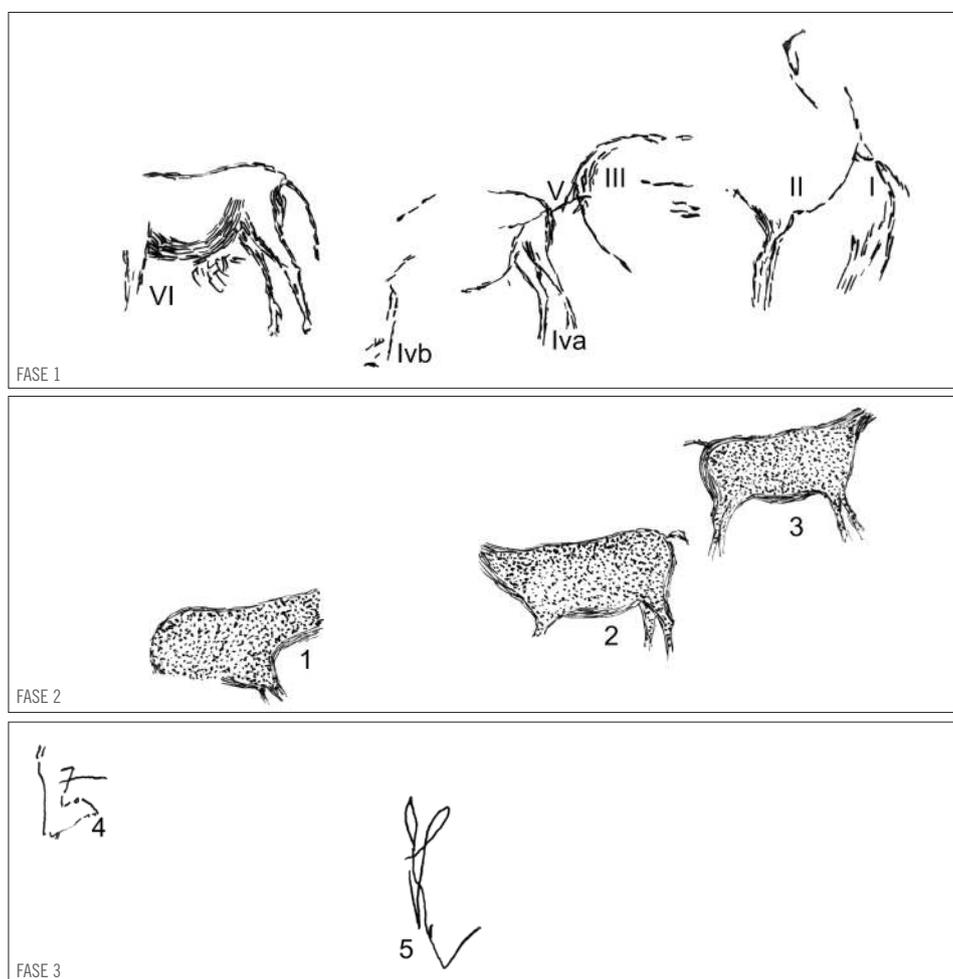


Fig. 18. Esquema de Jordá Cerdá sobre papel que muestra los motivos que corresponden a cada uno de los tres santuarios de la cueva de Les Pedroses con indicación de la numeración que dicho autor otorga a sus respectivas figuras (realizado por Jordá Cerdá, escaneado y rotulado por JFJP).

asociación de pequeños trazos estrechamente unidos, lo que determina una línea gruesa –llamada contorno de trazo múltiple– que da al animal una mayor apariencia de relieve, que se completa mediante el relleno de algunos miembros o partes internas al contorno –cabeza, cuello, dorso, bajo vientre, muslos, etc.– con series de trazos más o menos paralelos o entrecruzados, con los que la representación del animal adquiere una cierta sensación de bulto y relieve. Es decir, con

esta nueva técnica se intenta por primera vez en la historia del arte conseguir la sensación de volumen y relieve sobre dos dimensiones. Esta nueva técnica se denomina de contorno de trazo múltiple y de estriados interiores, mediante la cual se intenta dotar al animal de un mayor realismo, al tiempo que se adquiere una sensación naturalista. Dicha técnica inicia sus balbuceos durante los tiempos del Solutrense medio de Parpalló (Gandía, Valencia) (Pericot 1942), aunque alcanza su desarrollo y perfeccionamiento en la región cantábrica, durante los tiempos del Magdaleniense inferior cantábrico, durante la facies «Castillo» (Utrilla 1981). Fue puesta de relieve por primera vez al estudiar el arte rupestre de la cueva de El Castillo (Puente Viesgo, Cantabria) (Alcalde del Río *et al* 1911) y más tarde en Altamira (Santillana del Mar, Cantabria) (Breuil y Obermaier 1935), en donde se señaló su presencia y utilización, tanto en el arte rupestre como en el mueble. Procede precisamente de El Castillo el mejor conjunto de representaciones muebles (Almagro 1976). El reciente descubrimiento de la cueva-santuario de Llonín-El Quesu (Peñamellera Baja, Asturias) (Berenguer 1976), que como Les Pedroses, contiene tres santuarios superpuestos, de los cuales el segundo, superpuesto a otro anterior de motivos rojos, ofrece una importante serie de representaciones grabadas de contornos de trazo múltiples e interiores estriados, de técnica semejante a la del primer santuario de Les Pedroses, en el que son numerosos los ciervos y las cabras, en tanto que el caballo y el bisonte están representados con un sentido testimonial.

7.2. El segundo santuario

En superposición directa con las representaciones del anterior conjunto se contemplan otras tres representaciones de animales acéfalos (Figuras 5, 6, 8, 9, 10, 17 y 18), que repiten las especies del primero: un toro y dos cérvidos. Lo cual demuestra una cierta continuidad de creencias entre ambos santuarios, que sólo se distinguen entre sí por la utilización en el segundo de una nueva forma artística: la asociación de la pintura al grabado, continuando esta la técnica del contorno de trazo múltiple e interiores estriados y utilizando una tinta plana roja para rellenar el espacio interior al contorno del animal.

El motivo situado a la izquierda y en la parte baja del panel representa sin duda un toro acéfalo (fase II, motivo 1) (Figura 6), pues aunque se echa de menos el rabo característico, sin embargo el ancho del cuello parece propio de dicho animal, el cual ha sido ensanchado de modo amplio por los estriados. Salvo un fragmento de brazuelo el ciervo carece de extremidades. La tinta plana roja aparece distribuida desigualmente por el interior del contorno, hecho debido a una disminución de intensidad causada por la humedad de la roca más que a una imperfección técnica.

A la derecha del motivo anterior, pero a una mayor altura y ocupando el centro del panel, se halla representado un cérvido acéfalo (Figuras 10 y 11), orientado hacia la izquierda y superpuesto por la parte del cuello al cérvido acéfalo de la



fase anterior (fase II, motivo 2). Su acefalía presenta un cuello normal con la zona baja ampliamente estriada, lo que se repite en el bajo vientre y zona posterior, desde el rabo hasta la articulación de la pierna. No se representaron las extremidades, salvo unos muñones. Como en el anterior motivo, todo el interior limitado por el contorno se rellenó con una tinta plana de desigual intensidad.

También el tercer motivo de este santuario es un cérvido acéfalo (Figuras 11 y 12), que presenta la parte inferior del cuello, el bajo vientre, la zona alta de la pierna posterior y en toda la espalda grabados con el estriado característico (fase II, motivo 3). Es la única representación que presenta dibujadas sus cuatro extremidades, aunque sin pezuñas y, al igual que las otras dos, está cubierta por la tinta roja plana.

Estos tres motivos del segundo santuario de Les Pedroses pueden considerarse como excepcionales, tanto por su técnica y estilo, como por sentido y significado religioso. Respecto de los primeros, hay que señalar la unión de dos técnicas distintas en un mismo motivo, dentro de un estilo de tendencia realista un tanto expresionista y seguramente se trata de una experiencia técnica anterior a la de los bícromos de Ekain (Deva, Guipúzcoa), Altamira o Pozu'l Ramu, de ahí, el interés artístico de Les Pedroses, como antecedente de las nuevas técnicas bícromas. En cuanto al aspecto religioso, es de interés observar la continuidad del culto al animal acéfalo, que se halla centrado, como en el primero, en el par animal toro/cérvido, lo que implica la continuidad de un culto específico dentro de una pequeña área que será desplazado en la siguiente fase.

7.3. El tercer santuario

En realidad no se trata de un nuevo santuario, sino de una corrección llevada a cabo para borrar el acefalismo anterior y que se limita exclusivamente al toro acéfalo del primer santuario, al tiempo que se introduce un nuevo e importante elemento en el contexto religioso paleolítico (Figuras 17 y 18): el ideomorfo o signo simbólico, presente en la mayoría de los santuarios paleolíticos, pero que curiosamente se echa en falta en los santuarios del estilo de contornos de trazo múltiple y estriados interiores, como en el de Llonín-El Quesu.

La corrección señalada se refiere al toro acéfalo del primer santuario, al que se le añadieron dos cabezas de toro (fase III, motivo 4), grabadas en el preciso lugar de la acefalía primitiva (Figuras 17 y 18), lo cual hace suponer que los nuevos visitantes no tendrían relación alguna con el acefalismo religioso y trataron de incorporar el viejo santuario de los acéfalos a la ortodoxia del animal completo. Ambas se grabaron con trazo simple y algo intenso, siendo una de las dos cabezas mayor que la otra. La primera tiene dos pequeños cuernos, ligeramente curvados, una frente recta que se curva en el hocico, el cual ligeramente entreabierto y con un mechón de pelos bajo el labio inferior, se prolonga con una sotabarba levemente curvada hasta finalizar en el cuello. La segunda cabeza, más pequeña, tiene la frente recta y dos cuernos en doble ángulo sobre la testuz, además del

cuello recto por la parte superior. En su hocico no aparecen detalles y está poco pronunciado, salvo algo en la sotabarba y con la parte baja del cuello ligeramente curva y poco pronunciada.

Este añadido de las dos cabezas se llevó a cabo, sin duda, en dos momentos distintos –dado los distintos tipos de cabeza– aunque cercanos en el tiempo –dadas las similitudes de los tipos de grabado–. Es posible que los nuevos fieles correctores procediesen de la vecina cueva del Pozu'l Ramu o de otra de los alrededores, que habían abandonado la religiosidad relativa a los acéfalos.

Hacia la misma época se llevó a cabo el grabado de un motivo ideomorfo (Figura 9) realizada con la misma técnica de trazo único de las cabezas de toro. Se trata de un motivo con doble ángulo de lados curvos, que se entrecortan entre sí. Uno de los lados de cada ángulo acaba en su extremo con una forma foliar, que a primera vista dan al ideomorfo un aspecto de «orejudo» (fase III, motivo 5), pero salvo este detalle, dichas formas angulares recuerdan más a los tipos vulviformes, aunque hasta el momento no tienen un evidente paralelo, salvo quizás los posibles vulviformes de Micolón (Riclonés, Cantabria) (García Guinea 1979).

8. La posición cronológica y cultural de los santuarios (FJC)

Los santuarios de Les Pedroses presentan una sucesión artístico-religiosa del mayor interés por la serie de paralelismos que sus representaciones presentan, tanto en relación con el arte rupestre como con el mueble, lo que hace a nuestro yacimiento esencial y clave en la ordenación cronológico-cultural del arte rupestre paleolítico de la región cantábrica.

Su primer santuario –Les Pedroses I– puede ser comparado y paralelizado con otros que contienen series de representaciones de la misma técnica y estilo, lo que permite establecer entre ellos amplias relaciones, que incluso pueden dar origen al planteamiento de una «provincia» artístico-religiosa dentro de la región cantábrica, cuya base se asienta, arqueológica y estratigráficamente, en la presencia de obras de arte mueble con representaciones de animales realizadas con la misma técnica y estilo que además reproducen, de modo amplio, los mismos tipos de animales.

Los paralelos rupestres de Les Pedroses I se sitúan en santuarios de la misma técnica y estilo situados en las cuevas de Altamira, El Castillo y Llonín-El Quesu, a los que hay que unir, con series menos importantes, los de Pozu'l Ramu, El Pindal (Ribadedeva, Asturias) y El Buxu (Cardes, Cangas de Onís, Asturias), además de La Peña de Candamo (San Román de Candamo, Asturias) y Altxerri (Aia, Guipúzcoa) con series más tardías. De Altamira se conocen dos series de representaciones. Una en la galería final con sólo cabezas de cierva y otra en el gran techo con cabezas de cierva y tres grandes ciervos (Breuil y Obermaier 1935). En El Castillo se representaron tan sólo dos pequeñas series de cabezas, alguna de ellas muy



expresiva (Alcalde del Río *et al* 1911), mientras que en la cueva de Llonín-El Quesu existe un gran santuario con representaciones de cabezas de ciervo y de cabra, acéfalos de ambas especies, y además un caballo y un bisonte como par testimonial (Berenguer 1979). En el Pozu'l Ramu se contemplan unas cuantas cabezas de estilo torpe (Jordá Cerdá *et al* 1970). En El Pindal hay una serie de bisontes acéfalos del mismo estilo y técnica en relación con una cabeza de caballo (Jordá Cerdá y Berenguer 1954). Más tardío parece un caballito de la cueva de El Busuá con series de estriados sin orden anatómico (Obermaier y Vega del Sella 1918). En La Peña de Candamo hay una pequeña serie de ciervos y un caballo con estriados interiores, con contornos sombreados en negro (Hernández Pacheco 1919), que hay que considerar como posteriores a los verdaderos estriados, así como los posibles estriados de características muy atípicas, que suponen un amplio desfase respecto de los originales. Todos estos santuarios suponen la existencia de grupos humanos relacionados entre si mediante el arte y la religión, lo que además se confirma con varias representaciones de la misma técnica y estilo sobre obras de arte mueble.

Son unos pocos yacimientos arqueológicos que contienen, en niveles pertenecientes al Magdaleniense inferior cántabro evolucionado, escápulas u omóplatos de cérvidos en los que se han representado cabezas de cierva con el estilo propio de los estriados. De Altamira proceden unos pocos ejemplos con las cabezas de cierva. Uno de ellos se ha supuesto como procedente del nivel Solutrense superior de dicha cueva (Breuil y Obermaier 1935), lo que no parece posible dada la escasez de objetos óseos procedentes de dicho nivel, además de no haberse encontrado más ejemplos en otros yacimientos con Solutrense. Pero el yacimiento más importante en este tipo de hallazgos fue El Castillo, en cuyo Magdaleniense inferior se recogieron cuarenta y ocho fragmentos de escápulas de cérvido decoradas con grabados del tipo que estudiamos en los que se representa en mayoría cabezas de cierva y alguna de toro. Destaca la placa en la que se ha representado una cabeza de cierva retrospectiva, que asegura la posición cronológica de este tipo de representación en el arte rupestre de Covalanas (Ramales de la Victoria, Cantabria) (Alcalde del Río *et al* 1911; Moure Romanillo *et al* 1989). En la cueva de Rascaño (Mirones-Miera, Cantabria) se recogió, fuera de estratigrafía, un fragmento de escápula con una representación de cabeza de cierva (González Echegaray y Barandiarán Maestu 1981) y en El Cierro, yacimiento cercano a Les Pedroses se recuperó un fragmento de omóplato con la cabeza grabada de una cierva entre los materiales óseos con grabados propios del Magdaleniense inferior de facies «Castillo» (Gómez Fuentes y Bécares Pérez 1979).

Pero en la región cantábrica, el Magdaleniense inferior evolucionado de algunos de los yacimientos citados está fechado mediante el C-14, lo cual permite dar al santuario de Les Pedroses I una cronología aproximada. El nivel de El Juyo está datado en el 15.300 ±700 BP (M-830), mientras que el de Rascaño se fecha en el 15.173 ±160 BP (BM-1452), en tanto que para el Magdaleniense inferior de Altamira se obtuvo el 15.500 ±700 BP (M-829) y para el de La Lloseta (= Cueva del Río) el del 15.200

± 412 BP (Gak-2549?). Por lo tanto, habría que aceptar para Les Pedroses I una cronología entre la de Altamira y la de Rascaño. El testimonio del omóplato grabado de El Cierro, cercano a Les Pedroses, viene en apoyo de esta datación aproximada.

En cuanto a Les Pedroses II, posterior por superposición directa a Les Pedroses I, ha de ser datado con una fecha no excesivamente alejada del primero, ya que presenta en grabado una evidente continuidad de técnica y estilo, además de ser ambos exponentes basada en la acefalía del mismo par animal toro-ciervo, siendo la tinta plana roja la gran diferencia existente entre el uno y el otro.

La tinta plana roja parece haberse utilizado en el Gran Techo de Altamira con posterioridad a las figuras de ciervos y de cabezas de ciervas realizados mediante la técnica de los estriados y son anteriores a las representaciones bícromas de bisontes. Pero las pocas figuras de animales de estas tintas planas rojas presentan escasos trazos grabados sin relación con los estriados, lo que difícilmente los hace paralelizables con Les Pedroses II. No obstante es posible observar entre Les Pedroses II y el santuario de los bisontes bícromos de Altamira algunos rasgos paralelos. En ambos santuarios se utilizó el grabado estriado como elemento básico mediante el cual se dibujó la figura con el subrayado evidente de las formas musculares, sobre las cuales se pintó el interior de las figuras de modo distinto. Pintura roja para Les Pedroses II, pintura roja y negra con difuminados en Altamira, lo que supondría para Les Pedroses II un acercamiento cronológico a los bícromos de Altamira, los cuales se han supuesto siempre como pertenecientes al Magdaleniense superior de la región cantábrica. Lo cual no parece responder a la continuidad cultural y artística, ya que, de no mediar una catástrofe, no es posible imaginar que el arte paleolítico en la etapa en que llegó a su apogeo y esplendor desapareciese sin dejar rastro, ya que son los numerosos los yacimientos rupestres posteriores a los bícromos. Hay que tener en cuenta además que con posterioridad al Paleolítico superior, con los tiempos epipaleolíticos, en el área cántabro-pirenaica aparece el Aziliense, cultura en la que se opera un profundo cambio religioso, durante la cual desaparece la zoolatría paleolítica y su lugar es ocupado por una nueva religión, cuyo exponente lo constituyen unas escasas manifestaciones artísticas sobre placas de caliza o sobre guijarros en las que se representan ideomorfos de puntos, líneas rectas o curvas y otras figuras más complejas, entre las que se observa la presencia de alguna representación animal que hay que considerar como residual.

Los bícromos paleolíticos cantábricos debieron realizarse, a nuestro entender, a finales del Magdaleniense medio y comienzos del Magdaleniense superior. Es decir, al mismo tiempo que alcanza su madurez y esplendor el arte mueble, con sus cabezas recortadas –principalmente de caballos–, los discos de hueso con ricas decoraciones, arpones y azagayas con grabados y sobre todo la serie de bastones perforados entre los que triunfa el animal realizado dentro de las normas artísticas de un realismo naturalista, semejante al de las pinturas bícromas de Altamira, Pozu'l Ramu y Ekain.



Las diferencias existentes entre los tres santuarios bícromos obedece tanto a la diferenciación del animal dominante –que en tanto que en Altamira es el bisonte, en Ekain y Pozu'l Ramu domina el caballo– como a la ordenación religiosa, distinta también entre los tres santuarios, que podrían suponer una mayor antigüedad para los bícromos de Altamira, que conservan todavía la estructura básica del grabado estriado que en los otros dos santuarios ha desaparecido, hecho significativo, sobre todo en Pozu'l Ramu, dada su proximidad a Les Pedroses.

El cuadro cronológico adjunto (Tabla 1) resume, dentro de la problemática de la cronología paleolítica cantábrica, nuestros puntos de vista sobre tan interesante cuestión con la provisionalidad que revisten todas las hipótesis en Prehistoria.

ETAPAS	FECHAS BP	YACIMIENTOS
MAGDALENIENSE SUPERIOR		PEDROSES III
MAGDALENIENSE MEDIO		PEDROSES II
	15.173 ±160	Altamira (tintas planas)
		Rascaño (estriados)
MAGDALENIENSE INFERIOR EVOLUCIONADO		PEDROSES I
	15.300 ±700	El Juyo
	15.500 ±700	Altamira (estriados)

Tabla 1. Cronología de los santuarios de Les Pedroses (según Jordá Cerdá).

Les Pedroses III no es siquiera un santuario, sino una corrección de Les Pedroses I llevada a cabo, seguramente, con posterioridad a Les Pedroses II. Así lo parece señalar el ideomorfo de tipo vulviforme paralelo a otros, que se han señalado en la cueva de Micolón, ya dentro del Magdaleniense superior, en un momento en que la religiosidad en torno a los animales acéfalos había desaparecido o ya no era compartida entre los distintos grupos humanos integrados en el Magdaleniense superior cantábrico.

9. Sobre el acefalismo de Les Pedroses y sus variantes (FJC)

La mayor o menor abundancia de los animales representados en los santuarios rupestres paleolíticos, así como la presencia o ausencia de los mismos, está en función de los cambios climáticos que con tanta frecuencia se sucedieron durante los tiempos de la última glaciación de Würm. Tales cambios condicionaron y posibilitaron la presencia de determinados animales, así como su mayor o menor abundancia, tanto en los yacimientos arqueológicos, como en los santuarios rupestres.

tres. Teniendo esto presente, en Les Pedroses es posible pensar en la existencia de una continuidad climática desde que se grabó Les Pedroses I hasta que se grabó y pintó Les Pedroses II, ya que existe entre uno y otro una evidente continuidad en el tema animal –ciervo/toro– en el que el ciervo es el animal dominante, que a su vez desaparece durante el tercero, durante el cual el toro parece haber tenido una mayor importancia, además de introducirse un nuevo elemento ausente en los dos santuarios anteriores y, en general, en todos los realizados con las técnicas de los estriados, el vulviforme, bajo una forma poco corriente.

Se desconocen los motivos por los que el acefalismo –que en Les Pedroses alcanza su mayor significación religiosa– perdió importancia como elemento activo y de primer orden en los santuarios paleolíticos, en los que o bien no aparece representado, o parece relegado a un segundo plano. Así se observa en el santuario de los bícromos de Altamira, donde está representado una sola vez dentro del gran conjunto de bisontes normales. Pero, el gran interés del santuario de los bícromos altamirenses reside en que perpetúa un tipo de santuario anterior –el de Llonín-El Quesu– ya que repite, sin grandes variantes, la misma composición. En Llonín-El Quesu, aparece una gran composición en la que junto con ciervos/as íntegros acompañados por cabras se encuentran varios acéfalos y también varias cabezas, dispuestos formando una especie de «rebaño» que se halla como vigilado desde la parte izquierda del panel por las figuras de un caballo y un bisonte, es decir, el par tradicional presente ya en Hornos de la Peña (Alcalde del Río *et al* 1911). Por su parte, en el Gran Techo de Altamira (Breuil y Obermaier 1935) los bisontes se hallan dispuestos formando una especie de rebaño, en cuya parte central se observa la presencia de una compleja cabeza de caballo. Complementaria al conjunto de bisontes, pero fuera del gran conjunto, como vigilándolo, se halla la figura de una gran cierva. El conjunto de los santuarios responde, como fácilmente se observa, al mismo tipo de composición (Tabla 2).

Este hecho pone de relieve la continuidad en la disposición formal entre los dos santuarios a pesar de los cambios en el animal dominante, en la pérdida del valor «mítico» del animal acéfalo y en la continuidad de la cierva con valor religioso tradicional, que continúa como animal protector dentro de la nueva ordenación religiosa que tiene como animal dominante al bisonte.

SANTUARIO	CONJUNTO ANIMAL	ANIMALES VIGILANTES
Quesu-Llonín	ciervos y cabras	bisonte y caballo
Altamira	bisontes	cierva y caballo

Tabla 2. Interpretación de los santuarios de las cuevas de Altamira y de Quesu-Llónín (según Jordá Cerdá).



Pero el interés del animal acéfalo no parece haberse agotado en los santuarios mencionados, bien como animal dominante, bien como complementario, ya que también se encuentra formando parte de pequeños conjuntos o incluso en relación con una sola cabeza, que aparecen tanto en representaciones rupestres como muebles, en las que aparece, bien modificado por una cabeza agregada *a posteriori*, bien formando parte de composiciones más complejas.

En el santuario de Altxerri (Barandiarán 1964) hay un ciervo acéfalo grabado, al que con posterioridad se le añadió una cabeza. En el santuario de los bícromos del Pozu'l Ramu se ve una magnífica cierva acéfala de trazo negro a la que con posterioridad se le añadió una cabeza (Jordá Cerdá *et al* 1970), tipo de representación correctora, que ya se ha visto en Les Pedroses.

Sobre una placa ósea procedente de Lumentxa (Barandiarán 1966), en la que se observa el claro desdoblamiento acéfalo, ya que mientras en una de sus caras se grabó la cabeza de un toro, en la posterior aparece el resto del cuerpo del animal con solo las dos patas traseras. Este tipo de representación se ve también sobre un bastón perforado de Altamira (Breuil y Obermaier 1935), en el que aparecen dos cabezas de gamuza relacionadas con dos cuerpos colocados en posición inversa –es decir, con las piernas hacia arriba y el lomo en la base–, cuyo significado es difícil de averiguar, aunque se encuentra formando parte del tema cabeza/acéfalo. Otra interpretación del mismo tema se halla en El Castillo (Alcalde del Río *et al* 1911), entre cuyos motivos rojos de contorno lineal se ve un conjunto con una excelente cabeza de toro en la parte superior mientras que en la inferior aparece la parte posterior del animal, sin extremidades, pero con un pequeño rabo curvo y vuelto hacia arriba, que podría representar una cierva (¿?) que a su derecha tiene un trazo recto y oblicuo, conjunto que hay que relacionar con el par toro/cierva, que ya hemos visto en Les Pedroses.

Todavía es posible añadir una representación excepcional, ya que parece difícil de encuadrar dentro de los temas señalados. Se trata de la figura de una osa acéfala acompañada de su oseño, situada en una posición terminan en Ekain (Barandiarán y Altuna 1969), que quizás se relacione con un ritual de caza de difícil interpretación, como matar a la madre pero respetando al hijo.

Pero sin duda alguna, la representación más compleja y más interesante del tema que tratamos, se encuentra en La Pasiega (Puente Viesgo, Cantabria) (Alcalde del Río *et al* 1911) como parte de uno de sus santuarios de figuras rojas. El conjunto artístico-religioso se enmarca en relación con una figura rectangular, especie de escaleriforme, formado por dos trazos verticales y paralelos, cuya zona interior se halla acotada por tres trazos horizontales, de los que el superior cierra a la «escalera» por arriba, mientras que los otros dos dividen en tres partes la zona interior, que queda abierta por la parte inferior. En el recuadro superior se pintó la parte trasera de un animal con acusado vientre –posible cierva (¿?)–, mientras que en el siguiente recuadro no existe figura alguna, y en el espacio abierto inferior se pintó la cabeza, pecho y patas delanteras de un animal que,

por sus características faciales, parece un posible toro de cornamenta poco típica. Esta extraña composición se completa en su zona superior derecha por una especie de serpentiforme, modelado siguiendo el ángulo formado por cuatro series de puntos que en su parte central se engruesa con dos series más cortas. En la parte inferior del escaleriforme aparece una tinta roja plana trianguliforme que es posible interpretar como una figura vulvar. Si la figura serpentiforme pudiese interpretarse como masculina se tendría la oposición masculino/femenino, que se correspondería con la del interior toro/cierva, aunque contrapuestas. Esta última ofrece un evidente paralelo con la citada antes de El Castillo. Es posible que nos encontremos ante una historia «mítica» en relación con el mito del animal acéfalo. Pero todavía en esta representación de La Pasiega podríamos plantear una más amplia interpretación, ya que la figura «escaleriforme» podría representar un espacio sagrado –quizás la misma cueva– cuya entrada estaría protegida por la vulva y el toro macho, situándose al final de la misma la cierva grávida en relación con el elemento masculino fecundante. Pero esto que planteamos no pasa de ser una simple hipótesis de trabajo, que esperamos pueda o no ser confirmada con nuevos y más explícitos hallazgos.

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.

Hay que tener en cuenta que, como en toda religión, en la zoolatría del Paleolítico superior de Europa occidental existieron importantes mitos y ritos, aparte de numerosos elementos simbólicos, que en su mayor parte no han sido todavía identificados, pero que a no dudar lo serán en la medida que se abandone el formalismo a ultranza actual relacionado con el arte rupestre y nos apliquemos a buscar la verdadera estructura religiosa de los santuarios y de sus representaciones. Sólo así ha sido posible identificar la hierogamia de Los Casares, santuario en que además se ha podido identificar un ritual de purificación acuática y la entrega por una «divinidad acuática» del «árbol cósmico» a un personaje masculino. Pero, sin duda, la representación mítica de mayor interés se encuentra situada en el primer santuario de la cueva de Llonín-El Quesu, en cuyas figuras rojas está presente una «divinidad» femenina, que se halla acompañada por el «árbol cósmico» y la serpiente, a las que hay que añadir algunas otras nuevas identificaciones de carácter mítico y religioso llevadas a cabo en estos últimos años. ❁



Bibliografía

- ALCALDE DEL RÍO, Hermilio; BREUIL, Henri y SIERRA, Lorenzo (1911). *Les cavernes de la région cantabrique*. Monaco, Imp. Vve. A. Chéne.
- ALMAGRO BASCH, Martín (1976). «Los omóplatos decorados de la cueva de 'El Castillo', Puente Viesgo (Santander)». *Trabajos de Prehistoria*, 33: 9-112.
- ARANZADI, Telesforo y BARANDIARÁN, José Miguel (1935). *Exploraciones en la caverna de Santimamiñe (Basondo, Cortézubi). Tercera memoria: Yacimientos Azilienses y Paleolíticos. Exploraciones de la caverna de Lumentxa (Lekeitio)*. Bilbao, Excma. Diputación de Vizcaya.
- BARANDIARÁN, José Miguel (1966). «Excavaciones en Lumentxa (Campana 1964)». *Noticiario Arqueológico Hispánico*, 8-9: 24-32.
- BARANDIARÁN, José Miguel (1964). «La cueva de Altxerri y sus figuras rupestres». *Munibe*, 16: 91-140.
- BARANDIARÁN, José Miguel y ALTUNA, Jesús (1969). «La cueva de Ekain y sus figuras rupestres». *Munibe*, 21: 331-386.
- BERENGUER, Magín (1967). «La caverna de Les Pedroses». *ENSIDESA*, 106: 15-19.
- BLAS CORTINA, Miguel Ángel de (1983). *La Prehistoria Reciente en Asturias*. Oviedo, Fundación Pública de Cuevas y Yacimientos Prehistóricos de Asturias, Consejería de Cultura, Principado de Asturias. (Estudios de Arqueología Asturiana; 1).
- BREUIL, Henri y OBERMAIER, Hugo (1935). *La Cueva de Altamira en Santillana del Mar* (versión española de J. Pérez de Barradas con un prólogo del Duque de Berwick y de Alba). Nueva edición. Madrid, Junta de Cuevas de Altamira, The Hispanic Society of América y la Academia de la Historia.
- CLARK, Geoffrey A. (1976). *El Asturiense Cantábrico*. Madrid, CSIC. (Biblioteca Prehistórica Hispánica; 13).
- GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel (1979). *Altamira y otras cuevas de Cantabria*. Madrid, Sílex.
- GÓMEZ FUENTES, Alejandro y BÉCARES PÉREZ, Julián (1979). «Un hueso grabado en la cueva de 'El Cierro' (Ribadesella, Asturias)». En: *XV Congreso Nacional de Arqueología, Lugo 1977*. Zaragoza, 83-94.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, Joaquín y BARANDIARÁN MAESTU, Ignacio (1981). *El Paleolítico Superior de la Cueva de Rascaño (Santander)*. Santander, Centro de Investigación y Museo de Altamira, Ministerio de Cultura. (Monografías; 3).
- GONZÁLEZ MORALES, M. (1982). *El Asturiense y otras culturas locales*. Santander, Centro de Investigación y Museo de Altamira, Ministerio de Cultura. (Monografías; 7).
- HERNÁNDEZ-PACHECO Y ESTEBAN, Eduardo (1919). *La caverna de La Peña de Candamo (Asturias)*. Parte gráfica, Juan Cabré y Francisco Benítez Mellado. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Museo Nacional de Ciencias Naturales. (Memorias de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas; 24).
- JORDÁ CERDÁ, Francisco (1958). *Avance al estudio de la Cueva de la Lloseta (Ardines, Ribadesella, Asturias)*. Oviedo, Servicio de Investigaciones Arqueológicas, Diputación Provincial de Asturias.
- JORDÁ CERDÁ, Francisco (1973). «Pedroses, Cueva de Les». En: *Gran Enciclopedia Asturiana*, tomo 11. Gijón, Silverio Cañada Editor: 162.
- JORDÁ CERDÁ, Francisco (1975). «Sobre ideomorfos de haces de líneas y animales sin cabeza». En: *Actes du Symposium International sur l'âge Religions de la Préhistoire (Valcamónica Symposium, 1972)*. Capo di Ponte: 73-80.
- JORDÁ CERDÁ, Francisco (1983). «El mamut en el arte paleolítico peninsular y la



- Hierogamia de Los Casares». En: *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch*, I. Madrid: Ministerio de Cultura, 265-277.
- JORDÁ CERDÁ, Francisco y BERENGUER ALONSO, Magín (1954). «La Cueva de El Pindal (Asturias). Nuevas aportaciones». *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 23: 337-364.
- JORDÁ CERDÁ, Francisco; GÓMEZ FUENTES, Alejandro; HOYOS GÓMEZ, Manuel; SOTO, Enrique; REY, José M. y SANCHIZ, F. Borja (1982). *Cova Rosa-A*. Salamanca, Departamento de Prehistoria y Arqueología, Universidad de Salamanca.
- JORDÁ CERDÁ, Francisco; MALLO VIESCA, Manuel y PÉREZ Y PÉREZ, Manuel (1970). «Les Grottes du Pozo del Ramu et de La Lloseta (Asturies, Espagne), et ses représentations rupestres paléolithiques». *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariege*, 25: 95-139.
- LEROI-GOURHAN, André (1964). *Les religions de la préhistoire*. Paris, Presse Universitaire de France.
- LEROI-GOURHAN, André (1965). *Préhistoire de l'Art Occidental*. Paris. Editions d'Art Luccien Mazenod.
- MALLO, Manuel; CHAPA, Teresa y HOYOS, Manuel (1980). «Identificación y estudio de la Cueva del Río (Ribadesella, Asturias)». *Zephyrus*, 30-31: 231-243.
- MALLO, Manuel y Pérez, Manuel (1968-69). «Primeras notas al estudio de la Cueva del Ramu y su comunicación con La Lloseta». *Zephyrus*, 19-20: 7-26.
- MOURE, José Alfonso (1975). *Excavaciones en la cueva de Tito Bustillo (Asturias). Campañas de 1972 y 1974*. Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos.
- MOURE, José Alfonso (1976). «Excavaciones realizadas en la cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias)». *Noticiario Arqueológico Hispano*, 5: 65-71.
- MOURE, José Alfonso (1978). «Magdalenian habitation structure at Tito Bustillo Cave (Asturias, Spain)». *Current Anthropology*, 19(2): 372-384.
- MOURE, José Alfonso (1979a). «Tito Bustillo Cave (Asturias, Spain) and the Magdalenian of Cantabria». *World Archaeology*, 10(3): 280-289.
- MOURE, José Alfonso (1979b). «Le Magdalénien Supérieur de la Grotte de Tito Bustillo (Asturies, Espagne)». En: *Collq. 271 du CNRS, La Fin des Temps Glaciaires en Europe (Talence, 1977)*. Paris, 737-743.
- MOURE, José Alfonso y CANO, M. (1976). *Excavaciones en la cueva de «Tito Bustillo» (Ribadesella, Asturias): Trabajos de 1975*. Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos.
- MOURE ROMANILLO, José Alfonso; GONZALEZ MORALES, Manuel y GONZALEZ SAINZ, César (1989). *Las pinturas rupestres paleolíticas de la cueva de Covalanas (Ramales de la Victoria, Cantabria)*. Santander, Universidad de Cantabria.
- OBERMAIER, Hugo (1925). *El hombre fósil*. Madrid, Memorias de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 9 (2ª edición).
- OBERMAIER, Hugo y VEGA DEL SELLA, Conde de la (1918). *La cueva del Buxu (Asturias)*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Museo Nacional de Ciencias Naturales. (Memorias de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas; 20).
- PERICOT, Luis (1942). *La Cova del Parpalló (Gandia, Valencia)*. Madrid, Publicaciones CSIC, Instituto Diego Velázquez.
- UTRILLA MIRANDA, Pilar (1981). *El Magdaleniense Inferior y Medio en la costa cantábrica*. Santander, Centro de Investigación y Museo de Altamira, Ministerio de Cultura. (Monografías; 4).

