

PINTURAS Y GRABADOS DE LA CUEVA DE TITO BUSTILLO (ASTURIAS) CONJUNTOS II A VII

por

R. DE BALBÍN BEHRMANN y J. A. MOURE ROMANILLO

Ya en los años del descubrimiento de la Cueva de Tito Bustillo, se observó la presencia de representaciones rupestres en dos grupos diferenciados: uno con representaciones zoomorfas pintadas y grabadas, y otro con predominio de signos rojos y figuraciones genitales. Ambas series se distribuían, respectivamente, en dirección a la entrada por Ardines y hacia el extremo actual de la galería, con entrada por el túnel artificial (Mallo y Pérez, 1969: 22-24).

El avance de las investigaciones llevó a considerar que la estructura actual de la caverna podría haberse modificado con posterioridad a su utilización por el hombre paleolítico, tanto como consecuencia de fenómenos naturales como de las obras de acondicionamiento turístico. Posiblemente actuaron como barrera divisoria, un grupo de sumideros y pasos difíciles que separarían la Galería Larga en dos sectores, con otras tantas entradas hundidas: una por Ardines, donde se encuentra el yacimiento magdalenense en curso de excavación (Moure 1975a y 1979; Moure y Cano, 1976, 1978 y 1979), y otra por la Cueva, excavada a principios de siglo (Hernández Pacheco, 1919: 26; Obermaier, 1916: 175 y 1925: 189) (fig. 1). Ambas distan por el exterior menos de 600 m. en línea recta, por lo que en ningún caso puede hablarse de incomunicación absoluta en el supuesto de que ambas fuesen utilizadas simultáneamente como hábitat.

El proyecto en que trabajamos desde 1972, y del que recientemente hemos publicado una pequeña reseña (Moure, 1980a), tiende al estudio integral de la caverna, tanto de sus yacimientos arqueológicos (Moure, 1975a; Moure y Cano, 1976), como de sus representaciones parietales. En este segundo aspecto, las investigaciones que realizamos conjuntamente, comenzaron en 1975 y se aceleraron a partir de 1979. Aparte de las primeras noticias de Mallo y Pérez (1969), Jordá, Mallo y Pérez (1970), Berenguer Alonso (1969 y 1970) y Beltrán y Berenguer Alonso (1969), conviene reseñar los principales

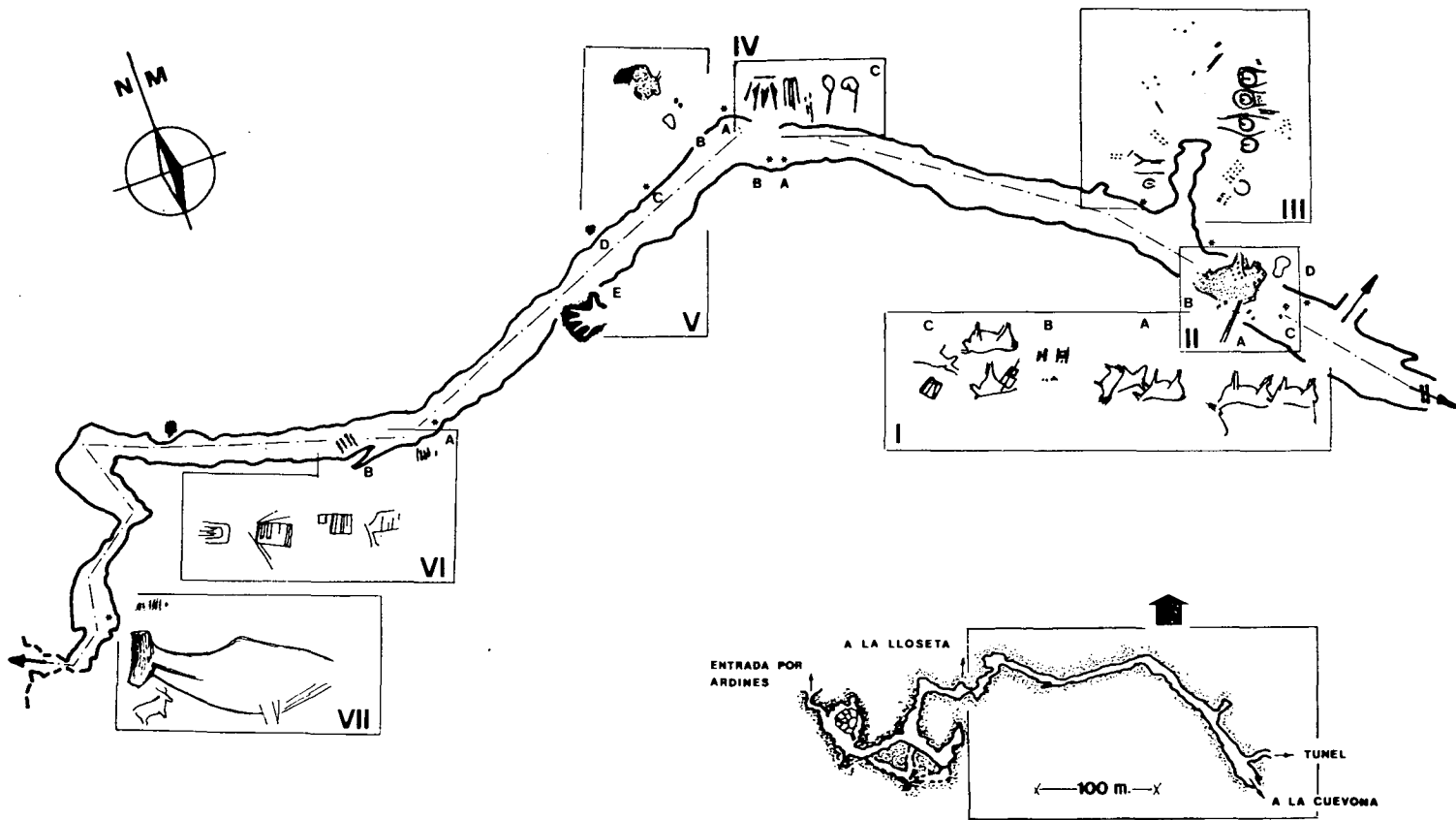


Fig. 1.—Plano del sector oriental de la Cueva de Tito Bustillo, con indicación de conjuntos decorados.

trabajos sobre aspectos concretos, como el estudio de los signos rojos (Beltrán, 1972), la cronología de las pinturas a partir del yacimiento arqueológico (Almagro Basch, García Guinea y Berenguer, 1972; Moure, 1975*b*), o de la relación con objetos de arte mueble bien fechados (Moure, 1979*b*) y del significado ecológico y climático de la fauna representada en el panel principal (Moure, 1980*b*).

La parte analítica de nuestras investigaciones sobre el arte parietal de Tito Bustillo, ha permitido hasta ahora la localización de once conjuntos decorados, casi todos ellos formados por varios paneles. De ellos, siete pertenecen a lo que hemos llamado *sector oriental*, entre los cuales pueden diferenciarse dos grupos, uno con signos rojos, y otro con grabados zoomorfos. Dentro de este último, conviene señalar que el conjunto *I* ya ha sido dado a conocer en una publicación reciente (Balbín y Moure, 1980*a*). En el *sector occidental*, en relación con el yacimiento magdaleniense de la entrada de Ardines, se localizan los conjuntos decorados más espectaculares, como la «Galería de los Caballos», presentada al Simposium Internacional sobre el Centenario del descubrimiento de Altamira (Balbín y Moure, 1980*b*), el «santuario exterior», las figuras de la bifurcación de la galería, y el Panel Principal, cuyo estudio no ha podido ser concluido a causa de la complejidad de las superposiciones y del constante descubrimiento de nuevas figuras grabadas¹.

En este trabajo adelantamos el análisis de los conjuntos *II* a *VII*, que, junto con el conjunto *I*, ya publicado, completan el estudio del sector oriental, al que suponemos en relación con la entrada de La Cueva. Las investigaciones han sido autorizadas por la Subdirección General de Arqueología, previo informe de la Comisión Nacional para la conservación del Arte Rupestre. Durante los trabajos de campo contamos con la inestimable ayuda de nuestras esposas, Fuencisla Onrubia Aguilar y Mercedes Cano Herrera, y de nuestros alumnos y amigos, los licenciados Rosario Alonso Silió, Ester Martín Santamaría y Lourdes Ortega Mateos, de la Universidad de Valladolid, y de Fernando Piñón Varela de la Universidad Complutense de Madrid. Un agradecimiento muy especial debemos al encargado de la cueva, don Aurelio Capín Alonso, y al Diputado Provincial de Cultura don Juan José Sánchez Vicente. La publicación de este trabajo fuera de las series de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Museos del Ministerio de Cultura ha sido autorizada por la Subdirección General de Arqueología con fecha 25 de noviembre de 1980.

¹ El descubrimiento de un nuevo conjunto decorado en el sector oriental ha obligado a modificar la numeración provisional utilizada en trabajos anteriores. En concreto, la *Galería de los Caballos* (Balbín Behrmann y Moure Romanillo, 1980*b*), señalada inicialmente con el número VII, pasa a ser el Conjunto VIII.

I. DESCRIPCION DE LOS CONJUNTOS DECORADOS

I.1. CONJUNTO I.

Como se ha señalado, el conjunto *I* es el único publicado en el marco de nuestro proyecto de investigación (Balbín y Moure, 1980a). Aunque se encontraba totalmente inédito, se mencionaba la existencia de alguno de los grabados en la obra de M. Berenguer (1973: 158). Se localiza frente al acceso por el túnel artificial y está formado por tres paneles con grabados, ocasionalmente asociados con pintura roja. El panel *A* contiene cuatro ciervos y un uro, tres de los primeros aparecen formando escena y utilizan el trazo estriado y zonas de sombreado interior obtenido por técnica de raspado (fig. 2). En el panel *B*, junto a varias puntuaciones hay dos signos en forma de *baché*, en

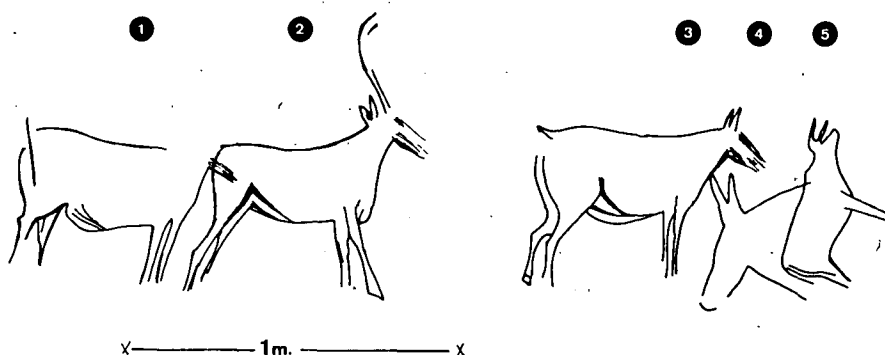


Fig. 2.—Panel A del conjunto I. Las figuras 1 a 3 componen una hilera de ciervos con zonas de modelado interior realista.

los que se asocian dos tonalidades de pintura roja con grabado en trazo simple único y en trazo estriado. En el panel *C* aparecen signos cuadrangulares y «parrillas» grabadas, dos uros, un caballo y una cabra.

El estudio permite detectar la intervención, al menos, de dos maestros, el de los ciervos y el de los grandes bóvidos. A este último le volveremos a encontrar en los paneles decorados objeto de este trabajo, en concreto en una figura de cabra del conjunto *VII*. Estimamos que estas representaciones pueden datarse en el horizonte magdaleniense en que aparecen las ciervas con zonas de modelado interior.

I.2. CONJUNTO II.

El conjunto *II* se localiza sobre la entrada de un sumidero situado en el centro de la «Galería Larga», a unos 15 m. del acceso por el túnel artificial, coincidiendo con el punto K de la descripción de Mallo y Pérez (1969: 21). Las pinturas y grabados se sitúan sobre un caos de bloques que obstruye parcialmente la boca del mencionado sumidero. La circulación subterránea de agua, que existe aún en las épocas de crecida, ha erosionado intensamente algunas zonas del sector inferior de los bloques, rellenando parte de los espacios de barro y todo tipo de materiales arrastrados por el río S. Miguel. En la pared derecha de la galería, siempre partiendo del final del túnel, aparecen pinturas en dos puntos, que hemos asimilado por exclusión al conjunto *II* con las referencias *D* y *C*, aunque si se tratan de indicaciones o señales, al menos uno debería relacionarse con el «camarín de las vulvas» (conjunto *III*).

PANEL A.—Se trata del bloque situado a un nivel superior, con signos rojos en dos de sus caras de fractura. La mayor de las superficies decoradas mide 2,88 m. de longitud máxima y se encuentra orientada al S-SW, mirando en dirección al panel *C* del conjunto *I*. La coloración utilizada es semejante a la del camarín que comentaremos más adelante y, con ligeras variaciones, pertenece a la gama de todo el sector oriental de la caverna. La decoración de esta cara se reduce a signos lineales, entre los que destacan dos líneas paralelas y ligeramente curvadas que miden 0,90 m., y atraviesan verticalmente el bloque. En su tercio superior las líneas enmarcan un punto y, un poco más abajo presentan, a ambos lados, sendos trazos perpendiculares. Por el resto del bloque aparecen puntuaciones o trazos cortos: a la derecha tres pareados, dos formados por tres, y tres grupos de tres y otro aislado a la izquierda (lám. 1, a).

En la pared *W*. del bloque, que podríamos llamar *A'* se conservan dos grupos de trazos pareados y otro con cuatro, dos de ellos cruzados en forma de aspa, lo que para Mallo y Pérez recuerda la numeración romana (Mallo y Pérez, 1969: 21). Todas estas figuras se incluyen en los trabajos de Beltrán (1972: 134) y Casado (1977: 158).

PANEL B.—Se trata de otro bloque situado inmediatamente debajo del anterior. Toda la superficie ha sido objeto de intensa erosión cárstica, adoptando una forma que recuerda un bisonte completo de perfil. La superficie decorada tiene una orientación aproximadamente inversa a *II A*, N-NE. En la cabeza, el cuerno aprovecha una formación natural, mientras que el ojo y el hocico se indican con puntuaciones rojas. Otra línea de puntos bordea la pata delantera, y diversas puntuaciones se reparten sobre el costado. El blo-

que presenta la forma completa, con pata, cuarto trasero e incluso sexo, y la línea dorsal coincide con el borde de la roca. La distancia entre el cuello y el ollar es de 32 cms. (lám. I, b).

Si el aprovechamiento de accidentes naturales es frecuente en el arte paleolítico, tanto para indicar el suelo (grietas, relieves) como para completar el perfil o el volumen de una figura, en ocasiones encontramos formaciones naturales que han sido transformados por la simple adición de algún elemento, como ojos, hocico o astas. Un caso verdaderamente excepcional es la figura del hombre-bisonte de la Cueva del Castillo (Ripoll, 1971), en que una formación estalagmítica ha sido transformada mediante grabado y pintura. Más evidentes son las cabezas de animal y las «máscaras» obtenidas por adición de un ojo y un hocico, entre las que destacan las de Altamira (Breuil y Obermaier, 1935: 56-57) y el Castillo (Alcalde del Río, Breuil y Sierra, 1911: 150 y 166).

PANEL C.—Sobre un tercer bloque, y en la cara orientada hacia el S-SE, se conservan varias puntuaciones rojas de coloración semejante a las del resto del conjunto, y un círculo grabado con incisión simple.

PANEL D.—También en la pared derecha, y cerca del acceso al camarín de las vulvas, se localiza un signo en forma elíptica ligeramente estrangulado por el centro. Ha sido dibujado en pintura roja mediante un trazo ancho y baboso mal conservado. Por la posición que ocupa, A. Beltrán lo relaciona con los signos de delimitación o advertencia de algún panel, en este caso del camarín de las vulvas (Beltrán, 1972: 123, fig. 7).

I.3. CONJUNTO III.

El conjunto *III*, ya conocido a nivel internacional como el «Camarín de las vulvas», se localiza al final de una galería ascendente de unos 15 metros situada en la pared derecha de la «Galería Larga». El arranque se encuentra a 30 m. del túnel artificial y a 55 m. del derrumbe que corta la cueva. La zona decorada ocupa 4,25 m. de un ensanchamiento o covacha, y a ella se puede sumar un pequeño divertículo con puntuaciones, con lo que la longitud total asciende a 6,75 m. (fig. 3).

Desde un punto de vista historiográfico, conviene destacar que el camarín contiene el primer grupo de pinturas descubiertas por el grupo espeleológico «Torreblanca» el 12 de abril de 1968 (Fernández-Malvárez, 1968). Posteriormente, todos los trabajos publicados sobre la cueva de Tito Bustillo incluyen referencia más o menos pormenorizada a estos signos pintados, aunque la

atención se centra sobre todo en las representaciones más realistas. En los trabajos de Mallo y Pérez (1969: 20) y Jordá, Mallo y Pérez (1970: 129) se incluyen en el punto *H* de su plano, y se describen cinco vulvas en trazo continuo, otra tamponada y un perfil femenino. Frente a estos signos, es decir, en la pared izquierda del camarín, la descripción se limitaba a algunos puntos sobre mancha de color. Por su parte, M. Berenguer insiste en el carácter de invocación mágica a la fecundidad que debió tener la ejecución de estas pinturas (Berenguer, 1972: 101). Finalmente, el trabajo de A. Beltrán (1972: 120-124) incluye una descripción más pormenorizada de los signos vulvares

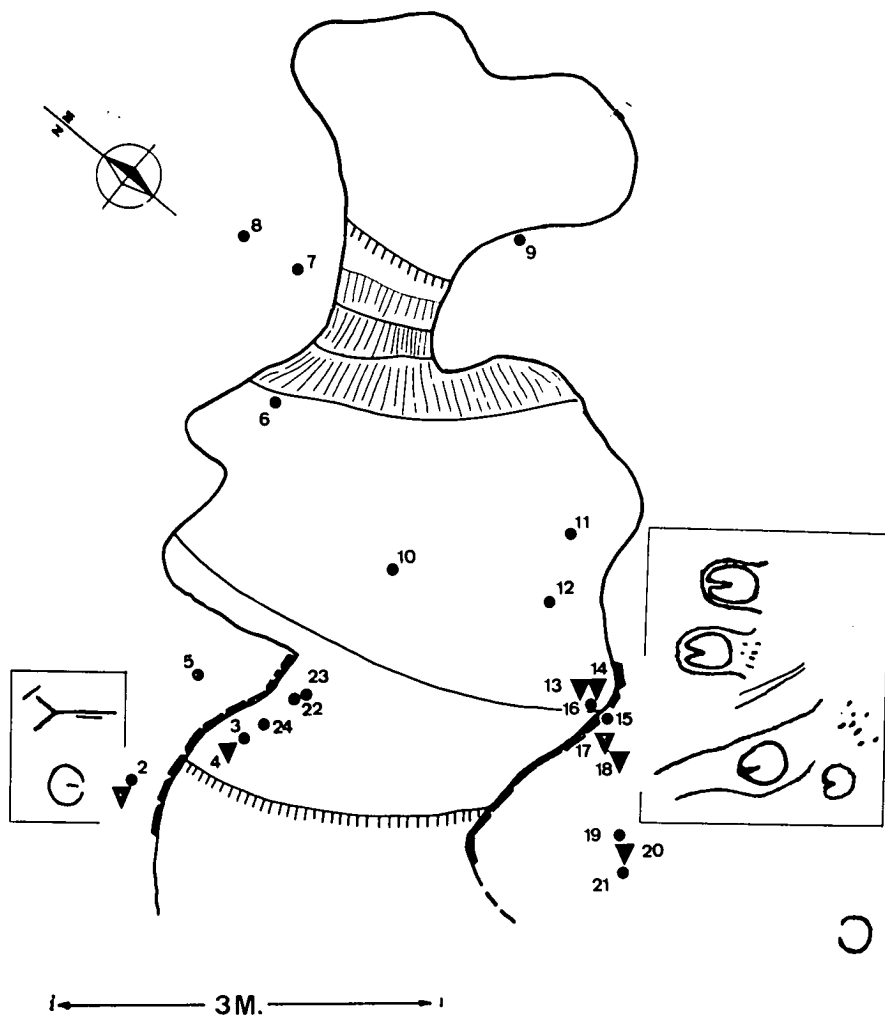


Fig. 3.—Plano del final del llamado «camarín de las vulvas», con indicación de las figuras parietales. Los triángulos indican las representaciones genitales en mayor o menor grado de realismo.

y de sus paralelos, descripción a la que haremos referencia en distintos lugares de este texto.

El arranque de la galería que conduce al camarín aparece señalado por una serie de trazos rojos de situación bastante peculiar, y que no nos atrevemos a considerar como «figuras» en el sentido normal del término. Se trata de dos estalagmitas partidas cuya rotura ha sido pintada con una coloración roja de fondo. Sobre la primera se ha colocado un trazo pareado, y un trazo corto en la segunda (lám. VI, a). A esa distancia, pero ya en la pared caliza, se ha señalado un punto rojo semejante a los observados en distintos sectores de la parte oriental de la caverna. Este tipo de señales o referencias situadas sobre estalagmitas recuerdan claramente las de la cueva del Pindal (Alcalde del Río, Breuil y Sierra, 1911: 69-70).

Al otro lado del arranque del acceso al camarín, y sobre una superficie aproximada de un metro cuadrado se localizan ocho signos que bien pudieron actuar como referencia topográfica. Cuatro son puntuaciones y otros tantos signos rectangulares, con el eje mayor orientado verticalmente. Aunque el color de los trazos aparece un tanto difuminado, cada uno de ellos parece formado por 3 ó 4 líneas paralelas.

La descripción del conjunto la realizamos también de izquierda a derecha, aunque en el caso de algunas que se encuentran en el techo resulta difícil su adscripción a una u otra pared. Se estudiaron un total de 24 figuras, que pueden sintetizarse en tres grupos fundamentales: puntos (aislados o en distintos tipos de agrupaciones), genitales, y líneas o barras (fig. 3). Todas ellas han sido realizadas en pintura roja, excepto las incisiones que se señalan en el número 6.

Figura 1: Círculo abierto con un pequeño trazo vertical en el interior. Se trata claramente de una representación vulvar reducida, como las que serán descritas en la pared derecha. Localizada a 1,90 m. de altura sobre el nivel del suelo.

Figura 2: Línea vertical en trazo rojo continuo. Mide 62 cm. de longitud y se encuentra a 1,90 m. de altura.

Figura 3: Grupo formado por seis puntuaciones en dos líneas de a tres. Situado a 1,90 m. sobre el nivel del suelo.

Figura 4: Signo en forma de «Y» griega, cuyo brazo derecho aparece cortado por una línea oblicua. Mide 30 cm. y se encuentra a 2 m. de altura.

Figura 5: Grupo de diez puntuaciones dispuestas de la siguiente forma: una hilera horizontal de 4 puntos, otra, paralela a la anterior, de cinco, y otro punto aislado inmediatamente debajo. Situado a 1,30 m. del suelo, en el fondo de una oquedad natural.

Figura 6: Línea vertical en rojo, de 21 cm. de longitud, bajo la cual se observan 4 incisiones paralelas. Altura sobre el suelo 2,25 m.

Figura 7: Dos grupos de trazos pareados a 0,40 m. sobre el suelo.

Figura 8: Dos puntuaciones sobre una línea horizontal. Altura, 0,81 metros sobre el suelo.

Figura 9: En el techo del divertículo y sobre un ténue fondo de color rojo, se observan un mínimo de 14 puntuaciones que aparecen como ordenadas en dos hileras convergentes.

Figura 10: Grupo formado por una línea de 24 cm., un trazo pareado y dos líneas paralelas de 40 cms. de longitud. Situado a 1,82 m. sobre el nivel del suelo.

Figura 11: Dos líneas desiguales y paralelas de 14 y 3 cms. de longitud. Altura sobre el suelo: 0,94 m.

Figura 12: Dos puntuaciones rojas a 1,40 m. sobre el nivel del suelo.

Figura 13: Se trata de la primera representación vulvar plenamente naturalista. Situada a 1,45 m. sobre el nivel del suelo, esta vulva aparece señalada con la letra A en el trabajo ya mencionado de A. Beltrán (1972: 120, figura 3), a cuya descripción nos remitimos (lám. II, a).

Figura 14: Situada a la derecha de la anterior y a la misma altura, presenta una morfología semejante; forma oval con hendidura rodeada de una línea que, en la parte superior, enmarca una serie de puntos que posiblemente indiquen la pilosidad.

Figura 15: Tres líneas verticales que, de izquierda a derecha, miden 21, 23 y 20 cm. y se encuentran a 1,60 m. de altura.

Figura 16: Conjunto de 12 puntuaciones dispuestas en tres líneas horizontales de cinco, cuatro y tres puntos cada una. Altura, 1,90 m.

Figura 17: Sin duda una de las figuras que presenta una problemática más acentuada, pero al mismo tiempo puede aportar una información más valiosa. Se trata de una representación femenina de perfil, a la que falta la cabeza y la parte inferior de las extremidades. Esta circunstancia es normal en los perfiles de mujer grabados sobre piedra o recortados en marfil, y —como veremos más adelante— se encuentran ampliamente representados en yacimientos magdalenenses europeos. En su interior se inscribe una vulva en visión frontal, muy semejante a los números 13 y 14. El paralelo más próximo dentro del arte rupestre cantábrico puede ser la figura femenina de Llonín (Berenguer, 1979: 15). En aquel caso se ha dibujado la cabeza y el pecho, aunque faltan también los pies. El trazo que aparece en su interior bien podría ser la hendidura vulvar vista de frente (lám. II, b).

Figura 18: Representación vulvar reducida, con un grado de esquematización mayor que las descritas con anterioridad, y con cierto parecido con la figura 1 del conjunto. Se señala con la letra E en el trabajo de A. Beltrán y se sitúa a 1,90 m. sobre el suelo.

Figura 19: Puntuaciones rojas que bordean una oquedad, en cuyo fondo

se localiza el signo marcado con el número 20. El margen izquierdo lleva una triple línea de puntos, que se convierte en simple en el derecho. Esta asociación de líneas de puntos y pequeñas hornacinas de la pared está presente en otras cuevas de oriente de Asturias y occidente de Santander (La Riera, Mazaculos II, Chufín) y a veces se les ha querido conceder significación vulvar. Altura en el punto medio, 1,90 m.

Figura 20: Signo circular abierto situado en el fondo de la hornacina ya citada. Indudablemente se trata de una representación reducida del tema central del camarín. Se sitúa a 2 m. de altura.

Figura 21: Grupo de 10 puntuaciones a 2 m. de altura.

Figura 22: Tanto ésta como las siguientes figuras han sido localizadas en diferentes puntos del techo del camarín, por lo que podrían, indistintamente, haber sido catalogadas junto con los temas de la pared izquierda. En éste se trata de un arco de círculo, un trazo vertical de 18 cm. y una puntuación, todo en al misma bóveda que las vulvas y frente a ellas. Altura 2,10 m.

Figura 23: Tres líneas paralelas de tres puntuaciones cada una. Altura 2,70 m.

Figura 24: Grupo formado, de izquierda a derecha, por una puntuación, dos trazos pareados y una mancha roja difuminada, con el centro de color más intenso, y una línea ancha. Altura: 2,45 m.

En resumen, las 24 figuras presentes en el camarín se caracterizan por la utilización del mismo tipo de pintura roja, y por la presencia de numerosas representaciones genitales en mayor o menor grado de estilización. Los números 13 y 14 son representaciones de vulvas plenamente realistas, lo mismo que la de perfil femenino señalado con el número 17, cuyo cuerpo responde a una convención frecuente en objetos de arte mueble del Magdaleniense europeo. Los números 1, 18 y 20 son figuraciones reducidas o esquemáticas, que se limitan al perfil circular o ligeramente oval, y a la hendidura vulvar. Finalmente, otras dos figuras pueden reflejar simbólicamente el mismo tema: La «Y» griega del número 14 y las alineaciones de puntos en torno a una oquedad natural. No parece existir dudas respecto a la contemporaneidad de todas las figuras y a su similitud con las del conjunto IV. El carácter recóndito, escondido, del emplazamiento está muy en la línea del que se supone debieron tener los ritos o ceremonias de los autores de las pinturas.

I.4. CONJUNTO IV.

El conjunto IV se encuentra a ambos lados de la galería principal a unos 135 m. del acceso artificial y del derrumbe, zona que, como se recordará, se localizan los conjuntos I y II. En él pueden diferenciarse tres sectores o pane-

les. Los primeros (*paneles A y B*), exclusivamente con grabados y puntuaciones, situados sobre la pared izquierda, mientras que el restante (*C*) contiene figuras en pinturas rojas y se encuentra en la pared derecha.

En este sector de la caverna, la parte baja de la galería se estrecha entre grandes coladas estalagmíticas, y el acceso al público ha sido facilitado mediante un camino que circula adosado a la pared izquierda.

PANEL A.—Localizado en la parte más baja de la pared izquierda, prácticamente el nivel del camino.

Figura 1: Grupo de incisiones en trazo simple único que dibujan un haz de líneas de dirección oblicua y que no parece componer ninguna figuración.

PANEL B.—Figura 2: Grupo de 9 puntuaciones rojas dispuestas en dos filas verticales de a tres y el resto ligeramente separado. Posiblemente se trate del grupo ya señalado en *Hb* por Mallo y Pérez (1969: 20), aunque en el plano aparece señalado en la pared opuesta.

PANEL C.—Formado exclusivamente por signos en rojo, el panel C mide aproximadamente 1,80 m. y se encuentra en una especie de covacha delimitadas por la propia pared rocosa de la galería, sobre la que se encuentran las figuras, y una gran colada estalagmítica que sirve como suelo. Este grupo, y específicamente las figuras 11 y 12 ya ha sido señalado por Mallo y Pérez (1969), Jordá, Mallo y Pérez (1970: 19-20), Mallo y Suárez (1973: 31-37) y Beltrán (1972: 119-120), y aparecen recogidas en la síntesis sobre signos en el arte paleolítico español de P. Casado (1977: 156). En todas las descripciones se señala la presencia de dos «laciformes» a la derecha del panel y de un conjunto de líneas que se sugieren relacionadas entre sí. Las observaciones que hemos realizado recientemente permiten una interpretación más pormenorizada, que pasamos a detallar de izquierda a derecha. Todos los signos han sido realizados en color rojo ligeramente más oscuro que el utilizado en los conjuntos *II* y *III*, aunque la tonalidad de la roca puede favorecer una interpretación falsa (fig. 4 y lám. III, a).

Figura 3: Línea horizontal que cruza la parte superior izquierda del panel. Longitud aproximada 47 cm.

Figura 4: Línea subvertical que parte del extremo izquierdo de la anterior. Longitud aproximada 33 cm.

Figuras 5 y 7: Sin pretender definirnos sobre la interpretación de estos trazos como un solo signo, consideramos que entre ellos hay ciertos elementos comunes que pueden aconsejar una valoración conjunta.

Las figuras 5 y 7, que enmarcan la número 6, pueden relacionarse con los signos tradicionalmente denominados «claviformes», sin que —por supuesto— intentemos identificarlos con un arma de ese tipo. La figura número

6 resulta más difícil de interpretar, pero a partir de los trazos conservados puede apreciarse un ángulo abierto hacia arriba enmarcado por dos líneas convergentes. Tal vez puede definirse como un signo en forma de «Y», semejante al número 4 del «Camarín de las vulvas» (conjunto III), y que, ciertamente, puede ser interpretado como una representación sexual femenina.

Figura 8: Trazo vertical paralelo al claviforme número 7. Longitud 10 cm.

Figura 9: Indudablemente estamos ante un signo en «parrilla» del tipo frecuente en la región, como Pindal, Les Herrerries o la propia cueva de Tito

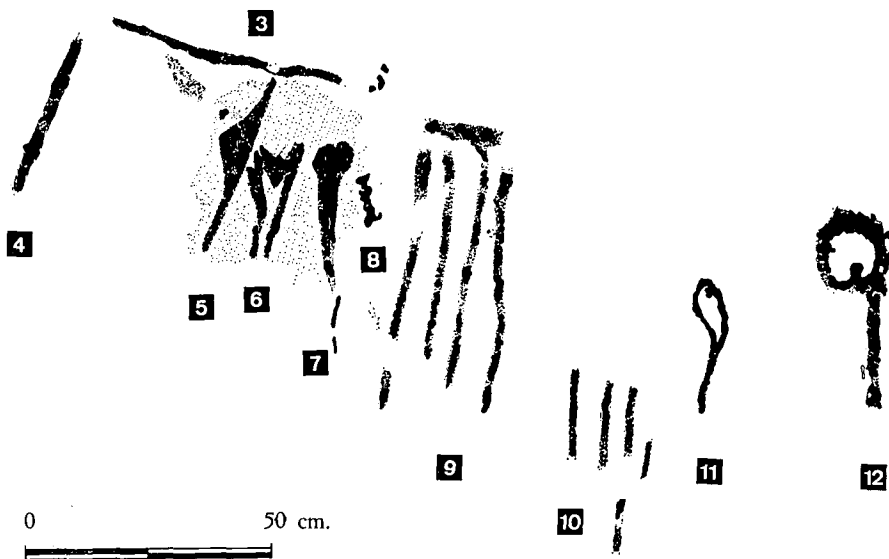


Fig. 4.—Conjunto IV, panel C. Pinturas rojas que representan signos olaviformes (números 5 y 7), parrillas (número 9) y los llamados «laciformes» (números 11 y 12).

Bustillo. Está formada por cuatro trazos verticales cerrados por una línea en su parte superior. No se conserva el límite inferior y la coloración es la misma del resto de las figuras del panel. Las dimensiones máximas conservadas son 57×17 cm.

Figura 10: Cuatro líneas verticales y paralelas entre sí, posiblemente realizadas directamente con los dedos. No parece posible en este caso hablar de signo en parrilla, aunque ciertamente la técnica es la misma del anteriormente descrito. Todas estas líneas, que nosotros numeramos del 3 al 10 fueron relacionadas primeramente por M. Mallo y M. Pérez (1969: 20) con signos pectiniformes o con los «equipos de los indios peruanos» y, más recientemente, por Mallo y Suárez (1973: 35) con cordones umbilicales.

Figuras 11 y 12: En ambos casos el tratamiento de estos signos ha

sido semejante, recibiendo denominaciones alusivas a la forma, como «laci-formes» (Jordá, Mallo y Pérez, 1970: 125-129) o interpretaciones a partir de objetos reales, concretamente como placentas (Mallo y Suárez, 1973: 33-35).

La figura 11 es un signo de perfil oval y con un trazo vertical que parte de su extremo inferior. Su longitud total es de 25 cm. y el trazo es firme, fino y continuo en el mismo color rojo que el resto del panel. El signo número 12 es de mayor tamaño (41 cm.), trazo irregular o baboso y perfil cerrado más irregular, con un pequeño entrante en la parte inferior y trazo vertical adosado al margen derecho.

No cabe duda de que la identificación de este tipo de signos con sujetos de la realidad es siempre problemática, sobre todo teniendo en cuenta lo indiscutible de muchas representaciones claramente simbólicas que posiblemente nunca serán interpretadas de forma absolutamente correcta. Desde luego, considerar estas figuras como placentas o cordones umbilicales, parece algo excesivamente forzado, y no porque el hombre prehistórico necesariamente hubiese excluido el tema, sino porque la representación es tan sumaria que admite perfectamente otras muchas interpretaciones basadas simplemente en el análisis formal. En todo caso, tanto el signo 12 como el 6 recuerdan algunos de los señalados en el camarín de las vulvas, por lo que una interpretación sexual no debe ser totalmente excluida. En concreto, el sector cerrado de la figura 12, no se diferencia demasiado de alguno de los signos vulvares (n.º 18) del conjunto III.

I.5. CONJUNTO V.

Este grupo de representaciones parietales (pinturas rojas, mano en negativo y signo grabado) se distribuyen a lo largo de unos 35 m. de tramo disimétrico de galería, cuya pared derecha es un muro subvertical de caliza —tan sólo accidentada por la entrada a la galería que describiremos más adelante— mientras que por la izquierda desciende una de las grandes coladas estalagmíticas que adornan esta cavidad. La numeración de paneles se ha efectuado primero por la pared derecha y después por la izquierda.

PANEL A.—Sobre una extensión aproximada de 1 metro cuadrado, entre 2 y 2,50 m. de altura se localizan restos de pintura roja; dos manchas del mismo color y algunas puntuaciones, que en parte pueden ser restos de figuras pintadas o indicaciones de sector o comienzo o final de santuario.

PANEL B.—En la pared derecha, y a unos 9,50/10 m. del grupo anteriormente descrito, se abre el acceso, que no aparece indicado en nuestra pláni-

metría. Se ha formado a partir de una diaclasa, en cuyas paredes se observa una costra estalagmítica colgada, correspondiente a un antiguo nivel del suelo, al que sucedió un posterior rejuvenecimiento. A unos 10 m. desde la comunicación con la «Galería Larga» comienza un caos de bloques, sobre el que se localizan algunas figuras y restos de pintura roja. A partir de aquí se amplía y continúa varias decenas de metros.

Figura 1: Situada sobre un ángulo de los bloques, y por tanto a 10 m. de la galería principal, se observa una figura roja en tinta plana que parece representar la cabeza, cornamenta y parte anterior del cuerpo de un bisonte. En la cara que forma ángulo con la anterior la mancha se adapta a una superficie rojiza. A ambos lados de la arista las dimensiones son 26 cms. hasta el hocico, y 20 hasta el extremo posterior. Sobre esta mancha, aparece una línea de color que puede componer otra figura en dirección opuesta (lám. IV, b).

Figura 2: Debajo de este bloque y de la costra estalagmítica sobre la que descansa, desciende la galería casi en vertical, observándose hasta tres grupos de manchas rojizas.

Figura 3: En la vertical, y a 2,18 m. por debajo del bisonte en tinta plana señalado con el número 1, se aprecia una figura grabada en trazo simple, subtriangular con el vértice dirigido hacia abajo, que tal vez pueda ser interpretado como un signo vulvar. Sus dimensiones son 11 y 7 cm. de eje mayor y base, respectivamente (lám. IV, a).

PANEL C.—Continuando por la pared derecha, a 9,50/10 m. de la entrada a la galería B y a 2/2,50 m. se señalan tres puntos rojos que, de derecha a izquierda pueden describirse como, 1.º trazo corto, del tipo que a veces se ha llamado «vírgula», 2.º grupo de tres puntos, y 3.º mancha de forma aproximadamente cuadrangular (25 × 25 cm.) situada en el extremo inferior de un bloque colgado y a unos 2 m. de altura sobre el nivel actual del suelo.

PANEL D.—Continuando 5,40 m. por el mismo muro aparecen restos de pintura roja sobre un bloque próximo a la pared: dos trazos verticales en la cara S. y dos manchas en la cara W. En el muro se observa un signo rectangular de 13 × 4 cm. adaptado a un accidente natural.

PANEL E.—Mano en negativo sobre una oquedad natural situada en el extremo W de una de las coladas de la parte izquierda de la cueva. Siguiendo el eje de la galería principal se encuentra a 23,60 m. del acceso a la galería del panel B. Se trata de una mano izquierda, y, como es normal en este tipo de representaciones, ha sido ejecutada con técnica de aerografía o «soplado» y pintura roja (lám. III, b). La presencia de esta figura, muy bien conservada, en un lugar frecuentado de la cueva (próximo a unos puntos de luz) y que,

sin embargo, hasta ahora ha pasado desapercibida, indica claramente la dificultad y provisionalidad de este tipo de estudios. Como sucede en otros yacimientos, conocidos desde principios de siglo, es de suponer —y de desear— que los descubrimientos continúen muchos años después de realizada esta revisión. Conviene indicar que este signo fue localizado en octubre de 1980, es decir, unos 12 años después del descubrimiento de la cueva. Anticipando consideraciones que serán reiteradas en otro lugar, es preciso señalar que es la primera representación de mano en negativo descubierta en la Región Asturiana y, por ahora, su paralelo más próximo hay que buscarlo en Altamira, distante en línea recta unos 73 Km. En la cueva del Castillo, que es el santuario con mayor número de representaciones de este tipo dentro del área cantábrica, el tema predominante es también la mano izquierda (Alcalde del Río, Breuil y Sierra, 1911: 118), lo que parece apoyar la idea de que fueron ejecutadas por una sola persona. No obstante, no puede considerarse una regla absoluta cuando en Maltravieso hay un equilibrio relativo de improntas realizadas con la derecha o con la izquierda (Callejo, 1970: 160).

I.6. CONJUNTO VI.

El denominado conjunto V de la Cueva de Tito Bustillo se encuentra en la pared izquierda de la «Galería Larga», contemplada desde el túnel artificial, a una distancia de 210-225 m. del mismo y, por lo tanto, del derrumbe que separa la actual cavidad de un antiguo acceso. Aunque el número de representaciones que contiene es reducido, su estructura obliga a diferenciar dos sectores, que, como en ocasiones anteriores, denominaremos A y B. El primero se encuentra en un tramo vertical de la pared, en una superficie de caliza fuertemente erosionada y sin neoformaciones calcáreas. El segundo, con las figuras 2 a 6, se sitúa a 15,70 m. del anterior y en un ensanchamiento de la ya citada «Galería Larga». Las figuras aparecen en una pequeña concavidad de la pared, semioculta por una cortina de estalagmitas que descienden hasta 1 m. del suelo. Como en otras ocasiones, la descripción comenzará por la izquierda, por lo que la primera figura será la más próxima a la entrada artificial. La totalidad de las figuras de este conjunto permanecían hasta ahora inéditas, y el término «panel» se utiliza exclusivamente por mantener la terminología empleada en el resto de la cueva.

PANEL A.—Formado exclusivamente por una representación pintada, situada a unos 3 m. de altura sobre el nivel actual del suelo.

Figura 1: Se trata de un grupo de cuatro líneas verticales en pintura roja, de tonalidad aparentemente semejante a la de las vulvas y signos rojos

de los conjuntos *II*, *III* y *IV*. Como ya se ha señalado, una identificación absolutamente segura del color conservado sólo puede conseguirse mediante el análisis del material o el empleo del colorímetro.

Las dimensiones exactas no han sido obtenidas a causa de lo difuso de los límites y a su posición casi inaccesible. No obstante, dada la distancia existente entre los trazos parece claro que no se trata de impresiones realizadas con la mano. Varios centímetros más a la izquierda se conserva un pequeño trazo o una puntuación roja que tal vez sea resto de otra raya semejante a las descritas.

En principio pensamos que la figura podía tratarse de un escutiforme «en parrilla» muy deteriorado, pues parece evidente que en superficies de este tipo tienen más posibilidades de conservarse los trazos verticales que los horizontales, pero un examen detenido del original y de las fotografías obtenidas parece indicar que ese grupo de líneas jamás estuvo cerrado, y por tanto deben ser consideradas trazos verticales independientes, que por otro lado son frecuentes en cuevas de la región. No obstante, de alguna manera, deben emparentarse con los signos escutiformes o en parrilla, como sucede en las representaciones «abiertas» de Les Herrerries (Jordá y Mallo, 1972).

PANEL B.—Como ya hemos señalado, se trata de una pequeña concavidad disimulada por una hilera de estalagmitas. Contiene cinco figuras, cuatro de ellas grabadas sobre la pared principal de la galería y otra pintada en la visera, cerca del arranque de las estalagmitas. Los grabados, llamados figuras 2 a 5, tienen en común el tratarse de signos cerrados, de forma rectangular o trapezoidal y con el interior dividido en diferentes compartimentos. Tanto el perfil como las subdivisiones han sido obtenidos con líneas anchas (casi 1 cm.) y estriadas, si bien conviene matizar que no se trata, sólo, de un haz de líneas más o menos superpuestas y entremezcladas, lo que nosotros hemos llamado «trazo estriado» (Balbín y Moure, 1980*b*), sino que la uniformidad de los límites parece indicar que todo el trazo ha sido conseguido de una sola vez con un objeto de punta roma e irregular, quizá con un palo. Esta última posibilidad puede justificarse por la existencia de una capa superficial de alteración en las calizas que sirven de soporte a estas figuras (fig. 5).

Figura 2: Signo trapezoidal incompleto. Se trata de una figura cuyo eje mayor pueden considerarse paralelo al suelo, aunque el lado inferior se conserva bastante mal. En su interior se distinguen, al menos, cuatro trazos verticales, tres de los cuales parten del tramo que cierra el signo por arriba. En el vértice superior derecho se unen dos trazos oblicuos ligeramente curvados por el extremo más alto. Si nos atenemos a lo descrito, con exclusión de otra línea situada en la parte inferior, la figura recuerda remotamente un cáprido

esquemático, aunque todo parece indicar que se trata de un signo semejante a los que vienen a continuación.

Figura 3: Signo formado por dos figuras cuadrangulares de desigual tamaño, unidas por la prolongación de sus bases. El cuadro mayor, situado a la izquierda, aparece dividido por tres trazos verticales, que delimitan entre sí y hacia los lados, sendos pares de espacios iguales. Por el contrario, el cuadro menor se encuentra vacío y enmarca el arranque de una estalagtitita. La técnica utilizada es la misma que la del resto de los signos del panel.

Figura 4: Se trata del signo de mayor complejidad del conjunto. El motivo central es un rectángulo en cuyo interior aparecen, de izquierda a dere-

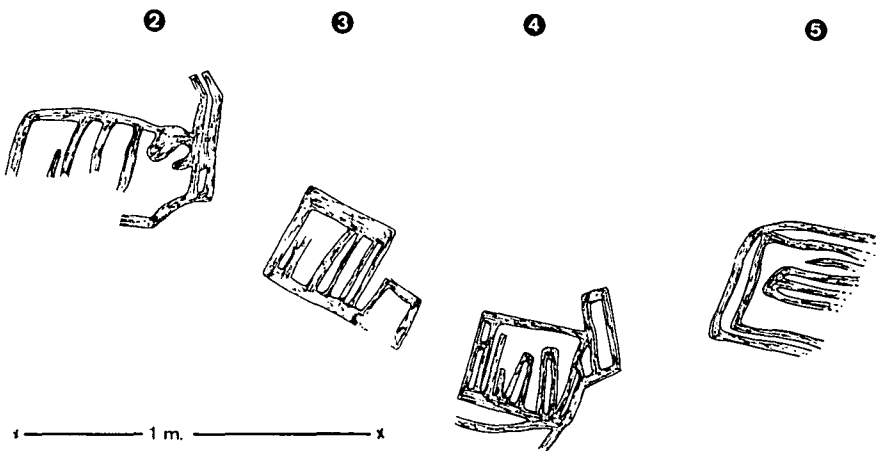


Fig. 5.—Signos grabados con un instrumento de punta ancha y astillada en el conjunto VI.

cha, dos trazos verticales completos, otro incompleto apoyado en la base, y dos rectángulos menores que limitan con el lado inferior. Por el margen se unen otros compartimentos cerrados y algunas líneas no interpretadas.

Figura 5: El último signo grabado presenta técnica y morfología semejante a los anteriores. El perfil ha sido obtenido mediante doble línea y los «compartimentos» o divisiones interiores se disponen horizontalmente. El borde derecho se pierde hacia un saliente natural de la roca. Como comentaremos más ampliamente, estos signos grabados son los únicos de la zona que presentan ciertos paralelos en el «panel principal».

Figura 6: Posible mano en positivo, obtenida en pintura de color rojo vinoso, único en este sector de la caverna. Se conservan cuatro trazos verticales y paralelos, con la separación aproximada de los cuatro dedos menores y 6-8 cm. de longitud. Parece posible deducir que se trata de una marca producida con los dedos manchados de pintura o de una mano pintada en positivo, incompleta o parcialmente desaparecida. En todo caso, parece conve-

niente señalar que este color, presente en alguna de las pinturas del panel principal, y en una serie de trazos del conjunto VII, no ha sido localizado en dirección al supuesto acceso por la Cueva, y es absolutamente distinto al utilizado en los signos rojos de todo este sector.

I.7. CONJUNTO VII.

Se trata del último conjunto decorado situado antes de uno de los sumideros que actuaba como barrera entre la galería con acceso por la Cueva, y el sector en relación con el yacimiento de Ardines. En la parte izquierda de la Galería Larga, y sobre un bloque de unos 2 m. de altura, se observan los tantas veces repetidos indicadores de localización de divertículos o zonas decoradas, en este caso en forma de puntuaciones rojas. El conjunto propiamente dicho se localiza en una covacha lateral, cuya amplia abertura comienza a 1 m. sobre el nivel de la galería. Todo el suelo de la covacha aparece cubierto de *mondmilch*, término que aparece explicado en la obra de Gèze (1968: 114-115), y al fondo se abre un pozo vertical aún no explorado. En todas las paredes se observan numerosos trazos grabados que se cruzan en direcciones múltiples, sin que hasta ahora hayamos podido identificar ninguna figuración. No obstante, la técnica utilizada es la misma de algunas representaciones de los conjuntos I y VI de las figuras animales de este sector, y que serán comentadas a continuación.

Las cuatro figuras que por ahora nos encontramos en condiciones de describir se encuentran en la pared izquierda, a poco más de un metro del acceso, y se numeran en el mismo orden que las de conjuntos anteriores.

Figura 1: Cabeza incompleta de ciervo grabado, que mira a la derecha. El mal estado de la pared impide una definición exacta de la técnica, pero evidentemente es la misma de algunas de las figuras del conjunto I (Balbín y Moure, 1980a). Se conserva la línea frontal, ojo, hocico y línea de fauces. La longitud máxima es de 24 cm.

Figura 2: Figura completa representando una cabra grabada que mira a la derecha, en orientación oblicua, ligeramente ascendente. En la cabeza se señala el ojo y al menos una parte de la cornamenta. Uno de los cuernos está ligeramente curvado en «lira» en perspectiva normal, mientras que el otro, o no se indica, o debió identificarse con un trazo recto que ocupa aproximadamente su lugar, y que bien puede ser un error por parte del artista paleolítico. En opinión del Dr. Altuna, al que desde aquí agradecemos la información facilitada, puede representar una cabra pirinaica hembra que, con relativa frecuencia, presentan una doble curvatura «en lira» análoga a la del cuerno anterior de la figura que comentamos (lám. V, a). El perfil del cuerpo, y esp

cialmente la línea única que indica el perfil de la pata posterior, y del vientre, recuerda el estilo de los uros del conjunto I, concretamente la figura 5 de IA y la figura 13 de IC. Longitud de hocico a cola, 24 cm. y altura a la cruz 15 cm.

Figura 3: Representación de un gran pez grabado que mira a la derecha. El extremo anterior se encuentra parcialmente recubierto por una neoformación estalagmítica, estado perfectamente indicadas las aletas dorsal, caudal y ventral. La técnica utilizada es un ancho trazo estriado, y se observan zonas

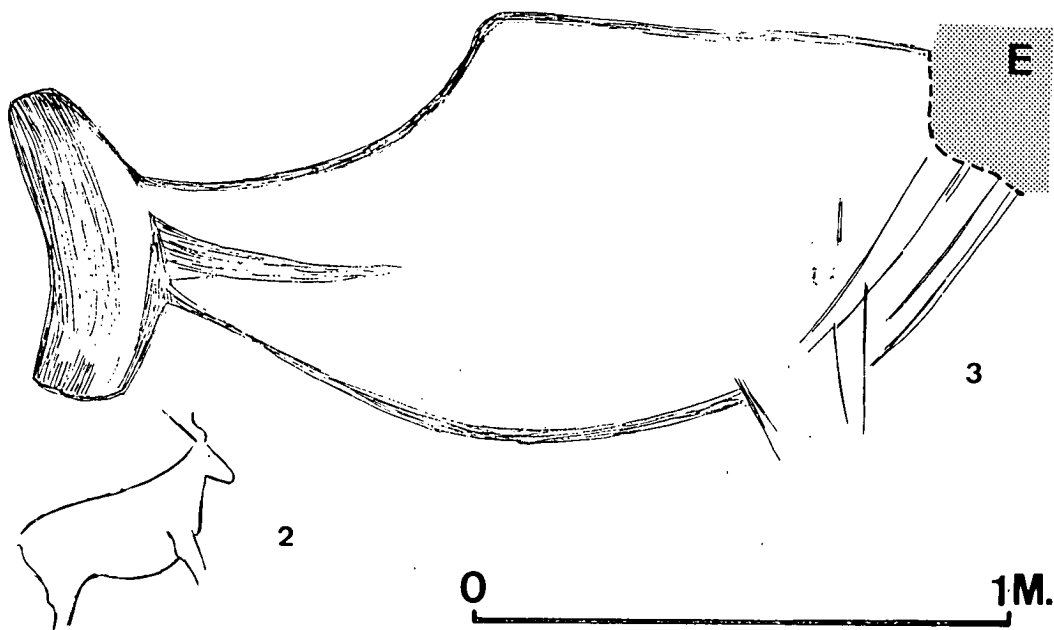


Fig. 6.—*Capra pirynaica* y pez grabados en el conjunto VII.

de sombreado interior en la parte superior de la cola y en la aleta caudal. Entre la aleta pectoral y el extremo conservado de la cabeza el sombreado interior se ha obtenido mediante rayado, a base de líneas simples. No es sencilla una identificación a nivel de especie, pero el perfil general del cuerpo, de las aletas, y las propias zonas de modelado interior tal vez permitan clasificarlo entre alguno de los tipos de cetáceos que, aún ahora, suelen aparecer en las costas cantábricas (fig. 6, lám. V, b). La posición de la aleta dorsal y el perfil de la cola, que no presenta hendidura central, apuntan hacia alguno de los cetáceos con dientes (*Odontoceti*). A falta del extremo de la cabeza, la posición de las aletas dorsal y pectoral permiten excluir la mayor parte de los cachalotes. Una clasificación puramente hipotética, y por tanto expresada con grandes reservas, podrá apuntar hacia alguna de las variedades de zifios, orcas

o delfines. En la última de estas posibilidades, la formación estalagmítica ocultaría el «pico» característico de estos cetáceos. Las zonas de modelado interior podrían reflejar las diferencias de color entre dorso y vientre presentes en algunas especies, pero descender a ese punto sería, sin duda, excesivamente aventurado. Una valiosa información a nivel gráfico y escrito puede encontrarse en la obra de Van den Brink y Barruel (1971: 174-187). La longitud conservada es de 1,90 m., y la estimada en torno a 2,05 m.

I.8. SEÑALES Y REFERENCIAS.

A lo largo de toda la Galería Principal aparecen numerosas puntuaciones o trazos —pareados o no— que, a veces, han sido interpretados como indicadores de comienzo o final de santuario o de la existencia de galerías o divertículos con decoración parietal. Aunque la localización exacta se refleja en el plano mediante asteriscos (fig. 1), conviene destacar la morfología de estos signos y su posición en relación con los distintos conjuntos parietales.

En la pared derecha, entre los conjuntos *II* y *III*, se localizan tres grupos de trazos pareados a 2,20 m. sobre el nivel del suelo y antes de llegar a la figura cerrada que situamos en el panel *IID*. Al pie del comienzo del acceso al camarín de las vulvas, aparecen dos estalagmitas partidas que presentan, en la zona de fractura, una superficie pintada de rojo a la que se superponen uno y dos trazos del mismo color (lám. VI, a). A una altura ligeramente superior, y sobre la pared de la galería, se conserva otra puntuación roja.

También sobre la pared derecha, pero al otro lado del acceso al camarín, aparece otra serie de signos ya señalados: cuatro puntuaciones y cuatro grupos de trazos paralelos que de alguna manera recuerdan las «parrillas» abiertas que comentamos en otro lugar.

Frente a la llamada «Colada de Manganeso», y sobre los grabados del sector *A* del conjunto *IV*, volvemos a encontrar estas posibles indicaciones, que se concentran en tres grupos: serie de trazos rojos y punto, tres trazos pareados y una puntuación aislada (lám. VI, b).

En todos los sectores del conjunto *V* aparecen puntuaciones, manchas de color y trazos que se han descrito en el lugar correspondiente.

Ya en la izquierda, el conjunto *VI* comienza con una puntuación situada inmediatamente antes de la figura 1, que a su vez ha sido interpretada como referencia de comienzo y final de santuario en Niaux (Beltrán, Gailli y Robert, 1973: 243). Si admitimos esta posibilidad, la interpretación podría hacerse extensiva a la figura 6 del mismo conjunto.

La posición de la covacha que contiene el conjunto *VII* se indica con una puntuación roja sobre un bloque situado al borde de la Galería Larga.

II. CONSIDERACIONES GENERALES

II.1. TEMAS.

II.1.a. SIGNOS.—En la práctica se han agrupado bajo la denominación global de «signos» la casi totalidad de las representaciones no zoomorfas, independientemente de que se trate de reproducciones de sujetos de la realidad (cabañas, trampas, partes del cuerpo humano) o de figuras de significado desconocido. El hecho de que los signos, y especialmente los del segundo grupo, puedan tener un significado simbólico, es algo a todas luces probable, pero imposible de demostrar en el estado actual de nuestros conocimientos. Por su parte, Leroi-Gourhan añade que, si estos signos presentasen objetos reales, identificados o no, eso daría al arte rupestre paleolítico un carácter narrativo que no siempre tiene (Leroi-Gourhan, 1968: 68).

Probablemente ambas posiciones no tengan necesariamente que excluirse. Las representaciones simbólicas existen entre todos los pueblos ágrafos como forma de expresión de conceptos para los que no siempre existe un vocablo determinado (Eliade, 1972: 14), y además nada impide que una figuración tenga valor simbólico. Por otro lado, y aunque suele argumentarse en contra la escasez de escenas, resulta muy difícil excluir de plano un posible carácter narrativo a partir de figuras que se analizan totalmente fuera de su contexto cultural.

Centrándonos en los signos de los conjuntos estudiados en este trabajo, y partiendo del supuesto de que todos ellos tengan un significado real cognoscible, los pasos a seguir pueden ser los siguientes: identificación, posible significado, según se encuentren aislados o asociados, y cronología a partir de paralelos bien fechados. Dejando de lado pequeñas líneas o manchas más o menos aisladas creemos que el análisis debe centrarse ante todo en las representaciones comúnmente conocidas como claviformes, genitales, puntuaciones, parrillas, manos en negativo y retiformes.

El término *claviforme*, que hace referencia a su posible parecido con ese tipo de arma, se aplica a un signo consistente en un trazo vertical con un abultamiento más o menos próximo al centro. Estas figuras fueron interpretadas por E. Cartailhac (1906: 70) en relación con determinadas armas arrojadizas de los primitivos actuales, como el bumerang australiano o el bastón de lanzar africano. La misma idea aparece en la obra de Breuil y Obermaier (1935: 200-201). Por su parte, Leroi-Gourhan incluye el tipo en su grupo II (Leroi-Gourhan, 1968: 69) y los considera abstracciones reducidas de significado femenino, pertenecientes al estilo IV antiguo (Leroi-Gourhan, 1965: 453-455).

En el Paleolítico Cantábrico los claviformes están ampliamente representados en el sector occidental, quizá a causa del valor regional de este tipo de signos (Leroi-Gourhan, 1968: 69-70). Aparecen también en la zona pirenaica y faltan en Perigord. En la síntesis de P. Casado se incluyen en la categoría B, forma II (signos en vástago), tipos B II 1.1., el de protuberancia lateral superior, y B II 1.2 el de protuberancia lateral-central de forma ligeramente triangular (Casado, 1977: 237-250). Su presencia se señala en las cuevas de Cullalvera, Santián, El Castillo, La Pasiega, Altamira, Chufín, El Pindal, Llonín y Tito Bustillo. Normalmente aparecen agrupados en hilera, con el abultamiento en la misma dirección o formando grupos contrapuestos. El color predominante es el rojo, aunque existen también en negro. No parece que la diferente coloración tenga valor cronológico, ya que aparecen juntos en otros tantos grupos de un mismo panel de Cullalvera (González Echegaray, 1959), y no parece razonable suponer lo contrario, cuando coinciden en un mismo punto de una caverna de tales proporciones.

El problema de su interpretación y datación, a partir de yacimientos del Norte de la Península, ha sido tratado de forma especial por F. Jordá. Para los claviformes del Pindal, que a veces se localizan sobre relieves naturales, Jordá se inclinaba, con ciertas reservas, por relacionarlos con los bastones-escudo que utilizaban hasta hace relativamente poco algunas poblaciones ágrafas como objeto ofensivo y defensivo (Jordá y Berenguer, 1954: 348-350).

A raíz del Simposium de la Unión Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas, que se celebró en Santander 1970, F. Jordá propuso una nueva interpretación de los claviformes de Altamira a partir de su paralelismo con objetos de arte mueble, en concreto con el perfil de las «venus» gravetienses. Esta comparación, junto con la situación de los signos en las superposiciones del gran panel de Altamira permiten al autor fechar los claviformes en el Gravetiense o Perigordense Superior (Jordá, 1972: 438-441). Por nuestra parte, estamos de acuerdo con la interpretación obtenida y no descartamos —con la prudencia que deben realizarse estas conclusiones— la comparación con esos objetos de arte mueble fechados estratigráficamente. No obstante, creemos que estos paralelos no aparecen exclusivamente en el Perigordense Superior, y en figuras de bulto redondo. En numerosos yacimientos europeos se conocen grabados sobre plaquetas y esculturas estilizadas, cuyo parecido con los signos claviformes es mucho mayor, y que se encuentran bien documentados en épocas más modernas.

En Francia, un buen número de estas placas grabadas presentan como denominador común figuras femeninas acéfalas, estilizadas y vistas de perfil. Este tipo de representaciones están bien documentadas, y fechadas, en niveles del Magdaleniense VI, como los de La Roche, Gare de Couze y Limeuil

(Dordogne), Fontalés (Tarn-et-Garonne), Penne (Tarn) y Murat (Rocamadour) (Delporte, 1979: 79-81).

En la República Federal Alemana, los recientes descubrimientos han aumentado sensiblemente el catálogo y, lógicamente, entre ellos destaca la riquísima colección de Gönnersdorf (Bosinski y Fischer, 1973). En este importante yacimiento renano fueron descubiertas 87 plaquetas de esquisto, con un total de 224 figuras, y 11 estatuillas de marfil. Las figuras femeninas grabadas aparecen aisladas o en grupos (en hilera o afrontadas) y representan, siempre según Bosinski y Fischer, bailarinas, mientras que las esculturas de marfil serían amuletos para utilizar como colgantes. La industria de Gönnersdorf pertenece al Magdaleniense V, y se fecha al final de la oscilación de Bölling, con dataciones de C 14 del 12.380 y del 12.650 BP (Brunnacker, 1978: 44; Bosinski, 1978). Muy semejantes a las de Gönnersdorf son las figurillas del Magdaleniense Final de Nebra (Unstrut), fabricadas en asta de reno y descubiertas, dos en otros tantos hoyuelos de poste, y una tercera en una especie de pequeña cista construida con lajas de piedra, que contenía restos de caballo y reno (Delporte, 1979: 134). Otro tanto puede decirse de las esculturas de Hohlenstein (Baviera) y Olknitz (Turingia), estas últimas fechadas en el 11.600 BP (Delporte, 1979: 133-135). Perfiles femeninos muy semejantes aparecen como colgantes de azabache en Petersfels (Bade), acompañados de arpones de una y de dos filas de dientes (Delporte, 1979: 129-130). Más discutible parece la cronología de la escultura de marfil de Pekarna (Moravia, Checoslovaquia), aparecida en condiciones estratigráficas poco seguras, pero a la que Delporte tiende a relacionar con la ocupación Magdaleniense (Delporte, 1979: 152).

En conclusión, creemos que la comparación con perfiles femeninos dados estratigráficamente es, sin duda, un camino a seguir, pero que estas representaciones no aparecen exclusivamente en el Paleolítico Superior Inicial. Por el contrario, los grabados o esculturas con un grado de estilización semejante al de los llamados claviformes son propios de episodios más modernos, y aparecen bien fechados en distintos yacimientos europeos. En las placas grabadas, y muy especialmente en Gönnersdorf, las asociaciones en hilera, o afrontadas, de estas figuras recuerdan en cierta medida a las de los claviformes pintados. Finalmente, su existencia durante el Magdaleniense también está documentada entre las figuras rupestres: en Niaux los claviformes se superponen a alguna de las figuras del «Salón noir» (Beltrán, Gailli y Robert, 1973: 115-117), fechados en el Magdaleniense III-IV (Beltrán, Gailli y Robert, 1973: 271-272), dentro del estilo IV antiguo (Leroi-Gourhan, 1965: 155).

Un segundo tema, ampliamente representado en estos sectores de Tito Bustillo, son las *representaciones genitales* femeninas. Tito Bustillo es el único

yacimiento cantábrico en que puede hablarse de figuraciones vulvares absolutamente realistas, que fueron estudiadas por A. Beltrán (1972). Otros ejemplares, más o menos esquematizados, parecen concentrarse en el sector oriental de Asturias y del oeste de Santander. Dentro de Tito Bustillo, los tipos más realistas se concentran en un pequeño divertículo en el que situamos nuestro conjunto *III*, y al que F. Jordá considera un «Santuario Monotemático» (Jordá, 1979: 432). Independientemente de las representaciones indiscutibles, en el propio «camarín de las vulvas» de Tito Bustillo pueden asimilarse a este grupo, como figuraciones reducidas, los círculos abiertos (números 1 y 20) y los trazos rojos que forman una especie de «Y» (número 4), que podría representar el triángulo púbico. Por analogía, habría que añadir las figuras 6, 11 y 12 del conjunto *IV*, círculo grabado del *IIC* y el triángulo del *VB*. En este caso creemos que sobra cualquier discusión sobre las relaciones entre las figuras y sujetos de la realidad, mientras que las disquisiciones sobre el posible simbolismo alargarían excesivamente este trabajo. Por el contrario, sí que puede ser interesante analizar pormenorizadamente los datos cronológicos disponibles, ya que —lo mismo que en el caso de los clavi-formes, interpretados como perfiles femeninos— estas representaciones pueden relacionarse con distintos episodios del Paleolítico Superior, o, al menos, abarcar un espacio temporal mayor de lo comúnmente admitido.

Aparte de establecer los cuatro tipos fundamentales de representación vulvar conocidos en Tito Bustillo, el trabajo ya citado de A. Beltrán fecha éstas, y por extensión al resto de los signos rojos del camarín, en el Auriñaciense, todo ello a partir de paralelos datados estratigráficamente. En la Ferrassie (Dordogne), diferentes tipos de vulvas grabadas sobre bloques aparecen en otros tantos depósitos arqueológicos: en la capa *H* (Auriñaciense II) son circulares u ovals, mientras que en la capa *H'* (Auriñaciense III) y *H''* (Auriñaciense IV) son formas más próximas al triángulo. En Abri Blanchard, y en capas del Auriñaciense I y II sin diferenciar, aparecen bloques con representaciones de estos mismos temas, entre las que algunas recuerdan las del Auriñaciense II de La Ferrassie. Muy semejantes son las de Abri Cellier y Abri Poisson, mientras que las de Laussel pueden pertenecer a una forma ligeramente distinta (Delporte, 1979: 48-50). En todos los casos, el paralelismo con objetos datados estratigráficamente se limita el tema y a los distintos tipos de reducción (que son, lógicamente, limitados) mientras que hay evidentes diferencias en cuanto a las técnicas utilizadas.

Sin embargo, tampoco en este caso ese tipo de figuraciones es exclusivo del Auriñaciense y Perigordiense, sino que las vulvas están representadas en otros episodios del Paleolítico Superior. Posiblemente, como señala Delporte, de la misma forma que en las representaciones de animales se da prioridad a la reproducción fiel del tren delantero y —sobre todo— de la cabeza,

la figura vulvar podría simbolizar la imagen de la mujer. Quizá sea significativo que estos signos, lo mismo que los claviformes y en los perfiles femeninos grabados o esculpidos, se concentren en dos momentos: Auriñaciense-Perigordense Superior y Magdaleniense. Los triángulos, círculos y óvalos, que en todos los casos parecen representar el triángulo púbico o vulvas, aparecen también fechados arqueológicamente en niveles del Paleolítico Superior Final en yacimientos como Combarelles y Trois-Frères. Las representaciones femeninas con indicaciones del torso como el número 17 del conjunto III, están datadas en Angles-sur-l'Anglin en relación con un yacimiento del Magdaleniense III (Delporte, 1979: 88-89). Este tema tiene su paralelo más próximo en la figura femenina de la Cueva de Llonín o del Queso (Peñamejilla Alta, Asturias), que, a pesar de tener cabeza, responde al mismo esquema que los perfiles magdalenienses grabados sobre placas. La interpretación cronológica de las superposiciones que realiza M. Berenguer (1979) demuestra que estas figuras rojas son anteriores a los grabados con zonas de sombreado interior, pero nos resistimos un poco a aceptar que las tres fases de ejecución se encuentran tan separadas en el tiempo, sobre todo observando la repetición de los mismos temas tanto en pintura roja como negra, y siendo éstas últimas posteriores a los grabados.

De ninguna manera intentamos forzar la balanza hacia una «cronología corta», pero insistimos en que este tipo de representaciones, como las propias «venus» se han repetido al menos en dos épocas distintas, con ausencia casi total de hallazgos fechados en el Solutrense. Un ejemplo muy ilustrativo de lo que decimos viene dado por los signos ovales que encierran en su interior otro semejante en forma de paréntesis. Aparecen en el Magdaleniense de Trois-Frères y Combarelles, dentro del estilo IV reciente de Leroi-Gourhan (1965: 445) y, sin embargo, su paralelismo es evidente con la representación del sexo en la figurilla perigordense de Monpazier (Dordogne) (Clottes y Cérrou, 1970), y ello parece apoyar la posibilidad de que el tema tenga, como ya hemos señalado, una mayor extensión geográfica y cronológica y que se repita en dos épocas distintas.

No menos subjetivo y convencional es el término «parrillas» o *escutiformes* que reciben los signos rectangulares rellenos con un número variable de líneas paralelas. Normalmente, no existen diferencias en las técnicas utilizadas para las líneas interiores o exteriores. Sin embargo, a veces faltan uno o dos de los lados, inferior o superior, del rectángulo. Estos «escutiformes abiertos» a veces no son fáciles de diferenciar de trazos paralelos aislados. Pilar Casado incluye en su categoría A (formas cerradas) los que podríamos llamar escutiformes típicos (Casado, 1977: 240-241), mientras que los abiertos por los dos lados se valoran como un grupo de líneas independientes (Casado, 1977: 247). En todo caso, parece evidente que es difícil

establecer un límite rígido. Entre los signos en que falta uno de los lados podemos citar la figura 9 del conjunto IV de Tito Bustillo, y otra en Marsoulas (Leroi-Gourhan, 1968: 72). Respaldando la unidad de todas estas variantes sobre un mismo tema, creemos que nadie puede dudar de la asimilación a un motivo único de los signos rojos de Les Herreries (Jordá y Mallo, 1972), considerado como un santuario monotemático (Jordá, 1979: 436). Sin embargo, en esta cueva asturiana coexisten los escutiformes abiertos y cerrados sin presentar diferencias significativas.

Más complejo resulta el problema de su significado. Leroi-Gourhan (1965: 105-106) incluye este tipo entre los signos femeninos, y analiza, como nosotros haremos en otro lugar, su asociación con otros temas. En su pormenorizado estudio sobre Les Herreries, Jordá plantea el carácter monotemático del conjunto y relaciona estos signos con emblemas distintivos de un determinado grupo (Jordá y Mallo, 1972: 40). Pilar Casado señala la imposibilidad de agrupar bajo un denominador común la totalidad de los signos cuadrangulares, e insiste en la necesidad de estudiar estas parrillas como algo aparte, que aparece centrado en un área bien definida (Casado, 1977: 271).

En el área cantábrica los escutiformes típicos aparecen concentrados en el Oriente de Asturias y parte occidental de Santander. El yacimiento principal es el varias veces citado de Les Herreries, en que se presentan en forma de rectángulos completos o abiertos por uno o dos lados. En el panel principal de Tito Bustillo, y superpuesto a la pintura roja que sirve como fondo, aparece un escutiforme en negro con uno de sus extremos de forma circular. La figura 9 del conjunto IV es otro signo de este tipo, esta vez formado por cuatro líneas rojas, cerradas por otra en su parte superior. Trazos verticales asociados que pueden formar o haber formado estas parrillas, aparecen en el número 1 del conjunto VI y en el arranque izquierdo del conjunto III. Finalmente, y no sin ciertas reservas, podríamos señalar los grupos de incisiones paralelas del conjunto III y del panel principal. En la Cueva de Las Aguas (Novales, Santander) se conserva una parrilla de pequeño tamaño asociada a otros signos rojos y a alguna representación zoomorfa (Alcalde del Río, Breuil y Sierra, 1911: 46-49). Estos grupos de líneas verticales, paralelas y próximas, aparecen también en La Loja (El Mazo, Asturias) (Jordá y Mallo, 1972: 28, lám. V), Llonín (Jordá y Mallo, 1972: 28-29; Berenguer, 1979) y El Pindal (Alcalde del Río, Breuil y Sierra, 1911: 59-81). Tal vez pueda asimilarse el escutiforme grabado de Altzerri (Altuna y Apellániz, 1976: 87), que en realidad adquiere esta forma a base de un intenso raspado interior, pero carece de indicación del perfil, que en parte puede ser suplido por una formación natural. Como puede observarse, la distribución de los signos pintados, tanto típicos como incompletos, es bastante limitada, lo que subraya la necesidad de que sean valorados dentro de un contexto regional,

necesidad que, por otra parte, ya ha sido señalada por numerosos autores (Leroi-Gourhan, 1968: 69-70; Jordá y Mallo, 1972: 40; Casado, 1977: 271-279).

Respecto a su posible cronología, conviene partir de dos hechos: primero, la imposibilidad de separar estas parrillas del resto de los signos rojos que este sector de la cueva, que van desde el conjunto I al VI y están realizados con idéntica técnica y colorante; segundo, la ausencia de referencias bien datadas. Con respecto a los signos de Las Aguas de Novales, Alcalde del Río, Breuil y Sierra (1911: 49) los relacionan con los del panel principal de Altamira, por debajo de los polícromos y de los grabados estriados, pero superpuestos a las figuras negras. Por su parte, Jordá piensa, creemos que correctamente, que estos signos pueden llevarse a un momento más tardío, que iría desde el Magdaleniense IV al Magdaleniense Superior-Aziliense (Jordá y Mallo, 1972: 40-41). Si se nos admite un paralelo exclusivamente temático, conviene recordar que el escutiforme negro del panel principal de Tito Bustillo aparece superpuesto al fondo rojo, lo que puede llevar su cronología hacia la de las cabezas de cierva con modelado interior, aunque obviamente, se ignora el intervalo transcurrido entre ambas fases. Fuera del área Cantábrica, los signos rojos de Ussat (Ariège) fueron datados en el Magdaleniense Final por H. Breuil, y en el Magdaleniense Medio por Leroi-Gourhan, si bien Beltrán se inclina por una etapa más antigua (Breuil, 1952: 219; Beltrán, 1967: 98).

En el conjunto IV, y señalados con los números 11 y 12, se encuentran dos signos que pueden estar incluidos en el término tradicional de *laciformes*. Constan de un sector cerrado de cuyo extremo inferior parte una línea vertical, pero entre ambos hay ciertas diferencias tanto en forma como en técnica. En el primero el perfil del supuesto lazo es oval, ligeramente apuntado en su parte inferior, mientras que el número 11 es circular, con una pequeña escotadura y con el trazo vertical adosado a uno de sus lados. En cuanto a la técnica, uno ha sido dibujado en trazo rojo continuo y perfectamente nítido, mientras que el otro lo ha sido en trazo «baboso».

La repartición de estos signos es relativamente corta. Por orden cronológico, el primero fue descubierto en El Pindal, planteándose la duda entre considerarlo una figura completa o la parte anterior de un elefante (Alcalde del Río, Breuil y Sierra, 1911: 79, fig. 76). Posteriormente, en la revisión y nuevas aportaciones de F. Jordá y M. Berenguer se insiste en la interpretación como restos de una figura de proboscídeo (Jordá y Berenguer, 1954: 344). Basándose en la presencia de elementos claramente sexuales asociados a estos signos (Pindal, Tito Bustillo, Balmori), Mallo y Suárez identifican los laciformes con placentas y los trazos lineales con cordones umbilicales (Mallo y Suárez, 1972: 31-35). Por su parte, P. Casado considera que alguna de estas

atribuciones pueden ser válidas, pero señala, con muy buen criterio, que otras escapan totalmente a los términos lógicos de la interpretación (Casado, 1977: 250).

En la sala del panel principal de Tito Bustillo, y superpuesto a la mancha roja que actúa como fondo, se observa un signo grabado semejante, que —en ausencia de contacto con otras figuras— habría que llevar por lo menos al horizonte de las ciervas con zonas de modelado o sombreado interior. Por nuestra parte, insistimos en que aún estamos muy lejos de una interpretación correcta de los signos, y, en este caso concreto, nos encontramos ante un tema que no es lo suficientemente frecuente, ni conocido para obtener conclusiones, ni siquiera parciales. Únicamente queremos señalar que su morfología recuerda la de alguna de las representaciones vulvares y, que este sector del conjunto *IV*, contiene una asociación de temas semejantes a la del camarín, con signos en «Y» y claviformes de posible significado femenino.

Para terminar con los signos en pintura roja, resta hacer alusión a los *trazos cortos* o «vírgulas» y a las *puntuaciones*, que están presentes en todos los conjuntos estudiados. Este tipo de signos es muy frecuente en todo el área de dispersión del arte paleolítico, y se encuentra en la mayor parte de los yacimientos conocidos. No obstante deben ser valorados teniendo en cuenta los siguientes extremos: a) Posición topográfica dentro de la cueva, ya que en ocasiones estos puntos o manchas, generalmente en color rojo, son indicaciones de comienzo o final de zona decorada o advertencias de la situación de un divertículo. A este grupo podemos asimilar alguno de los puntos o trazos del conjunto *II* (trazos pareados o en aspa de *IIA* y *IIC*), estalagmitas pintadas de la entrada al conjunto *III*, *IV*, *V* y *VII*. b) Si estos puntos aparecen aislados o en grupo, y, en este caso, si se trata de grupos ordenados y en qué forma. En el conjunto *II* aparecen en pares o hileras de 3 ó 4 puntos, y en una ocasión dos pequeños trazos se cortan en aspa. Las puntuaciones y trazos cortos del conjunto *III* aparecen aislados o de forma aparentemente desordenada (números 9 y 21), pareados (número 7) o en doble o triple fila (números 3, 5 y 16). En el conjunto *IV*, el sector *B*, los puntos se agrupan formando una especie de escutiforme. c) Posición de estos grupos en relación con otros temas y/o con accidentes naturales. En este sentido, tal vez convenga insistir en la asociación de puntos con un determinado tipo de pequeñas oquedades que son frecuentes en nuestras cuevas. En ocasiones, las alienaciones que bordean pequeñas hornacinas han sido interpretadas como vulvas (La Riera, Mazaculos *II* y Chufín) como pasa en el conjunto *III*, número 19. Por el contrario la figura 5 del conjunto *III* de Tito Bustillo, formada por una doble hilera horizontal de cuatro y cinco puntos, se encuentra en el fondo de un accidente natural de este tipo, lo mismo que sucede en Riera, Pindal y Balmori.

Las opiniones acerca de la cronología de estos signos se han polarizado en dos extremos, por lo que también en este caso podemos hablar de una cronología «larga» o «corta». Por un lado, y quizá por el aparente paralelismo con los cantos pintados o por su presencia en yacimientos con niveles magdalenenses o epipaleolíticos (La Riera, Mazaculos II, La Meaza, Balmori, etcétera), estos signos han sido datados por algunos autores en el Magdaleniense o el Aziliense. En este sentido parece inclinarse Jordá (1979: 463) en relación con La Meaza, Les Herreries y otros santuarios monotemáticos, incluyendo estos yacimientos es su etapa de «decadencia y tendencia abstracta» (Jordá, 1978: 96-99). Por el contrario, M. Almagro Basch, sobre todo a partir de sus investigaciones en Cueva Chufín, sitúa las formaciones de puntos rojos, relacionadas o no con oquedades naturales, con un episodio antiguo dentro del estilo II de Leroi-Gourhan (Almagro Basch, 1973: 41-44). En apoyo a esta posición se encontrarían las superposiciones del gran panel de la Cueva de Llonín (Berenguer, 1979) en que las alineaciones de puntos rojos se sitúan, por debajo de los grabados con sombreado o modelado interior, que están bien datados en relación con objetos de arte mueble del Solutrense Final de Altamira y del Magdaleniense Inferior de El Castillo (Almagro Basch, 1976) y El Cierro (Gómez y Bécares, 1979).

Si, por nuestra parte, acudimos al paralelismo de las puntuaciones con objetos datados estratigráficamente, que sin duda es el método más seguro, debemos señalar que se trata de un tema enormemente raro, pero que los escasos objetos conocidos proceden de un área geográfica próxima, y se datan en momentos avanzados. Los únicos ejemplares de puntuaciones fechadas, son los cantos pintados descubiertos en el ajuar del enterramiento aziliense de Los Azules I (Fernández-Tresguerres, 1976*a* y 1980: 151-157 y 161-169). En grabado sobre hueso puede señalarse una espátula decorada del mismo yacimiento, con 5 y 7 alineaciones de puntos en cada una de las caras (Fernández-Tresguerres, 1976*b*). Por otra parte, en el Magdaleniense Superior de Tito Bustillo este tema aparece en otros tantos colgantes, uno sobre diente y otro en piedra. El primero es un canino de ciervo que ha sido pulimentado parcialmente en su contorno y decorado con incisiones radiales a partir de la perforación. Entre dos de estas líneas y siguiendo el eje mayor de la pieza aparece una hilera formada por cinco puntos (Moure, 1975*a*: 63-64, fig. 32, 5). El otro ejemplar es un colgante oval recortado en piedra, decorado con «marcas de caza» en sus bordes y cuatro y tres hileras de puntos en cada cara (Moure y Cano, 1976: 44, fig. 7, 7). Ambas piezas pueden relacionarse con las famosas «cochinillas», a las que Leroi-Gourhan atribuye significado femenino (Leroi-Gourhan, 1965: 94).

Tampoco los motivos en aspa faltan en el Magdaleniense Superior de Tito Bustillo, tanto en el yacimiento de la entrada de Ardines, excavado

por A. Moure Romanillo y Mercedes Cano Herrera, como en el *suelo* situado bajo el panel principal, que estudió García Guinea (1975). En la obra de I. Barandiarán (1973: 287), que es anterior a las memorias de excavación de Tito Bustillo, se catalogó este motivo en 13 casos: 1 del Solutrense-Magdalenense, 4 del Magdalenense III, 3 del Magdalenense IV, 1 del Magdalenense V y otro indeterminado. Somos conscientes de que, tanto para las puntuaciones como para los motivos geométricos, los paralelos fechados son muy escasos pero, desgraciadamente, son los únicos, y el hecho es que todos ellos pertenecen al Paleolítico Superior Final y, al menos en un caso, al Aziliense.

A este inventario se podrían sumar también las piezas de la Cueva de Collubil (Amieva, Asturias) que están siendo estudiadas por M. González Morales (comunicación personal).

Los *signos retiformes* grabados (números 2, 3, 4 y 5 del conjunto VI) ofrecen ejemplos en los que pueden paralelizarse la técnica y el estilo. La figura 2, con los trazos oblicuos, que puede recordar un cáprido esquemático, y la figura 4, pertenecen al tipo A II, 3, 1 de la obra de P. Casado (1977: 241) «forma rectangular con decoración exterior simple», aunque en este caso haya que añadir la presencia de decoración compleja en su interior (fig. 5).

El paralelo más exacto a todos estos signos aparece en el panel principal de la Cueva de Tito Bustillo. Aun aceptando la presencia de una barrera infranqueable en el centro de la galería, hay que tener en cuenta que, si es válida la comparación con otros yacimientos cantábricos o franceses, con más razón va a serlo entre dos cuevas cuyas entradas se encuentran a menos de 600 m. en línea recta. El signo a que nos referimos ya ha sido descrito por M. Mallo y J. M. Pérez (1969: 17) y Jordá, Mallo y Pérez (1970: 121, fig. 20). El perfil trapezoidal y la división en compartimentos irregulares recuerda los del conjunto VI, aunque en este caso puede observarse perfectamente la existencia del trazo estriado, en algunas zonas delimitado por incisiones simples únicas. Puede ser significativo el lugar que ocupa entre las superposiciones del gran panel. El retiforme ha sido grabado sobre el fondo rojo, y a él se superponen, primero, una figura pisciforme en doble incisión simple única e, inmediatamente encima, un ciervo en trazo simple. Aunque el análisis global del panel, y por tanto de las superposiciones, aún no puede darse por cumplido, la posición del signo en cuestión es por lo menos paralela a la de las cabezas de cierva con zonas de modelado interior.

No resulta fácil discernir su significado. Si pensamos en el ya mencionado signo del panel principal y en la presencia de una figura en su interior, o en el retiforme pintado de Las Monedas, dentro del cual se observa un cuadrúpedo pintado (Ripoll, 1972: 44), tal vez pueda defenderse la hipótesis

de que se trata de verdaderas redes o trampas. Para el tipo A II, 3, 1 de P. Casado (1977: 47) representado en la cueva de Las Chimeneas, así como para otros signos rectangulares grabados con la misma técnica, y sobre el mismo tipo de soporte, González Echegaray propone una cronología del Magdalenense III (González Echegaray, 1974: 42) que, como veremos, no va mal con la del resto de las figuras del sector oriental de Tito Bustillo.

II.1.b. REPRESENTACIONES ZOOMORFAS.—En el sector oriental de la caverna, entre el sumidero y la Cueva, aparecen pinturas rojas, en las que se han ejecutado principalmente signos, y grabados, que es la técnica que se utiliza en la casi totalidad de las representaciones de animales.

La única figura pintada de animal es el posible bisonte descrito en el sector B del conjunto V. Entre las representaciones grabadas en los conjuntos II a VII aparecen las especies *Cervus elaphus* y *Capra pyrenaica*, así como un pez o cetáceo no determinado. A ello hay que sumar el bloque aprovechado, por su forma natural de bisonte, localizado en el sector B del conjunto II. El número de representaciones animales es tan reducido que resulta imposible obtener alguna conclusión del significado ecológico de la fauna, aun en el caso de que tengamos en cuenta las figuras del conjunto I, que —como se recordará— incluyen 4 ciervos, 3 uros, un caballo y una cabra (Balbín y Moure, 1980a).

II.2. TÉCNICAS.

En las representaciones estudiadas, lo mismo que en el conjunto I, aparece tanto la pintura como el grabado, y, ocasionalmente, ambas técnicas se complementan con el aprovechamiento de accidentes naturales.

II.2.a. PINTURA.—En el sector oriental se utilizaba de forma casi exclusiva la pintura roja, excepto en dos grupos de trazos en tono vinoso, uno en el conjunto VI, que posiblemente sea el resultado de aplicar los cuatro dedos menores de una mano, y otro formado por siete trazos alineados encima de la cola del pez del conjunto VII.

La pintura roja ha sido aplicada directamente, en trazo continuo o en trazo baboso, excepto en la mano en negativo del conjunto V, en que se empleó el «soplado» o aerografía. La única tinta plana es el posible bisonte de VB. Muchas de las manchas de color que aparecen en diferentes lugares de la Galería Larga pueden ser restos de figuras ejecutadas con esa técnica. Puede ser significativo que las filas de trazos en color vinoso aparezcan asociadas exclusivamente a las figuras grabadas, ya sean los signos retiformes del

conjunto *VI* o los animales (ciervo, pez, uro) del conjunto *VII*, por lo que tal vez puedan ser integrados en el mismo «santuario» B de que hablaremos más adelante.

II.2.b. GRABADO.—Diferentes técnicas de grabado se localizan en casi todos los conjuntos objeto de estudio. En los conjuntos *II* y *III* se observan algunas figuras en trazo simple único: un círculo en el primero y un grupo de cuatro líneas paralelas en el segundo, en el que se indican con el número 6. En el conjunto *V* el trazo simple repetido se emplea para el triángulo señalado con el número 3 en el sector B, al que tal vez pueda atribuirse significado vulvar.

En el conjunto *VI* las técnicas son diferentes. Los signos cerrados y compartimentados se han realizado en trazo ancho de perfil bien delimitado, en el que se observan múltiples estrías paralelas. Dado el mal estado de conservación del muro, resulta difícil estimar, si se trata, o no, de trazo estriado. Personalmente nos inclinamos por pensar que estas líneas anchas han sido realizadas con un instrumento de corte irregular, quizá un palo o un trozo de piedra sin azuzar.

En el conjunto *VII* las técnicas de grabado empleadas en las representaciones de animales son las mismas que en el conjunto *I* (Balbín y Moure, 1980a) trazo simple —único o repetido— y trazo estriado. La primera aparece en las figuras 1 y 2, la cabeza de ciervo y cabra, mientras que el pez ha sido realizado en trazo estriado, con zonas de modelado interior que afectan a la aleta caudal, a su unión con la línea inferior de la cola, y a la zona mesial del tercio posterior. El resto de los grabados repartidos por esta galería emplean una técnica sensiblemente semejante a los signos del conjunto *VI*.

II.3. REPARTICIÓN DE LOS SANTUARIOS.

A lo largo de toda la descripción y los comentarios se han ido perfilando dos complejos técnicos y semiológicos distintos: signos pintados en rojo y representaciones grabadas de animales. Si retrocedemos a la cuestión de los maestros, ya planteada en el estudio del conjunto *I* (Balbín y Moure, 1980a) hay dos hechos que consideramos evidentes: primero la similitud estilística entre la cabra número 2 del conjunto *VII* y los bóvidos del conjunto *I*, especialmente los números 5 y 13; segundo, la similitud técnica entre los grabados de los conjuntos *VI* y *VII*. En estos dos grupos aparecen, además, las filas de trazo corto de pintura en tono vináceo, claramente diferenciada del rojo presente en numerosos signos de otros conjuntos de la galería. Algo semejante cabe deducir de los signos pintados de diferentes sectores, en concreto de los

conjuntos *II*, *III*, *IV* y —posiblemente— *V*. Al menos, entre el camarín de las vulvas y el rincón de los laciformes, la comunidad de técnicas, estilos y simbolismos resulta evidente.

De todo lo dicho parece deducirse la existencia de dos «santuarios» bien diferenciados, uno con pintura roja que presenta principalmente signos, en su mayoría sexuales (claviformes, genitales, laciformes), y otro con grabados en trazo simple, múltiple o estriado, en el que encontramos las representaciones zoomorfas, tipos distintos de signos, y trazos en tono vinoso. Ambos

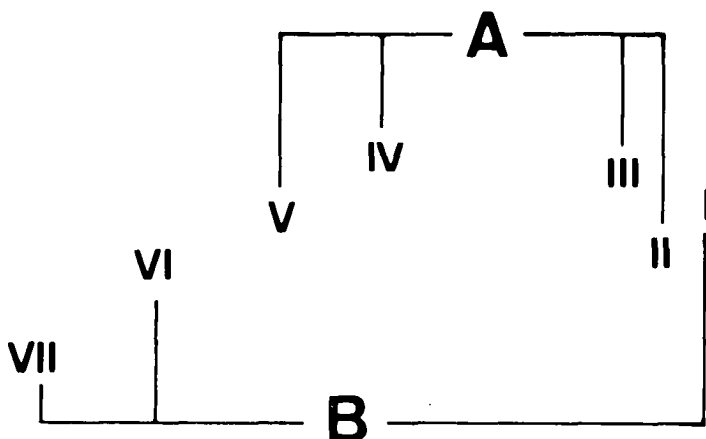


Fig. 7.—Esquema de la repartición de conjuntos en los dos santuarios del sector oriental de la Cueva de Tito Bustillo.

grupos, cuya distribución a lo largo de la cueva se refleja en el plano (fig. 1) y se resume en el esquema que incluimos en este trabajo (fig. 7) serán denominados santuarios A y B respectivamente. Si contemplamos la Galería Larga desde el derrumbe o desde el túnel artificial, el santuario A se distribuye principalmente por la pared derecha, mientras que los grabados del santuario B lo hacen por la izquierda.

III. CRONOLOGIA

Intentando tomar como referencia la información más segura, para posteriormente pasar a lo problemático, podemos partir de la cronología del santuario B, ya planteada en el estudio del conjunto *I*. Parece evidente que las figuras del conjunto *VII* (ciervo, pez, cabra) son contemporáneas de las de los conjunto *I* y *VI*: así lo indican la comunidad de técnicas, del modelado interior, y el hecho de que las representaciones de animales, en concreto

de los uros y de la cabra, parezcan realizadas por una misma mano, o una misma escuela. Precisamente, estas técnicas de modelado realista, mediante raspado del interior de la cabeza o rayado del vientre (ciervos del panel IA) constituyen una referencia cronológica clara que puede permitir llevar estos grabados al horizonte presentado por los omóplatos a los que nos hemos referido en varias ocasiones. Sin prejuizar, como se ha dicho, —y han señalado muy bien A. Gómez Fuentes y J. Bécares (1979: 85)— que estos sistemas de modelado sean exclusivos de una sola fase del Paleolítico Superior, lo cierto es que los hallazgos documentados se fechan en los episodios más antiguos del Magdaleniense, quizá, como propone P. Utrilla (1979, y comunicación personal) en el Magdaleniense Cantábrico Arcaico, tipo Rascaño 5. Con todas las prevenciones planteadas en el estudio del conjunto I (Balbín y Moure, 1980a), creemos que los grabados de este sector oriental integrados en el santuario B, pueden fecharse en el Magdaleniense Inferior-Medio Cantábrico.

Más compleja se presenta la datación del santuario A, compuesto principalmente por signos rojos. Como hemos expuesto, alguno de los temas, y más concretamente las representaciones genitales, aparecen en dos momentos separados del Paleolítico Superior: el Perigordiano y el Magdaleniense. Las representaciones femeninas de perfil pueden fecharse, por paralelismo con objetos de arte mueble, dentro del Paleolítico Superior Final. El tema de las manos también parece repetirse en distintos episodios del Paleolítico. H. Breuil, a partir del estudio de las superposiciones del Castillo, considera que las manos en negativo pueden llevarse al Auriñaciense (Breuil, 1952: 362-263), posición que adopta Almagro en su estudio de la Cueva de Maltravieso (Almagro Basch, 1960 y 1969). Por su parte Jordá propone una cronología más avanzada para las manos en negativo de Altamira, que en todo caso serían posteriores al Solutrense (Jordá, 1972: 428-439), y de Maltravieso, que llegarían también hasta el Magdaleniense Medio (Jordá, 1970: 150-152). En el caso de la cueva extremeña, la cronología corta puede verse implícitamente apoyada por la del grabado recientemente publicado por Ripoll y Moure (1979). Finalmente, en el marco del sistema de Leroi-Gourhan las manos en negativo llegan hasta el estilo IV antiguo (Leroi-Gourhan, 1965: 151).

Las puntuaciones aisladas admiten también distintas cronologías, sobre todo si pensamos en su ocasional significado como indicador, pero las asociaciones en grupos, filas o hileras sólo presentan paralelos bien fechados en episodios más recientes, y otro tanto puede decirse respecto a su asociación con accidentes naturales. En resumen, todos estos datos permiten admitir la posibilidad de una cronología *corta* para el santuario A, que podría llegar al Magdaleniense Inferior-Medio o incluso a una etapa posterior.

Por encima de su adscripción a un complejo industrial determinado, cosa

que, metodológicamente, no parece demasiado ortodoxa, porque los criterios en que se apoyan las subdivisiones del Paleolítico Superior no tienen nada que ver con el arte, la cuestión de fondo es su contemporaneidad con el horizonte, en principio admitido, para el santuario B. Independientemente de la repetición de temas y técnicas, que ciertamente son distintas, y partiendo de la posible cronología corta de este santuario, un buen nexo de relación con el santuario B son los signos en forma de *hache* del conjunto I, en que se asocian dos tipos de pintura con la técnica de grabado estriado. Creemos, pues, que todo este sector oriental pudo ser decorado durante el Magdaleniense Inferior-Medio cantábrico, complejo industrial al que al parecer pertenecía el yacimiento de La Cuevaona (Hernández Pacheco, 1919: 26; Obermaier, 1916: 175 y 1925: 189).

IV. CONCLUSIONES

1. El sector oriental de la Cueva de Tito Bustillo está limitado, por un extremo, por el gran derrumbe que ciega la galería, y parece separarla de la Cuevaona; por otro, por una serie de sumideros que constituyen pasos difíciles o infranqueables. En todo caso, en este sector se observa el empleo de técnicas o estilos, radicalmente distintos a los representados en los conjuntos con acceso por la entrada de Ardines, cuyo yacimiento está siendo excavado por nuestro equipo.

2. Esta parte del complejo cársico de Tito Bustillo contiene dos «santuarios» bien diferenciados. El llamado *santuario A* está casi exclusivamente formado por signos pintados en color rojo, y contiene un elevado número de representaciones genitales femeninas, unas naturalistas y otras en mayor o menor grado de esquematización. El *santuario B* está formado principalmente por figuras grabadas, a las que se suman algunos trazos de color vinoso o violáceo oscuro. Entre las primeras se utilizan sistemas de modelado interior realista a base de raspado o de estriado. En los conjuntos situados en los extremos de esta galería (conjuntos I y VII) se observan similitudes que pueden permitir presuponer la intervención de una misma mano o, al menos, de una misma escuela.

3. El *santuario B* puede fecharse a partir de los paralelos en arte mueble de los sistemas de modelado, o sombreado interior, que se concentran especialmente en el Magdaleniense Inferior Cantábrico. Este episodio estaba, al parecer, representado en el antiguo yacimiento de La Cuevaona, aunque este

dato, ni es comprobable, ni es demasiado significativo, a falta de relación directa o indirecta.

4. La datación del *santuario A* (pinturas rojas, con repetición de temas vulvares) presenta en su conjunto dos alternativas, que son los momentos del Paleolítico Superior en que se repiten estos temas: el Perigordense Superior y el Magdaleniense. Los paralelos fechados de los perfiles femeninos acéfalos, de los claviformes, y de las puntuaciones apuntan más bien hacia la cronología corta. En apoyo de esta opción se encuentra la posible contemporaneidad de ambos santuarios como parece demostrar la asociación de pintura roja, trazo simple y estriado, presente en los signos en *bache* del conjunto *I*.

5. Siempre en el convencimiento de que ni una técnica ni un estilo pueden considerarse exclusivos de un episodio del Paleolítico Superior —cuyas subdivisiones responden a criterios evolucionistas de base tecnológica— los conjuntos del sector oriental de Tito Bustillo pueden situarse en un horizonte Magdaleniense tradicionalmente denominado Inferior Cantábrico. Esta apreciación no excluye la necesidad de una discusión a fondo del modelo normalmente utilizado, a fin de determinar si las diferencias entre las industrias del Magdaleniense Inferior y del Magdaleniense Superior se deben a diferencia cronológica, o a la variabilidad funcional.

Noviembre de 1980

BIBLIOGRAFIA

- ALCALDE DEL RÍO, H., BREUIL, H. y SIERRA, L. (1911), *Les cavernes de la Region Cantabrique*. Mónaco, 247 pp., 258 figs., 100 láms.
- ALMAGRO BASCH, M. (1960), *Las pinturas rupestres cuaternarias de la Cueva de Maltravieso, en Cáceres*. Trabajos del Seminario de Historia Primitiva del Hombre. Madrid, 45 pp., 4 figs., XIV láms.
- (1969), *Cueva de Maltravieso (Cáceres), guía del visitante*. Guías de Conjuntos Arqueológicos, IV. Madrid.
- (1973), *Las pinturas y grabados rupestres de la Cueva de Chufín (Riclones, Santander)*, en *Trabajos de Prehistoria*, 30, pp. 1-44.
- (1976), *Los omóplatos grabados de la cueva de «El Castillo», Puente Viesgo (Santander)*, en *Trabajos de Prehistoria*, 33, pp. 9-12.
- ALMAGRO BASCH, M., GARCÍA GUINEA, M. A. y BERENQUER ALONSO, M. (1972), *La época de las pinturas y esculturas cuaternarias policromas en relación con los yacimientos: revalorización del Magdaleniense III*. Santander Simposium UISPP (Santander, 1970). Madrid, pp. 467-474.
- ALTUNA, J. y APELLÁNIZ, J. M.^o (1976), *Las figuras rupestres paleolíticas de la Cueva de Altxerri (Guipúzcoa)*, en *Munibe*, 1-3, 224 pp., 113 figs., 142 láms.

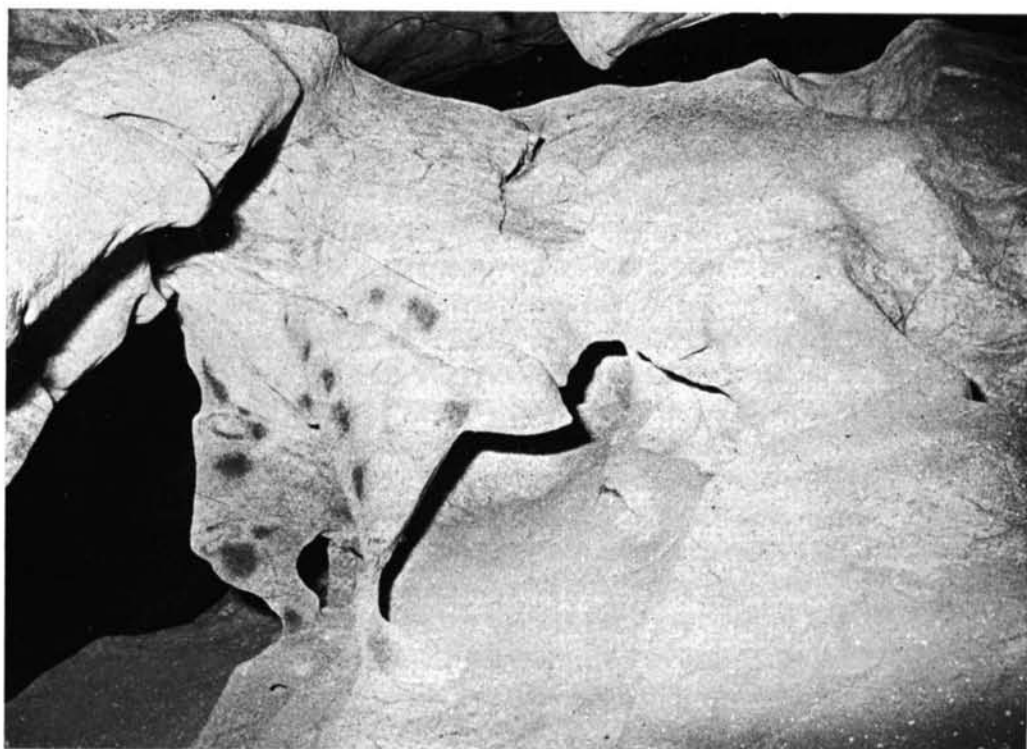
- BALBÍN BEHRMANN, R. de y MOURE ROMANILLO, J. A. (1980a), *Pinturas y grabados de la Cueva de Tito Bustillo (Asturias): El conjunto I*, en *Trabajos de Prehistoria*, 37, pp. 365-380.
- (1980b), *La «Galería de los Caballos» de la Cueva de Tito Bustillo*. Altamira Simposium, (Madrid, 1979). Madrid.
- BARANDIARÁN MAESTU, I. (1973), *Arte Mueble del Paleolítico Cantábrico*. Monografías Arqueológicas, XIV. Zaragoza, 370 pp., 62 láms.
- BARANDIARÁN MAESTU, I. y GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. (1979), *Arte mueble de la Cueva de Rascaño (Santander): Campaña 1974*, en *Quartär*, 29-30, pp. 123-132.
- BELTRÁN, A. (1967), *Las pinturas de les «Eglises Inférieures» de Ussat les Bains (Ariège)*, en *Caesaraugusta*, 29-30, pp. 81-98.
- (1972), *Las vulvas y otros signos rojos de la Cueva de Tito Bustillo (Asturias)*. Santander Simposium UISPP (Santander, 1970). Madrid, pp. 117-136.
- BELTRÁN, A. y BERENQUER ALONSO, M. (1969), *L'Art Parietal de la Grotte de Tito Bustillo (Asturias)*, en *L'Anthropologie*, 73, pp. 579-586.
- BELTRÁN, A., GAILLI, R. y ROBERT, R. (1973), *La Cueva de Niaux*. Monografías Arqueológicas, XVI. Zaragoza, 274 pp.
- BERENQUER ALONSO, M. (1969), *La pintura prehistórica de la Caverna de Tito Bustillo, en Ardines (Ribadesella)*, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXIV, pp. 139-152.
- (1970), *Die eiszeitlichen Malereien der Höhle «Tito Bustillo», in Ardines, Asturien*, en *Madriden Mitteilungen*, 11, pp. 11-18.
- (1972), *La Cueva de «Tito Bustillo»*. Tesoros de Asturias, 7. Oviedo, pp. 97-112.
- (1973), *Prehistoric Man and his Art: The Caves of Ribadesella*. Londres, 168 pp., 73 figs.
- BRUNNACKER, K. (1978), *C 14 Datierung*, en *Der Magdalénien-Fundplatz Gönnersdorf, 4: Geowissenschaftliche Untersuchungen in Gönnersdorf*. Wiesbaden, pp. 44-45.
- CALLEJO SERRANO, C. (1970), *Catálogo de las pinturas de la Cueva de Maltravieso*, en *Actas del XI Congreso Nacional de Arqueología (Mérida, 1968)*. Zaragoza, pp. 154-174.
- CARTAILHAC, E. y BREUIL, H. (1906), *La Caverne d'Altamira à Santillane, près Santander (Espagne)*. Mónaco, 207 pp., 205 figs., 37 láms.
- CASADO, P. (1977), *Los signos en el Arte Paleolítico de la Península Ibérica*. Monografías Arqueológicas, XX, Zaragoza, 237 pp., 139 figs.
- CLOTES, J. y CEROU, E. (1970), *La statuette féminine de Monpazier (Dordogne)*, en *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 67, pp. 435-444.
- DELPORTE, H. (1979), *L'image de la femme dans l'art préhistorique*. París, 320 pp., 136 figuras.
- ELIADE, M. (1972), *El mito del eterno retorno*. Madrid, 174 pp.
- FERNÁNDEZ MALVAREZ, J. M. (1968), *Descubrimiento de la Cueva de Ardines en Ribadesella*, en *Valdediós*, 12, pp. 60-65.
- FERNÁNDEZ-TRESGUERRAS, J. (1976a), *Enterramiento aziliense de la Cueva de Los Azules I (Cangas de Onís, Oviedo)*, en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 87, pp. 273-288.
- (1976b), *Espátula decorada aziliense*, en *Trabajos de Prehistoria*, 33, pp. 331-338.
- (1980), *El Aziliense en las provincias de Asturias y Santander*. Centro de Investigación y Museo de Altamira. Monografías, 2. Santander, 214 pp., 62 figs.
- GARCÍA GUINEA, M. A. (1975), *Primeros sondeos estratigráficos de la Cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias)*. Excavaciones de 1970. Publicaciones del Patronato de

- las Cuevas Prehistóricas de la Provincia de Santander, XII. Santander, 74 pp., 18 figs., IX láms.
- GÈZE, B. (1968), *La espeleología científica*. Barcelona.
- GÓMEZ FUENTES, A. y BÉCARES PÉREZ, J. (1979), *Un hueso grabado en la Cueva del Cierro (Ribadesella, Asturias)*, en *Actas del XV Congreso Nacional de Arqueología (Lugo, 1977)*. Zaragoza, pp. 83-94.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. (1959), *La Cueva de Cullalvera*, en *Bulletin de la Société Pré-historique de l'Ariège*, 24, pp. 2-6.
- (1974), *Pinturas y grabados de la Cueva de Las Chimeneas (Puente Viesgo, Santander)*. Monografías de Arte Rupestre: Arte Paleolítico, 2. Barcelona, 42 pp., 22 figs., XXII láms.
- HERNÁNDEZ PACHECO, E. (1919), *La Caverna de la Peña de Candamo (Asturias)*. Memorias de la Comisión de Investigaciones Prehistóricas y Paleontológicas, 24. Madrid, 281 figs., 185 figs.
- JORDÁ, F. (1970), *Sobre la cronología de las pinturas de la Cueva de Maltravieso*, en *Actas del XI Congreso Nacional de Arqueología (Mérida, 1968)*. Zaragoza, pp. 139-153.
- (1972), *Las superposiciones en el gran techo de Altamira*. Santander Symposium UISPP (Santander, 1970). Madrid, pp. 423-450.
- (1978), *Arte de la Edad de la Piedra*. Historia del Arte Hispánico, I: La Antigüedad, 1. Madrid, 358 pp., 61 figs., XLI láms.
- (1979), «*Santuarios*» y «*Capillas*» *monotemáticos en el arte rupestre cantábrico*, en *Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano*. Cáceres, pp. 431-450.
- JORDÁ, F. y BERENQUER, M. (1954), *La Cueva de El Pindal (Asturias)*. *Nuevas aportaciones*, en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 24, pp. 3-30.
- JORDÁ, F. y MALLO VIESCA, M. (1972), *Las pinturas de la Cueva de Las Herrerías (Llanes, Asturias)*. Publicaciones del Seminario de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Salamanca. Salamanca, 44 pp., 17 figs., VIII láms.
- JORDÁ, F., MALLO VIESCA, M. y PÉREZ Y PÉREZ, M. (1970), *Les Grottes du Pozo del Ramu et de La Lloseta (Asturias, Espagne) et ses représentations rupestres paleolithiques*, en *Prehistoire Ariégeoise*, 25, pp. 95-140.
- LEROI-GOURHAN, A. (1965), *La Préhistoire de l'Art Occidental*. París, 482 pp., 304 figs.
- (1968), *Les signes parietaux du Paleolithique Supérieur franco-cantabrique*. Simposio de Arte Rupestre (Barcelona, 1966). Barcelona, pp. 67-77.
- MALLO VIESCA, M. y PÉREZ Y PÉREZ, M. (1969), *Primeras notas al estudio de la Cueva del Ramu y su comunicación con «La Lloseta»*, en *Zephyrus*, 19-20, pp. 7-26.
- MALLO VIESCA, M. y SUÁREZ, J. M. (1973), *Las pinturas de las cuevas de La Riera y de Balmori*, en *Zephyrus*, 23-24, pp. 19-37.
- MOURE ROMANILLO, J. A. (1975a), *Excavaciones en la Cueva de «Tito Bustillo» (Asturias): campaña de 1972 y 1974*. Publicaciones del Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo, 106 pp., 40 figs., 8 láms.
- (1975b), *Datación arqueológica de las pinturas de Tito Bustillo (Ardines, Ribadesella, Asturias)*, en *Trabajos de Prehistoria*, 32, pp. 176-181.
- (1979a), *Le Magdalénien Supérieur de la Grotte de Tito Bustillo (Asturias, Espagne)*, en *Colloque «La Fin des Temps Glaciaires en Europe» (Talence, 1977)*. Burdeos, pp. 737-743.
- (1979b), *Una plaqueta grabada del Magdaleniense Superior de Tito Bustillo (Asturias)*, en *Caesaraugusta*, 49-50, pp. 43-54.

- MOURE ROMANILLO, J. A. (1980a), *El refugio cuaternario de Tito Bustillo*, en *Ibérica: Actualidad Científica*, 215, pp. 330-334.
- (1980b), *Las pinturas y grabados de la Cueva de Tito Bustillo: significado cronológico de las representaciones de animales*. *Studia Archaeologica*, 61. Valladolid, 32 pp., 2 figs., IV láms.
- MOURE ROMANILLO, J. A. y CANO HERRERA, M. (1976), *Excavaciones en la Cueva de «Tito Bustillo» (Asturias): Trabajos de 1975*. Publicaciones del Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo, 321 pp., 36 figs., 1 láms.
- (1978), *Magdalenian Habitation Structure at Tito Bustillo Cave (Asturias, Spain)*, en *Current Anthropology*, 19, 2, pp. 392-394.
- (1979), *Tito Bustillo Cave (Asturias, Spain) and the Magdalenian of Cantabria*, en *World Archaeology*, 10, 3, pp. 280-289.
- OBERMAIER, H. (1916), *El hombre fósil*. Memorias de la Comisión de Investigaciones Prehistóricas y Paleontológicas, 9. Madrid, 397 pp., 122 figs.
- (1925), *El hombre fósil*. Memorias de la Comisión de Investigaciones Prehistóricas y Paleontológicas, 9 (2.ª ed.). Madrid, 475 pp., 188 figs., 26 láms.
- RIPOLL, E. (1971), *Una figura de hombre-bisonte en la cueva del Castillo*, en *Ampurias*, 33-34, pp. 93-110.
- (1972), *La Cueva de las Monedas en Puente Viesgo (Santander)*. Monografías de Arte Rupestre: Arte Paleolítico, 1. Barcelona, 66 pp., 30 figs., 35 láms.
- RIPOLL, E. y MOURE ROMANILLO, J. A. (1979), *Grabados rupestres de la Cueva de Maltravieso (Cáceres)*, en *Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano*. Cáceres, pp. 567-572.
- UTRILLA MIRANDA, P. (1979), *A cerca de la posición estratigráfica de los cérvidos y otros animales de trazo múltiple en el Paleolítico Superior Español*, en *Caesaraugusta*, 49-50, pp. 65-72.
- VAN DEN BRINK, F. H. y BARRUEL, P. (1971), *Guía de campo de los mamíferos salvajes de Europa Occidental*. Barcelona, 240 pp., 32 láms.



a



b

a) Signos rojos del panel A del conjunto II.—b) Formación natural con aspecto de bisonte, complementada con pintura roja.



a



b

a) Representaciones vulvares realistas y perfil femenino del conjunto III.—b) Figura femenina de perfil de la Cueva de Llonín (Peñamellera Alta, Asturias).



a



b

a) Signos claviformes, «parrilla» y laciformes del conjunto IV.—b) Mano en negativo del conjunto V.

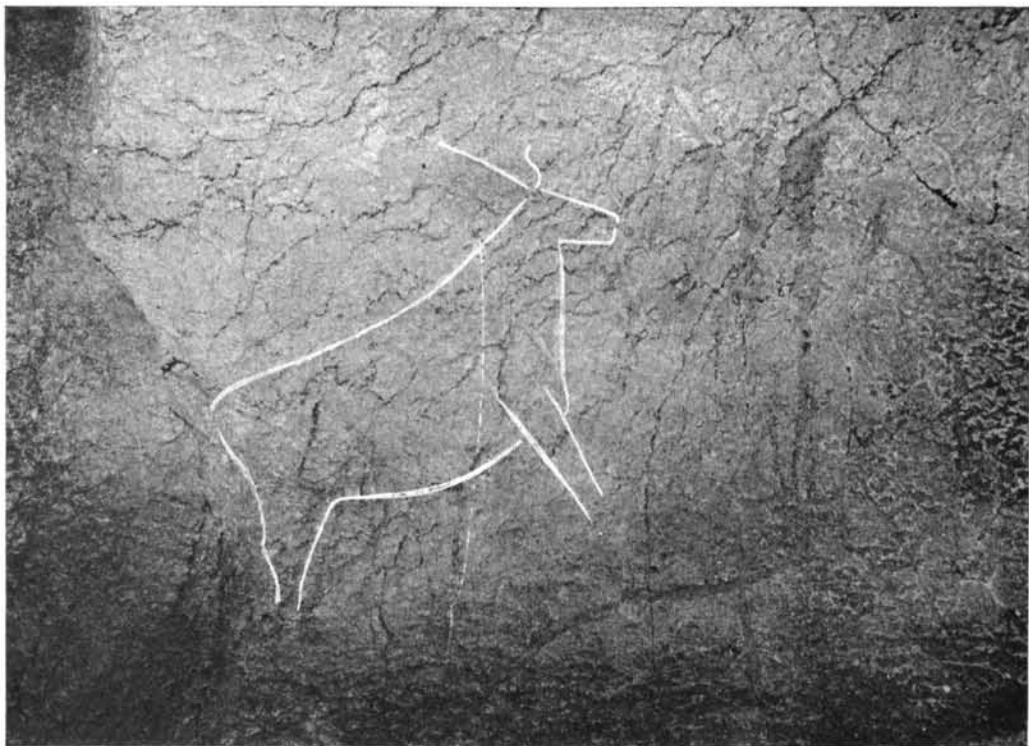


a

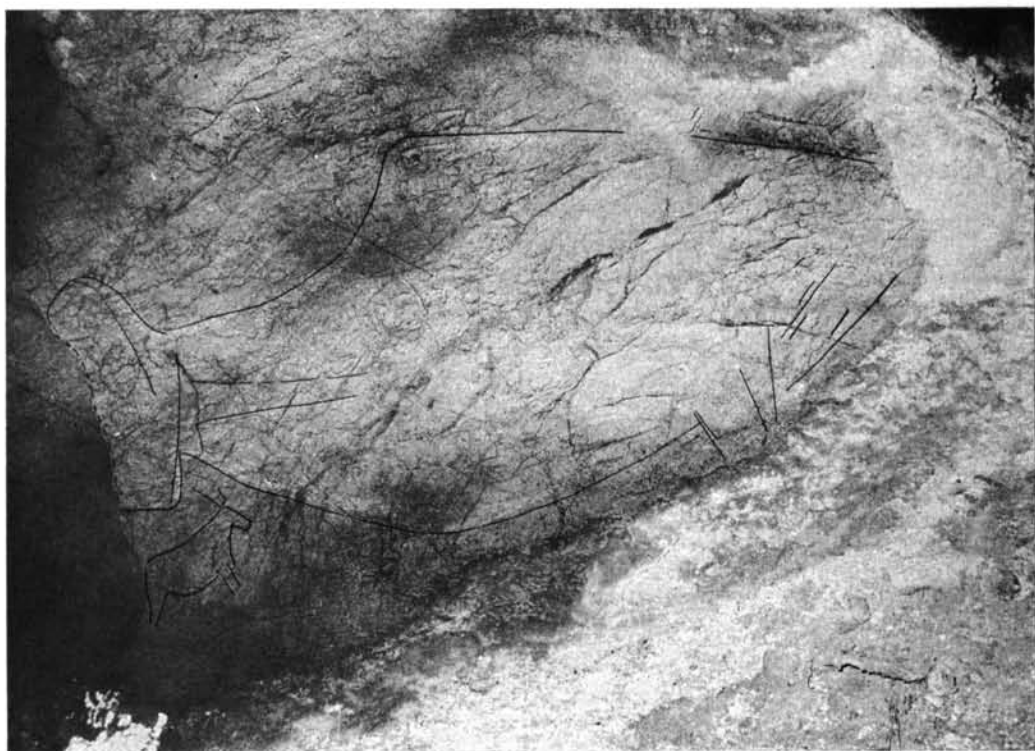


b

a) Triángulo grabado (posible figuración vulvar) del conjunto V.—b) Mancha roja en tinta plana, al parecer resto de una figura de bisonte.



a

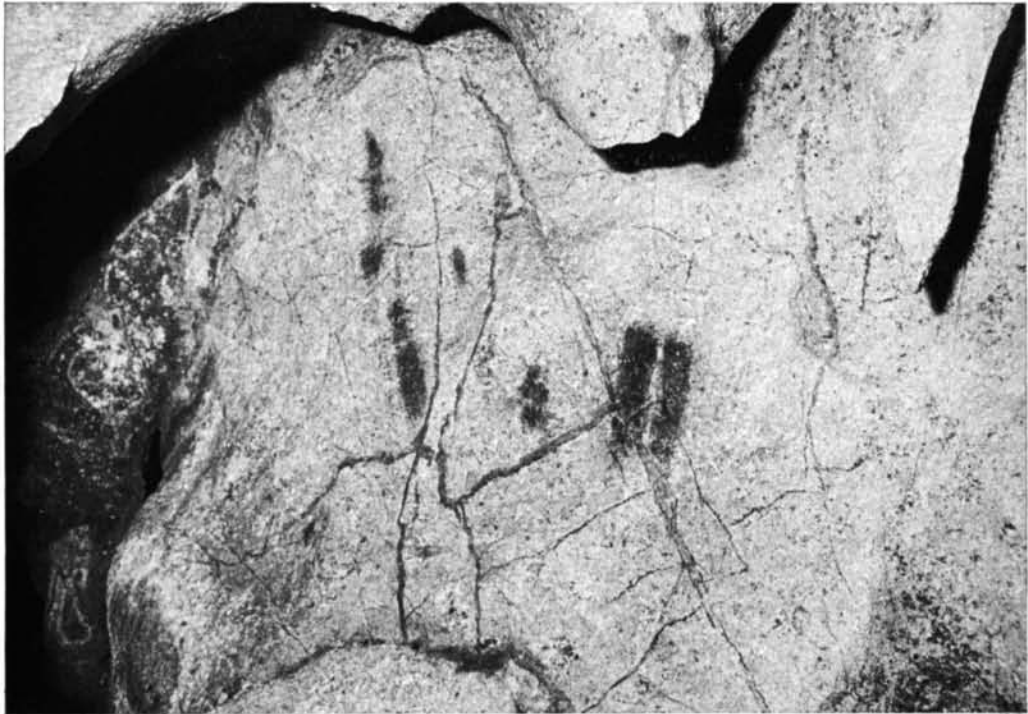


b

a) Cabra grabada del conjunto VII.—b) Cabra y pez del conjunto VII. Se observa una ligera distorsión por el empleo de gran angular.



a



b

a) Estalagmitas con trazos pareados sobre fondo rojo.—b) Trazos rojos situados frente a la Colada de Manganeso. En ambos casos puede tratarse de señales o referencias de comienzo o final de zonas decoradas.