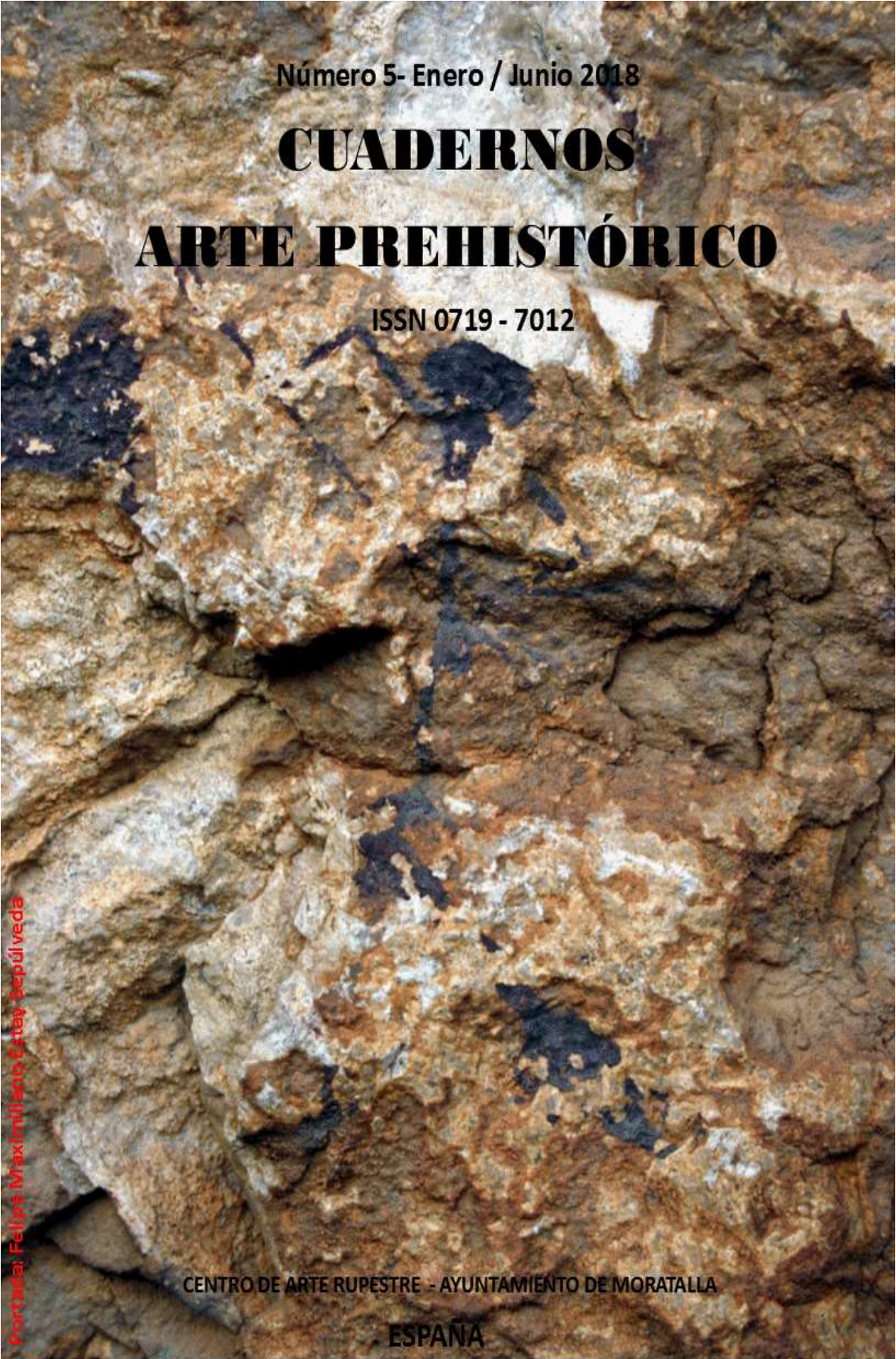




Número 5- Enero / Junio 2018

CUADERNOS ARTE PREHISTÓRICO

ISSN 0719 - 7012

Portada: Felipe Maximiliano Estay Sepúlveda

CENTRO DE ARTE RUPESTRE - AYUNTAMIENTO DE MORATALLA

ESPAÑA



Ayuntamiento
de Moratalla



221 B
WEB SCIENCES

CUERPO DIRECTIVO

Director

Miguel Ángel Mateo Saura

Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, España

Editor

Juan Guillermo Estay Sepúlveda

CEPU - ICAT, Chile

Cuerpo Asistente

Traductora: Inglés

Pauline Corthorn Escudero

221 B Web Sciences, Chile

Traductora: Portugués

Elaine Cristina Pereira Menegón

221 B Web Sciences, Chile

Archivo y Documentación

Carolina Cabezas Cáceres

Asesorías 221 B, Chile

Portada

Felipe Maximiliano Estay Guerrero

Asesorías 221 B, Chile

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Hipólito Collado Giraldo

Dirección General de Patrimonio Cultural de Extremadura, España

Dr. Adolfo Omar Cueto

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Dr. Juan Francisco Jordán Montés

Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, España

Dr. Juan Antonio Gómez-Barrera

IES Castilla de Soria, España

Dr. José Ignacio Royo Guillén

Dirección General de Patrimonio Cultural de Aragón, España

Dr. José Royo Lasarte

Centro de Arte Rupestre y Parque Cultural del Río Martín, España

Dr. Juan Francisco Ruiz López

Universidad de Castilla-La Mancha, España

Dr. Juan Antonio Seda

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dr. Miguel Soria Lerma

Instituto de Estudios Giennenses, España

Dr. Ramón Viñas Vallverdú

Instituto Catalán de Paleoecología Humana y Evolución Social, España



Ayuntamiento
de Moratalla



221 B
WEB SCIENCES

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Dra. Primitiva Bueno Ramírez

Universidad de Alcalá de Henares, España

Dr. Rodrigo de Balbín Berhmann

Universidad de Alcalá de Henares, España

Dr. Jean Clottes

CAR-ICOMOS, Francia

Dra. Pilar Fatás Monforte

Museo Nacional y Centro de Investigación de
Altamira, España

Dr. Marcos García Díez

Universidad del País Vasco, España

Dr. Mauro Severo Hernández Pérez

Universidad de Alicante, España

+ Dr. José Antonio Lasheras Corruachaga

Museo Nacional y Centro de Investigación de
Altamira, España

Dr. José Luis Lerma García

Universidad Politécnica de Valencia, España

Dr. Antonio Martinho Baptista

Parque Arqueológico y Museo del Côa,
Portugal

Dr. Mario Menéndez Fernández

Universidad Nacional de Educación a
Distancia, España

Dr. George Nash

Universidad de Bristol, Inglaterra



Ayuntamiento
de Moratalla



221 B
WEB SCIENCES

Indización

Revista Cuadernos de Arte Prehistórico, se encuentra indizada en:





Ayuntamiento
de Moratalla



221 B
WEB SCIENCES

ISSN 0719-7012 / Número 5 / Enero – Junio 2018 pp. 40-87

**EL ARTE PALEOLÍTICO DE LA CUEVA DE LES PEDROSES
(EL CARME, RIBADESELLA/RIBESELLA, ASTURIAS, ESPAÑA).
AVANCE SOBRE NUEVOS HALLAZGOS**

**THE PALEOLITHIC ART OF THE CAVE OF LES PEDROSES
(EL CARME, RIBADESELLA/RIBESELLA, ASTURIAS, SPAIN)**

Drdo. Alberto Martínez-Villa

Centro Ecomuseo de la Fauna Glacial de Onís (Benia, Asturias), España
abamiaarkeos@gmail.com

Fecha de Recepción: 26 de octubre de 2017 – **Fecha de Aceptación:** 14 de noviembre de 2017

Resumen

Durante el presente año se ha venido realizando un levantamiento topográfico e investigación del arte de la cueva de Les Pedroses que ha aportado varias novedades. Esta cavidad contaba con diferentes estudios parciales de la misma. El presente trabajo pretende resumir esas investigaciones pasadas y sistematizar el arte de esta cueva. Les Pedroses contiene dos conjuntos gráficos que corresponden a dos periodos artísticos diferentes. Hemos destacado en el presente trabajo la fase relacionada con el panel principal. Hemos situado ésta en un Magdaleniense inferior dentro del contexto de las denominadas figuras estriadas.

Palabras Claves

Cueva de Les Pedroses – Paleolítico superior – Arte – Magdaleniense inferior
Macizo de Ardines valle del río Sella – Asturias

Abstract

During the present year we have made a topographical survey and a investigation about of arte art of the Les Pedroses' cave. This study has contributed several novelties. This cavity had different partial studies of it. This paper aims to summarize past researchs and systematize the art of this cave. Les Pedroses contains two graphic sets corresponding to two different artistic periods. We have emphasized in the present work the phase related to the main panel. We have dated this in a Lower Magdalenian within the context of the so-called striated figures.

Keywords

Pedroses's cave – Upper Paleolithic – Art – Lower Magdalenian – Ardines mass River Sella – Asturias

El arte paleolítico de la Cueva de Les Pedroses (El Carme, Ribadesella/Ribesella, Asturias. España). Avance sobre nuevos... pág. 41

La cueva de Les Pedroses se encuentra en la cabecera del pequeño valle ciego de Ardines¹ (Figura 1).

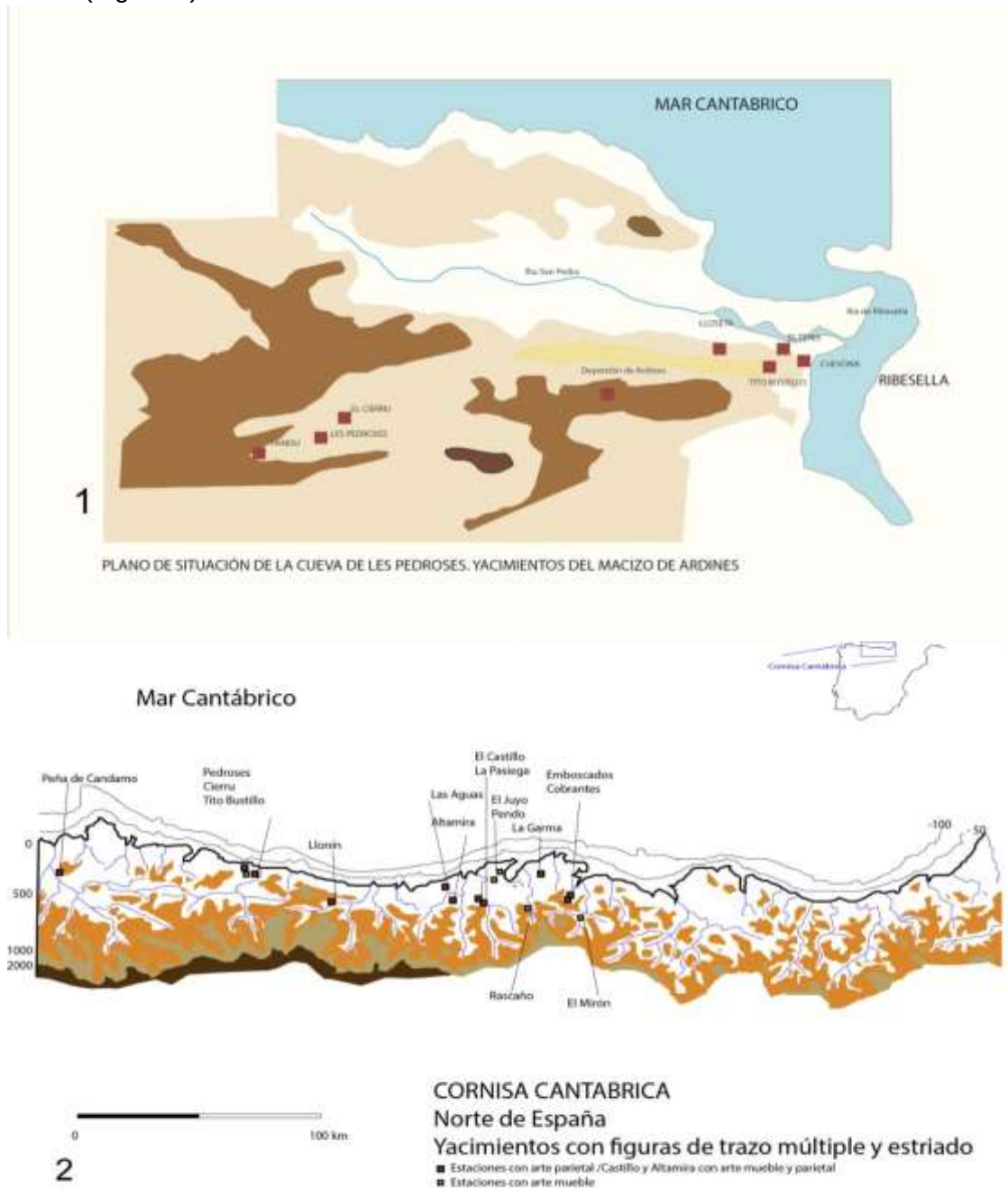


Figura 1

1. Plano de situación de la Cueva de Les Pedroses, Macizo de Ardines;
2. Estaciones con figuras de grabado múltiple y estriado en la cornisa cantábrica

¹ En la misma zona se encuentran las cuevas de Cova Rosa, Pandu, Cienu, Lloseta y Ardines/Tito Bustillo formando parte del macizo de Ardines.

Esta se halla a unos centenares de metros del pueblo de El Carme² dentro de la cuenca baja del río Sella en la comarca oriental del Principado de Asturias, a pocos kilómetros de la costa cantábrica. La cavidad se abre en la ladera sur de una loma y en un cantil calcáreo. Forma parte del conjunto de asentamientos paleolíticos y post-paleolíticos del Macizo de Ardines.

1.- Antecedentes de la investigación

La gruta fue descubierta en 1956 por el equipo de Francisco Jordá, al finalizar, éste, sus trabajos de excavación en la cueva de la Lloseta. La primera referencia sobre sus pinturas y restos arqueológicos fue proporcionada en un pequeño trabajo de F. Hernández Pacheco y Llopis Lladó³. Durante los años posteriores se realizó el estudio del arte de la cueva llevándose a cabo varios sondeos arqueológicos junto con la vecina cueva de El Cierru, aunque nunca se llegó a publicar una monografía completa⁴. De hecho, este yacimiento siempre ha tenido un tratamiento muy parcial incluyéndose los resultados de las investigaciones sobre el mismo, en diferentes publicaciones. Posteriormente, en los años 70, G. A. Clark realiza un pequeño sondeo y datación del conchero asturiense de la entrada⁵. Otros trabajos se han detenido en aspectos muy determinados del yacimiento⁶ o de sus pinturas⁷. Finalmente, en 2014 se publicó un

² Las coordenadas: 43° 27' 23,30"N – 5°06' 22,60"W. UTM. Huso30. X.329.594,99- Y.4.813.662,46. Z.19. Se sitúa en la localidad de El Carme, Ribesella, Asturias, Norte de España. Este trabajo se ha podido realizar con el apoyo de la Fundación Caja Rural de Asturias en su programa de difusión del patrimonio histórico de Asturias. Quiero agradecer muy especialmente a Marelía Gil su ayuda, colaboración y apoyo durante muchas horas de estudio dentro y fuera de la cueva. Igualmente a Juanjo Arrojo en los tareas de fotografía y Alfonso Martínez en el levantamiento topográfico de la gruta. Este estudio se encuadra en los trabajos de investigación de mi tesis doctoral dentro del departamento de Prehistoria y Arqueología de la UNED dirigidos por el profesor Mario Menéndez que ha abundando en las apreciaciones sobre este artículo. Agradezco las indicaciones de Rodrigo de Balbín y Mimi Bueno sobre sus diferentes estudios del arte de esta cavidad, indicaciones que me han sido de inestimable ayuda. Por último, a Alfonso Millara que amablemente, desde la Consejería de Educación y Cultura que ha dado el correspondiente permiso de investigación, se puso a disposición para el acceso a la cueva así como su aportación en el descubrimiento de algunos grabados.

³ F. Hernández Pacheco et alii, Libro Guía de la Excursión N.º 2. El Cuaternario de la Región Cantábrica. (Oviedo: Diputación Provincial de Asturias), 1957, 28-29. El profesor F. Jordá cita en su monografía de la cueva de La Lloseta, publicada en 1958, algunas evidencias arqueológicas de Les Pedroses.

⁴ La primera referencia se da por parte del profesor F. Jordá en el tomo 11 de La Gran Enciclopedia Asturiana en 1973. Ed Silverio Cañada. Gijón con el título: "Les Pedroses, cueva de", 164. Posteriormente se publicará la idea de santuario de animales sin cabeza en F. Jordá Cerdá, "Sobre ideomorfos de líneas y animales sin cabeza". Symposium Internacional sur les Religions de la Prehistoire (Valcamónica Simposium, 1972), 1975, 73-80.

⁵ G. A. Clark, El Asturiense Cantábrico. (Madrid: CSIC), 1976, 125-127. Se da una datación C-14 de 5932±185 años BP situando la ocupación como post-asturiense. M. González Morales apunta la posibilidad que los restos cerámicos hallados en la cueva se relacionen con esa ocupación post-asturiense. Ver González Morales. M 1982: El Asturiense y otras culturas locales. CIMA. Santander

⁶ G. A. Clark, El Asturiense Cantábrico..., 1976, 126; M. González Morales, El Asturiense y otras culturas locales (Santander: Ministerio de Cultura), 1982, 244-245; M. A. de Blas, *La Prehistoria reciente en Asturias*. (Oviedo: Consejería de Educación y Cultura. Fundación Pública de Cuevas y Yacimientos Prehistóricos de Asturias), 1983; M. S. Corchón, El arte mueble paleolítico cantábrico. Contexto y análisis interno. (Santander: Ministerio de Cultura), 1987, 259; P. Arias, De cazadores a campesinos la transición al neolítico en la región cantábrica, 1991, 140,147,141, 246,234 y 273; G.

estudio que recogía tanto notas inéditas como la documentación de los trabajos realizados por F. Jordá⁸ que atribuyó la mayoría del conjunto gráfico al Magdaleniense. Este artículo recopilatorio y póstumo fue realizado por M. Mallo Viesca⁹.

2.- Descripción de la cueva y evidencias arqueológicas

La cueva, como se indicaba, forma parte del complejo cárstico de Ardines y se ubica en la cabecera de un pequeño valle ciego¹⁰ del mismo nombre que con dirección Este desciende suavemente hacia la ría de Ribadesella¹¹ (Figura 1). La cavidad se sitúa en la ladera sur de una loma frente a la mencionada localidad del Carme. La boca, a unos metros por encima de la vega, se abre en el extremo de un pequeño cantil, hoy muy derruido y oculto por la vegetación. Al otro extremo del mismo saliente rocoso, hacia el oeste, se aprecian dos cuevas más en una cota superior. Ambas parten de una zona colapsada que debió formar una galería de unión entre ambas. La primera de ellas discurre hacia el este uniéndose por un pequeño paso a la Galería II de Les Pedroses. La segunda, da paso a un laberinto de pasajes y simas que discurren hacia el oeste y noroeste atravesando el macizo. Les Pedroses (Figura 2) es una gruta de medianas dimensiones con al menos dos niveles cársticos¹². Su recorrido longitudinal – en el primer nivel- no supera los 80 m y sus alturas rondan entre 3 y 8 metros. La entrada debía formar parte de un pequeño abrigo que daba, igualmente, paso a una segunda boca, hoy totalmente cegada salvo por una pequeña gatera que, actualmente, da acceso a la zona del yacimiento. La boca conecta con una galería rectilínea (Galería I) que da paso a un amplio vestíbulo que se une, a su vez, con otra galería (II), a su izquierda, y a la que se

Adán. G. De la caza al útil. La industria ósea del Tardiglacial en Asturias. (Oviedo: Consejería de Cultura), 1997, 162-163.

⁷ F. Jordá Cerdá, "Sobre ideomorfos de líneas y animales sin cabeza...", 1975, 73-80; F. Jordá Cerdá, Guía de las cuevas prehistóricas asturianas. (Salinas: Ed Ayalga), 1976, 138-139; F. Jordá Cerdá, Historia de Asturias Prehistoria. Tomo I (Salinas: Ayalga Ediciones), 1977, 125-126. F. Jordá Cerdá y M. Mallo Viesca, "La cueva de Les Pedroses (El Carme, Ribadesella, Asturias)". Nailos 1, (2014), 131-162; J. Fortea, "El arte paleolítico en Asturias". Historia de Asturias, tomo I (Oviedo: Caja de Ahorros), 1990b, 68; P. Saura y M. Múzquiz, Arte paleolítico en Asturias. Ocho santuarios subterráneos (Oviedo: Cajastur), 2007; R. de Balbín, J. Alcolea y M. A. González, "Trabajos arqueológicos realizados en el conjunto prehistórico de Ardines en Ribadesella desde el año 1998", Excavaciones Arqueológicas de Asturias 1999-2002, (2007), 30-31; R. de Balbín et alii, "El Macizo de Ardines en el paleolítico superior: organización de sus cavidades y yacimientos". En P. Arias; M.S Corchón, M. Menéndez y J. A Rodríguez (eds.), El Paleolítico Superior Cantábrico. I Mesa Redonda de S. Román de Candamo (Asturias). Universidad de Cantabria, (2012), 237-242; R. de Balbín, "Los caminos más antiguos de la imagen". En M. A. de Blas (ed.), Expresión simbólica y territorial: los cursos fluviales y el arte paleolítico en Asturias (Oviedo: Ridea), 2014, 78.

⁸ F. Jordá Cerdá, Historia de Asturias..., 1977, 125-126.

⁹ F. Jordá Cerdá y M. Mallo Viesca, "La cueva de Les Pedroses...", (2104), 131-162.

¹⁰ Decreto 117/2009, de 16 de septiembre, por el que se delimita el entorno de protección Les Pedroses. Aparece sin coordenadas de localización en la Resolución de 31 de mayo de 2011, de la Consejería de Cultura y Turismo, por la que se incoa expediente para la inclusión en el Inventario del Patrimonio Cultural de Asturias de 65 bienes arqueológicos del concejo de Ribadesella.

¹¹ En la misma zona se encuentran las cuevas de Cova Rosa, Pandu, Cierru, Lloseta y Ardines/Tito Bustillo formando parte del macizo de Ardines.

¹² Bajo la galería de entrada discurre otra a la que se accede por varias simas, la primera desciende desde la galería II. Posiblemente el arroyo que discurre por la vega se sume a pocos metros de la entrada.

El arte paleolítico de la Cueva de Les Pedroses (El Carme, Ribadesella/Ribesella, Asturias. España). Avance sobre nuevos... pág. 44

accedía por la segunda boca citada¹³. Este vestíbulo da paso al interior de la gruta y a otras pequeñas gateras que conectan con el resto del sistema de Les Pedroses (Figura 3).

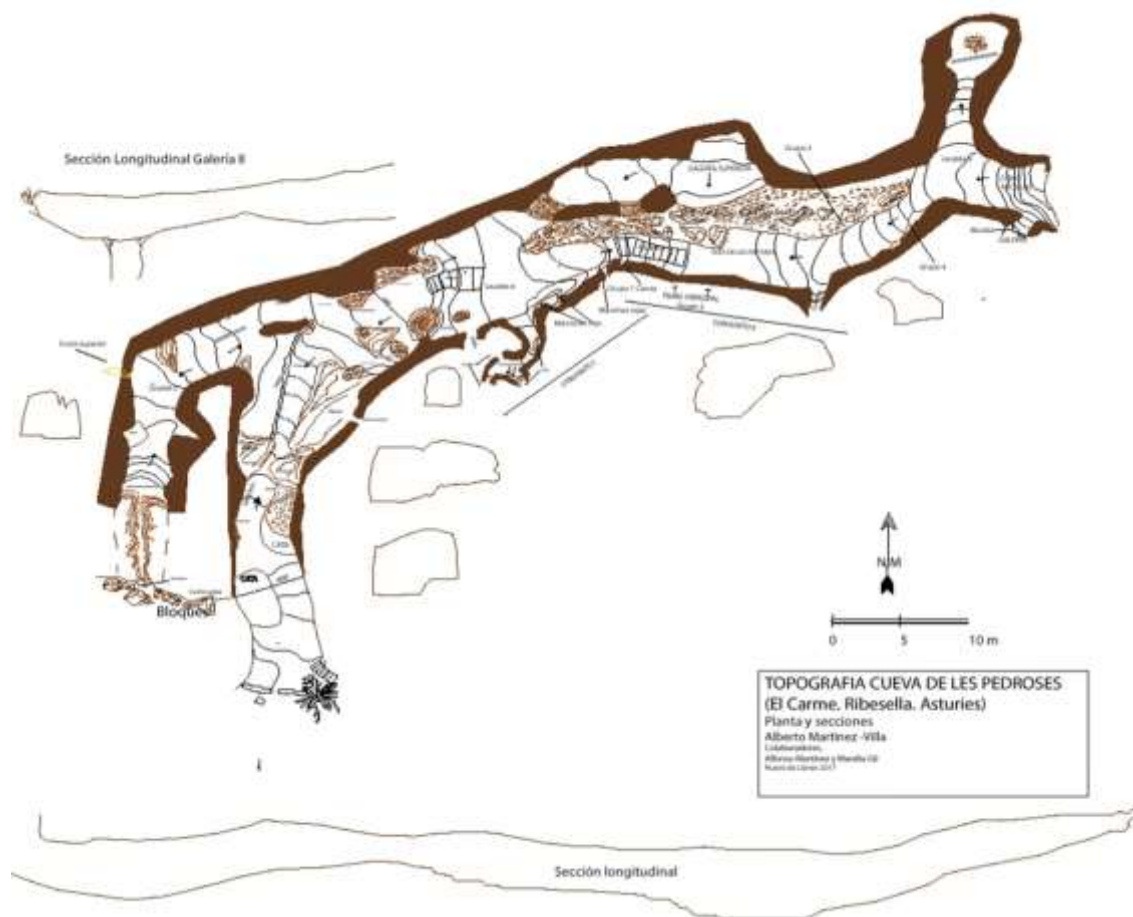


Figura 2
Topografía de la Cueva de Les Pedroses



Figura 3
Vista de la entrada y cantil

¹³ La Galería II conecta, por su techo, con el sistema de cuevas que discurren hacia el oeste y con un nivel inferior a través de una sima de unos 10. Esta parte del sistema está activo.

El yacimiento, muy alterado tanto por condiciones naturales como por actuaciones humanas¹⁴, se extendería desde la entrada hasta esta sala de unión de los tres corredores principales y parte de la Galería III (Figura 4). Varias testigos que se aprecian bajo de costras calcáreas o rellenando diferentes oquedades en la roca base, son muestra de la potencia de la ocupación que debió tener este asentamiento. Igualmente, se aprecian restos de conchero¹⁵ adheridos en varios puntos de la paredes, especialmente en la zona próxima a la entrada. Este, muy concrecionado, está formado, especialmente, por restos de malacofauna holocénica (*Patella sp*, *Trochocochlea crassa*, *Mytilus edulis*, *Ostrea sp*). Otras evidencias arqueológicas se pueden recoger en casi toda la superficie de esta galería destacando lapas de escaso tamaño o *bígaros* tipo *trochocochlea*, salvo un área de la parte izquierda de la Galería I en su unión con la Galería II. Aquí los restos conchíferos, aparentemente cambian, estando constituidos por un de tipo lapas de mayor tamaño y *Littorina littorea*, por tanto se podrían considerar de momentos pleistocénicos. Junto a las evidencias malacológicas, se encuentran abundantes restos óseos entre los que se reconocen, especialmente, cérvidos.



Figura 4
Vista de la zona del vestíbulo donde confluyen las galerías

¹⁴ Además de dos grandes catas en la entrada que deben ser de las actuaciones de F. Jordá, se aprecia un pequeño camino hecho desde la boca a la zona de las pinturas que altera sobremanera el yacimiento. Dicho sendero debió construirse para acondicionar la cueva a visitas turísticas. Momento al que deben pertenecer varias luminarias y cableados abandonados por paredes y suelo de la cueva. Esta intervención debió realizarse sin ningún control arqueológico. Recientemente y a expensas de un informe realizado por nosotros, la Consejería ha procedido a retirar cables y luminarias sin uso.

¹⁵ El conchero, por diferentes líneas de testigos adosados a la pared parecía disponerse de manera bastante horizontal y rellenando una especie de cubeta formada por la roca base que desciende desde la sala interior hacia la boca. Sobre la pared derecha se aprecia un gran testigo que tiene más de tres metros de altura. Este debió ser sondeado por G. Clark en los años 70. Indica que recogió la muestra en “los veinticinco centímetros superiores de la cornisa conservada en la pared sur, en un punto a tres metros de la boca...Nos vimos obligados a romper la brecha con una piqueta...El sedimento contenía poca industria pero era rico en restos de carbón y fauna”, en G. A. Clark, *El Asturiense Cantábrico...*, 1976, 126.

Cerca de la confluencia de las Galerías I y II, un ligero estrechamiento en las paredes y techo de la sala, da paso a una nueva sala (Galería III). Es bastante rectilínea, de unos 40 metros de longitud y va girando hacia el este. Este nuevo corredor alberga en su parte central el panel principal con arte así como varias zonas con pequeñas manifestaciones artísticas. La galería -con una altura de suelo a bóveda que oscila entre los 3 a 8 m- acaba bruscamente en un cono de arcillas y bloques donde se aprecian algunos restos arqueológicos¹⁶.

La Galería III se bifurca, casi al comenzar, hacia otra más pequeña, a la que se accede ascendiendo por una colada estalagmítica de unos dos metros (Galería Superior). Ésta se formó sobre un derrumbe de bloques que fueron concrecionados por varias capas de precipitaciones calcáreas y espeleotemas. Cuelga este gran derrumbe, en su parte final, sobre el panel central. Desde la pared derecha de la Galería III parten cuatro gateras, hoy tapiadas salvo la primera. Ésta da acceso (sobre su entrada se aprecian dos manchas en color rojo) a una primera sima y continua unos metros hasta desembocar en otra sala de pequeñas dimensiones (unos tres metros) que da paso, por un lado a otra sima por la que continúa el sistema, y, por otro, a una estrecha gatera en cuyo suelo se observan restos líticos, malacofauna, carbones y cerámicas.

El suelo de la Galería III desciende ligeramente hasta la zona donde se encuentra el panel principal. Está formado por arcillas pardas¹⁷ y se encuentra alterado en varios puntos por la construcción de un camino de acceso. Como se indicaba anteriormente, esta sala desemboca en un rellano siendo la zona más amplia de la galería (ancho de paredes y altura de suelo a techo). El panel principal se encuentra en este punto. Nuevamente la galería comienza a ascender y se va estrechando hasta llegar a la parte final de la cueva (Galería IV). Esta zona presenta una colada de arcillas que cierra la gruta pero también dos nuevos y pequeños ramales. Uno parte descendente hacia la izquierda, es de techo bajo obligando a marchar muy agachado o tumbado, y acaba en una pequeña sala con varios espeleotemas en su centro (Sala de las Estalagmitas). El otro ramal es un angosto paso que no hemos podido, aún, explorar al encontrarse parcialmente cerrado.

3.- Contexto arqueológico

Anteriormente se describían, sucintamente, varias referencias de investigaciones realizadas sobre los materiales hallados en la cueva y algunas excavaciones¹⁸. Todos los trabajos y testimonios apuntan a dos momentos de ocupación: uno paleolítico, del que no tenemos más que escasas evidencias que podrían centrar aquél en un episodio entre el Solutrense Superior y el Magdaleniense Inferior¹⁹; otro, post-paleolítico, que comenzaría

¹⁶ Posiblemente conecte con una entrada anterior.

¹⁷ En la superficie de éstas se aprecian numerosas conchas y carbones.

¹⁸ Las excavaciones fueron realizadas principalmente en los años 50 bajo la dirección del profesor Francisco Jordá. Nunca fueron publicadas y los materiales se conservan en el Museo Arqueológico de Asturias. Estas colecciones fueron parcialmente estudiadas posteriormente considerando algunos autores como Pablo Arias, la homogeneidad de las mismas atribuyéndose a periodos postpaleolíticos en su mayoría. Ver P. Arias, De cazadores a campesinos la transición al neolítico en la región cantábrica (1991) 49-51.

¹⁹ Jordá, F. Avance al estudio de la cueva de la Lloseta (Ardines, Ribadesella, Asturias). Oviedo. Diputación Provincial de Oviedo. 1958 I. Barandiarán, Arte Mueble del paleolítico cantábrico, 1973; M. S. Corchón, El Arte Mueble Paleolítico Cantábrico. (Santander: Ministerio de Cultura), 1986, 259. Se cita una azagaya aplanada y monobiselada perteneciente al nivel "Solutrense superior".

con el Asturiense²⁰, aunque más probablemente se debiera situar en un estadio posterior que P. Arias²¹, a juzgar por el estudio de su colección, sitúa en un Epipaleolítico-Neolítico premegalítico entre V y IV milenio (BC y cal). Las fechas radiocarbónicas de este nivel de ocupación arrojaron una edad sobre el 5750+-180 BP (calibración 1ª 4794/4450 BP y 2ª 5288/4453) corregida en 5932+-185 BP (Calibración 1ª 5003/4588 BP y 2ª 5288/4453 BP)²². Fechas muy cercanas a las obtenidas, también por G. Clark en el conchero de la cercana cueva de la Lloseta.

Dentro de este periodo post-paleolítico destaca una gran pieza cerámica²³, hoy en el Museo Arqueológico de Asturias, que ha sido adscrita a un Neolítico o Bronce²⁴. La inspección de la cueva realizada por nosotros permitió recoger en una gatera interior varios fragmentos de cerámica entre los que destaca uno con perfil carenado y un borde de cuenco.

4.- Descripción de las manifestaciones artísticas

Las diferentes evidencias gráficas se distribuyen, especialmente, por varios puntos de la Galería III y galerías secundarias. Se han reunido, para su estudio, en dos grandes conjuntos gráficos (I y II como se observa en el plano de la cueva en la Figura 2). El Conjunto I está formado por varios signos rojos situados a la entrada de galerías secundarias y la sala interior a la que, una de ellas, da acceso. El Conjunto II reúne la mayoría de la figuras de la Galería III o Principal. A su vez se ha subdividido en cuatro grupos. Se ha determinado esta división al pensarse que pueden formar dos bloques gráficos diferentes tanto en la forma como en el tiempo.

4.1. Grupos de arte en la Galería III o Principal

Las manifestaciones plásticas se encuentran distribuidas, como se indicaba, por varios puntos del interior de la cueva. Si comenzamos la descripción desde la entrada, a pocos metros de la segunda puerta que da paso a la galería principal o Galería III, bajo una cornisa de la pared derecha, se aprecian dos manchas rojas, acompañados de otros restos de pigmentos, dentro de dos pequeñas hornacinas que anuncian el acceso a un estrecho pasaje lateral que a su vez conduce a otra zona con pinturas²⁵. Ambas manchas, ocultas a primera vista, se disponen en sendos salientes separadas por 1,80 y a 1,50 m, del actual suelo. Desde éste ángulo se aprecian mejor (Figura 5).

Presenta un dibujo en zig-zag en su base y grabados enmarcados por dos líneas longitudinales, en una cara. Soledad Corchón apunta a una decoración que, aunque atípica, puede encajar en los motivos geométricos-longitudinales próximos al Magdaleniense III cantábrico. A este contexto arqueológico no son ajenas otras cuevas cercanas como Cova Rosa, Cierru, Lloseta o Tito Bustillo. En niveles de estos periodos, especialmente los atribuidos al Magdaleniense inferior se han hallado piezas con decoraciones similares.

²⁰ G. A. Clark, El Asturiense cantábrico... 127.

²¹ P. Arias, De cazadores a campesinos la transición al neolítico en la región cantábrica... 49, 50, 159, 273.

²² G. A. Clark, El Asturiense cantábrico... 127 y 352.

²³ Los fragmentos que formaban esta pieza se recogieron a seis metros de la segunda puerta, junto a la pared izquierda, según F. Jordá Cerdá y M. Mallo Viesca, "La cueva de Les Pedroses... 131-162.

²⁴ M. A. de Blas, La Prehistoria reciente... 97.

²⁵ Este grupo junto la sala interior y dos manchas rojas situadas algo más adelante forman el Conjunto I o de signos rojos.



Figura 5
Vista de las posibles manos en positivo. Conjunto I

La primera es de algo más de 15 cms y está situada en la cara interior de la arista de la pared. Es anunciada por dos marcas rojas y está formada por cinco trazos de unos 12 cm de largo por 1 cm de ancho cada uno de ellos²⁶. La segunda es de unos 15 cms de alto y 8 cm de ancho, presenta una forma alargada subtriangular con un pequeño hueco sin pintura en el centro. El estudio de detalle de estas manchas, permite plantear que podrían tratarse, la primera, de los cinco dedos de una extremidad puesta boca abajo y la

²⁶ La posibilidad que se tratase de una mano fue apuntada por P. Saura y M. Múzquiz, *Arte Paleolítico en Asturias. Ocho santuarios subterráneos*. (Oviedo: Cajastur), 63. Con anterioridad el equipo de investigación encabezado por el profesor R. de Balbín, en un estudio parcial de la cueva, había citado una serie de manchas rojas en esa zona. R. de Balbín; J. Alcolea y M. A. González, "Trabajos arqueológicos realizados en el conjunto prehistórico de Ardines en Ribadesella desde el año 1998", *Excavaciones Arqueológicas de Asturias 1999-2002*. (2005), 30-31.

segunda, de una mano cerrada en positivo. Su posición anunciando el pasaje lateral donde se encuentran un signo y un posible antropomorfo es bastante significativa. De la misma manera que se aprecian éstas, a unos 7 m de ellas y ambos lados –un metro entre ambas- de la entrada de otro pasaje, hoy tapiado, se aprecian otras dos manchas de tonalidad ocre intensa de unos 12 y 27 cm, respectivamente. Están a 1,50 cm del suelo. La primera situada en la parte derecha mirando hacia la pared, la forman dos grupos. El primero de 12 cm y el segundo de 27 cm de ancho. La mayor es una mancha oval (¿disco?) mientras que la otra está formada por varias digitaciones bastante perdidas. La siguiente forma, a la izquierda, es una masa de puntos sobre un pequeño saliente de forma cóncava muy similar a otros que se han encontrado en la comarca (Figura 6).

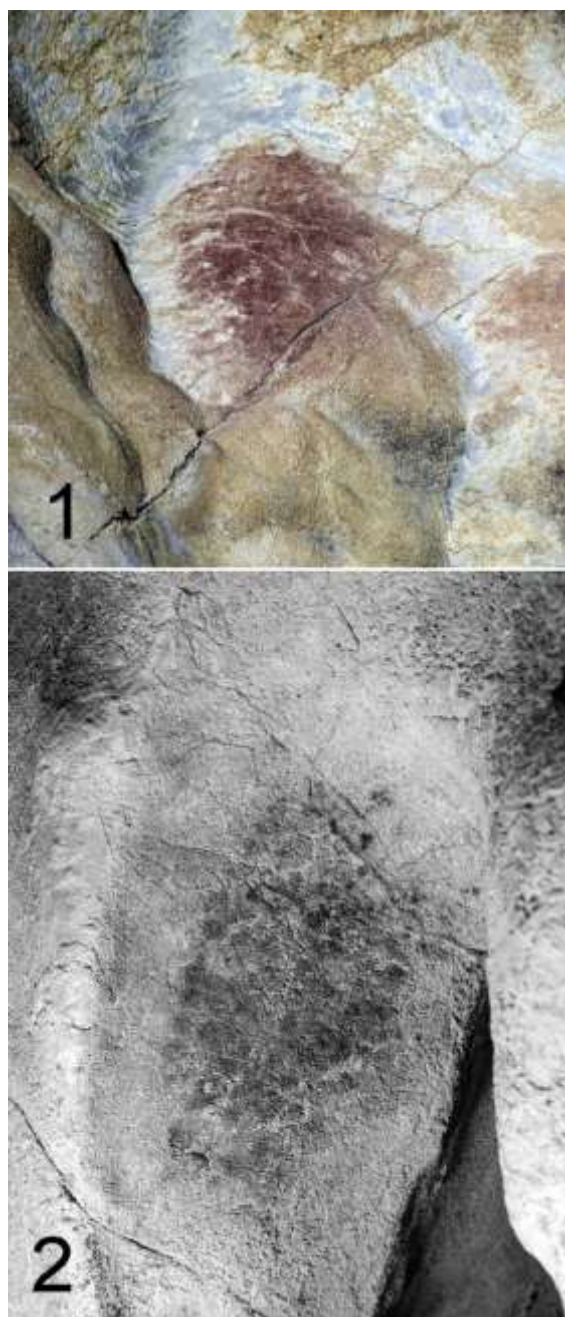


Figura 6
Vista de las manchas rojas. Posible masa de puntos

Entre estas últimas y el Panel Principal se vuelve a visualizar otro grupo gráfico (Grupo 1) que se ha incluido en el Conjunto II. Se encuentran en una pequeña hornacina de la pared derecha y muy cerca del actual suelo. En la parte superior y más interna del entrante se observan varios trazos de grabados simples muy perdidos sin que se aprecie forma alguna. Algo más abajo, en un saliente de unos 25 cm ubicado en la parte izquierda de la hornacina, se aprecia una magnífica cabeza de cierva²⁷ realizada con un fino grabado múltiple y estriado. Algo perdida por su posición tan cerca del suelo (50 cm). La figura de unos 13 cm está formada por una cabeza que mira hacia el interior de la cueva (Figura 7). Se representa un morro algo forzado al adaptarse al soporte, cuello y orejas. La cabeza se perfila con un grabado fino y raspado y se modela, como parte del cuello, por un estriado muy intenso. Se diferencia la zona de unión del maxilar con la papada por un grabado menos denso. Sobre ella una pequeña mancha roja. El resto de la pared, caminando hacia el Panel Principal, contiene algunos grabados inconexos y tres puntos rojos sobre los que se observan algunas líneas de grabados finos.

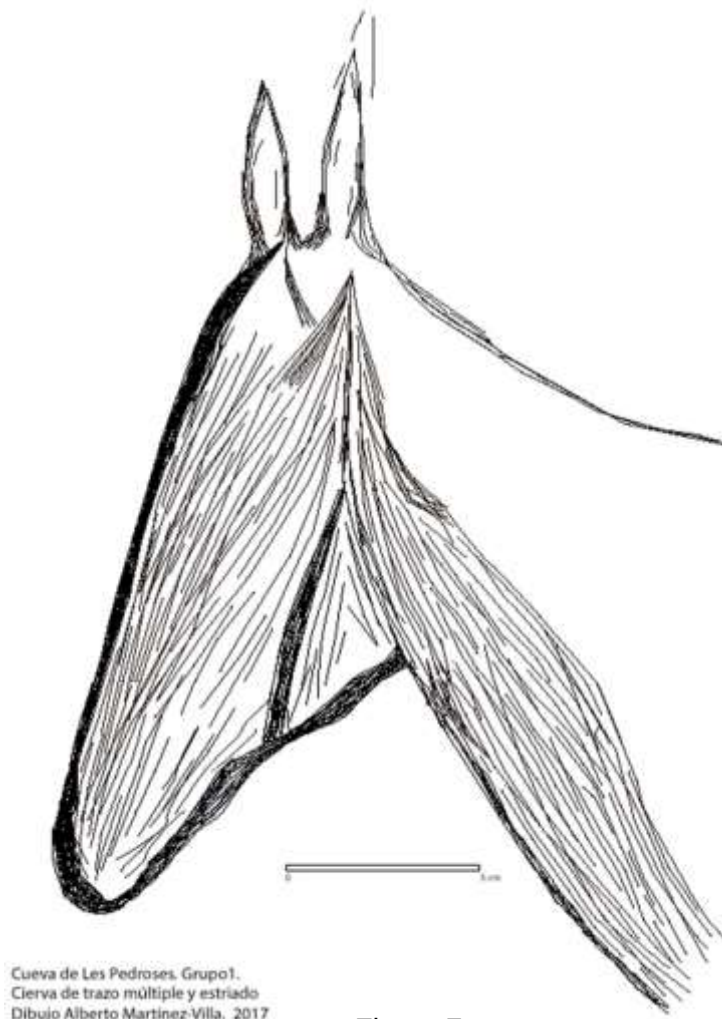


Figura 7
Dibujo y vista de cabeza de cierva estriada. Grupo 1

²⁷ La existencia de este grabado fue advertida por el guía de cuevas de la Consejería de Educación y Cultura, Alfonso Millara, al que se debe el mérito del hallazgo y al que agradecemos muy sinceramente su comunicación y ayuda en los trabajos de investigación.

Si se continúa por la galería principal, hacia la mitad de ésta, en su pared derecha y a 20 m de la segunda puerta, se encuentra el denominado Panel Principal (Grupo 2) situado sobre un destacado saliente de la pared de unos dos metros de largo y 0,60 m de alto. Está entre un metro sesenta y un metro del actual suelo. Este friso natural presenta una superficie lisa y rectangular muy apropiada para la representación gráfica en un espacio relativamente amplio y bien visible en el centro de la sala (Figura 8).



Figura 8
Vista de la Galería III con el Panel principal

El panel, leído de izquierda a derecha, comienza por el grabado de dos cabezas zoomorfas separadas, por una grieta oblicua, seguidas de una figura grabada y otra pintada en rojo. Prosigue, después de un pequeño resalte, con dos animales en rojo y varios grabados infrapuestos a aquéllos. Las tres figuras más destacadas son los tres denominados tradicionalmente como “cérvidos acéfalos” pintados en tinta roja, muy geométricas en su composición y perfilados por grabados finos repetidos y raspados. Jordá y Mallo identificaron, en su momento, once figuras²⁸ a las que, nosotros hemos añadido otras tres formas además de completar parcialmente otras cuatro. Siguiendo, en parte, la numeración de estos autores comenzamos la siguiente descripción (Figuras 9 y 10):

²⁸ Los primeros trabajos de reproducción en 1956, fueron realizados por Magín Berenguer, que publicó años más tarde un dibujo del panel reinterpretando parte de las figuras. M. Berenguer, *Arte en Asturias*. Tomo I. (Gijón: Caja de Ahorro y El Comercio), 1991, 103-104. Para este autor el panel principal estaba formado por un caballo, tres cérvidos y una figura indeterminada grabadas. Los zoomorfos pintados los identifica con bóvidos.

El arte paleolítico de la Cueva de Les Pedroses (El Carme, Ribadesella/Ribesella, Asturias. España). Avance sobre nuevos... pág. 52



Figura 9
Vista del Panel principal

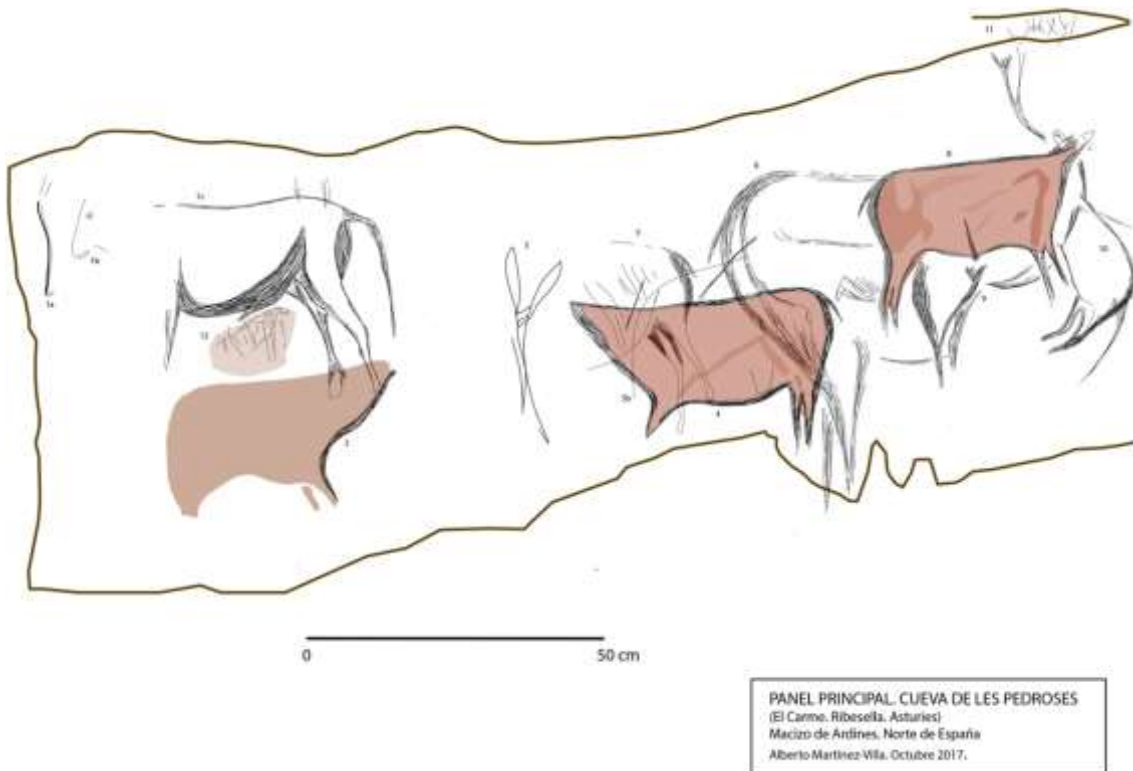


Figura 10
Dibujo del Panel principal

Figura 1a. La primera figura (15 x 4cm) está compuesta por dos líneas grabadas paralelas poco profundas de trazo algo sinuoso acabando en ligero ángulo en la parte baja buscando cerrar lo que sería el morro. Parecen insinuar, de manera muy esquemática, la frente de un bóvido. Dos pequeños trazos -paralelos- de cuatro centímetros, en la parte superior, podrían sugerir dos cuernos reforzando esa idea, un tanto sintética, de cabeza de uro²⁹. No se distingue la línea con la que F. Jordá y M. Mallo hacían continuar el cuello del animal (Figura 11).



Figura 11
Vista de la cabeza de uro. Panel principal, número 1^a

Figura 1b. Muy cerca de la anterior otra figura grabada con trazo único, menos profundo y más simple que la primera. Se trata de una pequeña cabeza – de 11 cm- que había sido tratada como bóvido en anteriores publicaciones³⁰. Tanto el morro, muy rectilíneo, como la zona de la boca (4 cm) más redondeada y con una pequeña línea en su extremo sugieren, realmente, el perfil de un caballo. También se ha reflejado el ojo, de forma almendrada hecho con doble trazo. Una grieta en la zona del morro quiere cerrar la figura hacia un hipotético cuello. En ningún caso se aprecian los grabados que Jordá y Mallo distinguían en lomo y cuello. Trazos, equívocos, que les llevaron a pensar que se trataba de la cabeza de un bóvido como se ve en la reproducción de su panel (Figura 12).

²⁹ Tanto esta figura como la siguiente no fueron numeradas en la publicación de F. Jordá y M. Mallo en “La cueva de Les Pedroses...” 2014, por lo que de hemos decidido, para no alterar la anterior numeración, englobarlas como 1a y 1b.

³⁰ Mejor definida por M. Berenguer en un calco de la cueva publicado en 1991, cuyo original, a escala 1:1, hemos podido consultar en el Museo Arqueológico de Asturias. En M. Berenguer, M. *Arte en Asturias...*, 1991, 100. No obstante hay otras figuras que se reproducen incorrectamente como la número 9 que mira en dirección contraria.



Figura 12

Vista de la cabeza de caballo. Panel principal, número 1b

Figura 1c (antes 1). Fue definida por F. Jordá y M. Mallo como “un bóvido de unos 50 cm de longitud desde la punta del hocico hasta el final de la grupa, grabado a trazado múltiple superficial, menos la cabeza, que está realizada a doble trazo bastante profundo”³¹. Esta figura es para nosotros parte de un caballo y la cabeza atribuida (figura 1a) nada tiene que ver con ella. Tanto la distancia de una respecto a la otra, el tipo de grabado, el estilo de ambas, las diferentes dimensiones y proporciones de las dos figuras, etc, parecen avalarlo. La forma 1c presenta prácticamente todo el cuerpo desde el lomo, incluso se aprecia con gran detalle la parte de las posaderas. Se definieron perfectamente los cuartos traseros en perspectiva dibujando no sólo el cruce de las patas y remarcando la zona inguinal, sino situando un miembro y su casco, ligeramente adelantado respecto al otro, en un plano algo inferior. Además se detalló el sexo, la cola y la parte ventral con un trazo repetido en su contorno y grabado estriado en su interior confiriendo al animal un detallado juego de sombras que lo modelaron perfectamente. Un minucioso trabajo se aprecia en la ejecución de una de las pezuñas donde se deja bien claro el pelaje que las cubre. La técnica usada es un trazo repetido, poco marcado pero muy intenso. El lomo y cola se perfilan con un rasgo largo repetido y la pata delantera simplemente se esboza. La figura es de gran perfección técnica usando ese estriado para recrear las diferentes formas anatómicas que junto, a la posición de las patas, da gran sensación de volumen. Sobre la parte trasera del lomo se aprecian unos pequeños trazos grabados verticalmente que asemejan azagayas (Figuras 13 y 14).

³¹ Hay que señalar que estos investigadores unieron esta zoomorfo a la cabeza definida por la figura número 1a. Por dimensiones, técnica y distancia de una respecto a la otra, parece improbable. La figura 1c tiene unas patas de 12 y 20 cm, un largo de 35 cm, el rabo unos 26 cm, un ancho de cuerpo de 17 cm. F. Jordá y M. Mallo, “La Cueva de Les Pedroses...”, 2014, 140.



Figura 13
Vista de las figuras número 1c, 2 y 12. Panel principal



Figura 14
1. Detalle de la figura número 1c. Panel principal; 2. Detalle de la pezuña de la figura número 1c. Panel principal

Figura 2. Bajo las patas de la forma 1c se pintó y grabó en parte, el cuerpo sin cabeza de lo que parece una cierva (34 x 17 cm). Ejecutada en tinta roja plana y perfilada parcialmente con un grabado repetido y múltiple en la zona de cuello que se estrecha y apunta ligeramente hacia arriba, pecho y algo de la pata delantera. Visto de perfil esboza dos patas en ligera perspectiva en la zona del tren delantero y una en los cuartos traseros. La acción de la carbonatación de la pared y otros agentes naturales han afectado notablemente a la conservación de esta figura. Incluso han alterado el tono de la pigmentación, oxidándolos, ofreciendo un color más violáceo que las formas 4 y 8 (Figura 15).

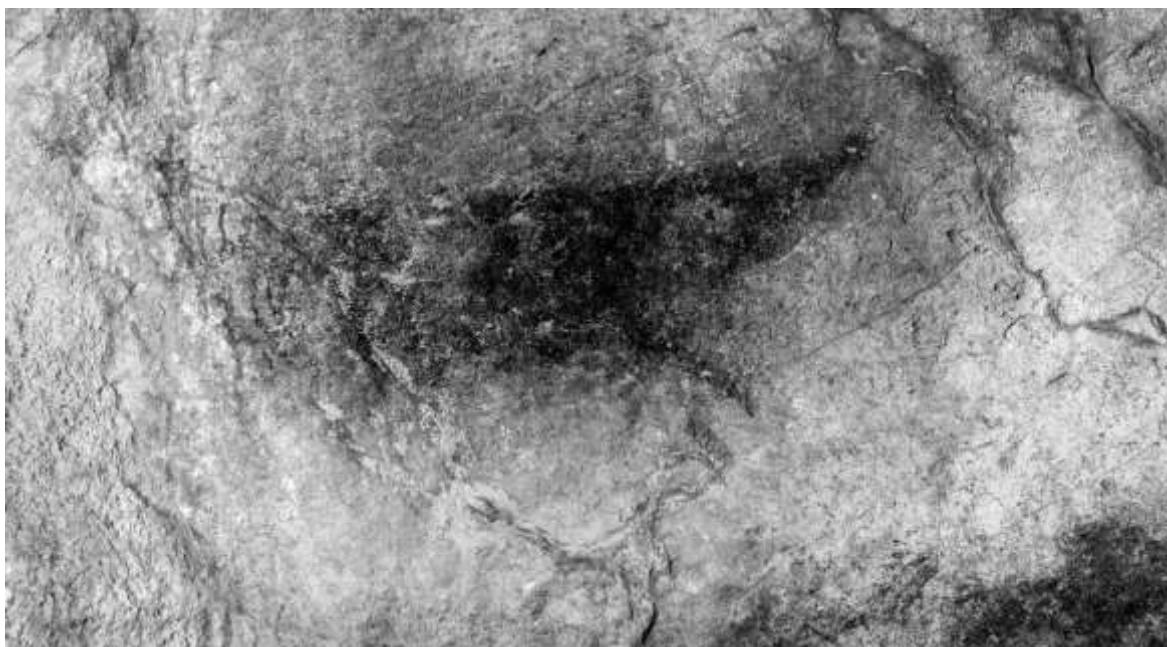


Figura 15

Vista en b/n de la figura número 2. Panel principal. Filtro infrarrojo

Esta representación se superpone al caballo 1c en la zona de las patas. Entre ambos se aprecia otra mancha de color ocre que tapa varios trazos (núm. 12), infrapuestos parcialmente al caballo número 1c, sobre los que volveremos más adelante.

Figura 3. Se trata de un dibujo grabado con trazo único y simple que asemeja una especie de “Y” de unos 30 cm de larga. Parte de dos posibles orejas de unos 10 cms cada una. Se unen en dos trazos largos descendentes acabados en forma de arpón. Podría tratarse de un ideomorfo o de una forma abstracta y sintetizada de cierva donde sólo se reconocen las orejas vistas en posición frontal. La observación de esta figura detalla menos trazos que los interpretados por F. Jordá y M. Mallo (Figura 16).



Figura 16

Vista de las figuras número 3, 4, 5 y 6b. Panel principal

Figura 4. Ocupa la posición central del panel y fue pintada justo al comenzar una ligera inflexión de la pared haciendo que se destaque perfectamente. Mira hacia el interior de la cueva. Se trata de otra figura en tinta roja (como la figura núm. 2) silueteada con un fino grabado repetido y múltiple especialmente en cuello, pecho, glúteos y pequeña cola simulando diferencias de pelaje en esa zona trasera. Presenta un ancho de entre 3 a 5 cm. Las medidas son de unos 37 cm de largo por 17 cm de torso de alto y 20 cm las patas. De forma muy geométrica destaca un arranque de una pata por par en la parte delantera y dos, muy juntas en la parte trasera. Una diferente tonalidad de la tintada roja parece insinuar la zona de cambio de pelaje entre lomo, parte ventral e inguinal sugiriendo cierto modelado a la figura. Se podría interpretar como una cierva sin cabeza si bien su perfil nos recuerda un bóvido la cola corta y gruesa es más propia de los cérvidos (Figura 16).

Figura 5. Infrapuestos a la anterior y dispuestos en la misma dirección, se aprecian los cuartos traseros, cola corta, parte del lomo y vientre de otro cérvido, de 37 cm de alto. Las patas en ligero escorzo buscan cierta profundidad ejecutándose la primera con trazo fino, y la segunda con trazo repetido y estriado al igual que la parte de los glúteos. Una técnica y recurso similar al utilizado en la figura número 1c. En la parte interior, a la altura del costado, se realizaron varios trazos finos que simularían parte del pelaje de manera muy sintética. Dos líneas rectas, oblicuas y superpuestas a la grupa podrían interpretarse como astiles clavados (Figura 16).

Figura 6. Cuartos traseros (30 x 45 cm) de otra figura de ciervo. En anteriores publicaciones se interpretaba como la grupa de un caballo al no identificarse bien la cola corta y patas traseras, así como otros detalles del cuerpo. Está realizado con un trazo múltiple y repetido que contornea todo el cuerpo. Las patas usan ese mismo recurso creando un juego de sombras con diferentes haces de grabados formando un ancho de 3 a 5 cm. La otra pata sólo se esboza con trazos largos y finos. Una línea a medio lomo simula el corte de pelaje en esa zona. Otros trazos rectilíneos grabados se superponen sobre el muslo a modo de astil clavado. Infrapuesta a la número 5 mira hacia la derecha y se realizó de manera incompleta. Por su volumen es la figura de mayor tamaño del panel (Figura 17).



Figura 17
Vista de la figura número 6. Panel principal

Figura 6b. Línea simple que simula la zona lumbar y trasera de un animal. Se infrapone a las figuras nº 4,5 y 6 (Figura 16).

Figura 7. Conjunto de grabados simples entre las figuras 4 y 6 Se podrían asociar como a esta última e interpretarse como parte del modelado de la misma.

Figura 8. Cérvido de 38 X 30 cm, pintado en tinta roja intensa y grabado con dos técnicas: una perfiló la figura, posiblemente, con un objeto romo y posteriormente fue redibujada con grabados largos, múltiples y repetidos con un grosor total de entre tres y cinco centímetros. Ese alisado o raspado realza el perfil de la figura confiriéndole un tono más oscuro al contorno, sombreado que se intensifica con el juego de claroscuros producidos por una iluminación tenue. La técnica de grabado es especialmente profusa en la zona del cuello del animal y parte del pecho donde se detalla un intenso estriado. El artista para dar volumen a los cuartos traseros, aprovechó cierta irregularidad de la roca así como el uso de diferentes cargas de pintura. Igualmente se utilizaron algunas manchas naturales de manganos para favorecer sombreados en la figura. Llama la atención un trazo en pintura negra que baja por la zona ventral y que parece rematar el que sería el sexo del animal grabado. Se representaron las cuatro patas del zoomorfo jugando con la masa de color y el trazo repetido de los grabados. No se detallaron, como sí ocurre en otras figuras, las pezuñas. Sobre la zona del cuello se observan dos grandes orejas grabadas que fueron ligeramente cubiertas por el haz de grabados³². Por encima, sin que podamos saber si se relaciona con esta figura zoomorfa o sea parte de otra infrapuesta (núm. 9), se observa una cornamenta de ciervo realizada con un grabado estriado y múltiple. Si parece que esta imagen, al contrario de las otros dos cérvidos, fue reinterpretada por el artista como un macho (se grabó la zona del sexo y se pintó a su vez) por lo que no parece improbable que esta cornamenta se relacione con este zoomorfo (15 X 5 cm). Tanto la multiplicidad de técnicas como de recursos usados para pintar este cérvido le confiere un aspecto muy elaborado que roza la policromía. Cuestión a valorar es la posible terminación del animal con una cabeza muy sintética y geométrica en forma triangular apuntando hacia arriba. Es confuso ya que la zona debió sufrir algún tipo de pequeña escorrentía borrando parte del grabado. Igualmente por otro trazo que mira hacia abajo en forma de pico. De confirmarse sería la única forma realmente acabada del panel aunque parece hecha en diferentes momentos (Figuras 18, 19 y 20).

Figura 9. Infrapuesta a la figura núm. 8. Dispuesta de manera oblicua al resto de las formas, en una posición algo forzada, se dibujó en trazo repetido. Probablemente otro cérvido de 30 cm de alto por 35 cms de largo. Los cuartos traseros se detallan con un sombreado realizado con un grabado múltiple y estriado formando una banda de entre 2 a 4 cm de gruesa. La posición de las patas junto a la zona ventral e inguinal, como en las figuras 1c y 5, buscan crear una sensación de perspectiva. No se detallan las pezuñas. La pata delantera se esboza con un grabado longitudinal repetido y fino. El trazo superior del cuerpo, lomo, se puede seguir por debajo de la figura número 8. Se representa sin cabeza.

Figura 10. Otro zoomorfo de difícil interpretación (20 cm) fue ejecutado con grabados repetidos y múltiples. Las patas traseras siguen la misma técnica y convención de otras figuras. Se representa con una larga cola.

³² Si se sigue un trazo largo por la línea dorsal hasta la cerviz se puede ver como se une perfectamente con la segunda oreja. Este detalle nos hace pensar que fueron realizadas a la vez que el resto de la figura.



Figura 18
Vista de la figura número 8. Panel principal



Figura 19
Detalle de la figura número 8. Panel principal



Figura 20

Vista en b/n de la figura número 8. Panel principal. Filtro infrarrojo

Figura 11. En el extremo del panel, en su parte superior situados entre una grieta natural y un pequeño resalte se aprecian una serie de trazos finos formando haces y líneas cruzadas (unos 8 X 15 cm).

Figura 12. Bajo la figura 1c, infrapuesto a ésta, se observan un conjunto de líneas ligeramente oblicuas y horizontales realizadas con grabado simple y fino que se entrecruzan (12 por 15 cm). Fueron recubiertas con pintura roja. Se podría interpretar como un tectiforme tipo a los grabados en el Buxu o Tito Bustillo.

A unos 10 m del panel principal y en la parte izquierda de la sala, en uno de los bloques del derrumbe que desciende desde la galería superior, como a un metro y veinte del suelo se ven otros grabados finos y simples (Grupo 3). Se encuentran bastante borrosos y perdidos por acción del agua y la concreción. No obstante, uno de ellos, se podría interpretar como la cerviz, cuernos y parte del morro de una pequeña cabra realizada de manera sencilla y esquemática

La pared derecha, casi al finalizar la Galería III³³, bajo un saliente y a ras de suelo, contiene el último grupo de grafías (Grupo 4). Destaca, entre múltiples trazos y líneas simples grabadas, el lomo y cerviz de un caballo realizado parcialmente. De poco más de un metro de largo ocupa casi toda la parte superior del bloque. La zona de arranque de la

³³ El bloque de 1,50 m por 1 m está situado a 13,50 m del Panel Principal justo cuando se estrecha la galería para dar paso a la última sala.

El arte paleolítico de la Cueva de Les Pedroses (El Carme, Ribadesella/Ribesella, Asturias. España). Avance sobre nuevos... pág. 61

figura, derecha, muestra la oreja con un trazo doble marcado y un pequeño saliente natural. El grabado continúa señalando el lomo, parte de la crinera dibujada con dos trazos y líneas oblicuas y finaliza a la altura de la cola. La parte trasera del zoomorfo está mal conservada. Otro grabado quiere mostrar la parte inferior del cuello y arranque del morro. Se aprecian otras líneas simples que pudieran relacionarse con la zona ventral y pata trasera del mismo animal, muy dudoso. Esta figura es atravesada por un tosco grabado serpentiforme que se le superpone. Sobre ella otra línea sinuosa que se podría interpretar como otro lomo incompleto. Similar a éste encontramos, en el extremo derecho del bloque, otro grabado cruzado por dos pequeños trazos en X. Nuevamente una línea más profunda se superpone al caballo (Figura 21).

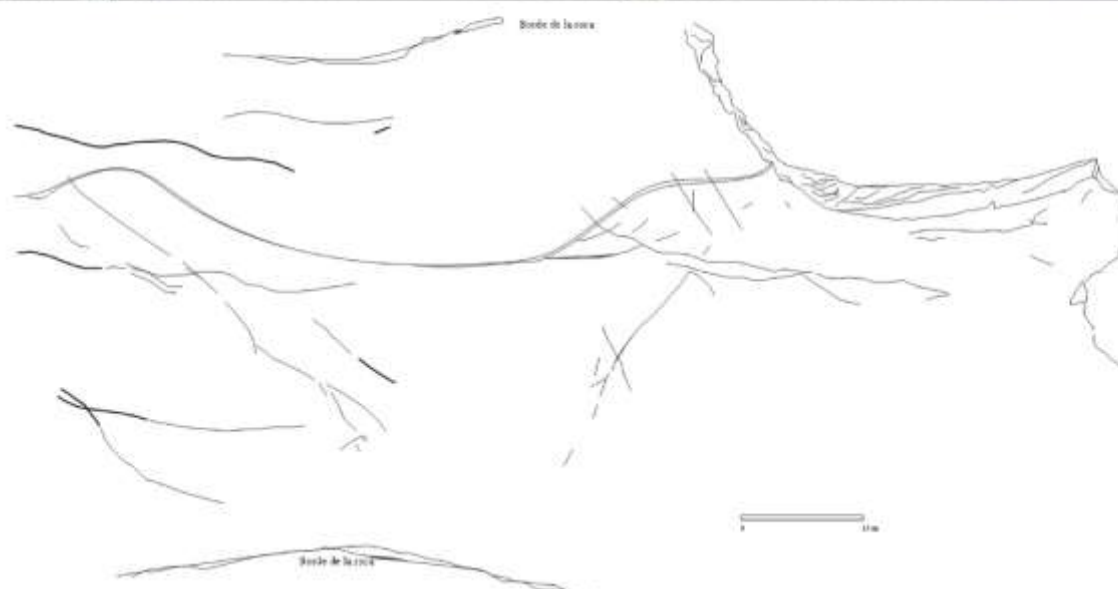


Figura 21

1. Vista del grupo 4; 2. Dibujo del grupo 4

4.2.- Pasaje Lateral

A unos metros de la segunda puerta que da paso a la Galería III, se encuentra la entrada de un estrecho pasaje. Éste es anunciado, como se comentaba más arriba, por las primeras manchas rojas situadas al comenzar el corredor dentro del conjunto gráfico I. El corredor parte a la derecha, y da paso a una pequeña sala que se bifurca en una sima y una estrecha gatera. Justo en esa bifurcación, colgadas de un saliente de la roca, se aprecian restos de pintura roja. Fueron aprovechados ambos lados de la arista para plasmar las dos representaciones. La figura principal, la más visible en el frente de la pared, fue interpretada recientemente por el profesor R. de Balbín³⁴ como un antropomorfo o teriomorfo. Aunque no es descartable que pueda tratarse de un signo rectangular yuxtapuesto al anterior y unidos por el canto de la pared. Al menos se aprecia, en el lado derecho, un trazo rectilíneo aunque algo curvado de unos 3 cm de ancho y de largo 85 cm. Éste se cierra por arriba y abajo por otras dos líneas casi en ángulo recto. Aquella pintada en la base es más corta (5 cm) que la superior (20 cm). Esta parece cerrar la forma por arriba continuando hacia abajo por el lado izquierdo. El trazo está hecho a base de puntos. Se aprecian varias manchas de pigmentación y líneas transversales en el interior (Figura 22).

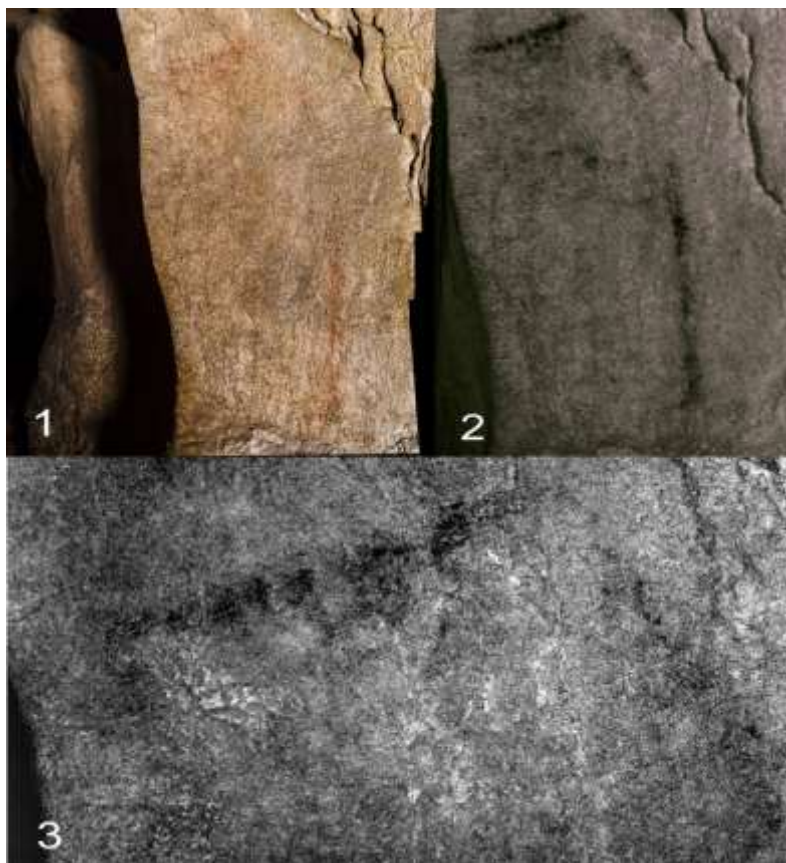


Figura 22

1. Posible antropomorfo. Conjunto I. Sala interior; 2. Vista en b/n;
3. Detalle del posible antropomorfo

³⁴ R. de Balbín, "Los caminos más antiguos de la imagen". En M. A de Blas (ed.), *Expresión simbólica y territorial: los cursos fluviales...* 78. El profesor R. de Balbín realiza una lectura e interpretación muy sugerente de esta figura.

La otra cara de la roca presenta un signo formado por seis trazos rojos horizontales entre 10 y 20 cm formando calles más o menos uniformes de 8 a 5 cm. Se unen por una línea recta vertical pintada en el extremo de la pared y de medio metro de largo y de un grosor de 3 cm. La forma se cierra por la parte superior e inferior y se quiere intuir -aunque muy perdida- otra línea vertical que cierra el rectángulo por el lado izquierdo. Se podría interpretar como un signo de tipo rectangular con varias divisiones internas. La pequeña sala contiene, también, varias digitaciones rojas en sus dos salidas o extremos (Figura 23).



Figura 23

1. Signo cuadrangular. Conjunto I. Sala interior; 2. Imagen tratada del signo

5.- Análisis formal de los diferentes grupos artísticos

Como ya se ha indicado en varios momentos de este trabajo, la cueva presenta dos conjuntos gráficos. Se han diferenciado de manera formal. El primero constituido por signos pintados (posibles manos, digitaciones, masas de puntos, manchas ovaladas o rectángulos) en rojo situados hacia la entrada de la Galería III y el segundo, donde predominan sobre todo zoomorfos grabados. Ambos pueden tener un origen, función y cronología diferente. La cueva se comenzaría a decorar por el conjunto I y se terminaría con el Conjunto II y sus diferentes grupos. Las claves para interpretar esta secuencia gráfica podrían estar en la lectura e interpretación de las superposiciones del Panel Principal.

5.1.- Superposiciones. Análisis e interpretación del Panel Principal y grupos gráficos dentro del Conjunto II.

F. Jordá³⁵ en varios artículos había hecho su tradicional lectura del conjunto en una sucesión de santuarios de figuras acéfalas. Comenzando por las formas realizadas con grabados múltiples y estriados y finalizando por las formas realizadas por grabado

³⁵ F. Jordá, Historia de Asturias. Prehistoria... 216.

simple. Este esquema de superposiciones, propuesto, presenta varios matices, no sólo en cuanto a la serie de figuras sino a la interpretación de las mismas.

El panel parece comenzar con la serie de grabados simples que forman haces y líneas entrecruzadas (núms. 11 y 12). Éstas no podrían interpretarse como tectiformes, propiamente, pero si nos recuerdan formas similares de tipo sígnico en la cuevas del Buxu y Tito Bustillo. Al menos la forma número 12 se infrapone parcialmente al caballo (núm. 1c). El grupo de trazos número 11, por similitud, se asocia a este primer momento. También corresponde a esta fase una línea curva de grabado sencillo bajo las figuras n.º 4, 5 y 6. Sobre este primer estadio se dibujarían la mayoría de los zoomorfos del panel. Todos con un estilo muy próximo. Nos referimos a las figuras número 1c, 5, 6, 9 y 10. Figuras realizadas con un contorno grabado y repetido de líneas donde el artista se recrea creando volúmenes mediante la insistencia de trazos largos y múltiples. Es el caso de los glúteos de las figuras número 5, 6, 9 y 1c o las patas y zonas inguinales de las formas número 1c, 5 y 9. Si bien todos los zoomorfos están incompletos en su cuadro delantero, dentro del conjunto se aprecian diferencias en cuanto al concepto de dibujo. Estas desemejanzas se aprecian entre el grupo que mira a la izquierda (núms. 1c y 5) y el grupo de figuras número 6, 9 y 10.

El primero presenta una ejecución más cuidada, naturalista y detallada. Así se dibujan las dos patas traseras con bastante minuciosidad en especial sus pezuñas; se sitúan una más avanzada que la otra y en planos diferentes buscando profundidad y perspectiva; a su vez se somborean cuidadosamente y el perfilado, de las mismas, se hace con un grabado más fino atendiendo más a su trazo y repetición. Ese sombreado de trazo múltiple que nos recuerda en casos el estriado de las ciervas tipo Altamira-Castillo, se emplea, especialmente, en glúteos pero sobre todo en la zona inguinal, interior de las patas y vientre con sexo de la figura 1c donde se modelan esas partes con especial intensidad abundando en el volumen del animal. Esta figura es la de más delicada ejecución, especial cuidado pusieron al dibujar el casco y su pelaje hecho con pequeños trazos verticales y sinuosos que acompañan el perfil de la misma confiriéndole un modelado vivo. No obstante si atendemos a la composición, disposición y técnica de las figuras 1c y 5 vemos su gran semejanza compositiva.

El otro grupo presenta un dibujo algo más “descuidado” y esquemático. Similar, al primero, en cuanto a las técnicas y convenciones utilizadas, aunque con matices que los diferencian. Así, por ejemplo, las patas ya no se cuidan en cuanto a detalles, no se acaban sus extremidades (figuras 6, 9 o 10) o simplemente se esbozan; una convención del arte de esta cueva que vemos, también, en las figuras rojas. Por contra al caso arriba citado, se dibujan en una maraña de trazos largos que se repiten hasta darles cierta forma³⁶. Técnica similar se observa en las extremidades de las figuras 2, 4 y 8. Este conjunto muestra su propia serie de superposiciones. La figura más antigua es la número 6 a la que se superpone la número 9 y a ésta, la número 10.

Los animales representados en esta fase del panel, son un caballo (núm. 1c) que fue interpretado como uro en anteriores trabajos, tres cérvidos (núms. 5, 6 y 9) y una figura indeterminada de larga cola que se atribuyó a un ciervo aunque podría ser un uro o un caballo por ese detalle anatómico (núm. 10).

³⁶ La pata del caballo 1c se traza de la misma manera.

El siguiente grupo claramente superpuesto al anterior está constituido por los tres zoomorfos más destacados del panel (núms. 2, 4 y 8). Realizadas -principalmente- en tintas rojas, comparten con las figuras anteriores algunas características formales y técnicas. La principal es que son formas incompletas (característica de esta cueva)³⁷ donde se mezcla el trabajo de grabado, raspado o alisado y pintura. Estas tres figuras fueron interpretadas por Jordá y Mallo³⁸ como un toro y dos posibles ciervas. No obstante al analizar el detalle de imagen que aporta la fotografía digital, se podría asegurar que estamos ante dos posibles ciervas y un ciervo³⁹. Las tres -como se indicaba- conjugan diferentes técnicas (pintura, alisado/raspado y grabado), aunque la tercera figura (núm. 8) es la más completa y trabajada. Todas se conciben de una manera bastante geometrizable y esquemáticas en cuanto al diseño de las patas y figura. Aquéllas nunca se llegan a terminar o incluso se insinúan, sencillamente, con un muñón. La técnica es muy similar en las tres. Se pintó en tinta plana roja perfilándose la figura con un alisado o raspado muy tenue, especialmente evidente en la número 8, realizado con un objeto romo o de finas estrías para finalmente repasar distintas partes con un grabado fino, en casos intenso, múltiple. Este grabado se empleo especialmente para definir mejor la zona del cuello, glúteos o zona ventral como ocurría en algunas figuras de la anterior fase (1c, 5, 6 ó 9 y pata delantera de la núm. 1c). Las patas traseras se definen con trazos largos y repetidos sobre la masa de color. La misma técnica de grabado que encontramos en las ciervas 6 ó 9. Algo parecido observamos en la representación de la corta cola⁴⁰ de las figuras 4 y 8. Realizadas con trazos finos repetidos la volvemos a encontrar en los zoomorfos 5 y 6. Posteriormente se matizarían diferentes tonalidades en la masa de pintura para buscar el modelado de la figura.

El primer zoomorfo, desde la izquierda, se superpone claramente a la figura número 1c. A pesar de su estado de conservación (muy alterado), el estudio a partir de la fotografía (figura 21), permite apreciar un cuello más fino, similar a la cierva número 4. Incluso el perfil del pecho -junto con el lomo- nos permite afirmar que se trata de un cérvido y no de un bóvido. La siguiente cierva se superpone a los número 5 y 6. Finalmente la figura número 8 se superpone al resto del conjunto (núms. 6, 9 y 10). Como ya se explicó anteriormente, es la forma más trabajada y donde se busca más el efecto naturalista de los volúmenes. Pecho, vientre y cuello están realizados con un intenso estriado. La cerviz presenta dos grandes orejas ejecutadas con el resto del lomo aunque situadas de manera algo forzada sobre el mismo, al igual que una cornamenta también realizada con esa misma técnica. El uso de pintura negra para marcar el sexo y parte ventral, la aplicación de cierta tonalidad roja, el aprovechamiento de manchas naturales de manganeso o el perfilado mediante un raspado que oscurece el perfil de la representación permite plantear la posibilidad de estar ante una figura polícroma.

Por último, tenemos tres representaciones independientes hechas con una técnica de grabado más simple. F. Jordá⁴¹ proponía que fuesen las últimas figuras del panel.

³⁷ Se han interpretado tradicionalmente como figuras acéfalas, aunque como veremos en un caso es discutible.

³⁸ F. Jordá y M. Mallo "La cueva de Les Pedroses..." 152-153.

³⁹ Nos hemos basado en el perfil del animal como es su, estrecho y alargado cuello unido al pecho, lomo recto y vientre curvado, o en detalles como la forma del pecho y la cola corta. Para el caso de la figura 8 se muestra el sexo. Bien identificado en la figura 8 y ausente en la 2 y 4.

⁴⁰ Es la típica cola de pequeño tamaño que se ve en cérvidos.

⁴¹ F. Jordá, Guía de las cuevas prehistóricas asturianas... 138-139; F. Jordá, Historia de Asturias. Prehistoria... 126. Identifica tres fases dentro de un Magdaleniense Inicial con paralelos en Candamo, Castillo, Monedas o Altamira y en la cueva de Parpalló entre el Solutrense Final y el

Realmente no se superponen a ninguna de las anteriores. Si cabe decir que son muy esquemáticas y todas representan total o parcialmente la cabeza del animal. Se trata de un bóvido (núm. 1a), un caballo (núm. 1b) y unas orejas con trazos en visión frontal que recuerdan una cierva. Este grabado simple, en casos realizado una doble línea bien marcada, aparece, igualmente, en trazos y figuras de los otros grupos (3 y 4) de este conjunto. El caso más representativo es la línea que marca el lomo del caballo del grupo 4. Se podrían adscribir todos ellos a una misma fase. No siendo descartable que se trate del último episodio artístico de la cueva.

5.2.- Paralelos, contexto artístico y posible cronología

Durante el presente trabajo se han destacado dos conjunto artísticos en la cueva: Conjunto I formado por signos y manchas rojas y el Conjunto II formado fundamentalmente por figuras zoomorfas y grabados indeterminados. Ambos con posiciones diferentes dentro de la misma cueva. El primero parece relacionarse con los estrechos pasajes laterales y el segundo, con la galería principal.

5.2.1.- Conjunto I (Tabla 1)

Conjunto I	Figura	Descripción	Situación en la Galería III y cueva
	Figura 1	Mano roja en positivo y vírgulas	Entrada pasaje 1
	Figura 2	¿Mano roja en positivo?	Entrada pasaje 1
	Figura 3	Mancha roja y digitaciones	Entrada pasaje 2
	Figura 4	Mancha roja. Masa de puntos	Entrada pasaje 2
	Figura 5	Teriomorfo o signo en rojo	Sala interior entrada sima
	Figura 6	Signo rojo	Sala interior entrada sima
	Figura 7	Digitaciones rojas en ambos extremos de la sala	Sala interior. En las entradas.

Tabla 1
Distribución de figuras en el Conjunto I

Este grupo de grafías está formado por digitaciones, puntos o masas de puntos, posibles manos en positivo y signos cuadrangulares compartimentados pintados en rojo. La interpretación, ya mencionada, de una forma como posible antropomorfo por R. de Balbín completaría el conjunto. En cualquier caso se trata de un bloque plástico bastante coherente y que encontramos en otras cuevas cantábricas. Por tanto, no nos detendremos en él, dejando sus análisis para posteriores trabajos que estamos realizando sobre signos.

Magdalenense Inicial: 1º se grabaron en trazos múltiples una serie de animales incompletos como es un bóvido acéfalo que fue tratado con grabado estriado. Se trata de la figura 1c del panel que esta autor interpreta como bóvido acéfalo. 2º Se superponen tres figuras de animales sin patas y acéfalos con trazo múltiple en el contorno y estriado en el cuello y parte posterior rellenas con pintura roja. 3º Se graba una cabeza completando la forma de bóvido de la fase I, trazado con un "grabado de surco algo profundo". A esta fase corresponde un ideomorfo con orejas de animal. Destaca que las figuras polícromas se hicieron a la inversa que las de Altamira. Primero se perfilaron con grabados múltiples y luego se relleno el interior. Nuestro análisis desmiente esta idea. La técnica empleada en ambas cuevas es similar.

Estos ideomorfos, en especial los signos cuadrangulares, se podrían encuadrar en ese horizonte de figuras rojas y expresiones no zoomorfas como digitaciones cortas, alineaciones de puntuaciones, meandriformes, vulvas, oquedades coloreadas o con trazos y puntos a su alrededor, alineaciones de barras verticales, etc, que encontramos en varias cuevas de la rasa litoral, valles del Sella o Deva. Un horizonte pictórico formado especialmente por figuras y signos en rojo que se ha venido encuadrando por diferentes autores⁴² en las primeras etapas del arte paleolítico cantábrico o, al menos, en ese espacio temporal tope que se viene denominando *antemagdalenense*. Entendiendo este término como referencia de ese difuso periodo situado entre el final del Solutrense y el asentamiento definitivo de los tecnocomplejos magdalenenses. Un momento terminal de un ciclo pictórico que se iniciaría en el Auriñaciense. Algunos de estos ideomorfos como las vulvas, puntuaciones, signos rectangulares y parillas⁴³ habían sido interpretados y usados como argumento por J. A. Moure⁴⁴ para definir ese territorio con personalidad artística entre el Sella y Asón. Un espacio geográfico bien definido y ocupado por grupos humanos que bien pudieron evidenciar su identidad o etnicidad a través de diferentes rasgos artísticos⁴⁵.

Por último, los trabajos llevados a cabo por R. de Balbín⁴⁶ y su equipo en el macizo de Ardines también están ayudando a contextualizar los horizontes de figuras rojas, y concretamente el caso de las expresiones sígnicas objeto de este estudio. Eso sí, manteniendo la tesis que se trata de expresiones plásticas -muchas de ellas- con un marcado carácter sexual. Esta primera fase de las pinturas rojas en Ardines serían encajables en un contexto entorno al 30.000 BP.

⁴² J. Fortea, "El Arte paleolítico del Oriente de Asturias". En S. Ríos, C. García de Castro, M de la Rasilla y J. Fortea (eds.), *El Arte rupestre prehistórico del oriente de Asturias*. (2007), 218-219; D. Garate, *Análisis y caracterización de los conjuntos parietales con grafías zoomorfas punteadas. Una expresión pictórica propia del paleolítico superior cantábrico*. Tesis Doctoral. (Santander: Universidad de Cantabria), 2006; D. Garate, "Las pinturas zoomorfas punteadas del Paleolítico Superior Cantábrico: hacia una cronología dilatada de una tradición gráfica homogénea". *Trabajos de Prehistoria* 5-2, (2008), 29-47; C. González Sainz, "Una introducción al arte parietal paleolítico de la región cantábrica". En I. Escobar y B. Rodríguez (coords.), *Arte sin artistas. Una mirada al paleolítico*. (Madrid: Museo Arqueológico de Madrid), 2013, 69-170; M. Menéndez, "Desde Candamo hasta la cueva de El Pindal: un siglo de estudios del arte paleolítico en Asturias". *Entamu* XVIII, 205-226. R. de Balbín, R: "Los caminos más antiguos..." 76-80.

⁴³ Sobre el valor como marcador territorial de estos signos tipo parrilla o rejilla que J. A. Moure denominaba escutiforme, discrepa A. Mingo en su estudio sobre la cueva de El Castillo. Para este autor pierden este rasgo, junto a otros como las vulvas, dada su escasez. Por contra esa misión si la cumplen los signos rectangulares, ver Mingo, A, *Los signos rupestres del paleolítico. La cueva de El Castillo*. Santander. Gea Patrimonio, 2010.121. Estamos de acuerdo en la afirmación y algunas causas. Para nosotros la formulación está en la base de este tipo de ideomorfos. Así los cuadrangulares o aquellos denominados claviformes tipo Altamira-Tebellín cumplen ese requisito. Las parrillas, aún dentro de la familia de cuadrangulares/rectangulares, si bien, se concentran en un espacio muy concreto no parecen responder a ese principio compositivo. Si es curioso que parecen compartir, en parte, espacio con los llamados claviformes, incluso un mismo patrón de dispersión donde tenemos una cueva monotemática y signos dispersos por varias cuevas.

⁴⁴ J. A. Moure, "Arte paleolítico y geografías sociales. Asentamiento, movilidad y agregación al final del paleolítico". *Complutum* 5, (1994), 316-317.

⁴⁵ A. Martínez-Villa, "Nuevas evidencias de Arte Rupestre en el Paleolítico del Valle Sella-Güaña. Contexto y territorio". En M. S. Corchón y M. Menéndez, (ed), *Cien Años de Arte Rupestre*. (Salamanca: Universidad de Salamanca), 301-318.

⁴⁶ R. de Balbín, R: "Los caminos más antiguos..." 76-80.

5.2.2.- Conjunto II (Tabla 2)

Conjunto II	Figura	Descripción	Situación en la Galería III y cueva
Grupo 1	Figura 1	Cabeza de cierva grabado estriado	Pequeño divertículo
	Figura 2	Trazos sueltos	Pequeño divertículo
	Figura 3	Tenue mancha roja	Pequeño divertículo
	Figura 4	Digitaciones rojas	Pared sobre divertículo
	Figura 5	Trazos grabados sueltos	Pared sobre divertículo
Grupo 2			
Fase 1	Figura 1a	Grabado doble. ¿Frente de bóvido?	Panel Principal. Centro de la Galería
	Figura 1b	Grabado simple. Cabeza de caballo	Panel Principal. Centro de la Galería
	Figura 3	Grabado simple. ¿Cérvido?	Panel Principal. Centro de la Galería
Fase 2	Figura 2	Cérvido grabado y pintado en tinta roja	Panel Principal. Centro de la Galería
	Figura 4	Cérvido grabado y pintado en tinta roja	Panel Principal. Centro de la Galería
	Figura 8	Cérvido grabado y pintado en tinta roja	Panel Principal. Centro de la Galería
	Figura 2b	Mancha roja tapando haz de líneas nº. 13	Panel Principal. Centro de la Galería
	Figura 1c	Grabado múltiple y estriado. Caballo.	Panel Principal. Centro de la Galería
Fase 3	Figura 5	Grabado múltiple y estriado	Panel Principal. Centro de la Galería
	Figura 6	Grabado múltiple y repetido. Cérvido	Panel Principal. Centro de la Galería
	Figura 9	Grabado múltiple y estriado. Cérvido	Panel Principal. Centro de la Galería
	Figura 10	Grabado múltiple y repetido. Zoomorfo indeterminado. Uro ó équido	Panel Principal. Centro de la Galería
	Figura 12	Líneas grabadas en paralelo y zig-zag	Panel Principal. Centro de la Galería
Fase 4	Figura 13	Haz de líneas grabadas	Panel Principal. Centro de la Galería
	Figura 6b	Grabado simple. ¿Lomo zoomorfo?	Panel Principal. Centro de la Galería
	Figura 1	Grabado simple. ¿Cáprido?	Galería principal. Estrechamiento
Grupo 3	Figura 2	Grabados sueltos	Galería principal. Estrechamiento
	Figura 1	Grabado simple y doble. Lomo, oreja, crin y cuello de équido	Galería principal. Zona de paso
Grupo 4	Figura 2	Líneas grabadas bajo lomo	Galería principal. Zona de paso.
	Figura 3	Línea grabada simple. ¿Lomo de zoomorfo? Zona superior del bloque	Galería principal. Zona de paso.
	Figura 4	Línea grabada simple. Parte derecha del bloque. ¿Lomo de zoomorfo?	Galería principal. Zona de paso.
	Figura 5	Línea sinuosa con grabado relativamente profundo. Zona izquierda	Galería principal. Zona de paso.
	Figura 6	Línea sinuosa o serpentiforme con grabado relativamente profundo. Zona derecha	Galería principal. Zona de paso.

Tabla 2
Distribución de figuras en el Conjunto II

A la hora de buscar paralelos estilísticos de las figuras grabadas y pintadas del panel principal y otros grupos de Les Pedroses se deben destacar dos rasgos: las técnicas plásticas y la composición de las figuras. F. Jordá⁴⁷ había identificado perfectamente tres fases en la ejecución del panel matizables como ya se vio en el

⁴⁷ F. Jordá, Historia de Asturias. Prehistoria... 126.

apartado anterior, y extensibles a otras partes gráficas de la cueva. Al menos dos de ellas parecen, por las técnicas de grabado usadas y el estilo de las figuras, muy próximas como se explicaba más arriba. Se trataría de los episodios 2 y 3 que se reflejan en el panel principal. La Fase 1⁴⁸ parece más compleja en cuanto a su atribución al no superponerse a ninguno de los estadios anteriores. A su vez muestra un estilo muy diferente al primar la simplicidad de las figuras, abstrayendo las formas, inacabándolas y ejecutándolas con pocos trazos y grabados sencillos. Cabe la duda de si situar esta etapa al principio o al final de la serie. Si nos ajustamos a cierta tendencia, observada, en las secuencias gráficas del arte paleolítico cantábrico, donde se produce una cierta inclinación al esquematismo, a abreviar las formas, a representarlas frontalmente, etc, parece que podría ubicarse en ese momento distanciándose del resto de animales representados en Les Pedroses.

Las figuras de la fase 2 y 3 del panel principal, periodos donde incluimos la cabeza de cierva del Grupo 1, cambian totalmente de estilo compositivo tanto formal como técnicamente respecto a otras fases de la cueva mostrando una gran similitud convencional y compositiva entre ellas. Por ser el grupo más significativo del arte de la gruta y donde se acumulan el mayor número de novedades, nos centraremos especialmente en el mismo intentando contextualizarlo dentro del denominado horizonte de zoomorfos estriados⁴⁹.

Éstas se ejecutan usando un trazo repetido y largo que busca recorrer la figura e ir perfilándola junto con un modelado de ciertas zonas del cuerpo a partir de trazos más cortos, repetidos y dispuestos en haces o abanicos barriendo la superficie del lienzo a partir de un movimiento rápido de la mano (se ha denominado tradicionalmente grabado estriado aunque hay que insistir en que las figuras se definen bajo esta técnica cuando combina aquél con el grabado múltiple)⁵⁰.

Esta técnica y canon artístico se ha asociado, tradicionalmente en las investigaciones del arte paleolítico cantábrico, a un episodio concreto del mismo, por tanto ha servido de referencia en los casos gráficos donde ha ido apareciendo como es nuestro ejemplo de Les Pedroses. No obstante, para que las comparaciones sean correctas y

⁴⁸ Fase I: figuras 1a, 1b, 3 y 5 del Panel Principal y figuras del grupo 3 y 4

⁴⁹ No es motivo de este artículo hacer un estudio exhaustivo sobre las figuras estriadas, simplemente buscamos contextualizar el dispositivo gráfico de Les Pedroses.

⁵⁰ J. Fortea, "Los comienzos del arte paleolítico en Asturias: aportaciones desde una arqueología contextual no postestilística". *Zephyrus* 53-54, (2000), 202-203. En este trabajo había denominado a esta práctica: "trazo múltiple perfilante y estriados modelantes" reduciendo "el empleo de esa técnica, temática y estilo al tiempo y la cultura de quienes una vez grabaron de manera tan coincidente lo mobiliario plano y lo parietal...", pudiendo perdurar con otra temática y estilo la técnica. Es decir, hay que verlo como una solución técnica de conjunto y no por separado. Las figuras realizadas con este método de dibujo suelen ser ciervas, en especial cabezas y dentro de lo que parece un marco temporal muy concreto. El uso del trazo múltiple se encuentra en figuras de periodos posteriores y asociados a otras técnicas pictóricas según M. S. Corchón que la sitúa entre el Solutrense y el Magdalenense inferior estableciendo una particular evolución de la técnica. Evolución que el tiempo ha demostrado inexacta. M. S. Corchón, *El Arte Mueble Paleolítico Cantábrico. Contexto y Análisis interno*. (Santander: Ministerio de Cultura), 1986, 158. Este tema también fue abordado por P. Utrilla apuntando esa necesidad de simultaneidad de las dos técnicas (grabado múltiple y estriado) el uno de una misma manera. P. Utrilla, "Bases objetivas de la chronologie de l'art mobilier paléolithique sur la côte cantabrique". *L'art des objets au Paléolithique. L'art mobilier et son context*. (1987), 90-91.

siguiendo planteamientos muy afinados como los expresados por C. González Saínz⁵¹ o J. Fortea⁵² hay que buscar no sólo en la pura aplicación técnica sobre el sujeto gráfico sino también en la temática y, especialmente, en la forma de ejecución, concepción de la figura y aplicación del grabado, la definición más exacta de este estilo o canon artístico. Y por tanto que sirva de referencia como canon plástico que sitúe un conjunto de gráfico. A ello se uniría, no solo la posición relativa de las figuras ejecutadas con esta técnica en un panel, sino el contexto arqueológico de representaciones en arte mueble, contexto al que se suman una, cada vez más amplia, batería de dataciones en C-14. La suma de todo estos rasgos o parámetros puramente pictóricos junto con el marco cronológico y geográfico donde se dan estas expresiones artísticas, ayudan a determinar y concretar, con mayor exactitud, este episodio plástico tan característico del arte paleolítico cantábrico que sirve, como se decía, para referenciar o precisar otros estadios gráficos.

Las llamadas figuras estriadas, definidas a partir de las escápulas grabadas de Castillo y Altamira⁵³ y con replicas en algunas formas de arte parietal como las conservadas en los paneles de Altamira, Pasiega B y C, Castillo, La Garma, Emboscados, Las Aguas, Juyo, Pendo, Llonín, Candamo o Tito Bustillo, se caracterizan por la aplicación de ese trazo múltiple y repetido en el dibujo del perfil de la figura, especialmente extendido en el maxilar y cuello del animal buscando realzar aquellas áreas donde se produce algún cambio significativo en su pelaje o forma anatómica. Partiendo, en muchos

⁵¹ C. González-Saínz, "En torno a los paralelos entre el arte mobiliario y el rupestre". *Veleia* 10, (1993), 40-43. Sin restar importancia al empleo, como marcador diagnóstico, a este tipo de técnica asociada a piezas de arte mueble como son las escápulas tipo Altamira-Castillo, matiza su uso. Así los ejemplos de arte parietal con esta técnica presentan algunos rasgos que no se ven en las piezas de arte mueble, se trata del raspado (se aprecia en La Pasiega) frente al puro estriado, raspado que vemos en la técnica perfiladora de figuras de Les Pedroses. Por otro lado si bien, el uso de esta técnica, estas figuras y estas piezas de arte mueble son propias del Magdaleniense Inferior, presupuesto comúnmente aceptado, no parece impedir que existan en ese mismo periodo, otras formas de expresión plástica. Pone como ejemplo la tibia grabada con tres cabecitas de ciervas encontradas en la Güelga (Nariciandi, Asturias).

⁵² J. Fortea, "Los comienzos del arte paleolítico en Asturias: aportaciones desde una arqueología contextual no postestilística" *Zephyrus* 53-54, (2000), 202-203. El profesor J. Fortea, en este amplio y clarificador trabajo, aborda la posición relativa de este tipo de figuras trabajadas con la técnica del grabado múltiple y estriado en panel principal de Candamo. Sin querer abusar del uso, como paralelo diagnóstico, de las cabezas de ciervas estriadas de Altamira o Castillo, apunta la necesidad de concretar la utilización del mismo. Temática, por un lado y trabajo técnico gráfico por otro, son las premisas sobre las que construir estos paralelismos. Así "el trazo múltiple se aplica al perfil, y particularmente, al maxilar y cuello para modelar las partes claras que ahí tienen los cérvidos y cápridos". Se trata de un estilo escaso en detalles, poco naturalista pero muy expresionista. Más que expresionistas, se busca la impresión de la figura, a nuestro entender. El referente plástico rupestre es Llonín al contener el mejor conjunto de grabados de este tipo, grabados de figuras parciales o completas. Es esta cueva la que ha servido mejor para nuestras comparaciones. Llonín amplía la capacidad plástica del uso de esta técnica llevándola más allá de las ciervas sobre escápulas tan propias del conjunto de Altamira-Castillo. Hace profuso su uso y trabajo en un palimpsesto clave para el estudio del arte cantábrico, como es Llonín. Si bien Candamo, según el profesor Fortea, contiene zoomorfos que siguen claramente los patrones de este estilo de figuras (núms. 3, 6, 7, 33, 35 y 36) en otras se usa un estilo más libre donde se detallan minuciosamente sus pezuñas. Es el caso del caballo 1c de Pedroses situado en la fase 2 del Panel. Las figuras de Candamo se superponen a una cabeza de bisonte (CAN-8) datada en el 22590+-280 BP.

⁵³ M. Almagro Basch, Los omóplatos decorados de la cueva de "El Castillo". Puente Viesgo (Santander). (Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 1976).

casos, de dos líneas alargadas⁵⁴, en ocasiones más marcadas y firmes, como muestra la cierva de la escápula de El Cierru o la cabeza de cierva de Les Pedroses, por ejemplo. Estas líneas, definen, mediante un hipotético triángulo las zonas de trabajo como son la mandíbula inferior y parte del cuello. A partir de ellas se comienza a sombrear, el área, mediante rayas trazadas formando un haz. Esa manera de dibujar, a partir del remarcado del espacio a modelar, es igualmente válida para otras partes del cuerpo donde se producen esas diferencias significativas de pelaje que el artista busca acentuar para dar una sensación o impresión, rápida, de volumen al animal— por lo general aquellas partes claras como cuello, pecho, abdomen, ingles o nalga—. Ese efecto de trazo intensivo que recuerda el sombreado hecho con un movimiento ligero y escueto de lapicero al realizar un boceto, le permite ganar masa a la forma y dar perspectiva a la figura. Aunque no necesariamente le infiere mayor naturalismo sino más bien una forma desenfocada que es completada por la impresión visual del observador. Ese aspecto de esbozo que le confiere a la imagen esta técnica empleada, abunda, en muchas ocasiones, en una cierta tendencia geometrizar y esquemática de la figura, sobre todo en la zona de las cabezas concebidas con una forma triangular, subtriangular o trapezoide de morro afilado o en pico⁵⁵ que vemos, por ejemplo, en las figuras 23 y 25 de Llonín⁵⁶; en zoomorfos de los omóplatos n.º 1, 9, 13, 24⁵⁷ del El Castillo, las ciervas n.º 15 ó 33 en las paredes de la misma cueva dibujadas por H. Breuil⁵⁸ o en omóplatos procedentes de las excavaciones de Alcalde del Río⁵⁹ en Altamira donde H. Breuil y H. Obermaier reproducen algún ejemplo más de sus paredes (núm. 15)⁶⁰, cierva del grupo 1 de Les Pedroses o escápula de El Cierru. El artista no se suele detener mucho en detalles como el ojo, la boca y las orejas, éstas, por ejemplo pueden ser dos simples óvalos colocados sobre la frente del animal o ejecutadas como prolongación de un trazo como se ve en la figura de la cueva de Las Aguas. Algo similar a la manera de trabajar las patas. Un simple plumazo largo y repetido que las insinúa o las aboceta. De hecho, llama la atención como conviven, por ejemplo, en las escápulas de El Castillo y Altamira, en las ciervas de El Castillo o el panel principal de Llonín estudiado en la última década del siglo pasado por Fortea y su equipo⁶¹, soluciones algo más realistas de la figura donde se perfila mejor la cabeza y se

⁵⁴ Algunas veces marcadas claramente y otras de manera virtual

⁵⁵ Esa manera de ejecutar la figura con cabeza triangular y cuerpos rectangulares era avanzada por M. S. Corchón, *El Arte Mueble Paleolítico Cantábrico. Contexto...* 316-317. Así describe que la forma general del sujeto tiende a ser rectangular tanto en cabeza como en cuerpo, aunque algunas cabezas se representan de manera triangular. La cabeza se representa erguida, posición propia de la especie. Las patas se suelen representar por dos trazos largos y convergentes, trianguliformes o picudas.

⁵⁶ M. Berenguer, "El arte parietal prehistórico de la cueva de Llonín". BIDEA 105-106, (1982), 3-42.

⁵⁷ M. Almagro Basch, *Los omóplatos decorados...*

⁵⁸ H. Alcalde del Río, H. Breuil y L. Sierra, *Les cavernes de la Region Cantabrique (Espagne)*, (1911), 170-171.

⁵⁹ H. Alcalde del Río, *Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas de la provincia de Santander: Altamira, Covalanas, Hornos de la Peña, Castillo*. (Santander: Impr. de Blanchard y Arce), 1906a; H. Alcalde del Río, "Exploration au gisement d'Altamira". En E. Cartailiac, H. Breuil, *La Caverne d'Altamira a Santillane (Santander, Espagne)*, 1906b, 257-275. Ya planeta la gran similitud entre las piezas de arte mueble y los grabados parietales; I. Barandirán, *Catálogo del arte mueble del Paleolítico Cantábrico*. (1972), 69-71. Lám.52.

⁶⁰ H. Breuil y H. Obermaier, *La Cueva de Altamira en Santillana del Mar*. (Madrid: Ed Viso), 1984, 94-95.

⁶¹ J. Fortea et alii, "La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta): Campañas de 1987 a 1990". *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1987-89*. (1992), 9-18; J. Fortea et alii, "La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta): Campañas de 1995-98 a 1990". *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1995-98*. (1995), 39-42; J. Fortea et alii, "La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta):

representa el ojo, la boca y nariz (figura 5 ó 29 de Magín Berenguer en Llonín, escápula número 5 ó número 12 del El Castillo de Almagro, ciervas parietales de El Castillo como la número 15 o 49 de H. Breuil, cabezas de ciervas grabadas en la pared de Altamira número 16, 18 y 22 de H. Breuil y H. Obermaier; cabezas de ciervas de la Fase IV de Tito Bustillo⁶² ó figuras 1c y 5 de Les Pedroses); junto a otras más sintéticas en la forma (figuras 1, 3, 6, 21, 23 y 27 de Magín Berenguer de Llonín, ciervas parietales de El Castillo núms. 14, 15, 16 y 33 de H. Breuil, zoomorfos 4,2,6 u 8 del Panel Principal de Les Pedroses o la cabeza de cierva del Grupo 1 de Les Pedroses)⁶³. La convivencia y mezcla de dos tendencias gráficas queda también reflejada en las paredes de Les Pedroses⁶⁴. Esa propensión a la geometrización, esquematización y bosquejo de formas en la solución plástica tan visible en las cabezas de ciervas, se hace patente en los cuerpos de los animales, cuando se llegan a representar enteros, partiendo de sencillas formas ovales o cuadrangulares desde las que se trabajan los detalles y se esbozan las extremidades, partes del cuerpo en las que no se suele perder mucho el tiempo; es el caso de las figuras de Les Pedroses, Castillo ó Llonín como ya se ha ido afirmando a lo largo de este trabajo o Emboscados, caso más occidental de este tipo de representaciones⁶⁵. Ejemplos donde se trata de manera muy similar el grabado que perfila la figura⁶⁶. Como se apuntaba anteriormente, el artista no suele perder mucho tiempo en detalles, así la solución de las patas suelen ser trazos largos, rellenos en ocasiones, inconclusos, de forma picuda. No se suele llegar a representar las cuatro extremidades siendo común una por par en alguno de los cuartos trasero o delantero. Ese impacto visual de boceto de figura pero perfectamente reconocible es el resultado final y

Campañas de 1999 a 2002". Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1999-2002 (2007), 78-86. El Panel Principal muestra una fase de figuras tipo perfiladas y estriadas grabadas sobre la fase roja anterior atribuida al Gravetiense. Se contabilizaron, en esa fase, 22 figuras: seis en trazo múltiple repetido y simple y dieciséis bajo el estereotipo Castillo/Altamira. De éstas hay siete animales casi enteros o enteros (algunos acéfalos o les falta algún segmento), nueve cabezas (una vuelta hacia atrás como la representada en la escápula n.º 1 de Castillo colección MAN (inventario 1951/37/100/2/1) publicada por M. Almagro Basch, Los omoplatos decorados... No todas las representaciones son ciervas, aunque sí la mayoría.

⁶² R. de Balbín y J. A. Moure, "El Panel Principal de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias)". *Ars Praehistorica* I. (1982), 47-97. Aunque de esta cueva las reproducciones con las que contamos no son muy expresivas.

⁶³ M. Berenguer, "El arte parietal prehistórico de la cueva de Llonín..." 3-42; M. Almagro Basch, Los omoplatos decorados...; H. Alcalde del Río, H. Breuil y L. Sierra, Les cavernes de la Region Cantabrique... 170-171; H. Breuil y H. Obermaier, La Cueva de Altamira en Santillana del mar. (Madrid: Ed Viso), 94-95.

⁶⁴ Esa doble tendencia, más realista donde se abunda más en detalles y se mejora en un dibujo naturalista frente a ora más "impresionista", ya fue apuntada por J. Fortea en el panel principal de Candamo. Fortea, J : "Los comienzos del arte paleolítico en Asturias..." 202-203. Incluso, como pasa en alguna figura de Les Pedroses, ambas tendencias confluyen en la misma figura a la hora de representar alguna parte del cuerpo. La variedad de estilos parece propio de este periodo como también apuntaba C. González Sainz. González-Sainz, "En torno a los paralelos entre el arte mobiliario y el rupestre..." 40-43.

⁶⁵ R. de Balbín, M. R. González Morales y C. González Sainz, Los grabados y pinturas de las cuevas de Los Emboscados y El Patatal (Matienzo-Cantabria). (Madrid: Centro de Investigaciones de Altamira), 223-270.

⁶⁶ Si a las figuras 2, 4 y 8 de Les Pedroses les quitásemos la masa de color veríamos una gran similitud con el cuerpo de las figuras 21 y 23 (Magín Berenguer) de Llonín. No sólo en el grabado del lomo y vientre sino en la profusión del sombreado del pecho o el esbozo de las patas siempre incompletas. Algo similar en las dos ciervas completas de El Castillo donde destacamos como se trabajan de forma similar las patas, por caso. También nos recuerdan los grabados de ciervas de la figura número 33 de Castillo dibujada por H. Breuil.

buscado por el autor; donde se modela la imagen mediante un proceso muy sencillo de claroscuro.

Estos rasgos estilísticos se encuentran, en el repertorio artístico del paleolítico cantábrico, asociados a una temática de zoomorfos dominada por las ciervas, en especial sus cabezas. Aunque no es la única forma representada, caballos, ciervos, cabras y rebecos también se plasman en paredes y piezas muebles. Iconografía y estilo que se despliega, sobremanera, por un territorio muy concreto entre el Sella y el Pas, fundamentalmente, con un epicentro en la zona Altamira-Castillo y una extensión en la Cueva de Candamo. Hecho que nos permite apreciar una posible relación entre expresión plástica y territorio. La cronología, como se verá, también parece clara. Al menos los omóplatos del Castillo y Altamira fueron datados por C14, así como la posición relativa en la estratigrafía de algunos paneles como Llonín, Altamira o Tito Bustillo.

Atendiendo a estos criterios, el panel de Les Pedroses nos presenta una cierta amalgama de estilos como se ha venido defendiendo sin que impliquen grandes diferencias técnicas ya que se ve como se entrecruzan y mezclan; ni temporales, ya que se aprecia como todo el conjunto fue ejecutado en un momento similar. Si bien las figuras únicamente grabadas se representan en la base del panel e infrapuestas a las rojas, nos encontramos con una situación que parece romper la lógica. El caballo número 1c, ejemplo de ese empleo de diferentes técnicas en una misma figura, se ejecuta con el perfilado de trazo múltiple y se modelan mediante sombreado los cuartos traseros, costado, vientre e ingle, se estria la zona de la nalga, se esboza la cola con líneas múltiples como la pata delantera pero se detallan perfectamente las patas y cascos traseros, incluso el pelaje que los cubre confiriéndole una apariencia muy naturalista a esta parte de la figura⁶⁷. Algo similar ocurre con la cierva número 5. Por contra el cérvido número 6 sigue claramente los patrones y convenciones: grabado múltiple, largo y repetido en el contorno, estriado en la zona de las nalgas, esbozo de pata trasera, etc. Algo similar podríamos aplicar a las figuras número 9 y 10. Más chocante es el tratamiento de las figuras rojas⁶⁸. Nuevamente se aplica el trazo múltiple en su contorno trabajándose con un estereotipado estriado el pecho, cuello y nalgas o esbozando las patas que nunca se llegan a representar completas o por pares. El caso más

⁶⁷ En algunos casos nos recuerda ciertas composiciones del Buxu como el caballo XIIIb publicado por H. Obermaier y Conde de la Vega del Sella. La Cueva del Buxu. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 20, (1918), 28-29. Y M. Menéndez, "La Cueva del Buxu. Estudio del Yacimiento arqueológico y de las manifestaciones artísticas". *Bidea* 111, (1984a), 143-185; M. Menéndez, "La Cueva del Buxu. El arte parietal". *BIDEA* 112, (1984b), 755- 801. No obstante hay algunas diferencias compositivas que conviene remarcar. Si bien utiliza la técnica de estriado para modelar ciertas partes del cuerpo como ingles o vientre, de hecho en falta su asociación con el grabado múltiple perfilador de la figura, o la manera de tratar la cabeza que es tan típica de las figuras estriadas. El caballo grabado número 38 de Candamo parece estar más próximo al igual que otras figuras de esta cueva, convivencia de estilos que apuntaba el profesor J. Fortea en su artículo "Los comienzos del arte paleolítico...", 2000, 204. H. Hernández Pacheco. La Caverna de La Peña de Candamo. (1919), 104. En este caso el empleo del trazo múltiple largo dibujando el perfil del cuerpo se une al estriado del vientre, ingles, lomo y pecho. El tratamiento de la cola, con trazos largos un tanto desaliñados, es muy parecida al caballo de Les Pedroses.

⁶⁸ La manera de tratar el estriado del pecho, las nalgas y la manera de ejecutar las patas recuerda mucho a la cierva número 33 del Castillo de H. Breuil. O como en el ciervo número 8 se rompe el bloque cromático del muñón que parecía representar la pata trasera, con un rayado del color. Un efecto que encontramos en grabado en la cierva del anverso del omóplato número 9 del Castillo del estudio de M. Almagro Basch.

paradigmático es el ciervo número 8. Aquí confluyen el uso de diferentes técnicas⁶⁹. Si nos fijamos en la zona de cuello y área próxima a la cabeza, podría decirse que se resuelve de manera muy ajustada a los cánones del estilo estriado. Éste abunda en toda la zona de pecho, garganta y zona más extrema de la cerviz, sobre la parte superior del mismo se dibujan las orejas simplemente colocadas⁷⁰ como se ve en algunas figuras de omóplatos de Castillo, en concreto las número 1 y 4 de El Castillo según M. Almagro Basch. Con la misma despreocupación se dibuja una cornamenta también con trazo estriado, parecido a la figura de ciervo en el omóplato número 11 de El Castillo según M. Almagro Basch, que sexualiza al animal. Tal vez lo más chocante es como se intenta representar una posible cabeza con unos trazos apuntados hacia arriba como ocurre en otras formas del citado conjunto estilístico⁷¹. Todo podría ser bastante normal sino nos encontrásemos el uso de estas técnicas dentro de una figura roja, modelada en su color y que usa ciertos pigmentos negros en la zona del sexo para dar una sensación de policromía.

Los diferentes zoomorfos (fase 2 y 3) del Panel Principal de Les Pedroses, a nuestro entender y a raíz del análisis estilístico y técnico de las figuras, se podría decir que fueron dibujadas casi en un mismo periodo o, al menos, en momentos muy próximos entre sí. La hipótesis de diferentes “santuarios de figuras acéfalas” sugerida por Jordá debe interpretarse como una simple superposición de figuras con un estilo similar. El panel recoge una confluencia de técnicas gráficas que son combinadas en varios ejemplos, como se ha visto. Algunas tan típicas y bien situadas en el contexto pictórico del paleolítico cantábrico como son la formas modeladas con grabados estriados. Dentro de esa confluencia técnica en la figura está el uso de pintura roja y cierta policromía. Esta amalgama de soluciones plásticas para dar forma a las representaciones del lienzo le confiere una peculiaridad en la que se deberá profundizar en el futuro.

6.- Conclusiones cronológicas sobre las diferentes expresiones gráficas de la cueva

Los dos conjuntos gráficos de la cueva parecen responder a dos episodios y contextos diferentes. Mientras que el Conjunto I se podría adscribir al momentos *antemagdalenenses*, el Conjunto II, más concretamente las expresiones gráficas relacionadas con las Fases 2 y 3 del Panel Principal, podrían encajar en un Magdaleniense Inferior.

El contexto cultural del yacimiento de la cueva no nos aporta rasgos significativos en cuanto a su ocupación paleolítica. Algunas evidencias apuntan a un estadio dentro del Solutrense o del Magdaleniense Inferior. Tecnocomplejos, en especial el Magdaleniense

⁶⁹ H. Breuil y H. Obermaier señalaban una confluencia de técnicas en la construcción de la figura de la gran cierva polícroma de Altamira. Junto a la policromía se había usada el grabado y lo que ellos denominan “raspado” para remarcar ciertas partes de la anatomía como pecho, patas, línea ventral, etc. H. Breuil y H. Obermaier, *La cueva de Altamira ...* 62-63

⁷⁰ Nos referimos que en muchas ocasiones no hay una aparente conexión anatómica entre la oreja y el cuello, parece dibujada posteriormente. Otros casos es una prolongación, a modo de esbozo, de los trazos que configuran la cabeza.

⁷¹ Esta solución de cabeza en pico, muy triangular apuntando hacia arriba la vemos, por ejemplo, en las dos ciervas grabadas del omóplato número 9 de El Castillo. M. Almagro Basch, *Los omoplatos decorados...*

inferior, que nos encontramos en la vecina Cova Rosa⁷², en la cueva de El Cierru⁷³, en la cueva de La Lloseta⁷⁴ o Tito Bustillo⁷⁵. El Cierru, a pocos metros de Les Pedroses, muestra una ocupación no sólo Magdaleniense Inferior con el hallazgo de una escápula decorada con una cierva estriada⁷⁶ del mismo tipo que la recientemente hallada en la pared de Les Pedroses sino un nivel anterior que podría corresponder a una fase Solutrense tardío o más bien atribuible al Magdaleniense antiguo/Badaguliense⁷⁷. Ambos

⁷² F. Jordá y A. Gómez Fuentes, Cova Rosa A. (Salamanca: Universidad de Salamanca), 1982; E. Álvarez, J. Bécares y R. Portero, "Excavaciones arqueológicas en Cova Rosa y en El Cierro (Ribadesella, Asturias): pasado, presente y futuro". *Nailos* 2, (2014), 73-97.

⁷³ F. Jordá, Historia de Asturias. Prehistoria...116-117.

⁷⁴ F. Jordá, Avance al estudio de la cueva de la Lloseta (Ardines, Ribadesella, Asturias). (Oviedo: Diputación Provincial de Oviedo), 1958.

⁷⁵ Las nuevas fechas de C-14 obtenidas para diferentes niveles de cuevas del complejo de Ardines abundan en la intensidad de la ocupación durante el Magdaleniense inferior. Llama la atención el fragmento de una azagaya decorada encontrada en lo que sería el N.IV (Solutrense terminal o Magdaleniense antiguo) con una decoración escaleriforme que recuerda a un tectiforme de la cueva del Buxu o la serie de líneas paralelas enmarcadas entre dos ligeros salientes de la pared del panel principal de Les Pedroses. Esta pieza fue encuadrada en el grupo de los tectiformes mobiliarios por M.^a S. Corchón. M. S. Corchón, *El Arte Mueble Paleolítico Cantábrico...* 184. Formas compositivas por integración de elementos (triángulos, rombos, trazos pareados, etc) con un valor territorial que se sitúan en el Magdaleniense Inicial aunque la pieza del Cierro presenta ciertas diferencias con otros paralelos y su contexto podría retrotraerse a un Solutrense Final o Magdaleniense Inicial. Momento que encaja mejor con la ocupación final del Buxu y posiblemente sus primeros tectiformes grabados. Aunque M. S. Corchón marca ciertas diferencias con la decoración de estos tectiformes relacionados con triángulos, trapezoides y rombos rellenos de trazos paralelos con dibujos escaleriformes representados en piezas de Rascaño 4b, si hay semejanzas. Esta capa atribuida al Magdaleniense inferior Cantábrico fue datada entorno al 16.000 BP (fecha no cal) sobre un Rascaño 5 atribuible a un Magdaleniense arcaico. La asociación de piezas de arte mueble y utensilios en hueso con decoraciones en triángulos, líneas quebradas, muescas paralelas, etc. es bastante frecuente en yacimientos Magdaleniense del curso medio y bajo de la cuenca del río Sella.

⁷⁶ A. Gómez Fuentes y J. Bécares, "Un hueso grabado de la cueva de El Cierro (Ribadesella, Asturias)". XV Congreso Nacional de Arqueología, (1979), 83-94.

⁷⁷ D. Álvarez y M.^a de Andrés Herrero, "La transición solutrense-magdaleniense en la cueva de El Cierro (Ribadesella, Asturias, España)". *Espacio, Tiempo y Forma*, 5. (2012), 399-411. Aunque la denominación de las capas es algo confusa esperando que con las nuevas excavaciones de A. Gómez iniciadas en 2014 se precise. Siguiendo la determinada en los últimos trabajos que, a su vez, recogen la serie de F. Jordá se resume en:

- Capa 1^a superficie.
- Capa 2^a. Capa negra correspondiente al Magdaleniense superior.
- Capa 3^a. Arcilla roja. Magdaleniense.
- Capa 4^a. Capa negra. Magdaleniense III.
- Capa 5^a. Parduzca. Atribuida al Solutrense final por F. Jordá.
- Capa 6^a. Arcilla roja con escaso material.
- Capas 7^a y 8^a. Cenicientas.

Las capas 6, 7 y 8 se corresponden con los niveles VI y V atribuidos al Auriñaciense. Las capas 5 se identifica con el nivel IV con industria Solutrense aunque se ha querido ver como una fase transicional. Esta capa está estrechamente ligada a la siguiente. D. Álvarez y M. de Andrés Herrero suponen que sea la misma capa con dos subniveles. Algo que parece apuntar la serie de dataciones. Las capas 3 y 4 se corresponden a los nivel III (capa 4^a) y II dentro del Magdaleniense Inferior. Es en el nivel III donde apareció la escápula. La capa 2 se corresponde al nivel I.

Además se cuenta con de dataciones radiocarbónicas. La serie final ha sido datada en torno al 11.300 BP los niveles magdalenienses entre el 16.300 BP y 15.000 BP. Esta secuencia de fechas ha sido realizada por Oxford Radiocarbon Accelerator Unit. Aunque los niveles, en este

podrían ser parte de una misma serie estratigráfica como indican en su estudio D. Álvarez y M. de Andrés Herrero y que se dataría entre el 16.360 y el 15.000 BP⁷⁸.

Ante la ausencia de un contexto arqueológico en Les Pedroses, si se cuenta con una amplia ocupación en la cercana cueva de El Cierru donde fue encontrada la escápula con cabeza de cierva dentro de un nivel atribuible al Magdaleniense Inferior. El análisis formal de los zoomorfos de la fase 2 y 3, grabados y pintados de la cueva nos llevan a pensar que son encuadrables en ese estadio estilístico del arte paleolítico cantábrico donde predominan las figuras ejecutadas con la técnica del grabado múltiple y estriado. Sus similitudes técnicas y compositivas con figuras de la fase III de Llonín, Castillo o serie de grabados situados entre la serie negra y los polícromos del gran techo de Altamira, nos permiten centrar este episodio artístico de Les Pedroses, al menos la gran mayoría de las grafías del Conjunto II de esta cueva.

No obstante para completar estas apreciaciones se cuenta con las secuencias de superposiciones gráficas en paneles de estaciones de referencia con series plásticas de larga duración como Altamira, Castillo, Llonín, La Garma o Tito Bustillo. Éstas muestran una posición relativa de este tipo figuras realizadas bajo la *técnica del estriado*. Pero es su similitud estilística, formal e iconográfica en muchas ocasiones como señala C. González Sainz⁷⁹ “lo que resulta más fértil, de cara a establecer inferencias cronológicas”.

Técnica, estilo e iconografía confluyen, especialmente en un tipo de soportes (escápulas), reafirmando este tipo de piezas y expresiones plásticas como realmente referenciales y singulares pudiéndose extrapolar a los casos plasmados en las paredes de las cuevas. Sobre los dos casos, arte mueble y parietal, contamos con suficientes referencias cronológicas directas e indirectas que permiten contextualizar las figuras de zoomorfos ejecutados con grabado múltiple y estriado modelante interior especialmente realizado mediante abanicos y haces de líneas bien enmarcados, como se verá, dentro, principalmente, del Magdaleniense inferior.

caso se denominan por letras, las muestras 03,04 y 05 tomadas de los niveles F, G y G', parecen corresponder a las capas III y IV. Así OxA 27869 nivel F: 15.460+-75; OxA27870 nivel G: 15.590+-75 y OxA27871 nivel G: 16.360+-55. Parece que la escápula se situaría en ese rango entorno al 15.500 BP. E. Álvarez et alii, “Nouvelle données sur le Magdalénien inférieur de la Région Cantabrique: le Niveau F de la grotte de El Cierro (Ribadesella, Asturias, Espagne)”. L'Anthropologie 120 (2016), 537-567. Este último artículo precisa mejor la ocupación y contexto cronológico de la cueva. La serie estratigráfica muestra una ocupación amplia desde los inicios del Paleolítico superior hasta el epipaleolítico. La ocupación magdaleniense es de gran importancia con los niveles F, G y G1. Una datación C-14 arroja un resultado de 15.500 BP (cal 18700 BP).

Estas fechas son coherentes con otras obtenidas del “Área de Estancia” de Tito Bustillo. El subnivel 1a de la excavación de J. A. Moure ha arrojado dos fechas.: 15.175+-50 BP (OxA 29095) y 15150+-50 BP (Oxa 29076). Del subnivel 1c2 se obtuvo otra en 15570+-55 BP (OxA 29117). Las tres dataciones confirman que el Nivel 1 podría encajar en el magdaleniense inferior (entre 18100 y 17600 BP cal). Ver E. Álvarez et alii. “Nuevos datos sobre el final del Paleolítico Superior en el curso bajo del Río Sella (Asturias, España)”. Férvades 8, (2015), 123-132. Estas fechas abren nuevamente el debate sobre las anteriores dataciones de este yacimiento y las industrias de las diferentes capas del Nivel 1 de la excavación de J. A. Moure. Discusión que se escapa al contenido de este trabajo.

⁷⁸ E. Alvarez et alii, “Nouvelle données sur le Magdalénien inférieur de la Région Cantabrique... 537-567. Decir que ese serie estratigráfica y contexto cronológico se encontró la escápula con cierva estriada.

⁷⁹ C. González Sainz, “Sobre la actividad gráfica Magdaleniense en la región cantábrica. Datación y modificaciones iconográficas”. IV Congreso Arqueología Peninsular, Faro, (2005), 57-182.

La versión mobiliar ha sido datada de manera directa y por contexto estratigráfico. El primer caso en un omóplato del nivel correspondiente al Magdaleniense inferior de Altamira (GifA 90057-14480+-250 BP)⁸⁰ y más recientemente (GrA-44928 -14.830+-60 BP /cal 17.900+-40 BP) sobre otra pieza similar hallada en las excavaciones realizadas a la entrada de la cueva entre 2008 y 2009⁸¹; en el segundo caso, las dataciones de El Juyo, en cuyo nivel 8 aparecieron piezas de este tipo. Esta capa está enmarcada entre Juyo 11 (15.300+-700 BP) y Juyo 7 (14.440+-180BP)⁸². Por último la cueva de El Mirón datada por dos laboratorios, muestra un rango de fechas desde el 16.300 al 15.000 para las diferentes ocupaciones, en la cueva, del Magdaleniense Inferior⁸³ o la cueva del Cierru comentado anteriormente en torno al 15.500 BP.

Otros contextos arqueológicos muestran esa adscripción al Magdaleniense Inferior con piezas aparecidas en la capa 8 de El Castillo⁸⁴ ó Juyo 8⁸⁵. Caso aparte son las piezas, sin contexto, procedentes de las excavaciones de El Pendo realizadas por Martínez Santaolalla en 1955, aunque en este importante yacimiento cuenta con una ocupación de esta época⁸⁶.

⁸⁰ H. Valladas et alii, "Direct radiocarbon dates for prehistoric paintings at the Altamira, El Castillo and Niaux caves". *Nature* 357, (1992), 68-70.

⁸¹ de las Heras, J. A. Lasheras, P. Rasines, R. Montes, P. Fatás, A. Prada y E. Muñoz, "Datation et contexte archéologique de la nouvelle omoplate gravée découverte à Altamira". En J. Clottes (dir.), *L'art pléistocène dans le monde / Pleistocene art of the world / Arte pleistoceno en el mundo*. Actes du Congrès IFRAO, Tarascon-sur-Ariège, septembre 2010, Symposium « Art mobilier pléistocène ». N° spécial de Préhistoire, Art et Sociétés, Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées, LXV-LXVI, (2012), 1571-1588. El suelo donde fue encontrada la pieza arrojó una fecha de 14.830+-60 BP (cal 17.900+-40 BP) GrA-44928.

⁸² J. González Echegaray y L. G. Freeman, "Las excavaciones de la cueva del Juyo (Cantabria)." *Kobie*, XX, (1992), 29-42.

⁸³ La serie de ocupación está formada por el nivel 17 a 13 en el exterior del vestíbulo, las capas 312-309 en el Vestíbulo Medio y capas 119.2 a 108 en el vestíbulo final. Una escápula apareció en el medio del denso nivel 17 y otra en el n. 116. La primera se dató en el 15.370+-80 BP (GX32654) y la segunda se sitúa en un rango entre 15.200 BP y la base del nivel (119.2) fechada en el 16.320+-160 BP (GX32656) teniendo otra fecha para el n 118 de 15.460+-190 BP y la capa 312 (Vestíbulo interior) del 15.850 +-170 BP (GX31932). Esta serie de fechas son coherentes con otras realizadas por Oxford donde el nivel 13 se sitúa en un 14.930+-70 BP (OxA 22090) o el nivel 17 en un 15.610+-90 (OxA22093). Por tanto las escápulas se sitúan en pleno Magdaleniense Inferior entre el 15.500 y 15.200 como el caso del El Cierru. M. González Morales, L. G. Straus y A. B. Marín-Arroyo, "Los omóplatos magdalenienses de la Cueva del Mirón (Ramales de la Victoria, Cantabria) y su relación con la Cueva del Castillo, Altamira y El Juyo". En J. M. Maillo y E. Baquedano (eds.), *Miscelánea en Homenaje a Victoria Cabrera*, vol. 1, Zona Arqueológica 7 (2006), 482-495; M. González Morales y L. G. Straus, "The Magdalenian sequence of El Mirón Cave (Cantabria, Spain): an approach to the problems of definition of the Lower Magdalenian in Cantabrian Spain". En V. Dujardin (ed.), *Industrie Osseuse et Parures du Solutréen au Magdalénien en Europe*. *Mémoire de la Société Préhistorique Française* 39, (2005), 209-219; M. González Morales y L. G. Straus, "Extraordinary Early Magdalenian finds from El Mirón Cave, Cantabria (Spain)". *Antiquity* 83, (2009), 267-281. L. G. Straus y M. R. González Morales, "Further radiocarbon dates for Upper Paleolithic of El Miron Cave (Ramales de la Victoria, Cantabria, Spain)", *Radiocarbon* 49-3, (2007b), 1205-1214.

⁸⁴ V. Cabrera, *El yacimiento de la cueva de "El Castillo" (Puente Viesgo, Santander)*. Biblioteca Praehistorica Hispana 22, 1984.

⁸⁵ J. González Echegaray y L. G. Freeman, L.G. "Las excavaciones de la cueva del Juyo..."

⁸⁶ Presenta paralelos notables según R. Montes y E. Muñoz con las piezas 12, 15 y 19 de El Castillo (Almagro) para el caso de la cabeza de cierva y con las piezas 1 y 9 (Almagro) en el caso del cuerpo de cierva que a su vez nos recuerda mucho, por su tratamiento, los cuerpos (gluteo,

Por otro lado, también se cuentan con referencias cronológicas mediante datación en algunos de estos contextos parietales. Han sido datos cronológicos obtenidos por técnicas absolutas como una línea negra cortada por una cierva estriada (Sala IV de Altamira) cuya datación nos lleva al 14650 $\pm$ 140BP⁸⁷. Las figuras de la serie negra de Altamira definida por A. Leroi-Gourhan cuenta con una serie de fechas como son, trazos negros (16480 $\pm$ 210 BP), los cuadriláteros (15.440 $\pm$ 200 BP) y una cabeza de cierva de la Sala IV (15.050 $\pm$ 180 BP) que formalmente recuerda a algunas de las grabadas. Este elenco de muestras han aportado tres fechas que enmarcan este momento gráfico entre el 16500 y el 15000 BP y que por superposición de una cierva estriada parecen un momento previo aunque no lejano a esa fase. Esas dataciones y esa similitud estilística que señalamos, lleva a pensar en la proximidad formal de ambas etapas gráficas.

Estas grafías tan características encajan según P. Utrilla en su *facies Juyo del Magdaleniense inferior* con azagayas cuadrangulares y decoración de tectiformes⁸⁸.

El techo de Altamira muestra bajo sus grandes polícromos esta serie de figuras de ciervas estriadas⁸⁹ situando, ambos autores, esta fase en el Magdaleniense. Polícromos para los que también se cuenta con una serie de fechas que coinciden parcialmente con las figuras estriadas, al menos en su parte final, mostrando un posible momento de solapamiento entre ambos. Es, por tanto, interesante la situación temporal de los grandes polícromos de Altamira momento del que parecen participar en todo o en parte, nuestras figuras, al menos los cérvidos en rojo del panel principal de Les Pedroses.

patas y zona inguinal) de las ciervas de Les Pedroses o la posible cabeza esquemática y triangular. R. Montes Barquín y E. Muñoz Fernández, "Omóplatos grabados de la cueva de El Pendo (Escobedo de Camargo, Cantabria)". Nivel Cero 9, (2001), 63-69.

⁸⁷ A. Moure, C. González Sainz, F. Bernaldo De Quirós y V. Cabrera Valdés, "Dataciones absolutas de pigmentos en cuevas cantábricas: Altamira, El Castillo, Chimeneas y Las Monedas". En A. Moure (ed.), El Hombre fósil 80 años después, (Santander: Universidad de Cantabria, 1996), 295-324.

⁸⁸ P. Utrilla, "La sistematización del Magdaleniense Cantábrico. Una revisión histórica de los datos". En J. A. Moure (ed.), El Hombre fósil 80 años después, (Santander: Universidad de Cantabria), (1996), 211-247. Los yacimientos encuadrables en este grupo serían: Balmori, Riera 19-20, Cuetu la Mina D, Cierru III, Lloseta, Rascaño 4, Juyo 4 y 8, Güelga 3c. Esa concentración para P. Utrilla puede tener una explicación donde se asimile cultura y territorio donde, a nuestro criterio, podría encajar Les Pedroses. Altamira, Castillo o Tito Bustillo por su carácter de grandes santuarios parecen separarse de ciertos parámetros que definen esta facies, aunque se podrían incluir en la misma. Ver P. Utrilla, "Evaluación histórica de las sociedades cantábricas durante el tardiglacial. El Magdaleniense Inicial, Inferior y Medio (16500-13000BP)". Kobie 8, (2004), 243-274.

⁸⁹ H. Breuil y H. Obermaier, La Cueva de Altamira, en Santillana del Mar. (Madrid: Tipografía de Archivos, 1935), 95-96. Es el caso de la cabeza de la cierva representada en la figura 48-4 o la figura 70-1. Estadio que atribuyeron al Magdaleniense antiguo relacionándolo con los omóplatos desenterrados en Castillo y Altamira. Dentro de este grupo también incluyen la cierva n.º 15 (fig. 57) situada al comienzo de la galería III-IV. De esta destaca grabado múltiple del pecho, los estriados de su cabeza pero también como esboza el pelaje del cuerpo con trazos sueltos al igual que la cierva n.º 5 de Les Pedroses. Dentro del grupo de figuras de ciervas grabadas en el gran panel, si llaman la atención que hay cabezas de ciervas con un mismo perfil pero que no usan la técnica de relleno pero si "un aire de familia innegable". Muestra de la confluencia y existencia de variadas expresiones plásticas en un momento similar.

En resumen, la series de fechas⁹⁰ obtenidas tanto de las figuras negras, de los grabados estriados y de los animales polícromos paracen abarcar un lapso temporal que iría desde el 16400 BP hasta casi el 14000 BP. En cualquier caso, como bien señalaban algunos autores⁹¹, este complejo artístico, según indican sus fechas, “apunta a que unos mismos individuos, o grupos humanos, grabaron, pintaron figuras en negro e incluso realizaron una gan composición de animales polícromos, dependiendo de finalidades distintas, capacidades, lugares de la cueva...”

El grupo de polícromos se puede situar dentro del momento final del tecnocomplejo Magdaleniense Inferior siendo coherente con las fechas de la ocupación del mismo momento en la cueva y con la escápula con figura de cierva. Si atendemos al carácter, tantas veces repetido, de agregación de este lugar, parece que hay una intensa actividad en el lugar durante todo el Magdaleniense Inferior cantábrico. Las fechas, incluso, apuntan a una convivencia o proximidad entre las formas polícromas y las formas estriadas⁹². Aquellas ya habían sido situadas en el Magdaleniense Inferior por Leroi-

⁹⁰ Las fechas obtenidas en algunos de los bisontes del Gran techo presentandisparidades entre el carbón y la fracción ácido-húmica. H. Valladas et al...“Direct radiocarbon dates for prehistoric paintings at the Altamira, Castillo and Niaux caves”. *Nature*, 357 (6367), (1992), 68-69. H. Valladas et alii, “Radiocarbon ams dates for paleolithic cave paintings”. *Radiocarbon*, 43, Nr 2B, (2001), 977–98. J. A. Moure Romanillo et alii, “Dataciones absolutas de pigmentos en las cuevas cantábricas: Altamira, El Castillo, Chimeneas y Las Monedas”. En J. A. Moure (ed.), *El hombre fósil 80 años después*. (Santander: Universidad de Cantabria), 1996, 295-324. C. González Sainz, “Sobre la actividad gráfica Magdaleniense en la región cantábrica. Datación y modificaciones iconográficas”. IV Congreso Arqueología Peninsular, Faro, 2004, (2005), 121-130, sin que exista una respuesta clara. Ese gap ha llevado a interpretar las fechas obtenidas de diferentes maneras. Una considerando la serie más moderna dada la posible contaminación del carbón, que es verla como un conjunto coherente entre sí formado entre el 14820 y 14330 BP con una media de fechas entorno al 14472–14698 BP. Ver los artículos arriba citados de Gonzalez Sainz y Moure et alii) y donde el bisonte XLIV se realizaría posteriormente (entre el 13570 y 13130 BP). Otra posibilidad es atender a una fracción húmica más antigua que las fechas de carbón evidenciando contaminación por carbón antiguo. J. A. Moure propuso en su momento que los bisontes polícromos se habrían realizado entre el 14920 y 14700 BP en pleno Magdaleniense inferior, con una media ponderada en el 14.700 BP; que se consideran las tres fechas de los grandes bisontes coherentes entre sí sin atender a la posible incoherencia de la fracción húmica arrojando una media ponderada de 14.698+-99 BP; y que se consideran coherentes entre si todas las fechas de 1991 con una media ponderada de 14.116+-197BP. Se aceptaría la antigüedad de la fracción húmica y se desechan dos dataciones de 1996. El bisonte negro podría ser posterior y con un rango ente 13.570 0 13.130+-120 BP. J. A. Moure Romanillo et alii, “Dataciones absolutas de pigmentos en las cuevas...” 300-301.

No obstante, como bien apunta C. González Sainz, “considerando todas las fechas y asumiendo que las correspondientes a la f.a.h, deberían ser similares o ligeramente más recientes que las de carbón. Todo el conjunto de figuras animales de la parte izquierda de esa Sala podría ser sincrónico, y habría sido realizado entre aproximadamente entre 14.820 y 14.250 BP., en episodios muy avanzados del Magdaleniense inferior regional”. González Sainz, “Sobre la actividad gráfica Magdaleniense ...”. 121-130

⁹¹ J. A. Moure Romanillo et alii, “Dataciones absolutas de pigmentos en las cuevas cantábricas...” 307.

⁹² Esta posibilidad es recogida por J. A. Lasheras, “El arte paleolítico de Altamira”. Redescubrir Altamira. (Santander: Ed Turner), 2003, 77-83. Esa profusión de grabados de ciervas y ciervos, muchos de ellos bramando, se hizo poco antes de la plasmación de bisontes, no descartando su coetaneidad dentro del mismo espacio simbólico que era el gran techo. Hay unas 20 ciervas en el gran techo, trece a lo largo de la galería III, IV y V y otras tantas en la galería X (al final de la

Gourhan⁹³ y diferentes dataciones -con las salvedades expresadas- parecen contextualizarlas en ese momento como ya se ha visto anteriormente. Siempre dentro de ese correlato del uso del espacio de habitat y simbólico que señalaba Lasheras⁹⁴. Parece que es ese momento, al final del Magdaleniense inferior (con una extensión desde el 15.600BP al 14.070 BP), cuando esta cueva de Altamira se abandona o pierde gran parte de la actividad que había tenido hasta entonces⁹⁵.

Resumiendo, la replica de estas figuras bajo esta técnica del grabado múltiple y estriado⁹⁶ tienen sus paralelos en las paredes de varias cavidades como ya quedó expuesto a lo largo de este apartado, bien en zonas dispersas de las grutas, bien en los grandes palimpsestos. Un hecho ya constatado por H. Alcalde del Río ó H. Breuil y H. Obermaier al estudiar Altamira y El Castillo⁹⁷. El caso más notable es Altamira con ciervos y ciervas estriadas (Zonas IV y X o en su Gran Techo), Panel Principal de Tito Bustillo, sector C3, B5 y B7 de La Pasiega o el inicio de la Galería de las Manos de Castillo, panel de Llonín. Otros casos de menor relevancia pictórica son Aguas, Cobrantes o Emboscados. Por extensión podríamos referenciar otros zoomorfos -al margen de los cérvidos que son los tipos icónicos por excelencia en el arte cantábrico- en los que se aplica el mismo estilo y tipo de técnica. Es el caso de algunos zoomorfos en el panel principal de la Peña de Candamo. Esa variación podría ser debida al uso de un estilo imperante en la época pero con ciertas variaciones en cuanto a iconografía (por ejemplo en Candamo rebecos). La coherencia geográfica, técnica, formal y de tipos representados es más que evidente tanto en el arte mueble y como parietal: Área central cantábrica. Este hecho podría responder a un patrón territorial donde una técnica con un uso más amplio se define y aplica de manera más concreta en un espacio entre los ríos Sella y Nansa con un núcleo en la zona del Pas. A las variables que deben ser usadas para definir con más precisión este estilo del Magdaleniense Inferior (técnica, iconografía, forma, incluso soporte) se debe unir el espacio geográfico que como en otros casos gráficos, parece volver a circunscribirse a esa área centro-cantábrica. Les Pedroses, junto a las cuevas dentro del mismo valle de Ardines (Tito Bustillo y Cierru), completa, no sólo con las figuras del panel sino con la cabeza de cierva del grupo 1, esa dispersión territorial dentro del Magdaleniense Inferior. Este canon de estilo y técnica de las figuras estriadas tal como se ha venido definiendo a lo largo de estas páginas, se asocia a un periodo bastante concreto situado entre 15500 BP y 14000 BP dentro del Magdaleniense Inferior cantábrico. Recientemente se ha buscado retrasar algo la aparición de estas expresiones plásticas, en concreto en una cueva referente, como es Llonín. En este caso M. de la

cueva), de las que seis se agrupan en un pequeño panel. El ciervo abunda menos: uno en el gran techo, ocho en las galerías intermedias y cinco en la galería final.

⁹³ A. Leroi-Gourhan, A, "El gran techo de Altamira", Santander. Altamira Symposium, 1981, 277-288.

⁹⁴ J. A. Lasheras, "El arte paleolítico de Altamira..." 68.

⁹⁵ La serie de algunas pinturas negras, de las ciervas estriadas y los polícromos apuntan como indicaba J. A. Moure a un intervalo relativamente corto tal como parece deducirse por la serie de fechas sin que parezca que haya una linealidad estricta en las diferentes representaciones. J. A. Moure Romanillo et alii, "Dataciones absolutas de pigmentos en las cuevas cantábricas...", 303-305

⁹⁶ Las primeras piezas (4) fueron sacadas a la luz por H. Alcalde del Río en su excavación de Altamira en 1904. Las situaba, erróneamente, en la superficie del nivel Solutrense. Los trabajos de H. Obermaier y H. Breuil permitieron el descubrimiento de otras tres piezas (AL3, AL4 y AL5). Este lote se sumarían 33 piezas de la excavación de H. Obermaier entre 1911 y 1912, en el Castillo. Yacimiento donde se da mayor concentración de este tipo de piezas de arte mueble.

⁹⁷ H. Alcalde del Río, Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas de la provincia de Santander..., 1906a, 69. H. Breuil y H. Obermaier, La Cueva de Altamira..., 77-99.

El arte paleolítico de la Cueva de Les Pedroses (El Carme, Ribadesella/Ribesella, Asturias. España). Avance sobre nuevos... pág. 81

Rasilla⁹⁸ propone asociar la Fase III de Llonín con las ciervas estriadas a la ocupación Badeguliense de la cueva (N. III de la Galería) y ante el vacío de una ocupación del Magdaleniense inferior en ese yacimiento.

Conclusiones

Durante el último año hemos venido documentando las diferentes grafías de la cueva de Les Pedroses. Este trabajo ha permitido documentar el arte de esta cueva y precisar algunas de las figuras ya conocidas así como descubrir otras nuevas.

La cueva de Les Pedroses complementa la serie de expresiones artísticas del poblamiento paleolítico del valle de Ardines y del río Sella. Se han podido determinar dos conjuntos plásticos. El primero formado por puntos, digitaciones, manos y signos en rojo para el que se propone una cronología antemagdaleniense. El segundo constituido principalmente por zoomorfos grabados y pintados. La característica principal de este grupo es que se trata por lo general, de figuras inconclusas y partes parciales de cuerpos. A nuestro entender, por el estilo de los zoomorfos y las técnicas de grabado utilizadas, se trata de formas realizadas en momentos muy próximos. Los animales en rojo marcarían el estadio final o culmen de este conjunto dentro del que se destaca una cabecita de cierva estriada al estilo de cuevas como Altamira/Castillo. Se ha propuesto una cronología, para las fases 2, 3 del Panel Principal y Grupo 1, dentro del Magdaleniense inferior asociando las representaciones incluidas en ellas, al canon de figuras perfiladas con grabado múltiple y estriado interno modelador ejecutado en haces y abanicos para sombrear partes del cuerpo destacándolas. Se buscaba esbozar la figura mediante la impresión de formas y volúmenes con un espíritu más geometrizable que naturalista. Este grupo estilístico concentrado entre los valles de los ríos Pas y Sella, como se ha visto está bastante bien acotado cronológicamente entre el 15.500 BP y 14.000 BP compartiendo espacio con otras formas. El conjunto II de Les Pedroses viene a ampliar ese horizonte de figuras donde se usa de manera intensa esta técnica descrita.

Bibliografía

Adán. G., De la caza al útil. La industria ósea del Tardiglacial en Asturias. (Oviedo: Consejería de Cultura), 1997

Alcalde del Río H., Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas de la provincia de Santander. (Santander: Imprenta Blanchard y Arce), 1906a.

Alcalde del Río, H., "Exploration au gisement d'Altamira". En E. Cartailhac y H. Breuil (eds.), La Caverne d'Altamira a Santillane (Santander, Espagne), 1906b, 257-275.

Almagro Basch, M., Los omóplatos decorados de la cueva de "El Castillo". Puente Viesgo (Santander). (Madrid: Museo Arqueológico Nacional), 1976.

⁹⁸ M. de la Rasilla, D. Santamaría y O. Rodríguez, "Cueva de Llonín (Peñamellera Alta, Asturias)". En R. Sala de, E. Carbonell, J. M Bermúdez de Castro y J. L Arsuaga (coord.). Los cazadores recolectores del pleistoceno y del Holoceno en Iberia y el estrecho de Gibraltar (Burgos: Universidad de Burgos. Fundación Atapuerca, 2016), 663-665.

El arte paleolítico de la Cueva de Les Pedroses (El Carme, Ribadesella/Ribesella, Asturias. España). *Avance sobre nuevos...* pág. 82

Alvárez, E., Bécares, J. y Portero, R., "Excavaciones arqueológicas en Cova Rosa y en El Cierro (Ribadesella, Asturias): pasado, presente y futuro". *Nailos* 2, (2014), 73-97.

Alvárez, D. y Herrero, M.^a de Andrés, "La transición solutrense-magdalenense en la cueva de El Cierro (Ribadesella, Asturias, España)". *Espacio, Tiempo y Forma*, 5, (2012), 399-411.

Alvárez, E et al., "Nuevos datos sobre el final del Paleolítico Superior en el curso bajo del Río Sella (Asturias, España)". *Férvedes* 8 123-132.2015

Alvárez, E. et alii, "Nouvelle données sur le Magdalénien inférieur de la Région Cantabrique: le Niveau F de la grotte de El Cierro (Ribadesella, Asturias, Espagne)". *L'Anthropologie* 120 (2016), 537-567.

Arias, P., *De cazadores a campesinos la transición al neolítico en la región cantábrica*, 1991.

Balbín, R. de, "Los caminos más antiguos de la imagen". En M. A de Blas (ed.), *Expresión simbólica y territorial: los cursos fluviales y el arte paleolítico en Asturias*. (Oviedo: Ridea), 2014.

Balbín, R. de, y Moure, J. A., "Las pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo. El sector oriental". *Studia Archaeologica*, 66 (1981).

Balbín, R. de, y Moure, J. A., "El panel principal de la cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias)". *Ars Praehistorica*, 1. (1982), 47-97.

Balbín, R. de; González Morales, M. R.; González Sainz, C., *Los grabados y pinturas de las cuevas de Los Emboscados y El Patatal (Matienzo-Cantabria)*. Santander. Estudio de Arte Paleolítico. Centro de Investigación y Museo de Altamira, Monografía n. 15. (1986), 235-270.

Balbín, R. de; González Sainz, C., "Nuevas investigaciones en la cueva de La Pasiiega (Puente Viesgo, Cantabria)". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)* 59, (1993), 9-38.

Balbín, R. de, y González Sainz, C., *Un nuevo conjunto de representaciones en el sector D.2 de La Pasiiega (Puente Viesgo, Cantabria)*. Santander. Museo y centro de Investigación de Altamira. Monografía n. 17. (1994), 269-280.

Balbín, R. de; Alcolea, J. y González Pereda, M. Á., "El macizo de Ardines, un lugar mayor del arte paleolítico europeo". En R. de Balbín y P. Bueno (ed.), *El arte prehistórico desde los inicios del siglo XXI. Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella*. Ribadesella: Asociación Cultural de Amigos de Ribadesella, (2003), 91-151.

Balbín, R. de; Alcolea, J. y González M. A., "Trabajos arqueológicos realizados en el conjunto prehistórico de Ardines en Ribadesella desde el año 1998", *Excavaciones Arqueológicas de Asturias 1999-2002*. (2007), 30-31.

Balbín, R. de, et alii, "El Macizo de Ardines en el paleolítico superior: organización de sus cavidades yacimientos". En P. Arias; M. S Corchón, M. Menéndez y J. A. Rodríguez (eds.), *El Paleolítico Superior Cantábrico. I Mesa Redonda de S. Román de Candamo (Asturias)*. Universidad de Cantabria. (2012), 237-242.

Barandiarán Maeztu, I., *Arte Mueble del Paleolítico Cantábrico*. (Zaragoza: Universidad de Zaragoza), 1972.

El arte paleolítico de la Cueva de Les Pedroses (El Carme, Ribadesella/Ribesella, Asturias. España). Avance sobre nuevos... pág. 83

Bernaldo de Quirós, F., Reflexiones en la cueva de Altamira. En Lasheras J. A. (ed.), Homenaje al Dr. Joaquín González Echegaray. Monografías del Museo de Altamira 17, (Santander: Museo y Centro de Investigación de Altamira), 1994, 261-267.

Berenguer, M., "El arte parietal prehistórico de la cueva de Llonín". Bidea 105-106, (1982), 3-42.

Berenguer, M., Arte en Asturias. Tomo I. (Gijón: Caja de Ahorro y El Comercio), 1991.

Blas, M. A. de, La Prehistoria reciente en Asturias. Estudios de Arqueología Asturiana. (Oviedo: Consejería de Educación y Cultura. Fundación Pública de Cuevas y Yacimientos Prehistóricos de Asturias), 1983.

Breuil, H. y Obermaier, H., La Cueva de Altamira, en Santillana del Mar. (Madrid: Tipografía de Archivos), 1935 (reedición 1984).

Cabrera, V., El yacimiento de la cueva de "El Castillo" (Puente Viesgo, Santander). Biblioteca Praehistorica Hispana 22. (Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Prehistoria), 1984.

Cartailhac, É. y Breuil, H., La caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne), 1906.

Clark G. A., El Asturiense Cantábrico. (Madrid: CSIC), 1976.

Corchón M. S^a., El Arte Mueble Paleolítico Cantábrico. Contexto y Análisis Interno. (Santander: Ministerio de Cultura), 1986.

Fortea, J., "El arte paleolítico en Asturias". Historia de Asturias. Tomo I. (Oviedo: Caja de Ahorros), 1990, 65-84.

Fortea, J., "Los comienzos del arte paleolítico en Asturias: aportaciones desde una arqueología contextual no postestilística". Zephyrus 53-54 (2000), 202-203.

Fortea, J., "El Arte paleolítico del Oriente de Asturias". En S. Ríos; C. García de Castro; M de la Rasilla y J. Fortea (eds.), El Arte rupestre prehistórico del oriente de Asturias, (2007), 218-219.

Fortea et alii, "La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta): Campañas de 1987 a 1990". Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1987-1999, (1992), 9-18.

Fortea et alii, "La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta): Campañas de 1995-98 a 1990". Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1995-98, (1995), 39-42.

Fortea et alii, "La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta): Campañas de 1999 a 2002". Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1999-2002, (2007), 78-86.

Freeman, L.G. y González Echegaray, J., "The Magdalenian site of the Juyo (Cantabria, Spain): Artistic documents in context". Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici, XXVIII, (1995), 25-42.

Garate, D., Análisis y caracterización de los conjuntos parietales con grafías zoomorfas punteadas. Una expresión pictórica propia del paleolítico superior cantábrico. Tesis Doctoral. (Santander: Universidad de Cantabria), 2006.

El arte paleolítico de la Cueva de Les Pedroses (El Carme, Ribadesella/Ribesella, Asturias. España). Avance sobre nuevos... pág. 84

Garate, D. "Las pinturas zoomorfas punteadas del Paleolítico Superior Cantábrico: hacia una cronología dilatada de una tradición gráfica homogénea". Trabajos de Prehistoria 5-2, (2008), 29-47.

Gómez Fuentes, A. y Becares Perez, J., "Un hueso grabado en la cueva de "El Cierro" (Ribadesella, Asturias)". Actas del XV Congreso Nacional de Arqueología, Lugo, 1975, (1977), 83-94.

González Echegaray, J. y Barandiarán, I. El Paleolítico superior de la cueva de Rascaño (Santander). Monografías del Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira 3. (Santander: : Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas), 1981.

González Echegaray, J. y Freeman, L.G., "Las excavaciones de la cueva del Juyo (Cantabria)." Kobie XX, (1992), 29-42.

González Morales, M., El Asturiense y otras culturas locales. (Santander: Ministerio de Cultura), 1982.

González Morales, M. y Straus, L. G., "The Magdalenian sequence of El Mirón Cave (Cantabria, Spain): an approach to the problems of definition of the Lower Magdalenian in Cantabrian Spain". En V. Dujardin, (ed.), Industrie Osseuse et Parures du Solutréen au Magdalénien en Europe. Mémoire de la Société Préhistorique Française 39, (2005), 209-219.

González Morales M. R. y Straus L.G., "Extraordinary Early Magdalenian finds from El Mirón Cave, Cantabria (Spain)". Antiquity, 83, (2009), 267-281.

González Morales. M. R.; Straus, L. G y Marín Arroyo A. B., "Los omóplatos decorados magdalenienses de la cueva de El Mirón (Ramales de la Victoria, Cantabria) y su relación con las cuevas de Altamira, Castillo y El Juyo". Zona Arqueológica, 7 (1), (2006), 482-491.

González Sainz, C., "En torno a los paralelos entre el arte mobiliario y el rupestre". Veleia 10, (1993), 40-43.

González Sainz, C., "Sobre la actividad gráfica Magdaleniense en la región cantábrica. Datación y modificaciones iconográficas". IV Congreso Arqueología Peninsular, Faro, 2004, (2005), 157-182.

González Sainz, C., "Una introducción al arte parietal paleolítico de la región cantábrica". Alcalá de Henares, En I. Escobar y B. Rodríguez (eds.), Arte sin artistas. Una mirada al paleolítico. (Madrid: Museo Arqueológico Regional de Madrid), (2013), 169-170.

Heras C.; Montes R.; Lasheras J. A.; Rasines, P. y Fatás P., "Nuevas dataciones de la cueva de Altamira: revisión de la cronología artística tradicional". Cuadernos de Arte Rupestre, 4, (2007), 117-129.

Heras, C.; Lasheras, J. A.; Rasines, P.; Montes, R.; Fatás, P.; Prada, A. y Muñoz, E., "Datation et contexte archéologique de la nouvelle omoplate gravée découverte à Altamira". En J. Clottes, (dir.), L'art pléistocène dans le monde / Pleistocene art of the world / Arte pleistoceno en el mundo, Actes du Congrès IFRAO, Tarascon-sur-Ariège, septembre 2010, Symposium "Art mobilier pléistocène". N° spécial de Préhistoire, Art et Sociétés, Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées, LXV-LXVI, (2012), 1571-1588.

El arte paleolítico de la Cueva de Les Pedroses (El Carme, Ribadesella/Ribesella, Asturias. España). Avance sobre nuevos... pág. 85

Hernández Pacheco, E., La Caverna de la Peña de Candamo. Asturias. Madrid: Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 24, 1919.

Hernández Pacheco, E., Prehistoria del Solar Hispano. Serie Ciencias Naturales, t. XX. (Madrid: Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales), 1959.

Hernández Pacheco, F. et alii, Libro Guía de la Excursión N.º 2. El Cuaternario de la Región Cantábrica. (Oviedo: Diputación Provincial de Asturias), 1957, 28-29.

Jordá, F., Avance al estudio de la cueva de la Lloseta (Ardines, Ribadesella, Asturias). (Oviedo: Diputación Provincial de Oviedo), 1958.

Jordá, F. Avance al estudio de la cueva de la Lloseta (Ardines, Ribadesella, Asturias). Oviedo. Diputación Provincial de Oviedo. 1958

Jordá, F., "Les Pedroses, Cueva de". Gran Enciclopedia Asturiana, vol. XI, (Gijón: Ed. Silverio Cañada), (1972), 162.

Jordá, F., "Sobre ideomorfos de líneas y animales sin cabeza". Symposium Internacional sur les Religions de la Préhistoire (Valcamonica Symposium 1972), 1975, 73-80.

Jordá, F., Guía de las cuevas prehistóricas asturianas. Colección Popular Asturiana, 11, (Salinas: Ayalga Ediciones), 1976.

Jordá, F., Historia de Asturias. Prehistoria. Tomo I. (Salinas: Ayalga Ediciones), 1977.

Jordá, F., "Les Pedroses, El Carmen, Ribadesella, Asturias". La naissance de l'art en Europe. (París: Union Latine), 1992, 242-244.

Jordá, F. y Gómez Fuentes, A., Cova Rosa A. Salamanca. Universidad de Salamanca. 1982.

Jorda, F y Mallo Viesca M. "La cueva de Les Pedroses (El Carmen, Ribadesella, Asturias)". Nailos 1, (2014), 131-162.

Jordá Pardo, J. F., "La cueva de Les Pedroses (El Carmen, Ribadesella, Asturias). Recuperación de unos manuscritos inéditos". Nailos 1, (2014), 121-130.

Lasheras Corrucho J. A.; Fernández Valdés, J. M.; Montes Barquín, R.; Rasines del Río, P.; Blasco, E.; Soutullo, B.; Heras Martín, C. y Fatás Monforte, P., "La cueva de Altamira: nuevos datos sobre su yacimiento arqueológico (sedimentología y cronología)". Actas de la 1ª Mesa Redonda sobre Paleolítico Superior Cantábrico. San Román de Candamo (Asturias). Monografías del Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de la Universidad de Cantabria, (2007).

Lasheras, J. A., "El arte paleolítico de Altamira". Redescubrir Altamira. (Santander: Ed Turner), 2003, 65-91.

Leroi-Gourhan, A., "El gran techo de Altamira". Altamira Symposium, (Madrid: Ministerio de Cultura), 1981, 277-288.

Menéndez, M., "La Cueva del Buxu. Estudio del Yacimiento arqueológico y de las manifestaciones artísticas". Bidea 111, (1984), 143-185.

Menéndez, M., "La Cueva del Buxu. El arte parietal". Bidea 112, (1984), 755- 801.

El arte paleolítico de la Cueva de Les Pedroses (El Carme, Ribadesella/Ribesella, Asturias. España). Avance sobre nuevos... pág. 86

Menéndez, M., "Desde Candamo hasta la cueva de El Pindal: un siglo de estudios del arte paleolítico en Asturias". Entamu XVIII, (2014), 205-226.

Mingo, A, Los signos rupestres del paleolítico. La cueva de El Castillo. Santander. Gea Patrimonio, 2010.

Montes, R. y Muñoz, E., "Omóplatos grabados de la cueva de El Pendo (Escobedo de Camargo, Cantabria)". Nivel Cero, 9 (2001), 63-69.

Moure, J. A., "Arte paleolítico y geografías sociales. Asentamiento, movilidad y agregación al final del paleolítico". Complutum, 5, (1994), 316-317.

Moure Romanillo J. A.; González Sainz, C.; Bernaldo de Quirós, F. y Cabrera Valdés, V., "Dataciones absolutas de pigmentos en las cuevas cantábricas: Altamira, El Castillo, Chimeneas y Las Monedas". En J. A. Moure (ed.), El hombre fósil 80 años después. Volumen conmemorativo del 50 aniversario de la muerte de H. Obermaier. (Santander: Universidad de Cantabria), 1996, 295-324.

Obermaier, H., El hombre fósil. (Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales), 1925.

Obermaier, H. y Conde de la Vega del Sella, La Cueva del Buxu. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 20 (1918).

Rasilla, M de la; Santamaría, D. y Rodríguez, O., "Cueva de Llonín (Peñamellera Alta, Asturias)". En R. Sala de, E. Carbonell, J. M. Bermúdez de Castro y J. L. Arsuaga (coord). Los cazadores recolectores del pleistoceno y del Holoceno en Iberia y el estrecho de Gibraltar. (Burgos: Universidad de Burgos. Fundación Atapuerca), 2016, 663-665.

Rasines del Río, P.; Montes Barquín, R.; Lasheras Corrucho J. A.; Muñoz Fernández, E.; Heras Martín C. y Fatás Monforte, P., "Los Tiempos de Altamira: un proyecto de investigación de la cueva de Altamira y su entorno paleolítico". Medio Siglo de Arqueología en el Cantábrico Oriental y su entorno. Actas del Congreso Internacional del Instituto Alavés de Arqueología, Vitoria-Gasteiz, 27-30 Noviembre 2007. (Álava: Diputación Foral de Álava. Instituto Alavés de Arqueología), 2009, 709-728.

Martínez-Villa, A "Nuevas evidencias de Arte Rupestre en el Paleolítico del Valle Sella-Güeña. Contexto y territorio". En M. S. Corchón y M. Menéndez, (ed.), Cien Años de Arte Rupestre. (Salamanca: Universidad de Salamanca), 2014, 301-318.

Ríos, S; García De Castro, C; Rasilla Vives, M. de la y Fortea, J. Arte Rupestre Prehistórico del Oriente de Asturias. Oviedo. Consorcio para el Desarrollo Rural del Oriente de Asturias, ediciones Nobel, 2007.

Rodríguez, J., "La cueva de Les Pedroses". La Prehistoria en Asturias. Un Legado Artístico al Mundo, fasc. 19. (Oviedo: Editorial Prensa Ibérica), 2008, 293-296.

Saura, P. y Múzquiz, M., Arte paleolítico de Asturias: ocho santuarios subterráneos. (Oviedo: Cajastur), 2007.

Straus, L. G y González Morales, M. R., "Further radiocarbon dates for Upper Paleolithic of El Miron Cave (Ramales de la Victoria, Cantabria, Spain)". Radiocarbon 49-3, (2007), 1205-14.

El arte paleolítico de la Cueva de Les Pedroses (El Carme, Ribadesella/Ribesella, Asturias. España). Avance sobre nuevos... pág. 87

Utrilla, P., El Magdaleniense Inferior y Medio en la costa cantábrica. Centro de Investigación y Museo de Altamira. Monografía 4, 1981.

Utrilla, P., "Bases objetivs de la chronologie de l'art mobilier paléolithique sur la côte cantabrique". L'art des objets au Paleolithique. L'art mobilier et son context. Mas d'Azil, 1987. T. I. (1987), 88-97.

Utrilla, P., "Evaluación histórica de las sociedades cantábricas durante el tardiglacial. El Magdaleniense Inicial, Inferior y Medio (16500-13000BP)". Koble, 8, (2004), 243-274.

Utrilla, P., "La sistematización del Magdaleniense Cantábrico. Una revisión histórica de los datos". En J. A Moure (ed.), El Hombre Fósil 80 años después. (Santander: Universidad de Santander), 1996, 211-247.

Valladas, H. et alii, "Direct radiocarbon dates for prehistoric paintings at the Altamira, El Castillo and Niaux caves". Nature, 357, (1992), 68-70.

Valladas, H, et alii, "Radiocarbon ams dates for paleolithic cave paintings". Radiocarbon, vol 43, Nr 2B, (2001), 977-98.

Para Citar este Artículo:

Martínez-Villa, Alberto. El arte paleolítico de la Cueva de Les Pedroses (El Carme, Ribadesella/Ribesella, Asturias. España). Avance sobre nuevos hallazgos. Rev. Cuad. De Art. Preh. Num. 5. Enero-Junio 2017, ISSN 0719-7012, pp. 40-87.

Las opiniones, análisis y conclusiones del autor son de su responsabilidad
y no necesariamente reflejan el pensamiento
de la **Revista Cuadernos de Arte Prehistórico**.

La reproducción parcial y/o total de este artículo
debe hacerse con permiso
de **Revista Cuadernos de Arte Prehistórico**.