

# Cambios estructurales y cambios formales en el santuario de Llonín

JOSÉ FRANCISCO LÓPEZ MORA

Este santuario es, hasta el momento, uno de los más importantes que han aparecido en la actual provincia de Asturias. Importancia que viene dada tanto por la riqueza de las representaciones que en ella existen como por el estado de conservación de las mismas. Se localiza en la Sierra de Cuera, a un kilómetro del pueblo de Llonín, concejo de Peñamellera Alta. Fue descubierta por el grupo de Espeleología «Polifemo», y estudiada a fondo por el profesor Magín Berenguer, que publica una monografía sobre ella en 1980, en la cual realiza un detenido estudio sobre cada una de las figuras allí existentes<sup>1</sup>.

Desde su incorporación al mundo científico, el santuario se ha convertido en base angular a través del cual se trata de comprobar cronologías o bien asentar nuevas corrientes interpretativas. Así vemos que el profesor Jordá asienta definitivamente su idea de tres grandes corrientes dibujísticas a lo largo de este período del proceso histórico. El observa que en el arte paleolítico se da una primera fase de pinturas en rojo, una segunda fase en la que se desarrolla fundamentalmente el grabado y por último, ya en las fases finales del paleolítico se va a utilizar preferentemente la pintura negra; todo ello sin olvidar las asociaciones entre ellas<sup>2</sup>.

No hay que olvidar los trabajos realizados por Apellániz, que aplica a Llonín el método interpretativo que ha desarrollado en otros santuarios del actual País Vasco. Este autor trata, en base a un

meticuloso estudio, de establecer las correlaciones estilísticas entre cada una de las figuras grabadas para determinar la intervención de uno o varios individuos en la realización de las mismas. Aplicando este método, como decimos puramente estilístico, observa que los paneles de las ciervas y el de las cabras han sido realizados por autores diferentes<sup>3</sup>.

Martín Almagro, refiriéndose a un aspecto muy concreto del santuario como son las representaciones realizadas con trazo múltiple, establece tres fases diferentes según el trazo sea desmañado, estriado o abigarrado. Definiciones que en algunos casos ya han sido utilizadas por Apellániz, pero que Almagro sistematiza a partir del estudio comparativo con otros santuarios dándoles una cronología concreta. Factor este muy importante por ser la técnica del grabado múltiple utilizada durante un período muy largo del paleolítico, lo cual dificultaba la adscripción cronológica de las figuras realizadas con esta técnica<sup>4</sup>.

En base a estos estudios y teniendo en cuenta muy especialmente la división en tres fases propuesta por Jordá, así como la denominación del grabado múltiple, nuestra intención es realizar un estudio pormenorizado de las técnicas utilizadas para ver si es posible establecer un animal dominante dentro de cada técnica, en cuya adscripción intervienen tanto factores cuantitativos como de distribución topográfica dentro del conjunto. Una vez hecho este estudio, pretendemos ver si es posible poner en re-

<sup>1</sup> BERENGUER ALONSO, M.: *El arte parietal prehistórico de la cueva de Llonín (Peñamellera Alta, Asturias)*. I.D.E.A. 1979.

<sup>2</sup> Comunicación personal de Jordá Cerdá, desarrollada más detalladamente en su próxima obra sobre las religiones prehistóricas.

<sup>3</sup> APELLÁNIZ CASTROVIEJO, J. M.: «El método de determinación del autor en el Cantábrico. Los grabadores de Llonín». *Symposium Centenario del descubrimiento de Altamira*. 1979.

<sup>4</sup> ALMAGRO BOSCH, M.: «Los grabados de trazo múltiple en el Cuaternario Español». En *Symposium Centenario del Descubrimiento de Altamira*. 1979.

lación las figuras representadas con el espacio vegetal que existe en los alrededores del santuario y las condiciones climáticas de la época de realización, para lo cual nos valemos tanto de la cronología de las figuras como de las condiciones climáticas y vegetales que existen en una serie de yacimientos arqueológicos de esta época.

Una vez hechas estas consideraciones generales sobre el santuario, así como nuestro propósito, vamos a realizar el estudio de las representaciones de Llonín, que hemos desglosado por técnicas como se indica en el cuadro siguiente:

	Cabra	Ciervo	Caballo	Bisonte	Bovido	Reno	Canido
Tinta roja	—	1	2	—	—	—	—
G. Desmañado	10	3	2	2	—	1	—
G. Estriado	1	15	—	—	—	—	—
Tinta negra	6	1	—	2	1	—	1

CUADRO 1. *Técnicas y especies*

#### PINTURAS EN ROJO

En el santuario de Llonín nos encontramos con una amplio número de representaciones realizadas mediante las tintas rojas que podemos adscribir cronológicamente al auríñaciense<sup>5</sup>, pues son las primeras que se realizaron en el santuario, como lo demuestra el hecho de que encima de ellas se han superpuesto los grabados, sin que éstos, en ningún momento, estén recubiertos de pintura roja, a ello hay que añadir la misma calidad de las figuras, extremadamente simples, no en vano son meras manchas disformes, trazos virgulados, puntos, etc.

Existen representaciones más complejas como puede ser el antropomorfo femenino, motivo que si ya de por sí es muy escaso en todo el arte paleolítico, aún lo es más la representación femenina. Y por último, tenemos un serpentiforme, moti-

vo igualmente escaso y de difícil interpretación, aunque Gómez-Tabanera piensa que es la representación de un río<sup>6</sup>. Es muy plausible esta interpretación, que podría corroborarse viendo si en los demás santuarios en los que aparece este motivo existe igualmente un río en sus cercanías.

Y ya en otro aspecto totalmente diferente nos encontramos con las representaciones cinegéticas, tales como las ciervas y el caballo, los cuales tienen un carácter muy secundario dentro del santuario de las pinturas rojas, según se desprende tanto del mero dato cuantitativo como de la disposición topográfica de estas figuras. Así vemos, que a nivel cuantitativo sólo existen tres figuras cinegéticas frente a un elevado número de manchas y puntos; y en lo que se refiere al aspecto topográfico, los animales no están situados en ese gran panel de las representaciones, que posteriormente va a ser el utilizado por los distintos grupos humanos, sino que se ubican en pequeñas cavidades que existen en la pared izquierda de la entrada.

Todo lo anterior nos obliga a pensar que durante esta época del Auríñaciense, el grupo humano que decoró el santuario de Llonín no parece estar en modo alguno motivado por aspectos ideológicos-cinegéticos como es el caso de otros santuarios y épocas. Aquí el animal es algo marginal, anecdótico; el «motivo-soporte» no es sino la pura mancha, el simple punto, es decir, la abstracción llevada a sus últimas consecuencias. Y esto, al menos desde nuestra perspectiva actual, nos hace imposible dar un significado a este tipo de representaciones que, sin lugar a dudas para el individuo que las realizó gozan de un sentido fácilmente descifráble. Únicamente, podemos llegar a vislumbrar que existe una separación ideológica muy marcada entre el mundo cinegético y el grupo humano que decora el primer santuario de Llonín.

Parece como si en este grupo no ejerciera ninguna influencia la actividad cinegética a la hora de plasmar la representación formal de su mundo ideológico. Y esto puede ser perfectamente plausible a tenor de las nuevas investigaciones que indican, en este período histórico, que en determinados grupos humanos existe una predilección por la recolección

<sup>5</sup> El Profesor Jordá considera, en cambio, que gran parte de las pinturas en rojo hay que incluirlas en una fase más evolucionada como el Solutrense.

<sup>6</sup> GÓMEZ-TABANERA, J. A.: «El Arte Prehistórico de la cueva del Llonín. (Peñamellera Alta, Altes) y la lógica de la conexión de los símbolos en la Prehistoria y Etnografía astures». *Boletín del I.D.E.A.* n.º 96-97. 1979.

en detrimento de la caza, que va a ser posteriormente la principal fuente de alimentación<sup>7</sup>. A partir de aquí podemos pensar que el animal en sí no tiene ningún valor y por tanto no ha sido elevado a la categoría de «motivo-soporte» de la representación formal del mundo en el que está inmerso el grupo humano.

#### FIGURAS GRABADAS

Por encima de las pinturas rojas aparecen una serie de figuras realizadas mediante el grabado múltiple, que generalmente son ciervos y cabras, aunque existan otra especies como bisontes, caballos, etc. Pero dentro de esta uniformidad de técnica utilizada se observan una serie de características que nos indican momentos diferentes en la realización de estos paneles. Estas diferencias son las siguientes:

— Existencia de dos paneles claramente diferenciados, en uno de los cuales se agrupan las cabras y en el otro las ciervas.

— Dentro de esta técnica, que es el grabado múltiple se observan dos estilos diferentes, uno el grabado profundo y simple, que Martín Almagro denomina como grabado desmañado, y otro estilo que es el grabado estriado que se superpone al grabado anteriormente descrito.

— La utilización de cada una de estas dos técnicas o mejor dicho, estilos, parece llevar implícita la representación de un animal concreto, así con el grabado desmañado se realizan las cabras, mientras que con el grabado estriado se realizan las ciervas. Pero esto es a nivel general pues no se excluye la representación de otras especies, aunque son escasas.

Hechas estas consideraciones generales, vamos a realizar el estudio independiente de cada uno de estos paneles, lo que nos dará una visión más aproximada de lo que pueden significar para el grupo humano.

a) *Panel de las cabras*. Este panel se ubica en la parte baja de la roca, aislado de las demás representaciones. Son en total 18 figuras realizadas mediante el trazo profundo y simple según la denominación de Magín Berenguer<sup>8</sup>, mientras que para Almagro hay que denominarlo grabado desmañado

que cronológicamente se utiliza en solutrense superior<sup>9</sup>.

A nivel estilístico se observa que el grabado no se limita única y exclusivamente al contorno de la figura, sino que se va a rellenar el cuerpo del animal en un intento de señalar su pelaje. Así mismo hay que resaltar otra serie de datos formales que homogeneizan el conjunto, tales como la representación de patas y pezuñas, realizadas con un gran realismo, aunque no por ello dejen de utilizar otros convencionalismos como las típicas patas en «Y». Igualmente hay una conexión dentro de este conjunto debido a la utilización como motivo-soporte de la cabra; aunque es cierto que existen otras especies, pero la importancia de estas últimas, tal es el caso del ciervo, bisonte, caballo y reno, viene mitigada por su escasa presencia y por su distribución topográfica dentro del conjunto, donde ocupan zonas más bien marginales, a lo que hemos de añadir la simplicidad de su realización, lo cual contrasta con el realismo de las cabras.

Por lo que se refiere al animal ideológico de este conjunto ya hemos visto que es la cabra, pero dentro de esta especie lo es el elemento macho, como parece indicarlo no sólo el frío dato numérico, 4 animales machos frente a 2 hembras, sino la propia disposición dominante que ocupan dentro del conjunto.

b) *Panel de las Ciervas*. Este panel está compuesto por un total de 16 figuras, que aunque no son todas ciervas, hay una cabra y dos ciervos machos, existe un claro predominio de las primeras. Son figuras completas aunque no faltan las representaciones acéfalas o las simples cabezas. Técnica-mente han sido realizadas mediante el grabado estriado, que Magín Berenguer sitúa en el Solutreo-Magdalenense, mientras que el profesor Almagro las encuadra claramente en el Magdalenense inferior.

En cuanto a las soluciones estilísticas, vemos que todo el conjunto tiene una gran homogeneidad. Las patas no se presentan con el realismo que se observa en las cabras, sino que se va a profundizar en el recurso estilístico de las patas en «Y», que también observamos en las cabras aunque no era frecuente. Se diferencian igualmente de las anteriores en que el panel que ocupan es mucho mayor, pues si bien

<sup>7</sup> GÓMEZ-FUENTES, A.: *Formas económicas del paleolítico superior cantábrico*. Salamanca, 1979.

<sup>8</sup> MAGÍN BERENGUER: *Opus cit.*

<sup>9</sup> MARTÍN ÁLMAGRO: *Opus cit.*

la mayoría de las ciervas se concentran aproximadamente en el mismo lugar que las cabras, existen otras figuras dispersas que sirven de antesala al grupo central.

Por lo que se refiere al animal motivo-soporte o ideológico, creemos que en este momento la cabra ha sido sustituida por la cierva, elemento hembra. Nos basamos para hacer esta afirmación en el papel predominante que ocupa esta figura dentro del conjunto, donde vemos que, en cambio los ciervos machos aparte de ser numéricamente inferiores, ocupan una posición marginal.

#### PINTURAS NEGRAS

El último santuario de Llonín está realizado con tinta negra, mediante la cual se representan ideomorfos y animales. En lo que se refiere a los ideomorfos vemos que no difieren apenas de los que aparecen realizados mediante la pintura roja, salvo que en este momento existe un predominio de las puntuaciones, en detrimento de las meras manchas rojas que eran las que abundaban en la pintura roja, y de la aparición de un ideomorfo compuesto por dos líneas que forman ángulo, dividido a su vez por otras dos líneas interiores.

En cuanto a las representaciones cinegéticas vemos que existe un menor número de ellas en relación con las que aparecen realizadas mediante el grabado múltiple. Aunque la temática es prácticamente la misma, con la excepción de la desaparición de los ciervos y la presencia de un posible cánido. En total las figuras que aparecen son 10, distribuidas de la siguiente forma: 7 cabras, 2 bisontes y un cánido.

Estilísticamente existe una clara diferencia entre estas figuras. Así, los bisontes y dos de las cabras han sido realizadas de una forma totalmente realista, buena prueba de ello es la cabra realizada en actitud de reposo. Se caracterizan esas cuatro figuras, aparte de lo anteriormente dicho, en que la pintura no se limita a marcar el contorno del animal, sino que rellena el interior. En cambio, las restantes cabras, así como el bóvido y el cánido son representadas mediante un simple esquema. Estos diferentes rasgos formales podían inducirnos a pensar que son figuras que pertenecen a distintas épocas, pero creemos que hay rasgos comunes como puede ser el intento de relleno que también se observa en alguna de las figuras más simples.

Según todo esto, observamos que a nivel conceptual parece existir en este último santuario de Llonín dos corrientes ideológicas distintas, pero que a pesar de ello debían de ser complementarias para el grupo humano que las realizó. Por un lado, una corriente totalmente simbólica que elige como motivo-soporte elementos ideomórficos, que de alguna forma está en estrecha relación con el santuario de las pinturas rojas, y por otro, una corriente cinegética en la que el motivo-soporte es la figura animal, más concretamente la cabra. Creemos que este es el animal ideológico dada su distribución espacial, aunque, no deja de ser algo difícil de establecer.

#### VALORACIÓN GENERAL

Una vez vistos cada uno de los santuarios que existen en Llonín, podemos extraer una serie de conclusiones que nos permiten ver la evolución conceptual y formal de cada uno de los distintos grupos humanos que utilizaron la cueva. Estas conclusiones son las siguientes:

1) Existen tres momentos diferentes de utilización del santuario, que vienen individualizados por la técnica de decoración empleada, así como por el motivo-soporte elegido para indicar la conceptualización ideológica. Tenemos una primera fase u ocupación del santuario en el cual se emplea la técnica de las tintas rojas con la cual se dibujan fundamentalmente ideomorfos, aunque no excluye la representación de determinadas figuras cinegéticas pero en escaso número. En un segundo momento, se olvida o se pierde la tradición anterior, siendo la técnica empleada el grabado múltiple, representándose elementos cinegéticos y prescindiendo de los ideomorfos. Dentro de esta fase cabe distinguir dos momentos diferentes que se manifiestan más que en la técnica, en el estilo y en la especie cinegética elegida, lo cual nos hace pensar más que en un cambio estructural en un cambio coyuntural producido por las transformaciones climáticas. Y por último, tenemos una fase sincrética de las otras dos anteriores, que recoge o plasma elementos ideomórficos y cinegéticos, pero representándoles con una técnica totalmente diferente como es la tinta negra.

2) Esta segunda conclusión se refiere más que a la variación formal del concepto, a la propia variación del concepto mismo. Es decir, es un cambio

estructural que afecta a los esquemas mentales de los individuos. Este cambio viene indicado por las variaciones que antes señalábamos en el «motivosoporte»; y este es más significativo cuando hace referencia no ya a la elección de un elemento cinegético por otro, sino cuando se pasa de un elemento cinegético al ideomorfo o a un sincretismo entre ambos. Esto, sin lugar a dudas, nos está hablando de grupos humanos diferentes, con una conceptualización diferente del mundo.

Estas dos conclusiones son fáciles de apreciar a la luz de los datos reseñados, pero no lo es tanto el hecho de dar una explicación a las causas que provocan estos cambios estructurales y cuales son las razones de los cambios formales. Vamos a tratar de analizar ambos aspectos separadamente y ver qué datos podemos extraer:

a) *Cambio estructural*. Este tipo de cambio, a lo largo del proceso histórico ha estado motivado por la evolución de las relaciones sociales, así como por el paso de un modo de producción a otro. En esta fase del proceso histórico las relaciones sociales nos son difíciles de establecer al carecer de los más mínimos datos, aunque podemos aventurar que se mantienen de una forma más o menos estable hasta que sobreviene la primera revolución histórica como es el Neolítico, siendo en este momento cuando se produce una alteración de las mismas<sup>10</sup>. Es decir, no creemos que las relaciones sociales hayan intervenido en este cambio estructural.

Por lo que se refiere al cambio del modo de producción, debemos entender éste no desde un punto de vista dogmático o clásico sino más bien como algo flexible. Es decir, el paso de un modo de producción basado en la recolección vegetal no difiere en nada del modo de producción cinegético o cazador, por cuanto ambos se caracterizan por una depredación del medio sin tratar de introducir dentro de esta dialéctica cambios externos que impidan la esquilación del medio o bien posibiliten la obtención de excedentes. Según esto no existe un cambio en el modo de producción, pero si consideramos la depredación sobre una u otra materia alimenticia, se introducen, sin lugar a dudas, unas pautas culturales distintas en cada caso, como puede ser el tipo de útil utilizado o el tipo de arte representado.

Hechas estas consideraciones previas, se trata de ver si realmente existe un cambio en el modo de producción de estos grupos humanos durante esta fase del proceso histórico. Para ello tenemos que referirnos a los trabajos que actualmente está llevando a cabo el profesor Gómez Fuentes. Este investigador, llega a determinar la existencia de dos modos de producción claramente diferenciados: el modo de producción recolector y el modo de producción cinegético<sup>11</sup>.

El MDPR se da cuando las condiciones climáticas favorecen la existencia de una profusa vegetación arbórea que posibilita una fácil recolección de productos, lo cual va a ir en detrimento de la actividad cinegética. Este hecho parece que se da sobre todo en las primeras fases del Paleolítico Superior, mientras que a medida que avanzamos en este período histórico la recolección, que es lógico pensar no se olvida, pierde su carácter fundamental en la base alimenticia del grupo humano para ser sustituida por una actividad cinegética más intensa. Estamos ya en el MDPC.

Pues bien, si esto es cierto, parece existir, al menos en determinados yacimientos una correlación entre el modo de producción y el arte. Así la representación de ideomorfos se relacionaría con el modo de MDPR, mientras que las representaciones cinegéticas se relacionarían con el MDPC. Esto no podemos considerarlo como una verdad absoluta sino más bien como algo que debemos comprobar más detenidamente, aunque es curioso observar que en determinados yacimientos se observa en las primeras etapas un predominio de los ideomorfos.

Así todo, esta afirmación no descarta el hecho de que durante una misma época cultural existan santuarios en los que se utilice una corriente pictórica u otra, lo cual es perfectamente lógico teniendo en cuenta que estos grupos humanos tienen una cierta autonomía. Es cierto que existen unas pautas culturales comunes que son las que determinan la adscripción de estos grupos a un período u otro, pero igualmente existen una serie de características propias de cada grupo, que en el aspecto material viene determinado por la mayor o menor utilización de un determinado útil; de igual manera sucede en lo que podríamos definir como la cultura espiritual, en la que el arte debía jugar un papel importante:

<sup>10</sup> En este aspecto habría tener en cuenta los cambios que se producen en este sentido durante el Epipaleolítico.

<sup>11</sup> A. GÓMEZ FUENTES: *Formas económicas del Paleolítico Superior cantábrico*. Fasc. O. Cueva Morín. Salamanca, 1982.

existen unas características generales definidas por la técnica y el concepto, pero lo que nos indica la peculiaridad de cada grupo humano viene definido por el predominio de un motivo-soporte u otro, es decir, por la variación del elemento formal.

b) *Cambio formal.* Hasta ahora hemos tratado de explicar el cambio estructural, que como hemos dicho puede estar en estrecha relación con el modo de producción. Pero en arte paleolítico se puede observar un cambio más coyuntural que está en relación con el que observamos en la representación formal del concepto ideológico. Y según este criterio de la valoración formal en el santuario de Llonín parecen existir cuatro momentos culturales distintos que vienen definidos por técnicas y elementos ideológicos diferentes.

El cambio de una técnica por otra puede tener una explicación en la evolución cultural, bien sea debida a la propia dinámica interna del grupo, bien debida a agentes externos, como puede ser la relación con otros grupos humanos. Por lo que se refiere a la utilización de un motivo-soporte u otro, si bien no excluye la posibilidad de que sea debido a una evolución interna, nosotros pensamos que tiene una relación directa con aspectos puramente ecológicos. La sustitución por parte del grupo humano de un animal ideológico por otro parece estar motivada por alteraciones climáticas, que provocan el desplazamiento de las especies.

Así en Llonín cuando se están grabando las cabras asistimos a un enfriamiento climático que obligaría a esta especie a emigrar de las cotas altas, posiblemente su hábitat natural, debido a que las formaciones vegetales que les sirven de alimentos, afectadas por ese mismo enfriamiento han descendido. Esto provoca que el grupo humano que habita o utiliza Llonín pueda tener acceso cotidiano a esta especie que no sucedería con los ciervos que habrían descendido, por las mismas causas, a zonas más bajas de donde se encuentra la cueva.

Por el contrario, más tarde posiblemente tendríamos un atemperamiento climático que provoca la situación opuesta en la vegetación y en el espacio ocupado por las especies cinegéticas. Las pri-

meras volverían a ocupar zonas más elevadas y por consiguiente las cabras establecen su hábitat en esas cotas. Todo ello motiva que la especie pierda su carácter ideológico, que anteriormente poseía; siendo sustituida por el ciervo que igualmente asciende.

Durante la última fase de ocupación del santuario se produce un nuevo enfriamiento climático quizás más intenso que el anterior como parece indicarlo la presencia de los bisontes y de los caballos, especies estas que ya aparecen entre las figuras realizadas mediante el grabado de la primera época aunque no con el realismo actual. Consecuencia de este enfriamiento es el descenso de las cabras que vuelven a adquirir el carácter ideológico.

Esta reconstrucción de la evolución en la elección de un determinado elemento en la representación formal del concepto ideológico-cinegético, en relación con los cambios climáticos no deja de ser en principio una reconstrucción puramente teórica. Así y todo, los datos que aportan yacimientos como Rascaño, La Paloma, etc. parecen indicar que en el período cronológico al que se adscriben las distintas técnicas parece corresponderle un cambio de tipo climático, lo cual motiva la aparición de unas u otras especies en los alrededores del hábitat del grupo humano. Especies estas que son precisamente las que aparecen representadas mayoritariamente dentro del santuario.

En definitiva, ésta no es sino una reconstrucción teórica que debe ser confirmada a la luz de los nuevos datos que vayamos obteniendo. Para ello debemos avanzar más en el conocimiento de los aspectos ecológicos del hábitat en los que se desenvuelve el grupo humano así como en los cambios económicos que se observen en su devenir histórico. Como decimos esto nos permitirá comprobar la validez o no de nuestras hipótesis en cuanto a nuestra afirmación de que son los factores ecológicos los que provocan los cambios formales, al igual que los cambios estructurales, ligados al concepto ideológico, son provocados por los cambios de las formas económicas de los grupos humanos.