

Número 4 - Julio / Diciembre 2017

CUADERNOS ARTE PREHISTÓRICO

ISSN 0719 - 7012

Pontada 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 Corruçhaga

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 / Julio – Diciembre 2017 pp. 78-114

**REVISIÓN DEL CONJUNTO DE ARTE PALEOLÍTICO DE LA CUEVA DE L'TEBELLÍN
EN EL MACIZO DE LA LLERA (POSADA DE LLANES, ASTURIAS, ESPAÑA).
UNA REFLEXIÓN SOBRE CONCEPTO Y CRONOLOGÍA
DE LOS IDEOMORFOS TIPO “CLAVIFORME”**

**REVIEW OF ALL PALEOLITHIC ART OF THE CAVE L'TEBELLÍN IN THE MASSIF OF LA LLERA
(POSADA DE LLANES, ASTURIAS, SPAIN) ART. A MEDITATION ON THE CONCEPT
AND CHRONOLOGY OF IDEOMORPHS TYPE “CLAVIFORME”**

Drdo. Alberto Martínez-Villa

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

Fecha de Recepción: 25 de mayo de 2017 – **Fecha de Aceptación:** 29 de junio de 2017

Resumen

La cueva del Tebellín situada en el macizo de La Llera en Posada de Llanes (Asturias) contiene un conjunto de ideomorfos tipo “claviforme”. El presente trabajo pretende avanzar en una primera revisión de las representaciones paleolíticas de esta cueva y otras cuevas cantábricas con este tipo de signos, así como reflexionar sobre el concepto de claviforme, su valor como ítem territorial y su cronología. Este tipo de ideomorfo parece situarse en momentos pre-magdalenenses y concentrarse en el centro de la región cantábrica.

Palabras Claves

Arte paleolítico – Asturias – Tebellín – Claviformes – Territorio – Signos – Paleolítico superior

Abstract

The Tebellín cave is located in the massif of La Llera (Posada de Llanes, Asturias). It contains a set of ideomorphs type “claviforme”. The present paper aims to first review of this type of Palaeolithic's representations in this cave and others cantabrian caves with this type of symbols, its value about territorial item, the concept of claviform and its chronology. This type of ideomorph seems to be in Pre - Magdalenian times and concentrate on the centre of the Cantabrian region.

Keywords

Paleolithic art – Asturias – Tebellín – Claviform – Ideomorph – Territory – Symbols – Upper Paleolithic

Introducción

La cueva de L'Tebellín (Bricia, Posada de Llanes) se sitúa en el fondo de una dolina asociada a un pequeño polje que se extiende de Oeste a Este. Aquella se localiza en el extremo Este del mismo. Forma parte del gran sistema cárstico del macizo de la Llera (figuras 1a y b) donde se encuentran importantes asentamientos paleolíticos como Cuetu La Mina, La Riera, Jonfría, Trescalabres, Bricia, Balmori...¹. El complejo de L'Tebellín está formado por un abrigo que da paso a tres cavidades²: una parte hacia la derecha -dirección sur- finalizando en una pequeña sima o *torca*, otra se dirige al norte unos 50-60 m y por último una estrecha gatera da paso a una gruta más amplia. Como se indicaba el acceso al sistema principal se realiza por un angosto paso de unos 60 cm y unos cuatro metros de largo, pasaje que durante las épocas de lluvia suele contener agua. Este conducto se dirige a una galería que, a su vez, desemboca en una gran sala. Desde ésta parten otros pasajes continuando el desarrollo de la cueva hacia niveles más profundos y hacia un vestíbulo que debió ser parte de una boca anterior, hoy cegada. Es en aquella sala central donde se encuentran las pinturas parietales. Concretamente en el techo de la misma y en una galería lateral, a modo de camarín (figuras 2a, b y c)³.

Parte del complejo era usado, tradicionalmente, para resguardar el ganado y la cueva era utilizada para prácticas espeleológicas. Sus pinturas fueron identificadas y estudiadas por primera vez en 1982 por M. R. González Morales⁴.

¹ La cueva se encuentra prácticamente al lado de Cuetu La Mina y La Riera, ambas con una importante ocupación paleolítica desde el Auriñaciense y Gravetiense hasta el Asturiense. Estos dos yacimientos descubiertos por el Conde de la Vega del Sella: El Paleolítico de Cueto de La Mina (Asturias) CIPP 13, Madrid 1916 y La cueva de la Riera y Balmori (Asturias) CIPP 38 Madrid 1930 fueron posteriormente excavados en los años 70 y 80 del pasado siglo. L. G. Straus & K. A. Clark, "La Riera Paleoecological Project: Preliminary Report, 1977 excavations." *Current Anthropology* 19 (1978) 455-456. M. de la Rasilla, "Cueto de la Mina, campañas 1981-86". EAA 1983-1986, Principado de Asturias (1990) 79-86.

² La topografía fue realizada por Pablo Solares y Victoria Álvarez (espeleólogos del grupo Escar que han explorado la cavidad), a los que agradecemos su ayuda y magnífica colaboración en este trabajo. La proyección de aquella muestra la posición de una posible cuarta boca hoy sepultada por un colapso de bloques y a pocos metros de la entrada actual. De hecho en el interior de la cueva – a la altura de ese posible acceso- se observa una zona donde el piso es arcilloso con importantes capas de *helix* sp. completamente concrecionados que buzan desde el exterior al interior. Debo también agradecer especialmente a Marelia Gil, Laura Labajos y Juanjo Arrojo su ayuda y apoyo en los trabajos de campo. Las coordenadas que sitúan la entrada de la cueva son: Datum ETRS89. Lat N 43°25' 40.11"/Long W 4°51' 17.36"// UTM HUSO 30: X. 349.867,34/ Y. 4.809.994,33.

³ Durante nuestro trabajo de campo para la realización de la tesis doctoral se pudo realizar una revisión más detallada de las pinturas de esta cueva aportando nuevas figuras. Este hecho nos llevó a plantear este artículo. Aprovecho para agradecer la aportación de documentación, información, sugerencias y colaboración a los profesores Mario Menéndez, Diego Garate y Rodrigo de Balbín.

⁴ M. R. González Morales, "La cueva del Tebellín (Bricia, Llanes, Asturias) y sus pinturas rupestres" *Ars Praehistorica* I (1982) 169-174.



Figura 1a
Principales yacimientos de arte paleolítico en la cornisa cantábrica

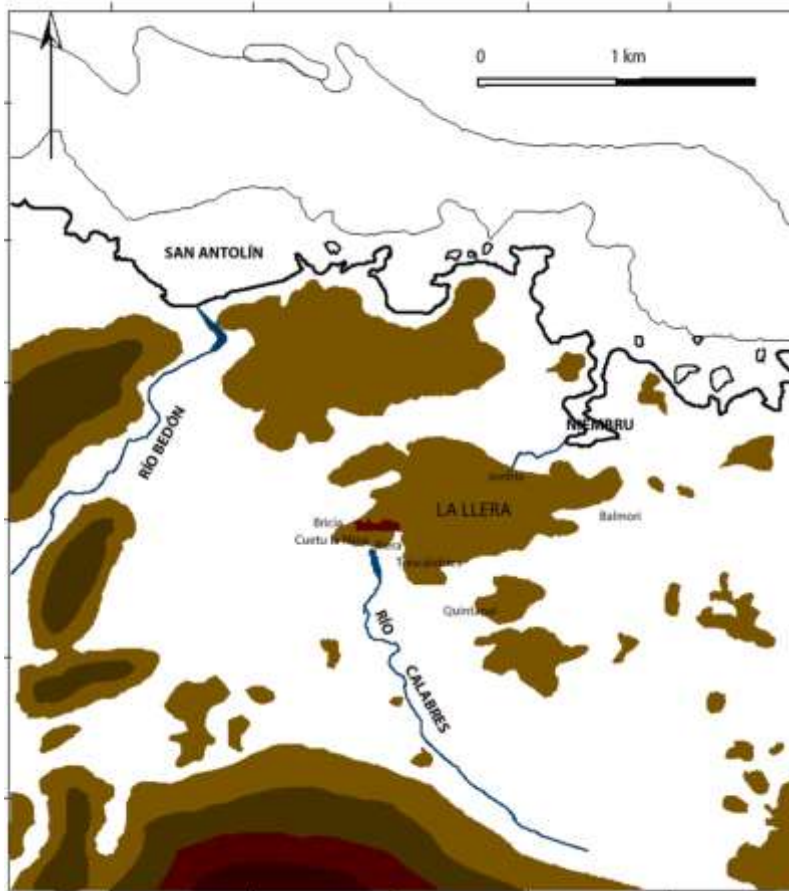


Figura 1b
Mapa de situación de Tebellín y de La Llera

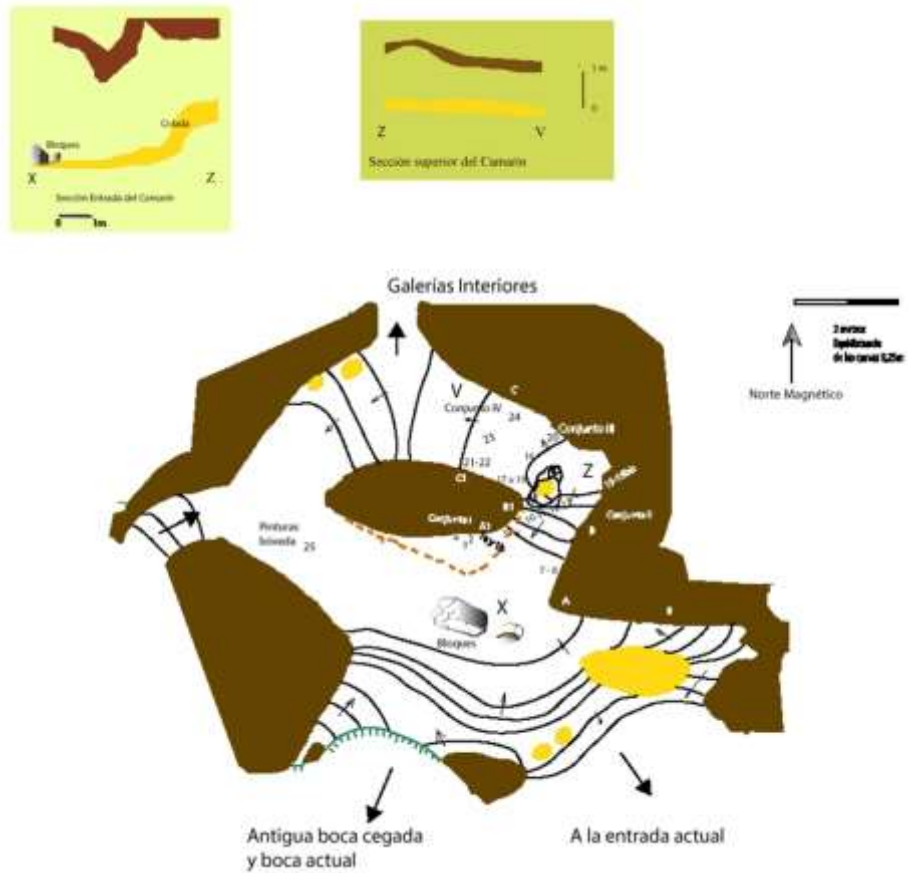


Figura 2^a

Plano de la Galería de Las Pinturas y Camarín, y secciones longitudinales del camarín

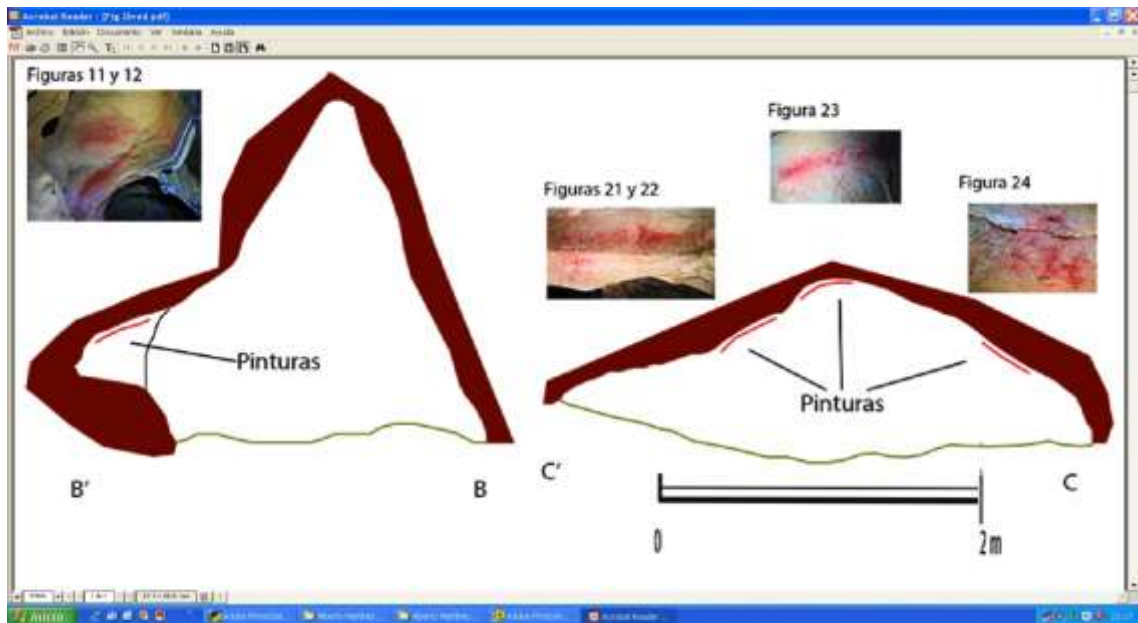


Figura 2b
Sección A'-A

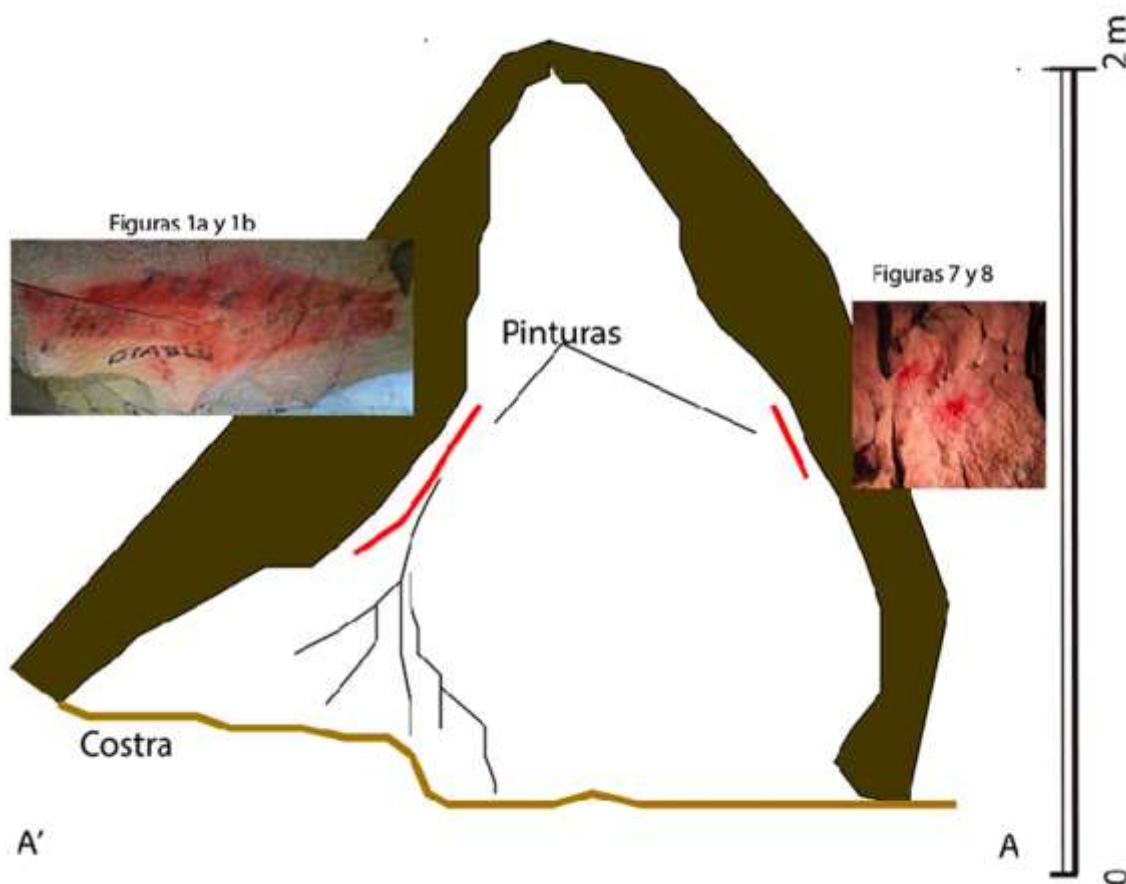


Figura 2c
Sección B'.B y C'-C

1.- Descripción y situación

Las manifestaciones artísticas se concentran, principalmente, en un galería lateral de unos 8 metros de longitud y dos de ancho que partiendo desde el lado NNE de la sala central va girando – hacia la misma- sobre un pilar calcáreo. Se reparte en dos niveles, uno prácticamente a la altura del suelo de la sala principal y el otro -formado sobre una colada estalagmítica- a un metro sobre el anterior. Su bóveda es apuntada- de más de dos metros- y de perfil ovalado -según se mira su entrada- (figuras 2a y 3) siendo el resto del conducto de techo bajo – no más de un metro- obligando a arrastrarse por el mismo. La conservación de las pinturas es desigual. Aquellas que se encuentran en la zona derecha de la entrada del camarín se ven muy perdidas comparadas con los dos grandes signos de la izquierda. Igual suerte corrieron otras manifestaciones bajo éstos. Posiblemente el efecto del agua (se aprecian marcas de inundación sobre la pared), la mayor intensidad de calcificación de la roca en esa zona, las corrientes de aire y otros factores que se nos escapan debieron afectar desigualmente a la pigmentación. Por el contrario aquellas pinturas situadas en la parte alta del pasaje se han preservado de los efectos naturales aunque no de algunas visitas incontroladas y vandálicas de las últimas décadas.



Figura 3
Vista de la Sala Central

El primer conjunto (I) de pinturas se encuentran en la cara inferior de un espolón de roca -situado a la entrada de la galería o camarín- que sobresale por encima del piso de la cavidad un metro treinta. Se trata de dos grandes signos de los denominados “claviformes”⁵ dispuestos de manera simétrica uno sobre otro formando una especie de efecto reflejo o espejo entre ambos y que anuncia el área decorada de manera muy llamativa. Miden unos 2,25 m de largo, unos 0,40 m. de ancho en su extremo y 0.90 m en la parte central. Como se indicaba se trata de dos grandes signos de tipo claviformes (nº 1a y 1b) pintados uno contra otro y que aprovechan un saliente natural de la roca para situar el eje sobre el que se dibujaron los dos apéndices centrales (figuras 4 y 5). Sus extremos están también rematados con sendos apéndices. La pintura es plana y de un rojo intenso. Justamente bajo ellos, a la izquierda, y a treinta centímetros se aprecia una especie de V ó Y larga (figura 6) con un pequeño engrosamiento lateral (30 x 10 cms); es estrecha y formada por dos trazos rojos discontinuos que se van perdiendo en el final de la figura (nº 2). A continuación, y a 60 cms del extremo de la figura 1, en otra concavidad de la roca, se ve otro trazo rojo (20 x 6 cms) en forma trapezoidal o de trompeta (figura 7) hecho con tinta roja plana (nº 3). Esta figura podría tratarse de un claviforme incompleto. Por encima de éste⁶ y muy cerca de la figura 1 un pequeño signo (nº 4) formado por dos trazos de unos dos centímetros de ancho (16 x 13 cms) que forman una especie de Y (figura 8). Da la sensación que se cierra por la parte superior aunque un manchón reciente impide verlo con claridad. Uno de sus extremos está tapado por una costra. Por último, y en este lado izquierdo de la pared, a 45 cms bajo los dos grandes signos y a unos 50 cms sobre el suelo (hay que tumbarse para observarlos), se aprecia otro

⁵ Aunque a lo largo del presente trabajo nos iremos refiriendo a los ideomorfos del Tebellín como claviformes, al ser un término aceptado y reconocido en la bibliografía, nuestra propuesta es redefinir tal acepción. M^a. P. Casado, Los Signos en el Arte Paleolítico de La Península Ibérica. Zaragoza. 1977.

⁶ Este grupo, el profesor M. R. González Morales lo denominaba conjunto 1 aunque no se detectaron ni la figura en forma de Y, ni la mancha subtriangular, ni el óvalo.

pequeño grupo. Está formado por varias manchas difusas destacando dos; una forma subtriangular (nº 5) en tinta plana roja de unos treinta por cincuenta centímetros situada en el borde de la pared que vuela sobre el suelo. Parece tener su continuidad -con un trazo difuso alargado de unos 80 cms- por la arista de la roca. Creemos que se trata de otro claviforme muy perdido con apéndice central y laterales; y un gran forma, a primera vista, oval (nº 6) pintada aprovechando la oquedad de la roca (60 x 32 cms y con un trazo de 5 a 3 cms de grosor). El estudio más detenido *in situ* así como de la tomas fotográficas ha permitido apreciar otras dos formas además del trazo largo superior (6a). Bajo el trazo más largo se descubre uno más corto que parece corresponder a un claviforme de pequeño tamaño (n.º 6 b). A un lado y a pocos centímetros otra mancha roja perdida se concreta en un claviforme de lados cortos y forma triangular (6c). Todos estos trazos rojos están muy perdidos y recubiertos por una capa de carbonatos formados posiblemente por disgregación de la pared o por la acción de condensación sobre la roca (figuras 5 y 9).

Del otro lado y en la pared derecha⁷, a un metro setenta del suelo, casi frente a las otras pinturas, se aprecian dos manchas rojas, casi una sobre otra (a 20 cms). La superior (nº 7) de unos 25 x 20 cms y la inferior (nº 8) de 20 x 40 cms. Por último, y a 4,25 m de la esquina de entrada al este camarín, hay un pequeño trazo (nº 9) rojo vinoso (12 x 3 cms) dispuesto de manera oblicua y a 70 cms del piso (figura 9).



Figura 4
Signos 1a y 1b. Situación Conjunto I

⁷ Conjuntos 2 y 3 formado por “trazos difusos, aparentemente no figurativos” y por “dos marcas difusas subcirculares” según el Profesor González Morales. No se cita el trazo vinoso (nº9). M. R. González Morales, La cueva de El Tebellín..., (1982)172-173

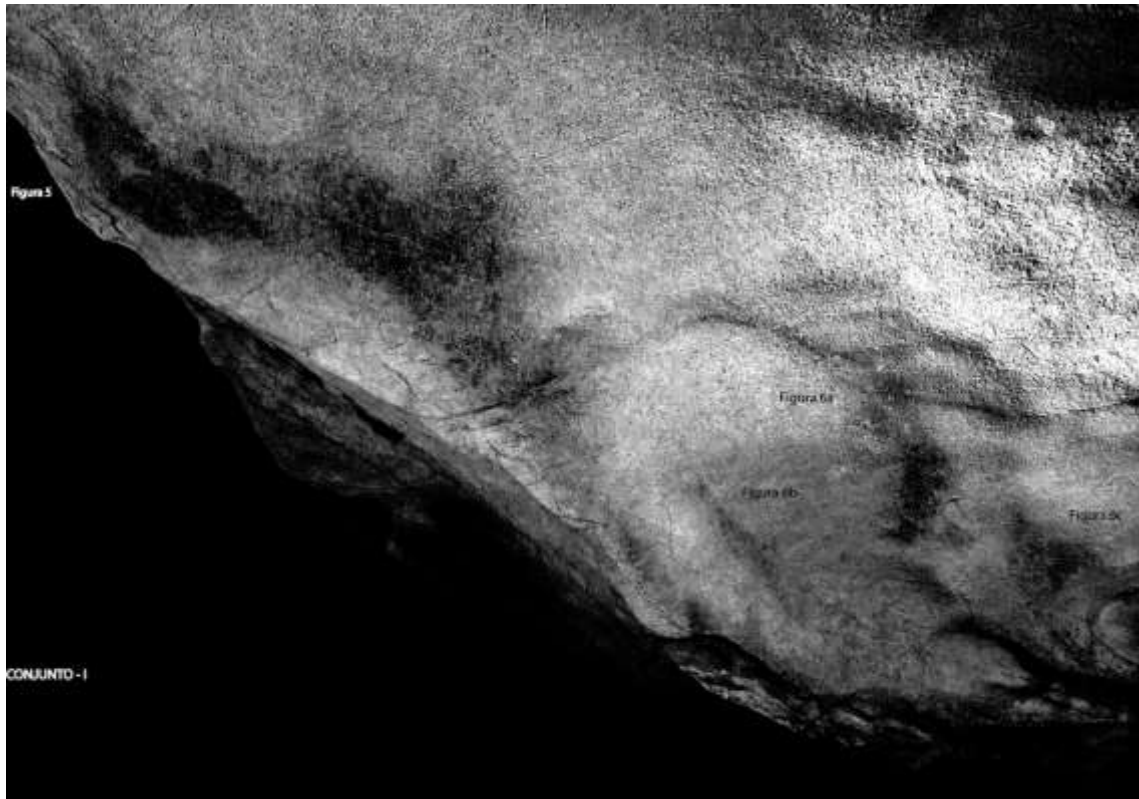


Figura 5
Conjunto I. Figuras 5, 6a, 6b y 6c

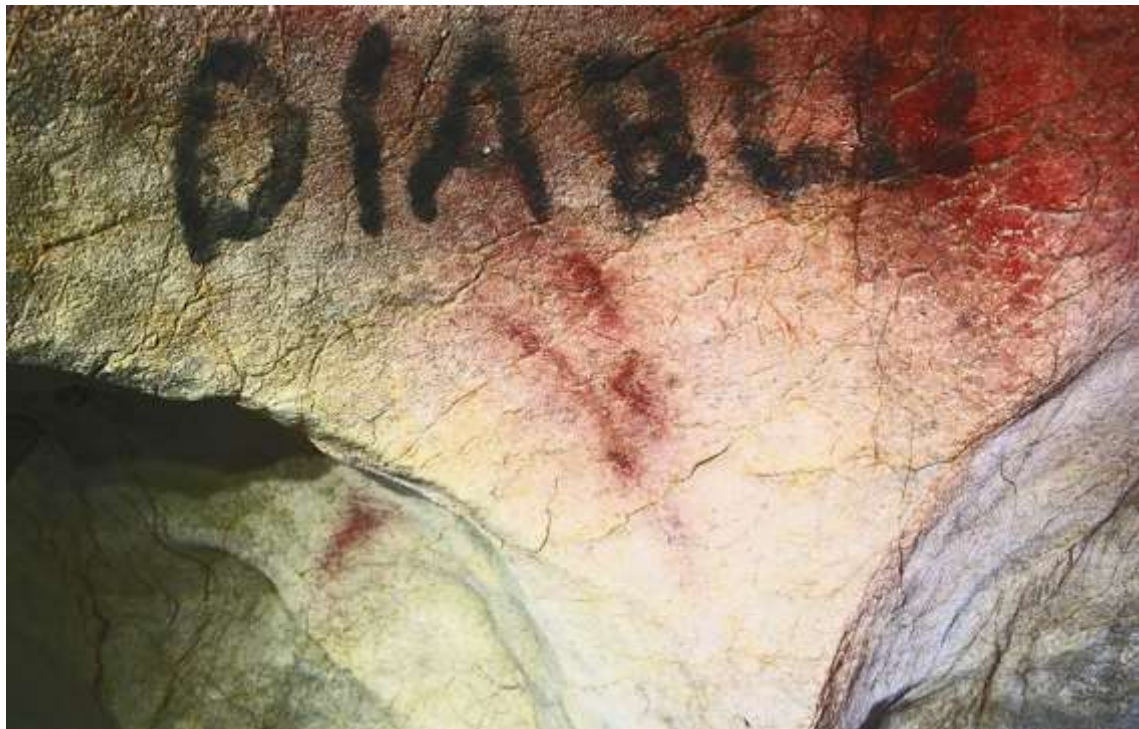


Figura 6
Signo en V nº 2 del Conjunto I



Figura 7
Signo en trompeta nº 3. Conjunto I



Figura 8
Signo en Y nº 4. Conjunto I

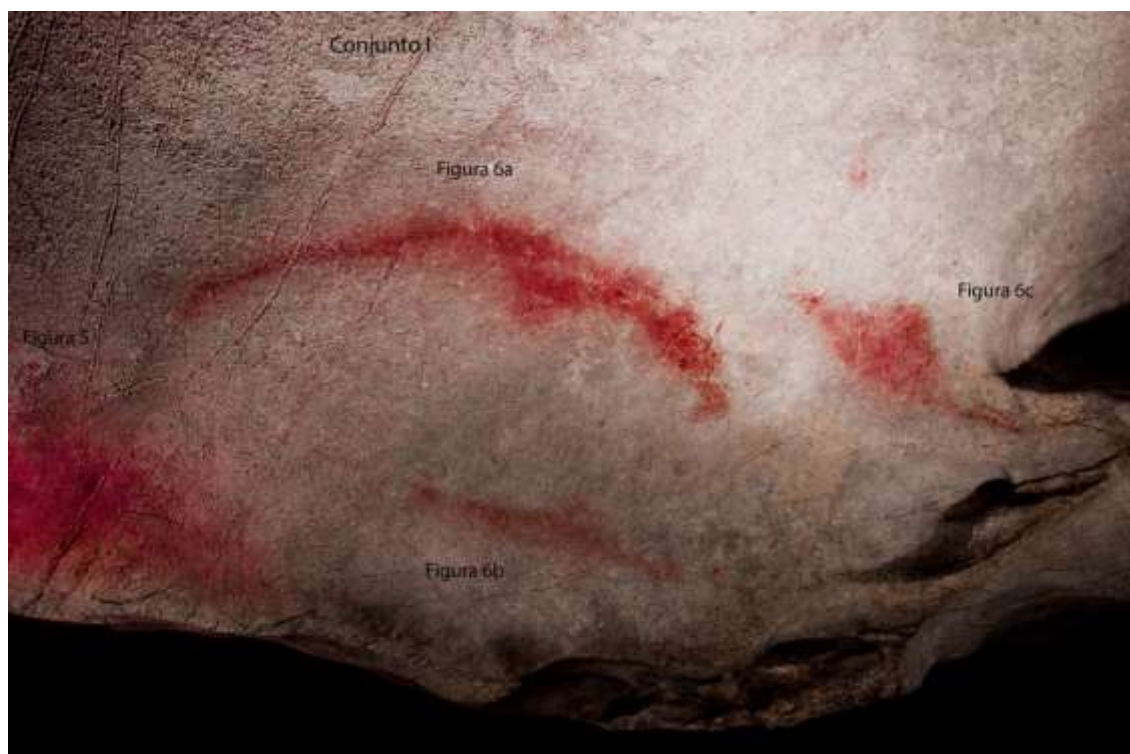


Figura 9
Conjunto I: Figuras 6a, 6b y 6c

El suelo del camarín cambia de altura a consecuencia de una gran colada (figura 2). Justo en esa ruptura de pisos y en la interrupción del paso por una gran estalagmita, se dispone el siguiente conjunto (II)⁸. Al pie del resalte, dentro de una especie de hornacina y en lado izquierdo se observan las dos primeras figuras pintadas en tinta plana roja (figura 10) Se trata de un claviforme (nº 12) en posición vertical de unos 75 cms de largo y 20 de ancho. Su base está algo perdida pero en la parte superior se aprecia el remate con un pequeño apéndice típico de los claviformes de esta cueva. A su vez en la parte central se observa el apéndice dispuesto de manera equidistante a los dos extremos. Su disposición, a ras de suelo, obliga a observarlo de manera forzada, y la inclinación de la pared distorsiona la imagen del mismo. Sobre él, a unos 20 cms y a la izquierda, se observa otra forma (nº 11). Se trata de una figura semicircular (50 x 25 cms) con tres pequeñas protuberancias en su base (difíciles de ver al haberse corrido la pintura pero que se llegan a apreciar mejor en las fotos). Algo más allá y a la izquierda (1,30m) un pequeño trazo (nº 10) de 13 cms por 4 cms dispuesto casi verticalmente. Sobre las figuras 11 y 12 se observan una serie de manchas rojas de difícil interpretación. La figura número 13, se sitúa a 30 cms del claviforme. Aparece totalmente velada por una colada estalagmítica que la cubre. Mide unos 30 por 40 cms aunque parece continuar en un

⁸ Agrupamos en este grupo los siguientes conjuntos de la publicación del profesor González Morales La Cueva de El Tebellín...: Conjunto 4 "una mancha difusa, probablemente estructurada en origen como otro claviforme, y un gran claviforme" (nº 11 y 12); Conjunto 5 "varias manchas difusas, parcialmente cubiertas por veladuras estalagmíticas o alteradas por decalcificación del techo que afecta de modo especial al conjunto 6" (nº13 y nº14 mejor definida por nosotros) y conjunto 11 frente a estos formado por "varias manchas muy perdidas de color y un trazo grueso muy intenso al pie de una hornacina" (nº15. Nuevo el nº15b). González Morales. "La cueva del El Tebellín...", (1982) 172-73.

quebro de la pared, parece continuar (20x 10 cms). En esa zona la galería se interrumpe por otra colada y por una gran estalagmita. A la vez es un punto donde el camarín gira al oeste y su suelo se nivela yendo en paralelo al techo (un metro entre ambos). La otra forma se observa sobre las dos figuras reconocibles (nº 11 y 12). Se trata de una gran mancha roja (nº 14), bastante perdida, que parece disponerse en forma semicircular entorno a una grieta y una pequeña irregularidad de la pared (de unos 45 cms). Mide 1,23 m y sus anchos son desiguales oscilando entre 27 y 13 cms. La mancha está recubierta en sus dos extremos por sendas coladas, una de aspecto más vitreo que la otra.

Frente a este grupo y en la pared derecha se aprecian manchas de pintura (nº 15) y casi a nivel de suelo, muy escondido se puede ver un trazo largo (40 x 8 cms) que hemos numerado como 15 bis.



Figura 10
Claviforme y signo rojo nº 11 y 12 (Conjunto II)

Siguiendo por la pared izquierda (figura 11), en el giro de la galería al pasar la colada sobre la pared y la estalagmita central, nos encontramos con el tercer conjunto (III)⁹. Está constituido por una serie horizontal de trazos gruesos que podrían ser -al menos tres- claviformes pintados en paralelo a lo largo de la pared. La primera figura del conjunto, es una línea larga y difusa en el techo (nº 16) trazada de manera alargada (40 x

⁹ Conjunto 7 de Morales. "hay tres manchas compactas de color de las que surgen hacia la derecha otras tantas bandas de pintura que parecen ser claviformes, el superior con el vértice hacia arriba, y los otros dos puestos al modo del conjunto 1"(nº 17,18 y 19)... "En paralelo con las bandas citadas, y ya en el techo, hay un trazo longitudinal también difuso" (Se trata de los nº 16, línea larga en el techo). La figura 20 no está descrita por M. R. González Morales, "La cueva de El Tebellín...", 1982.

7 cms). Entre la bóveda y la pared se observa el mencionado grupo de tres formas que interpretamos como claviformes. La pintura está muy difuminada haciendo difícil la interpretación. El superior -mejor conservado y cuya pintura monta ligeramente sobre una costra muestra un apéndice central y dos alterales- mide 76 por 10 cms (nº 17) y se separa por 8 cms de los inferiores. Los otros dos (nº 18 y 19) parecen formar una agrupación simétrica como los dos grandes claviformes de la entrada. Al otro lado (derecha) y en el techo se aprecia una mancha alargada (nº 20) y ligeramente curvada que mide 35 por 10 cms.



Figura 11
Conjunto III. Nº 17,18 y 19

Por último y cerrando la serie de pinturas, justo cuando el camarín cambia de nivel y se une nuevamente con la galería principal, se encuentra el último conjunto (IV)¹⁰. Está formado (figura 12) por un claviforme (nº 21) con las típicas protuberancias en sus extremos, mide 73 cms por 11 cms. Bajo éste, que parece realizado sobre un pequeño resalte de la roca, se dispone una mancha roja informe (nº 22) que mide 20x24 cms. Sigue en el techo un trazo longitudinal de 70 por 7 cms (nº 23) y finalmente y al otro lado, una figura (nº 24) de difícil interpretación y de forma semicircular ejecutada con trazos

¹⁰ Conjunto 8 de M. R. González Morales en su publicación de "La cueva de El Tebellín...", (1982) describe: "en ambas caras de una arista horizontal aparecen sendos claviformes rojos, opuestos y en el extremo izquierdo de los mismos hay restos de pintura que parecen configurar una mancha circular de la que surge un trazo hacia abajo" (nº21 y 22). Conjunto 9 "serie de cuatro trazos cortos que se asocian con una grieta y otras pequeñas manchas puntiformes..." (nº24. Se trata de la figura que interpretamos como escutiforme. El conjunto 10 cercano a las otras es un grueso trazo longitudinal ensanchado en sus extremos (nº23).

Revisión del conjunto de arte paleolítico de la cueva de L'Tebellín en el macizo del Llera (Posada de Llanes, Asturias... pág. 90

rojos que recuerda el extremo de un escutiforme (30 x 30 cms) o una forma similar a la figura nº 11(figuras 13a y b). Sobre ella una pequeña vírgula roja.



Figura 12
Conjunto IV, nº 21



Figura 13ª
Conjunto IV, nº24

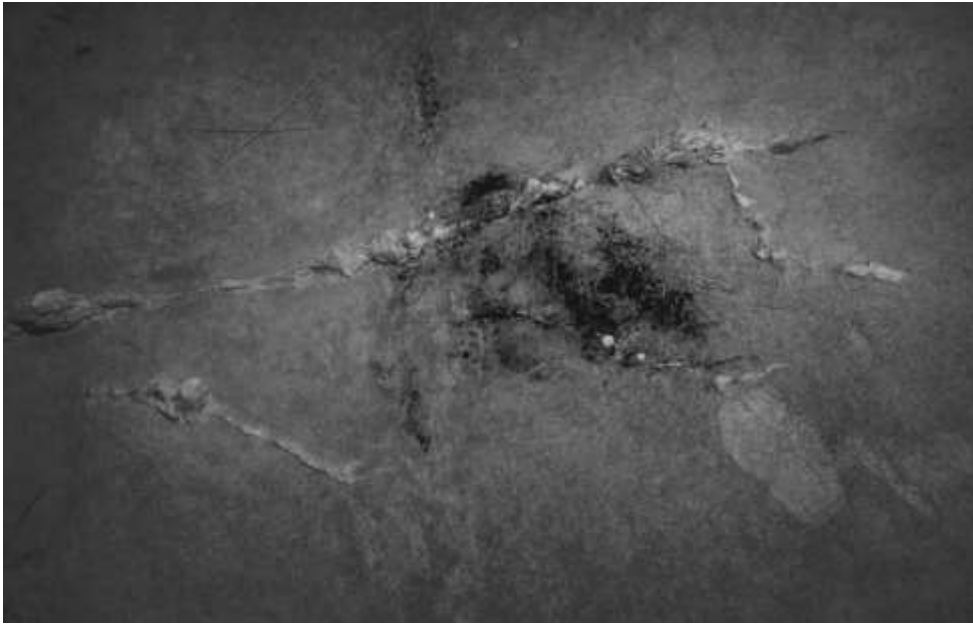


Figura 13b
Signo nº 24 en blanco y negro

La otra zona con pinturas se encuentra en el techo de la sala principal (Conjunto V)¹¹. Se trata de varios puntos alineados sin que sea posible apreciar forma alguna. Destacan tres puntuaciones dentro de una hornacina y a su lado dos cubriendo dos pequeñas oquedades del techo. En total forman un panel de 1,50 cms aproximadamente (figura 14).



Figura 14
Conjunto V. Puntuaciones bóveda de la galería central

¹¹ Este conjunto no fue detectado en la publicación de M. R. González Morales sobre la cueva.

2.- Visión del conjunto

El conjunto de pinturas de Tebellín presenta una gran homogeneidad en cuanto a iconografía (signos) y técnica pictórica (tintas planas rojas o digitaciones en el mismo color). Por un lado predominan toda la serie de ideomorfos del tipo “claviforme” (un total de 11 identificados con claridad de un total de 27 formas) y por otro, signos más simples en Y o V, puntos y trazos relacionados con oquedades o tipos complejos redondeados y ovalados. El elemento dominante y más destacable son los denominados en la bibliografía clásica como claviformes. Sus tamaños están en torno a un metro o más, se podría decir que es un santuario preferentemente de este tipo de signos. Las figuras -situadas en la pared izquierda- tienden a asociarse y acoplarse entre sí (Grupo 1a y 1b; Grupo 17,18 y 19 y Grupo 21 y 22). Todas ellas se disponen de manera horizontal salvo el nº 12 (se acompaña con un signo semicircular con tres apéndices). Cada grupo de la parte alta del Camarín es precedido con un trazo largo sobre la bóveda (n.º 16 Conjunto III y nº23 Conjunto IV) empezando por uno semicurvo en una pequeña oquedad del techo (n.º 20).

La serie comienza por los dos grandes ideomorfos que “anuncian” -según se accede a la galería- la entrada del camarín donde fueron pintados. Se hace de manera bien visible acabando en una versión más reducida de los mismos (Conjunto IV) al final del corredor. Estos signos se asocian -como se indicaba- con otras figuras en forma de Y, alargadas u ovals.

Si bien los claviformes parecen disponerse en la pared izquierda, por contra la zona derecha da la sensación -es difícil de precisar por su estado de conservación- de contener formas redondeadas rellenas de color y algunos trazos sueltos. Aunque, insistimos, que es la cara más perdida por lo que el reconocimiento de las pinturas se hace más complicado. De entre todos es destacable, en el conjunto IV, una figura que podría interpretarse como un pequeño escutiforme (nº 24) o un haz de líneas semicurvas. Finalmente, el conjunto V sobre el techo de la sala central se sale de esta homogeneidad espacial y pictórica de la cueva. Se trata de una serie de puntos y digitaciones que parecen asociarse a oquedades de la roca como encontramos en ejemplos cercanos: Mazaculos, Riera, Balmori,... Por último, el trazo vinoso a unos metros de la entrada del camarín es el único elemento con un color distinto que rompe con el tono rojo intenso en tintas planas del resto del grupo de pinturas.

Este tipo de cuevas que fueron destacadas y denominadas “santuarios especializados o monotemáticos” en su momento, por el profesor F. Jordá¹² parecen ser bastante frecuente en esta zona. Cuevas como las antes mencionadas u otras de más embargadura por su número de signos, como Herrerías o Jerrerías, se concentran en la rasa costera del oriente asturiano. Santuarios muy cercanos entre sí y dentro de un área de intensa ocupación paleolítica. (Tabla 1).

¹² F. Jorda Cerda, “Sur Des Sanctuaires Monothématiques dans L’Art Rupestre Cantabrique” Valcamonica Symposium III : 1976. 331-48; F. Jorda Cerdá, “Los Santuarios de Mazouco. Los Santuarios Mono-Temáticos y los animales dominantes en el Arte Paleolítico Peninsular”. Revista de Guimaraes 94. Sociedade Martins Sarmento. Guimaraes, Portugal. 1984. 307-327.

Conjunto	Tipología de los motivos	Nº de motivos	Numeración de los motivos en el panel
Conjunto I	Claviformes con apéndices laterales	3	1a, 1b, 6a
	Claviformes de pequeño tamaño simples	2	6b y 6c
	Signos en V	2	2
	Claviforme en forma de gaviota	1	5
	Posible claviforme	1	3
	Manchas Rojas Ovais	2	7 y 8
	Signo en Y	1	4
Conjunto II	Claviforme con apéndices laterales	1	12
	Signo ovalado con apéndices	1	11
	Traza vertical	1	10
	Manchas y trazos difusos	1	13 y 14
	Pequeño trazo	1	15
	Traza recto	1	15 bis
	Conjunto III	Traza recto largo en techo	1
Claviformes con apéndices		3	17,18 y 19
Traza semicurvo en techo		1	20
Claviforme con apéndices		1	21
Conjunto IV	Mancha	1	22
	Vírgula		25
	“Escutiforme” o haz de líneas curvas	1	24
	Traza longitudinal en techo	1	23
	TOTAL		25

3.- Análisis y definición de los signos claviformes: forma y territorialidad

La hipótesis de partida de nuestro trabajo – a partir de la revisión de las pinturas del Tebellín- es el análisis de este tipo de manifestaciones – claviformes- como elementos con la suficiente entidad para ser estudiados con una visión territorial (geografía social) así como establecer la diferenciación clara entre aquellos claviformes llamados clásicos y

los tardíos. Una idea ya sugerida por J. Fortea¹³. Hasta la fecha se englobaban en el mismo grupo y en la misma forma representada. A la vez que se plantea esa distinción formal, queremos proponer un marco cronológico diferenciado para ambos. Como se indicaba todos los denominados claviformes eran considerados signos de tipo femenino como parte de un mismo grupo formal. Se partía de la definición de A. Leroi-Gourhan¹⁴; es decir un signo alargado (eje del cuerpo) con apuntamiento o abultamiento central (expansión lateral) que sintetiza el perfil de mujer. Este autor los veía como una evolución de las figuras femeninas inclinadas. Un conjunto de signos repartidos fundamentalmente por el área cantábrica y pirenaica. Cronológicamente para este autor, todas eran formas dentro de su Estilo IV¹⁵ permitiéndose una división en dos grupos, pequeña taxonomía que ya reflejaba la necesidad de establecer una clara división de aquellos signos:

- Claviformes dentro del Estilo IV antiguo que englobarían aquellas grandes figuras de brazos iguales (techo de Altamira, Pasiega,...).

-Claviformes tardíos o evolucionados (Estilo IV reciente) con brazos disimétricos o deformados como los pintados en Pindal.

Esta división ha sido seguida para el cantábrico, posteriormente, en trabajos sobre este tipo de manifestaciones sígnicas por autores como C. González Sainz¹⁶ planteando la denominación de claviformes clásicos (Altamira, Pasiega,...) frente a la serie tardía de Pindal y Cullalvera. No obstante este autor ya precisaba la dificultad de vincular ambas series salvo que sea de orden cronológico. A su vez asociaba -formalmente- los primeros, como veremos más adelante y de manera muy acertada, a los signos cuadrangulares cantábricos del Estilo III y los segundos al mundo pirenaico donde aparecen series similares. Si parece, por tanto, que existe una división formal y cronológica del grupo pero también territorial como se verá.

Otro de nuestras hipótesis sería definir con claridad esa división, no sólo formal dentro del grupo sino su personalidad geográfica con las implicaciones que más adelante se comentarán. Esa visión y conceptualización de estos ideomorfos -por nuestra parte- partiría de una idea expresada, en su momento, por A. Leroi-Gourhan¹⁷. Una hipótesis que pretendía asociar, por su tipología y concentración, determinados "signos complejos" según la terminología de aquel autor a un espacio geográfico concreto, denominándolos "marcadores étnicos". Este planteamiento fue recogido y desarrollado posteriormente por

¹³ El profesor F. J. Fortea ya señalaba la posibilidad de ver este tipo de signos como marcadores territoriales junto a Altamira y La Pasiega. A la vez señalaba que estos ideomorfos se denominaban incorrectamente claviformes. F. J. Fortea Pérez, "Apuntes Sobre El Arte Paleolítico del Oriente de Asturias". En S. Ríos, C. García De Castro, M. Rasilla y J. Fortea (eds). Arte Rupestre Prehistórico del Oriente de Asturias, Oviedo: Ed. Nobel (2007) 226.

¹⁴ A. Leroi-Gourhan, "Le Symbolisme Des Grand Signes Dans L'art Pariétal Paléolithiques", Bspf 55 .5-6 (1958) 378 ; A. Leroi-Gourhan, A.: La Prehistoria Del Arte Occidental. Barcelona : Ed Gil (1968) 84-85.

¹⁵ A. Leroi-Gourhan, La Prehistoria Del Arte Occidental... (1968) 120-121.

¹⁶ C. González Sainz, "En torno a los paralelos entre el arte mobiliario y el rupestre". Veleia 10: 1993. 39-56. C. González Saínz, E. Muñoz y J. M^a Morlate, "De Nuevo En La Cullalvera (Ramales, Cantabria). Una Revisión De Su Conjunto Rupestre Paleolítico". Veleia 14 (1997) 78-96.

¹⁷ A. Leroi-Gourhan, "Les Signes Parietaux Comme <Marqueurs> Ethniques". Altamira Symposium. Madrid: Ministerio De Cultura (1980) 289-294.

otros autores, caso de A. Moure Romanillo¹⁸ que planteó una clarificadora tesis sobre la identificación de espacios sociales a través de determinadas manifestaciones artísticas en la cornisa cantábrica o más recientemente por M. Groenen¹⁹ junto con estudios más concretos como los realizados sobre las figuras de La Covaciella en su momento por J. Fortea y su equipo²⁰ y más recientemente por el grupo de investigadores coordinados por M. García y A. Rodríguez²¹ o en el valle del río Sella por M. Menéndez²² y R. de Balbín²³. Para nosotros este punto de partida (marcador étnico o signos de referencia) es clave, en primer lugar, para entender la diferenciación que se hará entre el tipo de los llamados claviformes Tebellín-Pasiega-Altamira respecto al tipo Pindal-Cullalvera y la hipotética vinculación, de aquéllos, con otros ideomorfos (cuadrangulares), así como la diferente y posible función signíca y por consiguiente simbólica, que éstos pudieran tener para aquellas poblaciones paleolíticas. Por tanto nuestro trabajo²⁴ -siguiendo las premisas de los autores antes citados y nuestras propias observaciones basadas en una concentración de factores artísticos y geográficos-²⁵ siempre parte de la identificación formal de uno o varios tipos de ideomorfos, la fuerte concurrencia de los mismos en un espacio geográfico determinado con personalidad social y económica²⁶, su “asociación” a otras expresiones plásticas singulares tanto iconográficas como estilísticas y cierta complejidad formal de las manifestaciones definidas²⁷. Frente a esos elementos más elaborados, específicos y reiterativos tendríamos otra serie de manifestaciones gráficas más generales y por tanto más difíciles de asociar e identificar con un territorio concreto dada su amplia dispersión espacial (caso de signos simples como puntos, los claviformes tipo Pindal, vulvas, etc). Signos o expresiones que tendrían otros cometidos plásticos y simbólicos. Por tanto no vinculables al concepto de identificadores territoriales *sensu stricto*.

¹⁸ A. Moure Romanillo, "Arte Paleolítico Y Geografías Sociales. Asentamiento, Movilidad y Agregación Al Final Del Paleolítico". *Complutum* 5, (1994) 313-330.

¹⁹ M. Groenen, M: Sombra y luz en el Arte Paleolítico. Barcelona: Ed Ariel (2000) 43.

²⁰ J. Fortea Pérez, "El Bosque". Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1991-94. Oviedo. Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias (1995) 271-274; F. J. Fortea Pérez, "Cuevas de Covaciella y El Bosque (Cabrales). Campaña de 2000". Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1999-02. Oviedo: Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo. (2007a) 221-226.

²¹ M. García-Diez et alii, "Parietal Graphic Territories In The Magdalenian: An Initial Proposal Based On La Covaciella Cave (Asturies, Spain)". XIX International Rock Art Conference. Ifra. H.Collado Y J.J García. (Eds). Symbols In The Landscape: Rock Art And Its Context . Arkeos 37. (2015) 1297-1303.

²² M. Menéndez, "Arte Prehistórico y Territorialidad En la Cuenca Media del Sella". *Arte Prehistórico Desde Los Inicios Del Siglo XXI*. (2003)185-199.

²³ R. de Balbín, "Los Caminos más antiguos de la imagen: El Sella". *Expresión Simbólica y Territorial: Los Cursos Fluviales y El Arte Paleolítico en Asturias. Un Siglo después del reconocimiento científico de la Cueva de La Peña, Candamo (De Blas, M. A, De.)*. Oviedo: RIDEA, (2014) 65-91.

²⁴ A. Martínez-Villa, "Nuevas evidencias de Arte Rupestre en el Paleolítico del Valle Sella-Güeña. Contexto y territorio". En S. Corchón y M. Menéndez (eds.), *Cien Años de Arte Rupestre Paleolítico*. Salamanca: Universidad De Salamanca, (2014) 301-318.

²⁵ Nuestro trabajo de investigación tanto de doctorado como de tesis doctoral parte de estas premisas siguiendo algunas de las hipótesis lanzadas para la ocupación paleolítica del valle medio del río Sella y los elementos identificadores de un territorio por el profesor Mario Menéndez y su equipo.

²⁶ M. Menéndez, M.: "Arte Prehistórico y Territorialidad... (2003) 185-199.

²⁷ Por ejemplo los tectiformes de Les Eyzies, los aviformes de la región de Lot o los cuadrangulares tabicados cantábricos presentes en Castillo, Pasiega, Chimeneas o Altamira y cuya versión grabada podríamos encontrar en el Buxu o Tito Bustillo.

Volviendo a nuestro caso, A. Leroi-Gourhan inició una interesante discusión -como se decía más arriba- sobre el uso, concreto, como marcador étnico que podrían tener los denominados claviformes tardíos, dada su mayor dispersión geográfica aun concentrándose, éstos, en la zona pirenaica (Niaux, Trois-Frères, La Portel, Tuc d'Audoubert, Mas d'Azil, Bédeilhac...) frente a dos casos cantábricos²⁸ (Pindal y Cullavera a una distancia de 80 km entre ambas y 500 km con el otro núcleo)²⁹. Ese origen en el Ariège no ofrece dudas a otros autores³⁰ aunque rechazan, como hizo en su momento A. Leroi Gourhan, su uso como marcador étnico frente al que podrían tener otros signos proponiendo un fenómeno de transferencia.

Ante esta problemática y atendiendo a nuestro planteamiento inicial- antes expuesto-, no cabe más que definir qué se entiende por signo tipo claviforme, las posibles diferencias entre ellos y por tanto su implicación y sentido simbólico. Esa reflexión crítica realizada por A. Leroi-Gourhan³¹, sobre la validez del "claviforme del Ariège" con un posible uso como marcador étnico, está en la base del estudio sobre la diferenciación de los distintos casos y formas. A la par de la necesidad de ir mejorando la definición y el concepto de marcador étnico aplicado concretamente a algunos tipos de signos. Proceso de precisión en el que parece que la exclusiva concentración – a la vista de algunos casos como los claviformes pirenaicos- de un ideomorfo en un espacio geográfico no es suficiente para usar y aplicar ese concepto -marcador étnico- como tal sino que deben conjugarse otros factores como se expresaba anteriormente (por ejemplo, el diseño formal del signo, la concurrencia territorial de otras manifestaciones artísticas, la forma de concebir el signo y su tipología, el análisis del espacio y su uso, la visión de "antítesis" de una región frente a otros espacios geográficos, etc). No obstante las concentraciones de determinado tipo de manifestaciones sígnicas sí podrían ponerse en relación con núcleos de origen de las mismas y con fenómenos de difusión o contacto entre regiones (caso de los claviformes del Ariège) como bien ha expuesto G. Sauvet³² recientemente.

Por tanto podría plantearse que este tipo concreto de ideomorfos (claviforme tipo Pindal-Cullalvera) que A. Leroi-Gourhan asimilaba a la abstracción de un perfil femenino³³ se alejarían de la idea planteada en principio: ideomorfo-territorio. Habría que comenzar por identificar y separar los diferentes tipos denominados claviformes³⁴. Estas figuras con

²⁸ Actualmente hay que añadir otro grupo intermedio entre el mundo centro-cantábrico y pirenaico. Se trata de una serie de claviformes grabados aparecidos en la cueva vasca de Armintxe. Un avance de los hallazgos se ha presentado César González Sainz en el workshop de Santimamiñe 2016 "Redescubriendo el Arte Parietal Paleolítico".

²⁹ Para el profesor G. Sauvet serían resultado de uno más de los intercambios que se producen hacia el Magdaleniense medio entre la zona pirenaica y cantábrica. G. Sauvet, "Histoire De Chasseurs. Chronique Des Temps Paléolithiques". En S. Corchón y M. Menéndez (eds). *Cien Años De Arte Rupestre Paleolítico*. Salamanca: Universidad de Salamanca, (2104) 22.

³⁰ En este caso, se plantea que el núcleo estaría en el Ariège y llegarían al Pindal y Cullalvera por transferencia directa que podría deberse al desplazamiento de un pequeño grupo. G. Sauvet, J. Fortea, C. Fritz y G. Toselló, "Crónica de los intercambios entre los grupos humanos paleolíticos. Contribución del Arte para el periodo 20000-12000 Años BP". *Zephyrus LXI*, (2008) 47 y 53.

³¹ Leroi-Gourhan. "Les signes...", (1980) 290-293.

³² G. Sauvet, "Histoire des chasseurs...", (2014) 15-30.

³³ A. Leroi-Gourhan los ve como abstracciones femeninas frente a visiones etnográficas postuladas por autores como Henri Breuil. Leroi-Gourhan, A.: "Le Symbolisme des grand signes ...", (1958) 388; A. Leroi-Gourhan, "La fonction des signes dans les Sanctuaires Paléolithiques". *Bull. Societé Prehist. Française*. 35, 7-8 (1958) 318.

³⁴ Esta diferenciación ya fue apuntada por Henri Breuil, Hugo Obermaier y Hermilio Alcalde del Río en su trabajo de la cueva de La Pasiega, donde se apreciaba la similitud formal y dimensional de

vástago central³⁵, con protuberancia lateral en un lado y en el tercio superior (asimetría vertical) como los que se encuentran en Pindal o Cullalvera (generalmente aparecen asociados en grupos de 5 ó 6 unidades) deben separarse nominal y formalmente³⁶ -desde nuestro punto de vista- del otro grupo bien definido por distintos autores y en el que entrarían los signos del Tebellín. Se trataría de aquellos que encontramos en el gran techo de Altamira, en galerías B y C de La Pasiega o en La Garma (el caso del Castillo se comenta más adelante) junto a cuevas como La Lloseta y Tito Bustillo (Fig. 15). Creemos que la taxonomía, más cronológica que formal, avanzada por C. González Sainz³⁷ no parece lo suficientemente concreta³⁸. De hecho, este autor asume la evolución de unos sobre los otros vinculándose como parte de un mismo grupo aunque recalando la vinculación territorial de las primeros al mundo cantábrico mientras que los evolucionados serían parte de un proceso más amplio vinculado a zonas pirenaicas³⁹.

Estamos, pues, ante un tipo de ideomorfo propio y específico del cantábrico que de momento se repite, especialmente, en la zona Pas-Saja-Besaya junto a los signos cuadrangulares (Altamira, Castillo, Pasiega, etc) pero con un área mayor de dispersión – a raíz de los últimos hallazgos en la cuenca del río Sella- dentro del núcleo central de la Región Cantábrica situado entre el Sella y Pas. Un territorio con cierta personalidad artística como había definido en su momento, acertadamente, A. Moure Romanillo⁴⁰. Un espacio geográfico que podría haber sido ocupado en un amplio periodo del paleolítico superior⁴¹ por grupos con una “misma unidad ideológica” manifestada en modelos iconológicos similares (sugere hipótesis planteada por F. Bernaldo de Quirós y A. Mingo⁴²). Parece como señala G. Sauvet⁴³, que los signos claviformes poseen un problema de terminología y tipología, un uso y abuso del término que conduce a error. Hasta la fecha se han englobado en el mismo grupo elementos que a nuestro juicio poco o nada tienen que ver. Los claviformes del Pindal, por ejemplo, se conciben formalmente - como ya se expresó reiteradamente- de una manera muy diferente a aquellos que vemos en el Tebellín, Altamira o Pasiega. Mientras que unos se suelen representar de manera vertical en trazos relativamente cortos, relativamente finos y paralelos, en grupos de 6 u 8 y con pequeña protuberancia en la parte superior (asimetría); los segundos se plasman, por lo general, en gran formato o al menos con cierta masa en la forma y en la concepción de la figura propiciando una fuerte impronta visual (véanse los dos signos de entrada del Tebellín), fueron pintados con tintas planas rojas, se destaca la protuberancia central y en casos -más pequeñas- laterales (Tebellín o Pasiega), se suelen disponer en posición

los claviformes de La Pasiega y Altamira respecto a los de Niaux y Pindal. H. Breuil, H. Obermaier y H. Alcalde Del Río, La Pasiega, Puente Viesgo (Santander, Espagne). Madrid. Instituto De Paleontologie Humaine. (1913) 34.

³⁵ La doctora Pilar Casado en su tipología planteaba concentraciones de estos signos y los denomina B.II 1.1 y B.II 1.2. P. Casado, Los signos en el arte paleolítico..., (1977) 249 y 272.

³⁶ Una separación más que formal, posiblemente de significado o intencionalidad.

³⁷ C. González Sainz, "En torno a los paralelos...", (1993) 45-49.

³⁸ Este autor aborda la relación pirenaica y cantábrica de estos signos y su relación con signos cuadrangulares proponiendo una datación desde el Magdaleniense inferior al superior. Formalmente siguen siendo perfiles femeninos.

³⁹ C. González Sainz, E. Muñoz y J. M^a Morlate, "De nuevo en la Cullalvera...", (1997) 96-97.

⁴⁰ A. Moure Romanillo, "Arte paleolítico y geografías...", (1994) 313-330.

⁴¹ Ese periodo podría concentrarse entre los inicios del paleolítico superior en la cornisa cantábrica y el 14000-14500 BP con la irrupción de nuevas fórmulas iconográficas, estilos, etc.

⁴² F. Bernaldo De Quirós y A. Mingo Álvarez, "La Interpretación De Los Signos", En J. A. Lasheras (ed), El Significado Del Arte Paleolítico, Madrid: Ministerio de Cultura, (2005) 211-228.

⁴³ G. Sauvet, "Histoire des chausseurs...", (2014) 24.

horizontal o sub-horizontal más que vertical, hay simetría en la composición, etc. Pero si algo define formalmente estos ideomorfos es su simetría bajo el patrón compositivo xlx de A. Leroi-Gourhan. Este hecho fue puesto de relieve por él mismo⁴⁴ al plantear que aquellos signos que podían tener un correlato como marcador étnico seguían ese esquema, bien fueran cuadriláteros del Périgord, tectiformes de Les Eyzies, aviformes de Quercy o cuadriláteros cantábricos. Aunque todos con una concepción formal y una asociación territorial bastante concreta y definida.

Por tanto, y diferenciando ambos grupos ya comentados al comienzo de este apartado (BII. 1.1 y BII 1.2 siguiendo la tipología de P. Casado⁴⁵ se podría plantear sin duda que nos encontramos ante otro conjunto de signos con fuerte personalidad. Los claviformes tipo Tebellín-Altamira-Pasiega podrían, a nuestro juicio, ser considerados como marcadores étnicos o al menos ser manifestaciones peculiares del mundo simbólico de un grupo humano dentro de un territorio concreto que nosotros establecemos -a tenor de la dispersión de cuevas- en toda el área costera desde el Sella al Pas estando representados en las cuevas de Tito Bustillo, La Lloseta, Tebellín, Pasiega, Altamira, Garma y posiblemente en El Castillo. Parece que los "claviformes tipo Tebellín" son expresiones plásticas -como se vio anteriormente- que siguen un patrón compositivo (xlx) cercano a otros ideomorfos como los aviformes de Placard o los signos cuadrangulares tipo Altamira-Castillo aunque con un resultado plástico final diferente. Tampoco parece descabellado pensar que pueda existir una relación geográfica (coinciden en parte, con las mismas cuevas y territorio del Pas-Besaya) y simbólica de algún tipo, entre estos claviformes y los signos cuadrangulares (Altamira, Garma, Pasiega,...). Esta relación ha sido defendida por otros autores⁴⁶. Es más, ciertos tipos de ideomorfos cuadrangulares con apéndice central, divisiones internas y lados algo curvados del Castillo recuerdan, ligeramente, a algunos claviformes como los de La Pasiega, Lloseta o Tebellín, incluso se ha planteado que unos sean evolución de los otros⁴⁷, si bien hay diferencias importantes entre ambos, como es la masa de color rellenando la figura frente a la compartimentación por líneas del interior. Consiguientemente parece que nos encontramos con un nuevo tipo de signo asociado a un espacio geográfico concreto (Sella-Pas) que sigue los patrones compositivos de aquéllos aunque con sus propias fórmulas pictóricas y plásticas, diferenciándose morfológicamente de ideomorfos típicos como los aviformes de Placard -entre otros-.

Creemos, a tenor de estas evidencias, que los llamados claviformes clásicos se diferencian claramente de los denominados tardíos. No sólo formal y temporalmente, sino conceptualmente. Mientras que los segundos si podrían ser abstracciones de la forma femenina tal como expresaron autores como A. Leroi-Gourhan, los primeros responderían a una concepción territorial alejada de la figuración femínea.

⁴⁴ A. Leroi-Gourhan, "Les signes...", (1980).

⁴⁵ P. Casado, Los signos..., (1977) 249 y 272.

⁴⁶ C. González Sainz, "En torno a los paralelos...", (1993) 47-48; D. Garate, Análisis y caracterización de los conjuntos...", (2006) 458-460; R. Eric, "Expression Individuelle, Expression Collective: Confrontation des motifs du Paléolithique Supérieur". En M^a. A. Medina-Alcaide, A. Romero. R. Ruiz-Marquez y J. L. Sanchidrián (eds.), Sobre Rocas Y Huesos: Las Sociedades Prehistóricas y sus manifestaciones plásticas. Málaga: Fundación Cueva de Nerja, (2014) 106.

⁴⁷ Para este autor los claviformes clásicos serían una simplificación formal de los signos cuadrangulares u ovals con apuntamiento o arco conopial que asociaba al Estilo III. C. González Sainz, "En torno...", (1993) 47-49.

Por otro lado y a pesar que la casuística no es muy extensa (unos 59 ideomorfos de este tipo) concentrándose el mayor número de representaciones en dos cuevas (Altamira y Tebellín)⁴⁸, si se podrían establecer diferenciaciones entre el grupo ya definido.

A pesar de no ser una figura muy atendida en las descripciones de los registros gráficos de las cuevas, si hemos intentado con la documentación existente⁴⁹ recoger una cierta variación de tipos y plasmarla en una tabla con el fin de ver posibles concordancias y repeticiones de signos. Bien es cierto que en las cuevas donde hay un mayor número de representaciones, como Altamira, si se observa cierta variabilidad y casuística al contar con mayor muestra; menor en el caso del Tebellín donde el tipo principal domina la escena y el número de expresiones (figura 15).





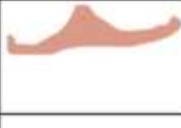

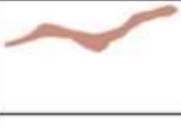








	Tipo 1	Tipo 2	Tipo 3	Tipo 4	Tipo 5
Altamira					
Pasiega B					
Pasiega C					
Tebellín					
Tito Bustillo					
Lloseta					

Figura 15
Tabla de signos claviformes cuevas cantábricas

⁴⁸ A falta de datos concretos en algunas publicaciones que suelen tratar este tema de formas tangencial –complicando el estudio y sistematización- se han recogido el siguiente número de representaciones: Tito Bustillo 3, Lloseta 1, Tebellín 11, Altamira 33, Pasiega 8 y Garma 3. Dejamos a un lado El Castillo que podría contener una representación.

⁴⁹ Hay poco aparato gráfico, escasas descripciones y ninguna medida por lo que es imposible a día de hoy hacer un estudio pormenorizado.

Parece clara la intención de representar estos signos en lugares donde atraen la atención del observador pintándose con dimensiones importantes, en torno al metro o superior (caso del Tebellín que sobrepasa los dos metros). Es patente el propósito de buscar visibilidad por tamaño y ubicación al ser situados en entradas de pasajes laterales o en grandes techos. Una localización ya apuntada por D. Gárate⁵⁰ cuando indicaba: “son propios de espacios laterales o principales en el tramo medio de desarrollo de la cavidad pero en contadas ocasiones se localizan en el sector Terminal”. En el primer caso, en accesos de camarines como el Tebellín, pasajes laterales caso de La Pasiega o Tito Bustillo donde se sitúan -además- en puntos altos. En el segundo caso, pintados en grandes techos como Altamira. Estos signos se suelen representar de manera agrupada (Tebellín, Tito Bustillo, Pasiega o Altamira) formando conjuntos de tres o más unidades, salvo La Lloseta con sólo un caso. Altamira recoge lo que parecen ser dos grupos; uno en el centro-extremo del panel y otro más lateral (figura 16). En el primero se observan al menos dos superposiciones y una serie acoplada.

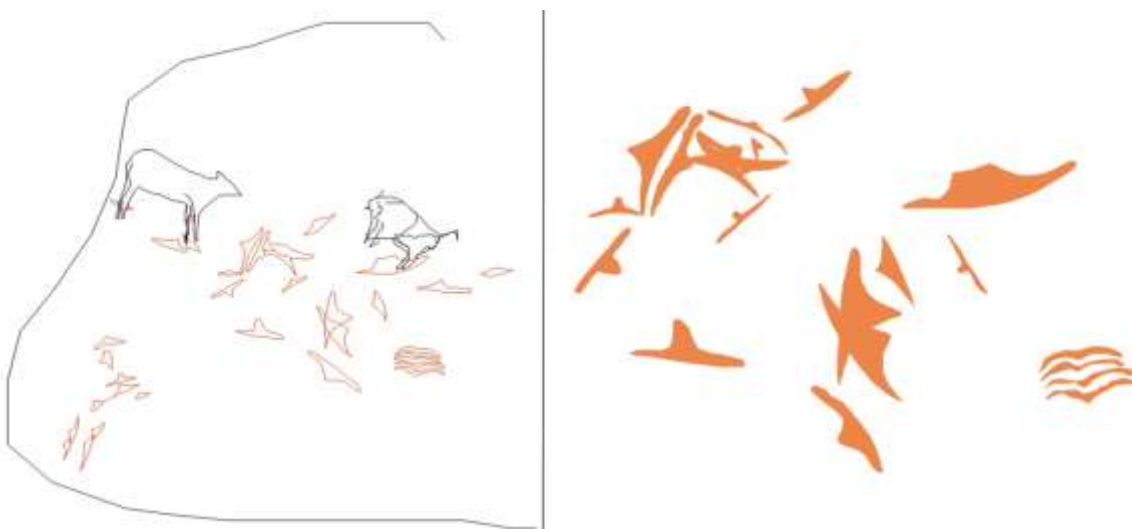


Figura 16
Esquema de claviformes del Gran Techo de Altamira. Basado en dibujos de S. Ripoll y H. Breuil

Sí llama la atención la disposición de algunos de los claviformes estudiados, como aquellos que A. Leroi-Gourhan denominaba “claviformes acoplados” y que se ven en La Pasiega (figura 15), en El Tebellín (figuras 4 y 11) o Altamira⁵¹. Se trata de dos o más claviformes con apéndices laterales, algo sinuosos en la forma y que se adosa con otro en posición similar u opuesta.

Esta apreciación de A. Leroi-Gourhan, más bien tipológica, sobre estos signos nos lleva a plantear -con reservas- ciertas diferenciaciones sobre las representaciones existentes (figura 15), evidentemente siendo muy prudentes en cuanto a establecer una taxonomía de estos elementos gráficos (dado el reducido número de casos y la escasas descripciones en las publicaciones) aunque sí identificando formas concretas que parecen repetirse en algunas cuevas.

⁵⁰ D. Garate, Análisis y características... 458.

⁵¹ S. Ripoll Pérez, “Representaciones femeninas de la Cueva de Altamira (Santillana del Mar, Cantabria)”. *Ars Praehistorica* VII-VIII (1988) 69-86.

El primer caso (Tipo 1) se concibe de manera proporcionada entre sus alas, cuyos extremos presentan apéndices laterales, y el centro de la figura está formado por un vástago central prominente y de forma triangular. Si bien cabe hacer un matiz a la vista de los casos de L'Tebellín. Por un lado estarían los dos ideomorfos de gran tamaño (figura 4) de brazos más rectos y por otro, los del interior (Conjunto IV) con las extremidades ligeramente flexionadas, apéndice más triangular y ligera concavidad en la base⁵²; es decir, algo más sinuosos en la forma. A este grupo podrían corresponder un pequeño grupo de tres figuras encontradas en la cueva de Tito Bustillo⁵³ y el pintado en La Lloseta⁵⁴ o algunos de La Pasiega B.

Formas más sinuosas (tipo 2) en sus brazos y pintados de manera más grácil con un perfil de gaviota cuyo ejemplo son los cuatro ideomorfos acoplados (únicos hasta ahora con un referencia cronológica al ser datada una costra por encima de ellos) de Altamira (figura 16b) y posiblemente el nº 5 de L'Tebellín y en el conjunto de La Pasiega B⁵⁵ (figura 17). Por su sinuosidad estarían más próximos al tipo 1.



Figura 17
Ideomorfos de La Pasiega B. Sobre fotografía facilitada por D. Gárate Maidagán

⁵² Como un bigote con las puntas hacia arriba.

⁵³ R. de Balbín, "Los caminos más antiguos...", (2014) 80-81.

⁵⁴ La única referencia es una fotografía y una sucinta descripción. No obstante parece tratarse de un conjunto muy próximo al estudiado por nosotros. Tanto para el grupo de Tito Bustillo como de La Lloseta, Balbín propone una cronología temprana relacionada con las figuras rojas antropomorfas y de adscripción sexual como las vulvas, de ambas cuevas, por tanto próximas a las dataciones de Altamira. Para este autor los claviformes son siluetas de formas femeninas. Por una fotografía facilitada por el profesor Rodrigo Balbín, al que agradecemos su colaboración y aportación, creemos que el claviforme de la Lloseta podría entrar en esta tipología.

⁵⁵ En este caso trabajamos por una fotografía facilitada por Diego Garate al que agradecemos su aportación.

Una tercera variedad (tipo 3) podría estar formada por aquellos que presentan un apéndice triangular o ligeramente curvado (no muy desarrollado) y brazos rectos, finos y por lo general largos. No suelen ser de gran tamaño. Tenemos varios ejemplos en Altamira (figura 16b) y en el Tebellín (nº 6b).

Otro tipo (tipo 4) estaría formado por las figuras con apéndice central menos marcado, con lados curvados más cortos y finos en los extremos y bases curvadas, por lo general cóncavas. Se trata de figuras menos equilibradas y con tendencia a una estructura más triangular. Es el caso de varios formas pintadas en el Gran Techo de Altamira (por ejemplo bajo las patas de la gran cierva) y un último hallado en el Tebellín (nº 6c). Suelen ser de menor tamaño que el resto de ejemplos.

Ideomorfos con gran protuberancia central, muy gruesa y que tiende a formas rectanguloides o ligeramente ovaladas (tipo 5). Los brazos son finos y dan una sensación desequilibrada y de apariencia más pesada que los otros casos. Presentan una apariencia de sombrero. Tenemos ejemplos en La Pasiega y en Altamira (figuras 15 y 16a y b).

Si parece, que los conjuntos más uniformes y similares entre si son Tebellín y Pasiega B. Ambos presentan tipos con apéndice central y lateral (Tipo 1) junto con otro en forma de gaviota (Tipo 2). El caso de Altamira es más interesante. Su gran techo alberga la mayoría de estos signos cantábricos pero también todas las variedades que hemos podido recoger, de ellos. Es como si en esta cueva confluyeran en el tiempo y en espacio las diferentes manifestaciones de ideomorfos que se han venido estudiando en este trabajo. Esa variedad y concentración nos vuelve a sugerir esa idea tan socorrida y atractiva defendida por M. W. Conkey⁵⁶ al proponer el uso y la existencia de esta cueva como un lugar de agregación social en el tiempo.

4.- Cronología y paralelos

Una vez determinados los conjuntos, variedades de claviformes y sus similitudes descartando la relación formal entre los tipos Tebellín-Altamira-Pasiega y los tipos Pindal-Cullalvera⁵⁷, resta contextualizarlos cronológicamente⁵⁸. A falta de datos absolutos⁵⁹ (salvo el caso de Altamira con una costra datada y que se discutirá más adelante) la aproximación cronológica debe realizarse mediante el análisis de los conjuntos pictóricos

⁵⁶ M. W. Conkey, "The Identification Of Prehistoric Hunter- Gatherer Aggregation Sites: The Case Of Altamira", *Current Anthropology*, 21-5 (1980) 609-630.

⁵⁷ Sobre la cronología de este tipo de ideomorfo vinculado al mundo pirenaico no vamos a entrar. Parece aceptada de manera general su vinculación al magdaleniense superior (sobre el 13000 BP), siguiendo las premisas de A. Leroi-Gourhan, tanto para el Pindal como para Cullalvera. J. Fortea, "El Pindal, Asturias". *El nacimiento del Arte en Europa*, París: Unión Latina, (1992) 246-248; C. González Sainz et alii, "De nuevo en la Cullalvera (Ramales, Cantabria). Una revisión de su conjunto rupestre paleolítico". *Veleia* 14 (1997) 94 y 96.

⁵⁸ El contexto cronológico es esencial para ayudar a comprender las relaciones entre los procesos de producción artística, la sincronía o no de formas, su vinculación con determinados grupos humanos, las relaciones entre éstos y las formas derivadas de esos procesos, la concurrencia cronológica y geográfica, etc. Por tanto que tipo de expresión social y simbólica a través de una expresión estética y gráfica puede derivarse de cada grupo humano en el tiempo y en el territorio. Sus cambios y constantes podrían responder a movimientos ideológicos y espirituales.

⁵⁹ Existen posibilidades de datación en el Tebellín al encontrarse algunas figuras tapadas por costras o superpuestas.

y su contexto. Método relativo y complejo pero necesario para intentar encuadrar estas figuraciones dentro de un lapso temporal aunque sea de manera hipotética. Esta dificultad se acentúa al tratarse de una iconografía simple, muy concreta, concentrada y poco abundante.

Tradicionalmente, este tipo de signos, se habían venido atribuyendo al estilo IV de A. Leroi-Gourhan⁶⁰. Este autor los situaba en el Magdaleniense. Esta atribución cronológica se ha venido manteniendo, por lo general, en diferentes estudios y trabajos. A la vez que se ha prestado -como se ha visto- poca atención a estos ideomorfos. Es relativamente escasa la bibliografía sobre este tema y pocos autores han cuestionado tanto la cronología como la tipología -como se veía más arriba- de los diferentes tipos denominados claviformes. M. González Morales⁶¹ situaba los signos del Tebellín bajo ese epígrafe genérico del Estilo IV antiguo de A. Leroi-Gourhan respondiendo a una fórmula muy usada en la época. A su vez, contextualizaba ese grupo con signos similares del gran techo de Altamira o Pasiega B junto con conjuntos de signos rojos en Tito Bustillo avanzando, para todos ellos, una edad entorno al Magdaleniense Inicial Cantábrico. Esa búsqueda de contextualización ha llevado a autores como C. González-Sainz y M. R. González Morales⁶² a plantear una relación entre los signos cuadrangulares, ovalados -apuntados y conopiales- y los claviformes. Existiría, por tanto, una sucesión de tipos desde el Solutrense hasta el Magdaleniense Medio -momento que si se comprueba existe un corte iconológico en general y de signos en particular-. Esa sucesión y relación de tipos probablemente crearía una evolución -no lineal- de formas. Así, los claviformes serían la consecuencia simplificada “de la parte más representativa de los signos apuntados o con arco conopial, típicos del Estilo III avanzado” como señalaban ambos investigadores. Hipótesis sobre la que insistirá más tarde C. González Sainz⁶³ apuntando una evolución desde estos ideomorfos del Estilo III hasta los claviformes del Estilo IV antiguo. Esta idea⁶⁴ que *a priori* parece interesante es de difícil demostración por ahora, aunque sí parece existir una relación espacio-temporal de todo este conjunto de signos (cuadrangulares, ovals con apuntamiento, claviformes clásicos,...)⁶⁵. Cada vez está más claro que el esquema evolutivo y de estilos se ha ido quedando obsoleto o al menos no se puede seguir de manera única y lineal. No obstante los trabajos de R. de Balbín y C. González-Sainz⁶⁶ en La Pasiega han vuelto a utilizar este esquema estilístico como manera de referenciar cronológicamente los conjuntos situando, en la fase inicial del Estilo IV, los claviformes de esta cueva dentro de las series de figuras rojas tanto

⁶⁰ A. Leroi-Gourhan, *La Prehistoria Del Arte Occidental*, 1968.

⁶¹ G. González Morales, “La cueva de El Tebellín...”, (1982) 172.

⁶² C. González Sainz y M. R. González Morales, *La Prehistoria de Cantabria...*, (1986) 223, 227, 229 y 231.

⁶³ C. González Sainz, “En torno...”, (1993) 46-49.

⁶⁴ Tal vez sea un postulado demasiado lineal en cuanto a la evolución de las formas.

⁶⁵ D. Garate, *Análisis y caracterización...*, (2006) 453-461.

⁶⁶ Sitúan todos estos conjuntos de signos cuadrangulares rojos, algunos con trazos punteados y tintas planas dentro del Estilo III, incluso en la transición del Estilo III al IV. Entre un Solutrense y un Magdaleniense Inicial. Parece que dentro de esos grupos y estilos estarían los claviformes similares a Altamira y Garma dentro del Estilo IV antiguo. Las pinturas rojas las sitúan entre el 17000 y 14500 BP. R. de Balbín y C. González-Sainz, “Un Nuevo Conjunto De Representaciones En El Sector D2 De La Cueva De La Pasiega (Puente Viesgo, Cantabria)”. *Homenaje A J. González-Echegaray*. Santander. Altamira Nº 17 (1994) 269-280; R. de Balbín y C. González-Sainz, “Las Pinturas y grabados Paleolíticos del Corredor B.7 de la Cueva de La Pasiega (Cantabria)” En A. Moure (ed), *El Hombre Fósil 80 Años Después*. (1996) 217-290; C. González-Sainz y R. de Balbín, “La Pasiega”. En *Las Cuevas con Arte Paleolítico en Cantabria*. Santander: Acdps, (2010) 191-204.

animalísticas como sígnicas. Si se puede sugerir, por un lado, que tanto esta cueva como Altamira y Tito Bustillo son las cavernas - en estos momentos- que pueden ayudar a situar cronológicamente este tipo de ideomorfos, y por otro lado, que parece existir una relación contextual entre los claviformes, los signos cuadrangulares rojos y las figuras rojas animalísticas. Esa vinculación entre signos cuadrangulares y claviformes tipo Pasiega B-Altamira -aunque sin expresar una posición temporal- ha sido recogida por autores como C. González-Sainz⁶⁷ o D. Garate Maidagán⁶⁸. Asociación que parece repetirse en La Lloseta o Tito Bustillo⁶⁹.

Si volvemos a La Pasiega, parece deducirse de los diferentes estudios de la cavidad la existencia de una serie de signos rectangulares rojos -algunos con líneas formadas por tamponado- infrapuestos y superpuestos a zoomorfos rojos de trazo punteado. Esta serie parece apuntar a una elaboración de conjunto y por tanto a una posible sincronía cronológica. Algo similar podría ocurrir con los claviformes. Estos aparecen infrapuestos a grabados y pinturas negras pero compartiendo espacio con otras figuras y signos cuadrangulares rojos. Son varios los autores que han defendido esa relación entre signos cuadrangulares rojos, algunos con trazos punteados y tintas planas, del mismo color y los zoomorfos punteados rojos⁷⁰ encuadrándolos entre el 20.000 y 18.000BP⁷¹. Otros autores retrasan la cronología al Gravetiense apoyándose en dataciones de cuevas como La Garma y Ponda⁷².

⁶⁷ C. Gonzalez Sainz, "Una Introducción Al Arte Parietal Paleolítico De La Región Cantábrica". Arte Sin Artistas. Una Mirada Al Paleolítico. Madrid: Museo Arqueológico Madrid, (2013) 169-170.

⁶⁸ D. Garate, Análisis y caracterización..., (2006) 41; 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.

⁶⁹ R. de Balbín, "Los caminos más antiguos...", (2014) 65-89.

⁷⁰ G. Sauvet et alii, "Crónica de los intercambios...", (2008) 46-47.

⁷¹ Los asocian al complejo Solutrense basándose en los contextos de este periodo aportados en cuevas como La Haza o La Pasiega. Aunque es posible retrasar las dataciones a tenor de los datos aportados por La Garma o Ponda. Ambas cuevas llevan esta técnica a momentos anteriores (Gravetiense). Se tiene un término ante quem de 26.000 años. En este trabajo los autores mantienen la existencia de semejanzas y relaciones entre los signos rectangulares y la forma de organizar los lienzos rupestres proponiendo una cronología más dilatada en el tiempo que tendría su inicio en el Gravetiense. Por otro lado el doctor Diego Gárate en su tesis doctoral (Análisis y caracterización.... (2006) 457-60) apunta a una posible evolución en momentos iniciales desde los signos rectangulares rojos simples, rellenos, con arco conopial y con divisiones simples como los que se encuentran en El Castillo, Cofresnedo, Arco B o Ponda. En cualquier caso tanto estos signos cuadrangulares como otros (claviformes clásicos, laciformes, vulvares) parecen asociarse a ese mundo de figuras rojas punteadas o lineales. Recientemente en los trabajos que nosotros estamos realizando de la Cueva de Pruneda (Onís, Asturias) hemos encontrado una asociación estilística y de figuras en este sentido. Signo cuadrangular con posibles divisiones internas próxima a una figura de ciervo cuya factura y trazo recuerda a las figuras rojas del periodo que estamos tratando. Según estos documentos gráficos en diferentes cuevas del centro de la Región Cantábrica (Garma, Castillo, Altamira, Pasiega), todo parece apuntar a que los signos cuadrangulares rojos (algunos realizados con técnicas de tamponado) se relacionarían con ese mundo de figuras zoomorfas de técnica similar (Gravetiense- Solutrense) y dentro de ese conjunto podríamos situar los claviformes. Finalmente se podría plantear que existe otro universo temporal posterior, aunque derivado del anterior, relacionado con los signos cuadrangulares en negro (Altamira, Llonín o Chimeneas) entorno al 15000 BP, es decir, dentro del tecnocomplejo Magdaleniense Inferior.

⁷² C. González Sainz y C. San Miguel, Las cuevas del Desfiladero. Arte rupestre paleolítico en el valle del río Carranza (Cantabria-Vizcaya), 2001.

Como se comentaba más arriba, la otra cavidad que puede ayudar a contextualizar este tipo de signos es Altamira. Las constantes investigaciones de sus pinturas y grabados han pasado por diferentes hipótesis cronológicas. Resumiendo, estaríamos ante dos grandes posturas. Aquella iniciada por H. Breuil y H. Obermaier quienes apostaban por una serie larga y la definida por A. Leroi-Gourhan con una serie corta dentro de su estilo III y IV antiguo contextualizado dentro del Solutrense y principalmente Magdaleniense Inferior.

H. Obermaier y H. Breuil siempre habían propuesto una secuencia pictórica para esta cueva desde el Auriñaciense hasta el Magdaleniense. Dentro de ese ciclo inicial Auriñaco-perigordense (hoy se hablaría de Pre-Solutrense) situaban los signos claviformes junto a animales de tintas rojas, algunos parcialmente grabados, signos palmeados violáceos, tectiformes rojos y escaleriformes⁷³. Incluso H. Obermaier⁷⁴ llegó a plantear la existencia de algunas evidencias de ocupación anterior al Solutrense, hecho que fue atestiguado recientemente al revisarse la secuencia estratigráfica de la cueva⁷⁵. Por contra y siguiendo los postulados de A. Leroi-Gourhan⁷⁶ se proponía una cronología entre el Estilo III y Estilo IV antiguo con dos series:

A- La serie negra y pinturas fuera del gran panel y la serie del Gran Panel. Ese primer horizonte se situaría entre el Solutrense y el Magdaleniense Inicial.

B- Mientras que el Techo del Gran Panel estaría dentro de un Estilo IV antiguo y por tanto entre un Magdaleniense III y IV.

Este planteamiento parecía concordar con las ocupaciones conocidas hasta entonces en el yacimiento. Una secuencia de niveles solutrenses y magdalenienses⁷⁷. La secuencia corta ha sido defendida por diferentes autores, especialmente a la luz de las series de fechas radiocarbónicas AMS que se hicieron de varias pinturas. Dataciones cuyos resultados fueron muy coherentes con aquellos obtenidos para la ocupación de la cueva⁷⁸.

⁷³ H. Breuil y H. Obermaier, *La Cueva De Altamira En Santillana Del Mar*. Madrid: Ed Viso (1984) 109; H. Breuil, *Four Hundred Centuries Of Cave Art*. Nueva York: Ed Haucker (1952) 71.

⁷⁴ H. Obermaier, "Altamira" IV Congreso Internacional de Arqueología. Exposición Internacional de Barcelona, (1929a) 5-23; H. Obermaier, "Altamira", *Investigación y Progreso* 2, (1929b) 9-11.

⁷⁵ C. de las Heras et alii, "Nuevas Dataciones de Altamira y su implicación en la cronología de su arte rupestre paleolítico". *Cuadernos de Arte Rupestre* 4 (2007) 117-129.

⁷⁶ A. Leroi-Gourhan, *La Prehistoria...*, 1968.

⁷⁷ Esta secuencia fue nuevamente evidenciada en las excavaciones de 1980 y 81. Se dataron los niveles Magdalenienses entre el 15910+-230 BP y el 15500+-700 BP. Las nuevas series llegan hasta el Magdaleniense Medio con un 14070+_70.

⁷⁸ F. Bernaldo de Quirós, "La Cueva De Altamira: El Arte, los Artistas y su Época". En P. Saura y A. Beltrán (eds). *Altamira*. Barcelona: Ed. Lunwerg, (2003) 25-58; A. Moure Romanillo, "Después De Altamira. Transformaciones En El Hecho Artístico al Final del Pleistoceno". En J. A. Moure y C. González Saínz (eds), *El Final del Paleolítico Cantábrico: Transformaciones ambientales y culturales durante el Tardiglaciario y comienzos del Holoceno en La Región Cantábrica*. (1995) 225-258; A. Moure et alii, "Dataciones absolutas de Pigmentos de cuevas Cantábricas: Altamira, El Castillo Chimeneas Y Las Monedas". En J. A. Moure (ed), *El Hombre Fósil 80 Años Después*, (1996) 295-324; H. Valladas et alii, "Direct Radiocarbon Dates for Prehistoric Paintings at The Altamira, El Castillo and Niaux Caves". *Nature* 357 (1992) 68-70.

Esta visión de serie corta cuestionada, en general, en su momento por autores como J. Fortea⁷⁹ o D. Garate⁸⁰, ha comenzado a cambiar, en el caso de Altamira, a raíz de la revisión de la estratigrafía de las excavaciones. Éstas han sacado a la luz un claro nivel Gravetiense⁸¹ y la obtención de dataciones contextuales para el arte parietal⁸². Los nuevos hallazgos y dataciones han permitido revisar y precisar la secuencia de ocupación y artística de la gruta contextualizando mejor sus diferentes fases y periodos de uso⁸³. Una secuencia bastante coincidente con la propuesta por H. Obermaier y H. Breuil poniendo de manifiesto el posible paralelismo entre horizontes artísticos y ocupación de la cueva⁸⁴. Otro estudio relevante ha sido aquel que ha ofrecido las dataciones por serie de Uranio-Torio efectuadas el profesor A. Pike y sus colaboradores⁸⁵ sobre las eflorescencias de calcita crecidas sobre la superficie de las pinturas. No sólo se aproximaron fechas sobre figuras de Altamira sino también de Tito Bustillo y Castillo. Las dataciones han arrojado unas cronologías que se extienden desde el tecnocomplejo Auriñaciense con fechas entorno a los 37.300 y 35.600 años. De estos estudios nos interesa la datación, por este método, de un signo rojo tipo claviforme en el gran techo de Altamira con una edad de 36.160 ± 610 años. Estas fechas junto a otras obtenidas en el mismo techo - como se indicaba antes- llevan a replantear totalmente la vida del enorme palimpsesto que representa el techo de Altamira dando la razón a H. Breuil y H. Obermaier. Una bóveda, la de esta cueva, que alberga una amplia secuencia pictórica que en su momento recogió y resumió F. Jordá⁸⁶.

⁷⁹ El profesor Fortea defiende una fase de pinturas rojas y grabados anterior al momento de las grandes figuras polícromas. Los llamados "claviformes", que él denomina signos triangulares, estarían de dentro de esa etapa siendo similares a los ideomorfos de La Pasiega C (infrapuestos a grabados estriados) y al Tebellín. J. Fortea Pérez, "La Plus Ancienne Production Artistique Du Paléolithique Ibérique". En A. Broglio y G. Dalmeri (dir.): *Pittura Paleolitiche Nelle Prealpi Venete. Grotta Di Fumane E Riparo Dalmeri. Memorie Del Museo Civico Di Storia Naturale Di Verona. Preistoria Alpina Nr. Speciale* (2005) 89-99.

⁸⁰ D. Garate, "Las pinturas zoomorfas...", (2008) 29-47.

⁸¹ C. de las Heras et alii, "Nuevas dataciones de Altamira...", (2007)117-129.

⁸² En la base de la secuencia de ocho capas se ha determinado un nivel 8 Gravetiense fechado en el 22.000 BP. Por tanto tenemos una ocupación en el Solutrense antiguo y finales del Gravetiense. Estas fechas junto a las obtenidas mediante Uranio-Torio en calcitas asociadas a figuras cambian la perspectiva dominante sobre la ocupación y uso de la cueva con fines artísticos. M. García-Díez et alii, "Uranium Series Dating Reveals A Long Sequence Of Rock Art at Altamira Cave (Santillana del Mar, Cantabria)". *Journal of Archaeological Science* 40 (2013) 4098-4106.

⁸³ Un uso largo e intenso que pudo estar relacionado como teorizaba Conkey como un lugar de agregación. Ver en Conkey, M. 1980: "The Identification of Prehistoric Hunter-Gatherer Aggregation Sites: The Case of Altamira", *Current Anthropology* 21-5, 609-630.

⁸⁴ J. A. Lasheras, "El Arte Paleolítico en Altamira". *Redescubrir Altamira* Madrid: Ed Turner, (2003) 65-97.

⁸⁵ A. W. G. Pike, H. L. Hoffmann, M. García-Díez, P. B. Pettit, J. Alcolea, R. de Balbín, C. González-Sainz, C. de Las Heras, J. A. Lasheras, R. Montes y J. Zilhão, "U-Series Dating Of Paleolithic Art In 11 Caves In Spain". *Science* Vol 336 (2012) 1409-1413; A. W. G. Pike, H. L. Hoffmann, M. García-Díez, P. B. Pettit, J. Alcolea, R. de Balbín, C. González-Sainz, C. de Las Heras, J. A. Lasheras, R. Montes y J. Zilhão, "En los orígenes del Arte Rupestre Paleolítico: Dataciones por la serie del Uranio en las cuevas de Altamira, El Castillo Y Tito Bustillo". *Pensando el Gravetiense: Nuevos datos para la Región Cantábrica en su contexto Peninsular y Pirenaico* Altamira. Santander, (2012) 461-475.

⁸⁶ Secuencia que comprendería cinco grandes santuarios, frente a los dos definidos por A. Leroi-Gourhan, superpuestos según Jordá. La serie comenzaría con las figuras rojas cuya cronología Solutrense propuesta podría retrasarse, a tenor de los nuevos datos:

A-Figuras antiguas grabadas con trazo intenso y continuo

B- Animales e ideomorfos de tinta plana roja: claviformes. Solutrense. Previa a ésta fase trazos

Tanto la cronología absoluta, como las diferentes superposiciones y el contexto arqueológico han servido para que autores como D. Garate Maidagán⁸⁷ sitúen el conjunto de la serie roja de Altamira con sus figuras de animales y claviformes en paralelo a algunos paneles de La Pasiega⁸⁸. En este caso las figuras se ubican en un espacio angosto donde se aprecia un caballo rojo con utilización parcial de trazo punteado, rellenos interiores parciales y contornos repasados con grabados. Se le unen una mano en positivo entre dos bóvidos, hileras de puntos y un gran cérvido (¿megaceros?). Los claviformes se sitúan en una pequeña concavidad lateral y una oquedad cercana al techo. Un conjunto de figuras que parecen responder a un mismo contexto.

Por último los trabajos llevados a cabo por R. de Balbín⁸⁹ y su equipo en el macizo de Ardines también están ayudando a contextualizar los horizontes de figuras rojas, y concretamente el caso de ideomorfos objeto de este estudio. Eso sí, manteniendo la tesis que se trata de figuras femeninas de perfil y por tanto relacionables con signos de tipo sexual como las vulvas del Camarín o del Panel Principal, y otras figuras antropomorfas masculinas halladas tanto en Tito Bustillo como en cuevas cercanas. La primera fase de

rojos sueltos, escaleriformes,...

C- Figuras con técnicas de grabado estriado como las ciervas.

D- Figuras de trazo negro

E- Figuras policromas.

F. Jorda Cerdá, "Las representaciones rupestres de Altamira y su posible cronología". *Altamira cumbre del Arte Prehistórico*, (1968) 85-113; F. Jordá Cerdá, "Las superposiciones en el Gran Techo de Altamira: Primeros resultados" *Santander Simposium*, (1972) 423-444; F. Jordá Cerdá, "El Gran Techo de Altamira y sus santuarios superpuestos". *Altamira Symposium*. Madrid: Ministerio de Cultura (1981) 277-286.

⁸⁷ D. Garate, *Análisis y caracterización...*460. Garate, D: "Las pinturas zoomorfas...", (2008) 29-47.

⁸⁸ Los profesores -como ya se expuso en este trabajo- Rodrigo de Balbín y César González Sainz han venido defendiendo en diferentes artículos la atribución de parte de los signos de la cueva al Estilo III. Se trata de una serie de signos cuadriláteros con divisiones internas algunos apuntados con arco conopial y triángulos con paralelos claros en Castillo, Chimeneas, Covalanas, Altamira, Haza, Arco B, incluso Buxu. Para todos ellos se ha propuesto una fecha Solutrense. Por otro lado tenemos los signos rojos cuadrangulares con divisiones internas de El Castillo que fueron realizados con puntos dispuestos unos al lado de los otros para ser unidos con un trazo de color según el profesor Marc Groenen en "La imagen en el arte...", (2008) 105-112. Esta técnica recuerda al tamponado de fases artísticas pre-magdalenenses. Por otro lado, también en El Castillo se citan una serie de posibles claviformes bastante mal conservados. Recogemos las descripciones del exhaustivo trabajo realizado sobre los signos de esta cueva por Alberto Mingo: *Los signos rupestres...*, (2010) 206,237, 238, 241 y 242 y descripciones a modo de inventario del Anexo a su libro recogido en un CD (páginas 68-73). Cita cuatro formas lineales rojas (figuras n.º 153, 155, 156, 161 y 165 de su inventario). A excepción de la forma n.º 165 que da como claviforme seguro (trazo de 38 cms y 4 cms de ancho con una ligera protuberancia central), el resto los clasifica como dudosos. De todos ellos, uno se encuentra próximo a un grupo de puntos, trazos, manchas rojas y signo rectangular (sector 1a2), otros (sector 1d1) se localizan frente al gran caballo en trazo grueso rojo (Primer Panel) y el 2a3 (165) se encuentra rodeado de multitud de signos (trazos, manchas, signos cuadrangulares) infraponiéndose al dorso y vientre de una cierva grabada con trazo estriado, la misma a la que corta un signo cuadrangular (n.º.167) y otro trazo rojo (n.º156). No obstante no contamos con una material gráfico que nos permita comparar adecuadamente estas formas encuadrándolas en algún tipo concreto, por lo que, de momento, queremos ser prudentes y no incluirlos definitivamente en este primer estudio. Si parece, por las descripciones, que hay ciertas dudas en cuanto a su clasificación. También que se trataría, en cualquier caso de signos de pequeño tamaño lejos de los casos aquí estudiados.

⁸⁹ R. de Balbín, "Los caminos más antiguos...", (2014) 76-80.

las pinturas rojas en Ardines se referiría a temas sexuales tanto masculinos como femeninos con un contexto entorno al 30.000 BP según Balbín.

Es complejo asignar a un periodo concreto los grafismos tipo Tebellín. Si parece por las referencias cronológicas (no concluyentes), como por los contextos pictóricos reseñados, que estos ideomorfos deben analizarse bajo un prisma temporal amplio, sobre todo vista cierta variabilidad formal en ellos. Tanto las fechas de Altamira como las de Tito Bustillo, así como la aparente asociación de estos signos a zoomorfos y signos cuadrangulares en rojo de cuevas como La Garma o La Pasiega parecen apuntar que estos ideomorfos se encuadran en ese horizonte de figuras rojas que marca el primer ciclo artístico en el paleolítico cantábrico. Un ciclo que desde el Auriñaciense parece extenderse a momentos iniciales del Magdaleniense cantábrico, o usando una terminología bastante extendida, de momento debemos adscribirlos al fases pre-magdalenienses o *antemagdalenienses* sin que por ahora, a falta de dataciones más precisas, se puede acotar más el marco temporal.

Conclusiones

A raíz de las reflexiones expuestas parece evidente que se debe empezar a denominar de otra manera los llamados claviformes clásicos tipo Altamira-Pasiega respecto al tipo Pindal-Cullalvera. Aquéllos responden a otra realidad formal y conceptual o dicho de otra manera, plasman de manera abstracta otra idea conceptual diferente de los denominados claviformes tipo Pindal-Cullalvera (posiblemente éstos si estén relacionados con la abstracción figurativa de un perfil femenino). Si los primeros pueden ser elementos referenciales de un territorio y por tanto verse como marcadores geográficos respondiendo a una visión social y territorial del arte; los segundos parece que cumplen otro cometido simbólico respondiendo a un fenómeno de representaciones en los periodos más avanzados del paleolítico. Momento donde parece que la abstracción de la figura femenina cobra fuerza marcando un cambio iconográfico. Si unos responden a esa funcionalidad (total o parcial) siendo propios de un fenómeno local, los otros se encuadran en un fenómeno transcantábrico vinculándose a formas similares en la región de pirenaica.

En cuanto a la cronología, no se cuenta con datos precisos aunque sí parece que tanto las dataciones de Altamira y el contexto de figuras rojas similares de La Pasiega abren la posibilidad de plantear un amplio horizonte temporal para este tipo de expresiones plásticas⁹⁰. Lapso de tiempo que podría finalizar tanto en este caso (ideomorfos tipo Tebellín) como en el caso de otros signos cantábricos (por ejemplo cuadrangulares) entorno al 15.000-14.500 BP⁹¹. Es posible pensar que las últimas

⁹⁰ Nos referimos a los claviformes tipo Tebellín y que encontramos en otras cuevas como Pasiega o Altamira. Se trataría de un tipo de ideomorfos. Signos que parecen tener una cronología pre-magdaleniense.

⁹¹ Cada vez está más claro que entorno a esas fechas se produce un cambio estilístico e iconográfico en las manifestaciones artísticas paleolíticas del área cantábrica, tanto en el arte mueble como parietal. Corresponde con el llamado Grupo 3 definido por González-Sainz y Ruiz Redondo. La llegada de influencias externas, cambios culturales e ideológicos pueden estar en la base de esas modificaciones. La desaparición de signos tradicionales puede ser una posible evidencia de esos cambios sociales e ideológicos que se podrían estar produciendo en esos momentos del paleolítico cantábrico.

expresiones sígnicas propias del Cantábrico son las formas rectangulares con divisiones internas trazadas en negro⁹² como las encontradas en la “Cola de Caballo” de Altamira fechados en el 15.440+-200 BP⁹³.

Concluyendo, este tipo de signos llamados claviformes -expuestos en este trabajo- serían más bien encuadrables en momentos pre-magdalenenses contra la creencia que los asignaba a momentos del tecnocomplejo magdalenense. Al menos esta tipología de grandes ideomorfos con protuberancia central y representación, normalmente, tumbada. Aunque no descartamos que pudieran ajustarse mejor -como otros signos rojos tan propios del área cantábrica⁹⁴- a ese episodio inicial del arte paleolítico cantábrico denominado pre-solutrense.

Los cambios iconográficos de finales del Magdalenense Inferior y el Magdalenense Medio debieron alcanzar a las figuras ideomorfas que hemos definido en este trabajo. Un tipo de signos muy determinado (largos brazos extendidos a partir de apéndice central sobresaliente guardando siempre una simetría) presentes en un territorio muy concreto como es la zona costera que va desde la desembocadura del río Sella al valle del Pas. Junto a ellos la misma suerte debieron correr los signos cuadrangulares que parecen ir sufriendo algún tipo de evolución plástica hasta desaparecer. Las características formales de los ideomorfos descritos como “claviformes” de Altamira, Pasiega o Tebellín, su cronología y concentración geográfica deben llevarnos a buscar otra denominación para este tipo de manifestaciones plásticas. Sin ser presuntuoso podrían referenciarse como Tebellín por ser la gruta con mayor número de representaciones y las más vistosas. Si debiera buscarse esa acepción más acertada para este tipo de ideomorfos dejando el término claviforme para los tipos presentes en cuevas como Pindal o Cullalvera. Signos que como se ha recogido en este trabajo de la mano de otros autores, si pudieran ser conceptualmente representaciones femeninas y responder a un fenómeno cantábrico-pirenaico de finales del Paleolítico Superior.

Finalmente, la cueva de El Tebellín es otra manifestación monotemática gráfica de ideomorfos en cuevas tan propia de la zona de la marina del Oriente de Asturias. Existen varios casos pero tanto éste como Herrerías con sus parrillas⁹⁵, son los más significativos. Estas cuevas con manifestaciones artísticas monotemáticas se encuentran unos muy cerca de otros, dentro de un área con intensa ocupación paleolítica desde el Auriñaciense hasta el Magdalenense, con yacimientos con gran actividad y ocupación como Cuetu La Mina o La Riera. Estos hechos llevan a preguntarse la razón de esta singularidad en un territorio tan concreto, definido e intensamente ocupado. El porqué de esa dualidad gráfica (parrillas-claviformes) es motivo de un análisis más detenido. Cabe preguntarse si

C. González-Sainz y A. Ruiz Redondo, “La Superposición entre figuras en el arte parietal Paleolítico. Cambios temporales en la Región Cantábrica” *Caun* 18 (2010) 41-61.

⁹² Es significativo que se haya pasado en estos momentos finales del color rojo tan propio de estas expresiones gráficas al trazo en negro.

⁹³ F. Bernaldo de Quiros, “Reflexiones en la cueva...”, (1994) 261-267.

⁹⁴ Nos referimos a vulvas, antropomorfos, falos, etc. Toda una serie de figuraciones en rojo como expresiones del primer horizonte gráfico del arte paleolítico cantábrico. D. Garate, “Perdurance des traditions graphiques dans l’art pariétal pré-magdalenien des cantabres” *INORA* nº 50 (2008) 18-25; M. Menéndez, “Desde Candamo hasta la Cueva del Pindal: Un Siglo de Estudios de Arte Paleolítico en Asturias”. *Entamu XVIII* (2014) 205-246.

⁹⁵ Dentro de nuestra tesis doctoral estamos estudiando este caso y preparando un trabajo monográfico con la revisión de esta cueva.

podieron ser el núcleo inicial de este tipo de manifestaciones o simplemente receptores finales incorporándolas por contacto desde otros lugares.

Bibliografía

Balbín, R. de, y González-Sainz, C., "Un nuevo conjunto de representaciones en el sector D2 de la cueva de La Pasiega (Puente Viesgo, Cantabria)". Homenaje a J. González-Echegaray. Santander. Altamira nº 17. 1994. 269-280

Balbín, R. de, y González-Sainz, C., "Las pinturas y grabados paleolíticos del corredor B.7 de la cueva de La Pasiega (Cantabria)" en A. Moure (Ed): El Hombre Fósil 80 años Después. Santander. 1996. 271-294

Balbín, R. de, "Los caminos más antiguos de la imagen: el Sella". Expresión simbólica y territorial: los cursos fluviales y el arte paleolítico en Asturias. Un siglo después del reconocimiento científico de la Cueva de la Peña, Candamo (De Blas, M.A, de.). Oviedo. RIDEA, 2014.

Bernaldo de Quirós, F., "Reflexiones en la cueva de Altamira". Homenaje a J. González-Echegaray. Madrid, Altamira nº 17, (1994) 261-267.

Bernaldo de Quirós, F., "La cueva de Altamira: el arte, los artistas y su época". En P. Saura y A. Beltrán (Eds). Altamira. Barcelona: Ed. Lunwerg, (2003) 25-58.

Bernaldo De Quirós F. y Mingo Álvarez, A., "La interpretación de los signos", en Lasheras, J. A. (ed): El significado del Arte Paleolítico, Madrid: Ministerio de Cultura (2005) 211-228.

Breuil, H., "L'Age des peintures d' Altamira". Revue Prehistorique, Paris.1906. 237-249

Breuil, H., Four hundred centuries of cave art. Nueva York: Ed Haucker. 1952.

Breuil, H, Obermaier, H. y Alcalde Del Río, H.: La Pasiega, Puente Viesgo (Santander, Espagne). Madrid. Instituto de Paleontologie Humaine. 1913.

Breuil, H y Obermaier, H., La Cueva de Altamira en Santillana del Mar. Madrid. Ed Viso. 1984.

Casado, M^a. P., Los signos en el Arte Paleolítico de la Península Ibérica. Zaragoza. 1977.

Conkey, M. W., "The identification of prehistoric hunter-gatherer aggregation sites: the case of Altamira", Current Anthropology, 21-5 (1980) 609-630.

Eric, R., "Expression individuelle, expression collective: confrontation des motifs du paléolithique supérieur". En M^a. A .Medina-Alcaide, A. Romero., R. Ruiz-Marquez, y J. L. Sanchidrián (eds.). Sobre rocas y huesos: las sociedades prehistóricas y sus manifestaciones plásticas. Málaga: Fundación Cueva de Nerja (2014) 106-120

Fortea Pérez, J., "El Bosque". Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1991-94. Oviedo: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias (1995) 271-274.

Fortea Pérez, J., "La plus ancienne production artistique du paléolithique ibérique", En A. Broglio y G. Dalmeri (dir.): *Pitture paleolitiche nelle prealpi venete. Grotta di Fumane e Riparo Dalmeri. Memorie del Museo Civico di Storia Naturale di Verona. Preistoria Alpina nr. Speciale* (2005) 89-99.

Fortea Pérez, F. J., "Cuevas de Covaciella y El Bosque (Cabrales). Campaña de 2000". *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1999-02. Oviedo Consejería de Cultura, Oviedo: Comunicación Social y Turismo* (2007a) 221-226.

Fortea Pérez, F. J: "Apuntes sobre el arte paleolítico del Oriente de Asturias". En S. Ríos, C. García de Castro, M. Rasilla y J. Fortea (eds). *Arte Rupestre Prehistórico del Oriente de Asturias. Oviedo: Ed. Nobel* (2007b) 207-250.

Garate Maidagán, D., *Análisis y caracterización de los conjuntos parietales con grafías zoomorfas punteadas. Una expresión pictórica propia del Paleolítico superior cantábrico. Tesis doctoral, Departamento de Ciencias Históricas de la Universidad de Cantabria. Santander. 2006.*

Garate Maidagán, 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

Garate Maidagán, D., "Perduration des traditions graphiques dans l'art pariétal pré-magdalénien des cantabres" *INORA n° 50*, (2008)18-25.

García-Diez, M. et alii, "Uranium series dating reveals a long sequence of rock art at Altamira Cave (Santillana del Mar, Cantabria)". *Journal of Archaeological Science* 40: 2013. 4098-4106

García-Diez, M. et alii, "Parietal graphic territories in the Magdalenian: an initial proposal based on La Covaciella Cave (Asturies, Spain)". *XIX International Rock Art Conference. IFRA. H.Collado y J. J García. (Eds). Symbols in the landscape: Rock Art and its context. Arkeos* 37, (2015) 1297-1303.

González-Echegaray, J. y Freeman, L.G., "Obermaier y Altamira. Las nuevas excavaciones". En A. Moure (ed). *El Hombre Fósil 80 años después*, (1996) 249-269

González Morales, M.R., "La cueva del Tebellín (Bricia, Llanes, Asturias) y sus pinturas rupestres". *Ars Praehistorica* I, (1982) 169-174.

González Sainz, C. y González Morales, M. R., *La prehistoria de Cantabria. Santander: Tintín*, 1986

Gonzalez Sainz, C., "En torno a los paralelos entre el arte mobiliario y el rupestre". *Veleia* 10 (1993) 39-56.

Gonzalez Sainz, C., "Una introducción al arte parietal paleolítico de la región Cantábrica". *Arte sin artistas. Una mirada al Paleolítico. Museo Arqueológico Madrid. Alcalá de Henares. 2013. 153-184*

González Sainz, C. y Balbín, R. de, "Un nuevo conjunto de representaciones en el sector D2 de la cueva de La Pasiega (Puente Viesgo, Cantabria)" Homenaje a J.González Echegaray. Altamira nº17. Santander: 1994. 269-280

González Saínz, C., Muñoz, E. y Morlate, J. M^a., " De nuevo en la Cullalvera (Ramales, Cantabria). Una revisión de su conjunto rupestre paleolítico". Veleia 14, 1997. 73-100.

González-Sainz, C. y San Miguel, C., Las cuevas del Desfiladero. Arte rupestre paleolítico en el valle del río Carranza (cantabria-Vizcaya). Santader. Universidad de Santander. 2001

González Sainz, C. y Moure, A., "La Garma" Las cuevas con arte paleolítico en Cantabria. Santander: ACDPS, (2002) 241-250.

González-Sainz, C. y Ruiz Redondo, A., "La superposición entre figuras en el arte parietal paleolítico. Cambios temporales en la región cantábrica" CAUN 18. Pamplona: Universidad de Navarra, (2010) 41-61

González-Sainz, C. y Balbín, R. de, "La Pasiega", en Las Cuevas con Arte Paleolítico en Cantabria. ACDPS, Santander: 2010. 191-204.

Groenen, M., "La imagen en el arte de las cuevas de Monte Castillo". Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología I: 2008. 105-112

Groenen, M., Sombra y Luz en el Arte Paleolítico. Barcelona: Ed Ariel, 2000.

Heras, C. de las, et alii, "Nuevas dataciones de Altamira y su implicación en la cronología de su arte rupestre paleolítico". Cuadernos de Arte Rupestre 4, (2007) 117-129.

Jorda Cerdá, F., "Las representaciones rupestres de Altamira y su posible cronología". Altamira cumbre del arte prehistórico, (1968) 85-113.

Jordá Cerdá, F., "Las superposiciones en el gran techo de Altamira: primeros resultados" Santander Symposium, (1972) 423-444.

Jorda Cerda, F., "Sur des Sanctuaires monothématiques dans l'art rupestre cantabrique" Valcamonica Symposium III : 1976. 331-48

Jordá Cerdá, F., "El gran techo de Altamira y sus santuarios superpuestos". Altamira Symposium. Madrid: Ministerio de Cultura, (1981) 277-286.

Jorda Cerdá, F., "Los santuarios de Mazouco. Los Santuarios Mono-temáticos y los animales dominantes en el Arte Paleolítico Peninsular". Revista de Guimaraes 94, (1984) 307-327.

Lasheras, J. A., "El arte paleolítico en Altamira". Redescubrir Altamira. Madrid: Ed Turner, (2003) 65-97.

Leroi-Gourhan, A., "Le symbolisme des grand signes dans l'art pariétal paléolithiques", Bull. Société Prehist. Française 35.7-8, (1958) 384-398

Leroi-Gourhan, A., "La fonction des signes dans les Sanctuaires Paléolithiques". 55 .5-6 (1958) 307-321.

Leroi-Gourhan, A., La Prehistoria del Arte Occidental. Barcelona : Ed Gil, 1968.

Leroi-Gourhan, A., "Les signes parietaux comme <Marqueurs> ethniques". Altamira Symposium. Madrid: Ministerio de Cultura, (1980) 289-294.

Martínez-Villa, A., "Nuevas evidencias de arte rupestre en el Paleolítico del valle Sella-Güeña. Contexto y territorial". En S. Corchón, y M. Menéndez (eds), Cien años de arte rupestre paleolítico. Salamanca: Universidad de Salamanca, (2014) 301-318.

Menéndez, M., "Arte prehistórico y territorialidad en la cuenca media del Sella". Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI, (2003) 185-199.

Menéndez, M., "Desde Candamo hasta la cueva del Pindal: Un siglo de estudios de arte paleolítico en Asturias". ENTAMU XVIII, (2014) 205-246.

Mingo Álvarez, A., Los signos rupestres del Paleolítico: La cueva de El Castillo (Puente Viesgo, Cantabria). Santander: Gobierno de Cantabria, 2010

Moure Romanillo, A., "Arte paleolítico y geografías sociales. Asentamiento, movilidad y agregación al final del paleolítico". Complutum 5, (1994) 313-330.

Moure Romanillo, A., "Después de Altamira. Transformaciones en el hecho artístico al final del Pleistoceno". En J. A. Moure y C. González Sainz (eds),. El final del paleolítico cantábrico: transformaciones ambientales y culturales durante el Tardiglacial y comienzos del Holocenos en la Región Cantábrica, (1995) 225-258.

Moure, A. et alii, "Dataciones absolutas de pigmentos de cuevas cantábricas: Altamira, El Castillo Chimeneas y Las Monedas". En J. A. Moure (ed) El Hombre Fósil 80 años después, (1996) 295-324.

Obermaier, H., "Altamira" IV Congreso Internacional de Arqueología. Exposición Internacional de Barcelona, (1929^a) 5-23.

Obermaier, H., "Altamira", Investigación y Progreso 2, (1929b) 9-11.

Pike, A. W. G., Hoffmann, H. L., García-Diez, M., Pettitt, P. B., Alcolea, J., Balbín, R. de, González-Sainz, C., Heras, C. de las, Lasheras, J. A., Montes, R. y Zilhão, J., "U-Series Dating of Paleolithic Art in 11 Caves in Spain". Science, 336 (2012) 1409-1413.

Pike, A. W. G., Hoffmann, H. L., García-Diez, M., Pettitt, P. B., Alcolea, J., Balbín, R. de, González-Sainz, C., Heras, C. de las, Lasheras, J. A., Montes, R. y Zilhão, J., "En los orígenes del arte rupestre Paleolítico: dataciones por la serie del Uranio en las cuevas de Altamira, El Castillo y Tito Bustillo". Pensando el Gravetiense: nuevos datos para la región cantábrica en su contexto peninsular y pirenaico Santander: Altamira (2012) 461-475.

Rasilla, M. de la, "Cueto de la Mina, campañas 1981-86". EAA 1983-1986, Oviedo: Principado de Asturias (1990) 79-86.

Revisión del conjunto de arte paleolítico de la cueva de L'Tebellín en el macizo del Llera (Posada de Llanes, Asturias... pág. 114

Ripoll Pérez, S., "Representaciones femeninas de la cueva de Altamira (Santillana del Mar, Cantabria)". *Ars Praeistorica* VII-VIII. (1988) 69-86.

Sauvet, G., Fortea, J., Fritz, C. y Toselló, G., "Crónica de los intercambios entre los grupos humanos paleolíticos. Contribución del arte para el periodo 20000-12000 años BP". *Zephyrus* LXI, (2008) 47-58.

Sauvet, G., "Histoire de chasseurs. Chronique des temps paléolithiques". S. Corchón y M. Menéndez (eds). *Cien años de arte rupestre paleolítico*. Salamanca: Universidad de Salamanca, (2014) 15-30.

Sauvet, G., "Du bon usage des comparaisons dans l'art rupestre: le cas des signes". *Sobre rocas y huesos*: M^a.A Medina-Alcaide; A. Romero; R. Ruiz-Marquez, y J.L. Sanchidrián (eds.). *Las sociedades prehistóricas y sus manifestaciones pláticas*. Málaga: Fundación Cueva de Nerja, (2014) 22-35.

Straus, L. G. y Clark, G. A., "La Riera Paleoeological Project: Preliminary Report, 1977 excavations.". *Current Anthropology* 19, (1978) 455-456.

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

Vega del Sella, Conde de la, *El Paleolítico de Cueto de La Mina (Asturias)*. Madrid. CIPP 13, 1916

Vega del Sella, Conde de la, *La cueva de la Riera y Balmori (Asturias)*. Madrid. CIPP 38, 1930

Para Citar este Artículo:

Martínez-Villa, Alberto. Revisión del conjunto de arte paleolítico de la cueva de L'Tebellín en el macizo de la Llera (Posada de Llanes, Asturias, España). Una reflexión sobre el concepto y cronología de los ideomorfos tipo "claviforme". *Rev. Cuad. De Art. Preh.* Num. 4. Julio – Diciembre 2017, ISSN 0719-7012, pp. 78-114.

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**.