

EN TORNO A LOS PARALELOS ENTRE EL ARTE MOBILIAR Y EL RUPESTRE*

1. INTRODUCCIÓN

La reciente datación por acelerador de algunas obras parietales de Altamira y El Castillo (Valladas *et al.*, 1992) no sólo representa un importante avance en los procedimientos de datación del arte rupestre cantábrico, sino que además nos permite –y en cierta forma nos obliga– a evaluar los sistemas tradicionales de cronología.

El presente trabajo está orientado a ofrecer una reflexión crítica que ayude a calibrar la validez actual del procedimiento de comparación entre el Arte mueble y el parietal. Un procedimiento que, al menos hasta hoy, ha representado el más importante punto de apoyo para el establecimiento de la cronología de lo rupestre. Con este fin, trataré de repasar las argumentaciones sobre algunos casos que han tenido más peso en la investigación cantábrica, o que considero más relevantes en la actualidad. Como veremos, la capacidad de esos distintos paralelos para datar determinadas manifestaciones parietales es muy diferente, y aunque en algunos casos quizá deban introducirse serias matizaciones en el discurso tradicional, el procedimiento parece tener aún una larga vida por delante.

Esta postura contrasta con la expresada en la primera publicación de esas fechas absolutas (Valladas *et al.*, 1992: 68). Frente a ella, me alinee entre quienes piensan que lo auténticamente revolucionario se centra más en la precisión y asepsia del nuevo procedimiento, que en los resultados concretos obtenidos hasta el presente, que a mi modo de ver, se ajustan razonablemente bien al esquema cronológico del arte rupestre propuesto –sobre todo por Leroi-Gourhan– a partir de los paralelos con el arte mueble y, en menor medida, de otros procedimientos. Es posible que aún sea demasiado pronto para generalizar, pero no parece que estemos ante algo similar a lo que supuso el C14 en la cronología del megalitismo de Europa occidental.

Al tiempo, y esto es muy importante, es claro que ese nuevo procedimiento está permitiendo precisar el esquema cronológico tradicional, indicando diferencias temporales de hasta mil años en el seno de fenómenos considerados “sincrónicos” en un sentido necesariamente amplio (por ejemplo los bisontes policromos de Altamira y algunos del Castillo). Y de esta forma, entre otras cosas, sitúa en su justo lugar sugerencias como las que recientemente atribuían esos bisontes a un mismo autor (Múzquiz, 1990).

* Este texto es una versión ampliada de la conferencia leída en el seminario «Repensar Altamira», dirigido por M. Fernández Miranda en agosto de 1992, en

la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en Santander. Sirva ahora de recuerdo y como apresurado homenaje a este profesor.

2. ALGUNOS PARALELOS EN EL ARTE PALEOLÍTICO CANTÁBRICO

2.1. *Los trazos estriados*. Los trazos y bandas de estriados del arte mobiliario y parietal de Altamira y El Castillo permitieron el más importante paralelo planteado por la investigación ya desde los trabajos de Alcalde del Río (1906a: 33 y 34, y con más precisión, de 1906b: 257), y de Breuil (Alcalde, Breuil y Sierra, 1911: 209; Breuil y Obermaier, 1935: 94).

El tema ha dado lugar a una amplísima bibliografía, recogida en las últimas síntesis de P. Utrilla (1987) o de M. S. Corchón (1986), y a un abanico de matices en los posicionamientos no menos extenso. Sin embargo, la reciente datación por acelerador de uno de los omóplatos supuestamente solutrenses de Altamira (Valladas *et al.*, 1992) permite retomar el tema, que trataré de enfocar a partir de las vinculaciones entre el tipo de soporte y la técnica de grabado, y no tanto en función de la mayor o menor semejanza formal entre distintas obras.

La posición que considero más defendible puede resumirse en los siguientes puntos:

- La cronología precisa Magdaleniense Inferior (aproximadamente entre 15500 y 14000 BP en la región cantábrica), para los omóplatos con ciervas estriadas.
- La aceptación del paralelo tradicional, en cuanto que la mayor parte de los casos parietales del motivo básico (esto es, ciervas con bandas de estriado en maxilar y pecho) deben corresponder a esa misma cronología.
- Al tiempo, creo que la cronología del motivo básico, en lo mueble, puede ser más estricta en lo que se refiere al soporte (omóplato) que a la técnica concreta, e incluso a la disposición de las bandas de estriado.
- De igual forma, en lo parietal, la precisión cronológica podrá ser tanto menor cuanto más nos separemos del motivo básico (estriados en otras disposiciones, otras partes anatómicas y en otros temas animales). Y en cualquier caso, se considera factible la ocasional perduración parietal del motivo básico, con posterioridad a ese Magdaleniense Inferior.

Creo que existe hoy un cierto consenso en los dos primeros puntos referidos. El resto, al menos en parte, ha sido ya sugerido en aplicaciones concretas del paralelo en yacimientos como Tito Bustillo (Balbín y Moure, 1982; Moure, 1982), o Emboscados (Balbín, González Morales y González Sainz, 1986).

El tema es bastante complejo, y parece necesario seguir varias líneas argumentales.

1. El primer problema es el de las definiciones terminológicas, o contenidos que damos a los términos. La variabilidad según autores sigue siendo demasiado grande a pesar de algún intento de normalización (Alonso Silió, 1986). Así, es frecuente la mezcla de definiciones de base técnica y formal (trazos, haces, bandas, estriados, raspados, grabados de trazo múltiple...), con otras que hacen referencia al aspecto, a su supuesta finalidad o a la intencionalidad del artista (claroscuros, modelados, sombreados), etc.

Sin pretender otra cosa que fijar el sentido que doy a los términos en este trabajo, en la revisión del arte parietal de La Pasiega que realizamos Balbín Behrmann y yo mismo, diferenciamos cuatro posibilidades en función del tipo de grabados (estriados o raspados) y de su aplicación (lineal, o en bandas y masas amplias ligadas al relleno de un área). Sin ánimo de extenderme, el "estriado" se compone de trazos individualizables, aunque no necesariamente realizados uno a uno, frente al "raspado" donde es imposible diferenciarlos. Esta alternativa es difícil de precisar en ocasiones, no sólo por el tipo de trabajo realizado —que puede alternar ambos procedimientos— sino por el estado de humedad del lienzo (a mayor sequedad mayor aspecto de raspado).

Igualmente, parece que esa alternativa alcanza un distinto papel en lo mobiliario (donde casi todo es estriado) y en lo rupestre (con un mayor equilibrio, y un desarrollo notable del raspado en fases recientes como recurso técnico y expresivo exento, o bien ligado a la pintura o al grabado simple).

La segunda alternativa tampoco está libre de problemas. Distinguiamos el grabado lineal con trazos simples y repetidos del estriado lineal en cuanto que en éste la anchura de los trazos es variable (aparecen zonas de anchura ampliada o "modeladas"). De igual forma distinguimos estriados o raspados lineales de los aplicados en bandas y en masas, en función de la amplitud relativa de las áreas afectadas.

2. Por otro lado, parece necesario insistir en la estricta asociación –de naturaleza técnica– entre esas bandas de estriado o raspado y los soportes planos y lisos, tanto en lo mobiliario como en lo rupestre. En soportes curvos no encontramos tales estriados, sino otras fórmulas de relleno. Por ejemplo las series de trazos cortos y finos –muchas veces interpretados como pilosidades– típicos de algunos bastones (El Pendo, El Valle, etc.) o huesos de ave decorados (Torre, Paloma) del Magdaleniense Superior-Final, que es un procedimiento muy poco adecuado sobre los omóplatos.

A este respecto puede ser ilustrativa una pieza de la cueva de La Güelga de reciente publicación (Menéndez y Martínez Villa, 1992). Sobre epífisis de tibia de ciervo, se grabaron tres cabezas de cierva de contorno similar a las de Altamira y Castillo, y de una cronología próxima (nivel 3, GrN. 18255: 14.020 ± 130 BP: una fecha muy adecuada a las industrias localizadas, situables entre el Magdaleniense Inferior avanzado y el Medio). Pero las ciervas de La Güelga presentan notables diferencias en su construcción interior debidas, al menos en parte, a la curvatura del soporte: en ellas el relleno se realiza con trazos más cortos y más finos, localizados sobre la parte superior de la cabeza (al igual que en los bastones, y a diferencia del "sombreado" mediante estriado, normalmente en maxilar y pecho).

Con esto quiero decir que es posible que durante el Magdaleniense Inferior cantábrico, y frente a otros períodos, sea al menos tan relevante la decoración de omóplatos –que, como veremos, salvo excepción y por lo que hoy sabemos no se han decorado durante el Magdaleniense Superior-Final– como el hecho de que se haya empleado el estriado, que podría tener una mayor amplitud cronológica, siendo factible su empleo durante el Magdaleniense Superior-Final en el ámbito parietal y mobiliario. Dicho de otra forma, la consideración como "fósil director" del Magdaleniense III de los omóplatos con grabado estriado, pudiera tener más propiedad en lo que se refiere al soporte que a la técnica concreta, que podría darse en otras cronologías posteriores, y tanto en el arte parietal como en placas.

3. En la región cantábrica, actualmente, conocemos omóplatos con grabados estriados de ciervas (o de otros animales en menor medida), no sólo en Castillo y Altamira, sino –al menos– en El Cierro (Gómez Fuentes y Bécares Pérez, 1979), Rascaño (González Echegaray y Barandiarán, 1981) y el Juyo (Freeman y González Echegaray, 1982).

La polémica cronológica latente desde la época de Alcalde se ha ido diluyendo más o menos paulatinamente. Los nuevos hallazgos y su cronología clara en el Magdaleniense III –excepto el ejemplar de Rascaño, aparecido fuera de contexto (González Echegaray y Barandiarán, 1981: 121)–, y la datación de un ejemplar de Altamira (Valladas *et al.*, 1992) en 14.480 ± 250 BP (GifA 90057, esto es, en la banda cronológica del Magdaleniense III), parecen dejar bastante resuelta la cuestión. La fecha de Altamira es sobre todo importante por proceder de uno de los omóplatos

supuestamente solutrenses que dieron lugar al embrollo. Para mayor seguridad, en ese mismo trabajo, se publican dos fechas obtenidas sobre restos de fauna de las excavaciones recientes, del nivel solutrense (GifA 90045: 18.540 ± 320) y del magdalenense (GifA 90047: 14.520 ± 260).

Lo anterior desde luego se opone, al menos, a la valoración cronológica de las diferencias técnicas y estilísticas sugeridas por Corchón (1986: 100, siguiendo en parte a Jordá, 1964) entre la serie supuestamente solutrense de Altamira y los omóplatos magdalenenses.

La similitud entre estas obras muebles y otras parietales es evidente en lo que se refiere a la técnica de grabado, al carácter liso del soporte, a la localización preferente de los trazos (en el maxilar y pecho, o también en el vientre en el caso de los caballos), o a los temas animales más afectados. No es posible, sin embargo, aislar en la época Magdalenense III, y sólo en ella, toda una serie de evidencias muebles o parietales que comparten alguno de esos caracteres.

Dentro de lo mobiliario, el soporte omóplato también aparece al menos en un ejemplar del nivel IV de La Viña, Magdalenense Medio (con figuras de un caballo por una cara y la cabeza de un reno por otra, además con grabados de relleno, aunque de orientación y localización diferente a los de la serie clásica del Magdalenense III) (Forstea *et al.*, 1987: 203 y 226).

Durante el Magdalenense Superior-Final sorprende la práctica inexistencia de omóplatos decorados, frente a la profusión de arte mobiliario figurativo sobre otros soportes. Por el momento, tan sólo conocemos un par de fragmentos de la capa 1a-b de Tito Bustillo, con grabados intencionales aunque no figurativos en lo que resta, que es poco (González Sainz, 1989: 41). Pero sí se encontraron en esa capa representaciones muebles de cierva sobre plaqueta que, como ha indicado Moure (1982: 20), son relativamente similares a las de los omóplatos del Magdalenense Inferior por el tipo de trazos de relleno y por su disposición.

En el arte rupestre por su parte, las bandas de estriados y raspados son mucho más abundantes, documentándose en la práctica totalidad de los conjuntos con grabados de animales de estilo IV antiguo, pero también en los atribuidos al IV reciente. En concreto se han indicado con suficiente propiedad en las cuevas de Candamo, Pedroses, Tito Bustillo, El Buxu, Coimbre, Llonín, Pindal, Altamira, Hornos de la Peña, Sovilla, Castillo, galerías B y C de Pasiega, Cobrantes, Emboscados, Cueva Grande de Otañes, Altxerri y Alquerdi (fig. 1).

Los únicos conjuntos con grabados animales de cronología magdalenense que escapan a esa lista son La Loja, El Linar, Las Aguas, El Otero y Ekain, lo que —sobre todo en el caso de Las Aguas— quiere decir que no se han localizado, no que no existan.

Debe indicarse, que aun restringiendo el paralelo a sus términos más estrictos, esto es, a las cabezas de ciervas con bandas de estriado en maxilar y pecho, existen representaciones en lo esencial idénticas a las de Altamira y Castillo, en Tito Bustillo, Llonín, Emboscados, o en las galerías B y C de Pasiega (a las cuatro documentadas por Breuil, Obermaier y Alcalde en 1913, pueden añadirse hoy otras 3 en la galería C y 5 en la B, aún inéditas). También se han indicado, aunque con alguna diferencia mayor, en Cobrantes.

Aunque el paralelo cronológico entre los omóplatos y lo rupestre es válido (sobre todo en los yacimientos con ambas variantes), no parece muy sensato restringir toda las representaciones parietales con trazos estriados a la época de los omóplatos decorados, probablemente más limitada en el tiempo (esencialmente Magdalenense Inferior o III).

La posibilidad de datar en el Magdalenense Superior incluso el motivo básico (cabezas de cierva con estriados en maxilar y pecho), se ha sugerido en el conjunto X, panel B, de Tito Bustillo (Balbín y Moure, 1982: 95), en función de sus semejanzas con representaciones sobre placa del nivel 1a-b de ese mismo yacimiento, de los inicios de esa fase industrial.



FIG. 1. Cavidades con grabados estriados parietales (círculos) en la región cantábrica: Candamo, Pedroses, Tito Bustillo, Buxu, Coimbre, Llonín, Pindal, Altamira, Sovilla, Hornos, Pasiega, Castillo, Emboscados, Cobrantes, Altxerri y Alquerdi. Otras cuevas con grabados de estilo IV: La Loja, Aguas, Limar, Otero y Ekain. Yacimientos con estriados mobiliarios (triángulos): La Viña, Cierro, Tito Bustillo, Altamira, Castillo, Juyo y Rascaño.

De igual forma, cabe argumentar la perduración de las bandas de estriados pectorales en esa época en la cueva de Sovilla. Ésta conserva un pequeño conjunto de grabados rupestres, probablemente sincrónico, en el que se utilizó el estriado pectoral sobre una sola de las ocho figuras diferenciables, en este caso un caballo (González Sainz, Montes y Muñoz, en prensa). La presencia en la cueva de un depósito con arpones del Magdaleniense Superior-Final y algunas convenciones de representación similares a las de conjuntos cantábricos o pirenaicos de estilo IV reciente, permite proponer que esa convención técnica y expresiva, las bandas de trazos estriados, no sólo es propia de un horizonte concreto sino que, una vez desarrollada y asimilada, pudo mantenerse durante siglos, alcanzando el Magdaleniense Superior-Final y el estilo IV reciente (aunque, quizá, no sobre omóplatos).

4. De lo expuesto hasta aquí puede desprenderse lo poco aconsejable que resulta la tentación –latente en la bibliografía– de reconocer un mismo autor en obras de distintos yacimientos. Ello se funda en la consideración del alto grado de semejanza entre algunas obras (esperable en un motivo bastante convencional), y de una sincronía entendida en los términos más estrictos. Tales obras sin embargo pueden estar a cientos de años de distancia, y se obvia el que probablemente no conocemos ni el 1% de las ciervas con bandas de estriado realizadas en la región durante la época Magdaleniense.

2.2. Los “tectiformes” muebles y rupestres cantábricos

Un segundo paralelo considerado tradicionalmente (aunque como veremos no muy empleado en su vertiente cronológica) se basaba en la semejanza entre algunos signos parietales (“tectiformes”) y algunos de los realizados sobre objetos de hueso o asta, sobre todo azagayas y varillas. La identificación entre esos motivos parietales y mobiliarios se ha mantenido en la bibliografía hasta la discusión que siguió a la ponencia de P. Utrilla en el *Colloque d'Art mobilier paléolithique* de Foix-Le Mas d'Azil en 1987. Aunque ya sentenciada, puede ser interesante precisar los motivos, y reflexionar sobre las razones de su planteamiento y duración en la investigación cantábrica.

El asunto parte de la obra de H. Alcalde, H. Breuil y L. Sierra (1911: 182), quienes señalaron la semejanza entre un signo sobre varilla de asta de Altamira (del nivel Magdaleniense de la excavación de Alcalde) y algunos tectiformes parietales, no exactamente del arte “franco-cantábrico” como se solía argumentar, sino en concreto de la cueva de Font-de Gaume, en Perigord, en donde esos tectiformes se superponían a bisontes policromos.

El parecido, cierto, no excluye que sea totalmente casual. Sobre todo si tenemos en cuenta lo expuesto por Leroi Gourhan en sus trabajos posteriores a 1978, en los que desarrolla una valoración mucho más regionalizada de los signos parietales (Leroi-Gourhan, 1978, 1981). Estos tectiformes aparecen sólo en unas pocas cavernas del Perigord: Font-de Gaume, Bernifal, Combarelles y Rouffignac, asociados a figuras de estilo IV. Pero no en la región cantábrica, ni al parecer en otras regiones francesas.

En todo caso, Breuil no extrajo demasiadas conclusiones de ese parecido indicado en 1911, ni extrapoló la semejanza a los signos parietales de Altamira. Él sitúa los "tectiformes" de esta cueva (es decir, signos cuadrangulares apuntados o no, u ovals también subdivididos frecuentemente en tres partes) en el ciclo aurinao-perigordense en función de su esquema de superposiciones y cambios técnicos. Por el contrario, los signos del Perigord aparecen junto a figuras de animales muy realistas a veces, o como en Font de Gaume, superpuestos a figuras policromas. La cronología de unos y otros era por tanto muy distinta para Breuil.

Sin embargo, a partir de ese parecido indicado pero no desarrollado por Breuil, la investigación cantábrica fue añadiendo nuevos elementos, amparándose en cierta forma en la autoridad de aquél. Así, Jordá (1959) plantea la identidad entre la decoración de azagayas de Cueto de la Mina, Altamira, o Parpalló, y los "tectiformes" parietales de El Buxu, Castillo y Las Monedas, atribuyendo todo ello al Magdaleniense III.

I. Barandiarán (1972: 305), aun aceptando la identidad entre tectiformes mobiliarios y parietales cantábricos, orientó su trabajo en una dirección más fértil, distinguiendo varias series entre los signos mobiliarios. Así, los "triángulos o trapecios rellenos de trazos", que correspondían a depósitos del Magdaleniense III en Altamira, Cierro, Juyo, y Lloseta, y del Magdaleniense IV en Paloma.

La valoración que de este asunto hacen Utrilla (1981: 280) y Corchón (1986: 134 y 135) es más o menos prolija y detallada, pero en lo esencial muy similar a la propuesta de Barandiarán. En los tres trabajos se hace cada vez más hincapié en la definición y valoración cronológica de unos motivos mobiliarios, y menos en su comparación e identificación con los signos parietales cantábricos.

Y esto parece mucho más correcto. Es perfectamente asumible la repetición con ligeras variantes de un mismo motivo mobiliario —a base de formas triangulares alargadas con trazos paralelos o pareados de relleno— durante el Magdaleniense III y en menor medida IV. Respecto a esa cronología, cabe indicar que de 459 azagayas —o fragmentos— decoradas (56,2% de las 817 valoradas) de niveles del Magdaleniense Superior-Final cantábrico que pude revisar (González Sainz, 1989), tan sólo una presentaba el motivo que estudiamos (B21 en el trabajo citado: triángulo con trazos de relleno). Es una pieza del paquete III-II inferior de Ermitia, tipológicamente del Magdaleniense Medio-Superior inicial, lo que reafirma la significación cronológica del motivo propuesta por Barandiarán, Utrilla y por Corchón.

Pero otra cosa es la identificación entre ese motivo mueble y los "tectiformes" parietales (bien sean los "tectiformes" del Perigord, o los signos cuadrangulares con o sin arco conopial o apuntamiento de la región cantábrica, a los que frecuentemente se sigue denominando también "tectiformes"). Aunque cada vez de forma menos explícita, tal identificación se ha mantenido en la bibliografía, a pesar de que, en cualquiera de ambos casos, la forma del contorno es bastante diferente. Y más aún la estructura interna: en los muebles falta siempre la división en tres campos (transversal o longitudinalmente), que por el contrario afecta a muchos de los rupestres cantábricos. La estructura interior de los tectiformes del Perigord, con un eje vertical en el centro de la composición, es también distinta a la de los "signos" mobiliarios cantábricos.

De otro lado, teniendo en cuenta el esquema cronológico del arte parietal que hoy suponemos, los signos rupestres cuadrangulares del cantábrico son bastante anteriores (se asocian siste-

máticamente a figuras animales de estilo III, probablemente Solutrense y Magdaleniense arcaico), en tanto que a la época de esas azagayas parecen corresponder los signos claviformes y los signos en parrilla, entre otras formas menos repetidas. La cronología de los signos tectiformes del Perigord sí podrían ser más o menos cercana; pero la neta ruptura geográfica entre unos y otros, o las diferencias formales apuntadas, impiden la identificación.

Por último, la distribución geográfica de los mobiliarios y los cuadrangulares parietales cantábricos parece ser también distinta. Mientras que el tema mobiliario se encuentra por toda la región, desde La Paloma a Urutiaga o Ermitia, los parietales se concentran en el sector central, desde el grupo de Covalanas, La Haza y El Arco B en la cuenca del Asón, hasta la cueva de El Buxu en el oriente de Asturias, con densidades especialmente altas en el centro de ese área (Chimenes, Pasiega, Castillo y Altamira).

2.3. *Los claviformes parietales y las representaciones femeninas*

Los signos parietales "claviformes" de Altamira, La Pasiega y otros yacimientos han sido identificados con las representaciones muebles de mujeres, de cronología magdaleniense, por A. Leroi-Gourhan (desde 1958: 378), a partir de una idea planteada ya por otros autores desde el primer tercio de siglo. En España, también Jordá (1968: 105 ó 1972: 438) propuso una identificación similar entre claviformes y obras muebles gravetienses. Aunque la primera identificación estaba en origen bastante justificada, y encuentra aún serios puntos de apoyo, es posible que sea errónea, según argumentaremos. En todo caso está hoy ampliamente extendida, dando cabida a extremos como la posibilidad de reconocer pechos, nalgas y piernas en distintos signos claviformes de Altamira (Ripoll López, 1988-1989). El tema es desde luego complejo, y para calibrar la mayor o menor validez de esa identificación y de la cronología propuesta, es necesario repasar algunos conceptos.

1. Como es sabido, los claviformes son signos alargados con un apuntamiento o abultamiento sobre el eje, pintados sistemáticamente en rojo en la región cantábrica y con una cierta variabilidad técnica en otras áreas. Breuil nunca tuvo gran seguridad sobre su cronología, que distribuía entre la época Auriñaciense (Altamira, Pasiega B) y la Magdaleniense (Pasiega C, Pindal y Niaux), aun reconociendo que se trataba del mismo signo, aunque con una variabilidad formal y un tamaño medio distintos según épocas (Alcalde del Río, Breuil y Sierra, 1911: 201; Breuil, Obermaier y Alcalde del Río, 1913: 51, en lo referido a Pasiega).

Fue Leroi-Gourhan (1962, 1965) quien precisó el asunto, agrupándolos en su Estilo IV a partir de su asociación con figuras de animales de ese estilo en Altamira, Pasiega B y C, Pindal y Cullalvera, o Niaux (donde un claviforme se superpone a uno de los bisontes) y Le Portel. Además distinguió dos series siguiendo, en parte, la propuesta de Breuil:

a) la que podemos llamar "clásica", de Altamira y Pasiega, correspondiente al estilo IV antiguo. Son signos con apuntamiento bastante centrado en un fuste de anchura irregular, más o menos apuntado en sus extremos.

b) la serie tardía, que atribuye a un momento avanzado del estilo IV antiguo y de transición al IV reciente. Aquí incluye los signos de Pindal y Cullalvera en el Cantábrico, que son series de signos dispuestos en vertical y en paralelo, con fustes de anchura más regular (meros trazos lineales), y un abultamiento desplazado al tercio superior del fuste. Además, se ajustan a este esquema, aunque con algunas variaciones, los claviformes pirenaicos citados antes.

En la región, por tanto, son bien conocidos los inmediatos a los animales policromos de Altamira, y los de las galerías B y C de La Pasiega. En esta última están infrapuestos a figuras animales de estilo IV antiguo. La posición de signos y animales policromos en Altamira ha resultado

más polémica (véase el coloquio tras la comunicación de Jordá en el *Santander Symposium*, por ejemplo); pero quienes han estudiado el techo con detalle (Cartailhac y Breuil, 1906: 71; Breuil y Obermaier, 1935: 36, 37 y 62; Jordá, 1972: 425) indican la superposición de la cierva y de un bisonte como elemento más seguro. Dejando los repintados como mera posibilidad, y teniendo en cuenta la dificultad de apreciar el orden de sucesión en otros puntos del gran techo, lo más sensato es considerar que los signos pueden ser más o menos anteriores a los polícromos, o quizá sincrónicos, pero no posteriores como se plantea en ocasiones (Ripoll López, 1988-1989).

A los citados cabe añadir algún ejemplar del conjunto IV de Tito Bustillo (Balbín y Moure, 1981: 14), varios signos de la cueva del Tebellín (González Morales, 1982) y uno de la cueva de Las Aguas (González Morales y González Sainz, 1985). Al menos los de Las Aguas y Tebellín encajarían en la serie clásica, en cuya definición es posible incluir una disposición más frecuentemente horizontal.

La cronología estilística propuesta por Leroi-Gourhan es también relevante en la medida en que los claviformes "clásicos" nunca coinciden topográficamente con otros tipos de signos, que sistemáticamente están asociados a figuras animales de estilo más arcaico en algunos de esos mismos yacimientos (en la misma Altamira y en algunas zonas de las galerías A y C de La Pasiega, o en el Castillo y Chimeneas, en Covalanas, y entre las aportaciones recientes, en la Haza (Moure, González Sainz y González Morales, 1987), en la cueva del Arco B (San Miguel y Gómez Arozamena, 1992), o en el sector D.2 de La Pasiega (Balbín y González Sainz, 1994). De igual forma, la interpretación como claviforme de un signo de Las Aguas encaja con la propuesta en la medida en que se asocia a figuras de bisonte de estilo IV antiguo y a otro signo en parrilla (igual que en Altamira, aunque con notables diferencias en la calidad de las representaciones animales). La asociación de claviformes y parrilla también parece documentarse en el conjunto IV de Tito Bustillo.

La diferenciación entre la serie clásica y la tardía de Pindal y Cullalvera no siempre es taxativa, como muestra uno de los paneles de la galería C de La Pasiega, el mismo techo de Altamira e incluso el conjunto IV de Tito Bustillo. Con todo, parece exclusivo de la fase tardía la disposición de los signos en series paralelas. A esta serie reciente se asocian los claviformes pirenaicos, mucho más variables técnicamente (en tinta plana roja, en trazo lineal o en bucle y también grabados), reconocidos en Niaux, Mas d'Azil, Le Portel, Tuc d'Audoubert, Trois-Frères, y Fontanet (Vialou, 1986: 349).

2. En cuanto a su interpretación, y paralelos con lo mobiliario, que es lo que ahora nos interesa, fue también Leroi-Gourhan quien rechazó su interpretación como embarcaciones ("naviformes" y kayaks esquimales en Cartailhac y Breuil, 1906: 71), o armas arrojadizas ("claviformes" y boomerangs australianos en Alcalde, Breuil y Sierra, 1911: 201); y, aunque mantiene la denominación, propuso que no se trataba sino de representaciones de perfil de mujeres muy esquematizadas, por analogía con las figuras sobre bloques de La Gare de Couzé y de La Roche de Lalinde, o sobre placas y colgantes de yacimientos de Alemania y Moravia como Petersfelds y Pekarna, o más tarde, Gönnersdorf.

Anteriormente he aludido a cómo a lo largo de la obra de Leroi-Gourhan referida al arte rupestre —publicada entre 1955 y 1983— no sólo se aprecian diferencias de enfoque y una distinta jerarquización de objetivos, sino también algunos cambios en su sistema de clasificación y definición de los signos, que desde luego afectaron a estos "claviformes".

De hecho, la identificación entre todos los claviformes y las representaciones mobiliarias de mujeres se define en sus primeros trabajos de 1958, y se mantiene —aunque de forma menos con-

tudente— en los más conocidos de 1964 y 1965. Pero en las aportaciones más recientes, en las que acrecienta el valor de los signos como indicadores étnicos, con validez sobre todo regional, esa visión unívoca de los claviformes, y de su sentido, se ha ido diluyendo. En las láminas de un trabajo de 1978, y en los posteriores de 1981 y 1983, segrega de hecho la serie “clásica”, que integra junto a los cuadriláteros cantábricos (representaciones femeninas, pero no de mujeres), de la serie tardía, a la que restringe la denominación de “claviforme” y, aparentemente, la identificación con las obras mobiliarias indicadas (fig. 2).

Leroi-Gourhan no llegó a explicar las razones de ese cambio ni a discutir sus implicaciones. Y el tema es hoy lo suficientemente complejo como para tener seguridades, pero creo que al menos se pueden comentar algunos aspectos:

a) Las representaciones mobiliarias esquematizadas de mujeres de época magdaleniense repiten un mismo modelo en distintos grados de abstracción, bien conocido y que no voy a describir ahora. Aparecen esencialmente en yacimientos al aire libre o en cueva de Europa central (Gönnersdorf, Andernach, Nebra, Oelknitz, Petersfeld, Kniegrotte, Teufelsbrücke y cueva de Pekarna), y con menor frecuencia de Francia (La Gare de Couzé, La Roche de Lalinde, Enval, Fontalés y grotte Roffat). De hecho es un fenómeno sobre todo centroeuropeo, con conexiones con el arte mobiliario de los cazadores de mamut de las llanuras de Ucrania (cultura de Mezin), en donde han podido realizarse las versiones más antiguas según Bosinski (1989: 60). En general, tiende a haber más grabados hacia el Oeste, y más estatuillas o colgantes hacia el oriente (Bosinski y Fischer, 1974: 124).

La cronología de estas representaciones en los yacimientos alemanes y franceses parece actualmente bien establecida en momentos avanzados del Bölling y durante el Dryas II, asociándose a industrias del Magdaleniense Medio y sobre todo del Superior-Final (Clottes, 1989: 62; Bosinski, 1990: 232 y ss.).

En la región cantábrica no ha aparecido aún este motivo de forma inequívoca en mi opinión, aunque se propone para algunos grabados sobre plaqueta y sobre fragmento de diáfisis ósea de Las Caldas (Fortea *et al.*, 1987: 205).

b) Existen obras parietales idénticas a esas representaciones muebles. Dejando de lado las figuras de Pech-Merle o de Angles, de problemática más amplia, la identidad es total con algunas figuras de Combarelles, como ha recalado sobre todo Bosinski (1990: 233). Lo mismo sucede en la cueva de Commarque, con una silueta femenina de tipo Gönnersdorf (B. y G. Delluc 1984), o en la cueva Carriot (Lorblanchet y Welte, 1967).

Tampoco en la región cantábrica han aparecido por el momento representaciones parietales inequívocas de mujeres esquematizadas. Los trazos grabados del gran techo de Altamira que publica Ripoll López (1988-1989) desentonan en su parte alta con ese esquema, y no conforman una representación femenina suficientemente clara en mi opinión. Baste decir que ya Alcalde del Río (1906a: 21), que reproduce esos grabados en lám. III:1, los interpretaba como un posible reptil. Algo similar sucede con la “venus de tipo Gönnersdorf” propuesta en la cueva de El Linar (San Miguel Llamosas, 1991: 97).

c) La identidad formal entre las figuras esquemáticas parietales y muchas de las mobiliarias permite una datación similar, sobre todo teniendo en cuenta el alto componente convencional de ese motivo. Pero además, esa identidad relativiza la identificación de las representaciones mobiliarias (a partir de su versión más abstracta) con los signos claviformes, que, convengamos en ello, son algo más diferentes, y desde luego no presentan distintos grados de abstracción.

Además de problemas formales, existen otros de orden cronológico y técnico en esa identificación. Hemos de tener presente que la cronología de los claviformes de la serie clásica (quizá

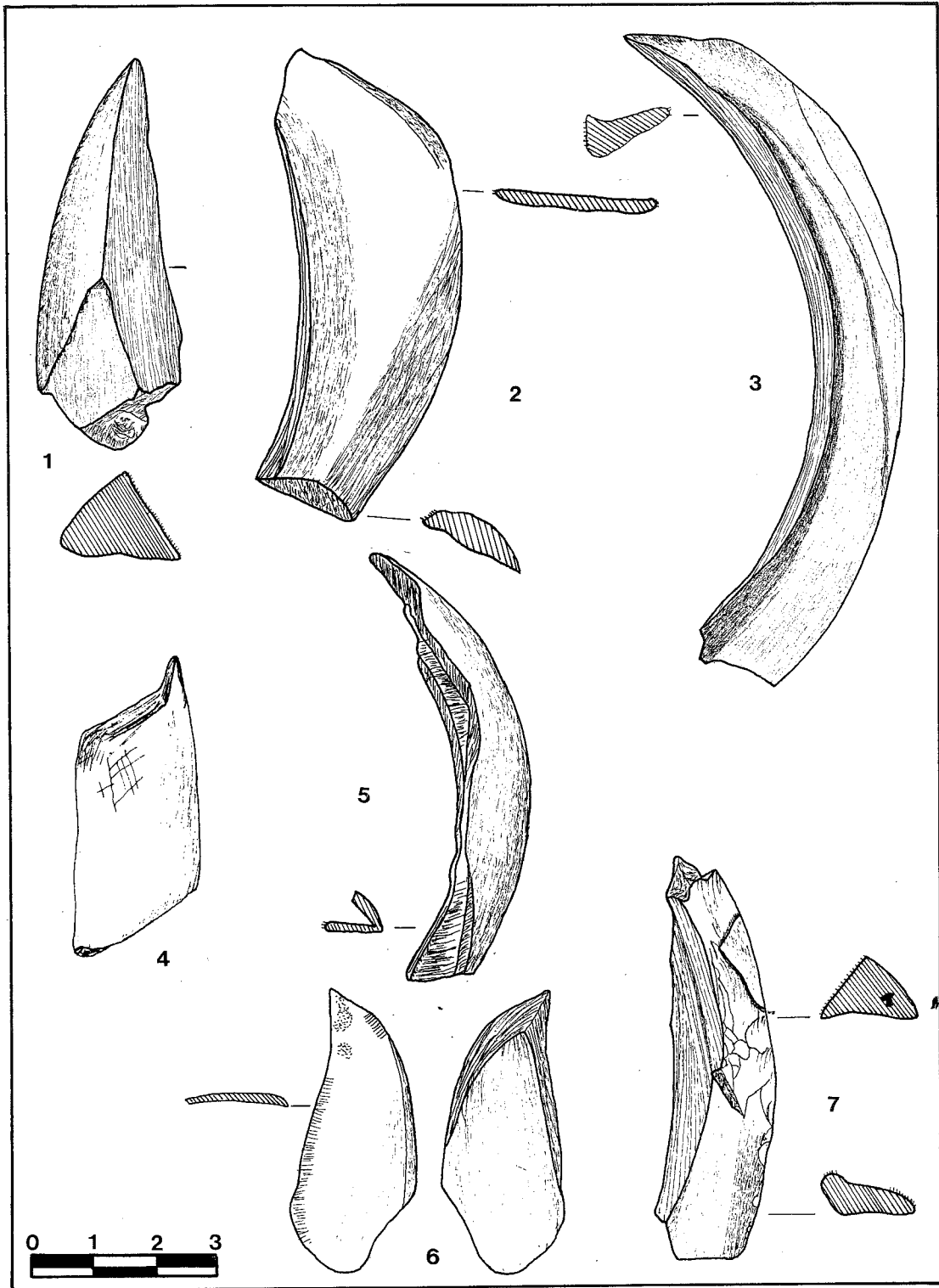


Fig. 2. Signos plenos de diversas regiones según Leroi-Gourhan (1983: fig. 25): «Del 1 al 4: cuadriláteros del Périgord. Del 5 al 12: signos en forma de tejados. 13 y 14: aviformes. Del 15 al 18: claviformes. Del 19 al 26: cuadriláteros y derivados cantábricos. 27 y 28: cuadriláteros cantábricos, Altamira».

Magdaleniense III, en torno a 15.5000-14.000 BP. a tenor de las dataciones de Altamira, y de la cronología estilística de otros conjuntos cantábricos como Las Aguas o Pasiega B y C), parece ligeramente anterior a la de esas esquematizaciones muebles.

De otro lado, la existencia de colgantes o estatuillas de mujeres ya en un grado extremo de esquematización, en algún caso idénticos a los claviformes, pierde valor como argumento al considerar el soporte material. Un repaso a la documentación permite entrever que, por razones meramente técnicas, es lógico que en los colgantes de bulto redondo se haya esquematizado más la figura femenina, en tanto que en las placas (los soportes muebles de más similares condicionantes técnicos a los lienzos parietales, obviando la escala), se han trazado esquematizaciones casi siempre bien identificables como figuras de mujeres, idénticas a algunas representaciones parietales grabadas, pero no a los claviformes.

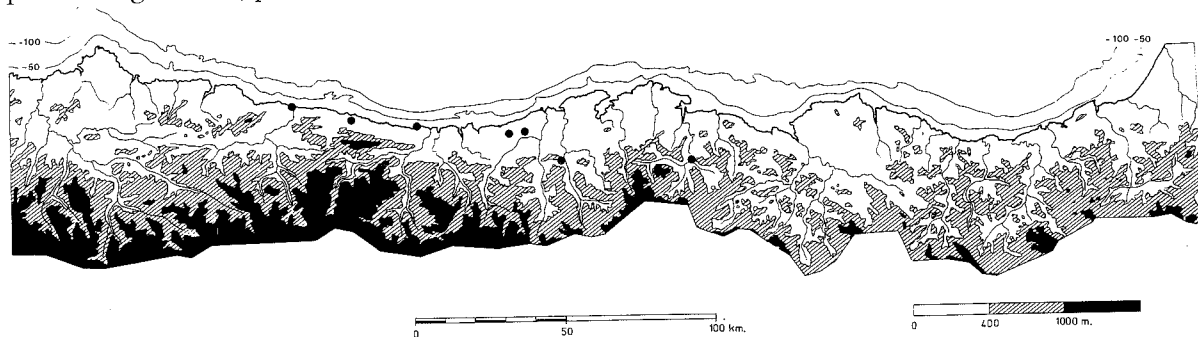


FIG. 3. Distribución de los signos parietales "claviformes" en la región cantábrica: Tito Bustillo, Tebellín, Pindal, Las Aguas, Altamira, La Pasiega y Cullalvera.

A lo largo de la investigación puede rastrearse la tentación de ordenar en el tiempo todos estos temas en función de su grado mayor o menor de abstracción. Esto podía ser más o menos comprensible en la época del abate Breuil, pero no en la actualidad. No tiene mucho sentido situar las placas y las estatuillas exentas (colgantes en algunos casos) en distintos horizontes cronológico-estilísticos por su diferente grado de abstracción (Ripoll López, 1988-1989), pues en ocasiones proceden de una misma ocupación (en Gönnersdorf por ejemplo), o se dan ambas versiones sobre el mismo objeto.

d) Frente a la identificación tradicional de esos motivos, da la impresión de que los claviformes de la serie clásica no son sino una simplificación formal de los signos cuadrangulares con arco conopial o apuntamiento. Esta posibilidad está implícita en los trabajos de Leroi-Gourhan posteriores a 1978, como se comentaba antes, y ya he intentado desarrollarla en alguna ocasión (en González Sainz y González Morales, 1986: 221 y ss.).

Los signos cuadrangulares u ovals con apuntamiento o arco conopial suelen asociarse a figuras animales de estilo III, en ocasiones, en las mismas cuevas en las que encontramos claviformes asociados –al menos topográficamente– a figuras del estilo IV antiguo. De igual forma, obra a favor de tal propuesta la existencia de ejemplares de forma intermedia entre ambos conceptos en Pasiega B (con formas grandes casi cuadrangulares aún), en Altamira (en paralelo y conformando un cuadrangular en arco conopial) y en Tebellín. Además coincide el área de dispersión de unos y otros signos, en Cantabria y el oriente asturiano. Por último, con la información actual, no hay problemas de solapamiento cronológico: Solutrense y Magdaleniense arcaico para los cuadriláteros, Magdaleniense inferior (básicamente III de la serie de Breuil) para los claviformes clásicos, y

Magdalenense reciente (IV, V y VI) para las figuraciones muebles o rupestres de Francia y Alemania.

e) Es difícil precisar la vinculación que pueda existir entre los claviformes citados (Altamira, Pasiega B y C, Aguas, Tito Bustillo IV y Tebellín) y los de la serie "tardía" de Pindal y Cullalvera o de Niaux y otros yacimientos del Ariège. Con todo, y en relación a lo comentado para Pasiega C, Altamira y Tito Bustillo IV, es probable que tal vinculación sea real y que la diferencia sea de orden cronológico como se ha propuesto tradicionalmente. Parece más dudosa la relación con otros "claviformes degenerados" o pseudo claviformes propuestos en alguna ocasión en Candamo, Monedas, Chufín, etc. O entre todos ellos y algunos reconocidos en áreas más alejadas, como la cueva de El Niño y Siega Verde (comunicación oral de J. Alcolea y R. de Balbín), o el Perigord (serie más reciente de Lascaux según Leroi-Gourhan, 1965: 142).

f) La identificación entre los claviformes de la serie tardía y las representaciones mobiliarias de mujeres parece más sólida en principio, entre otras cosas por su similar cronología. Sin embargo, y aunque se trata de un argumento muy puntual, puede ser interesante el que la construcción de unas y otras series (de mujeres sobre placa y de claviformes), sea distinta, o esté invertida. En las series de representaciones sobre plaquetas, o en los colgantes más estilizados, el máximo abultamiento —que corresponde a las nalgas— se sitúa en el tercio inferior de la figura. Por el contrario, tanto en las series de Pindal y Cullalvera, como en las de claviformes pirenaicos, el abultamiento se sitúa sistemáticamente en el tercio superior del signo. Para ilustrar este paralelo tradicional, en ocasiones se han representado invertidos algunos signos parietales, con lo que el parecido con las esquematizaciones muebles resultaba mucho más claro (por ejemplo los del Pindal en Jelinek, 1980: 389).

Por último, el que, en ocasiones, ambos motivos se organicen en series paralelas, puede deberse a su forma general alargada y a las mismas razones por las que los animales se representan a veces en hileras o parcialmente solapados, sin necesidad de concluir por ello que se trata siempre del mismo motivo.

Como anticipaba más arriba, el tema no está para grandes seguridades. Pero en todo caso, prefiero indicar mi preferencia por la separación, como representaciones de realidades o ideas diferentes, de signos parietales y representaciones figurativas de mujeres, muebles o parietales. Los claviformes clásicos cantábricos no serían sino una abreviación de tipos más antiguos. Los de la serie tardía parecen vinculados a los anteriores en la región cantábrica; su aparición en otras áreas (con variantes técnicas y morfológicas específicas) no tiene que sorprendernos habida cuenta la alta integración cultural existente en ese horizonte, en el que parece haberse dado el mayor grado de parentesco entre los registros cantábrico y pirenaico.

2.4. *Las esquematizaciones de cabezas de animales en visión frontal*

A diferencia de las esquematizaciones femeninas mobiliarias o parietales, que son un fenómeno más propio de centroeuropa y Francia, e incluso de europa oriental, las esquematizaciones de animales en visión frontal conforman un motivo más típicamente occidental, muy frecuente en las regiones clásicas de Francia —sobre todo en Ariège— y el Cantábrico. Se trata de una convención bien conocida en el arte mobiliario desde hace ya mucho tiempo, que se aplicó a representaciones sobre todo de cabras y en menor medida de ciervos y otros animales. Esto es, de aquellas especies quizá más veces observables en esta posición, y sobre todo más reconocibles en esa visión frontal. Parece coherente con lo anterior el que las excepcionales representaciones fronta-

les de otras especies, como caballos o bisontes, presenten un grado de esquematización muy inferior.

La cronología de estas representaciones muebles se ha ido precisando paulatinamente. En su síntesis sobre el arte mobiliario cantábrico, Barandiarán (1972: 278) indica la presencia del motivo a lo largo de todo el Magdaleniense y una especial abundancia en momentos avanzados de ese período. En un trabajo más reciente (Corchón, 1989: 132), se constata igualmente su existencia desde el Magdaleniense inicial (Bolinkoba), y su especial concentración en el Final.

Sin embargo, cuando se ha restringido el catálogo de esquematizaciones a las seguras por obvias (González Sainz, Muñoz y San Miguel, 1985: 158; Utrilla, 1987: 97), segregando los motivos formalmente próximos pero en los que la representación de una cabeza de animal no era segura (series de trazos en V o simples marcas no figurativas), resultaban todas del Magdaleniense Superior-Final, y quizá, con más dudas, del Medio.

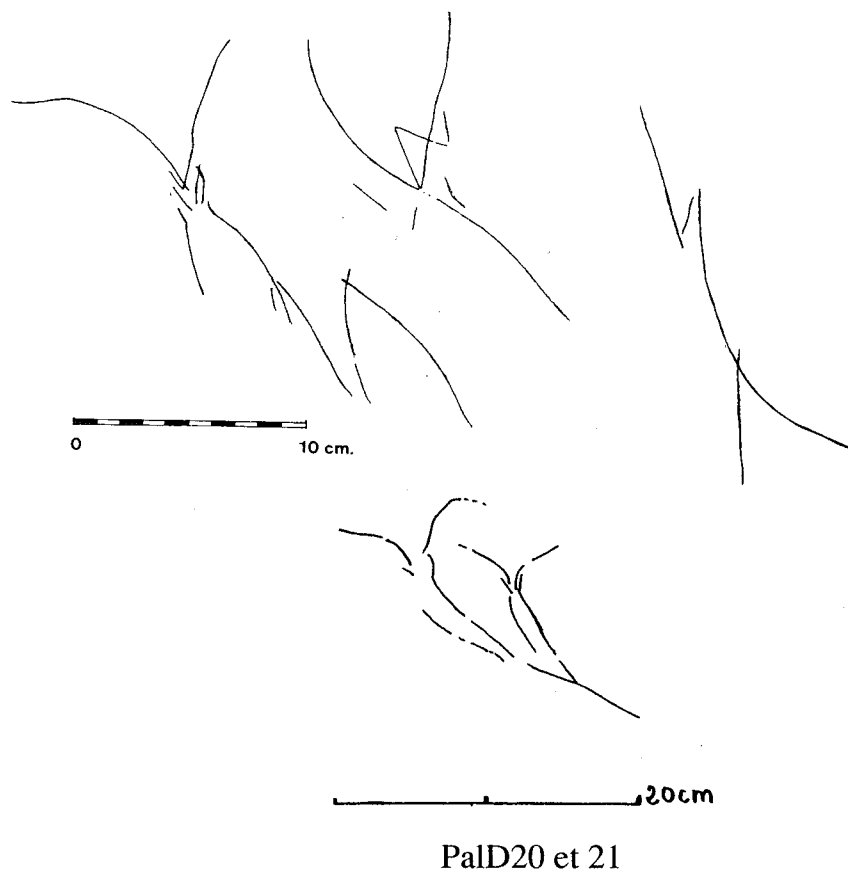
Las representaciones seguras de ese esquema en la región cantábrica son suficientemente abundantes. Encajan en esa categoría hasta once cabras de El Pendo, dos de Cueto de la Mina o de Torre, y una de Urriaga y de Morín. A ellas deben sumarse dos localizadas recientemente en Llonín sobre un hueso del nivel IX del cono anterior, con industrias del Magdaleniense Superior inicial (Fortea, Rasilla y Rodríguez Otero, 1992: 13). Igualmente corresponden a un esquema similar las representaciones de ciervo de los yacimientos, muy próximos entre sí, del Valle y La Chora, y una de ciervo o reno de El Pendo. Hasta cierto punto, pues presenta un grado de esquematización muy inferior, podría también añadirse la figura de caballo del nivel IXa de Las Caldas (Corchón, 1992: 43), que como señala esa autora, encaja bien entre las figuras en perspectiva frontal y tratamiento naturalista del Magdaleniense Medio y Superior de las regiones pirenaica y aquitana. Con muchas más dudas, podría incluirse en la lista alguna de las posibles esquematizaciones de cabra de Paloma, Sofoxó, Aitzbitarte IV y Ekain VIa.

La situación de esas esquematizaciones en el Magdaleniense Superior-Final es clara. Las dudas sobre su presencia o no ya en momentos inmediatamente anteriores (Magdaleniense Medio), me parece un aspecto secundario actualmente. Creo que esa presencia es perfectamente factible, no sólo porque se dé en capas del Magdaleniense Medio pirenaico (por ejemplo en Isturitz como señala Clottes, 1989: 68), ya que la distinción tradicional entre Magdaleniense Medio (o IV) y Superior (o V) en esa región no es demasiado precisa, sino más bien porque el registro del Magdaleniense Medio cantábrico aparece hoy tan entremezclado con el del Magdaleniense Superior inicial como para hacer inviable una discriminación taxativa de motivos propios de una u otra época. En la región cantábrica al menos, la estandarización de unos pocos tipos de arpones en torno al 13.000 PB., que no deja de ser un criterio bien relativo, es el mejor elemento industrial para diferenciar los conjuntos de uno y otro período.

De otra parte, las fechaciones por acelerador conseguidas de alguno de estos objetos (Barandiarán, 1988) reafirman esa cronología. Así, un bastón perforado de El Pendo, con dos de estas cabras, se ha datado en 13.050 ± 150 BP (OxA 976). También se ha fechado en 10.800 ± 200 BP (OxA 952) una azagaya de El Pendo con una de las "representaciones" frontales de cabra más dudosas.

Esta convención mobiliaria, sobre todo extendida por el Cantábrico y el Pirineo, permite fechar algunas representaciones parietales de muy pequeño tamaño, asombrosamente semejantes, documentadas en esas dos regiones, en las cuevas de El Otero y en el Ker de Massat (fig. 4).

La de El Otero (González Sainz, Muñoz y San Miguel, 1985) encuentra refrendo estratigráfico en los niveles 3 y 2 del yacimiento, con industrias del Magdaleniense Superior-Final, y no me voy a alargar con ella.



PalD20 et 21

FIG. 4. Figuras parietales de cabra de El Otero (arriba) y de Ker de Massat (abajo, según Barrière, 1990).

Por su parte, las dos esquematizaciones del Ker de Massat (Barrière, 1990) recortan a algunas de las figuras más grandes del panel, de bisontes y caballos, con convenciones de representación y un estilo similar al del arte mobiliario sobre plaquetas del Magdaleniense Medio pirenaico, por ejemplo de Enlène. A su vez, están recortadas por varias figuras de ciervas que componen un buen ejemplo –por otra parte muy raros– de representaciones de estilo IV reciente (naturalismo y simplificación técnica, movimiento coordinado y tendencia a la escena).

Hasta ahora hemos examinado un esquema –mueble o parietal– muy convencional y por tanto con bastantes garantías de presentar una misma cronología. Sin embargo, no parece posible precisar más allá de un Magdaleniense Superior-Final probablemente extendido al Medio (esto es, un Magdaleniense “reciente” o “con arpones” en la terminología más usual en la región cantábrica).

Ese esquema es más o menos similar al de otras representaciones paleolíticas (animales con el tronco de perfil y la cabeza y cornamenta de frente, cornamentas o astados exentos en visión frontal, o animales de perfil con la cabeza vuelta hacia atrás...). Pero la precisión cronológica puede ir disminuyendo a la par que sus semejanzas con el esquema comentado. Esto es claro en el caso de las simples cornamentas, que aparecen, al menos, en conjuntos tanto de estilo III como del IV (Pasiega A y C, El Buxu, Chufín, entre otros muchos ejemplos), y también en el de

los animales con la cabeza vuelta (desde Pair-non-Pair a Covalanas, Pasiega A y Candamo, o a un omóplato del Castillo, bisontes de Altamira y La Madeleine...).

Por el contrario, los animales con cuerpo de perfil y la cabeza vuelta hacia el frente son escasos, pero al menos por el momento, de similar cronología y especie (cabras a diferencia de los temas con cabeza vuelta, mucho más variados) al esquema que examinábamos. Quizá el ejemplo más claro, en lo rupestre, sea una cabra del Ker de Massat (Barrière, 1990: 43), casi con seguridad de la misma cronología que las dos esquematizaciones referidas antes, si no de la misma mano (está próxima y con el mismo tipo de trazo). Algo similar cabe suponer en la cueva de Ekain (Altuna y Apellániz, 1978: 25), con restos de cuatro figuras de cabras con cabeza y cornamenta en visión frontal. De ellas, al menos en un caso (la mejor conservada), se trata de un animal representado en perfil y con la cabeza vuelta. En lo mobiliario, es bien expresiva la presencia de ambos esquemas en el hueso de Torre (Barandiarán, 1971).

Una representación ya célebre es la cabra con la cabeza y cuernos de frente y el tronco de perfil, o bien, según otros autores, las dos cabras de perfil enfrentadas, de la Galería Cartailhac de Niaux. Recientemente Clottes (1988-1989 y 1989: 68), que defiende la primera hipótesis, propone su paralelo estricto con la cabra de El Otero (Magdaleniense Superior-Final) como elemento para considerar esa cronología en Niaux, mejor que el Magdaleniense Medio tradicionalmente barajado. En línea con lo que comentaba más arriba sobre el escaso sentido de diferenciar taxativamente el Magdaleniense Medio del Superior, no me parece que tal argumentación sea demasiado viable. Al margen de que parece contraria a lo que se defiende en otro trabajo sobre las "recetas" (Clottes, Menu y Walter, 1990: 187), de problemática particular, creo que el paralelo no es demasiado seguro (me alinee más bien entre los que ven dos cabras enfrentadas), ni suficiente para lo que se sugiere. La datación por acelerador de uno de los bisontes del Salón Noir de 12.890 ± 160 BP (GifA 91319, en Valladas *et al.*, 1992) parece bastante expresiva.

3. VALORACIÓN ÚLTIMA

La documentación crece día a día, y obliga a la discusión de parte de lo consensuado. Entre los paralelos examinados, hay algunos que funcionan bien (estriados), aunque quizá no sean tan precisos cronológicamente como los establecidos entre representaciones esquemáticas muebles y parietales de mujeres (excluidos los claviformes), o las esquematizaciones frontales de cabezas de animal. Otros se basan en la identificación —comprensible pero quizá errónea— de realidades que hoy parecen bastante distintas (cuadriláteros cantábricos y signos sobre azagayas, o claviformes y esquematizaciones de mujeres).

De otro lado, y volviendo a lo expresado en la introducción, quería comentar cómo las dataciones absolutas obtenidas recientemente, en todo caso ratifican las propuestas cronológicas de Leroi-Gourhan, a las que se ajustan bastante bien la fecha en torno al 14.000 BP de los policromos de Altamira, superpuestos a los claviformes de la serie clásica y a grabados estriados similares a los datados sobre un omóplato en 14.480 ± 250 BP. Al tiempo, en Niaux —que Leroi Gourhan sitúa en un momento avanzado del estilo IV antiguo— se obtienen fechas un poco más recientes (GifA 91319: 12.890 ± 160 BP). Es decir, del momento en que Leroi-Gourhan establece el límite —que reconoce tan difuso— entre el estilo IV antiguo (Magdaleniense III-IV) y el IV reciente.

Por su parte, el milenio que parece existir entre la realización de los bisontes de Altamira y los del Castillo (estos últimos datados en GifA 91004: 13.060 ± 200 y GifA 91172: 12.910 ± 180

BP) no me parece que rompa los esquemas cronológicos en uso, aunque sí la sincronía estricta supuesta por algunos a partir de sus semejanzas. En todo caso, ese milenio nos avisa del buen número de bisontes que pudieron pintarse en la región, y que desconocemos en su casi totalidad, y de los peligros del análisis de autorías aplicados sobre distintos yacimientos.

Universidad de Cantabria
Departamento de Ciencias Históricas

C. GONZÁLEZ SAINZ

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALDE DEL RÍO, H., 1906a: *Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas de la provincia de Santander: Altamira, Covalanas, Hornos de la Peña, Castillo*. Impr. de Blanchard y Arce, Santander.
- ALCALDE DEL RÍO, H., 1906b: «Exploration au gisement d'Altamira». En CARTAILHAC, E.; BREUIL, H., 1906, pp. 257-275.
- ALCALDE DEL RÍO, H.; BREUIL, H.; SIERRA, L., 1911: *Les cavernes de la région cantabrique*. Imprimerie Vve. A. Chene. Monaco.
- ALONSO SILIÓ, R., 1986: «El modelado interior en los grabados rupestres paleolíticos del norte de la península». *Estudio de Arte Paleolítico*, Centro de Investigación y Museo de Altamira, Monografía n. 15, pp. 133-214.
- ALTUNA, J.; APELLÁNIZ, J. M., 1978: *Las figuras rupestres paleolíticas de la cueva de Ekain (Deba, Guipúzcoa)*. Munibe, 30. San Sebastián.
- BALBÍN, R. de; GONZÁLEZ MORALES, M. R.; GONZÁLEZ SAINZ, C., 1986: «Los grabados y pinturas de las cuevas de Los Emboscados y El Patatal (Matienzo-Cantabria)». *Estudio de Arte Paleolítico*. Centro de Investigación y Museo de Altamira, Monografía n. 15, pp. 235-270.
- BALBÍN, R. de; GONZÁLEZ SAINZ, C., 1993: «Nuevas investigaciones en la cueva de La Pasiega (Puente Viesgo, Cantabria)». *BSAA* 59, pp.9-38.
- BALBÍN, R. de; GONZÁLEZ SAINZ, C., 1994: «Un nuevo conjunto de representaciones en el sector D.2 de La Pasiega (Puente Viesgo, Cantabria)». *Museo y centro de Investigación de Altamira*. Monografía n. 17, pp. 269-280.
- BALBÍN, R. de; MOURE, J. A., 1981: *Las pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo. El sector oriental*. Studia Archaeologica, 66. Valladolid.
- BALBÍN, R. de; MOURE, J. A., 1982: «El panel principal de la cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias)». *Ars Praehistorica*, I, pp. 47-97.
- BARANDIARÁN, I., 1971: «Hueso con grabados paleolíticos en Torre (Oyarzun, Guipúzcoa)». *Munibe*, 23/1, pp. 37-70.
- BARANDIARÁN, I., 1972: *Arte Mueble del Paleolítico Cantábrico*. Monografías Arqueológicas XIV. Universidad de Zaragoza.
- BARANDIARÁN, I., 1988: «Datation de l'art mobilier magdalénien cantabrique». *Prehistoire Ariègeoise* XLIII, pp. 63-84.
- BARRIÈRE, C., 1990: *L'Art pariétal du Ker de Massat*. Institut d'Art Préhistorique. Presses Universitaires du Marail, Univ. de Toulouse.
- BOKINSKI, G.; FISCHER, G., 1974: *Die Menschendarstellungen von Gönnersdorf der Ausgrabung von 1968*. En *Der Magdalénien-Fundplatz Gönnersdorf*, band 1. Franz Steiner, Wiesbaden.
- BOSINSKI, G., 1989: «El arte del Magdaleniense en Renania». *Los comienzos del arte en Europa central*, pp. 54-61. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.
- BOSINSKI, G., 1990: *Homo sapiens. L'histoire des chasseurs du Paléolithique supérieur en Europe (40.000-10.000 avant J.-C.)*. Errance, Paris.
- BREUIL, H.; OBERMAIER, H., 1935: *La Cueva de Altamira en Santillana del Mar*. Tipografía de Archivos, Madrid (reimpresión El Viso, Madrid, 1984).
- BREUIL, H.; OBERMAIER, H.; ALCALDE DEL RÍO, H., 1913: *La Pasiega à Puente Viesgo (Santander) (Espagne)*. Institut de Paléontologie Humaine. Imprimerie Vve. A. Chêne, Monaco.
- CARTAILHAC, E.; BREUIL, H., 1906: *La Caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*. Imprimerie de Monaco.
- CLOTTES, J., 1988-1989: «Niaux: Magdalénien moyen ou récent?». *Ars Praehistorica*, VII-VIII, pp. 53-67.
- CLOTTES, J., 1989: «L'Art Parietal du Magdalénien récent». *Arte Pré-Histórica: Nos 25 anos da descoberta da Gruta do Escoural. Almansor* n. 7, pp. 37-94.

- CLOTTES, J.; MENU, M.; WALTER, P., 1990: «La préparation des peintures magdaléniennes des cavernes ariégeoises». *BSPF*, 87/6, pp. 170-192.
- CORCHÓN, M. S., 1986: *El Arte Mueble Paleolítico cantábrico: contexto y análisis interno*. Centro de Investigación y Museo de Altamira, Monografías n. 16. Madrid.
- DELLUC, B.; DELLUC, G., 1984: «Grotte de Commarque». *L'Art des Cavernes*, pp. 119-122. Ministère de la Culture. Paris.
- DELPORTE, H., 1990: *L'image des animaux dans l'art préhistorique*. Picard, Paris.
- FORTEA, J.; CORCHÓN, M. S.; GONZÁLEZ MORALES, M.; RODRÍGUEZ ASENSIO, A.; HOYOS, M.; LAVILLE, H.; FERNÁNDEZ-TRESGUERRES, J. (1987): «Trabajos recientes en los valles del Nalón y del Seila». *Colloque International d'Art mobilier paléolithique. Pre-actes (Foix-Le Mas d'Azil, 1987)*, pp. 191-235.
- FORTEA, J.; RASILLA, M.; RODRÍGUEZ OTERO, V., 1992: «La Cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta). Campaña de 1987 a 1990». *Excavaciones arqueológicas en Asturias 1987-90*, pp. 9-18. Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias. Oviedo.
- FREEMAN, L. G.; GONZÁLEZ ECHEGARAY, J., 1982: «Magdalenian mobile art from El Juyo (Cantabria)». *Ars Praehistorica*, I, pp. 161-167.
- GÓMEZ FUENTES, A.; BECARES PÉREZ, J., 1979: «Un hueso grabado en la cueva de "El Cierro" (Ribadesella, Asturias)». *XV Congreso Nacional de Arqueología (Lugo 1977)*, pp. 84-90. Zaragoza.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, J.; BARANDIARÁN, I., 1981: *El Paleolítico superior de la cueva del Rascaño (Santander)*. Centro de Investigación y Museo de Altamira, Monografía n. 3. Santander.
- GONZÁLEZ MORALES, M. R., 1982: «La Cueva del Tebellín (Bricia, Llanes, Asturias) y sus pinturas rupestres». *Ars Praehistorica* I, pp. 169-174.
- GONZÁLEZ MORALES, M. R.; GONZÁLEZ SAINZ, C., 1985: «Nuevos grabados parietales en la cueva de Las Aguas (Novales, Cantabria)». *Caesaraugusta* 61-62, pp. 57-65.
- GONZÁLEZ SAINZ, C., 1989: *El Magdaleniense Superior-Final de la región cantábrica*. Tantín-Universidad de Cantabria. Santander.
- GONZÁLEZ SAINZ, C.; GONZÁLEZ MORALES, M. R., 1986: *La Prehistoria en Cantabria*. Tantín, Santander.
- GONZÁLEZ SAINZ, C.; MONTES BARQUÍN, R.; MUÑOZ FERNÁNDEZ, E., «La cueva de Sovilla (San Felices de Buelna, Cantabria)». En prensa en *Zephyrus*.
- GONZÁLEZ SAINZ, C.; MUÑOZ FERNÁNDEZ, E.; SAN MIGUEL LLAMOSAS, C., 1985: «Los grabados rupestres paleolíticos de la cueva del Otero (Secadura, Cantabria)». *Sautuola* IV, pp. 155-164.
- JELINEK, J., 1980: *Encyclopédie illustrée de L'Homme Préhistorique*. Grunz, Paris (6ª edición).
- JORDÁ, F., 1959: «La decoración lineal del Magdaleniense III y algunos tectiformes rupestres del arte cantábrico». *Speleon* X, 1-2, pp. 107-114.
- JORDÁ, F., 1964: «Sobre técnicas, temas y etapas del arte paleolítico de la Región Cantábrica». *Zephyrus* XV, pp. 5-25.
- JORDÁ, F., 1968: «Las representaciones rupestres de Altamira y su posible cronología». *Altamira. Cumbre del arte prehistórico*, pp. 83-113. Madrid.
- JORDÁ, F., 1972: «Las superposiciones en el gran techo de Altamira». *Santander Symposium*, pp. 423-449. Santander-Madrid.
- LEROI-GOURHAN, A., 1958: «Le symbolisme des grands signes dans l'art pariétal paléolithique». *BSPF*, 55, 7/8, pp. 384-398. Reeditado en LEROI-GOURHAN, A., 1984: *Símbolos, artes y creencias de la Prehistoria*, pp. 373-390. Istmo, Madrid.
- LEROI-GOURHAN, A., 1962: «Problemes artistiques de la Préhistoire». *New Forms*, 5, pp. 65-69. Reeditado en LEROI-GOURHAN, A., 1984: *Símbolos, artes y creencias de la Prehistoria*, pp. 331-345. Istmo, Madrid.
- LEROI-GOURHAN, A., 1964: *Les religions de la Préhistoire*. PUF, Paris.
- LEROI-GOURHAN, A., 1965: *Préhistoire de l'art occidental*. Lucien Mazenod (2ª ed.: 1971), Paris.
- LEROI-GOURHAN, A., 1978: «Les signes géométriques dans l'art paléolithique (France-Espagne)». *Le Courrier du CNRS*, 27, pp. 9-14. Reeditado en LEROI-GOURHAN, A., 1984: *Símbolos, artes y creencias de la Prehistoria*, pp. 482-492. Istmo, Madrid.
- LEROI-GOURHAN, A., 1981: «Les signes pariétaux comme "marqueurs ethniques"». *Altamira Symposium (Santander-Madrid 1979)*, pp. 289-294. Madrid.
- LEROI-GOURHAN, A., 1983: *Los primeros artistas de Europa*. Encuentro, Madrid.
- LORBLANCHET, M., 1992: «Le triomphe du naturalisme dans l'art paléolithique». En SHAY, T.; CLOTTES, J. (ed.), *The limitations of archaeological knowledge*, pp. 115-139. ERAUL, n. 49. Liège.
- LORBLANCHET, M.; WELTE, M. C., 1987: «Les figurations féminines stylisées du Magdalénien supérieur du Quercy». *Bulletin de la Société des Études du Lot*, 3, pp. 3-57.

- MENÉNDEZ FERNÁNDEZ, M.; MARTÍNEZ VILLA, A., 1992: «Excavaciones arqueológicas en la cueva de La Güelga. Campañas de 1989-1990». *Excavaciones arqueológicas en Asturias 1987-90*, pp. 75-80. Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias. Oviedo.
- MOURE ROMANILLO, A., 1982: *Placas grabadas de la cueva de Tito Bustillo*. Studia Archaeologica, 69. Valladolid.
- MOURE, A.; GONZÁLEZ SAINZ, C.; GONZÁLEZ MORALES, M. R., 1987: «La cueva de La Haza (Ramales, Cantabria) y sus pinturas rupestres». *Veleia* 4, pp. 67-92.
- MÚZQUIZ, M., 1990: «El pintor de Altamira pintó en la cueva de El Castillo». *Revista de Arqueología*, n. 114, pp. 14-22.
- RIPOLL LÓPEZ, S., 1988-1989: «Representaciones femeninas de la cueva de Altamira (Santillana del Mar, Cantabria)». *Ars Praehistorica* VII-VIII, pp. 69-86.
- SAN MIGUEL LLAMOSAS, C., 1991: «El conjunto de arte rupestre paleolítico de la cueva del Linar (Alfoz de Lloredo, Cantabria)». *XX Congreso Nacional de Arqueología* (Santander, 1989), pp. 95-103. Zaragoza.
- SAN MIGUEL LLAMOSAS, C.; GÓMEZ AROZAMENA, J., 1992: «El arte paleolítico de las cuevas del Arco y Pondra, valle de Carranza-Ramales (Cantabria)». *Actas del V Congreso Español de Espeleología* (Camargo-Santander, 1990), pp. 268-278.
- UTRILLA, P., 1981: *El Magdaleniense Inferior y Medio en la costa cantábrica*. Centro de Investigación y Museo de Altamira, Monografía n. 4. Santander.
- UTRILLA, P., 1987: «Bases objectives de la chronologie de l'art mobilier sur la côte cantabrique». *Colloque International d'Art mobilier paléolithique. Pre-actes* (Foix-Le Mas d'Azil, 1987), pp. 83-103.
- VALLADAS, H.; CACHIER, H.; MAURICE, P.; BERNALDO DE QUIRÓS, F.; CABRERA VALDÉS, V.; UZQUIANO, P.; ARNOLD, M., 1992: «Direct radiocarbon dates for prehistoric paintings at the Altamira, El Castillo and Niaux caves». *Nature*, 357, pp. 68-70.
- VIALOU, D., 1986: *L'Art des grottes en Ariège magdalénien*. XXIIe supplément à Gallia Préhistoire. CNRS, Paris.