

CUEVAS DE LA LLUERA. INFORME SOBRE LOS TRABAJOS REFERENTES A SUS ARTES PARIETALES

J. Fortea Pérez

1. CUEVA DE LA LLUERA I. ANTECEDENTES

Paralelamente a las excavaciones que se realizan en el yacimiento bajo la dirección del Dr. D. Adolfo Rodríguez Asensio, cuyo informe se encuentra en las páginas precedentes, se han venido efectuando una serie programada de trabajos conducentes a la copia de su registro artístico.

En primer lugar, con presupuesto concedido por la Comisión Nacional para la Protección del Arte Rupestre se contrataron dos técnicos en restauración del Museo Nacional de Ciencias Naturales que se responsabilizaron de la limpieza de las concreciones pleistocenas y holocenas que cubrían en parte a los grabados. La tarea llevada a cabo por las Sras. Dña. Paloma Gutiérrez del Solar y Dña. Blanca Gómez-Alonso, con el auxilio del Departamento de Prehistoria de la Universidad de Oviedo, adoptó criterios muy selectivos: únicamente se limpiaron aquellas zonas que planteaban dificultades de lectura en lo referente a superposiciones e identificaciones zoológicas, o aquellas otras que, teniendo figuras de consideración mayor dentro del conjunto grabado, se encontraban semitapadas y era conveniente liberarlas para su mejor apreciación estilística. Otras zonas con gruesas concreciones fuertemente enraizadas se dejaron sin limpiar; no parece que lo que puedan ocultar afecte en mayor medida a la imagen cuantitativa y cualitativa que hoy tenemos del conjunto, ya que se encuentran en las zonas que se reservaron para la iconografía más inexpressiva.

Las tareas de limpieza resultaron muy positivas pues aclararon muchos problemas de lectura, descubrieron buen número de nuevas figuras y, sobre todo, cambiaron la imagen previa que se tenía de la organización zootopográfica.

Una vez hecho esto, dentro del marco del convenio suscrito entre la Dirección General de Bellas Artes y el Instituto Geográfico Nacional, el Departamento de Fotogrametría de la última institución llevó a cabo el levantamiento fotogramétrico de las paredes grabadas a instancias de la Comisión Nacional de Arte Rupestre, que consideró a La Lluera como experiencia piloto. El Departamento de Prehistoria de la Universidad de Oviedo facilitó la red de apoyo.

El planteamiento del trabajo y su ejecución con los aparatos de topografía y cámaras métricas pertinentes fue realizado por el equipo integrado por los ingenieros D. Vicente Peña Pita y D. Alfredo Llanos Viña, el topógrafo D. Fco. Javier García Lázaro y el fotógrafo D. Ignacio Guisado Ruiz, quien pudo procesar las placas fotográficas en un sencillo laboratorio que se improvisó en la cueva (fig. 1). La restitución se realizó en Madrid, interesando a las líneas grabadas, red de grietas y curvas de nivel con equi-

distancias de 1 cm., así como a la planta y secciones horizontales cada 25 cm. de la galería grabada. Previamente y con objeto de facilitar la restitución de las líneas grabadas, solicitamos a la Sección de Fotogrametría una copia negativa de los mismos pares estereográficos, de los que se obtuvieron en Oviedo positivos en papel a gran formato, que, a su vez, fueron nuevamente enviados a la mencionada Sección, una vez que sobre ellos se hubieran repasado con tinta las líneas grabadas.

La restitución preliminar así realizada fue confrontada con la realidad en la propia cueva por el que suscribe y D. Vicente Rodríguez Otero, a lo largo de tres campañas de diez días cada una en 1985 y 1987 y buen número de visitas intermitentes. Hubieron de realizarse las inevitables correcciones de detalle y una toma complementaria en una zona concreta sobre otro plano de proyección, a fin de solucionar algunos problemas de deformación. Tras todo ello, la copia ha sido ultimada y pasada a soporte estable. Pero la lectura, refiriendonos con ello a la interpretación en términos zoomórficos o de signos, no es definitiva: en algunas zonas hay tal cantidad de trazos entrecruzados y superpuestos, tal negación del vacío, que no puede excluirse una parte de provisionalidad, por más que nos hayamos esforzado en utilizar procedimientos de copia dotados de la menor libertad.

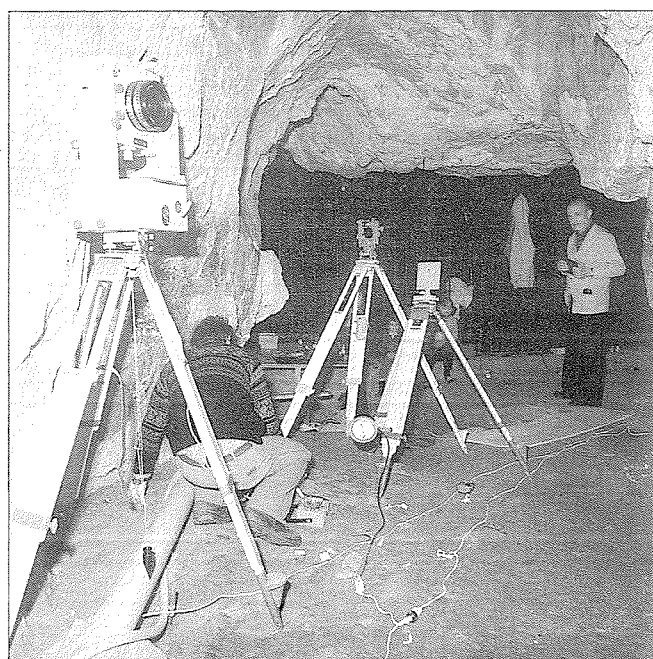
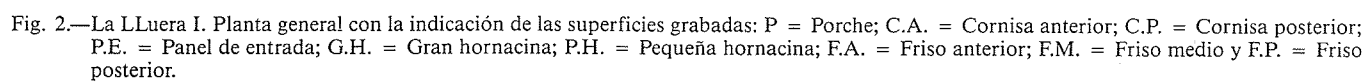
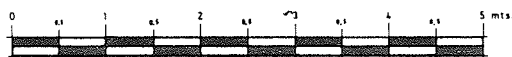
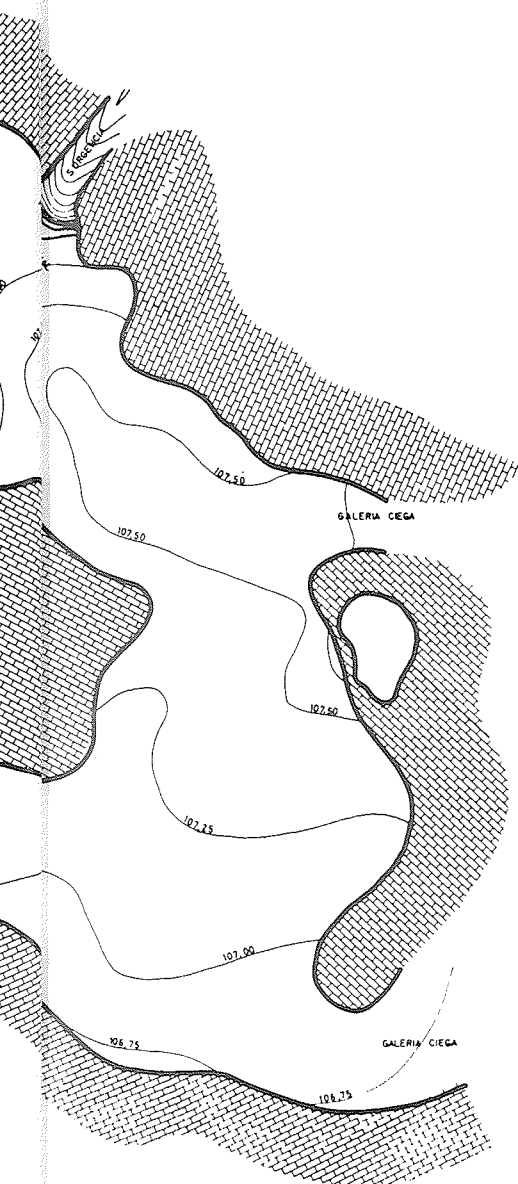


Fig. 1.—La Lluera I. Levantamiento fotogramétrico





LA LLUERA
San Juan de Priorio-OVIEDO-
febrero de 1.980

2. TOPO-ICONOGRAFIA

2.1. Topografía

Los grabados de La Lluera se encuentran en las paredes de su galería occidental, desde el porche inmediatamente anterior al comienzo de su boca hasta unos 5 m. hacia el interior. Todos están iluminados por la luz diurna, directamente o según un gradiente, y se interrumpen justo en el punto de mayor inflexión hacia la zona de penumbra; pero desde el fondo de la galería, después de unos diez metros de pared deliberadamente sin grabar, se sigue viendo la boca de entrada y su exterior.

La galería occidental individualiza en sus dos paredes una serie de unidades topográfica y morfológicamente muy bien definitivas. Conviene enumerarlas y describirlas sumariamente porque en cada una de ellas se quiso grabar un continente iconográfico claramente diferenciado (fig. 2).

La zona W. de la antecueva se inicia con una pared vertical paralela a río Nalón que denominamos Porche; en ella se encuentran las primeras figuraciones totalmente exteriores. Tras un giro de aproximadamente 90° hacia el N. comienza la pared occidental, o izquierda, de la galería. Desde su mismo inicio aparecen multitud de grabados en una superficie vertical que llamaremos Panel de Entrada. Este panel vuelve a inflexionar en amplia curva cóncava para delimitar a la Gran Hornacina, donde se encuentra la serie iconográfica más cuidadosamente grabada y respetada; después, los grabados se interrumpen. Retrocediendo al Panel de Entrada, hacia su parte superior sobresale un frente rocoso a modo de cornisa, quebrando en ángulo recto sobre la pared de aquel. Esta Cornisa se extiende desde aquí hasta el final de la Hornacina y puede dividirse en una mitad anterior y otra posterior, según su situación antes o después de la línea marcada por los relictos de una placa estalacmítica colgada del techo y por sus coladas laterales: sellos de una sedimentación que taponó la galería y cubrió los grabados hasta su paulatina evacuación cuando menos a lo largo del Holoceno.

La pared derecha se divide en dos frentes corridos según sus accidentes topográficos y su estado de conservación. El friso superior dibuja desde la entrada hasta el fondo grabado una superficie sensiblemente cóncava, después convexa y finalmente cóncava, que denominaremos Frisos Anterior, Medio y Posterior. La parte inferior del Friso Anterior tuvo grabados, pero el clasticismo posterior los ha eliminado casi totalmente; debajo del Friso Medio se encuentra la Pequeña Hornacina, justo frente a la que existe en la pared izquierda. Finalmente, la parte inferior del Friso Posterior, que no está mayormente afectada por el clasticismo, conserva algunos grabados; todo indica que

la actividad grabadora se concentró deliberadamente en la mitad superior.

En suma, aparecen las siguientes unidades topográficas bien individualizadas: en la pared izquierda, Porche, Panel de Entrada, Gran Hornacina y Cornisa; en la pared derecha, Friso Anterior, Medio y Posterior y Pequeña Hornacina.

2.2. Iconografía

En el Porche se grabó un masivo caballo atravesado por signos lineales. Se trata de un verdadero animal de entrada, al igual que el también caballo de La Viña, por su neta separación del resto de las figuras, porque las antecede y porque está situado en la única zona de acceso natural a la cueva.

En el Panel de Entrada, entre una multitud de trazos vigorosos y profundos, se separan bien todos los individuos del bestiario de La Lluera: uro, caballo, cierva y macho cabrío, además de curvas cervico-dorsales a modo de contornos inacabados. Determinadas observaciones en la intersección de los trazos han permitido fijar el orden relativo de algunas figuras, pero todo el panel es sincrónico en términos estilísticos.

En la Gran Hornacina vuelve a encontrarse el mismo bestiario, salvo el macho cabrío. Pero un contraste muy vivo resulta de su organización en uno u otro lugar. En el Panel de Entrada todo está intencionalmente embrollado y superpuesto; parecería como si allí se hubiera plasmado un ritual de ejecución más continuada. Por el contrario, en la Gran Hornacina hay mucho de organización y respeto. Organización porque las figuras principales se disponen según un eje oblicuo que, a su vez, repite y es paralelo a una línea de fisura natural. Según ese eje se grabaron los componentes de la pareja temática uro-caballo: 6 uros con la cabeza mirando al exterior (salvo uno de difícil lectura) y 1 caballo dispuesto al interior. En torno a ellos, entre los espacios libres de los márgenes superiores, se introduce a modo de aureola un tercer animal tan cantábrico y mediterráneo como la cierva. Pero respetando siempre la superficie ocupada por el caballo o los uros. Solamente en el tercio anterior de la Gran Hornacina las ciervas en aureola se emparejan cruzando sus cuellos o cuerpos en una disposición dual, heráldica, en la que ambas cabezas miran una al interior, otra al exterior. Precisamente es en esta zona donde, por debajo de un emparejamiento de ciervas, al último uro se le cruza otro bóvido de difícil lectura, cuyo inverosímil cuello sostiene un esbozo de cabeza girada al interior (fig. 3).

El conjunto de la Gran Hornacina es clásico e ibérico a la vez: uro-caballo-cierva. Parecería como si a ella se hu-





Fig. 3. La Lluera I. Gran Hornacina. La fotografía ha sido retocada repasando con tinta blanca las líneas grabadas.

biera reservado la expresión gráfica del contenido más profundo de la creencia, eligiendo el campo topográfico más recogido, individualizado y apto para grabar. Pero haciendo esto, probablemente en pocos actos, el resultado se mantuvo fijo y respetado. O al menos esa es la impresión que nos sugiere el hecho de que ese mismo continente sea repetido por el contrario hasta la confusión de nuestros ojos en el Panel de Entrada.

En la parte anterior de la Cornisa existe un sin fin de trazos entrecruzados anchos y profundos, que remontan hasta cabalgar sobre el inicio del techo. Entre ellos se adivinan tres prótomos de ciervas diseñadas de modo aún más sobrio que en el Panel de Entrada o la Gran Hornacina, pero del mismo estilo: se reducen a una convención trilineal para representar el conjunto mandíbula, cuello, pecho, el perfil naso-frontal y la parte posterior del cuello hasta la cruz. El conjunto de esta parte de la Cornisa contrasta vivamente no sólo con el sentido de composición organizada de la Gran Hornacina, sino también con el Panel de Entrada: cierto es que aquí igualmente hay una maraña de vigorosos trazos, pero la confusión es mayor en la Cornisa anterior, así como la ilegibilidad. Y cuando puede identificarse con seguridad algo, destaca el mayor sumarismo. Además, el bestiario queda reducido a la cierva.

En la parte posterior de la Cornisa, más allá de la antes mencionada colada, aparecen tres animales. Nos referiremos en este resumen a una difícil figura seguida de dos trazos verticales que quizá pudiera identificarse con un bóvido, aunque nuestra primera impresión fue la de un rinoceronte. Son las últimas figuras, y si la primera identificación fuera la válida, su situación sería muy anómala dentro del esquema zootopográfico de A. Leroi-Gourhan.

El carácter de verdadero palimpsesto vuelve a repetirse en la pared derecha. En el Friso Anterior, a pleno campo de su superficie cóncava, se identifican dos grandes ciervas emparejadas en cruce inverso. La mayor de ellas, que mira al exterior, mide de boca a cola casi 150 cm. Debieron ser dos de las últimas figuras grabadas y por ello pueden leerse no sin alguna dificultad entre la selva de fuertes trazos. Aquí y allá algunos aluden a un cuarto trasero, ya a una línea de lomo o pecho: son los restos de antiguos temas semiborrados o confundidos por la repetida, obsesiva diríamos, acción de grabar sobre un mismo campo. Los trazos son por lo común tan profundos y anchos que, teniendo en cuenta la compacidad y dureza de la caliza de montaña, parecen sugerir un reiterado repaso ritual y colectivo de una misma figura a lo largo del tiempo. Esta misma observación puede aplicarse también a otras zonas de la cueva, salvo la Gran Hornacina.

que dejaron a lo largo de las paredes grabadas y a diferentes alturas las huellas de siete fases de retroceso.

Los vigorosos grabados de La Lluera, al menos los más fuertes, debieron esbozarse a golpes de pico u otro instrumento que permitiera la aplicación controlada de una masa relativamente importante, y regularizarse posteriormente mediante un raído longitudinal, ya con el mismo instrumento, ya con el buril. La profundidad y anchura de muchos trazos no mayormente erosionados hace que imaginemos mal que fuera este último el único instrumento empleado. Si así fuera, se necesitarían o mucho tiempo de trabajo individual o los repasos colectivos en distinto momento a que antes aludíamos. Esperamos realizar una prueba experimental.

En el horizonte Solutrense medio de La Viña, debajo de sus paredes grabadas, se han encontrado bloques de sílex de regular tamaño, en torno a la palma de la mano, y muy aptos para ser sujetados firmemente, cuyos bordes y frente ofrecen planos diedros. A reservas de su estudio traceológico, puede anticiparse su empleo en el grabado: tanto las aristas de los planos diedros como las laterales aparecen a simple vista desgastadas y pulidas. Así pues, estas piezas, que podríamos denominar grosera y provisionalmente raederas bifaciales nucleiformes, junto con el buril y otros útiles de fortuna para golpear, raer, alisar y repasar debieron constituir el equipo técnico.

Los trazos muestran ya una sección angular profunda en V con vértice agudo o algo redondeado, ya, los más anchos, otra recticurvilínea en U con brazos abiertos. Sus profundidades oscilan entre 3 y 15 mm., aunque en algunos casos pueden llegar a los 20 mm.; sus anchuras entre 5 y 20 mm. Unos pocos son menos gruesos y profundos. Los trazos globalmente más cuidados con diferencia aparecen en la composición de la Gran Hornacina. Y no deja de ser significativo que esta observación técnica se una a aquel carácter preferente que nos sugería su continente gráfico.

Otro hecho técnico muy importante es que varias figuras de la Gran Hornacina y unas pocas de otros lugares muestren un rebaje endo o exoperigráfico en uno o los dos labios del surco grabado. Particularmente se hizo esto en aquellas zonas en las que los salientes del relieve natural podrían aprovecharse o modificarse con el objeto de expresar volumetricamente el dintorno circunscrito por el perígrafe. Pero no quedó todo en la pasiva utilización del saliente natural, pues, hemos de insistir, se actuó en él rebajándolo y acondicionándolo al trazo. La intención resulta visualmente obvia: en La Lluera se estaba ensayando la impresión del volumen con una suerte de relieve campeado, aunque ciertamente de modo elemental, porque no se

terminó de rebajar todo el campo exoperigráfico. En su día ofreceremos las fotografías adecuadas, los perfiles y las secciones de las improntas.

La búsqueda de la impresión volumétrica es algo propio de los santuarios exteriores de época antigua. Argumentos estilísticos y otros a veces cronoestratigráficos los sitúan en un momento anterior a aquel en el que, a fines del Solutrense superior y durante el Magdalenense antiguo, se logrará la maestría en la ejecución del volumen y en su traslación a la pintura mediante el juego de las tintas planas, según se ha dicho en una bibliografía que no podríamos citar cumplidamente en este informe resumido.

Por otro lado, esos intentos de relieve volumétrico parcial se encuentran precisamente también en las zonas donde se cuidara más trazo y figura y se representara la iconografía más ortodoxa.

3.2. *Estilo*

El estilo de La Lluera se define por el realismo intelectual de que hablara Luquet, pero está muy lejos del realismo formal o visual. Se oponen a él el increíble arabesco de las curvas cervico-dorsales, la masividad de los cuerpos, la esquemática y parcial representación de las extremidades, la animación sólo segmentaria de dos o tres figuras; en fin, la perspectiva uniangular de todas salvo la biangular recta de una sola, por recordar una reciente terminología de A. Leroi-Gourhan. En suma, las figuras están tratadas dentro del figurativo sintético de este autor, adecuándose cómodamente con lo definido para su estilo II o para el ciclo solutrense de Jordá. No existen rupturas estilísticas que pudieran abogar por períodos culturales muy alejados en el tiempo.

El carácter sintético del arte de La Lluera queda fielmente reflejado en la reducción fisonómica, más como entendimiento que como visión de lo real, de lo juzgado como lo más representativo de los cuatro o cinco sujetos del bestiario. Reducción que lógicamente se construye de modo distinto en cada uno de ellos, pero con escaso margen de libertad y reiteración hasta la saciedad en las figuras de un mismo sujeto. Es por esto por lo que también podríamos definir su estilo como el de un estarcido fisonómico.

Los paralelos estilísticos inmediatos se encuentran en otros yacimientos de la cuenca media del Nalón como La Viña, Murciélagos o Entrefoces. Hacia el Oriente aparece el exacto paralelo de los grabados exteriores de Hornos de la Peña, o los grabados del Porche y pinturas profundas de Chufín, ambas en Santander. En Vizcaya, Venta de Lapperra sería un ejemplo de santuario exterior de cronología estilística mucho más reciente. El mismo estilo se ve en algunos grabados y pinturas de las más clásicas caver-

nas cantábricas, constituyendo sus fases artísticas más antiguas según la mayoría de los autores. Nuevamente en Asturias, Llonín testimoniaría el emparejamiento inverso de las ciervas, la vieja tradición, en una cronología ya más reciente. Pero no queríamos cerrar este muestreo de paralelos sin referirnos a que las ciervas de La Lluera, algunas de modo sorprendente, guardan estrechos paralelos con las grabadas y pintadas en las plaquetas solutrenses de Parpalló. Este no es el único dato que tenemos referente a la profunda significación del mundo solutrense y al papel quizá crucial que dentro de él pudieron jugar los ambientes mediterráneos francoibéricos. Pero tampoco podrá irse más allá de la constatación de un fondo iconográfico y un tratamiento estilístico común a anchos territorios ocupados por un mismo complejo cultural, al menos desde sus manifestaciones tecnomorfológicas. Poco más allá porque, hoy por hoy, nos faltan otros referentes con mayor capacidad informativa, como es el uso de los mismos objetos de uso personal dentro ya de territorios más cortos, según ya vimos al tratar del Magdaleniense medio, o inicio del Complejo de Arpones, en el valle del Nalón (cfr. los informes de Las Caldas y La Viña en este mismo volumen).

3.3. Atribución cultural

Los grabados de La Lluera se integran en el segundo horizonte artístico exterior del valle del Nalón, según las homologías parietales que muestran sus diferentes localizaciones.

Los datos estratigráficos y culturales de La Viña (cfr. el correspondiente informe) indican que aquel horizonte pudo empezar a grabarse durante una ocupación posiblemente del Gravetiense final, pero su fase mayor se relaciona con el Solutrense medio. Tampoco puede excluirse que durante el Solutrense superior pudieran realizarse algunos de los grabados más altos, dada la posición relativa del suelo entonces.

El lapso temporal cubierto por este segundo horizonte artístico, según el estado actual de nuestras investigaciones, encierra al asignado para el estilo II de Leroi-Gourhan. Los datos de La Viña, y por analogía los de La Lluera, situarían el foco de la actividad grabadora en la segunda mitad de aquel estilo, lo que, unido a la no exclusión de que pudiera continuarse hasta los finales del mundo solutrense al que responde, convendría a ese carácter entre arcaico y tímidamente evolucionado de su registro parietal.

¿Tímidamente evolucionado? No es incierto que las precisiones estilísticas, culturales y cronológicas del estilo II se han elaborado sobre un número exiguo de localizaciones, entre el 15 y el 20% de la totalidad de las conocidas,

y sobre no muchos datos firmes, sobre todo si nos referimos a los que pudieron obtenerse de los santuarios que merecen la calificación de mayores. El estilo II, no así el Ciclo Solutrense de Jordá, nos parece pensado esencialmente por referencia al Gravetiense, jugando en él un papel muy desdibujado el Solutrense no reciente. Los datos que a este respecto están aportando los yacimientos del Nalón contribuirán a la más completa definición del arte solutrense. Situados estos datos en un amplio contexto ibérico, su mejor encuadre se lograría si se distinguiera dentro del estilo II una fase II reciente referible al Solutrense. Esta fase, enraizada en el Gravetiense final, se individualizaría frente al arte del inter Lauguerie-Lascaux (caballo grabado del interior de Chufín, por ejemplo), aunque los viejos esquemas y modos aún continuarían en otros sitios (grabados de la segunda fase artística de Llonín). Tampoco sería esta la primera vez, si miramos muy retrospectivamente a una bibliografía esencialmente ibérica —o mejor mediterránea— en que se insistía en la significación del mundo solutrense dentro del Arte Paleolítico.

Los trabajos de La Lluera I están prácticamente concluidos y esperamos publicar en breve la memoria colectiva de los diferentes aspectos estudiados en el yacimiento.

Oviedo, diciembre de 1986

4.—CUEVA DE LA LLUERA II

Fue descubierta en abril de 1980 durante los primeros sondeos estratigráficos realizados en La Lluera I, apreciándose algunas líneas grabadas que interpretamos entonces como signos angulares y triangulares (J. Fortea: *Investigaciones en la cuenca media del Nalón*, Zephyrus XXXII-XXXIII, 1981, p. 7). A lo largo de los últimos años se dio prioridad a las tareas de calco de La Lluera I y ha sido durante la tercera campaña en abril de 1987 cuando se simultanearon los trabajos en ambas cuevas.

La Lluera II dista 54 m. de La Lluera I aguas arriba y por la misma margen derecha del Nalón. Se abre al pie de un escarpe rocoso de pendiente muy fuerte poco después de que el río salga de una curva que corta en vertical al roquedo. De tal modo, las dificultades orográficas obligan hoy y entonces a pasar por La Lluera I antes de llegar a la homónima y a seguir el único camino transitable por la ribera del río.

La cueva es un angosto conducto de poco más de 4 m. de largo cuyo suelo sigue una pendiente de 45°. Una vez dentro de él no puede recuperarse la verticalidad. Sus dos extremos y parte del techo se abren al exterior, alzándose la boca inferior en torno a 5 m. sobre el nivel del río.

Entrando por ésta, los grabados vistos en 1980 se sitúan hacia el centro de la pared izquierda, sobre la que incide

de lleno la luz exterior e incluso los rayos del sol en determinadas horas del día. Su estado de conservación no es bueno por causa de agentes erosivos externos e internos; diversas zonas del lateral izquierdo del campo grabado aparecían cubiertas por una delgada película de carbonatos procedentes de los derrames marginales de una gruesa cascada tobácea que aparecía entre la boca inferior y la zona con grabados visibles. En la campaña de abril de 1987 se empezó por levantar aquella fina película y los interrogantes fueron concretándose: lo ya conocido y lo acabado de destapar parecían referirse al continente de ideomorfos "femeninos" que veníamos echando en falta en La Lluera I. Pero las incertidumbres continuaban pues la mayoría de los trazos se dirigían hacia la zona cubierta por la gruesa cascada tobácea. Hubo de tomarse la enérgica decisión de



Fig. 4.—La Lluera II. Supresión de la cascada tobácea y aparición de los primeros signos triangulares el 16-4-87.

arrancarla siguiendo los mismos procedimientos que se emplearon en La Lluera I (fig. 4). El resultado fue muy satisfactorio, pues empezaron a aparecer los previstos motivos triangulares sin mayores alteraciones en sus volumetrías o en sus surcos grabados y con un esquema organizativo evidente. Su comparación con los trazos vistos en 1980 despejó todas las dudas y ambigüedades interpretativas a que nos inducía la erosión sufrida por ellos: ambas zonas grabadas constituyen un solo friso corrido con un mismo y único motivo triangular, cuyo vértice se figuró hacia abajo.

Es adecuada la analogía de estos signos con el triángulo sexual femenino. Se organizan siguiendo alineaciones horizontales y ejes de simetría oblicua que relacionan los situados arriba con los adyacentes abajo. El esquema general es el de un ajedrezado triangular. A veces un triángulo aloja en su interior uno o dos pequeños; en otras, el centro del espacio comprendido entre dos signos mayores contiguos está ocupado por otro menor. Ninguno está cortado por una bisectriz.

Ciertas líneas horizontales de fractura natural enmarcan el campo grabado y fueron aprovechadas para la ejecución de varios signos, pero repasandolas frecuentemente con el grabado. El trazo es angular o de sección en V con una profundidad similar a la del tipo medio en La Lluera I; pero no faltan profundidades en torno a 1 cm. Se utilizan también los recursos de rebajar los labios del surco y de aprovechar salientes naturales, consiguiéndose así calidades auténticamente volumétricas que hacen aún más evidente la analogía con el triángulo pubiano.

Sin haber terminado aún de limpiar la colada, son ya más de quince los signos contabilizados. Sus alturas oscilan entre 5 y más de 15 cm.

¿Existe o no alguna relación cultural entre ambas Lluerras? A un mismo ambiente remiten no sólo la proximidad física y el forzoso paso por una para llegar a la otra, sino también el uso del mismo tipo de grabado, el aprovechamiento de accidentes naturales o de alguna línea de una figura para componer otra, que las mayores contengan a menores y el uso de idénticos recursos técnicos para expresar el volumen. El problema es que en La Lluera I hay muy pocos signos —como es lo normal en la mayoría de los santuarios exteriores conocidos, sobre todo si son de época antigua— por comparación con su nutrida representación zoomórfica y la innumerable cantidad de trazos entrecruzados. De entre el reducidísimo lote de signos, los más netos son los clasificables en la serie alfa de Leroi-Gourhan, frente a dos aspas y otras líneas en zig-zag; pero no hay cuadros, rectángulos, óvalos o evidentes triángulos, a no ser que los "construyamos" seleccionando de entre el embrollo de trazos. Y aunque habremos de esfor-

zarnos en releer a Lluera I a la luz de las novedades de su homónima, no es menos significativo el hecho de que una haya venido a llenar el vacío que encontrábamos desde hace años en la otra: ambas podrían ser las partes, escasamente separadas entre sí de un sólo conjunto. Llama la atención que en tan reducido espacio se plasmara un sólo continente, pero a ello no se opondría la lección de La Lluera I referente a su selección de espacios individualizados para representar continentes propios.

Los paralelos formales son difíciles de encontrar en las áreas inmediatas o próximas. En la pared del Sector Central de La Viña existen dos o tres signos en V con o sin bisectriz formando un conjunto propio y separado de otros motivos. El paralelo no es estrictamente formal porque no están cerrados por un trazo horizontal. Tampoco es totalmente segura —su posición no permite aplicarles un control estratigráfico cerrado— su asociación con los tajos verticales que constituyen el primer horizonte artístico de La Viña, aunque algunas valoraciones genéricas no lo negarían (cfr. el correspondiente informe). Un paralelo formalmente más adecuado quizá podría encontrarse en un bloque inédito del vestíbulo de Chufín a la derecha del panel central grabado y de la portilla que cierra el acceso al santuario interior. Hemos de insistir en el quizá y el podría porque el bloque tiene muchas fracturas naturales y está muy sucio. En él podrían reconocerse algunos triángulos, parte de los cuales aprovecharían líneas de fractura natural. No estaría de más su cuidadosa limpieza y observación. Finalmente citaríamos los triángulos silueteados con tintas planas o solamente perfilados de la cueva Palomeira, en el completo de Ojo Guareña, cuya cronología es incierta (F. Jordá: *Nuevas representaciones rupestres en Ojo Guareña*. Zephyrus, XIX-XX, 1969, p. 65).

Sin paralelos con respecto al continente gráfico, pero no así en cuanto a un contenido igualmente referible a los signos de la serie beta de Leroi-Gourhan y, sin dudas, en tanto que se localizan en espacios ya únicos o netamente individualizados dentro de un conjunto mayor, citáramos a los denominados santuarios monotemáticos de ideomorfos, frecuentes en Asturias. Así la cueva de Las Herrerías (F. Jordá y M. Mallo: *Las pinturas de la cueva de Las Herrerías (Llanes, Asturias)*. Salamanca, 1972. F. Jordá: “Santuarios” y “capillas” monotemáticos en el arte rupestre cantábrico. Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano. Cáceres, 1979), la inédita en el valle medio del Nalón y seguramente del mismo momento Entrecueves, y el Camarín de Las Vulvas de Tito Bustillo. Las tres pertenecen a etapas más recientes y atestiguan la continuación en el tiempo de aquellos santuarios monotemáticos. La valoración provisional antes indicada llevaría a situar a La Lluera

II en una época más antigua, sin que queramos por ahora precisar si se relaciona con el primer o segundo horizonte artístico del valle medio del Nalón. Al pie del friso de los triángulos existe un relleno que si resultara arqueológico podría aportar datos al problema. Pero si pudiera establecerse la relación entre las dos Llueras, entonces cobraría cuerpo la noción de que existieron espacios geográficos, más o menos amplios, organizados en función de la creencia. Esto es, que cabría encontrar de modo más extenso entre distintas cuevas cercanas algo similar a la, por ejemplo, relación que hubo de existir entre el Camarín de Las Vulvas y los santuarios mayores de la misma Tito Bustillo. Si ello pudiera afirmarse, aunque sólo fuera a título de hipótesis, cabría también esperar que en las proximidades de los santuarios monotemáticos pudiera existir su complemento. Desde otro hilo argumental Jordá llegaba a las mismas conclusiones: “En algunos santuarios propios de una zona o comarca es posible rastrear una cierta complementaridad, por semejanza u oposición, entre los grandes santuarios y los monotemáticos” (*Los grabados de Mazouco, los Santuarios Monotemáticos y los Animales Dominantes en el Paleolítico Peninsular*. Guimarães XCIV, 1985, p. 20). El matiz, o la confirmación, entra en que esto se evidencie ya desde épocas antiguas y en que podríamos esperar el dibujo no de territorios sino de concretos espacios geográficos organizados desde las diversas funciones de una creencia reintegradora.

Esperamos que en breve puedan ejecutarse las pertinentes medidas de protección y la excavación del pequeño relleno de La Lluera II.

Oviedo, abril de 1987

Post scriptum. Asumida la lección de La Lluera II, hemos vuelto a examinar las zonas de líneas cruzadas en zigzag de La Lluera I. Quizá porque no sabíamos qué preguntar entonces y porque procuramos cumplir al máximo aquellos criterios restrictivos de limpieza antes aludidos, dejamos sin quitar algunos encostramientos arcillosos. Su eliminación y una observación más atenta ha permitido ahora identificar dos triángulos del tipo de Lluera II. En su día ofreceremos la información gráfica del antes y del después.

Si ello es cierto, ambas Llueras formarían un sólo conjunto adscribible al segundo horizonte artístico del Nalón. El primero quedaría reducido solamente a trazos lineales, tal y como se presenta en La Viña, El Conde y Las Caldas. No obstante, antes de dar por cerrado su continente iconográfico, habrá que esperar a que las excavaciones del primer yacimiento terminen por liberar a los grabados de la sedimentación que los cubre.