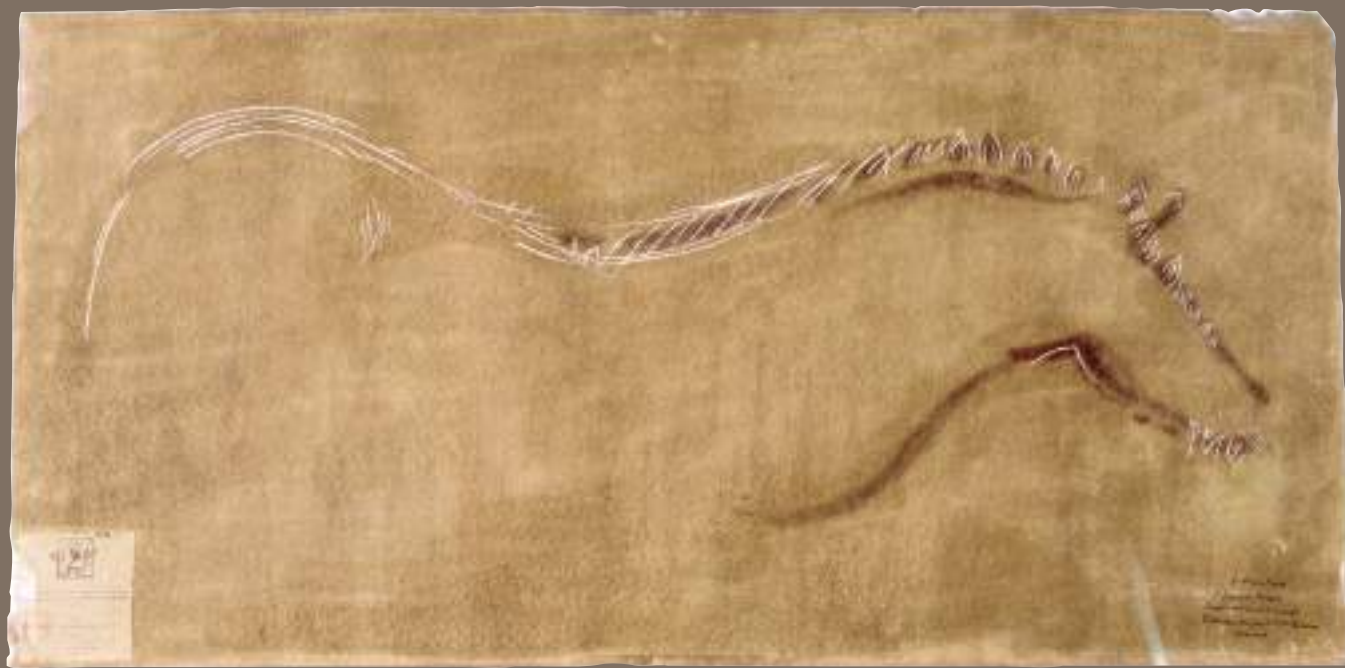


Miguel Polledo González
Santiago Calleja Fernández
[COORDS.]



PIEDRA, PAPEL Y PINCEL

LA REPRODUCCIÓN DEL ARTE PREHISTÓRICO EN ASTURIAS



Principáu
d'Asturies

Consejería de Cultura,
Política Llingüística y
Deporte

PIEDRA, PAPEL Y PINCEL
LA REPRODUCCIÓN DEL
ARTE PREHISTÓRICO
EN ASTURIAS

PIEDRA, PAPEL Y PINCEL

LA REPRODUCCIÓN DEL ARTE PREHISTÓRICO EN ASTURIAS

Miguel Polledo González
Santiago Calleja Fernández
[COORDS.]

© de los textos: sus respectivos autores, 2024
© de las imágenes: sus respectivos autores y titulares, 2024
© de las fotografías: sus respectivos autores

Promueve: Consejería de Cultura, Política Llingüística y Deporte. Dirección General de Patrimonio Cultural

Edita: Consejería de Cultura, Política Llingüística y Deporte y Ediciones Trea, S. L.

Distribuye: Ediciones Trea, S. L.

© de la edición: Consejería de Cultura, Política Llingüística y Deporte

Ediciones Trea, S. L.
Polígono Industrial de Somonte
C/ María González La Pondala, 98, nave D
33393 Somonte-Cenero. Gijón
Tel.: 985 303 801
trea@trea.es / www.trea.es

Maquetación: Alberto Gombáu [Proyecto Gráfico]
Impresión y encuadernación: Ulzama

Depósito Legal: AS 00765-2024
ISBN: 978-84-10263-20-8

Todos los derechos reservados

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| Prólogo/Prólogo | 11 |
| VANESSA GUTIÉRREZ GONZÁLEZ | |
| Presentación. | 13 |
| SANTIAGO CALLEJA FERNÁNDEZ y MIGUEL POLLEDO GONZÁLEZ | |
| Los dibujos de Francisco Benítez Mellado y Magín Berenguer de la colección del Museo Arqueológico de Asturias | 15 |
| MARÍA ANTONIA PEDREGAL MONTES | |
| Las imágenes del arte prehistórico de Asturias: del papel al avatar | 17 |
| MARÍA GONZÁLEZ-PUMARIEGA SOLÍS | |
| Los comienzos de la reproducción del arte rupestre en Asturias | 23 |
| SANTIAGO CALLEJA FERNÁNDEZ | |
| El Instituto de Paleontología Humana y los comienzos de la investigación prehistórica cantábrica (1906-1914) | 23 |
| La Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas (1912-1936) | 25 |
| Las primeras técnicas de reproducción del arte rupestre | 28 |
| El dibujo a mano alzada | 28 |
| El calco por contacto | 30 |
| Los calcos de arte rupestre en la actualidad | 32 |
| Henri Breuil | 33 |
| Sinopsis biográfica | 33 |
| Breuil y los trabajos del Instituto de Paleontología Humana en Asturias | 34 |
| Cueva de El Pindal | 34 |
| Cueva de la Loja | 36 |
| Cuevas de Mazaculos y El Quintanal | 36 |
| Cuevas de las Herrerías y San Antonio | 36 |
| Juan Cabré Aguiló | 37 |
| Sinopsis biográfica | 38 |
| Sus años de formación como pintor y arqueólogo | 38 |
| Cabré y su relación con el Instituto de Paleontología Humana | 40 |
| Su etapa como dibujante de la CIPP y su relación con el arte rupestre asturiano | 41 |
| Peña Tú | 42 |
| El dolmen de Santa Cruz | 43 |
| La cueva de La Peña de Candamo | 44 |
| Francisco Benítez Mellado | 49 |
| SANTIAGO CALLEJA FERNÁNDEZ | |
| Sinopsis biográfica | 49 |
| El gran desconocido: el Benítez Mellado pintor | 50 |
| Su actividad como dibujante de la CIPP y su relación con el arte rupestre asturiano | 51 |
| Primera etapa (1916-1917) | 52 |
| Cuetu de la Mina | 52 |

| | |
|---|------------|
| Cueva del Buxu | 54 |
| Dolmen de Santa Cruz | 55 |
| Cueva de La Peña de Candamo | 55 |
| Segunda etapa (1923-1929) | 56 |
| Tercera etapa (1931-1933) | 57 |
| Relación contractual con la Comisión Provincial de Monumentos de Oviedo (1929) | 59 |
| Francisco Benítez Mellado: catálogo de reproducciones | 61 |
| Magín Berenguer Alonso | 71 |
| MIGUEL POLLEDO GONZÁLEZ | |
| El artista | 71 |
| El gestor cultural | 74 |
| Docente, investigador y divulgador | 76 |
| Magín Berenguer y el arte rupestre paleolítico: sus primeros trabajos | 78 |
| Tito Bustillo | 79 |
| Llonín | 82 |
| Magín Berenguer: epílogo | 86 |
| Magín Berenguer Alonso: catálogo de reproducciones | 87 |
| El dibujo arqueológico: La restitución científica del arte rupestre prehistórico | 107 |
| MIGUEL POLLEDO GONZÁLEZ | |
| El dibujo arqueológico: catálogo de reproducciones | 112 |
| El calco de las grafías del <i>Panel principal</i> de la cueva de Llonín (Peñamellera Alta, Asturias). 1998-2002 | 114 |
| MARCO DE LA RASILLA VIVES | |
| Calco del <i>Muro de los grabados del Gran salón</i> de La Peña de Candamo (San Román de Candamo, Asturias). 2010-2012 | 118 |
| DIEGO GÁRATE MAIDAGÁN Y OLIVIA RIVERO VILÁ | |
| Las réplicas realistas | 121 |
| MIGUEL POLLEDO GONZÁLEZ | |
| Las primeras réplicas | 123 |
| La neocueva de Altamira y Ekainberri | 125 |
| La notoriedad de las réplicas inmersivas: Chauvet 2, Lascaux IV y Cosquer Méditerranée | 126 |
| Réplicas y arte rupestre en Asturias | 129 |
| José Prieto Merediz | 135 |
| MIGUEL POLLEDO GONZÁLEZ | |
| José Prieto Merediz: catálogo de reproducciones | 139 |
| La conservación material de la colección de dibujos de arte rupestre | 143 |
| BEATRIZ GARCÍA ALONSO | |
| Una colección con estado de conservación variable | 143 |
| La restauración de urgencia | 147 |
| Enmarcado de los dibujos | 148 |
| Transporte y exhibición de los dibujos de gran formato | 149 |
| Conclusiones | 150 |
| Bibliografía | 151 |

PRÓLOGO

PIEDRA, PAPEL Y PINCEL.

La reproducción del arte prehistórico en Asturias

VANESSA GUTIÉRREZ GONZÁLEZ

Consejera de Cultura, Política Llingüística y Deporte del Principado de Asturias

El arte rupestre nos retrotrae, trazo a trazo, miles de años hacia atrás. A los ojos fascinados que tienen voluntad de comunicar sus emociones. A los primeros deseos de perpetuarse y que, sin saberlo, desde su anonimato han alcanzado la inmortalidad. Cada pintura estampada en las paredes de las cuevas es una ventana al Paleolítico que nos permite vislumbrar las inquietudes, creencias, vivencias y modos de vida de quienes nos precedieron. Y nos conecta con ellos.

En Asturias tenemos la inmensa suerte de contar con un valioso listado de ejemplos de arte paleolítico. Unas manifestaciones culturales que suponen el treinta por ciento del total de este tipo de expresiones que se han descubierto en la Península Ibérica.

Piedra, papel y pincel es una exposición que se erige como un tributo a la labor minuciosa de muchos dibujantes que, a lo largo del tiempo, se han dedicado a documentar y reproducir el arte rupestre de Asturias en diferentes formatos: Magín Berenguer, Benítez Mellado o José Prieto son algunos de ellos. Las técnicas para conseguir las reproducciones han avanzado, como lo ha hecho

una sociedad que ha sabido valorar la importancia del arte rupestre y que cada vez demanda un mayor conocimiento de estas investigaciones históricas.

Visitando la exposición podemos ahondar en el estudio de las cuevas asturianas y hacerlo a través de la evolución de las técnicas empleadas en todo este tiempo. La muestra nos sumerge en un viaje a través de la historia, desde los primeros trazos del siglo xx hasta los nuevos sistemas de registro y reproducción digital que nos permiten estudiar y disfrutar del arte rupestre en formatos como el 3D, los hologramas o la realidad aumentada. Pasos de gigante con miles de años de por medio.

Tito Bustillo, la cueva de Llonín o la de La Peña son algunos de los calcos que podremos contemplar en esta muestra que organiza la Consejería de Cultura, Política Llingüística y Deporte a través del Museo Arqueológico de Asturias y el Centro de Arte Rupestre Tito Bustillo con el mismo objetivo por el que llevamos tiempo trabajando: investigar, proteger, poner en valor y difundir el patrimonio cultural e histórico que nuestra tierra atesora.



PRÓLOGU

PIEDRA, PAPEL Y PINCEL.

La reproducción del arte prehistórico en Asturias

VANESSA GUTIÉRREZ GONZÁLEZ

Consejera de Cultura, Política Llingüística y Deporte del Principáu d'Asturies

L'arte rupestre retrotráinos, trazu a trazu, miles d'años atrás. A los güeyos estelaos que tienen voluntá de comunicar les sos emociones. A los primeros deseos de perpetuase y que, ensin sabelo, dende l'anonimatu llograron la inmortalidá. Cada pintura estampada nes paredes de les cueves ye una ventana al Paleolíticu que nos dexa acolumbrae les moliciones, creencies, vivencies y maneres de vida de los que nos antecedieron. Y conéctanos con ellos.

N'Asturies tenemos la inmensa suerte de cuntar con un valiosu llistáu d'exemplos d'arte paleolíticu. Unes manifestaciones culturales que suponen el trenta por cientu del total d'esti tipu d'espresiones que se descubrieron na Península Ibérica.

Piedra, papel y pincel ye una esposición que s'alza como un tributu al llabor minuciosu de munchos dibuxantes que, a lo llargo del tiempu, dedicáronse a documentar y reproducir l'arte rupestre d'Asturies en diferentes formatos: Magín Berenguer, Benítez Mellado o José Prieto son dalgunos d'ellos. Les técniques pa consiguir les reproducciones avanzaron, como lo fixo una sociedá que supo

valorar la importancia del arte rupestre y que cada vez demanda un mayor conocimientu d'estes investigaciones históriques.

Visitando la esposición podemos afondar nel estudiu de les cueves asturianas y facelo al traviés de la evolución de les técniques emplegaes en tou esti tiempu. La muestra somórguianos nun viaxe al traviés de la historia, dende los primeros trazos del sieglu xx hasta los nuevos sistemes de rexistru y reproducción dixital que nos dexen estudiar y disfrutar del arte rupestre en formatos como'l 3D, los hologrames o la realidá aumentada. Pasos de xigante con miles d'años pel mediu.

Tito Bustillo, la cueva de Llonín o la de La Peña son dalgunos de los calcos que vamos poder contemplar nesta muestra qu'entama la Consejería de Cultura, Política Llingüística y Deporte al traviés del Muséu Arqueolóxicu d'Asturies y el Centru d'Arte Rupestre Tito Bustillo col mesmu oxetivu pol que llevamos tiempu trabayando: investigar, protexer, poner en valor y difundir el patrimoniu cultural y históricu que la nuestra tierra atesora.



PRESENTACIÓN

SANTIAGO CALLEJA FERNÁNDEZ Y MIGUEL POLLEDO GONZÁLEZ
Consejería de Cultura, Política Llingüística y Deporte del Principado de Asturias

La exposición temporal que aquí presentamos es fruto del esfuerzo de muchas personas que invirtieron dedicación y talento a la tarea de reproducción del arte rupestre prehistórico de Asturias.

La ilustración ha formado siempre parte fundamental de la actividad arqueológica y como cualquier otra labor relacionada con esta disciplina requiere de un estudio previo, rigor, paciencia y experiencia, aplicando una metodología que debe ser cuidadosa y sistemática.

En la exposición se reúne obra original de tres excelentes reproductores: Francisco Benítez Mellado, Magín Berenguer Alonso y José Prieto Merediz. También los dibujos arqueológicos de dos paneles complejos: el *Panel principal* de Llonín y el *Muro de los grabados* de Candamo, resultado del trabajo de dos equipos de investigación: el de Llonín, dirigido por Javier Fortea Pérez, Marco de la Rasilla Vives y Vicente Rodríguez Otero, con la inestimable colaboración de excelentes dibujantes como Alba Fernández Rey o Andrea Miranda Duque; y el de Candamo, en un proyecto encabezado por Soledad Corchón Rodríguez y coordinado por Diego Gárate Maidagán y Olivia Rivero Vilá.

No queremos olvidar que en Asturias contamos además con excelentes réplicas en varios equipamientos museísticos, realizadas por autores como Matilde Múzquiz, Pedro Saura, Gilles Tosello, Renaud Sanson o Sven Nebel.

«Por múltiples vías indirectas la publicación salva al sitio, pero no se puede proteger eficazmente más que aquello que se conoce bien».
(Javier Fortea, 1991)

Consideramos pertinente hacer un reconocimiento a todos ellos, investigadores y dibujantes, algunos conocidos y otros muchos anónimos.

Piedra, papel y pincel. La reproducción del arte prehistórico en Asturias es una exposición compleja, por la especial naturaleza de las obras que la componen.

Ha contado con la promoción de la Consejería de Cultura, Política Llingüística y Deporte, a través de la Dirección General de Patrimonio Cultural, el Museo Arqueológico de Asturias y la Sociedad Pública de Gestión y Promoción Turística y Cultural del Principado de Asturias.

Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a dichas instituciones y sus responsables por acoger la idea y desarrollar el proyecto de exposición y catálogo: Vanessa Gutiérrez, consejera de Cultura, Política Llingüística y Deporte; Pablo León, director general de Patrimonio Cultural; María Antonia Pedregal, directora del Museo Arqueológico, y Montserrat Rocés, jefa del departamento de coordinación de equipamientos de la Sociedad Pública de Gestión y Promoción Turística y Cultural del Principado de Asturias.

Asimismo, queremos hacer extensible dicho agradecimiento a la coordinadora del Centro de Arte Rupestre Tito Bustillo, Elena Molina, enlace imprescindible para conducir la exposición y este catálogo a buen término. También al personal del Museo Arqueológico: Beatriz García, restauradora, Sofía Díaz, ayudante técnico, e Isabel Calleja, administrativa.

Agradecemos también al Ayuntamiento de Ribadesella su interés y especial colaboración, con el préstamo y el traslado de una de las obras expuestas.

En el montaje, transporte y diseño expositivo han intervenido las empresas especializadas Cízero Digital y m.iconos. Iñaki Canseco, de Cízero Digital, y Ramón Alonso, de m.iconos, entendieron muy bien las necesidades de producción gráfica y de montaje, cumplimentando un trabajo impecable con gran profesionalidad.

En el proceso de elaboración de contenidos ha sido fundamental la buena disposición de la familia Berenguer Díez, muy especialmente Pedro y Ana, quienes amablemente nos permitieron acceder al archivo particular de Magín Berenguer. También fue imprescindible la ayuda y colaboración de José Prieto, autor de las réplicas expuestas de Candamo y Tito Bustillo.

Hemos contado además con el préstamo de imágenes del Museo Arqueológico Nacional, Museo Nacional

y Centro de investigación de Altamira, Ayuntamiento de Candamo, Luis Teira, Diego Gárate, Olivia Rivero, Gilles Tosello y Miki López. También ha sido posible contar con fotografías y calcos procedentes del archivo de Javier Fortea, con la colaboración de Marco de la Rasilla y José Antonio Fernández de Córdoba.

María González-Pumariega, Beatriz García, Olivia Rivero, Diego Gárate y Marco de la Rasilla han contribuido en la redacción de esta obra, enriqueciendo con sus textos e imágenes los contenidos de la misma. Queremos expresarles un sincero reconocimiento por haber encontrado un hueco en su quehacer diario para redactarlos y entregarlos dentro de los ajustados plazos que teníamos para ello.

Finalmente agradecer a Trea, prestigiosa editorial asturiana, con un importantísimo fondo dedicado a las Humanidades y las Ciencias Sociales, la impecable edición de este catálogo y a Alberto Gombáu las fotografías de las obras expuestas.

LOS DIBUJOS DE FRANCISCO BENÍTEZ MELLADO Y MAGÍN BERENGUER DE LA COLECCIÓN DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ASTURIAS

M^a ANTONIA PEDREGAL MONTES

Directora del Museo Arqueológico de Asturias

La exposición temporal *Piedra, papel y pincel. La reproducción del arte prehistórico en Asturias* ofrece la oportunidad de ver un importante número de dibujos y calcos pertenecientes a los fondos del Museo Arqueológico de Asturias que nunca —o en muy contadas ocasiones en algún caso— han sido exhibidos públicamente. Concretamente se han prestado diez obras de Francisco Benítez Mellado y quince de Magín Berenguer que reproducen pinturas y grabados de arte rupestre de varias cuevas asturianas.

Francisco Benítez Mellado (1883-1962) es una figura clave en la documentación del arte prehistórico descubierto en España en la primera mitad del siglo xx. Desempeñó su labor en el Museo de Ciencias Naturales, donde trabajó como dibujante entre 1915 y 1936, trabajo que compatibilizó entre 1915 y 1929 con el de ayudante artístico de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. La mayor parte de sus calcos y dibujos se conservan en el Museo Nacional de Ciencias Naturales, documentándose la presencia de otros pocos en el Museo de Arqueología de Cataluña y en el Museo Arqueológico Nacional. Pocos conocen que la colección estable del Museo Arqueológico de Asturias cuenta con un conjunto de treinta y cinco dibujos de este autor.

El ingreso de estos dibujos de Benítez Mellado en los fondos del Museo se remonta al año 1929. Por entonces, el vocal de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Oviedo y delegado regio de Bellas Artes, Aurelio del Llano, adquirió a Benítez Mellado treinta y cinco dibujos para ser expuestos en la Casa de Asturias de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, pagándose al autor mil pesetas por los mismos mediante un cheque. Se trata de copias de dibujos que

había hecho años antes Juan Cabré para la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. En 1930 estas obras viajaron a la Exposición Internacional de la Gran Industria, Ciencias y Aplicaciones de Lieja, donde se premiaron con un diploma de honor. A su retorno a Oviedo, fueron cedidas a la Junta Provincial de Turismo. Desde la apertura del Museo Arqueológico de Asturias en 1952, los dibujos se mostraron enmarcados en la exposición permanente. Actualmente, en la sala denominada «De colección a museo» de la segunda planta del Museo, se exhiben ocho dibujos de esta serie, conservándose el resto en áreas de reserva. De allí han salido ahora diez obras que, tras un trabajo de limpieza y restauración en el laboratorio de nuestro museo y su enmarcado, se pueden ver en esta muestra temporal, correspondiendo cuatro de ellas a reproducciones de las pinturas de la cueva de La Peña de Candamo, otras cuatro a las de El Pindal, una a la de El Buxu y otra al Dolmen de la Santa Cruz de Cangues d'Onís/Cangas de Onís.

Mucho más conocida en Asturias es la figura y obra de Magín Berenguer Alonso (1918-2000), profesor, pintor y funcionario de la Diputación Provincial de Oviedo, desde donde jugó un papel fundamental en el campo de la investigación y la protección del patrimonio asturiano, siendo desde 1959 inspector de Monumentos Provinciales. Paralelamente a sus investigaciones sobre la pintura mural del Prerrománico Asturiano, durante los años 50 y 60 del siglo xx se dedicó a reproducir el arte parietal paleolítico de las cuevas de El Pindal (1954), La Peña de Candamo (1955) y El Buxu (1956), continuando su labor en los años siguientes en los yacimientos de Les Pedroses, Tito Bustillo y Llonín.

Tras su fallecimiento, en el año 2003 la familia propuso a la Consejería de Educación y Cultura del Principa-

do de Asturias la adquisición de los originales, realizados mediante acuarela y gouaches sobre papel. Finalmente, el acuerdo cristalizó en el año 2007, mediante la compra por parte de la Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo de cincuenta dibujos de diferentes formatos, adaptados al tamaño de la superficie y el motivo a reproducir, pagándose por ellos 110.000 €. Inmediatamente a la compra, y con ocasión de la celebración del Día Internacional del Museo el 18 de mayo, se organizó una exposición temporal titulada *Cuevas de Asturias. Reproducción de pinturas y grabados por Magín Berenguer* que, comisariada por el profesor de Prehistoria de la Universidad de Oviedo Marco de la Rasilla, permitió ver doce de los dibujos adquiridos en el Palacio del Conde de Toreno (Plaza Porlier, Oviedo/Uviéu) del 17 al 25 de mayo de 2007.

Siete años después, para conmemorar el centenario del descubrimiento de la cueva de La Peña de Candamo en 1914, se organizó la exposición temporal *El artista de Candamo*, que se pudo visitar entre el 21 de junio y septiembre de 2014 en el Museo Arqueológico de Asturias. Comisariada por el prehistoriador y entonces director general de Patrimonio Cultural Adolfo Rodríguez Asensio, reunía obras que reproducían el arte rupestre de La Peña de mano de Francisco Benítez Mellado, Juan Cabré Aguiló, Magín Berenguer y Joaquín Vaquero Turcios, entre otros. Entre todas ellas destacaba, por su calidad y sus dimensiones de ocho metros de largo por dos metros de

alto, la reproducción a escala natural del *Muro de los grabados* de Candamo realizado por Magín Berenguer.

Desde aquella ocasión, de la que se cumplen diez años, no se volvieron a mostrar al público los dibujos de Magín Berenguer. Ahora, la exposición temporal *Piedra, papel y pincel*, permite al público interesado disfrutar de quince obras que salieron de su mano, convenientemente restauradas para la ocasión. De las dos que corresponden a la cueva de La Peña de Candamo, una es la gran composición del *Muro de los grabados*. Se le suman seis dibujos que reproducen animales y signos de la cueva de El Pindal, cuatro correspondientes a El Buxu, sendas reproducciones de Tito Bustillo y Les Pedroses, y la espectacular reproducción de las pinturas y grabados del *Panel principal* de Llonín, de 1, 20 metros de alto por 6, 65 metros de largo, obra hasta ahora nunca exhibida, al igual que otras que componen el conjunto.

No voy a entrar a valorar la extraordinaria calidad artística y científica de las obras de Francisco Benítez Mellado y Magín Berenguer que se pueden ver en esta exposición temporal, pues de ello se ocuparan en este catálogo los comisarios de la misma. Terminó agradeciendo al Centro de Arte Rupestre de Tito Bustillo la iniciativa para organizar esta muestra, y a los comisarios Miguel Polledo y Santiago Calleja su excelente trabajo, que ha permitido hacer salir de las áreas de reserva del Museo Arqueológico de Asturias estos fondos muy desconocidos y ofrece la ocasión de que sean disfrutados por el público. A ello les animo.

LAS IMÁGENES DEL ARTE PREHISTÓRICO DE ASTURIAS: DEL PAPEL AL AVATAR

MARÍA GONZÁLEZ-PUMARIEGA SOLÍS

Consejería de Cultura, Política Llingüística y Deporte del Principado de Asturias

El arte rupestre europeo es, de todas las manifestaciones paleolíticas conocidas, probablemente la más espectacular, no solo por la calidad de muchas de las obras conservadas sino por la cantidad de ellas que han llegado hasta nosotros. Cuenta, además, con ciertas características propias que lo diferencian, tales como la búsqueda de la tercera dimensión y, en determinados periodos, un naturalismo no exento de convencionalismos; sin olvidar la asombrosa unidad temática y técnica de sus contenidos.

Este arte europeo es esencialmente occidental y meridional y se reparte casi a partes iguales entre la Península Ibérica y Francia, aunque de manera desigual porque un pequeño territorio como Asturias, que ocupa el 0,10 % de la superficie total europea, concentra el 14 % del arte rupestre de dicho continente.

La distribución de los sitios está en función del sustrato geológico y del espacio habitable que ofrecía el último periodo glacial. Una geografía con amplios márgenes naturales, marcada por el predominio de la roca caliza, delimitada por el mar y la montaña y organizada por los cursos fluviales; un territorio que, a lo largo de veinte mil años, los grupos de cazadores-recolectores paleolíticos exploraron, explotaron e invistieron de significado simbólico.

El 65 % de los sitios con pinturas y grabados rupestres de Asturias se concentra en la zona oriental de la región, entre los ríos Sella y Cares-Deva, y el 35 % restante en la zona central, en la cuenca media del Nalón. La mayor parte se localiza en la franja litoral y en los valles bajos y medios de los ríos, ya sea en la oscuridad de las cuevas, en la penumbra de sus vestíbulos o en abrigos rocosos totalmente iluminados. Así, los lugares hoy conocidos se diseminan por siete concejos de la zona central (Candamo, Grado, Las Regueras, Oviedo, Ribera de Arriba, Morcín y Santo Adriano) y nueve de la zona oriental (Pi-

loña, Ribadesella, Llanes, Ribadedeva, Peñamellera Baja, Peñamellera Alta, Cabrales, Onís y Cangas de Onís).

Este extraordinario patrimonio comenzó a hacerse patente a principios del siglo xx y, a lo largo de los ciento doce años que median entre el reconocimiento científico de la cueva de El Pindal (1908) y la notificación administrativa de los últimos grabados del Nalón (2020), la actividad investigadora ha procurado dar a conocer esas obras originales mediante distintos procedimientos de reproducción. Desde el talento arqueológico y artístico de principios del siglo xx hasta el alarde tecnológico contemporáneo, los prehistoriadores han ido adaptando sus capacidades a los tiempos y a los medios.

Hasta la década de 1920 los hermosos dibujos, calcos y croquis de Breuil, Benítez y Cabré permitieron acceder a los grandes descubrimientos prehistóricos de la época, sobre todo El Pindal, Candamo, El Buxu y Peña Tú; pero también a pequeños conjuntos, como los de La Loja, Mazaculos, Las Herrerías, San Antonio, Quintanal y el dolmen de Santa Cruz. Estos tempranos hallazgos son casi todos de tiempos paleolíticos, aunque en Asturias contamos con dos importantes ejemplos de la prehistoria reciente documentados en monografías específicas: las pinturas y grabados de la roca de Peña Tú y la decoración pintada en el interior del dolmen de Santa Cruz.

A lo largo de las páginas de aquellas publicaciones clásicas se intercalan dibujos y calcos de motivos figurativos o abstractos en los que no es extraño que asome el estilo personal de cada dibujante, aunque sin llegar a confundir al observador con incoherencias o manipulaciones. Los calcos y dibujos a mano alzada son siempre reconocibles en las imágenes originales.

La presentación particular, independiente, de cada figura es muy habitual en la obra de Breuil, llegando a unir



Mamut, caballo y signos de la cueva de El Pindal, según Breuil (*Les Cavernes de la Région Cantabrique*, 1911)



Panel principal de la cueva de El Pindal, según Jordá y Berenguer (1954)

en una misma lámina motivos que no guardan relación de cercanía o, al contrario, separar algunos que en la realidad se encuentran yuxtapuestos. Esta recopilación ligeramente aleatoria de imágenes refleja un modo de trabajo, pero en algunos casos parece encerrar un matiz interpretativo y, dado que la autoridad intelectual del francés está anclada a sus dibujos, al investigador informado por él se le exige un esfuerzo extra de atención.

Junto a la colección de imágenes, la imprescindible visión de conjunto de los paneles está presente en las monografías de Peña Tú, Candamo y El Buxu, con láminas desplegadas que dan cuenta del contexto parietal en el que se inserta cada motivo: se adivina aquí, junto a la destreza del dibujante, la supervisión metodológica del investigador, ya sea Hernández-Pacheco, ya Vega del Sella. Cuarenta años después, F. Jordá y M. Berenguer siguen ese mismo criterio en su revisión de El Pindal, aportando una nueva mirada, objetiva y certera, del arte de la cueva y marcando un punto de inflexión en su investigación, hasta entonces fuertemente mediatizada por las ilustraciones de Breuil. Igualmente, ha de ser reconocido el buen trabajo que el asturiano desplegó a partir de 1971 en Llonín, como ya valoró Javier Forrea al hacerse cargo de la investigación del yacimiento a principios de 1980.

El rigor arqueológico que siempre caracterizó a este último se refleja en las detalladas explicaciones que, sobre la metodología y técnicas empleadas, acompañan a la investigación de los importantes conjuntos de arte rupestre que abarcó. Su particular esfuerzo por trasladar fielmente al papel el empeño iconográfico paleolítico queda bien expuesto ya en el primer trabajo de reproducción que coordinó y que, por su interés casi ya historiográfico, transcribimos literalmente:

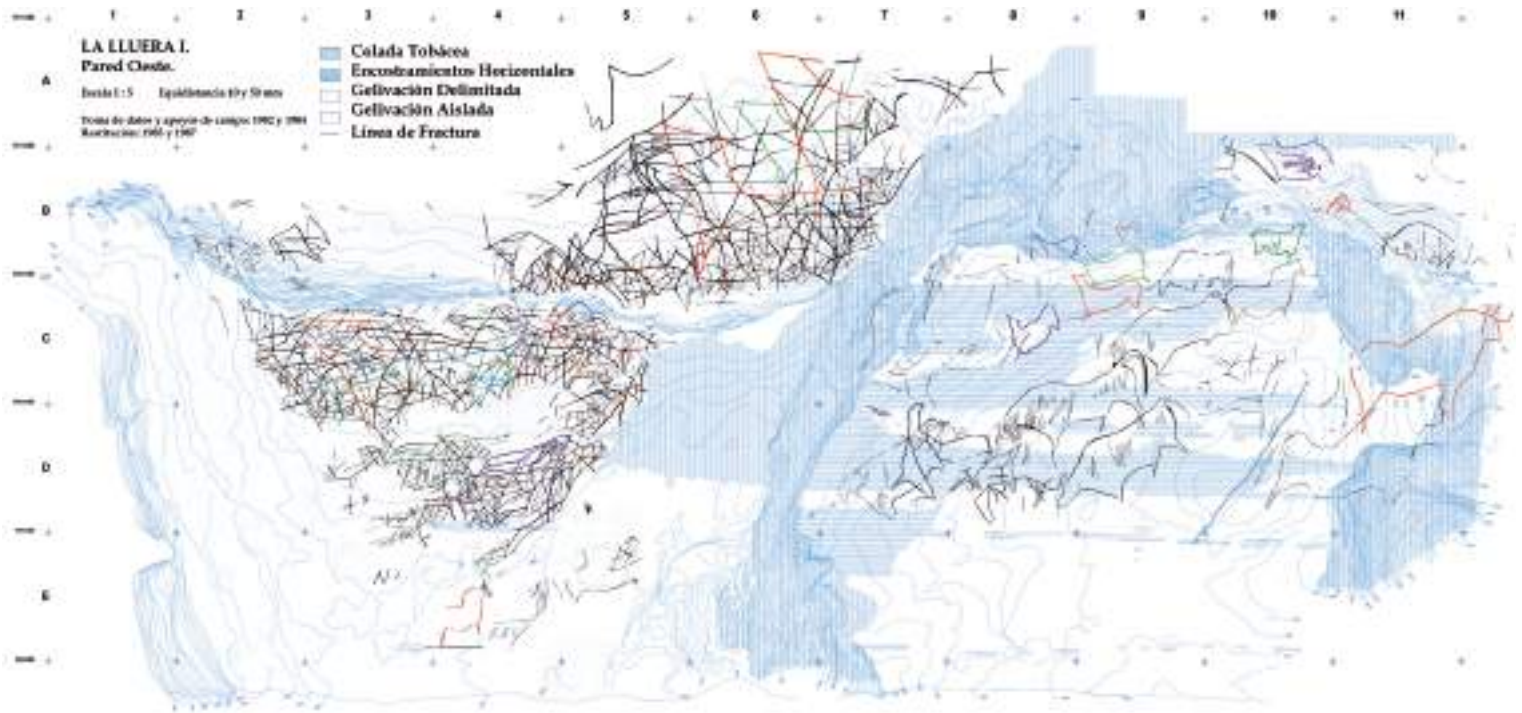
Dentro del marco del convenio suscrito entre la Dirección General de Bellas Artes y el Instituto Geográfico Nacional, el Departamento de Fotogrametría de la última institución llevó a cabo el levantamiento fotogramétrico de las paredes grabadas a instancias de la Comisión Nacional de Arte Rupestre, que consideró 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 un equipo integrado por los ingenieros D. Vicente Peña Pita y D. Alfredo Llanos Viña, el topógrafo D. Francisco 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.

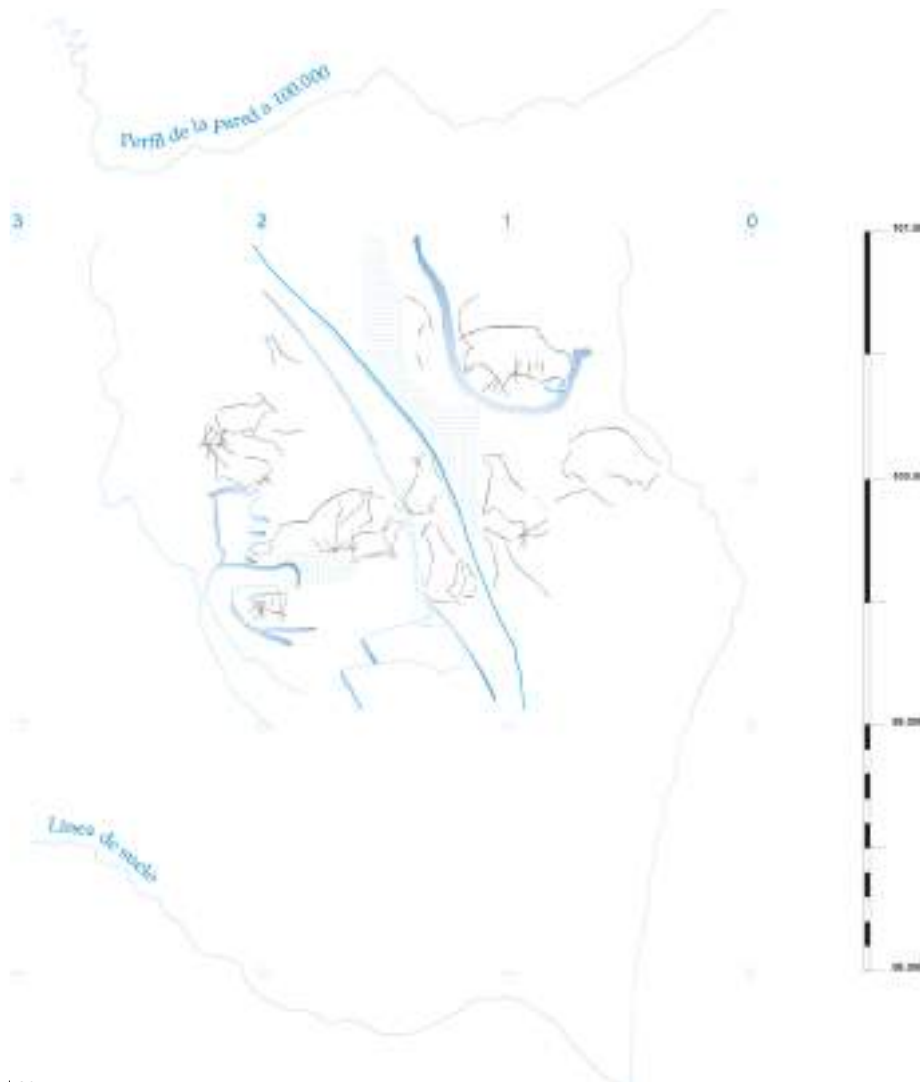
La restitución se realizó en Madrid, interesando a las líneas grabadas, red de grietas y curvas de nivel con equidistancias de 1 cm, así como a la planta y secciones horizontales cada 25 cm de la galería grabada. Previamente, y con objeto de facilitar la restitución de las líneas grabadas, solicitamos 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.

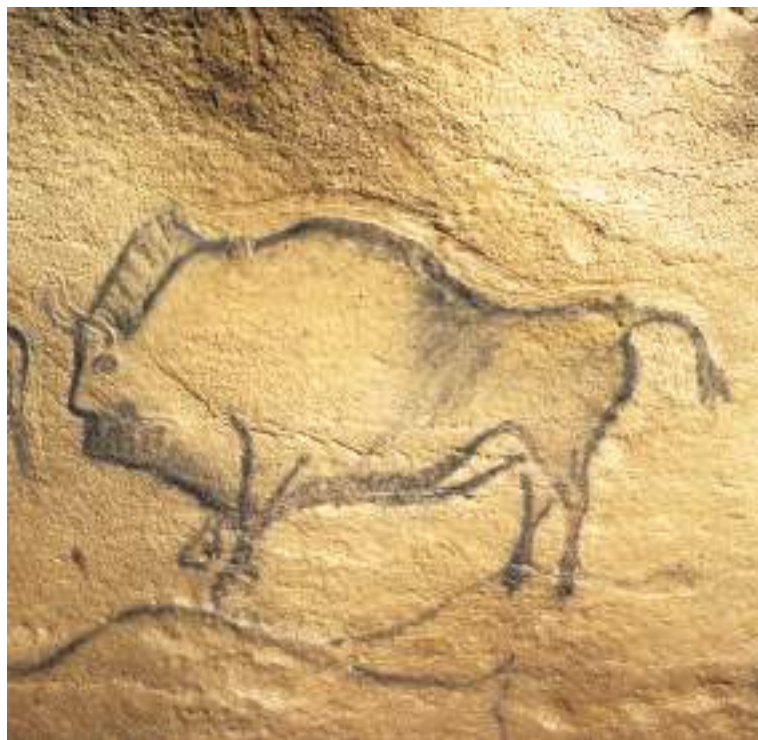
Tras todo ello, la copia ha sido ultimada y pasada a soporte estable. Pero la lectura, refiriéndonos con ello a la interpretación en términos zoomórficos o de signos, no es definitiva: en algunas zonas hay tal cantidad de trazos en-



Restitución fotogramétrica de la pared oeste de La Lluera I, según J. Fortea



Reproducción de la pared este de Santo Adriano, según J. Fortea



Bisontes de la cueva de La Covaciella y del abrigo de Santo Adriano. © Javier Fortea Pérez

trecruzados 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.¹

Tras la fotogrametría de La Lluera, Fortea realizaría años más tarde también la de La Viña,² que terminamos y publicamos en 2017;³ sin embargo, razones de distinto tipo le impidieron llevar a cabo las de Llonín,⁴ Santo Adriano, Los Torneiros⁵ y El Bosque,⁶ que fueron sustituidas, con excelentes resultados, por procedimientos fotográficos complejos y croquis y dibujos sometidos a tratamiento informático.⁷ Sin perder de vista el carácter individual de cada signo o animal, son reproducciones atentas a la composición, a las relaciones espaciales entre figuras y a la morfología del soporte.

¹ Fortea, 1990.

² Fortea, 1999.

³ González-Pumariiega *et al.*, 2017.

⁴ Fortea *et al.*, 2004.

⁵ Fortea, 2005.

⁶ Fortea y Rodríguez, 2007.

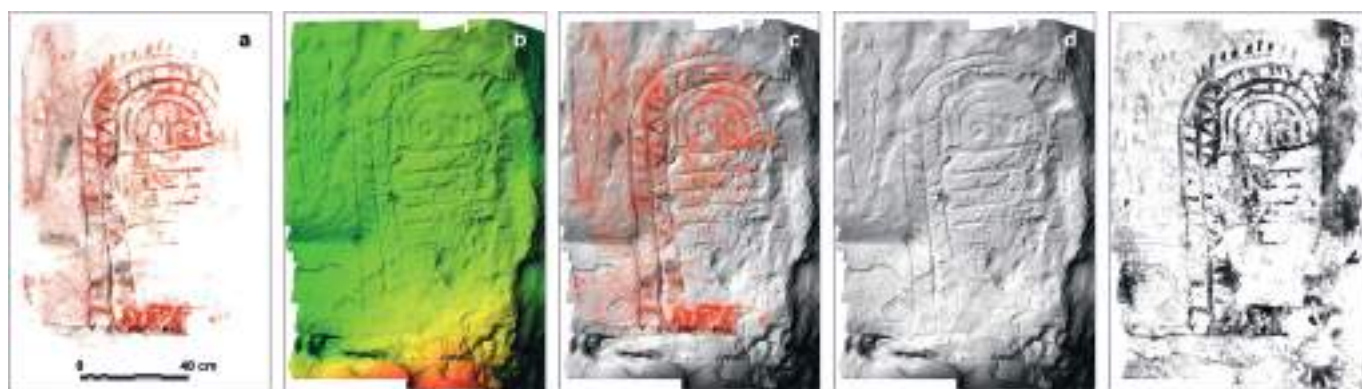
⁷ Vicente Rodríguez Otero, Alba Fernández Rey, David Santamaría Álvarez y Andrea Miranda Duque fueron colaboradores necesarios de Fortea en la elaboración del aparato gráfico.

Junto a esas reproducciones, destaca en todos los trabajos de Fortea el dominio de la fotografía arqueológica: su extraordinaria capacidad para captar con el objetivo lo que solo el ojo profesional del arqueólogo es capaz de entender tras una tenaz observación de la pared prehistórica. Aún son insustituibles las veraces fotografías analógicas de los bisontes de La Covaciella, las ciervas estriadas de Llonín, el prominente caballo del sector occidental de La Viña, *La gran hornacina* de La Lluera o el bisonte exterior de Santo Adriano.

La carrera investigadora de Javier Fortea se terminó abruptamente en 2009, prácticamente a las puertas de la revolución tecnológica. Comenzaba entonces a implantarse el amplio abanico de posibilidades que el mundo digital ha traído a los estudios de arte rupestre en la última década, sobre todo en lo que a su reproducción se refiere. Los nuevos recursos técnicos aportan una gran autonomía respecto al objeto de estudio y remiten, mucho más allá de a la fotografía, la copia o el calco, a la creación de un objeto nuevo, un facsímil. El propósito sigue siendo la reproducción de unas imágenes genuinas, muy antiguas, pero liberándose no solo del papel y del pincel del siglo xx sino casi de la propia piedra prehistórica.



Ortofoto parcial del panel principal de la cueva de El Pindal. © Olivia Rivero Vilá



Diferentes imágenes del ídolo de Peña Tú aplicando tecnologías avanzadas, según Teira *et al.* (2024):
(a) Clasificación de pigmentos; (b) Modelo digital de elevación con superposición del sombreado *hillshade*;
(c) Clasificación de pigmentos sobre *hillshade*; (d) Modelado *hillshade*; (e) Banda de absorción del pigmento

LOS COMIENZOS DE LA REPRODUCCIÓN DEL ARTE RUPESTRE EN ASTURIAS

SANTIAGO CALLEJA FERNÁNDEZ

Consejería de Cultura, Política Llingüística y Deporte del Principado de Asturias

Los comienzos de la documentación del arte prehistórico en Asturias no pueden desligarse del devenir de la investigación paleolítica llevada a cabo en las primeras décadas del siglo xx por dos instituciones culturales pioneras, el Institut de Paléontologie Humaine (IPH) y la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas (CIPP) que, aunque de nacionalidad diferente (francesa y española, respectivamente) compartían un idéntico objetivo: el conocimiento y definición de las secuencias culturales de época paleolítica y el estudio de las manifestaciones artísticas que los grupos de cazadores-recolectores prehistóricos dejaron plasmadas en las paredes de cuevas y abrigos del área cantábrica, así como de zonas del territorio oriental, central y sur peninsular.

El Instituto de Paleontología Humana y los comienzos de la investigación prehistórica cantábrica (1906-1914)

El inicio de la investigación prehistórica cantábrica se encuentra marcado por la visita que en 1902 realizan Èmile Cartailhac (uno de los principales prehistoriadores franceses) y un joven prehistoriador, Henri Breuil, a la cueva de Altamira con el acompañamiento de Hermilio Alcalde del Río, fundador y director de la Escuela de Artes y Oficios de Torrelavega; visita que implica la realización de los primeros calcos de la cueva. Al año siguiente, Breuil regresa con la intención de realizar nuevos calcos y, tras su marcha, Alcalde del Río decide acometer trabajos de excavación en la cueva. Trabajos desarrollados en paralelo a una intensa labor prospectora junto al padre Lorenzo Sierra (profesor de Historia Natural en el Colegio de Limpías, Cantabria) que lleva al descubrimiento de un

importante conjunto de yacimientos arqueológicos y cuevas con arte paleolítico en la provincia de Santander y en la parte oriental de Asturias entre los años 1903 y 1909: El Salitre, El Mar, Hoz de Marrón, Covalanas, La Haza, Hornos de La Peña, El Castillo, Venta la Perra, El Valle, Santián, Sotarriza, La Clotilde, El Pendo, La Meaza, El Pindal, Mazaculos, Quintanal, La Loja, El Otero y Las Aguas. Estas labores de prospección motivarán la firma de varios contratos entre Alcalde del Río y el príncipe Alberto I de Mónaco (gran aficionado a la Prehistoria desde su participación en las excavaciones de las cuevas de Grimaldi en los años finales del siglo xix): el primero de ellos (15 de junio de 1906) está relacionado con el fomento y publicación de los estudios prehistóricos en la región cantábrica; el segundo (30 de agosto de 1909) se establece para sufragar los gastos de las excavaciones de las cuevas de El Castillo, Hornos de la Peña, El Valle y Venta de la Perra;¹ trabajos que supondrán el germen de las labores que el Institut de Paléontologie Humaine desarrollará en la región entre los años 1911 y 1914.

La relación del príncipe de Mónaco con las cuevas cantábricas comenzó en 1904 cuando pudo examinar los calcos hechos por Breuil en Altamira y cuya edición se decidió a costear; proyecto que pretendía se ampliase a otras cuevas cantábricas y pirenaicas. Luego, como ya ha sido señalado, tiene lugar el primer contrato con Alcalde del Río y, a finales de diciembre de 1908, el príncipe manifiesta a Breuil su intención de costear las excavaciones de la cuevas santanderinas; excavaciones para las cuales Breuil decide contar con la colaboración de Hugo Obermaier, amigo suyo y profesor de Geología en la Universidad de Viena. Estos trabajos motivaron la visita prin-

¹ Madariaga de la Campa, 2003: 50-57.



Cueva de Covalanas (Ramales de la Victoria, Cantabria), 23 de julio de 1909.

De izquierda a derecha H. Breuil, C. LaSalle, H. Obermaier, dos personajes desconocidos, H. Alcalde del Río y el príncipe Alberto I de Mónaco. © Obermaier-gesellschaft.de.

[Modificada en color mediante IA del original en b/n]

cipesca en julio de 1909 a diversas cuevas de la región y cuyo resultado más directo fue el posterior telegrama solicitando la presencia de Breuil en el castillo de Marchais (31 de octubre de dicho año) para explicarle su intención de fundar un Instituto de Paleontología Humana bajo la dirección de Marcellin Boule, y donde él y Obermaier pudiesen continuar sus trabajos. Para ello solicita a Breuil y Boule la redacción del proyecto de creación de dicha institución, proyecto que será entregado al príncipe el 21 de diciembre de dicho año.²

El Institut de Paléontologie Humaine (IPH), fundado por el príncipe monegasco el 23 de julio de 1910, se creó como un proyecto científico pluridisciplinar que incluía especialistas internacionales de distintas materias relacionadas con los estudios prehistóricos (antropología, etnografía, geología y paleontología) y se caracterizó por un modo de funcionamiento innovador para la época ya que preveía desde la realización de excavaciones a la publicación de los resultados, todo ello dentro de una estructura organizativa independiente al formar parte de una fundación privada.

Aunque con sede en París, el principal campo de actuación del IPH quedó establecido en la Península Ibérica

a través de las prospecciones y estudios de Breuil sobre el arte levantino y esquemático del levante, centro y sur peninsular junto con las excavaciones de yacimientos paleolíticos en la provincia de Santander, como las que se llevaron a cabo en las cuevas de Hornos de la Peña, El Valle y El Castillo dirigidas por H. Obermaier. De todos los yacimientos, la cueva de El Castillo se convirtió en el «buque insignia» de los trabajos desarrollados por el IPH en base a la importante secuencia estratigráfica que mostraba niveles de ocupación desde el Paleolítico medio y todo el Paleolítico superior. Además, los trabajos desarrollados en esta cueva constituyeron una verdadera escuela por la que pasaron jóvenes investigadores que se convertirán en importantes especialistas como Paul Wernert, Miles Crawford, Miles Burkitt, Nels Christian Nelson y Teilhard de Chardin.³

Tanto los trabajos en este yacimiento como los que se llevaban a cabo en otras zonas peninsulares y europeas se vieron interrumpidos por el estallido de la I Guerra Mundial. En el caso del equipo que trabajaba en la Península tiene lugar su disolución, ya que Breuil pasó a formar parte de los servicios secretos franceses en labores de contraespionaje (escribir, cifrar y descifrar telegramas, así como la actualización de los expedientes de agentes franceses y alemanes que operaban en España). Junto a esas labores, y para no levantar sospechas, también realiza prospecciones arqueológicas en compañía de R. Lantier, lo que les lleva a recorrer la costa de Alicante para vigilar los movimientos de buques y submarinos alemanes, así como localizar zonas discretas para escalas navales, labor que compatibilizaron con el estudio de yacimientos prehistóricos como La Villa y El Tolmo de Minateda, en Albacete, así como la documentación de restos faunísticos en La Torre del Diablo (Gibraltar).⁴

Por su parte, Obermaier (según las memorias publicadas por Breuil en 1950) expresó a las autoridades de su país el deseo de participar en la contienda como capellán o enfermero militar; petición que no fue atendida y que le obligó a permanecer en España acompañado por P. Wernert.⁵ Aislados y sin recursos económicos, ya que el IPH había suspendido sus ingresos, se ven obligados a vender los equipos científicos que utilizaban en las excavaciones; dificultades económicas que motivaron que el padre J. Carballo expusiera su situación al conde de la Vega del Sella, quien optará por acogerles en su casona-palacio de Nueva de Llanes y abogará por su inclusión como miembros de la

³ White, 2007; Fernández Vega *et al.*, 2010; Hurel, 2015.

⁴ Mederos, 2010-2011: 243; Hurel 2011: 241-245.

⁵ Breuil, 2002: 165.

² Breuil, 2002: 129-130.

Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas,⁶ institución en la que permanecerán hasta 1919.

En Asturias, la labor desarrollada por el IPH, aunque no alcanzó la intensidad de los trabajos realizados en otras zonas peninsulares, es importante porque supone el inicio de los estudios prehistóricos a través de la documentación de materiales arqueológicos en algunos yacimientos y, fundamentalmente, por el descubrimiento y estudio de las primeras cuevas con arte paleolítico en la región: El Pindal y Mazaculos (Pimiango y La Franca, Ribadedeva); La Loja (El Mazo, Peñamellera Baja); Quintanal y Las Herrerías (Balmori y La Pereda, Llanes) y San Antonio (Collera, Ribadesella).

La Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas (1912-1936)

La creación de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas (CIPP) en 1912 no puede desligarse del impacto que provocaron los trabajos que el Institut de Paléontologie Humaine desarrolló en relación con el estudio del arte rupestre en diferentes áreas peninsulares, así como de las excavaciones en importantes yacimientos paleolíticos cantábricos, como la cueva de El Castillo (Puente Viesgo, Santander).

Todas estas actividades, a la par que constituyeron una influencia positiva que actuó como catalizador para la realización de estudios prehistóricos, sirvieron además para generar en el campo de la investigación española un clima de cierta dependencia e inferioridad respecto al trabajo desarrollado por investigadores extranjeros y que caracteriza, muy marcadamente, el comienzo de la arqueología paleolítica peninsular. En este sentido, son elocuentes de dicha actitud las opiniones esgrimidas por Eduardo Hernández Pacheco en la memoria que presenta al V Congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias (Valladolid, 1915), en la que expone que, con motivo de dichos trabajos, se subordina el desarrollo de los estudios prehistóricos peninsulares a un mayor prestigio de la ciencia francesa:

Después de estos triunfos científicos en Cantabria, el Instituto de París emprendió un plan general de estudios prehistóricos en el resto de España, efectuando el abate Breuil numerosos viajes á las localidades citadas en antiguas publicaciones españolas, interesando á las personas aficionadas á los estudios prehistóricos de las regiones en que existían pinturas para que buscaran éstas [...] De este modo

la península quedó convertida en campo de operaciones del Instituto de París, realizándose por penetración pacífica la conquista de la España prehistórica para la ciencia francesa.⁷

Pese a esa sensación de dependencia, calificada como «arqueología imperialista» por algunos autores,⁸ en la gestión de la CIPP es necesario tener presente el amplio programa de renovación científica desarrollado por la Junta para la Ampliación de Estudios (JAE), organismo administrativo que buscaba modernizar la ciencia española equiparándola a la que se estaba realizando en otras naciones europeas.

La creación de la JAE se engloba dentro de un profundo programa de renovación educativa llevado a cabo en el último tercio del siglo XIX por la Institución Libre de Enseñanza, institución que buscaba la transformación del país elevando el nivel cultural de la población española a través de nuevos planteamientos educativos.⁹ Transformación que requería, como paso previo, la formación de los expertos en los distintos campos del conocimiento en los países avanzados cultural y científicamente para ser ellos los que, a su regreso, se encargasen de formar al resto de la población y quienes, además, deberían agruparse en centros u organismos autónomos. Todo este proceso debería enmarcarse dentro de unas políticas que, tal como expone Francisco Giner de los Ríos en un escrito redactado en 1902, deberían caracterizarse por el «pulso, continuidad y la firmeza» para la consecución de dicho objetivo.¹⁰ Ese pulso, continuidad y firmeza constituirán los principios sobre los que se creará la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE) y que guiarán su desarrollo con la finalidad de modernizar la ciencia española y equipararla a la que se estaba realizando en otras naciones europeas.

La JAE fue creada mediante Real Decreto de 11 de enero de 1907¹¹ y el objetivo que se perseguía con su creación era promover los mecanismos necesarios para facilitar las pensiones a las principales instituciones culturales internacionales, tal como queda expresado en la exposición de motivos para su constitución. Pensiones que, sin embargo, no experimentarán un fuerte impulso hasta la promulgación del Real Decreto de 22 de enero de 1910 que recoge las modificaciones del decreto constitutivo de la Junta y de su reglamento.¹² Impulso

⁷ Hernández-Pacheco, 1915: 155-156.

⁸ Díaz-Andreu, 2002.

⁹ Molero, 2000; Huertas, 2020.

¹⁰ Giner de los Ríos, 1927: 81, 85, 88-89.

¹¹ *Gaceta de Madrid* nº 15, de 15 de enero de 1907: 165-167.

¹² *Gaceta de Madrid* nº 28, de 28 de enero de 1910: 196-200.

⁶ Márquez Uría, 1996: 80.

que motivó que la Junta, al ser consciente de que la universidad española no podría acoger a buena parte de los pensionados, optase por la creación, en ese mismo año, de nuevos centros de investigación como organismos dependientes suyos: el Centro de Estudios Históricos (18 de marzo), la Residencia de Estudiantes y Patronato de Estudiantes (6 de mayo), el Instituto Nacional de Ciencias Físico-Naturales (27 de mayo) y la Asociación de Laboratorios (8 de junio). A lo largo de las décadas siguientes, el desarrollo de distintos organismos y secciones dentro de dichos centros, junto con el trabajo llevado a cabo en ellos por numerosos investigadores, acabarán por configurar a la JAE como una verdadera universidad al modo anglosajón, sufragada por el Estado, pero al margen del resto de centros universitarios del país; una universidad que, en buena medida, consiguió equiparar la ciencia española a la europea.¹³

Tanto la creación como el funcionamiento de dichos centros de investigación no hubiesen sido posibles sin el programa de pensiones en el extranjero llevado a cabo por la JAE a lo largo de toda su trayectoria. El éxito de dicho programa se fundamentó, por un lado, en la adecuada selección tanto de los pensionados como de los centros a los que acudieron y, por otro, en la «tutela» y control que se ejerció sobre los pensionados para que obtuviesen los mejores resultados.¹⁴

Un ejemplo paradigmático de la tutela ejercida por la JAE sobre los pensionados con vistas a la dotación de nuevos centros de investigación lo encontramos en las pensiones concedidas a Eduardo Hernández-Pacheco, catedrático de Geología de La Universidad Central, durante los años 1911 y 1913.¹⁵ Así, en el primero de los años se le concede una pensión de seis meses para realizar estudios

de Petrografía y organización de laboratorios en museos de Francia, Italia, Inglaterra, Bélgica y Suiza. También en París estudió la industria lítica, la fauna fósil cuaternaria y el arte paleolítico de las colecciones del Museo de Saint-Germain-en-Laye, del Instituto de Paleontología Humana y del Museo de Ciencias Naturales.¹⁶ En 1912 y 1913 disfrutará de varias becas para el estudio de las colecciones de vertebrados fósiles terciarios en los museos de Ciencias Naturales del norte de Italia y Suiza y para el estudio y clasificación de los ejemplares de mamíferos *formioceanos* descubiertos en Palencia, de acuerdo con las colecciones del Laboratorio de Paleontología de la Universidad de Lyon y del Museo de Historia Natural de París.¹⁷

Resulta muy sintomático que, una vez terminada la primera de las pensiones, sea él el quien proponga a la Junta para Ampliación de Estudios la creación en 1912 de un nuevo organismo científico encargado de patrocinar y gestionar la investigación prehistórica que se realice en España, la Comisión de Exploraciones Espeleológicas.

La Comisión de Exploraciones Espeleológicas fue creada mediante Real Orden de 28 de mayo de 1912¹⁸ y en el preámbulo que sirve de justificación se señala la importancia que los estudios arqueológicos de cuevas y abrigos empiezan a tener en nuestro país, tal «como lo prueban las intensas exploraciones que en las más célebres cavernas del territorio cantábrico se están haciendo por especialistas extranjeros». También se señala que la diversidad de aspectos que comprenden los estudios espeleológicos no permite la inclusión en ninguno de los centros dependientes dentro del Instituto Nacional de Ciencias Físico-Naturales, lo que motiva «la creación de una comisión especial encargada de organizar las exploraciones y estudios de espeleología en España» y cuyo funcionamiento será idéntico al del resto de las entidades que funcionan en dicho instituto. Un año más tarde, mediante Real Orden de 26 de mayo de 1913, dicha comisión pasará a denominarse Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas (CIPP).

Esa vinculación con el campo de las ciencias naturales encuentra justificación en base a tres métodos: el geológico (a través de la paleogeografía y el glaciario se conoce cómo era el medio ambiente de los pueblos primitivos y, gracias a la estratigrafía, se puede diferenciar cómo vivían en una caverna); el paleontológico (la anatomía comparada permite determinar qué especies de fauna fueron consumidas por los grupos paleolíticos y determinar cómo

¹³ Fernández Terán y González Redondo, 2007; González Redondo, 2020.

¹⁴ Formentín Ibáñez y Villegas, 2007: 95.

¹⁵ Eduardo Hernández-Pacheco y Estevan (1872-1965) constituye una destacada figura en los campos de la Geología, Geografía, Paleontología y Arqueología a lo largo de la primera mitad del siglo xx. Se licenció y doctoró con una tesis sobre el *Estudio Geológico de la Sierra de Montánchez* (Extremadura). En 1899 gana por oposición la cátedra de Historia Natural del Instituto de Enseñanza Secundaria de Córdoba, cargo en el que permanece hasta 1907 cuando se traslada como adjunto al Museo de Ciencias Naturales de Madrid. En 1910 gana por oposición la cátedra de Geología de la Universidad Central y es nombrado jefe de la Sección de Geología del Museo de Ciencias Naturales. Desde 1912 compagina estos cargos con la Jefatura de los Trabajos de la recién creada Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas (Gómez Mendoza, Josefina, «Eduardo Hernández-Pacheco y Estevan», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. Disponible en <https://dbe.rah.es/biografias/11797/eduardo-hernandez-pacheco-y-estevan>; consultado el 02/02/2024).

¹⁶ JAE Memoria, 1912: 62.

¹⁷ JAE Memoria, 1914: 89.

¹⁸ *Gaceta de Madrid* nº 151, de 30 de mayo de 1912: 498-499.

pudo haber sido el clima del momento) y, por último, el antropológico (permite la obtención de datos para comparar las razas fósiles con las actuales y dónde la comparación con las costumbres y manifestaciones artísticas de pueblos de cazadores-recolectores actuales permiten acercarse a una mejor comprensión del arte prehistórico).¹⁹ Esa sinergia entre geología y prehistoria debe ponerse en relación, además, con el hecho de que desde el último tercio del siglo XIX la Arqueología se centró, preferentemente, en el estudio del mundo clásico y de las etapas protohistóricas, donde los estudios tenían una clara orientación hacia la Historia del Arte considerando, así, a la arqueología «una disciplina anticuaría y artística, no separada de la Historia del Arte, de la Epigrafía y de la Numismática».²⁰

En el articulado de la Real Orden de creación de la Comisión se establece que constará de un director y un jefe de los trabajos (nombrados por la JAE y que formarán la junta directiva) junto con colaboradores, exploradores y personal auxiliar, todos ellos nombrados por la junta directiva. En ella, el cargo de director fue ocupado por Enrique de Aguilera y Gamboa, marqués de Cerralbo; Eduardo Hernández-Pacheco asumió el de jefe de trabajos y Juan Cabré Aguiló el de comisario de exploraciones. A ellos se les unió en fecha temprana Ricardo Duque de Estrada y Martínez de Morentín, VIII conde de la Vega del Sella, Francisco Benítez Mellado, como ayudante artístico, investigadores extranjeros como H. Obermaier y P. Wernert, quienes habían quedado aislados en España con motivo del estallido de la I Guerra Mundial y, por último, catedráticos de universidades e institutos.²¹

El trabajo desarrollado por la CIPP se estructuró en dos campos fundamentales: por un lado, la búsqueda y excavación de yacimientos arqueológicos para establecer las secuencias de ocupación paleolítica y, por otro, la búsqueda y documentación gráfica del arte rupestre exist-



Principales investigadores de la CIPP

(de izquierda a derecha y de arriba a abajo): marqués de Cerralbo, Eduardo Hernández-Pacheco, Juan Cabré Aguiló, conde de la Vega del Sella, Hugo Obermaier y Francisco Benítez Mellado

[Modificada a partir de: <https://images.app.goo.gl/7oNXrSCAhAJZrQp9>; <https://images.app.goo.gl/re1jFZm84JVkRA>; <http://biblioteca.cehs.csic.es>; <https://images.app.goo.gl/eJc516PfrPQaeQXQA>; <https://obermaier-gesellschaft.de>; Díaz-Andreu 2021: 54, fig.1

tente en cuevas y abrigos al aire libre por todo el territorio nacional.²²

En el primero de los ámbitos, la actuación se centró preferentemente en la región asturiana por la abundancia de cuevas y por el hecho de ser un territorio donde no se había desarrollado ningún tipo de excavación arqueológica, excavaciones que serán llevadas a cabo por Hernández-Pacheco y, fundamentalmente, por el conde de la Vega del Sella. Los trabajos del primero de ellos se desarrollaron en distintas cavidades de la cuenca del Na-lón, con el yacimiento de La Paloma (Las Regueras) como más representativo. Por su parte, las excavaciones de Vega del Sella tuvieron como base la zona oriental de la región, con los yacimientos de Cuetu de la Mina (Bricia, Llanes) como enclave de referencia para el establecimiento de la secuenciación cultural del Paleolítico superior, y las cuevas del Penical, Balmori y La Riera (Nueva, Balmori, Quintana, en Llanes respectivamente) como referentes para el reconocimiento, estudio y clasificación del *Asturienne* como una nueva cultura postpaleolítica propia del

¹⁹ Hernández-Pacheco, 1921: 7-11.

²⁰ Peiro y Pasamar, 1989-90: 13; Rasilla y Santamaría, 2006.

²¹ El marqués de Cerralbo era un destacado miembro de la nobleza con una amplia formación histórica y arqueológica que realizó importantes excavaciones en yacimientos de la Meseta relacionados con la Edad del Hierro y, muy especialmente, en el yacimiento paleontológico de Torralba (Soria). Juan Cabré, pintor de formación y arqueólogo de profesión, era figura importante por sus trabajos relacionados con la prospección y documentación del arte levantino y esquemático peninsular para el IPH de París. El conde de la Vega del Sella, miembro de una importante familia nobiliaria del oriente de Asturias, se convertirá en una figura clave en el desarrollo de los estudios prehistóricos por la metodología empleada en las excavaciones de numerosas cuevas asturianas que permitieron el establecimiento de la secuencia cultural del Paleolítico superior cantábrico, junto con la identificación y definición del *Asturienne* como cultura postpaleolítica.

²² Rasilla, 1997.

área cantábrica.²³ Una de las características de dichas excavaciones radica en la escrupulosa metodología empleada en el registro, especialmente por Vega del Sella, a través de la realización de zanjas perpendiculares las cuales permitían establecer el buzamiento de los niveles arqueológicos; niveles que fueron excavados en capas artificiales de 5-10 cm. Otro rasgo destacable es el empleo del lavado con agua de las cribas, que permitía la recuperación de abundantes restos arqueológicos que, por lo diminuto de su tamaño, solían pasar desapercibidos en las excavaciones de otros equipos arqueológicos.²⁴

En lo que atañe al estudio del arte rupestre, el campo fundamental de acción fue la documentación y estudio del arte rupestre del levante, sur y centro peninsular: estaciones de Valltorta (Castellón), cuevas de La Araña (Valencia), Laguna de La Janda (Cádiz), Aldeaquemada (Jaén), Peña del Escrito (Cuenca) y Fuencaliente (Albacete), como ejemplos más representativos. Por lo que respecta al arte rupestre cantábrico, los estudios se centraron en Asturias, ya que las cuevas de la provincia de Santander estaban siendo estudiadas por el equipo del Instituto de Paleontología Humana. Esta circunstancia explica que no será hasta las décadas de los veinte y treinta, tras la salida definitiva de los investigadores asociados al IPH en los años posteriores al fin de la Primera Guerra Mundial, cuando la CIPP pueda acceder a las principales cavidades con el objeto de realizar los calcos del contenido artístico de las mismas (La Pasiega en 1917, Altamira en 1920, 1923 y 1930, El Castillo en 1933 y 1935).²⁵

En Asturias, los trabajos desarrollados por la Comisión se caracterizarán por el fuerte impulso experimentado en los primeros años de su funcionamiento. Así, entre los años 1913 y 1917 tiene lugar el descubrimiento, estudio y documentación gráfica de los principales yacimientos con arte de la región: Peña Tú (Puertas de Vidia-go, Llanes) en 1913-1914, la decoración del dolmen de Santa Cruz (Contranquil, Cangas de Onís) en 1915, la cueva de La Peña de Candamo (San Román, Candamo) entre 1915-1917 y, por último, la cueva del Buxu (Cardes, Cangas de Onís) en 1916-1917. Durante las décadas siguientes, los trabajos se centraron en visitas puntuales a dichos yacimientos con la finalidad de revisar y realizar nuevos calcos y finalizarán, en 1933, con los estudios que certificarán la falsedad de las pinturas de la cueva de Socampo (Nueva, Llanes).

²³ Vega del Sella, 1923.

²⁴ Hernández-Pacheco, 1923: 13-14; Márquez Uría, 1974: 817-818.

²⁵ Díaz-Andreu, 2021: 60-63.

Las primeras técnicas de reproducción del arte rupestre

La investigación del arte rupestre requiere, como punto de partida, la obtención de una documentación gráfica objetiva que permita el estudio exhaustivo de los motivos representados, así como las pautas de composición, adición y superposición de los paneles decorados.

Durante casi un siglo los dibujos a mano alzada, los calcos y las fotografías han constituido las principales herramientas en el registro del arte rupestre. Sin embargo, desde la década de los noventa del siglo pasado se ha producido un salto cualitativo relacionado con las tecnologías digitales. Tecnologías que han puesto al alcance de la arqueología un amplio abanico de equipos, programas y técnicas de captura, retoque, tratamiento y rectificación gráfica de las imágenes 2D, así como de restitución 3D de alta resolución y precisión. Esta amplia variedad de técnicas permite documentar tanto los motivos representados como las formas y dimensiones del soporte que actúa de lienzo posibilitando, así, una documentación cada vez más completa y exhaustiva del arte rupestre.

Desde los momentos iniciales del descubrimiento del arte rupestre, la reproducción de las manifestaciones gráficas pintadas y grabadas en cuevas y abrigos al aire libre constituyó un elemento esencial de la incipiente ciencia prehistórica. Esa reproducción se realizó acorde a dos técnicas fundamentales, como fueron los calcos y los dibujos a mano alzada, técnicas utilizadas durante buena parte del siglo xx y que hoy ya no se emplean, tanto por los problemas que suponen de afección a las pinturas, grabados y al soporte (en el caso de los calcos) como por la subjetividad interpretativa que muestran ambas técnicas, especialmente los dibujos a mano alzada. Además, dichas técnicas apenas inciden en la importancia del relieve de la pared y que, en muchos casos, condiciona no solo las dimensiones sino también la disposición de los motivos gráficos.

Pese a estas críticas es necesario reconocer la utilidad de estos calcos y dibujos ya que, en algunos yacimientos, tanto actos vandálicos como procesos de degradación naturales han contribuido a la desaparición de las imágenes originales, por lo que esas primeras reproducciones constituyen el único testimonio conservado de las mismas.

El dibujo a mano alzada

Constituye el primero de los métodos de registro empleado en la reproducción del arte rupestre y la prueba irrefutable de la veracidad del arte descubierto. Junto a los primeros bocetos, la técnica del dibujo a mano alza-



▲ Cueva de Altamira. A la izquierda, El abate Breuil en uno de sus descansos durante las labores de copia del arte de la cueva. Son visibles en su sotana las gotas de cera de las velas de estearina empleadas para iluminarse durante los trabajos. En el centro, croquis con medidas y primer calco del «bisonte galopando y mugiendo». A la derecha, calco definitivo de dicho bisonte. [Modificadas a partir de: Ripoll Perelló 1995: 70 (izquierda); © Fondos del Muséum National d'Histoire Naturelle (Bibliothèque du Musée de l'Homme. N° inv. MNHN 54.4541 (centro); Breuil y Obermaier, 1935: 284, Lámina XXIX (derecha)]

► José Alcácer Grau dibujando a mano alzada las pinturas del abrigo rupestre del Barranco del Cinto de la Ventana (Dos Aguas, Valencia), 1941. © Juan Cabré. Instituto del Patrimonio Cultural de España. Fototeca. Archivo Juan Cabré, Signatura: CABRE-1877

da será la que predomine para la reproducción de figuras pintadas en el interior de las cuevas, ya que no implica ningún tipo de afección directa sobre el soporte ni sobre los pigmentos.

En un primer momento se realizaba un croquis que contenía todo un amplio conjunto de medidas y triangulaciones de la figura a reproducir; croquis que se trasladaba a escala a un nuevo papel y donde, a la vista del original, se procedía al dibujo preciso de la figura con lápices de color y difumino, dibujo que finalmente era copiado y mejorado en el despacho o laboratorio para la versión final del calco. Este fue el método empleado por Breuil para la reproducción del arte de Altamira en 1902, tal como lo describe en una carta remitida a Salomon Reinach en febrero de 1903 donde señala, además, que «este método, poco rápido, solo me permitía realizar una o dos grandes figuras por día».²⁶

Los resultados de esta técnica dependen en buena medida de la habilidad del dibujante, por lo que los resul-



tados finales difieren notablemente de unos yacimientos a otros e incluso dentro del mismo yacimiento, si este ha sido objeto de estudio por parte de distintos investigadores.

Sin embargo, la calidad artística de los trabajos de reproducción del arte rupestre de Henri Breuil, Juan Cabré Aguiló y Francisco Benítez Mellado (siendo estos dos últimos pintores de formación) hace que sus obras puedan ser calificadas como verdaderas obras de arte.

Una variante de esta técnica, aunque escasamente empleada por los investigadores, es el empleo de una *cámara*

²⁶ Breuil, 2002: 56-58.

► El abate Breuil en el proceso de calco directo de las representaciones del yacimiento de Brandberg (Namibia), en 1948. © Bibliothèque du Musée d'Archéologie Nationale, Fonds Breuil, album n° 6 [Modificada a partir de: Tosello y Fritz, 2006: 107]

▼ Arriba, cueva de La Araña (Valencia): F. Benítez Mellado (con chaleco) y J. Poch en pleno calco de las pinturas, en julio de 1929. Abajo, cueva de Lascaux (Francia): Henri Breuil en pleno calco del panel del «Caballo caído» en el divertículo axial. [Modificadas a partir de: © MNCN. Archivo Fondo Especial. Colecciones fotográficas Francisco Hernández Pacheco de la Cuesta. Signatura: ACN002/003/06876 (arriba) y © D.R./CL. Fernand Windels <https://archeologie.culture.gouv.fr/lascaux> (abajo)]

lúcida, instrumento óptico que permite una superposición de la imagen que se está observando y de la superficie en la que se está dibujando, lo que posibilita transferir puntos de referencia al dibujo y mostrar, además, la recreación exacta de la perspectiva evitando, así, errores o desviaciones. El principal valedor del uso de esta cámara fue el abate Breuil en la reproducción de algunos paneles de Lascaux.²⁷

El calco por contacto

Constituye uno de los métodos de registro más extendidos entre los investigadores y consiste en el copiado de los contornos de los motivos a través de elementos transparentes (papel encerado, papel vegetal, plásticos...) empleando una amplia variedad de elementos (lápices, carboncillos, rotuladores, acuarelas).

Pese a su aparente utilidad, el uso de los calcos pronto puso de manifiesto una serie de inconvenientes en su uso. El primero implicaba la necesidad de sujetar el papel al soporte y conllevaba la de contar con manos que lo hiciesen, ya fuesen del propio dibujante o de ayudantes. El segundo se relaciona con la propia naturaleza del material empleado para el calco (papel encerado, papel vegetal), que no permitía la correcta visualización de los motivos a calcar, lo que implicaba retiradas parciales del papel para comprobar los motivos o la dirección de los trazos. Esto hace que, en determinadas ocasiones, sobre todo si el panel a calcar resulta confuso por la complejidad de los motivos representados o por la dificultad de ejecución de los calcos, el resultado de estos debe considerarse más como un boceto que como un calco en sí.

Otro inconveniente está relacionado con la subjetividad en el momento del traslado final del calco al papel en



²⁷ Expósito, 2022: 259-261.

Distintas formas de representación del fondo en los calcos de Cabré de la cueva de La Peña de Candamo (arriba y centro) y de Benítez Mellado en la cueva de El Pindal (abajo). [Modificados a partir de: © MNCN. Colección calcos y láminas de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Signatura: ACN90A/001/00875 (arriba); Hernández-Pacheco, 1919: Lámina XXVII (centro); © MNCN. Colección calcos y láminas de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Signatura: ACN90A/002/00993 (abajo)]

el laboratorio, auxiliándose de fotografías o notas manuscritas que pueden hacer que el calco difiera del original. Esto motivó que desde fechas muy tempranas se optase por ese traslado del calco al papel en el propio yacimiento, para tratar de lograr la mayor fidelidad posible no solo a los motivos representados sino, también, de las características del soporte, método de registro que fue el mayoritariamente seguido en los trabajos desarrollados por la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Así, tal como expone Hernández-Pacheco en los trabajos que junto a Benítez Mellado llevan a cabo en las cuevas de La Araña (Valencia):

Cada figura es objeto de un detenido examen, auxiliándose de la lente cuando el caso lo requiere. Una vez descifrada bien la figura y de acuerdo en la interpretación, se procede al calcado por transparencia; calco que es transportado inmediatamente al papel donde ha de reproducirse la pintura. Una vez efectuada esta operación, el dibujante, con su tablero de dibujo junto a las figuras, reproduce estas con todos los detalles, difuminados, pequeños saltados de la roca, superposiciones, etc., procurando obtener una copia exacta del original, complementada con notas de color a la acuarela, relativas a las figuras y al fondo.²⁸

Pese a esa pretendida fidelidad al original, los calcos presentan una serie de elementos comunes que, desde nuestra perspectiva actual conllevan atisbos de crítica pero que, sin embargo, no impiden valorar en conjunto la importancia que dichos calcos tuvieron y tienen en la reproducción del arte rupestre. Elementos que deben ser analizados en distintos campos relacionados con el contenido, con el modo de representación gráfica, con el fondo del soporte y con la fidelidad hacia lo representado.²⁹

En lo que respecta al contenido, es de destacar la especial atención que se presta a los motivos figurativos en detrimento del soporte rocoso, que es prácticamente inexistente y, también, el hecho de priorizar las figuras individualmente frente a las reproducciones de conjuntos



²⁸ Hernández-Pacheco, 1924: 178.

²⁹ Moneva, 1993: 421-430.

completos. Dichos calcos, además, suelen carecer de escala y cuando aparece esta es numérica, nunca gráfica. Por último, suele ser relativamente frecuente el hecho de realizar reconstrucciones mediante líneas de punteado para aquellas figuras que muestren elementos perdidos, reconstrucciones que pueden implicar la «invención» de la figura.

Por lo que respecta a la forma de representación gráfica, la línea pintada que delimita el contorno del animal suele hacerse con un único trazo sin diferenciar el ancho de los perfiles pintados. El grabado, por el contrario, suele representarse mediante un doble trazo de grosor desigual. También suele ser frecuente el empleo de distintos materiales para diferenciar las técnicas paleolíticas empleadas encontrándonos, así, con el empleo del lápiz para la pintura y la tinta para el grabado, aunque en ocasiones la distinta técnica se refleja a través del empleo de lápices de diferentes grosores.

En lo que atañe a la forma de representar el fondo o soporte de las representaciones, suele ser común la aplicación al papel de una tonalidad base que simule la de la roca y que en el caso de Breuil y Cabré suele ser plano, mientras que Benítez Mellado suele marcar los accidentes o salientes de la roca. También nos encontramos, en algunas ocasiones, con el uso de lápices de colores aplicados de forma enérgica como base para las representaciones, tal como ocurre en tres calcos de la cueva de La Peña de Candamo hechos por Cabré y, también, con la gradación de la intensidad del colorido para señalar el diferente estado de conservación de los motivos originales.

El último de los elementos se halla relacionado con el grado de objetividad o fidelidad hacia lo representado. Una de las principales críticas es que suele ser frecuente la eliminación de figuras en los calcos, ya sea por la dificultad inherente a las superposiciones de motivos existentes, a la dificultad para poder calcarlas o, también, por el desinterés o menosprecio hacia determinados motivos a los que se consideraba como de escasa relevancia. Igualmente suele ser frecuente que no se respeten las distancias, los distintos tamaños o la disposición de los motivos que forman parte del mismo conjunto; circunstancias que ayudan a entender el elevado grado de subjetividad que presentan algunos de estos calcos. Otro elemento que comparten son las deformaciones existentes en algunas de las obras y que son debidas a las deformaciones que presentaba la propia roca. Esta deformación en los calcos fue expresamente señalada por Hernández-Pacheco en la descripción de la figura principal del *Camarin* de Candamo al compararlo con la fotografía del mismo caballo.³⁰

Los calcos de arte rupestre en la actualidad

La valoración que a día de hoy podemos hacer de los primeros calcos que reproducen el arte paleolítico es tanto positiva como negativa.

El principal argumento negativo está relacionado con la falta de definición del soporte, ya que los parámetros que guían la investigación actual de este arte conceden una especial significación al papel desempeñado por la propia pared, tanto en la disposición del conjunto artístico (encuadre, composición en función de la morfología parietal) como en la génesis del propio animal (determinados accidentes naturales o relieves de la pared sirven para marcar diferentes elementos anatómicos de las figuras).

Como valoraciones positivas se encuentra el hecho de que los calcos permiten evaluar el estado de conservación del arte de muchos yacimientos ya que, en algunos de ellos, constituyen elementos indispensables para poder certificar la existencia de figuras hoy perdidas, o que resultan muy difíciles de identificar por las distintas afecciones que han sufrido los soportes. Así, gracias a los calcos de Breuil realizados en Marsoulas y conservados en los archivos de la Bibliothèque du Musée d'Archéologie National, han podido ser identificadas diversas figuras (dos renos afrontados, un gran signo tipo «barbelé» y un caballo) que los estudios clásicos sobre la cueva no documentaron, constituyendo, además, en el caso de la figura de caballo grabada, el único testimonio preciso para poder visualizar el aspecto de dicho animal.³¹ Algo similar nos encontramos en la cueva de El Buxu, donde el calco de Benítez Mellado de dos caballos superpuestos es la única referencia hoy disponible para visualizarlos, ya que los grafitis y, muy especialmente, el frotamiento que ha sufrido la pared para eliminarlos hacen prácticamente imposible su contemplación.

Circunstancias como las señaladas unidas a la magnitud de la tarea realizada por estos primeros investigadores y copistas, en unas condiciones realmente duras y sin los medios existentes en la actualidad y, también, su calidad como dibujantes, permiten considerar su trabajo como verdaderas obras de arte conformando, además, un importante corpus gráfico que se ha convertido en una valiosa fuente patrimonial para el estudio del arte rupestre y para su divulgación, objetivo que se pretende conseguir con la presente exposición *Piedra, papel y pincel* dedicada a la reproducción del arte rupestre en Asturias.

³⁰ Hernández-Pacheco, 1919: 114, nota I.

³¹ Tosello y Fritz, 2006: 110-112.

Henri Breuil (Mortain, 1877 - L'Isle-Adam, 1961)

Henri Breuil es, sin duda ninguna, la figura que más ha contribuido al desarrollo de la arqueología prehistórica en la primera mitad del siglo XX, tanto por la amplia variedad de campos de investigación objeto de sus estudios como por la sistematización realizada sobre el desarrollo cronocultural de las distintas fases del Paleolítico superior y, muy especialmente, por establecer el primer esquema interpretativo integral del arte rupestre paleolítico. Su ingente labor investigadora y sus innumerables publicaciones sobre yacimientos franceses, españoles, ingleses, de la Europa centro-oriental, asiáticos y africanos llevaron a considerarlo como el «padre de la Prehistoria».³²

BREUIL: SINOPSIS BIOGRÁFICA

Escribir un capítulo que recoja la amplia biografía personal y científica de una figura tan prolífica como es la del abate Breuil implicaría un arduo trabajo que, por otro lado, ya ha sido llevado a cabo por diversos investigadores como Eduardo Ripoll Perelló, Anaud Hurel y Bertille Danion.³³ Nosotros, en esta breve reseña pretendemos dejar constancia de algunos de los hitos fundamentales de su trayectoria prestando especial atención a la documentación gráfica de yacimientos con arte rupestre:

1895-1899: Ingresa en el seminario de Saint-Sulpice en Issy, donde conoce y entabla amistad con Jean Bouyssonie y donde su profesor de Ciencias Naturales, el abate Guibert, le orienta hacia la prehistoria. Realiza varios viajes o «tours de France» para conocer yacimientos arqueológicos: Les Eyzies, Le Mas-d'Azil, Gourdan, Brassempouy, La Micoque, Placard, La Chaise, Pair-non-Pair.

1900: Es ordenado sacerdote por la Diócesis de Soissons. Realiza sus primeros calcos de arte parietal en la cueva de La Mouthe.

1901: Elabora las primeras copias del arte de las cuevas de Les Combarelles y Font-de-Gaume, recientemente descubiertas.

1902: Tras el reconocimiento de la autenticidad del arte parietal paleolítico en el Congreso AFAS de Montauban visita, en compañía de Cartailhac, la cueva de Marsoulas y, en octubre, ambos se encuentran en Altamira realizando los primeros calcos del arte de la cueva.



Fotografía del abate Henri Breuil durante su visita a las excavaciones del yacimiento de Mons (Henaou, Bélgica), 19 febrero de 1954. © Marcel G. Lefrancq [Modificada a partir de: <https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Henri-Breuil-Mons.jpg>]

1905: En el primer Congreso Prehistórico de Francia expone una primera visión de la evolución del arte parietal y propone, además, una clasificación cultural del Paleolítico superior. Se convierte en profesor de Prehistoria y Etnografía en la Universidad Católica de Fribourg.

1906-1908: El príncipe Alberto I de Mónaco le propone, junto a Cartailhac, la elaboración de una monografía sobre el arte de Altamira. Procede al estudio del arte de las recién descubiertas cuevas de Niaux, Bédouilles, Le Portel y Gargas.

1909-1911: Desarrolla, junto a Hugo Obermaier, trabajos de excavación en cuevas cantábricas y estudia el arte paleolítico cantábrico dando lugar a una espléndida monografía: *Les cavernes de la région cantabrique*, 1911.

³² Straus, 1994.

³³ Ripoll, 1994a; Hurel, 2011; Danion, 2006.

- 1912-1918: Estudia el arte rupestre de distintas zonas del centro, sur y este de la Península Ibérica. Publica su artículo «Les subdivisions du Paléolithique supérieur et sa signification» (1912), que renueva totalmente la clasificación de las culturas paleolíticas. Estudia el arte de las cuevas de Tuc-d'Audoubert, Le Trois Frères, El Castillo y La Pasiega.
- 1922-1924: Realiza viajes por distintas zonas de la Europa central visitando yacimientos paleolíticos.
- 1926-1928: Es nombrado doctor *honoris causa* por la Universidad de Oxford. Visita y estudia distintos yacimientos ingleses.
- 1929: Realiza su primer viaje a Sudáfrica. Obtiene la Cátedra de Prehistoria en el Colegio de Francia.
- 1931-1938: Viaja por China, Hong Kong, el Golfo de Bengala, Etiopía, Egipto, Italia e Inglaterra estudiando diferentes yacimientos. Es nombrado presidente de la Société Préhistorique Française y es elegido miembro de la Académie des Inscriptions et Belle-Lettres (Institut de France).
- 1942-1945: Estancia en Sudáfrica donde participa en el estudio y en la documentación gráfica de numerosos yacimientos con arte rupestre.
- 1947-1948: Regresa a África para el primer Congreso Panafricano de Prehistoria, celebrado en Nairobi. Visita diversos yacimientos de la zona del Congo-Zaire. En Sudáfrica participa en la prospección y documentación de los yacimientos de Branderberg, donde destaca la representación de la conocida como la «dama blanca».
- 1952: Tiene lugar la publicación de su síntesis sobre el arte parietal paleolítico *Quatre cents siècles d'art pariétal*.
- 1995: Publica el primer volumen de la serie *The Rock paintings of Southern Africa: The Lady of the Brandberg*.
- 1959: Se le dedica una sala en el Musée de Saint-Germain-en-Laye.

BREUIL Y LOS TRABAJOS DEL INSTITUTO DE PALEONTOLOGÍA HUMANA EN ASTURIAS

En Asturias, la labor investigadora del IPH tuvo una menor entidad que el desarrollado en la provincia de Santander. Así, en lo que se refiere a la excavación de yacimientos arqueológicos tan solo debemos señalar los sondeos que H. Alcalde del Río realiza, en 1912, en el yacimiento al aire libre de Panes, donde recupera materiales líticos musterienses junto a restos óseos de *Rhinoceros tichorhinus*.³⁴

³⁴ Breuil y Obermaier, 1912:13-14.

Mayor importancia tendrán los estudios realizados por Breuil en relación al arte de las cuevas de El Pindal, La Loja, Mazaculos y El Quintanal, todas ellas descubiertas en las prospecciones que H. Alcalde del Río lleva a cabo por la zona oriental de Asturias en los meses de abril y agosto de 1908. El estudio detallado de su contenido artístico formará parte de la gran monografía que, junto a Alcalde del Río y Lorenzo Sierra, publica sobre el arte paleolítico de la región cantábrica.³⁵ Junto a estas cuevas también deben señalarse las referencias publicadas en la revista de *L'Anthropologie* sobre el arte de las cuevas de Las Herrerías y San Antonio.

Cueva de El Pindal (San Emeterio, Pimiango, Ribadedeva)

La primera referencia al arte de esta cueva se corresponde con la descripción de su contenido artístico en una carta, fechada el 25 de abril de 1908, que Alcalde del Río remite a Breuil señalando que «la caverna que contiene el elefante es de las de este grupo la más interesante», indicando que dicha figura «es del mismo estilo que el de Castillo, de tamaño algo mayor».

También señala la presencia del grabado del pez «que por cierto está muy bien hecho [y] debió ser ejecutado por un buen mozo, casi un gigante, pues me fue necesario para obtener un calco subirme en hombros del obrero que me acompañaba». Igualmente son interesantes las apreciaciones que hace respecto a que en algunas figuras «la línea del grabado reemplaza a la de la tinta» como en algunos bisontes y, también, las apreciaciones cronológicas señalando que el arte de la cueva «pertenece a dos o tres épocas, la primera la que comprende el paquidermo, a la última el pez y los puntos».³⁶

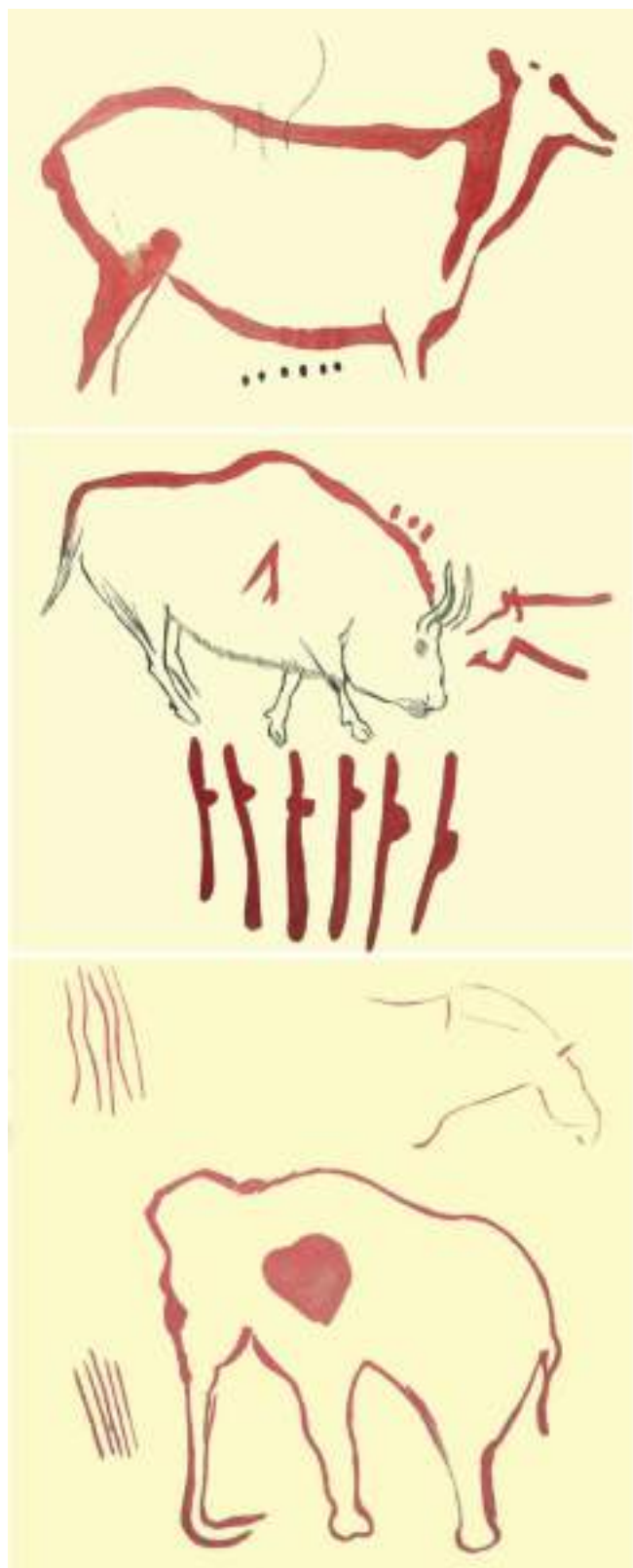
Esta primera descripción junto con los calcos remitidos serán la base del artículo que Cartailhac y Breuil publican en el tomo XIX de la revista de *L'Anthropologie*.³⁷ En dicho artículo se señala la presencia de distintas figuras zoomorfas pintadas y grabadas (bisontes, caballos, ciervos) junto a puntos y trazos en rojo.

Mayor atención se presta a la presencia de claviformes y un bisonte con flecha en el costado señalando los paralelismos con representaciones análogas de la cueva de Niaux (Ariège, Francia). También se señala, como la figura más destacable, la presencia de un elefante (que más tarde será identificado como mamut) con paralelos a otro

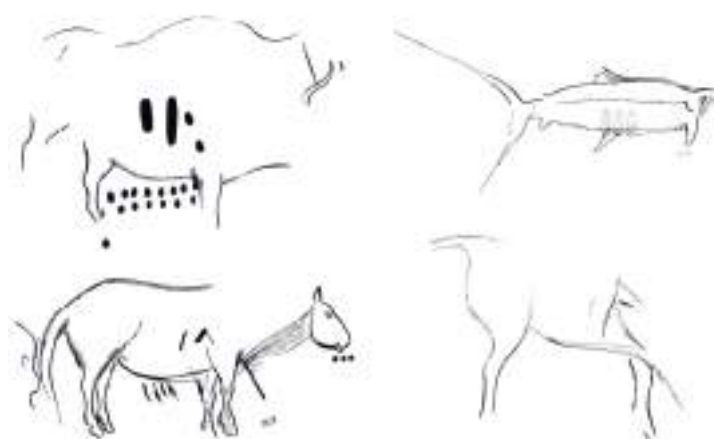
³⁵ Alcalde del Río *et al.*, 1911.

³⁶ Ripoll, 1994b: 204.

³⁷ Cartailhac y Breuil, 1908: 372.



Cueva de El Pindal. Calcos de algunas de las figuras de la cueva: (de arriba a abajo) Cierva pintada en rojo; conjunto de bisonte pintado en rojo y grabado, cabeza de caballo y signos (*claviformes*) pintados en rojo; mamut, cabeza de caballo y trazos lineales en rojo. [Modificados a partir de: Alcalde del Río *et al.*, 1911: Planche XXXVIII (Pl. XL); Planche XXXIX (izquierda) y Planche XLIV]



Cueva de El Pindal. Calcos de figuras de animales grabados: (de izquierda a derecha y de arriba abajo) Bisonte con trazos y puntuaciones en rojo, salmón, caballo y cuartos traseros de bisonte [Modificados a partir de: Alcalde del Río *et al.*, 1911: 67, fig. 62 y 74, fig.70]

existente en la cueva de El Castillo, tal como ya había expuesto Alcalde del Río.

Mucha más entidad tendrá el estudio que Breuil realiza para la publicación de la primera gran monografía sobre el arte paleolítico de las cavernas cantábricas y cuyo capítulo es el más extenso y detallado de las cuevas asturianas, no solo por la descripción del entorno exterior de la cueva y sus características geológicas sino, también, por el exhaustivo estudio del contenido artístico y por su profusión de láminas (14 entre fotografías y calcos).

El catálogo de las manifestaciones gráficas comprende 41 representaciones, aunque algunas de ellas, como las series de puntos y los crestones decorados, son estudiadas como conjuntos. De ellas, 21 se corresponden con figuras de animales (un mamut, un pez, una cierva, un ciervo, un herbívoro, un ciervo incompleto, seis caballos y nueve bisontes) y el resto se corresponden con puntuaciones, trazos lineales, signos (escutiformes, ramiforme, claviformes, laciformes) pintados en rojo y, en menor medida, en negro.³⁸ Por lo que respecta a la descripción de algunas figuras, junto a los paralelismos ya señalados anteriormente con cuevas pirenaicas (Niaux) se añaden otros como Font de Gaume (Dordoña) y Altamira. Merece especial atención la descripción de la figura del pez

³⁸ Ese primer catálogo resultó muy exhaustivo, puesto que en revisiones posteriores se añadieron muy pocas representaciones. Así, en la revisión de F. Jordá y M. Berenguer se señalan 45, de las cuales 27 se corresponden con figuras de animales (Jordá Cerdá y Berenguer Alonso, 1954). En la última de las revisiones, el número de representaciones aumenta, ya que se señalan 70, 30 de ellas de animales (González-Pumariega, 2011).

grabado, que se identifica como un atún señalando que, junto a las truchas dibujadas en el suelo de la cueva de Niaux, es la única representación de este tipo conocida en el arte rupestre de una cueva.

Según Breuil, en las representaciones de El Pindal pueden diferenciarse cuatro grupos distintos: uno más antiguo (auriñaciense) con trazos lineales, cabezas de caballo, elefante y algunos signos, todos ellos pintados en rojo, y otros tres más recientes (distintos momentos magdalenenses) con siluetas de animales y signos en negro, animales pintados en rojo, claviformes y conjuntos de puntos y, finalmente, bisontes, el pez y las puntuaciones finas.³⁹

Cueva de La Loja (El Mazo, Panes, Peñamellera Baja)

La descripción señala la presencia de restos materiales del Paleolítico superior en la entrada junto a restos de pintura roja de imposible identificación, dedicando especial atención al panel de herbívoros grabados sobre una mancha oscura natural de la pared, situada a unos cincuenta metros de la entrada y destacando la dificultad tanto de grabar las figuras como de su calco por la inestabilidad que se debe adoptar para alcanzar el espacio gráfico; inestabilidad que podría explicar los errores de proporción que presentan algunas de las figuras.

Según Breuil, el conjunto se compone de cinco bóvidos y un posible lobo: cuatro de los uros presentan un perfil completo mientras que del restante solo se representa la cabeza que, en opinión de Breuil, es con diferencia el mejor dibujo de la cueva. También se señala la distinta perspectiva que presentan las cornamentas y algunas extremidades, lo que unido a la desproporción entre los cuerpos y las cabezas de los animales muestra una relativa inexperiencia del artista y que podría relacionarse con la antigüedad de dichos grabados.⁴⁰

³⁹ Alcalde del Río *et al.*, 1911: 59-81, 206-213, planche XXXII-XLVI.

⁴⁰ Alcalde del Río *et al.*, 1911: 53-59, planche XLVII-XLIX. El bestiaro de La Loja ha sido objeto de sucesivas interpretaciones desde la primera publicación. Así, el propio Breuil, décadas más tarde, cambia la figura del lobo por un ternero (Breuil, 1952: 377). Años después, nuevas revisiones de Manuel Pérez Pérez y Benito Madariaga de la Campa se inclinan por considerar una de las figuras superiores como un posible caballo, interpretación que será apoyada por José Manuel Gómez-Tabanera quien, además, señala la controvertida de lobo/ternero como otro posible caballo (Gómez-Tabanera, 1979).



Cueva de La Loja. Calco del *Panel principal* [Modificado a partir de: Alcalde del Río *et al.*, 1911: 56, fig. 53]

Cuevas de Mazaculos (La Franca, Ribadedeva) y El Quintanal (Balmori, Llanes)

En el caso de ambas cuevas tan solo se procede a una descripción somera de los motivos lineales en zig-zag y puntuaciones rojas de apariencia antigua en la primera de ellas, mientras que en la segunda se señala la existencia de un grabado digital sobre la arcilla de una de las paredes representando una cabeza de un posible jabalí.⁴¹

Cuevas de Las Herrerías (La Pereda, Llanes) y San Antonio (Collera, Ribadesella)

Las últimas intervenciones del IPH en la región tienen que ver con el descubrimiento por parte de Alcalde del Río de dos nuevas cuevas con arte a finales de 1913, el Bolao o Las Herrerías y San Antonio, y su publicación en el número XXV de *L'Anthropologie* de comienzos del año siguiente. En la primera de ellas se describe el conjunto de signos tectiformes pintados en rojo, señalando que la reproducción publicada no pudo ser calcada del original por las dificultades para hacerlo.

Por lo que respecta a San Antonio, tan solo se señala y se reproduce la figura de un caballo con contorno en negro en la parte final de la cueva.⁴² Pese a la fecha señalada del descubrimiento de su arte, es necesario señalar que la cueva es conocida desde mediados del siglo XIX gracias a los trabajos geológicos llevados a cabo por G. Schulz entre 1834 y 1854 para la elaboración del *Mapa topográfico de Asturias* y para la redacción de la primera síntesis geológica

⁴¹ Alcalde del Río *et al.*, 1911: 81-84. Figura que posteriormente será identificada como un posible bisonte (González Morales y Márquez Uría, 1974) y, finalmente, como un caballo en base al marcado escalón que se une en ángulo recto a una cara rectangular (González-Pumariega, 2008: 54).

⁴² Breuil y Obermaier, 1914: 234-237.

► Cueva de Las Herrerías. Calco de algunas de las parrillas grabadas (arriba); Cueva de San Antonio. Calco del caballo grabado (abajo). [Modificados a partir de: Breuil y Obermaier, 1914: 236, fig. 8 y 237, fig. 9, respectivamente]

▼ Fotografía de Juan Cabré, hacia 1915. © Museo Juan Cabré [Modificada a partir de: Portolés Espallargas y Pintado Arias, 2017: 533, fig. 1]

de la región.⁴³ Así, en los diarios de campo realizados en sus viajes por Asturias entre los años 1836-1837 y 1843, dentro de una nómina de cuevas en distintos lugares de la región señala «una con grandes huesos antediluviales [¿...?] y muchas conchas á 1/3 de legua al E. de Rivadesella, a la derecha del camino para Nueva [debe ser entre término de Ribadesella y Collera]». ⁴⁴; cita que resulta de especial interés ya que constituye la primera identificación de un yacimiento arqueológico en cueva, tanto en la región asturiana como en el ámbito nacional. A finales de siglo, la misma cueva será identificada como Collera en el catálogo que sobre cuevas elabora otro ingeniero de Minas, G. Puig y Larraz⁴⁵. En los primeros años del siglo xx, la cueva debía gozar de cierta popularidad ya que figura descrita en una guía turística sobre Asturias, publicada en 1913, donde se señala la existencia de muchos huesos antediluvianos, cita que resulta coincidente con la referencia de Schulz.⁴⁶ Después de la publicación de *L'Anthropologie*, la cueva será reconocida por Hernández-Pacheco quien, además de registrar la figura del caballo, identifica un yacimiento con niveles magdalenenses y asturienses en la entrada.⁴⁷

Juan Cabré Aguiló (Calaceite, Teruel 1882 - Madrid, 1947)

Pintor de formación y arqueólogo de profesión, constituye una figura esencial en el desarrollo de la arqueología peninsular en la primera mitad del siglo xx desde el descubrimiento, en 1903, del primer yacimiento con arte rupestre levantino en España (Barranco de Calapatá, Teruel).

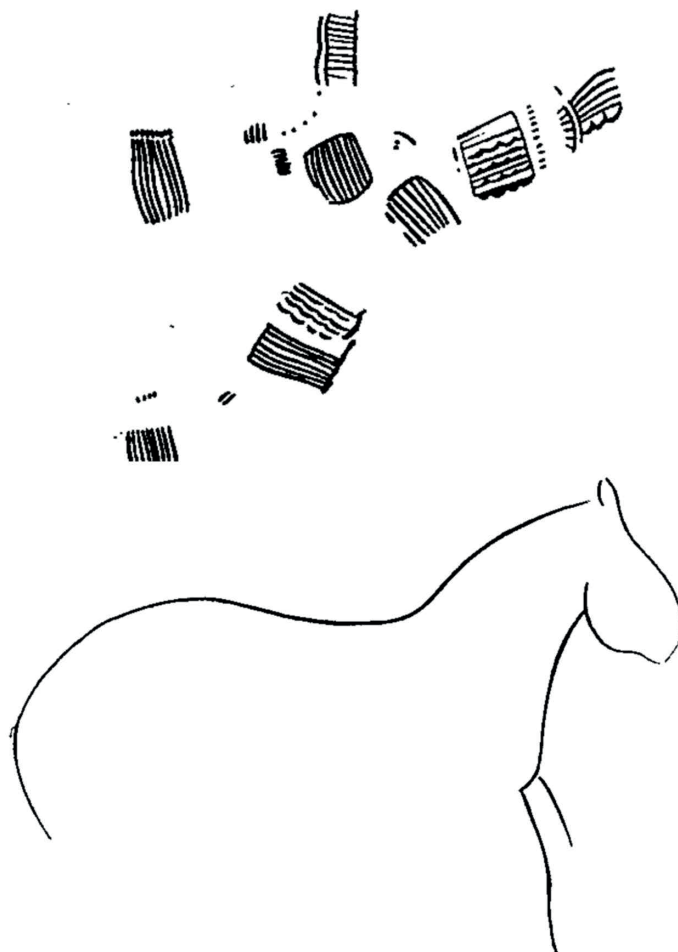
⁴³ G. Schulz (1805-1877) fue un geólogo de origen alemán que desarrolló toda su carrera profesional en España. Tras unos primeros trabajos en la zona de Almería, pronto se incorpora a la Dirección General de Minas como responsable del Distrito Minero de Galicia y Asturias donde, junto a su labor propiamente facultativa, se le encomienda la realización de los mapas topográficos y el estudio geológico de dichas provincias (López Azcona, 1984).

⁴⁴ Schulz, 1836-1837: 34.

⁴⁵ Puig y Larraz, 1896: 244.

⁴⁶ Polledo, 2012: 56, 58.

⁴⁷ Hernández-Pacheco, 1919: 26.



En su intensa actividad arqueológica pueden diferenciarse dos etapas relacionadas con distintos campos de la investigación, como son la prospección y documentación gráfica del arte rupestre peninsular (1908-1917) y el estudio de las culturas prerromanas de la Meseta (1917-1947).

JUAN CABRÉ: SINOPSIS BIOGRÁFICA

- 1887: Con quince años realiza sus primeras excavaciones en su localidad natal.
- 1899-1903: Estudia en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza y entra a formar parte de la Academia del pintor Mariano Oliver Aznar.
- 1903: Descubre el arte rupestre del Barranco de Calapatá (Teruel), primer yacimiento identificado de lo que se conocerá como arte levantino peninsular.
- 1903-1907: Estudia en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, compaginando los estudios con la labor de copista para distintos museos nacionales.
- 1907-1908: Publica su primer estudio arqueológico. Es nombrado correspondiente de la Real Academia de la Historia y designado como redactor del *Catálogo Monumental de la Provincia de Teruel*.
- 1908-1912: Trabaja para el Instituto de Paleontología Humana de París; trabajos centrados en la prospección y documentación gráfica del arte rupestre en distintas zonas del centro, sur y este peninsular. Trabajos realizados en colaboración con el abate Breuil.
- 1912-1917: Comisario de Exploraciones en la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Su labor fundamental es la documentación fotográfica y la realización de calcos del arte paleolítico de diversas cuevas cantábricas, así como del arte levantino y esquemático del arte levantino de numerosos yacimientos peninsulares.
- 1917-1939: Pasa a formar parte del Centro de Estudios Históricos y realiza excavaciones en distintos yacimientos de época prerromana. En 1920 es designado como colector del Museo de Antropología, Etnografía y Prehistoria y en 1925 obtiene tras una oposición la plaza de colector-preparador de dicho museo. En 1922 es designado, por disposición testamentaria del marqués de Cerralbo, como director del Museo Cerralbo.
- 1940-1947: Trabaja como jefe de la Sección de Prehistoria del Instituto Diego Velázquez, dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. En 1942 obtiene por oposición la plaza de preparador de la Sección de Prehistoria y Edad Antigua del Museo Arqueológico Nacional.

JUAN CABRÉ: SUS AÑOS DE FORMACIÓN COMO PINTOR Y ARQUEÓLOGO

La inclinación natural al dibujo hizo que Cabré ingresase con 18 años en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza en el curso académico 1899-1900, donde junto a las enseñanzas propiamente pictóricas también se impartían talleres de fotografía. Aunque no poseemos datos específicos de las asignaturas cursadas sí puede aventurarse la importancia que algunas de las enseñanzas adquiridas acabarán desempeñando posteriormente en su labor arqueológica, especialmente, las relacionadas con la utilización de la fotografía como una parte esencial para la documentación gráfica de yacimientos y materiales arqueológicos.

Paralelamente a los estudios en dicha Escuela, Cabré también formó parte de la academia del pintor zaragozano Mariano Oliver Aznar, cuya obra se centraba en temas costumbristas y retratos.⁴⁸

En 1903 ingresa en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid permaneciendo en ella hasta 1910, año en que finaliza los estudios. Durante su estancia en ella compagina los estudios con diversos trabajos como copista para distintos museos, así como de restauración para talleres y tiendas de anticuarios; trabajos que permitirán financiar su estancia en Madrid, ya que solo durante los dos primeros años disfrutó de una pensión concedida por la Diputación de Teruel con una cuantía de 1500 pesetas.⁴⁹ Su labor como copista queda constatada por la presencia de varios registros en los libros de copistas del Museo del Prado, concretamente doce, todos ellos del año 1903 y relacionados con obras de Velázquez (*El Príncipe Baltasar, Felipe IV, Estudio de las lanzas, Esopo, El niño de Vallecas y Menopo*, entre otros). Algunas de estas copias se conservan en distintos museos y es muy probable que existan reproducciones de otros pintores como Rafael y Julio Romero de Torres en colecciones particulares. En el Museo Juan Cabré de Calaceite se conservan doce obras originales donde la temática recurrente son los paisajes de la comarca en que nació y algunos retratos de personajes populares.⁵⁰

En paralelo a su formación pictórica, Cabré desarrolla los primeros pasos de una vocación arqueológica influenciada, en parte, por su amistad con Sebastián Montserrat y Santiago Vidiella, dos importantes eruditos aragoneses. Junto a ellos y en unión con otros intelectuales locales fundaron una sociedad arqueológica denominada *La Sociedad*

⁴⁸ Val Lisa, 2023.

⁴⁹ Polak, 2018: 405-410.

⁵⁰ Soto, 2019.



Obra pictórica de Juan Cabré. Caserío rural nevado. Óleo sobre lienzo (1903-1906); Copia del *Retrato de Martínez Montañés* de Velázquez. Óleo sobre lienzo (1903-1906). © Museo Juan Cabré, nº inventario: 0470 y 0477 (Fotografías de Hugo Roglán)

de Taulis y dedicada a los estudios geográficos, históricos y arqueológicos en el Bajo Aragón, que serán publicados en una revista creada para tal fin, el *Boletín de Historia y Geografía del Bajo Aragón*. Esta sociedad también creó un pequeño museo donde depositar los materiales recuperados en las excavaciones que llevaron a cabo en diferentes yacimientos turolenses. Fruto de su actividad son las excavaciones y prospecciones que Cabré lleva a cabo por el término municipal de Calaceite entre 1902-1905 y que permitieron la identificación del poblado ibérico de San Antonio, yacimiento donde documenta diversas cabañas dispuestas en terrazas adaptadas al terreno junto con abundantes materiales cerámicos y metálicos. Las prospecciones recuperaron importantes materiales arqueológicos, como la estela funeraria de la Viña del Trapense y un peto de bronce, junto a dos espadas, en un pequeño túmulo de Les Ferreres.⁵¹

Más importancia tendrá el descubrimiento de unas pinturas rupestres en el lugar conocido como *La Roca de los Moros* o *de los Cuartos*, en el Barranco de Calapatá. Respecto del momento del descubrimiento existen dudas, ya que el propio Cabré señala el año 1903,⁵² mientras que S. Vidiella, en la publicación que realiza sobre el yacimiento, señala el año 1905, indicando que la visita que el grupo de estudiosos aragoneses realizan al lugar en 1906

tuvo lugar diez meses después del descubrimiento.⁵³ En Calapatá existen varios abrigos, no muy distantes entre sí, que albergan un conjunto de representaciones formado por figuras humanas (arqueros disparando sus arcos), animales (ciervos, cabras, uro) en actitud de movimiento o carrera y pintadas en rojo y en negro, y signos y donde destaca «la vida y el movimiento que el artista paleolítico supo dar a las mismas».⁵⁴ Este descubrimiento tendrá una gran trascendencia ya que es el primero de los hallazgos de lo que años más tarde se conocerá como arte levantino.

Esos primeros trabajos arqueológicos tendrán una continuidad con los que llevará a cabo en unión de Enrique de Aguilera y Gamboa, marqués de Cerralbo, en distintos yacimientos paleontológicos y protohistóricos de la Meseta. Su relación con dicho marqués comenzó durante sus años de formación pictórica en Madrid y le permitió el acceso a la importante biblioteca y, muy especialmente, a la colección pictórica que el marqués poseía en su palacio y de la cual Cabré realizó numerosos bocetos y copias. La estrecha amistad entre ambos propició, además, que Cerralbo se aprovechara de los conocimientos arqueológicos de Cabré para iniciar trabajos sistemáticos de prospección de yacimientos y la posterior dirección técnica de los trabajos.⁵⁵

⁵¹ Polak, 2018: 416-420.

⁵² Cabré, 1915: 72.

⁵³ Polak, 2018: 421.

⁵⁴ Cabré Aguiló, 1915: 134-149.

⁵⁵ Polak, 2018: 432-453.



Barranco dels Gascons de Calapatá (Cretas, Teruel). Calco de H. Breuil que representa la figura de un arquero junto a dos cabezas de cabra y dos ciervos.
©Mario Torquemada /M.A.R. [Modificado a partir de: Escobar y Rodríguez Álvarez, 2012: 569]



Cámaras fotográficas utilizadas por J. Cabré. © Museo Juan Cabré (Fotografías de Hugo Roglan). [Cámara superior: Zeiss Ikon, con caja de madera, fuelle de cuero y herrajes metálicos.

Nº inventario: 0464 / Utilizada hacia 1908; cámara inferior: Zeiss, con caja forrada en cuero, asa, fuelle cuero y herrajes metálicos.

Nº inventario: 0462 / Utilizada hacia 1915]

CABRÉ Y SU RELACIÓN CON EL INSTITUTO DE PALEONTOLOGÍA HUMANA

La publicación por parte de Vidiella del conjunto artístico de Calapatá en el *Boletín de Historia y Geografía del Bajo Aragón* (1907) tendrá una gran trascendencia para el desarrollo de los estudios del arte prehistórico peninsular. La publicación fue vista por Hermilio Alcalde del Río, quien la pone en conocimiento de H. Breuil en varias cartas (17 de junio de 1907 y 8 de febrero de 1908), motivando la visita del investigador francés en el mes de agosto de dicho año.⁵⁶ En dicha visita Breuil estuvo acompañado por Vidiella y Cabré, quien causa una honda impresión en el abate, ya que según sus memorias «el lozano ardor y el talento gráfico me subyugaron desde aquel mismo instante y le recluté para futuras investigaciones».⁵⁷ Tras esa visita ambos se trasladan a Cogul (Lérida) para estudiar las representaciones descubiertas por el párroco de la localidad y que serán objeto, al año siguiente, de una publicación conjunta en la revista de *L'Anthropologie*.

Después de estos primeros trabajos, Breuil hace saber a Cabré que planteó al príncipe Alberto I de Mónaco la necesidad de colaborar juntos en la documentación del arte rupestre peninsular, colaboración que motivó la firma de un contrato que ligaba a Cabré con los estudios que el Institut de Paléontologie Humaine (IPH) desarrollaba en España. La colaboración entre Breuil y Cabré abrió un nuevo frente de investigación del arte rupestre

⁵⁶ Ripoll, 1994a: 111-113; Cabré, 1915: 73.

⁵⁷ Breuil, 2002: 186.

en el centro, sur y este peninsular que se prolongó entre los años 1909 y 1913. Las prospecciones realizadas permitieron la documentación de casi un centenar de abrigos o estaciones al aire libre con manifestaciones gráficas del arte levantino y esquemático repartidos por las provincias de Salamanca, Albacete, Ciudad Real, Teruel, Alicante, Murcia, Almería, Málaga y Jaén.⁵⁸ En dichos trabajos de documentación ambos investigadores se encargarán de la realización de los calcos y de las fotografías, campo este último, en el que pronto destacará Cabré gracias a los consejos de Breuil y al regalo de su primera cámara fotográfica, una Zeiss Ikon 13 x 18 traída de Francia, y que será la que utilice en los años siguientes.⁵⁹

La colaboración entre ambos investigadores quedará rota en 1913 por diversas circunstancias. Una de ellas obedecerá al hecho de que Cabré, nombrado en 1912 como comisario de exploraciones de la recién creada Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas (CIPP), pretendía compaginar los trabajos que desarrollaba en ambas instituciones, tal como lo demuestra el hecho de que en el mismo año de 1913 lleve a cabo la documentación del arte rupestre en la Laguna de La Janda (Cádiz) para la CIPP y la campaña de Sierra Morena para el IPH, situación que no dejaba de producir recelos entre los responsables del IPH. Otra circunstancia está en relación con los objetivos que pretendía alcanzar la comisión española y cuyo fin último era la publicación de una amplia monografía sobre el arte rupestre peninsular que contrarrestase el peso de las publicaciones que Breuil hacía en la revista de *L'Anthropologie*, así como adelantarse a la publicación que este tenía pensado llevar cabo sobre el arte rupestre español. Esa intención queda reflejada en el hecho de que se reservase el primer número de las *Memorias* de la CIPP para una monografía que Cabré estaba elaborando, monografía publicada en 1915 con posterioridad a la publicación de los números 2 a 8. Este objetivo implicó una carrera desenfundada de búsqueda de nuevos yacimientos y llevó a emplear a los mismos buscadores o prospectores que habían trabajado para la institución francesa y en el mismo territorio estudiado por Breuil, como fue el caso de la zona de Almería, lo que fue considerado como una traición y motivó la ruptura del contrato de Cabré con el IPH, tal como el propio Breuil reconoció en una carta enviada a Jorge Bonsor, fechada el 4 de febrero de 1914.⁶⁰

⁵⁸ Polak, 2018: 461-472.

⁵⁹ Alquézar, 2016: 153.

⁶⁰ Díaz-Andreu, 2002: 111.

SU ETAPA COMO DIBUJANTE DE LA CIPP Y SU RELACIÓN CON EL ARTE RUPESTRE ASTURIANO (1912-1917)

Como ya ha sido señalado, la Comisión de Exploraciones Espeleológicas fue creada mediante Real Orden de 28 de mayo de 1912. Acorde a su articulado el cargo de director será ocupado por el marqués de Cerralbo, el de jefe de los trabajos fue ocupado por Hernández-Pacheco y Juan Cabré fue nombrado comisario de exploraciones el 6 de julio. Su nombramiento, con un sueldo mensual de 280 pesetas, encontraba justificación en que, tanto por sus trabajos e investigaciones arqueológicas como por su participación en las campañas desarrolladas por el IPH, había obtenido un fuerte reconocimiento del mundo científico.

Su labor en la Comisión dará comienzo con los trabajos de documentación del arte de La Laguna de la Janda (Cádiz) y se centrará, preferentemente, en yacimientos de arte rupestre del sur, centro y parte oriental de la península. Trabajos relacionados con la preparación de una gran monografía, titulada *El arte rupestre en España* (1915), que sirviese para poner de manifiesto la importancia de los trabajos desarrollados por la Comisión en los pocos años que llevaba de desarrollo, contrarrestando y superando los trabajos desarrollados por el IPH. Esa ambición, sin embargo, supondrá la caída en desgracia de Cabré ya que las despiadadas críticas de Breuil a dicha monografía (algunas justificadas, pero otras menos académicas) menoscabaron su crédito científico;⁶¹ críticas que también fueron aportadas por otros miembros de la Comisión y que contribuyeron a un paulatino aislamiento de Cabré dentro de la misma. Si a esto le sumamos las fuertes discrepancias que mantenía con otros miembros de la Comisión, especialmente con Hernández-Pacheco,⁶² es comprensible su salida en los primeros meses de 1917 y que se le buscara acomodo en otro de los centros de investigación dependientes de la Junta para la Ampliación de Estudios, como fue el Centro de Estudios Históricos.

Por lo que respecta a Asturias destaca su participación en las excavaciones de la cueva de La Paloma (Las Regue-

⁶¹ Rasilla, 2004.

⁶² En este sentido resultan reveladoras las informaciones recogidas en una carta de Ignacio Bolívar (director del Instituto de Ciencias Naturales) dirigida a José Castillejo (secretario de la JAE) a finales de noviembre de 1916, donde señala que los motivos de queja que tiene Hernández-Pacheco respecto de Cabré «son estos tales que juzgo mucho que pueda continuar en la Comisión» (Polak, 2018: 508). También se conserva una carta de Hernández-Pacheco a Vega del Sella, fechada el 6 de enero de 1917, donde comunica la salida de Cabré de la Comisión señalando que «era mucha pelma (sic) en un grupo en el que los demás estamos tan identificados y unidos» (Márquez Uría, 1996: 93).



Peña Tú. Calco del panel principal. [Modificado a partir de: © MNCN. Colección calcos y láminas de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Signatura: ACN90A/001/00848]

ras) y los trabajos de documentación gráfica del arte de Peña Tú, del dolmen de Santa Cruz y de la cueva de La Peña de Candamo.

Peña Tú (Puertas de Vidiago, Llanes)

El yacimiento fue descubierto por el conde de la Vega del Sella, Hernández-Pacheco y Domingo Vaca durante una prospección por la zona efectuada en el verano de 1913. Los primeros calcos de Cabré fueron realizados en el mes de octubre publicándose, al año siguiente, el estudio del conjunto artístico del yacimiento, memoria que constituye la primera monografía publicada por la CIPP, en 1914.⁶³ En ella se señala que el conjunto artístico está formado por la representación de un figura antropomorfa grabada y pintada (identificada como un ídolo), un puñal grabado, seis figuras humanas esquematizadas pintadas en rojo y diversas puntuaciones, trazos y manchas todas ellas pintadas en rojo. Junto a ellas también se señala la presen-

cia de diversas cruces y fechas grabadas y cuya autoría se relaciona por pastores en distintos momentos históricos.

En el Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (MNCN) se conservan trece calcos realizados por Cabré. De ellos, uno se corresponde con el panel de representaciones al completo mientras que los restantes hacen referencia a representaciones aisladas como el ídolo, el puñal y la figura antropomorfa con cayado, o bien a un conjunto de representaciones como el ídolo y puñal, el conjunto de puntuaciones o algunas figuras humanas.

Por lo que respecta a los materiales empleados nos encontramos, fundamentalmente, el uso de papel vegetal, aunque también se constata mayoritariamente el uso de papel de textura brillo y el papel de gramaje grueso, aunque este solo para el calco completo del panel. En lo que atañe a las técnicas, la más frecuentemente empleada es el calco a grafito, seguida por el dibujo a tinta china, el dibujo a la aguada y el dibujo a lápiz de color, grafito y carbocillo. Merece señalarse que buena parte de los calcos muestran las dobles para guardarlos en el interior de un bolso o carpeta.

⁶³ Hernández-Pacheco *et al.*, 1914.

Uno de los calcos, el correspondiente a la composición general del panel, y la fotografía de la roca donde se hallan las representaciones, formaron parte de los materiales expuestos en la sala cuarta de la exposición de Arte Prehistórico Español de 1921⁶⁴. Celebrada entre el 25 de mayo y el 31 de junio auspiciada desde la CIPP y con el apoyo financiero de la Sociedad Española de Amigos del Arte, constituyó la primera de su clase en ser dedicada al arte prehistórico a nivel mundial y pretendía demostrar, por un lado, la importancia del arte prehistórico existente en diferentes yacimientos del área cantábrica, del centro, levante y sur peninsular y, por otro, la intensidad del trabajo llevado cabo por la CIPP en los pocos años que habían pasado desde su creación.⁶⁵

Dolmen de Santa Cruz (Contranquil, Cangas de Onís)

La ermita de Santa Cruz, cuya fábrica originaria se remonta a época prerrománica, se construyó sobre una estructura o montículo en la confluencia de los ríos Güeña y Sella y siempre gozó de un valor simbólico o sagrado para la gente de la zona. Con el objeto de certificar la existencia de una gruta bajo dicha edificación, diversos eruditos locales acometieron excavaciones arqueológicas en la segunda mitad del siglo XIX. Los primeros trabajos fueron desarrollados por Antonio Cortés Llanos en 1851⁶⁶ y permitieron constatar la naturaleza artificial del túmulo a base de piedra suelta documentando, justo debajo del arco toral de la iglesia, la estructura de un dolmen conformado por cinco grandes piedras en su cámara y por dos piedras a modo de antecámara. El vaciado del relleno interior permitió la recuperación de diversos materiales entre los que destaca un hacha pulimentada con perforación en uno de sus extremos.⁶⁷ Los siguientes trabajos serán llevados a cabo en 1891 por el conde de la Vega del Sella (cuya familia tenía, además, la titularidad de la capilla) y permitieron asegurar la estructura del dolmen documentando, además, una importante necrópolis medieval en el entorno de la capilla.⁶⁸

Pese a estos trabajos será Juan Cabré Aguiló quien, en una visita que realiza al monumento en 1915, repare en la existencia de pinturas y grabados en varios de los



Dolmen de Santa Cruz. Calco de Juan Cabré con la decoración del ortostato de la cabecera. [Modificados a partir de: © MNCN. Colección calcos y láminas de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Signatura: ACN90A/002/00987]

ortostatos de la cabecera del dolmen y proceda a la realización de los primeros calcos.⁶⁹

La decoración pictórica en rojo consta de tres líneas quebradas o en zig-zag que recorren toda la longitud del ortostato y muestran pequeños triángulos inscritos en el interior de dichas líneas. También se conservan, en los márgenes de la losa, varias líneas quebradas realizadas mediante un grabado profundo o martilleado que afecta a los trazos pintados. En otro de los ortostatos de la cabecera se señala la existencia de motivos decorativos a base de grabados en forma de U, de meandros y un posible cayado.

⁶⁹ Posteriormente, F. Benítez Mellado elaborará un nuevo calco en 1917, calco que es el que figura en la publicación anteriormente señalada de Vega del Sella (Vega del Sella, 1919: Lámina VII).

⁶⁴ VV. AA., 1921: 67, Lámina XXV.

⁶⁵ Rasilla y Santamaría, 2004.

⁶⁶ Miembro de una importante familia nobiliaria del oriente de Asturias y destacado coleccionista de antigüedades.

⁶⁷ Cortés Llanos, 1868.

⁶⁸ Vega del Sella, 1919.

En el Archivo de MNCN se conservan diez calcos y solo tres de ellos llevan firma: dos son de Cabré y uno de Benítez Mellado. Pese a esta circunstancia, uno de los calcos (el correspondiente a la decoración geométrica hecha a grafito) es sin duda obra de Mellado por las semejanzas que muestra con el policromado y firmado por este autor. Esto nos lleva a plantear la posibilidad de que el resto de los calcos, todos ellos con representaciones parciales de la decoración y hechos en papel vegetal y el dibujo a lápiz de color, puedan ser obra de Cabré. Junto a ellos es de destacar el que representa el ortostato decorado y que, a diferencia de los anteriores, está hecho sobre papel de gramaje grueso con dibujo a tinta china y aguada. El mismo material y la misma técnica, aunque sin la aguada, es el correspondiente a los signos grabados presentes en otro de los ortostatos.

También obra de Cabré es la planimetría de los distintos ortostatos que conforman la estructura del dolmen y el plano que recoge la extensión del túmulo, la planta de la capilla edificada y el dolmen en su interior, planos que serán incluidos en la monografía del yacimiento publicada en 1919.

La cueva de La Peña de Candamo (San Román, Candamo)

Aunque conocida por los habitantes de la cercana aldea de San Román, el descubrimiento de la cueva tendrá lugar en el verano de 1914 cuando Hernández-Pacheco, que se encontraba realizando excavaciones en la cueva de La Paloma (Las Regueras), es informado de la existencia de una cueva en dicha localidad de Candamo donde se podían ver pinturas y grabados. Ante esta noticia, decide hacer una inspección y certifica la existencia de numerosas figuras grabadas y pintadas, aunque con la finalidad de preservar la integridad del conjunto gráfico decide mantener el silencio sobre el descubrimiento. Poco tiempo después, el conde de la Vega del Sella le remite una carta informándole del hallazgo de una cueva con pinturas y grabados de clara cronología paleolítica, ya que tras el levantamiento de una fina costra calcítica adosada a una parte del muro decorado quedaron a la vista las figuras de dos uros pintados en rojo junto a puntuaciones en negro. El intercambio epistolar entre ambos permitió certificar que se trataba de la misma cueva y motivó que se cerrase el acceso a la cavidad con una puerta que evitase posibles agresiones al conjunto gráfico.⁷⁰

⁷⁰ Hernández-Pacheco, 1919: 32-33.

Los estudios relativos al arte serán llevados a cabo en distintas campañas a lo largo de los años siguientes. La primera tuvo lugar en el mes de octubre y permitió documentar diversos signos pintados en rojo en una sala próxima a la entrada de la cavidad. La segunda tuvo lugar durante el verano de 1915 y en ella participó J. Cabré, quien se encargó de la elaboración de los calcos, tarea que según sus notas biográficas le llevó «un mes completo y trabajando más de ocho horas diarias».⁷¹ La tercera de las campañas tuvo lugar en el verano siguiente y, junto a la excavación de la covacha anexa a la cueva por parte de Hernández-Pacheco, Cabré rectificó sus calcos y dibujos. La última de las campañas tuvo lugar en el verano de 1917 cuando Hernández-Pacheco y el nuevo dibujante de la CIPP, Francisco Benítez Mellado, revisan los calcos de Cabré «confrontándolos nuevamente con los originales y, después de algunas pequeñas modificaciones que juzgué oportunas, dado mi modo de interpretar las figuras, di por terminado el estudio en el terreno, de la interesante caverna».⁷²

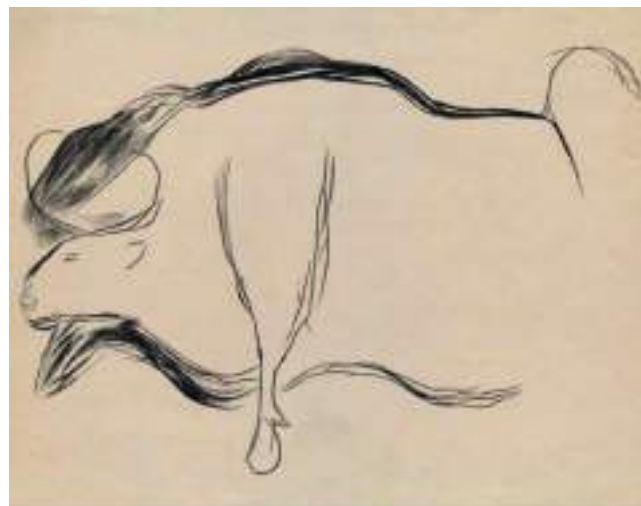
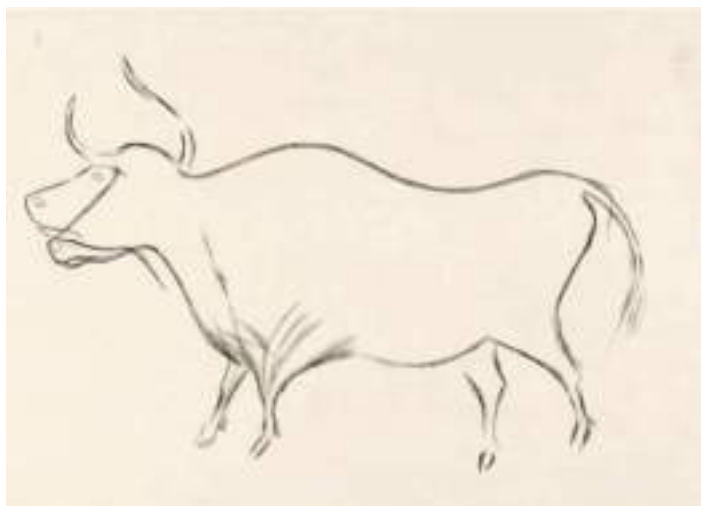
Por lo que respecta al contenido artístico de la cueva, este se distribuye por seis espacios diferenciados (sala próxima a la entrada de la cueva; techo de la entrada; mogote estalagmítico; *Muro de los grabados*; talud estalagmítico; *Camarín*) albergando más de sesenta representaciones, de las cuales cincuenta se corresponden con figuras de animales pintados y grabados (quince uros, once caballos, diez ciervos, cinco bisontes, cuatro cabras, dos rebecos, dos posibles focas y un jabalí), dos con representaciones antropomorfas y las restantes con signos pintados en rojo, puntuaciones en negro y trazos lineales pintados y grabados.⁷³

En el Archivo del MNCN se conservan ciento veintidós calcos de la cueva de La Peña, aunque resulta difícil establecer la autoría de un número importante ya que treinta y tres de ellos llevan la firma de Benítez Mellado y veinticinco la de Cabré. Sin embargo, a través de las indicaciones reflejadas en la *Memoria* publicada sobre la cueva, que señalan que aquellos intercalados en el texto y que no llevan indicación del dibujante son reproducciones de

⁷¹ Polak, 2018: 490.

⁷² Hernández-Pacheco, 1919: 6-7.

⁷³ Ese contenido artístico de la cueva se ha visto incrementado en la revisión realizada en los últimos años, documentando siete nuevos espacios gráficos a los mencionados (trece en total) y que contienen unas 198 unidades gráficas con representaciones de manchas, puntos, trazos y discos pintados en rojo, junto con figuras de animales grabados y pintados, tanto en rojo como en negro. La revisión del muro de los grabados señala la existencia de 92 unidades gráficas, de las que 62 se corresponden con figuras de animales grabados y pintados (Corchón *et al.*, 2017).



Cueva de La Peña de Candamo. Calcos de Cabré con distintas representaciones de animales grabados y pintados del panel principal. [Modificados a partir de (de izquierda a derecha y de arriba abajo): © MNCN. Colección calcos y láminas de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Signatura: ACN90A/001/00894; ACN90A/001/00884; ACN90D/001/01953; ACN90A/001/00836; ACN90A/001/00872; ACN90D/001/01941]



Cueva de La Peña de Candamo. Calcos de los antropomorfos.
[Modificados a partir de: © MNCN. Colección calcos y láminas
de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas.
Signatura: ACN90D/002/00976; ACN90A/001/00834]

los dibujos originales de Cabré,⁷⁴ es razonable pensar que aquellos calcos que no llevan firma son obra suya.

A diferencia de los yacimientos señalados, en Candamo la documentación gráfica de las representaciones resultó más complicada por las superposiciones existentes, que dificultan enormemente la interpretación correcta de muchas de las figuras grabadas. Pese a ello, la labor ímproba de Cabré será reconocida por Pacheco quien señala que «con un tesón e inteligencia dignos de todo encomio, dedicó su actividad a descifrar el enmarañado conjunto que constituyen los grabados y a obtener los calcos de las figuras, labor que se venció por la constancia, durante largos días de reclusión y estudio en la caverna».⁷⁵

Por lo que respecta a los materiales empleados en los mismos, destaca el uso del papel de gramaje grueso, el de textura brillo, el papel vegetal y el cartón, aunque este solo en uno de ellos. En lo que atañe a las técnicas empleadas se observa una mayor variedad, ya que encontramos dibujos a tinta china, a tinta china y carboncillo, a tinta china, carboncillo y lápiz de color, a tinta china y lápices de colores, a tinta china y acuarela, a carboncillo, a carboncillo y lápiz de color, a carboncillo, grafito y lápiz de color y, finalmente, a acuarela, grafito y carboncillo.

Junto a los calcos, Cabré también se encarga de la documentación fotográfica de las pinturas y grabados, que en el caso del *Muro de los grabados* supuso un reto dada la complejidad de trazos y superposiciones existentes. Así, para lograr una mayor nitidez tanto de las representaciones como de la superficie de la pared, utilizó una técnica consistente en iluminar con distintas lámparas de acetileno, de 20 bujías sin reflector, y usando una exposición prolongada de la cámara con un diafragma con muy poca abertura, para finalizar con un pequeño fognazo de magnesio.⁷⁶ Como negativo utilizaba la placa de gelatina-bromuro de plata que permitía una larga conservación evitando, así, la necesidad de un revelado inmediato que implicaba la existencia de una tienda destinada a ello. Además, otra característica de este tipo de negativos era la rapidez en la ejecución, ya que bastaban segundos y no minutos para la exposición.⁷⁷



⁷⁴ Hernández-Pacheco, 1919: 7.

⁷⁵ Hernández-Pacheco, 1919: 6.

⁷⁶ Hernández-Pacheco, 1924: 176.

⁷⁷ Alquézar, 2016: 154.



Cueva de La Peña de Candamo. Calco de las representaciones de animales del *Camarín*.
[Modificados a partir de: © MNCN. Colección calcos y láminas de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Signatura: ACN90A/001/00874]



Cueva de La Peña de Candamo. Fotografía de Juan Cabré del *Camarín*.
© Instituto del Patrimonio Cultural de España. Fototeca. Archivo Cabré. Signatura: CABRE-6625



FRANCISCO BENÍTEZ MELLADO

(BUJANANTE, CÓRDOBA, 1883-SANTIAGO DE CHILE, 1962)

SANTIAGO CALLEJA FERNÁNDEZ

Consejería de Cultura, Política Llingüística y Deporte del Principado de Asturias

La figura de Francisco Benítez Mellado es reconocida en la investigación prehistórica española por su extraordinaria labor como dibujante de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas (CIPP). Fruto de su trabajo son más de un millar de calcos que reproducen imágenes del arte rupestre de unos sesenta yacimientos repartidos por quince provincias, que se encuentran depositados en diferentes instituciones museísticas, como el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid, el Museo Arqueológico Nacional, el Museo Arqueológico de Cataluña y el Museo Arqueológico de Asturias.

Benítez Mellado: sinopsis biográfica

Pese a lo destacado de dicha labor, pocos son los datos disponibles que nos permiten recomponer su trayectoria vital con anterioridad y posterioridad al paso por la CIPP. Pese a lo exiguo de dichos datos, la semblanza biográfica hecha por Margarita Díaz-Andreu¹ permite acercarnos a su *curriculum vitae*.

1901: Con 18 años se traslada a Sevilla para estudiar pintura con el pintor José García Ramos.

1903: Se instala en Madrid y entra a formar parte del estudio de Joaquín Sorolla.

1907: Obtiene una pensión (beca) de la Diputación de Córdoba y una Mención Honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid.

1912: Mención honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid.

1914: Obtiene el título de profesor de dibujo.

¹ Díaz-Andreu, 2012 y 2021.



Retrato de Benítez Mellado. © Ángel López-Obrero.
Dibujo a plumilla sobre papel (21 x 31 cm).
Colección López-Obrero. [Modificado a partir de
Fernández López, 2007: 11]

Obra pictórica de Benítez Mellado (de arriba abajo): *Día de sol en Jesús*, s/f. Óleo sobre lienzo, 175 x 125 cm; *Un día menos*, 1911. Óleo sobre lienzo, 144 x 163 cm; *Retrato de mi hija Paquita*, 1933. Óleo sobre lienzo, 57 x 72 cm. Colección Ayuntamiento de Bujalance. [Modificado a partir de Fernández López, 2007: 35, 45 y 51 respectivamente]

1915-1936: Trabaja como dibujante para el Museo Nacional de Ciencias Naturales.

1915-1929: Ayudante artístico de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas.

1922: Auxiliar artístico para la iconografía de la fauna y flora de la Península.

1918-1931: Profesor interino de Dibujo en la Escuela de Artes de Madrid. Profesor de Dibujo lineal en el Instituto-Escuela de Madrid

1937: Dibujante del Seminario de Prehistoria de la Universidad de Barcelona.

1939-1940: Exilio en Francia. Trabaja como dibujante en la industria *Établissement Japy*.

1941-1950: Colaborador del Museo Arqueológico de Barcelona. Realiza las ilustraciones de obras científicas sobre el arte paleolítico de los yacimientos de Parpalló y Cogul y, también, de obras divulgativas de Prehistoria, Historia y Geografía de varias editoriales. En 1947 calca el arte de la cueva del Reguerillo (Madrid).

1950-1962: Dibujante del Departamento de Geología de la Escuela de Ingeniería y profesor de Geología en la Escuela de Geología, ambas en Santiago de Chile. Realiza las ilustraciones para la obra *Los aborígenes de Chile* y para el insectario incluido en el apartado entomológico de la *Enciclopedia de Chile*.

El gran desconocido: el Benítez Mellado pintor (1901-1915)

La obra pictórica de Benítez Mellado se caracteriza por la fuerte influencia de los maestros con los que se forma (José García Ramos, Joaquín Sorolla y Julio Romero de Torres), aunque es necesario constatar que, a excepción de una única obra fechada en 1933, el resto de la producción gráfica se corresponde con su etapa de juventud previa al ingreso en la CIPP.

En 1901, con 18 años, se traslada a Sevilla para estudiar pintura con el pintor costumbrista sevillano José García Ramos, aunque solo permanecerá con él dos años, ya que su inquietud artística hace que se traslade a Madrid para formarse en el estudio de Joaquín Sorolla, uno de los máximos exponentes del impresionismo



y postimpresionismo español. Sorolla, a través de lo que se conoce como su «etapa castellana», caracterizada por un relativo oscurecimiento de los tonos, por una recuperación del trazo en las facetas retratistas y por el rigor en la representación del vestir, junto con la presentación del pueblo en su labor agrícola, ejercerá una fuerte influencia en la obra de Mellado.² Influencia reconocible en los óleos que representan personajes y escenas populares de su Bujalance natal, como *Día de sol en Jesús e Interior de una casa de Bujalance*, obra actualmente desaparecida y que será merecedora de una mención honorífica en la Exposición Nacional de Pintura de 1906.

En el verano de 1907 se traslada a Córdoba y tendrá lugar su encuentro con Julio Romero de Torres, considerado como el maestro del simbolismo andaluz, lo que marcará una fuerte impronta en devenir pictórico de Mellado hasta 1913. Su obra se caracterizará por la plasmación de un imaginario en el que «la imagen de la ciudad y el paisaje, así como de sus gentes y oficios, está siempre presidido por una gran sensibilidad y profunda dignidad»,³ tal como puede apreciarse en los cuadros *Olivares en la campiña* y *Un día menos*, óleos que fueron presentados en la Exposición Nacional de Pintura de 1912 obteniendo, el último de ellos, una medalla en dicha exposición.

Tanto en estos cuadros como en otros (*Retrato de la madre del artista*, *Anciana*, *El hombre del cántaro*, *Pareja de ancianas*) la figura humana aparece muy pronunciada sobre el paisaje destacando, además, la aproximación psicológica que impregna la composición (rostros ajados y pliegues de la dermis marcados como surcos que nos hablan de la dureza del medio agrario) convirtiendo dichas composiciones en magníficos ejemplos de la retratística andaluza de su tiempo.⁴ Esta etapa artística tendrá su fin cuando se traslade a Madrid y entre a formar parte como dibujante de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas (1915), labor que implicará el abandono de su faceta como pintor ya que, después de sus años en la CIPP, tan solo conocemos una obra, *Retrato de mi hija Paquita* (1993), cuya composición formal presenta una significativa evolución respecto a los parámetros que habían caracterizado sus obras anteriores. Así, la factura general es mucho más suelta y, aunque el dibujo sigue imperando en la composición, ya no es tan rígido, buscando amoldarse con la dulzura de los rasgos en el rostro de la modelo.

² Fernández López, 2007: 17.

³ Fernández López, 2007: 21.

⁴ Fernández López, 2007: 25-26.

Su etapa como dibujante de la CIPP y su relación con el arte rupestre asturiano (1915-1936)

Al igual que en su faceta de pintor, pocos son los datos que nos permiten evaluar la trayectoria de Benítez Mellado dentro de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, ya que siempre se mantuvo en un discreto segundo plano en relación con el resto de los componentes de la institución.

El desarrollo de los trabajos de prospección relacionados con el arte rupestre que la CIPP llevó a cabo desde su creación permitió dar a conocer un número considerable de yacimientos. Pese a las labores de documentación gráfica que venía realizando Juan Cabré Aguiló, pronto quedó de manifiesto la necesidad de incorporar un nuevo puesto de dibujante, cuya denominación será la de «ayudante artístico de la Comisión». La elección de Benítez Mellado en 1915 encontró el aval de distintas personalidades: por un lado, la recomendación realizada por Américo Castroavalada, además de por el notario de Bujalance,⁵ y, por otro, la intercesión de E. Hernández-Pacheco, quien probablemente conociese la obra pictórica de Mellado gracias a los años que estuvo como catedrático de Historia Natural en el Instituto de Segunda Enseñanza de Córdoba (1899-1907). Así, tal como señala el propio Hernández-Pacheco, para las labores que debería realizar si aceptaba el puesto:

Se quiere precisión y absoluta fidelidad en los dibujos [...] como veracidad en la reproducción de las figuras de las pinturas rupestres, sin alterar ni suponer restaurado lo que en la superficie de la roca exista; labor realizada en el campo, a la vista del original, lo cual exige vivir acampado en covachas, abrigos rocosos o tiendas de campaña, días o meses. Me dijo que el género de vida propuesto le agradaba.⁶

Su vinculación con la CIPP se prolongó hasta 1929 y durante ese tiempo acumulará otros cargos, algunos dentro del propio MNCN (auxiliar artístico para la iconografía de la fauna y flora de la Península) y otros fuera de dicha institución, como el de profesor interino de Dibujo en la Escuela de Arte de Madrid y profesor de clases de dibujo lineal en el Instituto-Escuela de Madrid (centro vinculado a la Institución Libre de Enseñanza).

Pese a su ingreso en la Comisión en 1915, no será hasta dos años después cuando comience su prolífica labor de documentación del arte rupestre, ya que la presencia de Juan Cabré y su labor de dibujante copaban dichos

⁵ Díaz-Andreu, 2021: 55.

⁶ Sanz, 2007: 58.



Cuetu de la Mina. Dibujo donde se reúnen distintas puntas solutrenses documentadas en el yacimiento. [Modificado a partir de: Vega del Sella, 1916: lámina XIV]

trabajos de documentación. Es probable que durante ese tiempo se produjese una colaboración entre ambos dibujantes que facilitase la adquisición por parte de Benítez Mellado de las técnicas más apropiadas para la reproducción no solo del arte rupestre sino, también, de materiales arqueológicos. La posterior salida de Cabré de la Comisión en 1917 dejará a Benítez Mellado como el único responsable de la documentación gráfica del importante conjunto de yacimientos con arte levantino y esquemático que fueron reconocidos en distintas provincias de la zona central y oriental de la península, destacando los de Peña del Escrito (Cuenca), Fuencaliente (Ciudad Real), Val del Charco de Agua Amarga (Teruel), Barranco de la Valltorta, Morella (Castellón) y Cuevas de La Araña (Valencia), entre otros.⁷ Por lo que respecta al arte paleolítico

cantábrico su trabajo se relaciona con un menor número de yacimientos, como son las cuevas de El Buxu, Candamo y Pindal (Asturias) y las de Altamira, La Pasiega y el Castillo (Cantabria).

En lo que atañe a su vinculación con Asturias, en los trabajos realizados podemos diferenciar tres etapas distintas: una primera (comprendida entre los años 1916-1917), relacionada con los yacimientos de Cuetu de la Mina, las cuevas de El Buxu y Candamo y el Dolmen de Santa Cruz. La segunda, correspondiente a toda la década de los años veinte, donde destaca el encargo de la Comisión de Monumentos de Oviedo para la realización de calcos de las principales cuevas asturianas. La última (1930-1933) se corresponde con visitas puntuales a determinados yacimientos y, muy especialmente, el estudio que lleva a cabo en la cueva de Socampo, que establece la falsedad del conjunto pictórico.

PRIMERA ETAPA: 1916-1917

Cuetu de la Mina (Bricia, Llanes)

Importante yacimiento arqueológico descubierto en 1914 por el conde de la Vega del Sella y excavado en distintas campañas a lo largo del año siguiente. La excavación permitió la documentación de una importante secuencia estratigráfica de ocho niveles correspondientes a la práctica totalidad de las fases culturales del Paleolítico superior (dos niveles auriniacienses, dos solutrenses, tres magdalenenses y uno asturiense).⁸

Tanto por los materiales documentados como por la precisa metodología de excavación realizada, este yacimiento se convertirá durante la mayor parte del siglo XX en uno de los yacimientos de referencia del Paleolítico superior cantábrico.

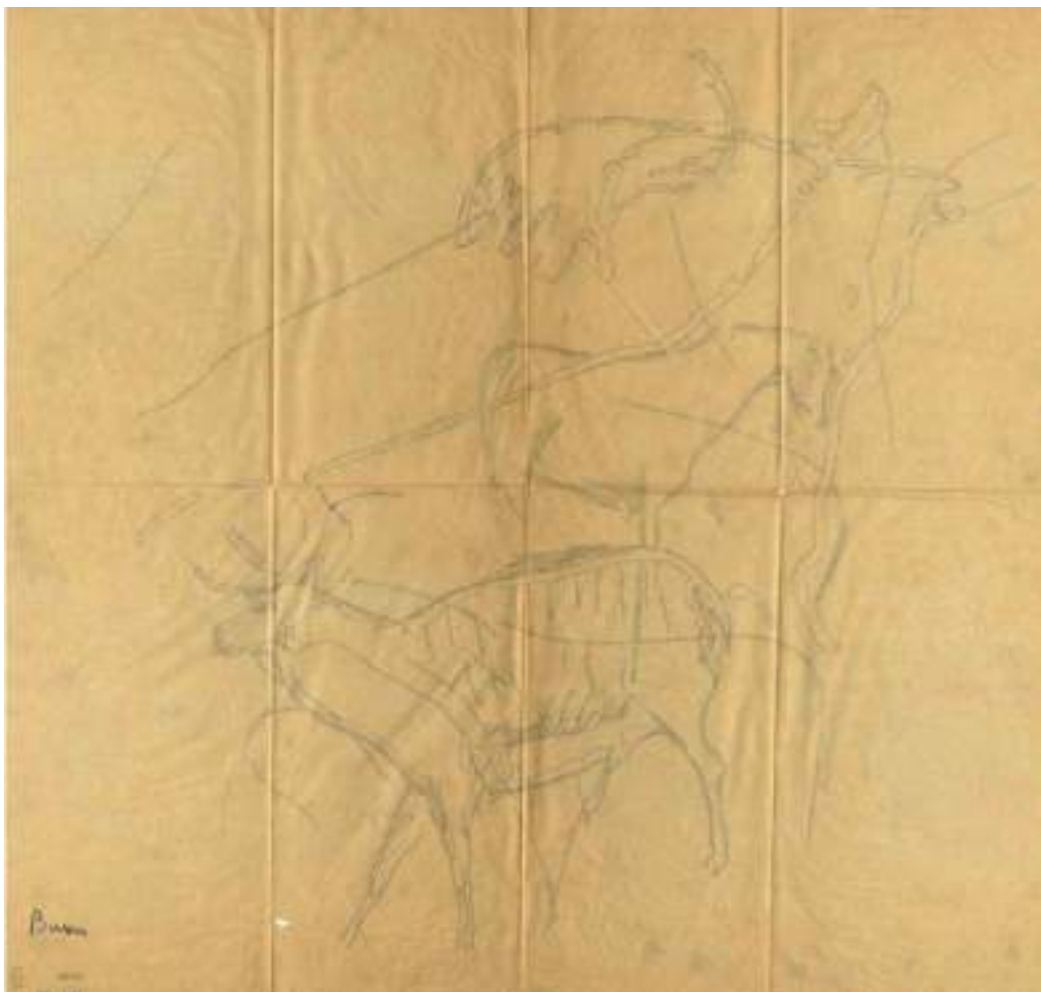
Por lo que respecta a las labores de Benítez Mellado, estas se concretan en el dibujo de los materiales líticos documentados en la excavación y que son objeto de alabanza por el conde de la Vega del Sella en la *Memoria* que publica del yacimiento:

[...] la ímproba labor que supone tan copiosa representación, y la fidelidad con la que ha sido ejecutada, me obliga a exteriorizar mi agradecimiento al autor de los dibujos D. Francisco Benítez por su valiosa cooperación para la mejor inteligencia de esta *Memoria*.⁹

⁷ Díaz-Andreu, 2021: 60-63.

⁸ Vega del Sella, 1916.

⁹ Vega del Sella, 1916: 19.



Cueva de El Buxu. Figuras de cabras (arriba) y figuras de gamo, cérvidos y caballo (abajo). [Modificadas a partir de: ©MNCN. Colección de calcos y láminas de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Signatura: ACN90D/001/01920 y ACN90A/001/00839, respectivamente]



Cueva de El Buxu. Figuras de caballos (arriba); figura de cabra y figuras de cabra y signos tectiformes (abajo). [Modificadas a partir de: © MNCN. Colección de calcos y láminas de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Signatura: ACN90A/002/00981; ACN90A/002/00932 y ACN90A/002/00919, respectivamente]



Cueva de El Buxu (Cardes, Cangas de Onís)

La cueva fue descubierta en diciembre de 1916 por Cesáreo Cardín, campesino de Lledías (Posada de Llanes) que hacía labores de búsquedas arqueológicas para el conde de la Vega del Sella. Tal como se señala en la memoria publicada, el descubrimiento se produjo por «la equivocación que sufrió nuestro prospector C. Cardín, a quien habíamos mandado inspeccionar la [cueva] de las Inxanas, y la equivocación del camino dio por feliz resultado el hallazgo de esta cueva».¹⁰

El estudio del contenido artístico de El Buxu, realizado a lo largo del año 1917, señala la documentación de 44 representaciones: 23 signos y 21 figuras de animales repartidas en cuatro lugares diferenciados de la cueva. En los signos, todos ellos grabados a excepción de dos pintados,

predominan los que se identifican como *tectiformes* (signos de forma rectangular divididos horizontalmente por una o varias rayas conformando subdivisiones o espacios rellenos con pequeños trazos verticales). Por lo que respecta a las figuraciones animales destaca la presencia de cinco especies diferentes, predominando los cérvidos (siete ciervos, dos ciervas y un gamo) y los caballos (7), seguidos por las cabras (3) y un único bisonte. La mayoría de ellas (11) están grabadas empleando distintas técnicas, aunque predomina el grabado de trazo simple continuo. De las restantes, siete representaciones están pintadas en color negro y las dos restantes conjugan pintura negra y grabado.¹¹

¹⁰ Obermaier y Vega del Sella, 1918: 6.

¹¹ Obermaier y Vega del Sella, 1918: 11-42. La revisión del arte de la cueva realizada con motivo del centenario de su descubrimiento tan solo señala, respecto del contenido gráfico señalado, la presencia de un signo vulvar y un uro, ambos pintados en rojo, en la identificada como «Sala grande». (Menéndez, 2016: 65-109).



Reproducción de F. Benítez Mellado del ortostato decorado de la cabecera del dolmen de Santa Cruz.

[Modificada a partir de: © MNCN. Colección de calcos y láminas de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Signatura: ACN90A/001/00837]

El trabajo realizado por Benítez Mellado comprende 57 calcos y láminas, la mayoría de los cuales aparecen en la *Memoria* que se publica en relación con el arte de la cueva, donde se deja constancia del excelente trabajo realizado señalando que los dibujos presentes en ella «son una reducción de los calcos obtenidos al natural, con la fidelidad y minucia que caracterizan los trabajos de nuestro colaborador don Francisco Benítez».¹²

En los calcos se observa el empleo de una amplia variedad de materiales y técnicas. En el primero de los campos nos encontramos con papel vegetal; papel de gramaje grueso y cartón gouache. En el segundo de los campos encontramos dibujos a carboncillo y lápiz de color, a tinta

china, calcos a grafito y a grafito y cera. En la mayoría de ellos, un elemento a destacar son las dobleces que presentan y que se corresponden con el acto de guardar los calcos una vez finalizados los trabajos en la cueva.

Diez de dichos calcos, que representan figuras de caballos y cérvidos grabados, un bisonte grabado y pintado, un gamo pintado en negro y varias cabras pintadas junto con un plano y varias fotografías del exterior de la cueva y de su contenido artístico, fueron expuestos en la Sala Primera de la Exposición de Arte Prehistórico de 1921.¹³ Una vez terminada dicha exposición la Sociedad Española de Amigos del Arte, como patrocinadora de esta, cede quince obras al Museo Arqueológico Nacional, ocho de las cuales son obras de Benítez Mellado (siete se corresponden con calcos de Altamira y una con el ortostato decorado del dolmen de Santa Cruz) y seis de J. Cabré (cinco correspondientes a abrigos levantinos y una de Peña Tú).¹⁴

Dolmen de Santa Cruz

Aunque documentado gráficamente por Cabré, tal como ha sido ya reseñado, disponemos de informaciones genéricas que señalan la presencia de Benítez Mellado junto al conde en dicho yacimiento en el año 1917,¹⁵ momento en que de debió de realizarse el calco que figura en la monografía que, años más tarde, Vega del Sella publica sobre el yacimiento.¹⁶

Cueva de La Peña de Candamo (San Román, Candamo)

Como ya ha sido señalado, la cueva fue descubierta por Hernández-Pacheco a finales de verano del año 1914 y estudiada entre 1915-1917. La labor de Benítez Mellado se corresponde con la revisión de algunos de los calcos de Cabré en función de la interpretación personal de Hernández-Pacheco, tal como se señala en la monografía publicada de la cueva:

Aún efectué, en el verano de 1917, otra visita con el ayudante artístico de la Comisión, don Francisco Benítez Mellado, con el que repasé los calcos y dibujos del señor Cabré, confrontándolos nuevamente con los originales, y después de algunas pequeñas modificaciones que juzgué oportunas, dado mi modo de interpretar las figuras, di por terminado el estudio en el terreno, de la interesante caverna.¹⁷

¹³ VV. AA., 1921: 29-30; 42.

¹⁴ Galán, 2021: 82-83.

¹⁵ Díaz-Andreu, 2021: 57.

¹⁶ Vega del Sella, 1919: lámina VII.

¹⁷ Hernández-Pacheco, 1919: 6-7.

¹² Obermaier y Vega del Sella, 1918: 11-12.



▲ Cueva de La Peña de Candamo. Bisonte grabado (izquierda) y ciervo herido (derecha). [Modificados a partir de: © MNCN. Colección de calcos y láminas de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Signatura: ACN90A/001/00853 y ACN90A/002/00908]

◀ Cueva de La Peña de Candamo. Calcos de la misma figura de bisonte por Cabré (arriba) y Mellado (abajo). [Modificados a partir de: © MNCN. Colección de calcos y láminas de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Signatura: ACN90A/002/00948 y ACN90A/002/00994, respectivamente]

De dicha cita queda claro que Hernández-Pacheco no estaba muy de acuerdo con la interpretación que Cabré había hecho de alrededor de una treintena de figuras, ya que son las que aparecen como autoría de Mellado, tal como reflejan las firmas presentes en los calcos conservados en el archivo del MNCN. Pese a que la labor de Mellado sea pequeña en número de calcos debe destacarse el empleo de una amplia variedad de materiales (papel vegetal, papel de gramaje grueso, papel de textura brillo, cartón, cartón gouache) y de técnicas empleadas (calcos a grafito, dibujos a tinta china, a carboncillo y tinta china, a carboncillo, a pastel y carboncillo y, por último, aguada a color).

SEGUNDA ETAPA: 1923-1929

Después de la anterior etapa de activo trabajo, la labor llevada a cabo por Benítez Mellado y por la CIPP, en relación con la documentación del arte rupestre asturiano, se reduce a visitas ocasionales para la revisión de calcos ya realizados y, muy probablemente, para la confección de otros nuevos, aunque sin que podamos determinar la



Cueva de La Peña de Candamo. Calco del *Muro de los grabados*. [Modificado a partir de: © MNCN. Colección de calcos y láminas de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Signatura: ACN130/11 DC3 R12; 86/125/35; ACNARMARIO/11]

naturaleza de los trabajos desarrollados, ya que el lacónismo de las informaciones publicadas en las memorias de la JAE no permiten especificar las labores que fueron llevadas a cabo.

La primera de las referencias se corresponde con la expedición que se organiza en el verano de 1923 a cuevas de Asturias y Santander, pero sin especificar qué cuevas visitó ni las labores realizadas.¹⁸ Sin embargo, a través de reseñas bibliográficas sabemos de su presencia en este año y en el siguiente en la cueva de Altamira.¹⁹

Las siguientes informaciones hacen referencia a los trabajos que lleva a cabo en el año 1929 y que responden a los encargos de dos instituciones distintas. La primera de ellas está relacionada con las labores artísticas que realiza para la publicación de la primera guía turística de la cueva de La Peña de Candamo, labores que implicaron el diseño de la portada y las láminas que sirven de ilustración al texto de la guía.²⁰

La siguiente referencia sitúa a Benítez Mellado en la cueva de El Pindal con motivo del encargo hecho por la Comisión de Monumentos de Oviedo para la realización de calcos del arte de las principales cuevas asturianas, encargo que será detallado más adelante en un capítulo específico.

TERCERA ETAPA: 1931-1933

A lo largo de los primeros años de esta década sabemos de su labor de documentación del arte rupestre en diversas cuevas cantábricas. Así, en los años 1931 y 1932 realiza «copias de pinturas rupestres en el Norte de España y en otras regiones del ámbito nacional», aunque sin especificar en qué cuevas trabajó.²¹ Fruto de ese trabajo son las diecinueve láminas de la cueva de Altamira, calcos que, según Sánchez Chillón, se corresponderían con los realizados a finales de la década anterior y ya señaladas en un párrafo anterior. Sin embargo, M. Díaz-Andreu, basándose en notas autobiográficas del propio de Benítez Mellado, señala que dichos calcos fueron hechos en los años treinta.²²

Ambas autoras recogen, además, la presencia de Mellado en la cueva de El Pindal en 1933 señalando su autoría sobre cuarenta y cinco calcos existentes en el MNCN, la mayoría de los cuales fueron realizados en papel de gramaje grueso y con técnicas de sanguina y tinta china, aunque también los hay sobre papel vegetal y grafito.²³ La última de las autoras, ante la falta de datos que permitan testificar su autoría en el referido año, emplea un argumento indirecto como es la fecha de una foto de los acantilados y playa de Bendía (próximos a la cueva)

¹⁸ JAE Memoria, 1925: 239.

¹⁹ Sánchez Chillón, 2013: 46.

²⁰ Hernández-Pacheco, 1929; JAE Memoria, 1930: 248.

²¹ JAE Memoria, 1933: 234-235.

²² Díaz-Andreu, 2021: 63.

²³ Díaz-Andreu, 2021: 63; Sánchez Chillón, 2013: 46.

publicada por Hernández-Pacheco en su obra *Prehistoria del solar hispano*,²⁴ fecha que podría relacionarse con los trabajos que la CIPP realiza en esos años por diversas cuevas cantábricas, tal como ya ha sido señalado. Sin poder negar esa posibilidad, también es posible señalar que una buena parte de dichos calcos pudieran corresponderse con copias realizadas sobre los calcos hechos en la visita de 1929, ya que los que forman parte de la presente exposición (y que responden al encargo de la Comisión de Monumentos de Oviedo) muestran una leyenda donde se señala «copia del natural».

La última de las referencias del trabajo de Benítez Mellado en cuevas asturianas se encuentra relacionada con el trabajo llevado a cabo en la cueva de Socampo (Nueva, Llanes), descubierta en 1933 y que generó una intensa polémica respecto a la autenticidad de la misma, polémica resuelta por el estudio que Benítez Mellado realiza que pone de manifiesto la falsedad del conjunto gráfico.²⁵

La cueva fue descubierta en marzo de 1933 por varios vecinos de Nueva acompañados por Fernando Carrera Díaz-Ibargüen, corresponsal en Llanes de la Comisión Provincial de Monumentos. Pocos días después, en la visita que este último realiza en compañía de José Fernández Menéndez y Jesús Carballo (miembros de la Comisión Provincial de Monumentos y director del Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria, respectivamente) se certifica la autenticidad de las pinturas, a las que se les asigna una cronología neolítica. Dicho informe es enviado a la Dirección General de Bellas Artes, institución que encomienda, a finales de abril, el estudio de la cavidad a J. Cabré Aguiló. En su informe se indica que el conjunto pictórico en rojo (tres toscas figuras zoomorfas junto a varios signos cuadrangulares y claviformes) puede ser auténtico en función de los paralelos estilísticos con representaciones de cuevas cantábricas y con grabados galaicos y portugueses.²⁶ Pese a esta opinión, las sospechas de su posible falsedad hacen que el conde de la Vega del Sella solicite a la CIPP la realización de un informe por parte de Benítez Mellado.²⁷ Dicho informe fue presentado en la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria y publicado en las Actas y Memorias de dicha sociedad.²⁸

En él se exponen toda una serie de argumentos (topográficos, arqueológicos, estilísticos y análisis de pig-

mentos) que avalan la falsificación de dichas pinturas. El topográfico incide en la dificultad de acceso a la sala de las pinturas a través de una sima vertical con una estrecha abertura que tuvo que ser ampliada para hacerla transitable. El arqueológico señala la ausencia de restos arqueológicos y faunísticos en los distintos espacios de la cavidad.

El estilístico señala que resulta sorprendente (y excepcional) documentar en un espacio subterráneo representaciones gráficas características de grabados prehistóricos al aire libre del ámbito gallego.

Junto a estos argumentos, los más relevantes son los relacionados con la frescura que presentan los pigmentos. También con el hecho de que, pese a encontrarse en superficies muy húmedas y por donde circulan láminas de agua, no se observan restos de haberse perdido ni calcificaciones sobre ellas y, muy especialmente, por el análisis de los pigmentos realizados. Estos fueron efectuados por el catedrático de Química de la Universidad Central, Ángel del Campo, quien señala la presencia en las muestras analizadas de una pequeña cantidad de hierro junto a mayores proporciones de plomo y antimonio, elementos característicos de las pinturas industriales. Por si no fuera suficiente este argumento también se señala la presencia de una gota de pintura bajo una de las figuras y que podría corresponderse con el goteo de la brocha. Argumentos que sirven para avalar que «aquellas pinturas que se tomaban por prehistóricas no son sino una falsificación vulgar de algún bromista de nuestros días».²⁹

La publicación del informe de Mellado dio lugar a una larga polémica con los defensores de su autenticidad. Así, en la propia sesión de la Sociedad de Antropología tras la lectura del informe, J. Cabré sigue considerándolas como prehistóricas señalando «que los argumentos aducidos por el señor Benítez no le parecen demostrativos de la falsedad de las pinturas de referencia». Opinión que chocaba frontalmente con la postura de apoyo a Benítez por parte de Hernández-Pacheco y Obermaier, también presentes en dicha sesión.³⁰ Polémica que continuará con los miembros de la Comisión Provincial de Monumentos de Oviedo, quienes defenderán la autoridad de J. Cabré frente a la falta de preparación de Benítez Mellado, «al que acusan de actuar como testaferro de otros».³¹ Toda esta controversia quedará superada cuando la JAE acepte los argumentos expuestos a favor de la falsificación de dichas pinturas.³²

²⁴ Hernández-Pacheco, 1959: 238.

²⁵ JAE Memoria, 1935: 353-354.

²⁶ Cabré, 1933.

²⁷ Díaz y Polledo, 2019: 51-52.

²⁸ Sesión CVI, 25 de octubre de 1933 - comunicación núm. 75.

²⁹ Benítez Mellado, 1933: 57-59.

³⁰ Acta CVI, 56.

³¹ Díaz y Polledo, 2019: 53.

³² JAE Memoria, 1935: 353-354.

Su relación contractual con la Comisión Provincial de Monumentos de Oviedo (1929)

A comienzos de 1929, la Comisión de Monumentos Histórico Artísticos de la Diputación Provincial de Oviedo encarga a Benítez Mellado la realización de treinta y cinco calcos y dibujos de las pinturas y grabados de cuevas asturianas para su colocación en el Pabellón de Asturias, con motivo de la Exposición Iberoamericana celebrada en Sevilla entre el 9 de mayo de 1929 y el 21 de junio de 1930.³³

Para dicha exposición, la Diputación Provincial de Oviedo encarga un concurso para la construcción de un pabellón que recrease una casona o palacio de los siglos XVII-XVIII, concurso que fue ganado por el arquitecto Enrique Rodríguez Bustelo y el decorador Jesús Gargallo; modelo arquitectónico que, además, obtuvo la medalla de oro en dicha exposición. Dicho pabellón, conocido también como La «Casa de Asturias», presentaba una planta cuadrada de dos alturas con galerías articuladas entorno a un patio central con columnas toscanas y arcos de medio punto rebajados. La fachada principal contaba con un cuerpo central enmarcado por dos torreones mientras que en una de las laterales se abría el acceso a una ermita rematada en una espadaña. En una de las dependencias interiores de la planta baja se encontraba la sala de etnografía y turismo donde fueron colocados los calcos del arte rupestre asturiano.³⁴

El encargo que la Comisión de Monumentos realiza a Benítez Mellado se conoce gracias a la documentación conservada de dicha Comisión relativa al pago de 1000 pesetas en concepto de autoría por la realización de dichos calcos.

En el acuse de recibo por parte de Benítez Mellado (13 de octubre de 1929), este señala que realizó «35 dibujos de las pinturas y grabados de las cavernas asturianas».³⁵ A través de informaciones procedentes de documentación administrativa generada años más tarde sabemos que de los treinta y cinco calcos, quince se corresponden con representaciones de la cueva de La Peña de Candamo, once

de El Pindal, siete de El Buxu, uno del abrigo de Peña Tú y uno con la cabecera del dolmen de Santa Cruz.³⁶

Dicho encargo debe verse dentro de la corriente turística que comienza a cobrar fuerza en los años centrales de la década de los veinte del siglo pasado y que generará una «fiebre turística» por el arte rupestre. En Asturias esa fiebre llevará a la organización de visitas masivas por parte de centros obreros, ateneos, centros educativos, entre otros, a las cuevas con arte, especialmente a La Peña de Candamo y El Pindal. Esa inercia turística generará, además, un interés social que propiciará la publicación de las primeras guías de las cuevas con arte en Asturias, la ya reseñada de Hernández-Pacheco sobre Candamo (1929) y la de El Pindal.³⁷ La masificación que conllevó dicha fiebre turística supondrá un cambio respecto a las prácticas desarrolladas durante la década anterior, donde la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas se había constituido como la única instancia administrativa guardiana de este patrimonio, cambio que puede explicarse por la pérdida de influencia de dicha Comisión y, muy especialmente, por la reforma administrativa de 1925 que señalaba la competencia de los gobiernos provinciales en lo referente a la conservación de los monumentos históricos y artísticos.³⁸

Tras la celebración de la Exposición de Sevilla, las obras de Benítez Mellado serán objeto de un interesante periplo y vicisitudes hasta su montaje en la exposición actual. Así, una vez finalizada la muestra en Sevilla, los calcos serán trasladados a la Exposición Internacional de Lieja (celebrada entre el 3 de mayo y el 3 de noviembre de 1930), obteniendo un Diploma de Honor por parte del jurado de dicha exposición.³⁹ En mayo de 1931, Víctor Hevia solicita que las obras sean restituidas cuanto antes a la Comisión de Monumentos, informando Aurelio del Llano de que ya están embarcadas para su retorno.⁴⁰

En 1932, Miguel Terrero (presidente de la Comisión de Monumentos) propone ceder en depósito dichas obras a la Junta Provincial de Turismo por no disponer la Comisión de un lugar adecuado donde exponerlas. Para hacer efectiva dicha cesión, se solicita a Aurelio del Llano que devuelva las obras ya que se hallaban en su poder desde el regreso de Bélgica. Una vez devueltas, la Junta de Turismo solicita la cesión de las obras para su colocación en las dependencias del Palacio Provincial (hoy sede

³³ La exposición iberoamericana de 1929, pese a su pretensión de modernidad, fue una muestra que miró más a un pasado glorioso que al mundo de la técnica y de la innovación tecnológica. Sin embargo, los edificios proyectados cambiaron el devenir de Sevilla al dotar a la ciudad de una imagen exportable favoreciendo el desarrollo turístico mediante la creación de un «estilo sevillano» definido por la luminosidad, el color y la grandiosidad combinada con la ligereza (VV. AA., 2019: 18).

³⁴ Cabrero Nieves, 2012.

³⁵ Archivo Histórico Provincial de Asturias. Signatura: C83727/11.

³⁶ Archivo Histórico Provincial de Asturias. Signatura: C83728/11.

³⁷ Fernández Menéndez, 1929.

³⁸ Díaz y Polledo, 2019: 47-51.

³⁹ Archivo Histórico de Asturias. Diputación Provincial, libro n. 356, folio 9v - 10r.

⁴⁰ Archivo Histórico Provincial de Asturias. Signatura: C83730/2.

del Parlamento regional) donde se pretende inaugurar un Salón-Exposición de Turismo; propuesta que es aceptada y que motiva la cesión de dichos calcos en enero de 1933. En la documentación conservada se especifica la relación de calcos correspondientes a cada cueva y coincidente con la reseñada en párrafos anteriores (quince de Candamo, once de El Pindal, siete de El Buxu, uno de Peña Tú y uno del dolmen de Santa Cruz).

En 1952, los calcos pasarán a formar parte de la exposición permanente del recién inaugurado Museo Arqueológico Provincial. Su ubicación en el antiguo convento de San Vicente condicionó la museografía, haciendo que en el claustro bajo se dispusiesen los objetos pertenecientes a la Edad Media, en la entreplanta las colecciones correspondientes a época romana y, en el claustro alto las de Prehistoria, Protohistoria y Etnografía. En la sala dedicada a la Prehistoria se colocaron cinco vitrinas (cuatro de ellas intestadas en la pared) y en las paredes las copias de las pinturas rupestres hechas por Benítez Mellado.⁴¹ Posteriormente, el incremento de materiales y la falta de espacio para su exposición motivaron cambios en la museografía. Así, en dicha sala se colocaron siete vitrinas para los materiales líticos y óseos, disponiéndose los calcos sobre las paredes del ala sur del claustro alto:

Para completar en lo posible la visión del Paleolítico en Asturias el visitante puede contemplar una serie de calcos de algunas escenas de pintura rupestre de las cuevas de San Román de Candamo, El Buxu en Cangas de Onís, y El Pindal en Pimiango. Estas reproducciones fueron realizadas por Benítez Mellado, basándose en los calcos de Cabré, para la cueva de San Román de Candamo, y tomados al natural en las cuevas del Buxu y El Pindal.⁴²

Esa disposición en la Sala de Prehistoria permanecerá durante varias décadas hasta la profunda reforma a la que se somete el museo durante la primera década del siglo actual. Con su reapertura en el año 2011, y de acuerdo a los nuevos planteamientos museísticos, la colección de calcos se verá disgregada ocupando distintos espacios de la institución: ocho de ellos (cuatro correspondientes a la cueva de La Peña de Candamo, tres al Pindal y uno al Buxu) se colocaron en el área «De colección a museo», sala dedicada a la historia museográfica del propio museo. Otros se dispusieron en despachos y zonas administrativas, mientras que los restantes fueron almacenados siendo, estos últimos, los que tras la preceptiva restauración forman parte de la presente exposición.

⁴¹ Gil, 1952; Jordá, 1952.

⁴² Escortell, 1974: 42-43.

Francisco Benítez Mellado: catálogo de reproducciones



Fotografía: Alberto Gombáu

Dolmen de Santa Cruz (Contranquil, Cangas de Onís)

Francisco Benítez Mellado, 1929
Ortostato de la cabecera del dolmen
0,65 m x 0,48 m. Escala 1:4
Acuarela y lápices de colores sobre papel

Decoración a base de motivos pintados y grabados en zigzag con triángulos pintados inscritos en el interior de las líneas quebradas. El grabado es posterior a la pintura ya que se superpone a esta.



Fotografía: Alberto Gombáu

Cueva de El Pindal (San Emeterio, Pimiango, Ribadedeva)

Francisco Benítez Mellado, 1929
Sala 3. *Panel principal*, sector cierva
0,71 m x 0,71 m. Escala natural
Acuarela y lápiz de color sobre papel

Cierva pintada mediante trazo ancho y difuminado. Formalmente destaca por la desproporción entre la pequeña cabeza triangular y el cuerpo masivo, abultado y por la representación abreviada de los distintos elementos anatómicos. Es una de las figuras más representativas del contenido artístico de la cueva ya que aparece dentro de un espacio cóncavo de la pared rodeado de distintos crestosnes o salientes pintados de rojo que, al hallarse dispuestos en distintos planos de profundidad, confieren al conjunto de un cierto componente escenográfico.



Fotografía: Alberto Gombáu

Cueva de El Pindal (San Emeterio, Pimiango, Ribadedeva)

Francisco Benítez Mellado, 1929
Sala 3. *Panel principal*, sector norte
0,56 m x 0,76 m. Escala natural
Acuarela, lápiz de color y tinta china sobre papel

Bisonte pintado y grabado. Se observa un claro equilibrio en la representación destacando la disposición de las patas en perspectiva, el vientre formado por múltiples trazos de pequeño tamaño y los cuernos en perspectiva dirigidos hacia arriba.

En el centro del cuerpo se observa un signo angular pintado en rojo cuyo vértice coincide con un pequeño agujero de la pared y que se interpreta como la posible representación de una flecha clavada en el flanco del animal; interpretación que se ve reforzada por la rigidez que parecen mostrar las patas y por la disposición agachada de la cabeza.



Fotografía: Alberto Gombáu

Cueva de El Pindal (San Emeterio, Pimiango, Ribadedeva)

Francisco Benítez Mellado, 1929
Sala 3. *Panel principal*, sector cierva
0,71 m x 0,71 m. Escala natural
Acuarela y lápiz de color sobre papel

Caballo grabado que destaca por su atención a los detalles anatómicos (ojo donde se reconoce el lagrimal, oreja lanceolada, cola muy peluda, patas con pezuñas y pelaje). Formalmente la banda de grabado simple y repetido contoura todo el perfil, a excepción del cuello que se adapta a una concreción natural de la pared. La figura se halla asociada a diversos restos de pintura roja (trazos lineales, manchas, signos) y pequeños puntos negros.



Fotografía: Alberto Gombáu

Cueva de El Pindal (San Emeterio, Pimiango, Ribadedeva)

Francisco Benítez Mellado, 1929
Sala 3. *Panel principal*, sector cierva
0,40 m x 0,56 m. Escala natural
Acuarela y lápiz de color sobre papel

Caballo grabado en posición vertical y perfectamente adaptado al soporte, especialmente la línea dorsal y la cola que siguen un borde sinuoso de la pared. Se trata de una representación parcial ya que faltan los cuartos traseros, el vientre y las extremidades. En las partes grabadas el trazo es continuo, a excepción de la crinera y la barba que están definidos por múltiples trazos de pequeño tamaño.

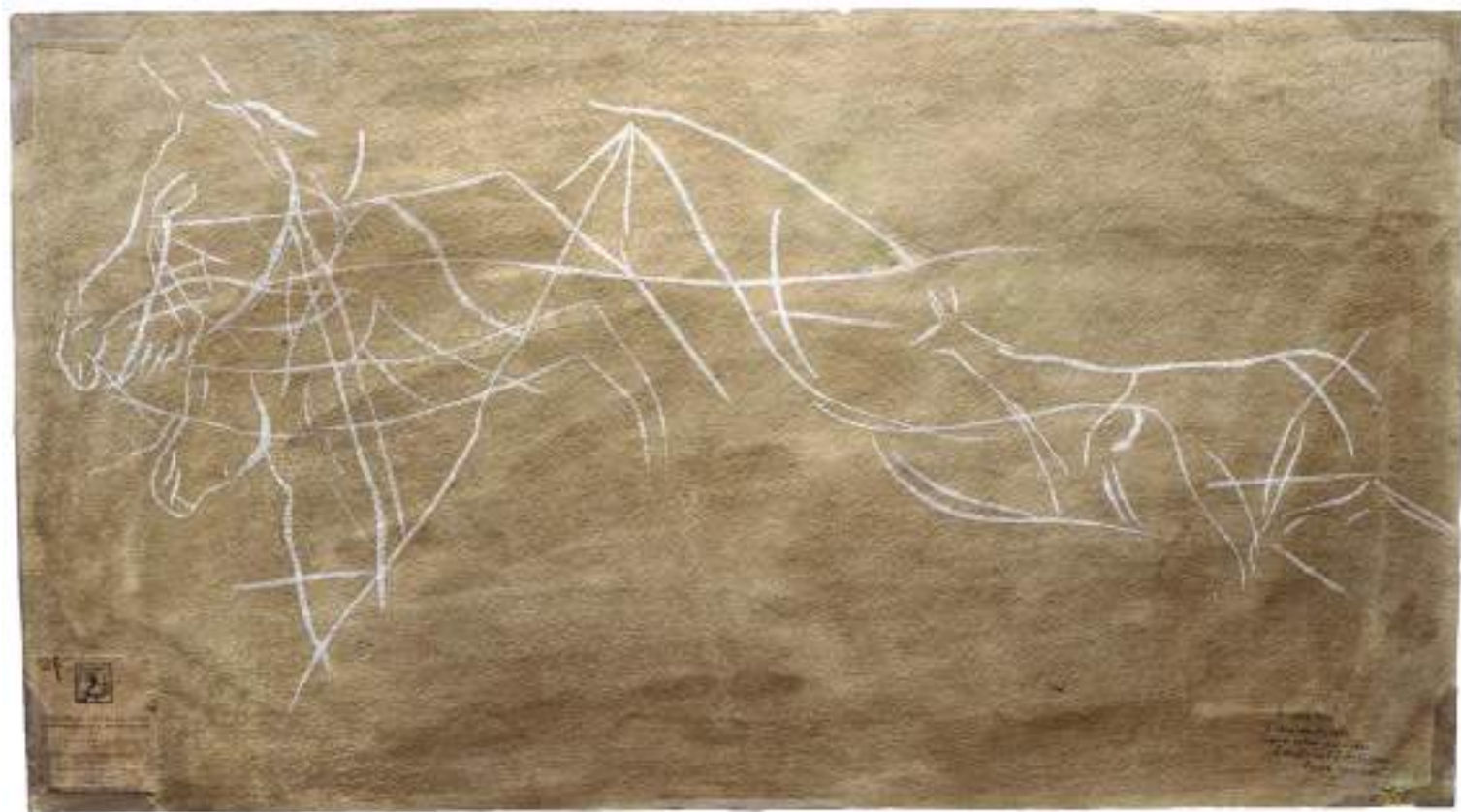


Fotografía: Alberto Gombáu

Cueva de La Peña de Candamo (San Román, Candamo)

Francisco Benítez Mellado, 1929
Muro de los grabados. Sector derecho, parte superior
0,61 m x 0,97 m. Escala natural
Acuarela y lápiz de color sobre papel

Uros pintados en color ocre amarillento. La figura de la derecha solo representa el tercio anterior del animal definido por un trazo continuo donde destacan los cuernos separados por la testuz y en perspectiva ligeramente torcida. La figura de la izquierda se halla completa y destacan los cuernos en perspectiva y la representación del sexo del animal. Ambas figuras se encuentran asociadas conjuntos de puntos negros y ocre. En el momento del descubrimiento las figuras se encontraban parcialmente cubiertas por una fina costra calcítica que fue retirada por los investigadores; recubrimiento que permitía certificar la autenticidad del contenido artístico de la cueva.



Cueva de La Peña de Candamo (San Román, Candamo)

Fotografía: Alberto Gombáu

Francisco Benítez Mellado, 1929
Salón de los grabados. Mogote Estalagmítico
0,61 m x 0,97 m. Escala natural
Acuarela y lápiz de color sobre papel

Conjunto de grabados dispuestos sobre una roca o mogote estalagmítico situado frente al *Muro de los grabados*. Entre la maraña de líneas se reconocen varios motivos figurativos como son una cierva incompleta en el lado derecho, mientras que en el opuesto hay dos cabezas de caballo orientadas a la izquierda. El grabado ancho de dichas figuras presta especial atención al detalle anatómico, destacando el ojo y el pelaje de uno de los caballos. El panel donde se encuentran las representaciones ha sufrido un deterioro grave e irreversible que hace que, en la actualidad, sea difícil la identificación de las figuras grabadas.



Fotografía: Alberto Gombáu

Cueva de La Peña de Candamo (San Román, Candamo)

Francisco Benítez Mellado, 1929
Salón de los grabados. Talud estalagmítico
0,41 m x 0,79 m. Escala natural
Acuarela y lápices de color sobre papel

Caballo parcialmente grabado y pintado en rojo oscuro en un talud situado a la izquierda del *Muro de los grabados*. Aunque en el calco tan solo refleja la línea de color en el pecho, cabeza, crinera y parte de la línea cérvico dorsal, el trazo de color completa la casi totalidad de la figura. El hecho de que el calco no lo refleje obedece a la existencia de una capa fina de calcita que recubría parte del cuerpo y que fue retirada con posterioridad a la realización de los primeros calcos.



*Cueva de La Peña de Candamo
(San Román, Candamo)*

Francisco Benítez Mellado, 1929
Muro de los grabados. Parte superior izquierda
1,76 m x 1,01 m. Escala natural
Acuarela, lápices de color y carboncillo sobre papel

Conjunto de animales grabados y pintados, animales pintados y un antropomorfo grabado. Dentro de los animales grabados son reconocibles las figuras casi completas de un bisonte y dos rebecos, conjugando uno de ellos la pintura en la zona de las extremidades y vientre. En dichas figuras destaca el diferente tratamiento en la representación de las cornamentas, el rayado múltiple en distintas partes del cuerpo de los rebecos y, también, el hecho de que uno de ellos muestre la lengua sacada. También grabados se reconocen dos prótomos de ciervo, ambos orientados a la izquierda. El último de los grabados se corresponde con una figura antropomorfa representada en perfil izquierdo. Presenta cabeza, brazos, patas y cola, elementos que apuntalan un aire bestializado para dicha figura. Por lo que respecta a la pintura encontramos una cabeza de cierva en rojo y una cabeza de bisonte en negro. Esta última presenta un morro con la lengua indicada, testuz definida por una masa de color, ojo y cuernos curvos; elementos cuya definición otorgan un cierto «aire humano» a la representación.

Fotografía: Alberto Gombáu



Fotografía: Alberto Gombáu

Cueva de El Buxu (Cardes, Cangas de Onís)

Francisco Benítez Mellado, 1929

Zona D. *Camarín*

1,51 m x 1,10 m. Escala natural

Acuarela, lápices de color y carboncillo sobre papel

Conjunto de animales pintados y grabados. En la composición se reconocen tres ciervos: dos pintados en negro y grabados en todo su contorno y que se hallan en las partes inferior y superior de la composición, mientras que el restante está grabado y se encuentra en el interior de uno de ellos. También se reconoce una figura grabada de caballo que muestra una cabeza muy pequeña con relación al cuerpo. En la parte central nos encontramos con la figura de un gamo pintado

en negro mediante línea de contorno ancha. Destaca en ella la representación de la cornamenta con las características palas de la especie y la boca abierta, lo que unido a la cabeza levantada y el cuello hinchado permite aventurar una actitud de bramido en el animal. En la parte superior y dentro del gran ciervo pintado en negro se reconoce una cabra de pequeño tamaño, realizada mediante grabado de trazo profundo donde destaca un gran cuerno sinuoso.

MAGÍN BERENGUER ALONSO (OVIEDO, ASTURIAS, 1918-2000)

MIGUEL POLLEDO GONZÁLEZ

Consejería de Cultura, Política Llingüística y Deporte del Principado de Asturias

Magín Berenguer Alonso es una figura muy relevante en la gestión e investigación del arte rupestre paleolítico y del arte medieval de Asturias en la segunda mitad del siglo xx. Ambos aspectos de su biografía no pueden desligarse de su formación como artista plástico, que influye y determina su actividad como docente, gestor, investigador y divulgador del patrimonio cultural asturiano.

Queremos resaltar que su extensa labor en estos ámbitos se realiza en paralelo y de manera simultánea a lo largo de los más de cincuenta años que ejerció profesionalmente, por lo que resulta muy difícil hacer una síntesis biográfica y bibliográfica de Magín Berenguer y de su obra. Sirvan al menos como ejemplo de su dilatada actividad y producción científica y divulgativa las publicaciones citadas en este texto en las notas al pie de página, recogidas en la bibliografía general del catálogo.

El artista

Nace en Oviedo en 1918 en el seno de una familia que ya contaba con antecedentes artísticos: su abuelo, Magín Berenguer Vidal, fue escultor con un taller activo en Oviedo que trabajó en la decoración de algunos edificios emblemáticos de la capital asturiana, como el palacio de la Junta General del Principado, el edificio histórico del Banco Herrero o las casas del Cuitu. Su padre fue funcionario municipal y provincial, como inspector de cédulas de la Diputación. Y Magín, primero de sus tres hijos, que hereda el nombre de su abuelo y también de su padre, acabará igualmente siendo funcionario de la Diputación Provincial en 1938, tras aprobar la oposición correspondiente.

Desde niño manifestó una fuerte vocación artística que se irá afianzando en la Escuela de Artes y Oficios de



Magín Berenguer trabajando en el caballete.
Archivo personal. Familia Berenguer Díez



▲▲ Inauguración de la primera exposición de Magín Berenguer. Café Peñalba, Oviedo, 1936. Archivo personal. Familia Berenguer Díez

▲ *Paisaje con caballos*. Óleo sobre tabla. 97 cm x 97 cm. 1964. Colección particular. Familia Berenguer Díez

► Autorretrato. Óleo sobre cartón. 60,5 cm x 42 cm. 1935. Colección particular. Familia Berenguer Díez



Paisaje con ciclistas. Óleo sobre tabla. 46 cm x 60 cm. 1960. Colección particular. Familia Berenguer Díez

Oviedo, donde años más tarde el propio Magín trabajará como profesor. Entre sus maestros aparecen Joaquín Vaquero Palacios, Eugenio Tamayo, José Pérez Jiménez o Faustino Goico-Aguirre, con los que irá cimentando una sólida formación. Destaca su faceta como dibujante preciso y equilibrado, que acabará dominando las diferentes técnicas de aplicación del color, manejando con soltura la acuarela, los acrílicos y el óleo, evolucionando hacia empastes generosos aplicados a espátula con maestría.

Realiza su primera exposición en 1936, con apenas 18 años, en el Café Peñalba de Oviedo, presentando una treintena de obras donde aparecen acuarelas con paisajes urbanos de Oviedo, retratos, un autorretrato y varias naturalezas muertas.

Desde entonces llevará a cabo casi un centenar de exposiciones en diferentes salas, individuales y colectivas, contabilizando más de mil obras en la pintura de caballete, además de murales de temática religiosa, figurando obra suya en el Museo de Bellas Artes de Asturias, en

el Ayuntamiento de Oviedo, en el Museo Jovellanos de Gijón, en el Museo Provincial de Bellas Artes de Jaén, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en colecciones particulares en España, México, Inglaterra o Italia.

Como artista recibió varios premios y reconocimientos: en 1942 fue seleccionado por primera vez para la Exposición Nacional de Bellas Artes; en 1964 recibe el Premio de Corporaciones en la Exposición Nacional de Bellas Artes; en 1966 obtendrá la Tercera Medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes y en 1974 recibirá la Medalla de Plata al Mérito en las Bellas Artes, concedida por el Ministerio de Cultura. En su amplia trayectoria artística cultivó diferentes géneros: pintura religiosa, retrato, cuadro de género y pequeña anécdota, además de paisajes urbanos y rurales, apareciendo en toda su obra los elementos fundamentales de su vida: Oviedo, Asturias y sus paisajes, su gente, los niños, los amigos y el sentimiento religioso.



Niños en la playa. Óleo sobre tabla. 114 cm x 102 cm. 1966.
Colección particular



Dibujo a lápiz de una de las basas de la iglesia prerrománica de San Miguel de Liño (Oviedo).
Archivo personal. Familia Berenguer Díez

Siendo un pintor bastante académico, su composición a veces sorprende con tratamientos desenfadados. Se reconocía fiel a la expresión figurativa, «pero entendiéndola bajo esquemas interpretativos en los que los volúmenes y la línea se compensen y se definan de acuerdo con las exigencias del tema representado».¹ En el paisaje se muestra como un colorista que evolucionará desde una paleta oscura a una de tonos claros de sienas, naranjas, azules, grises y blancos, muy expresiva, conjugándolos con gran coherencia con las luces y la composición. A pesar de su sincera confesión de que «no gozaba pintando, sino todo lo contrario»,² en palabras de David Serna Magín Berenguer llegó a ser «el pintor de la alegría: amplia luz, inmensa luminosidad y personajes libres y sueltos, encuadrando en marcos sencillos una prolongación amplia y nada rutinaria de todo un mundo complejo en el que solo cabe la alegría y la felicidad».³

¹ Arce, 1996: 55.

² Arce, 1996: 54.

³ Diario *Región*, 9 de abril de 1981.

El gestor cultural

Como funcionario de la Diputación Provincial, Magín Berenguer estuvo adscrito a la Inspección de Rentas y Exacciones Provinciales hasta 1950. En ese año la Diputación le asigna la prestación de servicios para elaborar el *Catálogo artístico de Asturias*, promovido por la Dirección General de Bellas Artes, bajo la supervisión de Juan Uría Rúa y Luis Vázquez de Parga. Para ello se le liberó parcialmente de sus tareas como funcionario de la Hacienda provincial, aunque debiendo atender aquellas que se le encomendasen como inspector en casos de urgencia.⁴

En 1951 será trasladado a la secretaría de la sección de Cultura de la Diputación, cuyo titular entonces era José María Fernández Buelta. Y aunque el citado proyecto del catálogo monumental e histórico-artístico de Asturias

⁴ Carta de 10 de mayo de 1950 del presidente de la Diputación Provincial de Oviedo al jefe de los Servicios de Inspección General de la Diputación Provincial. Archivo Histórico de Asturias, Diputación Provincial, caja 251, nº 12.



Magín Berenguer con varios acompañantes en La Molinuca (Peñamellera Alta), tras el descubrimiento de la cueva de Llonín. 1971.
 Archivo personal. Familia Berenguer Díez

quedó inconcluso, iniciará entonces una intensa actividad en relación con el patrimonio cultural asturiano reproduciendo las pinturas murales medievales y el arte rupestre prehistórico de Asturias. En 1958 se le destinará al Servicio del Instituto de Estudios Asturianos, como jefe de las oficinas de secretaría y colaborador del secretario general, por aquel entonces Fernando Valdés Hevia, a quien sucederá tras su jubilación.

En ese mismo año se crean los Servicios de Monumentos Provinciales por decreto de 22 de julio, acordando la Comisión del Gobierno Provincial informar favorablemente al nombramiento de Magín Berenguer como representante en Asturias de dicho servicio, por lo que se le nombra Inspector de Monumentos Provinciales en 1959. Según el propio Magín Berenguer, la inspección de monumentos era una labor de enorme importancia, dado que el Estado quería trasladar la responsabilidad de su gestión a las diputaciones, creando las calificaciones de inspecciones provinciales y locales, que debían proponer las obras de restauración necesarias a la Junta Provincial fundada a tal efecto. Como consecuencia de esta labor, Magín Berenguer realizará la primera catalogación sobre

el románico en Asturias, con muchos edificios en ruinas debido a la Guerra Civil o camuflados por obras y restauraciones en épocas posteriores. Son innumerables los informes realizados con propuestas de declaración de monumentos provinciales, tanto religiosos como civiles, a fin de dotarlos de un instrumento administrativo que asegurase su protección patrimonial y su conservación. En palabras del propio Magín Berenguer, «eran épocas de poco dinero y trabajábamos en muchas tareas sin percibir nuevas retribuciones, pero disfrutábamos vocacionalmente».⁵

En 1968, como inspector de Monumentos Provinciales, se incorpora al recién creado Patronato de Cuevas y Yacimientos Prehistóricos y Protohistóricos de Asturias, órgano encargado de la gestión de estos sitios, llevando la iniciativa, como delegado ejecutivo de dicho patronato, de la organización administrativa y de personal de aquellos sitios abiertos al público y de la dirección de aquellos no visitables.

Las funciones de este organismo serán asumidas en 1970 por la denominada Fundación de Cuevas y Yaci-

⁵ Arce, 1996: 41, 44.



Magín Berenguer y el príncipe Felipe de Borbón frente a su reproducción del panel principal de Llonín. 1997. Archivo personal. Familia Berenguer Díez

mientos Prehistóricos y Protohistóricos, de la que Magín Berenguer también formará parte.

En 1969 una orden ministerial creará en cada provincia la figura del Consejero Provincial de Bellas Artes, que deberá mantener «una celosa preocupación para que, en el ámbito provincial, se apliquen con eficacia las disposiciones legales para la salvaguarda del Patrimonio Artístico-Nacional y la promoción de una conveniente política artística en sus distintos aspectos de artes plásticas, musicales, de excavaciones arqueológicas y similares, estimulando el funcionamiento de los centros y organismos de Bellas Artes existentes en la provincia».⁶ Por orden de 25 de septiembre de ese mismo año el Ministerio de Educación y Ciencia nombra a Magín Berenguer como consejero provincial de Bellas Artes de Asturias. Se trata de un cargo de gran responsabilidad, pero no retribuido, que acarreará muchas horas de trabajo y que reunirá en sus funciones la delegación de la Dirección General de Bellas Artes y la Comisaría de Excavaciones Arqueológicas. Entre algunas de sus múltiples responsabilidades en relación con el puesto, será nombrado gerente cofundador del Centro de Bellas Artes de Asturias y también formará parte de la comisión para la restauración de las joyas históricas de la Cámara Santa, tras su robo y destrucción en 1977.

Magín Berenguer ocupará el cargo de consejero provincial de Bellas Artes hasta 1986, cuando tras la entrada en vigor de la Ley de Patrimonio Histórico Español, se suprime el puesto.⁷

Docente, investigador y divulgador

Simultáneamente a su labor como funcionario provincial, desarrolla una intensa actividad que abarca la docencia, la investigación y la divulgación.

Como docente impartió clases de Dibujo Artístico y Composición en la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo, en la que ingresa en 1946, recorriendo los puestos de profesor ayudante, profesor de entrada y profesor de término, hasta su jubilación en 1983.

Como investigador, sus principales aportaciones tienen que ver con el arte medieval y el arte prehistórico. Sus primeros pasos se inician en 1947, cuando conoce al alemán Helmut Schlunk por mediación de José María Fernández Buelta, acompañándole en una visita a la iglesia prerrománica de San Julián de los Prados. Schlunk venía estudiando desde los años 20 el arte altomedieval hispano y su ingente documentación fotográfica fue imprescindible en las tareas de reconstrucción de la Cámara Santa de Oviedo, tras su voladura en octubre de 1934. En 1943 se traslada a España como responsable de la sección madrileña del Instituto Arqueológico Alemán, con estancias como docente en la Universidad de Valencia y como investigador en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. La capacidad de Magín Berenguer como dibujante y su pericia para reconstruir los fragmentos perdidos en los frescos de los edificios prerrománicos, a partir de los vestigios conservados, llevaron al investigador alemán a concebir un proyecto para un estudio integral de la pintura mural altomedieval asturiana: Schlunk se encargaría del estudio histórico artístico y de la redacción del trabajo, mientras Magín Berenguer recuperaría los restos ocultos bajo las capas de cal y llevaría a cabo la restitución de los frescos perdidos. Dicho proyecto se iniciará en 1949 con el respaldo de la Diputación Provincial, llevando a cabo los primeros trabajos de campo en 1950. A lo largo de 1951 el trabajo de Magín se desarrolla de manera continua, culminando en 1952 con una exposición en el claustro alto del recién inaugurado Museo Arqueológico Provincial, exposición que posteriormente se trasladará a la Biblioteca Nacional en Madrid, con el patrocinio de la Dirección General de Bellas Artes. El catálogo es la primera publicación conjunta de Magín Berenguer con Helmut Schlunk, quien aporta el prólogo⁸. Ambos investigadores publicarán sendos artículos por separado, viendo la luz el de Magín Berenguer en 1953 en el *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, como anticipo de su estudio de la pintura mural asturiana, con observaciones

⁶ BOE, N° 192, 12 de agosto de 1969.

⁷ Ley 16/1985, BOE N° 155, 29 de junio de 1985.

⁸ Berenguer, 1953a.



Magín Berenguer con un ayudante trabajando sobre un andamio en la iglesia prerrománica de San Julián de los Prados. Abril de 1951.
 Archivo personal. Familia Berenguer Díez



Magín Berenguer con Helmut Schlunk. 1953.
 Archivo personal. Familia Berenguer Díez

técnicas y propuestas sobre cómo podría haber sido la decoración originaria de los edificios prerrománicos.⁹ La investigación completa y conjunta de ambos se publicará en 1957, en una obra editada por la Diputación Provincial, que abarca el estudio de las pinturas murales de seis edificios, con un rico y abundante dispositivo gráfico que incluía numerosas y exhaustivas reconstrucciones, junto a una pormenorizada descripción técnica a cargo de Magín Berenguer.¹⁰

La publicación de estas obras convertirán a Magín Berenguer en una referencia en el estudio del arte altomedieval, participando de numerosas iniciativas de difusión social, mediante conferencias, exposiciones y trabajos varios: así impartirá una conferencia en París en 1961 invitado por el Musée de Arts Decoratifs, publicada en el *Boletín del Centre International d'Études Romanes de Paris* en 1962;¹¹ también en 1961 en Oviedo imparte otra conferencia con motivo del XII centenario de la fundación de la ciudad; y se organizarán sendas exposiciones sobre arte prerrománico y románico en el Palacio de los Condes de Toreno (1961) y en San Isidoro de León, con motivo del V Congreso Eucarístico Nacional, conmemorando el IX Centenario de la fundación de la basílica leonesa, que se trasladará con posterioridad al Café Peñalba de Oviedo



Magín Berenguer con Helmut Schlunk. 1972.
 Archivo personal. Familia Berenguer Díez

(1962). Durante los años siguientes publicará numerosos artículos sobre el prerrománico asturiano en el *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* o en el *Anuario de Estudios Medievales*.¹² La comunicación con otros estudiosos del arte medieval hispano será constante y la colaboración con Helmut Schlunk continuará hasta el fallecimiento de

⁹ Berenguer, 1953b.

¹⁰ Schlunk y Berenguer, 1957.

¹¹ Berenguer, 1962.

¹² Por ejemplo, Berenguer, 1956, 1964, 1966a, 1973.

este, en 1982, contribuyendo a la edición de su obra póstuma sobre las cruces de Oviedo, que verá la luz en 1985.¹³

También fue intensa su dedicación a la identificación y estudio de numerosas iglesias románicas asturianas, trabajos que se plasmaron en varios artículos publicados en el *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* entre 1960 y 1964 y que culminarán en 1966 con la publicación del libro *Arte románico en Asturias*, editado como primer volumen de una obra que tenía pretensiones de continuidad pero que lamentablemente quedó inconclusa, destacando el carácter inédito de muchos de los templos románicos identificados.¹⁴

En paralelo a la labor investigadora, desarrolla numerosas actividades de divulgación. Además de incontables conferencias impartidas por toda la geografía asturiana hay que destacar que su labor de publicación es muy prolífica, no solo en obras especializadas sino en revistas, libros, guías, folletos y obras enciclopédicas dirigidas al público en general. Entre todas ellas cabe resaltar por su singularidad la publicación de una guía turística y monumental de Asturias, realizada por encargo de la Diputación Provincial y publicada en 1967. Para su realización Magín Berenguer se recorrió en su totalidad el territorio asturiano, concejo a concejo, incluyendo numerosos itinerarios, monumentos y espacios naturales, además de múltiples aportaciones sobre fiestas, folclore o gastronomía, en una obra pionera que resultó reeditada en varias ocasiones.¹⁵

El mérito de su labor en relación con el patrimonio cultural asturiano se refleja en incontables reconocimientos, al margen de los cargos que ostentará en su condición de funcionario provincial, y que incluyen desde nombramientos académicos a premios de carácter local y estatal, así como galardones con carácter honorífico. En el ámbito académico, es nombrado miembro del Instituto Arqueológico Alemán para la Península Ibérica en 1955; en 1958 académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; en 1967 director del *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* y en 1978 miembro de número de dicho organismo, del que además será secretario hasta 1986, cuando se le reconocerá como Secretario General Perpetuo Honorario; en 1993 se le nombra académico correspondiente de la Real Academia de la Historia.

Como divulgador, en 1968 se le concede la Medalla al Mérito Turístico, tras la publicación de su *Rutas de Asturias. Guía turística y monumental*; en 1970 le conceden el

premio Asturias de Hostelería y Turismo y la Medalla de Oro del Sindicato Provincial de Hostelería y Actividades Turísticas y en 1995 es nombrado Miembro de Honor de la Asociación Nacional de Periodistas y Escritores de Turismo.

Su contribución en el campo de la Cultura, la Ciencia y la Educación le llevó a ser distinguido en 1970 con la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio, que concede el estado español; con el Premio Mundial de Educación José Vasconcelos, en 1987, otorgado por el Consejo Cultural; y en 1997 con la Medalla de Plata del Principado de Asturias.

Magín Berenguer y el arte rupestre paleolítico: sus primeros trabajos

El primer acercamiento de Magín Berenguer al arte rupestre paleolítico se produce en 1954. En ese año se ejecutaron diversas tareas de acondicionamiento en las cuevas asturianas, a fin de mejorar el acceso con motivo de la organización del IV Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas, una de cuyas excursiones programadas incluía la visita a varios yacimientos con arte rupestre de la región cantábrica, entre ellas El Pindal, Candamo y El Buxu. La instalación de luz eléctrica en la cueva de El Pindal permitió una nueva revisión a fondo de la cavidad, que llevaron a cabo Magín Berenguer y Francisco Jordá, en aquel entonces director del Servicio de Investigaciones Arqueológicas de la Diputación Provincial y director del Museo Arqueológico de Asturias, contando con la ayuda del estudioso local Pío Noriega. El reconocimiento de nuevas figuras y las diferencias respecto a las interpretaciones de Breuil en las ya conocidas, llevaron a la realización de nuevas reproducciones, que fueron publicadas en el *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*.¹⁶

Entre 1954 y 1955 Magín Berenguer realizará las reproducciones de la cueva de Lledías y de La Peña de Candamo; en 1956 reproducirá el arte de la cueva de El Buxu, y más tarde el de La Loja y el de Les Pedroses, formando parte del proyecto del *Catálogo artístico de Asturias*.

En un informe fechado en 1955 presenta los trabajos hechos en El Pindal, en Candamo y en Lledías, documento que refleja la minuciosidad de su labor como dibujante. Respecto a El Pindal, recoge los trabajos sobre treinta y ocho paneles y cien motivos gráficos, entre ellos diez inéditos. También lleva a cabo una reproducción del conjunto principal a escala 1:10. En Candamo reproduce dieciséis paneles con ochenta y dos motivos gráficos, ha-

¹³ Schlunk, 1985.

¹⁴ Berenguer, 1966b.

¹⁵ Berenguer, 1967.

¹⁶ Jordá y Berenguer, 1954.



Magín Berenguer en la cueva de El Pindal. 1954.
 Archivo personal. Familia Berenguer Díez



Reproducción del *Camarín* de Candamo,
 según Magín Berenguer. Acuarela y témpera sobre papel.
 133 cm x 140 cm. 1955. Museo Arqueológico de Asturias

ciendo hincapié entonces en la dificultad de reproducir el arte rupestre de esta cueva, dada la complejidad del *Muro de los grabados* y el mal estado de conservación en el que se encontraba ya a principios de los años 50. Respecto a la cueva de El Cuetu Lledías, con falsas pinturas prehistóricas, por aquel entonces la Diputación Provincial trataba de defender su autenticidad, a fin de promover su visita pública, quedando incluida en los primeros trabajos realizados por Magín Berenguer, quién reprodujo treinta paneles para un total de ochenta y siete figuras, realizadas a escala 1:5. En su detallado informe incluso aporta los metros cuadrados de papel empleados: 19,48 para El Pindal, 23,29 para Candamo y 12,18 para El Cuetu Lledías.

Los dibujos se hicieron a mano alzada, con color y en muchos casos a su tamaño natural, en unas condiciones que catalogó como difíciles «pues aparte de que el trabajo ha de hacerse totalmente con luz artificial, respirando el ambiente siempre enrarecido y húmedo de las profundidades de la cueva, hay veces que se han de hacer en sitios colocados a gran altura, en parietales de corte vertical y con obstáculos de concreciones en su base que impiden la colocación de andamios, y otras veces se ha llegado a trabajar sobre charcas de agua de más de diez centímetros de profundidad».¹⁷

¹⁷ «Memoria presentada por Magín Berenguer en relación con los trabajos realizados desde mediados de 1953 y hasta el corriente año, sobre pinturas prerrománicas, prehistóricas y otras», noviembre de

En general en estas primeras obras Magín Berenguer trabaja sobre papel de dibujo grueso utilizando la acuarela o la témpera, técnicas que seguirá utilizando en reproducciones posteriores. En ellas plasma su calidad como dibujante y el dominio de la técnica pictórica al agua, que emplea con agilidad y fluidez, calibrando donde la pincelada debe ser suave o sutil y donde debe ser fuerte y enérgica, captando de manera muy hábil los convencionalismos propios del arte rupestre paleolítico. Su sólida técnica pictórica le permite dotar a sus reproducciones de un enorme realismo y de gran precisión, al mismo tiempo que es capaz de transmitir la emoción y sensibilidad propia del arte rupestre paleolítico.

Estos primeros trabajos de reproducción gráfica del arte rupestre asturiano serán expuestos por primera vez en 1959 en la Galería de la Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros de Asturias, como una de las actividades programadas con motivo de la celebración en Oviedo del VI Congreso Arqueológico Nacional.

Tito Bustillo

El descubrimiento de Tito Bustillo en abril de 1968 fue sin duda uno de los acontecimientos más impactantes de la arqueología en Asturias a lo largo del siglo xx. La calidad,

1955. Archivo Histórico de Asturias, Diputación Provincial, caja 865, nº 29.



▲ Magín Berenguer junto a Aurelio Capín Alonso en la cueva de Tito Bustillo. 1970. Archivo personal. Familia Berenguer Díez

◀ Vista del sector oriental de la cueva de Tito Bustillo tras su apertura en 1969. Archivo personal. Familia Berenguer Díez

complejidad y variedad técnica de su arte rupestre, unidas a su excepcional estado de conservación, en una cueva que había quedado sellada durante milenios, generaron una enorme expectación y una importante repercusión mediática en la prensa de todo el país. Lamentablemente, el contexto socio-económico dentro del Segundo Plan de Desarrollo de España, donde el turismo ejercía una potente influencia en el crecimiento económico, impulsó una fuerte presión para su pronta apertura al público, siguiendo el ejemplo del sistema de gestión impuesto en aquellos años en Altamira, en una localidad, Ribadesella, con una fuerte actividad turística de sol y playa.

La consideración de Magín Berenguer por este descubrimiento se mueve en tres ámbitos: el personal, dada su estrecha vinculación con Ribadesella, donde tenía su casa familiar de veraneo; la profesional, ante la responsabilidad que tenía como Inspector de Monumentos Provinciales en la adecuada gestión del sitio; y la científica, dada la ya dilatada experiencia adquirida entonces en la investigación y reproducción del arte rupestre asturiano.

El mismo mes de abril de 1968 Magín Berenguer redacta su primer informe sobre la cueva recién descubierta,

en el que describe los dos conjuntos gráficos identificados por los jóvenes espeleólogos que la encontraron, el *Panel principal* y el *Camarín de las vulvas*. En él ya advierte que nos encontramos ante un conjunto gráfico con recursos técnicos y convencionalismos «que no se formulan frecuentemente en otras pinturas prehistóricas de la provincia». Su valoración como arqueólogo le lleva a adscribir el conjunto al Magdaleniense; su visión como artista plástico le lleva a destacar «la exquisita sensibilidad, sutileza de línea y buen sentido del dibujo, que confieren la categoría de bellísima creación a estas pinturas, cuya autenticidad está fuera de la más ligera duda». Como gestor, añade algunos apuntes relacionados con la geología de la cueva, «elementos muy a tener en cuenta a la hora de que esta caverna sea visitada por el gran público».¹⁸

A partir de ese momento, primero desde el Patronato y más tarde desde la Fundación de Cuevas y Yacimien-

¹⁸ «Cueva Torreblanca, sita en Ardines (Ribadesella, Oviedo). Informe del Inspector de Monumentos Provinciales, D. Magín Berenguer. Informe sobre las pinturas prehistóricas». Archivo Histórico de Asturias, Diputación Provincial, caja 1017, nº 9.

tos Prehistóricos y Protohistóricos, Magín Berenguer se responsabiliza de todo lo relativo a la gestión del yacimiento. Así, se encarga de las autorizaciones de acceso a la cueva; inicia los trámites para realizar las obras de acondicionamiento necesarias de cara a su apertura pública, haciendo seguimiento de los trabajos realizados tanto en el yacimiento exterior como en el interior de la cueva; y se preocupa de la búsqueda y contratación del personal adecuado, nombrando a Manuel Aurelio Capín Alonso, funcionario municipal, como encargado. La labor que se inicia desde 1968 en relación con la gestión de Tito Bustillo generará una ingente carga de trabajo administrativo y de planificación económica cuyo peso recaerá fundamentalmente sobre Magín Berenguer, tal y como y se constata en las actas del Patronato y de la Fundación de Cuevas y Yacimientos Prehistóricos y Protohistóricos conservadas en el Archivo Histórico de Asturias.

Respecto a la investigación del sitio, además de su preliminar informe, Magín Berenguer ya publica en 1969 sendas notas en revistas especializadas: una en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*¹⁹ y otra junto con el prehistoriador Antonio Beltrán en el número 73 de la revista *L'Anthropologie*²⁰. También en febrero de ese mismo año escribe un breve artículo sobre Tito Bustillo para la revista *Ensidesa*, con varias fotografías de Nebot y un croquis preliminar de las figuras del Panel Principal.²¹ En 1970 publica otra nota en alemán en el *Madriider Mitteilungen*, la revista del departamento de Madrid del Instituto Arqueológico Alemán.²² En 1972 publica un monográfico sobre la cueva en el coleccionable de Silverio Cañada *Tesoros de Asturias*, incluyendo ya algunas de las primeras reproducciones de su arte rupestre.²³ En 1973 ve la luz su libro en inglés titulado *Prehistoric Man and His Caves. The caves of Ribadesella*, publicado por la editorial Souvenir Press.²⁴ Desde el Patronato de Cuevas de Asturias se planifica ya en 1970 un proyecto de investigación que de-



Magín Berenguer y Miguel Ángel García Guinea en la cueva de Tito Bustillo. 1970. Archivo personal. Familia Berenguer Díez

nominan «Técnico-Científico» que habría de comprender el estudio del yacimiento arqueológico, el de las pinturas y grabados así como el estudio geológico «y las conclusiones que de él se deriven». Dicho proyecto estaría a cargo de Martín Almagro Basch, en aquel momento comisario general de Excavaciones Arqueológicas, catedrático de Prehistoria de la Universidad Complutense y director del Museo Arqueológico Nacional; Magín Berenguer y Miguel Ángel García Guinea, entonces director del Museo de Prehistoria y Arqueología de Santander.²⁵ Los tres participarán en septiembre de ese mismo año en el Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Santander, donde Magín Berenguer tendrá un notable protagonismo en las visitas que se llevarán a cabo a las cuevas de El Pindal, de Candamo, de Les Pedroses y de Tito Bustillo.²⁶

Dicho proyecto, sin embargo, se verá truncado: por un lado, surgen desavenencias con García Guinea, al querer contar con su equipo de colaboradores de confianza frente a la pretensión del Patronato de imponerle otros ayudantes.²⁷ Por otro, Martín Almagro, en un golpe de autoridad, decide erigirse en director de los trabajos

¹⁹ Berenguer, 1969a.

²⁰ Beltrán y Berenguer, 1969.

²¹ Berenguer, 1969b. La revista *Ensidesa* estaba dirigida al personal de la factoría asturiana —«de y para el personal de la compañía»— tal y como rezaba su cabecera. No solo incluía artículos sobre temas relacionados con la fábrica, sino que publicaban contenidos de temática diversa, con la finalidad de informar, educar y entretener a los trabajadores de la empresa, siendo uno de los puntales del discurso paternalista propio en la industria de la época. En sus páginas vieron la luz varios artículos de Magín Berenguer, Miguel Ángel García Guinea, Ramón García de Castro o Manuel Pérez, quien además era administrativo de la factoría.

²² Berenguer, 1970.

²³ Berenguer, 1972.

²⁴ Berenguer, 1973.

²⁵ Acta del 13 de abril de 1970 de la Comisión Permanente del Patronato de Cuevas y Yacimientos Prehistóricos y Protohistóricos de Asturias. Archivo Histórico de Asturias, Diputación Provincial, libro 2497, folios 36r-43v.

²⁶ Almagro *et al.*, 1973.

²⁷ Carta del 12 de mayo de 1970 de Miguel Ángel García Guinea al secretario del Patronato de las Cuevas Prehistóricas de Asturias. Archivo Histórico de Asturias, Diputación Provincial, caja 1017, nº 9.



Experimentación sobre escayola. Panel Principal de Tito Bustillo.
Colección particular. Familia Berenguer Díez

de investigación en Tito Bustillo en colaboración con Alfonso Moure Romanillo, quien desde entonces se hará cargo de las excavaciones arqueológicas en la cueva rio-sellana.²⁸ Relegado Magín Berenguer a un lado en lo relativo a la investigación de Tito Bustillo, el estudio de su arte se retrasará y este equipo no comenzará a publicar los primeros trabajos sobre el arte de la cueva hasta 1980, tras la incorporación de Rodrigo de Balbín al grupo de Alfonso Moure.

A pesar de ello la labor de Magín Berenguer como investigador hasta ese momento había dado ya los primeros frutos, identificando nuevos conjuntos gráficos todavía inéditos, como la *Galería de los caballos* o las figuras animales del que luego fue conocido como *Conjunto I*, situado frente al *Camarín de las vulvas*. Se trata de conjuntos exclusivamente grabados, realizados a partir de finas incisiones con trazos simples repetidos, cuya dificultad radica no solo en la observación, que debe realizarse con luces rasantes, sino en la reproducción de los motivos. La capacidad de Magín Berenguer para ver, interpretar y reproducir los grabados ya había quedado patente en los sutiles motivos de la cueva de El Pindal y quedará de manifiesto nuevamente en las reproducciones de Tito Bustillo. Pero aquí se ve ahora una evolución en sus métodos de trabajo y documentación gráfica: en su archivo se conservan apuntes y anotaciones sobre distintos tipos de soporte; seguirá utilizando la acuarela o la témpera a mano alzada;

²⁸ Notificación del 22 de febrero de 1972 del gobernador civil de Oviedo al presidente de la Diputación Provincial de Oviedo, con la resolución de la Dirección General de Bellas Artes. Archivo Histórico de Asturias, Diputación Provincial, caja 2483, nº 24.

pero también fotografías de detalle y calcos sobre esas fotografías en papel vegetal a tinta o a carboncillo, logrando una gran precisión en sus reproducciones. Además, inicia algunos ensayos de experimentación sobre escayola para estudiar la compleja variedad de procedimientos técnicos que presenta el panel principal de Tito Bustillo.

Llonín

El descubrimiento científico de la cueva de Llonín se produce el 21 de marzo de 1971, tras la exploración llevada a cabo por Manuel Santos, del grupo espeleológico Polifemo, quien notificará el 25 de marzo a las autoridades competentes la existencia de arte rupestre en la cavidad. No obstante, la cueva ya era conocida de antaño, puesto que desde 1957 fue utilizada por la familia Monje, vecina de la localidad de Llonín, para la fermentación y curación de quesos, realizando un preliminar acondicionamiento para su uso.

Solo tras el traslado de la actividad a una instalación industrial fue posible el reconocimiento de su arte rupestre, que con toda probabilidad ya había sido visto por los queseros locales. El 28 de marzo Magín Berenguer visita la cueva «viéndose sorprendido por la extraordinaria importancia del panel decorado, dado su interés científico y el buen arte de alguno de los grabados».²⁹ El 30 de marzo de 1971 informa del descubrimiento a la Dirección General de Bellas Artes de la provincia y a la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, todavía ocupada por Martín Almagro, tomando las medidas necesarias para el cierre y la salvaguarda del yacimiento.

Si bien la noticia del descubrimiento trasciende a la prensa local en esos mismos días, hay que destacar la aparente discreción con que se llevó la existencia de esta cueva a partir de entonces, frente a la explosión mediática que supuso el precedente de Tito Bustillo. Más allá de algunas notificaciones relativas a la seguridad, con denuncias de asaltos y entradas forzadas por parte de espeleólogos incontrolados o furtivos, apenas consta nada en la documentación administrativa de la época acerca de la gestión o la investigación del sitio. Para 1977 Magín Berenguer informa, en una reunión de comisión delegada de la Fundación Pública de Cuevas y Yacimientos Prehistóricos y Protohistóricos, fuera del orden del día, de estar llevando a cabo un estudio en Llonín encaminado a que la cueva «sea declarada Monumento Nacional». Por su parte «la comisión queda informada de este asunto y expresa su beneplácito a que el señor Berenguer continúe las gestio-

²⁹ Berenguer, 1982: 4.



▲ Desmontaje de la estructura instalada en Llonín para la fermentación de quesos. 1971. Archivo Personal. Familia Berenguer Díez

▼ Magín Berenguer en la cueva de Llonín. 1971. Archivo Personal. Familia Berenguer Díez

► Noticia en prensa del descubrimiento de Llonín. Marzo de 1971. Archivo Digital de La Nueva España



nes de promoción de dicha cueva».³⁰ Dicho estudio debió comenzar unos años antes,³¹ viendo la luz sus resultados a finales de 1978, en el discurso de ingreso de Magín Berenguer como miembro de número en el Instituto de Estudios Asturianos.³²

El trabajo que Magín Berenguer presenta sobre Llonín refleja una plena madurez en su faceta de investigador del arte rupestre. Si bien reconoce que «no se presenta la totalidad del arte parietal de la cueva de Llonín, pero sí la mayor parte», incluye una precisa descripción geológica del sitio, con planos en planta y sección de la cavidad; formula su metodología de trabajo, indicando que «las copias las he realizado a mano alzada —sistema que siem-

³⁰ Acta del 11 de febrero de 1977 de la reunión de la comisión delegada de la Fundación Pública para Obras, Instalaciones y Servicios en Cuevas y Yacimientos Prehistóricos y Protohistóricos de Asturias. Archivo Histórico de Asturias, Diputación Provincial, caja 5079, nº1.

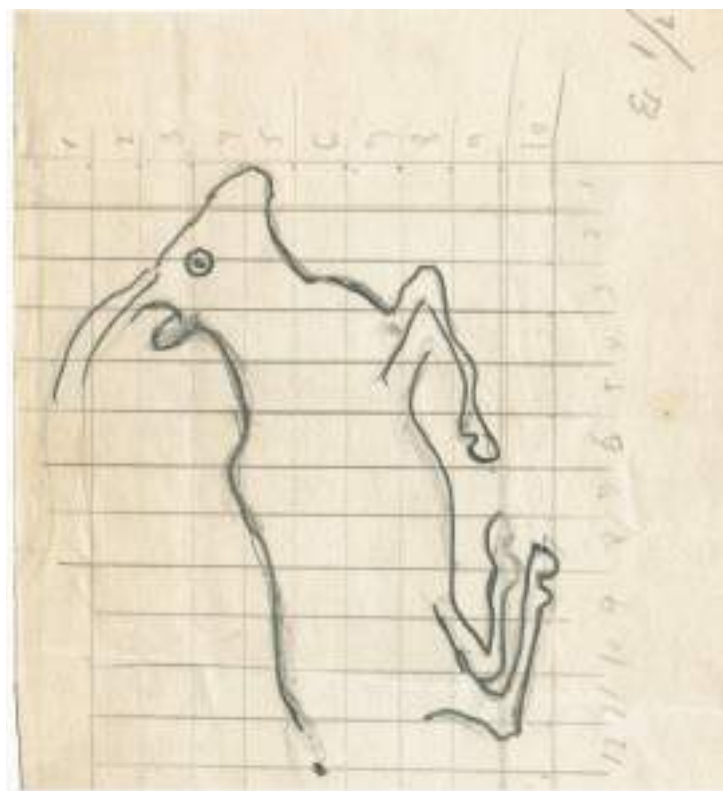
³¹ En el archivo personal de Magín Berenguer constan numerosas fotografías de detalle del arte de Llonín, fechadas algunas de ellas ya en 1973.

³² Berenguer, 1979.





Reproducción del *Panel principal* de Llonín, según Magín Berenguer. 1979.
 Archivo Personal. Familia Berenguer Díez



Fotografía y dibujo a mano alzada de Magín Berenguer de un reno pintado en negro y en posición vertical en el *Panel principal* de Llonín.
 Archivo Personal. Familia Berenguer Díez

pre utilizo—, reducidas a la mitad del original, ya que los calcos, fórmula que habitualmente se emplea, los considero muy peligrosos para la integridad de los parietales; y aclara que en las reproducciones «se han planificado los accidentes rocosos, es decir, si una figura se inscribe en una oquedad, la representación en la copia se efectúa dándole la longitud real, y no la que percibe la vista a través del plegamiento».³³

En su análisis hace una detallada descripción del repertorio gráfico de la cueva, dividiendo su exposición entre la pintura roja, los grabados y la pintura negra. En los grabados, diferencia acertadamente entre aquellos realizados en trazo único y los de rayado múltiple tanto en los contornos como en el interior, que se superpondrían a los anteriores, numerando y describiendo la totalidad de los identificados, que aparecen en la publicación de su estudio en reproducciones individualizadas. Más allá de la mera descripción de motivos gráficos, incluye una acertada comparativa del arte de Llonín con el de otras cuevas conocidas, siguiendo el mismo planteamiento de división entre pintura roja, negra y grabados. Estos últimos los relaciona con el arte parietal y mobiliario de las cuevas del Castillo y Altamira, aportando algunas reflexiones sobre la técnica empleada, sorprendiéndose de la fuerza muscular de los grabadores «para manejar con soltura y gracia de mano instrumentos tan dificultosos para la ejecución

³³ Berenguer, 1982: 9.



Detalle de las figuras grabadas del sector central del *Panel principal* de Llonín, según Magín Berenguer. 1979

de un dibujo de tan sensible línea sobre soporte durísimo». Su experimentación sobre escayola utilizando puntas de acero le lleva a concluir que «el esfuerzo físico a desarrollar es enorme», destacando que «el artista prehistórico maneja el buril sobre la dura roca con la misma habilidad que si actuara con lápiz blando de grafito sobre soporte de papel» y que «estaba en posesión de un largo aprendizaje».³⁴

Asigna diferentes fases cronológicas al arte de Llonín en función de la técnica empleada y el estudio de las superposiciones, acertando a relacionar la fase roja con el Auriñaciense y Gravetiense, las figuras grabadas al Solutrense final y Magdaleniense inferior y las pinturas negras figurativas al Magdaleniense reciente.

Finalmente, el mérito excepcional de su trabajo es la publicación de tres láminas desplegadas de los paneles principales de Llonín, individualizando la fase de pinturas rojas, la fase de figuras grabadas y la fase de pinturas negras, añadiendo una cuarta lámina que integra las tres anteriores y cuyo original forma parte de la presente exposición.

Si bien con el tiempo estudios posteriores han evidenciado una realidad artística en Llonín más variada, abun-

dante y compleja que la expuesta por Magín Berenguer en 1978, esta circunstancia no puede restar mérito al trabajo realizado, con los medios a su alcance, en una cueva cuya complejidad artística «nunca podrá considerarse, al menos gráficamente, como ya descifrada».³⁵

El sincero y admirativo homenaje de posteriores investigadores al trabajo de Magín Berenguer en Llonín, reconociendo «una realidad más comprensiva, no es más que testimoniar el positivo lazo que une al pasado, presente y eventual futuro de la investigación que Llonín viene conociendo».³⁶

Magín Berenguer: epílogo

Después de 1978, el papel preponderante de Magín Berenguer en la gestión e investigación del arte rupestre paleolítico pasará a ocupar un discreto segundo plano. Si bien seguirá desempeñando su puesto de responsabilidad en la gestión, como consejero provincial de Bellas Artes hasta 1986 y como miembro de la Fundación Pública

³⁴ Berenguer, 1982: 31.

³⁵ Fortea *et al.*, 2007: 77.

³⁶ Fortea *et al.*, 1999: 67.



Magín Berenguer en la cueva de Llonín. 1971.
 Archivo Personal. Familia Berenguer Díez

para la Gestión de Cuevas y Yacimientos Arqueológicos, hasta su disolución en 1984, influirá en su cambio de rol la formación del área de Prehistoria en la Universidad de Oviedo y la incorporación de Francisco Javier Fortea como asesor de la Fundación, lo que supondrá una descarga de responsabilidades en favor de una gestión más técnica y especializada.

No obstante, entre 1985 y 1994 aún verán la luz dos obras de madurez de Magín Berenguer relativas al arte rupestre. Dirigida al público especializado, su contribución en 1985 al seminario internacional dirigido por el especialista Denis Vialou sobre representaciones prehistóricas acerca de las técnicas de expresión e identificación cronológica del arte parietal, publicado en francés en la

revista *L'Anthropologie* y en español en el *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*.³⁷ Y dirigida a un público general, la obra *Prehistoric Cave Art in Northern Spain, Asturias*, en edición bilingüe editada en México en 1994 por el Frente de Afirmación Hispanista, una asociación formada por un grupo de intelectuales mexicanos que reivindica los valores de la Hispanidad y que aún mantiene en la actualidad una intensa labor editora. Dicha obra es un compendio de la labor de Magín Berenguer en las cuevas asturianas desde 1954, e incluye gran parte de sus dibujos a color y un sobre con una colección de transparencias con calcos sobre fotografía de diversas cuevas asturianas, que completa las reproducciones que aparecen en el texto. Recoge en su introducción una honesta nota aclaratoria, muy pertinente para comprender la visión del autor sobre sus reproducciones, dentro de un marco de discusión metodológica que aun llega hasta la actualidad, acerca de si los calcos y reproducciones deben constar en las investigaciones en el apartado de documentación o de interpretación, o sobre las posibilidades de alcanzar un grado suficiente de objetividad o fidelidad al original en su realización:

He de manifestar que, antes de llevar a cabo las copias de las pinturas y dibujos parietales, es precisa una previa y paciente labor de investigación, con el fin de llegar a interpretar correctamente la obra plasmada por el artista prehistórico. Por eso a las ilustraciones se agrega: «según Magín Berenguer», resumiendo así lo que, sin duda, sería más clarificador, pero largo con exceso, si utilizáramos una frase que dijera: «interpretación y copia pictórica del original por Magín Berenguer». No obstante, este circunloquio se manifiesta no por sumar méritos a mi tarea, sino para esclarecer que es de mi responsabilidad cuanto se expone en las muestras gráficas, cuya paternidad asumo.³⁸

Todavía llegará Magín Berenguer a conocer el último gran descubrimiento de una cueva con arte rupestre asturiana: en octubre de 1994 revisará con atención desde la redacción del periódico local *La Nueva España* las primeras fotografías tomadas de los espectaculares bisontes de La Covaciella, que visitará unos días más tarde. «Esto puede ser algo muy bueno», dicen que comentó.³⁹ Si hubiese llegado a reproducirlos, estamos seguros de que su obra no hubiese desmerecido en absoluto de los calcos digitales realizados con *Photoshop* que fueron publicados en 2015.⁴⁰

³⁷ Berenguer, 1986; Berenguer, 1987.

³⁸ Berenguer, 1994: 205.

³⁹ García y López, 2019: 48, 49.

⁴⁰ García *et al.*, 2015.

Magín Berenguer Alonso: catálogo de reproducciones

Las reproducciones de arte rupestre de Magín Berenguer son conocidas a través de sus numerosas publicaciones y frecuentemente han sido utilizadas por investigadores y especialistas. Sin embargo, los originales han sido muy raramente expuestos. La primera ocasión en que se exhibieron fue en 1959, con motivo de la celebración del VI Congreso Arqueológico Nacional en Oviedo, en los locales de la Caja de Ahorros de Asturias. También se mostraron algunas de estas obras en el Hotel de la Reconquista de Oviedo en 1997, con motivo de la concesión

de la Medalla de Plata de Asturias, durante la semana de la entrega de los premios Príncipe de Asturias. En 2007, tras la recepción de las obras de Magín Berenguer en el Museo Arqueológico de Asturias, se expusieron algunos de estos dibujos en el Palacio de los Condes de Toreno. Y en 2014, dentro de las actividades organizadas en el Museo Arqueológico de Asturias, con motivo de la celebración del centenario del descubrimiento de la cueva de La Peña de Candamo, donde se muestra por vez primera el monumental dibujo original del *Muro de los grabados*.



Cueva de La Peña de Candamo (San Román, Candamo)

Magín Berenguer, 1955

Muro de los grabados

7,8 m x 2 m. Escala natural

Acuarela y témpera sobre papel. La obra se realiza a partir de fragmentos menores que se unen para completar la composición

Se reproducen la parte izquierda y derecha del *Muro de los grabados*.

La complejidad para la reproducción de este conjunto es enorme, tanto por el número de figuras y superposiciones existentes como por el mal estado de conservación que presenta el original.



Fotografía: Alberto Gombáu



Fotografía: Alberto Gombáu

Cueva de El Pindal (San Emeterio, Pimiango, Ribadedeva)

Magín Berenguer, 1954
Panel principal, detalle
0,32 m x 0,26 m. Escala natural
Acuarela y témpera sobre papel

Cabeza de caballo grabada orientada a la derecha. Interpretada en 1911 como bisonte, parece más acertada la interpretación de Jordà y Berenguer en 1954, aquí reproducida. Destaca el detalle de la línea que delimita el morro, convención habitual en la representación paleolítica de los caballos, que parece indicar la diferencia entre la membrana desnuda del hocico y el pelaje propio de la cara.



Fotografía: Alberto Gombáu

Cueva de El Pindal (San Emeterio, Pimiango, Ribadedeva)

Magín Berenguer, 1954

Panel principal, detalle

0,60 m x 0,50 m. Escala natural

Acuarela y témpera sobre papel

Bisonte grabado y pintado en color rojo, con tres puntos de color sobre el cuerpo. Se trata de una de las figuras de mayor calidad de la cueva. La reproducción transmite el gran dominio técnico del autor paleolítico. No se reflejan sin embargo tres largos trazos lineales grabados que inciden sobre el pecho del bisonte y otro más sobre la pata delantera derecha, que sí se aprecian en el original.



Cueva de El Pindal (San Emeterio, Pimiango, Ribadedeva)

Fotografía: Alberto Gombáu

Magín Berenguer, 1954
Panel principal, detalle
0,81 m x 0,70 m. Escala natural
Acuarela y témpera sobre papel

Representación de cierva bajo un crest n festoneado con trazos rojos. La cierva es el motivo más destacado del *Panel principal* de El Pindal. El original aprovecha una pequeña concavidad natural de la pared, rodeada de un conjunto de crestones en diferentes planos, todos ellos marcados con trazos rojos.



Fotografía: Alberto Gombáu

Cueva de El Buxu (Cardes, Cangas de Onís)

Magín Berenguer, 1956
Zona B, grupo 6
1,07 m x 0,95 m. Escala natural
Acuarela y témpera sobre papel

Representación de dos caballos grabados en posición contraria junto a diversos trazos más. La reproducción refleja la unidad de estilo, si bien el caballo inferior está más detallado. Este conjunto se encuentra en la actualidad desaparecido, pues la pared fue totalmente frotada hasta prácticamente borrarlos por completo. La documentación gráfica de Vega del Sella, Obermaier y Benítez Mellado en 1918 y este dibujo de Magín Berenguer son los únicos testimonios con que contamos de la existencia de estas representaciones gráficas.



Cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta)

Magín Berenguer, 1976

Panel principal y paneles intermedios

6,65 m x 1,20 m. Escala aproximada 1:2

Acuarela y témpera sobre papel. La obra se realiza a partir de fragmentos menores que se unen para completar la composición

Conjunto de pinturas y grabados del *Panel principal* y los paneles intermedios de la cueva de Llonín. Se trata de una de las cuatro láminas que Magín Berenguer hizo de este conjunto, que fueron publicadas en formato desplegable. En tres de ellas individualiza la fase de pinturas rojas, la fase de pinturas negras y la fase de figuras grabadas. En esta reúne las tres fases gráficas de estos paneles en una de sus reproducciones más complejas, dada la intrincada maraña de superposiciones que ofrece el original.



Fotografía: Alberto Gombáu

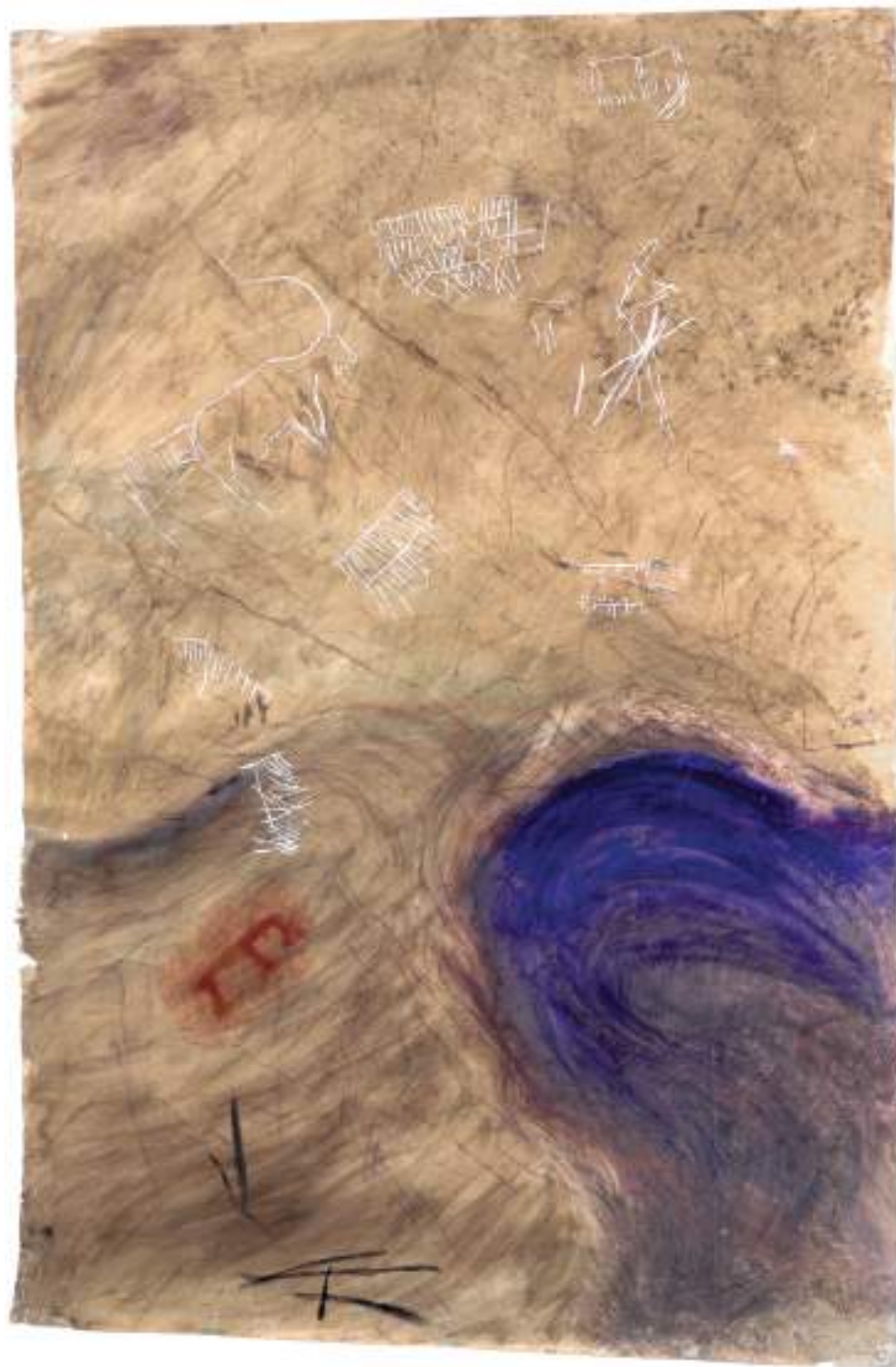


Fotografía: Alberto Gombáu

Cueva de El Buxu (Cardes, Cangas de Onís)

Magín Berenguer, 1956
Zona D, grupo 13
0,63 m x 0,41 m. Escala natural
Acuarela y témpera sobre papel

Representación de dos caballos grabados. Si bien parecen formar parte de la misma composición, presentan diferentes convencionalismos, destacando la representación del pelaje en la figura de la derecha y un mayor detallismo en los rasgos de la cabeza. Son dos de las mejores figuras de esta cueva, expresando un gran naturalismo en unos pocos trazos, grabados con trazos firmes y seguros.



Fotografía: Alberto Gombáu

Cueva de El Buxu (Cardes, Cangas de Onís)

Magín Berenguer, 1956
Sector C, grupo 12
0,95 m x 1,40 m. Escala natural
Acuarela y témpera sobre papel

Se trata de una compleja composición con una cabra grabada, varios signos geométricos compartimentados también grabados y un signo pintado en color rojo en forma de letra E. La representación de cabra es de gran sencillez formal y escasos detalles anatómicos, pero muy expresiva, realizada con un grabado fino y profundo.



Cueva de Tito Bustillo (Ardines, Ribadesella)

Magín Berenguer, 1970
Galería de los caballos
2,23 m x 0,90 m. Escala natural
Acuarela y témpera sobre papel

Se trata de un conjunto de figuras grabadas de excelente factura, utilizando trazos simples y repetidos. En su reproducción Magín Berenguer identifica un uro, seis caballos y cuatro indeterminados, uno de los cuales hoy sabemos que representa un oso. Destaca en este conjunto el especial tratamiento de las cabezas de los animales, resaltando en algunas de ellas el detalle de los ojos y del pelaje, mientras que el tercio inferior de las figuras, vientre y patas se resuelve de manera mucho más somera.



Fotografía: Alberto Gombáu

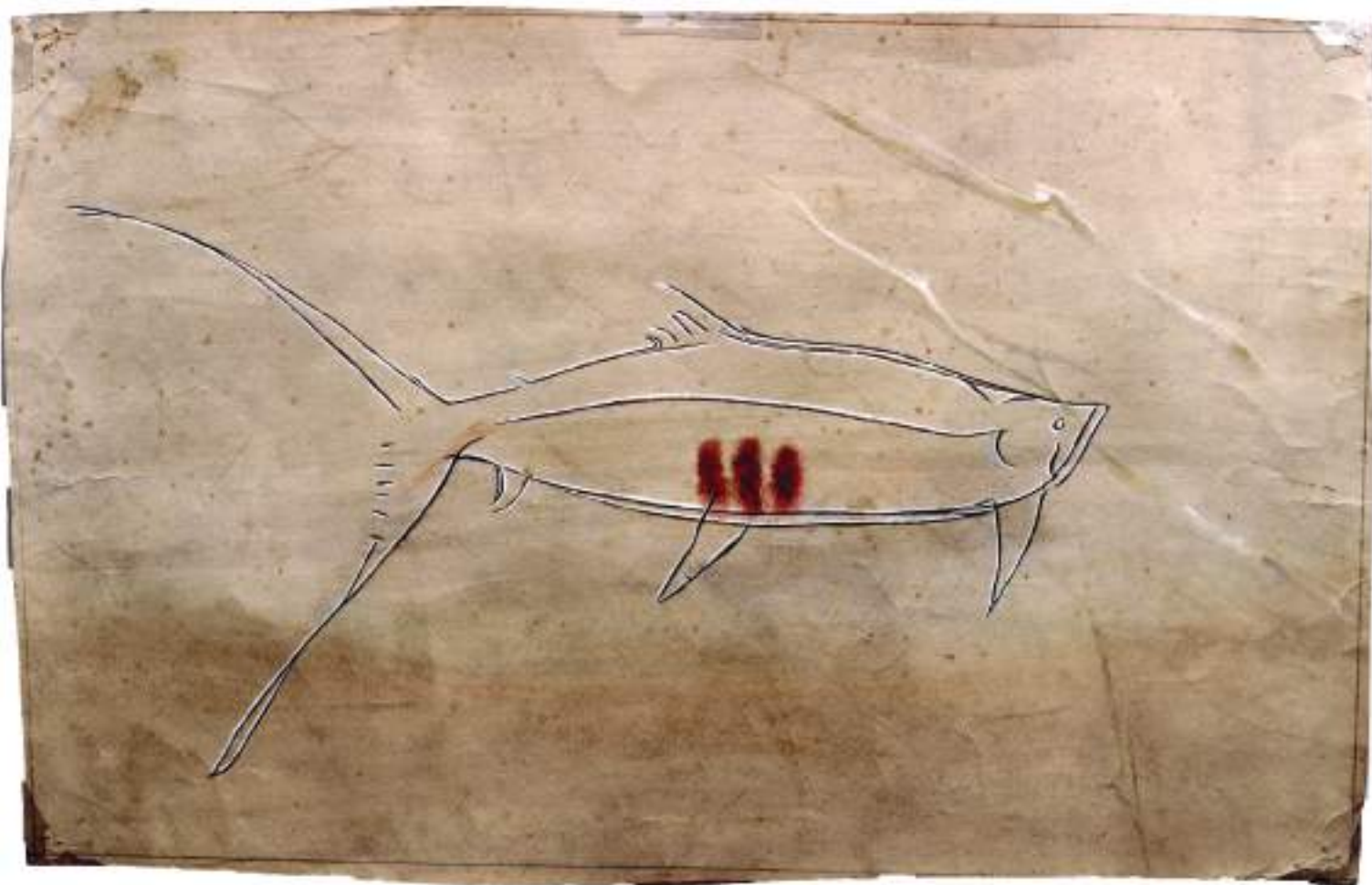


Cueva de El Pindal (San Emeterio, Pimiango, Ribadedeva)

Fotografía: Alberto Gombáu

Magín Berenguer, 1954
Panel principal, detalle del sector derecho
0,23 m x 0,35 m. Escala natural
Acuarela y témpera sobre papel

Signo escutiforme pintado en color rojo.



Fotografía: Alberto Gombáu

Cueva de El Pindal (San Emeterio, Pimiango, Ribadedeva)

Magín Berenguer, 1954

Panel del pez

0,50 m x 0,34 m. Escala natural

Acuarela y témpera sobre papel

Pez grabado. Es junto con el mamut clásico de El Pindal una de las figuras más conocidas de la cueva, siendo el pez un animal escasamente representado en el arte rupestre. El análisis formal de los detalles anatómicos de esta figura permite identificar un salmón, aunque en el original la aleta adiposa no está tan claramente representada como en este dibujo de Magín Berenguer. La controvertida aleta caudal sufre un añadido prehistórico posterior a su realización, en una sutil transformación simbólica de la figura.



Cueva de Les Pedroses (El Carmen, Ribadesella)

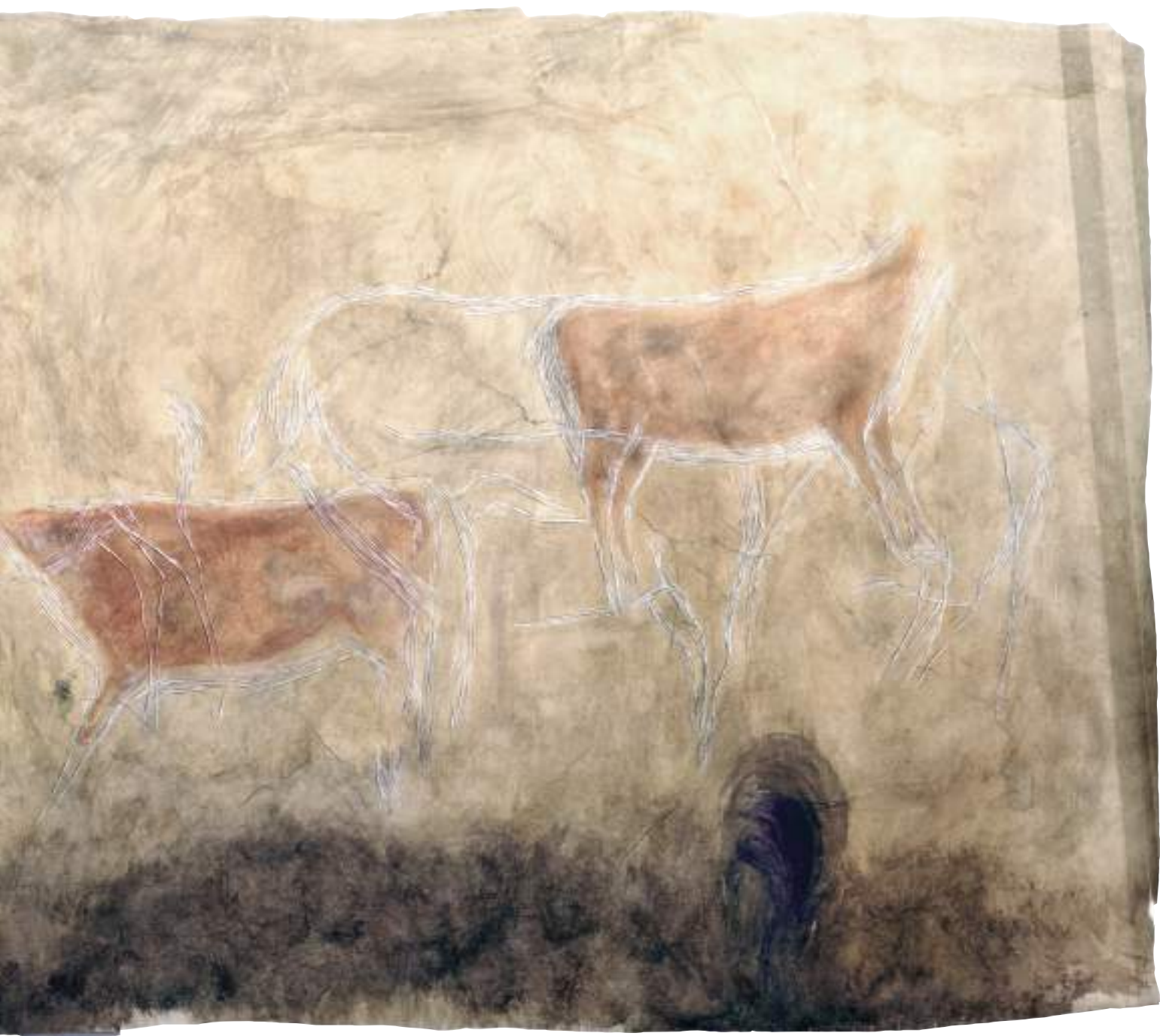
Magín Berenguer, 1957

Panel principal

2,05 m x 0,95 m. Escala natural

Acuarela y témpera sobre papel

Conjunto gráfico del *Panel principal*, con varias figuras acéfalas grabadas y algunas también pintadas en tinta plana roja.



Fotografía: Alberto Gombáu



Cueva de El Buxu (Cardes, Cangas de Onís)

Fotografía: Alberto Gombáu

Magín Berenguer, 1956
Sector D, grupo 16
1,15 m x 0,72 m. Escala natural
Acuarela y témpera sobre papel

Conjunto gráfico compuesto por un ciervo pintado en negro y grabado, orientado a la izquierda y una cabra grabada, orientada a la derecha, realizada con trazo único y profundo. Ocupan la bóveda de un pequeño camarín al fondo de la cueva. Magín Berenguer atribuía la actitud de movimiento del ciervo al gesto de caer herido por unos venablos que se clavan en su pecho. El conjunto original presenta en la actualidad un mal estado de conservación debido a frotados modernos sobre las figuras.



Cueva de El Pindal (San Emeterio, Pimiango, Ribadedeva)

Fotografía: Alberto Gombáu

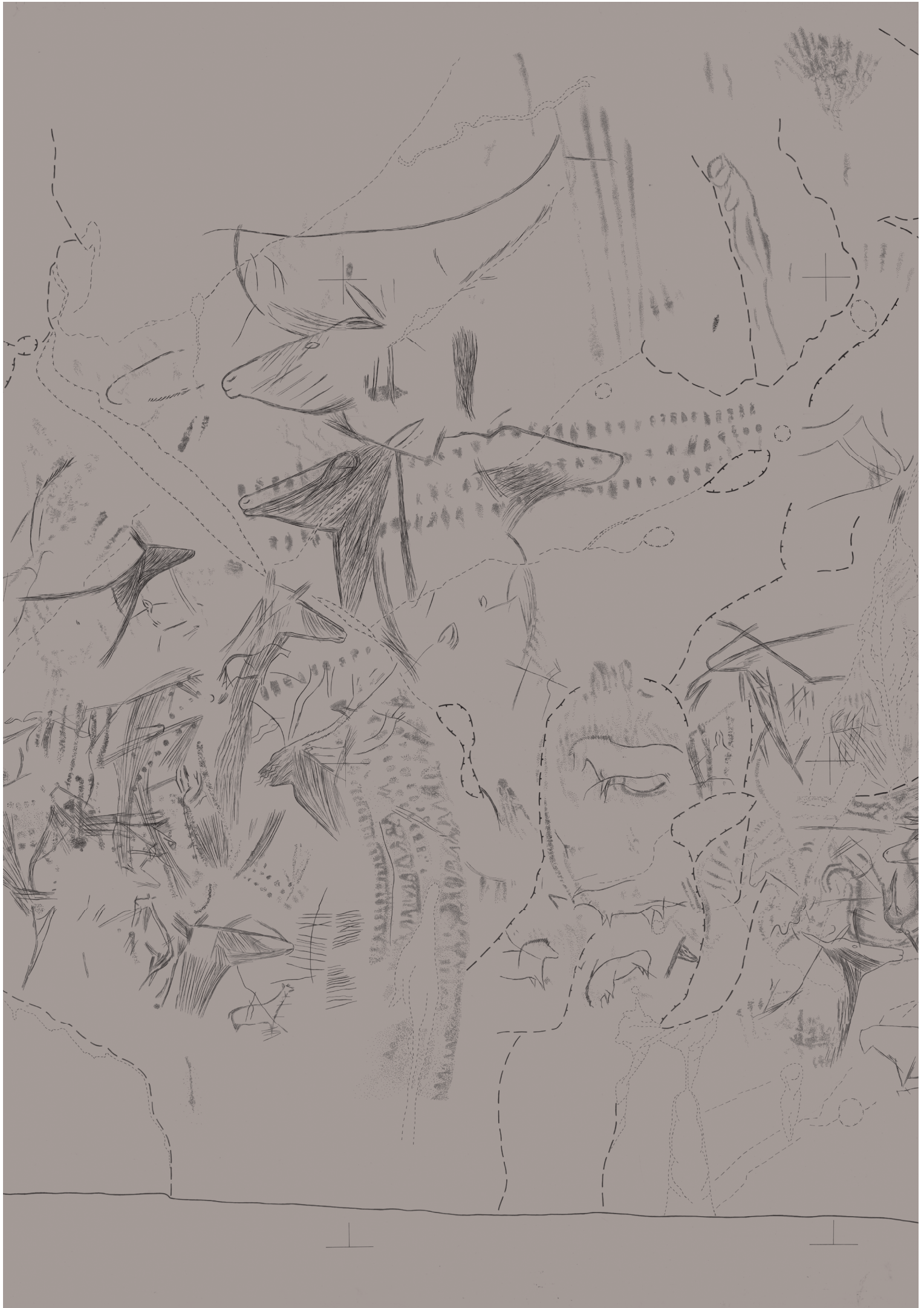
Magín Berenguer, 1954

Panel del mamut

0,61 m x 0,65 m. Escala natural

Acuarela y témpera sobre papel

Dibujo del mamut clásico de El Pindal. La reproducción es muy cercana a la realidad, con la excepción de la cola, que dibuja algo pegada al cuerpo, y la trompa, que representa un poco corta. Acierta con la forma redondeada de la cabeza, el arco ventral, ligeramente curvo, o la inclinación levemente oblicua de la trompa. Probablemente estos diferentes matices se deben al punto de observación desde el que dibujó la figura a mano alzada.



EL DIBUJO ARQUEOLÓGICO: LA RESTITUCIÓN CIENTÍFICA DEL ARTE RUPESTRE PREHISTÓRICO

MIGUEL POLLEDO GONZÁLEZ

Consejería de Cultura, Política Llingüística y Deporte del Principado de Asturias

Desde la identificación del arte rupestre prehistórico, la restitución gráfica ha sido un medio para demostrar su existencia y autenticidad, una vía para facilitar su lectura y estudio, un recurso para difundir su conocimiento y un instrumento para evaluar su estado de conservación y controlar las alteraciones y los procesos de deterioro.¹

La restitución mediante reproducciones permite visualizar los motivos gráficos existentes, corroborando la presencia de dibujos, pinturas y grabados, figurativos o abstractos, realizados por la mano humana, sobre soportes parietales. También ayuda a diferenciar las formas antrópicas de los accidentes naturales de la roca y distinguir aquellas de cronología prehistórica de realizaciones y agresiones modernas. Resultan muy útiles para difundir el conocimiento del arte rupestre, por ser documentos que posibilitan al no especialista interpretar lo representado, incluso en paneles o conjuntos complejos. Además, la comparativa de la documentación gráfica a través del tiempo puede constatar el desarrollo de afecciones debidas a causas naturales, alteraciones, retoques modernos o agresiones directas. En el peor de los casos, estas reproducciones serán el único testimonio de la existencia de representaciones gráficas que en la actualidad ya han desaparecido.

En cuanto a su lectura y estudio, una buena restitución identificará los motivos gráficos, detallando cómo se relacionan entre ellos y con la propia pared, adaptándose a las características y accidentes naturales del soporte. También informará de las técnicas empleadas y determinará cronológicamente las fases de realización, a partir del análisis de superposiciones y convenciones gráficas.

La reducción de la subjetividad y el debate sobre las posibilidades de obtención de una copia fiel se encuentran ya en el principio de la investigación del arte rupestre prehistórico. A este respecto cabe recordar los encendidos debates respecto a la interpretación de determinadas figuras animales en el arte rupestre levantino, que sirvió como argumento para que Breuil y Obermaier postulasen su cronología paleolítica.² También la defensa de esa objetividad en los trabajos de reproducción de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas Prehistóricas, hecha por su ayudante artístico, Francisco Benítez Mellado:

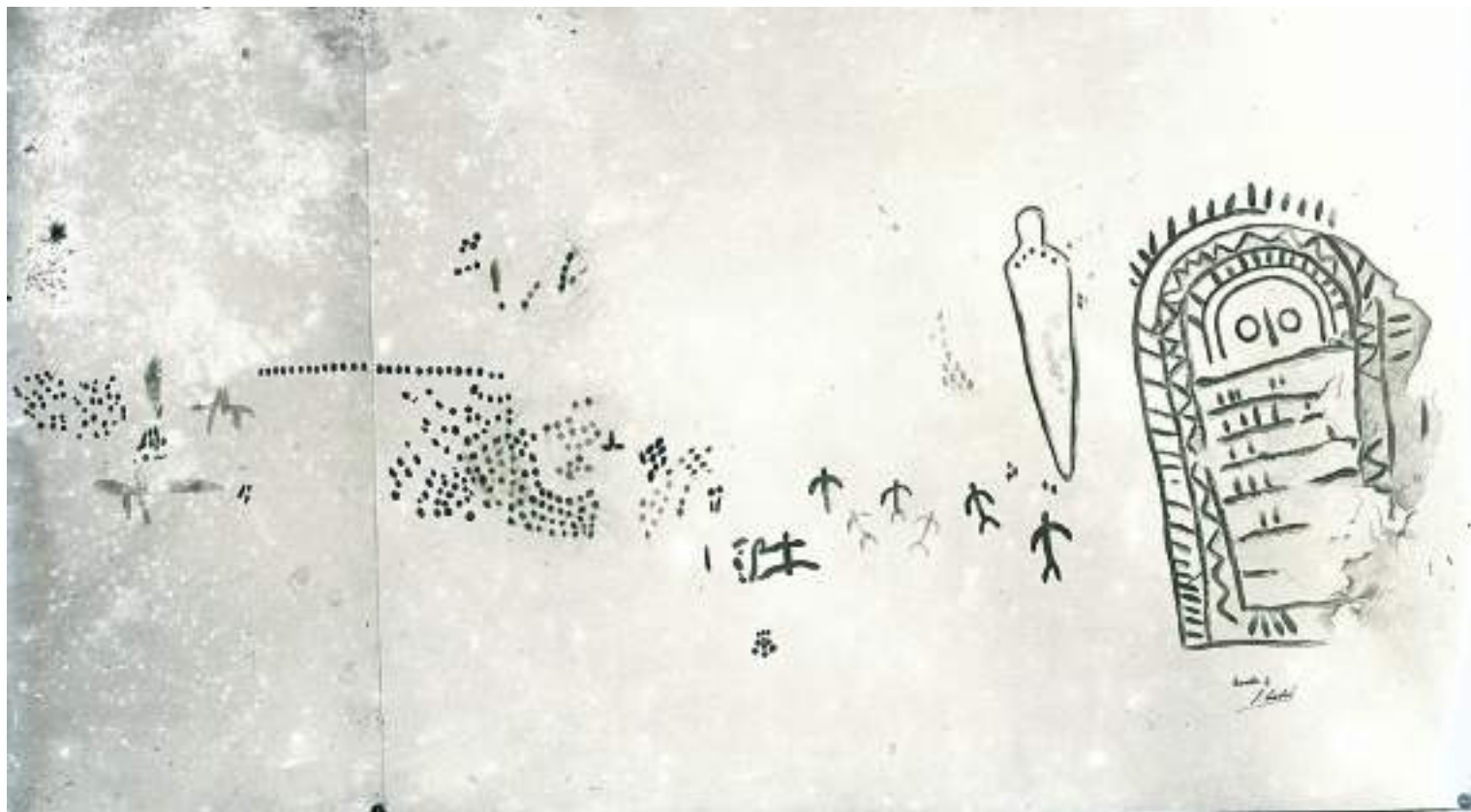
[...] la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas tiene revisadas ya muchas cuevas, en las cuales cada tono de color, cada figura más o menos intensa, cada difuminado, cada contorno desvanecido, cada grieta que intercepta una línea o un desconchado antiguo o moderno se copia tal como está. Si esto se hubiera hecho desde el principio, quién sabe si no habría ahora que lamentar que un resto de pintura se tomara por un bisonte, o las nalgas de una cabra por un alce, formándose teorías a gusto del consumidor.³

En el origen de la reproducción gráfica del arte rupestre están los dibujos a mano alzada y los calcos directos, utilizando papel vegetal o plásticos transparentes, con distintos tipos de lápices, realizando dibujos por transparencia directamente sobre los soportes decorados. Estos calcos luego eran traspasados al papel de dibujo, montando las composiciones en el laboratorio o a vista del original. También se emplearon diferentes técnicas para la obtención de moldes en negativo de las paredes, que junto a una incipiente utilización de la fotografía sirvieron para

¹ Domingo *et al.*, 2013.

² Ripoll, 2001.

³ Benítez, 1933: 60.



Fotografía del calco de Juan Cabré de las pinturas y grabados de Peña Tú (Puertas de Vidiago, Llanes, Asturias). 1913.
Museo Nacional de Ciencias Naturales

los primeros documentos de reproducción gráfica del arte rupestre. En los dibujos a mano alzada, los matices artísticos que muchos dibujantes otorgaban a sus reproducciones resultaban totalmente ajenos al original. En el caso de los calcos directos, utilizados hasta tiempos relativamente recientes, la manipulación sobre los soportes decorados generaba además graves problemas de conservación. En general, las limitaciones de estas técnicas eran la falta de escala métrica, la persistencia en el registro individual y la subjetividad y falta de exactitud y precisión.

En esa búsqueda de la objetividad, los sistemas de reproducción gráfica han ido evolucionado al amparo de la experiencia y de la tecnología, con una evidente mejora en los procesos de documentación y registro. El avance de la fotografía analógica y los medios de iluminación a partir de los años 70 resultaron esenciales. Se empezaron a realizar los calcos sobre la fotografía, si bien en muchos casos la perspectiva y el punto de obtención de la imagen generaban distorsiones sobre el resultado final.

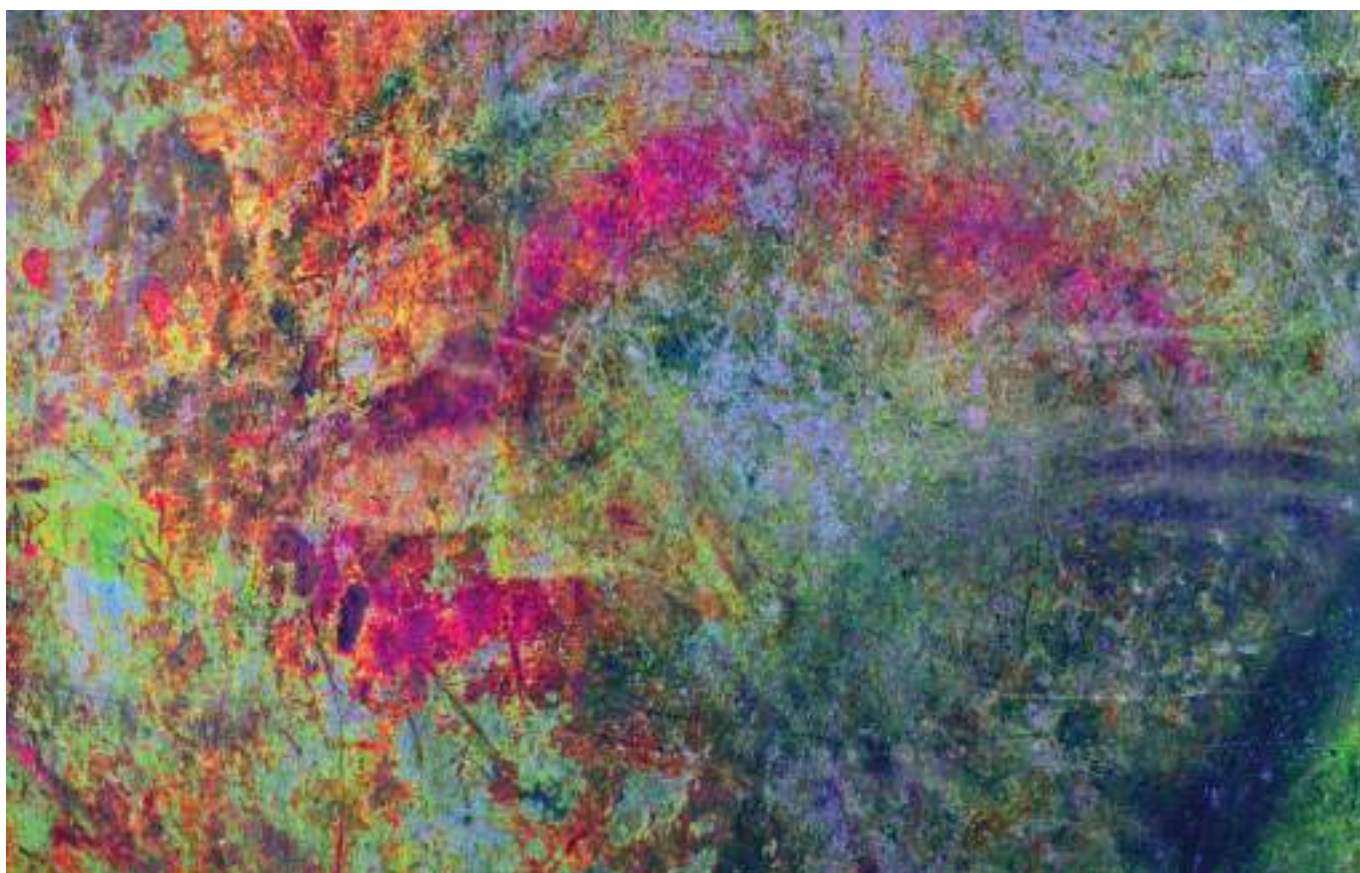
Ya en los últimos años, el avance de la fotografía digital y los programas informáticos de retoque y edición facilitan hacer calcos digitales o dibujos que pueden ser rectificadas o corregidos, utilizando dispositivos que se

pueden manejar en el propio yacimiento, delante de la pared decorada. La manipulación de píxeles, la teledetección, con el desarrollo de herramientas como DStretch, la fotogrametría, el escáner 3D o las imágenes multispectrales o hiperespectrales, permiten seguir avanzando en la mejora del registro, posibilitando en ocasiones el descubrimiento de nuevos motivos gráficos apenas reconocibles en el espectro visible.

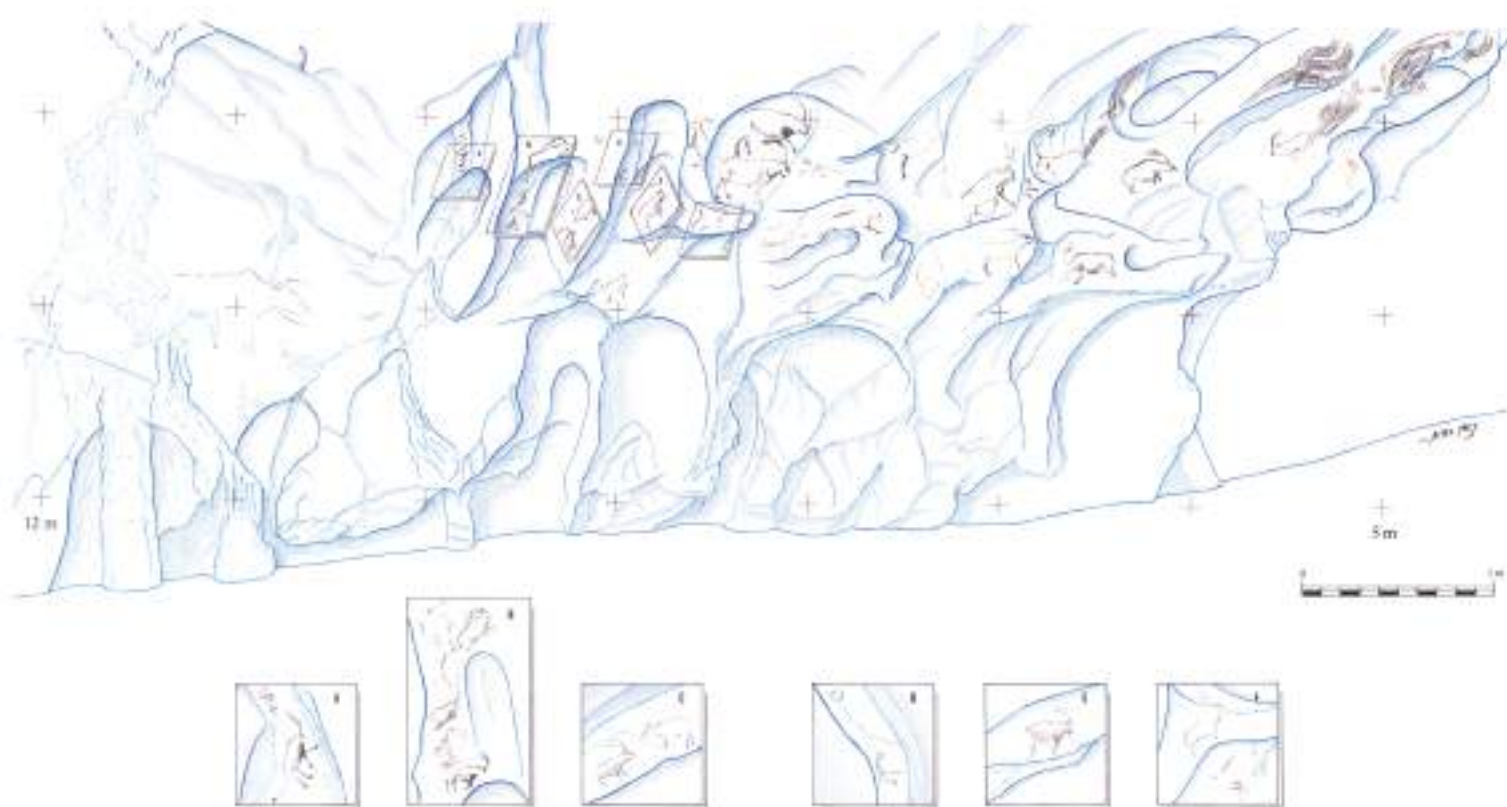
En este proceso de restitución gráfica es fundamental determinar la finalidad del documento que se quiere reproducir, dado que no tiene los mismos requerimientos una reproducción para una publicación científica, un dibujo para una exposición, una impresión divulgativa o un documento para un estudio de alteraciones por motivos de conservación.⁴

En el caso de las reproducciones científicas es necesario añadir puntos de referencia y escala, representar las formas y accidentes naturales del soporte y posicionar las figuras en la pared y en su contexto. También reflejar las diferentes técnicas de ejecución gráfica, controlar y ajustar los colores mediante cartas de color o colorí-

⁴ Domingo *et al.*, 2013: 23.



Utilización del plugin Dstrech en el estudio del arte de la cueva de Candamo. © Diego Gárate Maidagán y Olivia Rivero Vilá



Restitución analítica y sintética del *Panel del uro* y el *Panel de las cabras* de la cueva del Bosque. Enumera y detalla las figuras localizadas, reflejando la adaptación a los diferentes planos del soporte. © Javier Fortea Pérez y Alba Fernández Rey

metros y plasmar en el dibujo las superposiciones en el caso de paneles complejos y palimpsestos. Los conjuntos deben descomponerse además en calcos individualizados de cada motivo gráfico, documentados con multiplicidad de planos y perspectivas. Y el registro fotográfico previo puede hacerse con distintos tipos de luces, experimentando con bandas de infrarrojo, ultravioleta, luz polarizada e imágenes en blanco y negro y escala de grises.

El reto final del investigador a partir de toda la información obtenida es la consecución de una restitución final fidedigna y objetiva, con la mayor precisión gráfica y métrica posible, evitando la idealización y reconstrucción de las figuras, ofreciendo representaciones fieles de lo conservado. El calco o reproducción a escala debe ser descriptivo y analítico, pero también sintético y comprensible, evitando leyendas complejas que dificulten la lectura del conjunto.

Este trabajo ha sido comparado con el de la realización de una excavación arqueológica,⁵ de manera que cada representación gráfica documentada debe ser tratada como

un resto arqueológico: «exhumada», descrita, medida y analizada técnicamente y además posicionada estratigráficamente. En el caso de paneles muy complejos con superposiciones diacrónicas ha resultado de gran utilidad la aplicación la llamada Matriz Harris, un diagrama sobre el que se representan las relaciones estratigráficas de un yacimiento, en este caso de una pared decorada, que facilita su interpretación y establece su secuencia cronológica.⁶

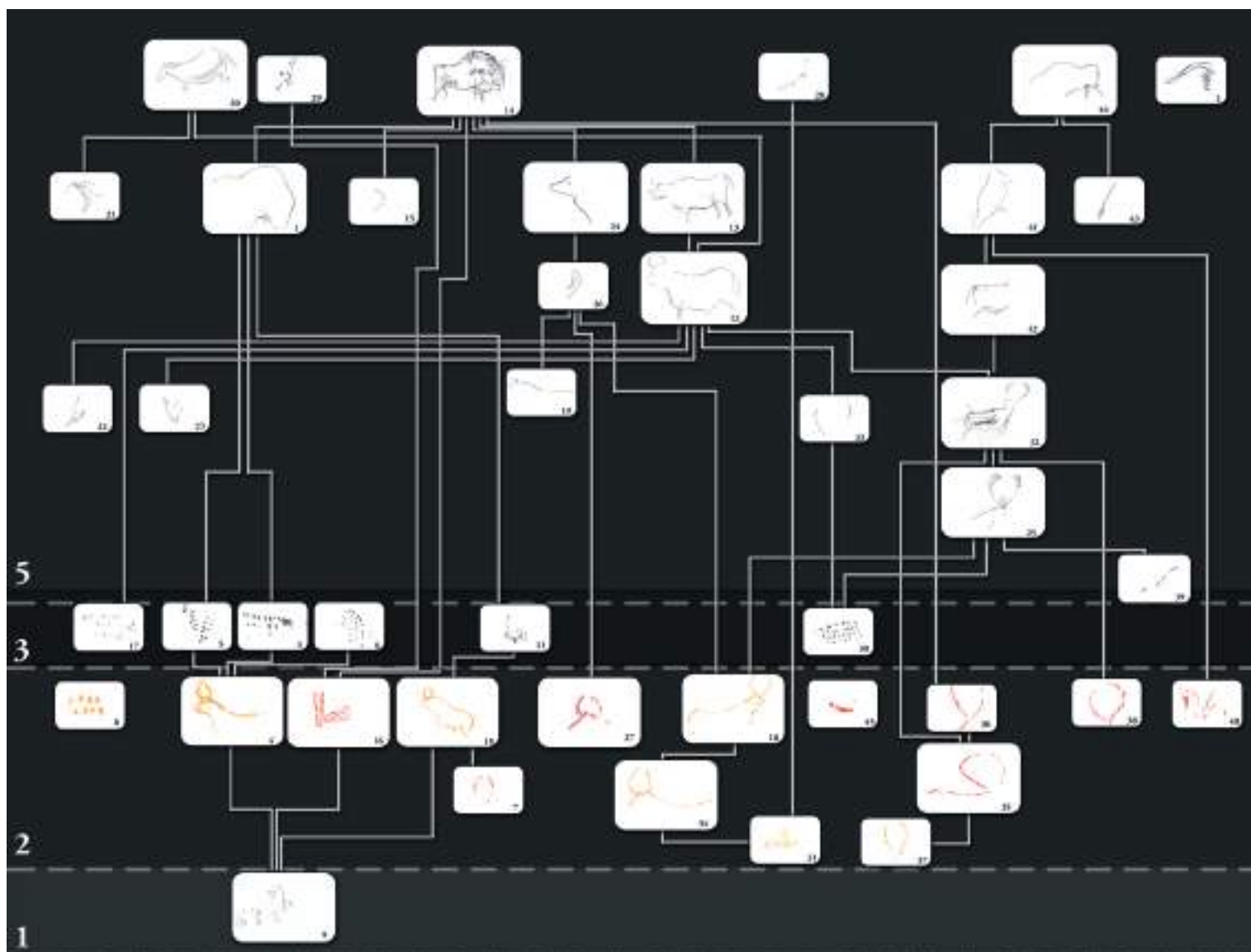
Aunque se disponga de múltiples herramientas de registro y análisis, como en cualquier otra intervención arqueológica el papel del investigador sigue siendo fundamental, de manera que la restitución gráfica debe ser dirigida por el especialista, debiendo el dibujante volcar en su obra «la lectura analítica que el ojo y la mente del arqueólogo realizan ante la pared».⁷

Los ejemplos de dibujo arqueológico que presentamos a continuación son resultado de trabajos realizados con una década de diferencia. A finales de los años 90 se iniciaban las campañas de restitución gráfica del arte parietal de Llonín. En ese momento los avances en el

⁵ Lorblanchet, 1993.

⁶ Corchón *et al.*, 2017.

⁷ Fortea *et al.*, 2007: 77.



Matriz Harris para el estudio de las fases gráficas del *Muro de los grabados* de Candamo. © Diego Gárate Maidagán y Olivia Rivero Vilá

campo de la fotografía permitieron la digitalización de imágenes para mejorar la calidad de las mismas. El tratamiento posterior se limitó a la corrección, en la medida de lo posible, de las distorsiones de la proyección cónica fotográfica, aunque en ningún caso se manipularon en otro sentido (colores, intensidades, contrastes, brillos o sombras), tratamientos «que pueden conducir a una ilusión identificativa en el monitor».⁸ La restitución del *Muro de los grabados* de Candamo se hace entre 2010 y 2012, contando con tecnologías y dispositivos más avanzados que

permitieron una mayor variedad de fórmulas de registro y documentación.

Ambos ejemplos son reflejo de las dificultades para trabajar sobre paneles de gran complejidad, con un estado de conservación precario, muy en particular en el caso de Candamo, con numerosas agresiones directas sobre el panel. Son un paradigma de fidelidad al original, de recopilación de numerosos datos de carácter científico, expresados en dibujos analíticos, sintéticos y comprensibles, que además presentan unas innegables cualidades estéticas.

⁸ Fortea *et al.*, 2007: 77.

El dibujo arqueológico: catálogo de reproducciones



Cueva de Llonín (Peñamellera Alta, Asturias)

Equipo de Investigación de la cueva de Llonín: dirección de Javier Fortea Pérez, Marco de la Rasilla Vives y Vicente Rodríguez Otero. Dibujantes: Alba Fernández Rey, Andrea Miranda Duque, Alesander Olaizola Fernández, Cristóbal Suárez Artidiello y Vicente Rodríguez Otero. Universidad de Oviedo

Calco parcial del *Panel principal* de la cueva de Llonín.

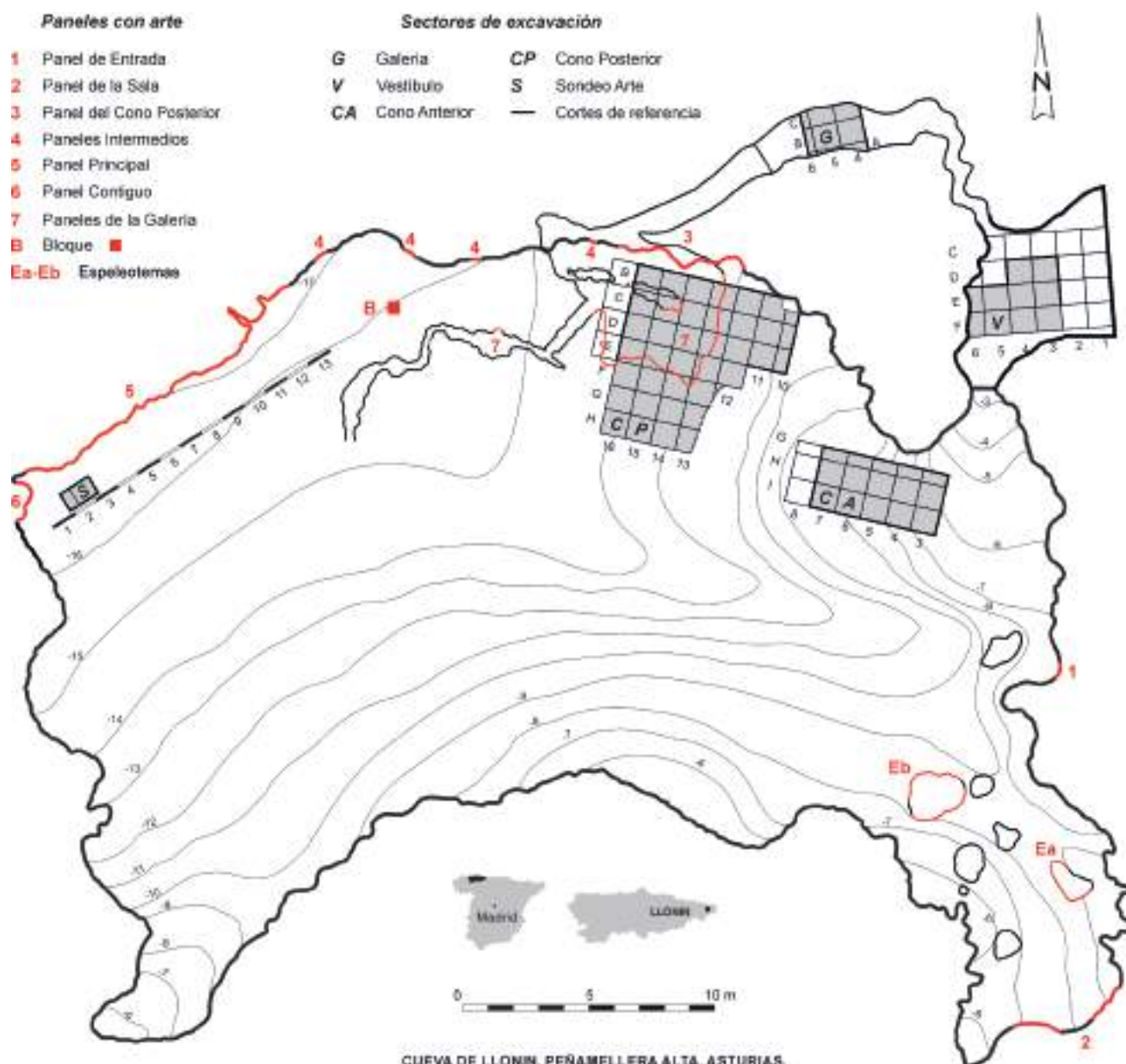
3,50 m x 1,40 m. Escala según la gráfica métrica

Reproducción sobre vinilo

1998-2002

El calco reproduce los metros 1 a 6 del *Panel principal* de la cueva de Llonín. La restitución original ocupa un rollo de 5,20 m x 1,10 m. Con trama de puntos se representa la pintura, roja o negra, con trazo fino las líneas grabadas y con trazos más gruesos en color azul los accidentes naturales de la pared.





Planta de la cueva de Llonín, con detalle de los paneles decorados.
 © Javier Fortea Pérez, Marco de la Rasilla Vives y Vicente Rodríguez Otero

El calco de las grafías del *Panel principal* de la cueva de Llonín. (Peñamellera Alta, Asturias). 1998-2002
 MARCO DE LA RASILLA VIVES. Universidad de Oviedo

La investigación detallada sobre el arte parietal de Llonín comenzó en 1987, uniéndose al magnífico trabajo realizado por Magín Berenguer en esta cueva. Esa tarea tuvo como actor principal a Vicente Rodríguez Otero, junto a Javier Fortea y Marco de la Rasilla Vives, ayudados, puntual pero intensamente, por Georges Sauvet, Carole

Fritz y Guilles Tosello, junto a algunos otros colegas que giraron visita al yacimiento a lo largo de los años. Desde 1987 hasta 1997 se estudiaron los diferentes paneles de la cavidad, contrastando la información con lo expuesto en el estudio de Magín Berenguer, y desde 1998 a 2002 continuó la lectura de estos y se hicieron los calcos de todas las grafías existentes en las diferentes partes de la cavidad. Durante esos años, también se fueron encontrando varios objetos en grietas, agujeros o concavidades en el *Panel principal* y en el del *Cono posterior*,⁹ lo que incrementa

⁹ Rasilla *et al.*, 2021.



el listado de yacimientos con un contexto arqueológico interno explícito.

Para la restitución del *Panel principal* se realizaron, con una cámara con un negativo de 6x6, dos barridos fotográficos horizontales apoyados en una cuadrícula hecha con angulares metálicos, perfectamente nivelada en los dos sentidos. Tanto el plano vertical como el desplazamiento lateral se separaron 100 cm, controlando la nivelación y angulación recta de la cámara antes de hacer las fotos. El mosaico fotográfico consta de dos series equidistantes de 13 fotos que cubren el panel principal completo. Las fotos fueron escaneadas y digitalizadas para unir las por pares o tríos, solucionando las distorsiones laterales y ajustando el encaje y solapamiento entre ellos. Todas las impresiones en color tienen la misma magnitud de ampliación de modo que la escala de reproducción fuera de 1:2,5, y fueron la base para ir restituyendo *in situ* las grafías ante la pared. No se ha manipulado la intensidad del color, ni las sombras u otros elementos y, posteriormente, se comprobaron las reproducciones para evaluar el resultado y darle la aprobación final. Las tareas de restitución fueron realizadas por Alba R. Fernández Rey, Alexander Olazola Fernández, Cristóbal Suárez Artidiello, Andrea Miranda Duque y Vicente Rodríguez Otero.¹⁰

¹⁰ Fortea *et al.*, 1999, 2004, 2007.



▲▲ Javier Fortea, Gilles Tosello y Georges Sauvet ante el *Panel principal* de la cueva de Llonín. © Carole Fritz

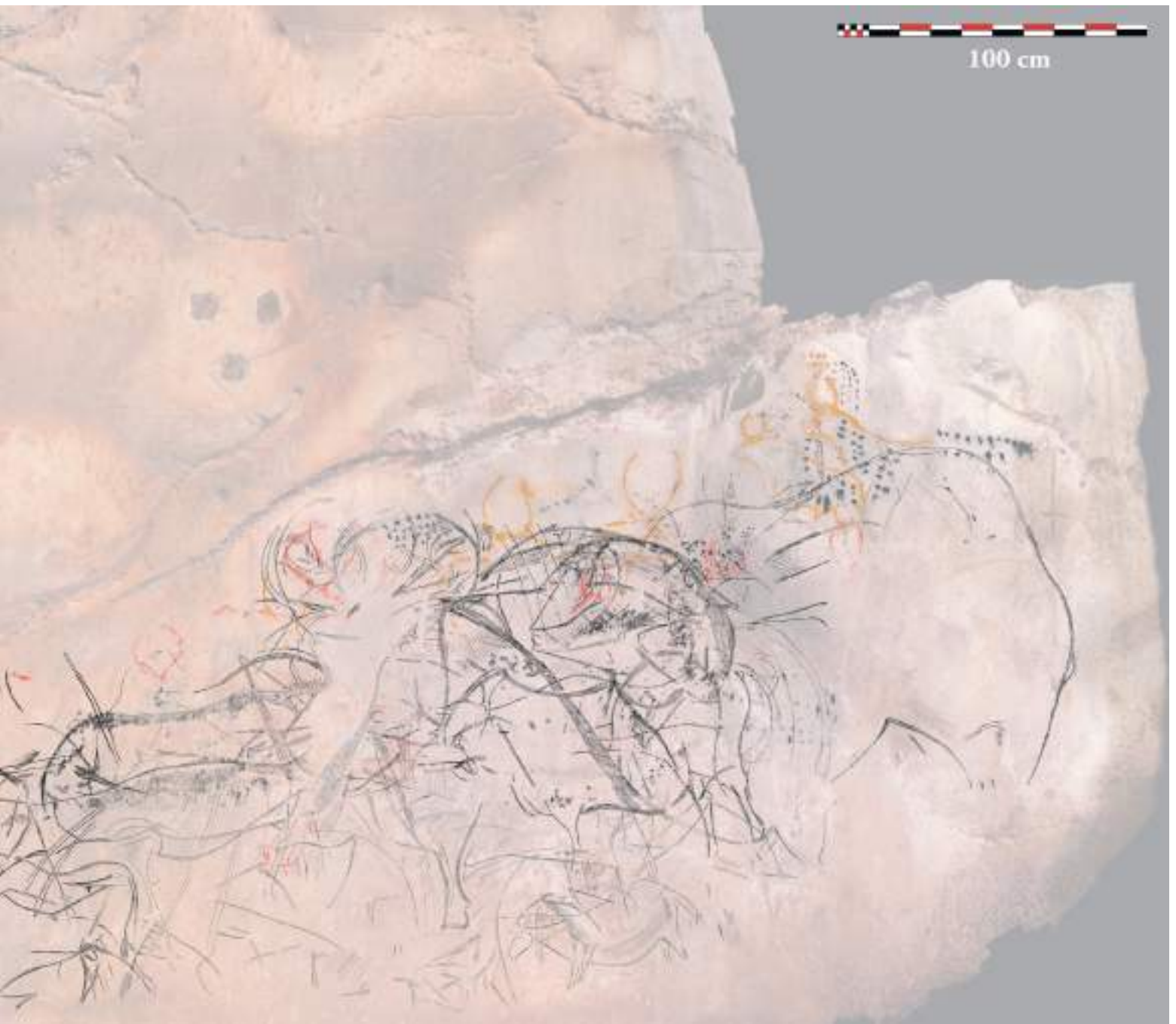
▲ Estructura en cuadrículas para la realización de los barridos fotográficos horizontales del *Panel principal* de Llonín. 1998. © Javier Fortea Pérez



Cueva de La Peña de Candamo (San Román, Candamo)

Equipo de investigación de la cueva de La Peña de Candamo. Diego Gárate Maidagán Y Olivia Rivero Vilá. Universidades de Cantabria y Salamanca
Calco del *Muro de los grabados*
5 m x 2 m. Escala según la gráfica métrica
Reproducción sobre vinilo
2010-2012

Se reproducen los motivos gráficos del *Muro de los grabados* superpuestos a la imagen fotogramétrica de la pared decorada. En trazos finos continuos se reproducen las líneas grabadas y en trama de color, negro, rojo o siena, los motivos pintados.



Calco del *Muro de los grabados* del Gran salón de La Peña de Candamo. (San Román de Candamo, Asturias). 2010-2012

DIEGO GARATE MAIDAGÁN. Universidad de Cantabria
OLIVIA RIVERO VILÁ. Universidad de Salamanca

El arte rupestre es un bien patrimonial inmueble cuyo estudio y difusión ha supuesto, por su propia naturaleza, un reto continuo para los especialistas, desde el mismo inicio de la investigación a finales del siglo XIX. La necesidad intrínseca de desplazarse *in situ* supone una limitación en lo que se refiere a los sistemas de documentación y análisis que se pueden aplicar en cada momento. Además, no debemos olvidar que algunos de los sitios decorados presentan unas notables dificultades de acceso y unos fuertes condicionantes que afectan y comprometen su estado de conservación.

De esta manera, los sistemas de documentación en el arte rupestre se han adaptado progresivamente a las propias problemáticas del estudio de cada uno de los sitios decorados, así como a las innovaciones tecnológicas para que dicho proceso sea más efectivo y preciso.

En este contexto, las nuevas tecnologías aportadas por la era digital, han supuesto un verdadero punto de inflexión, un antes y un después, en la manera de estudiar el arte rupestre. Es más, el continuo avance e implementación metodológica provoca una actualización constante de los procedimientos establecidos.

En el caso de la cueva de La Peña de Candamo, la restitución del *Muro de los grabados* del Gran salón se desarrolló entre los años 2010 y 2012, en el marco del proyecto dirigido por Soledad Corchón desde la Universidad de Salamanca.

El panel se compone de una roca caliza muy plana, con ligeras cóncavo-convexidades, recubierta por una capa de calcita y una colada transversal en la parte central que lo divide en dos. Las medidas totales del área decorada son de 760 cm. por 280 cm. y se diferencian los dos lados inferiores, izquierdo y derecho, y en un registro superior, otro grupo en el extremo superior izquierdo y otro en la parte superior central.

Representa la principal concentración de arte parietal de la cavidad y es, además, el lugar donde se observaron los primeros motivos a inicios del siglo XX.¹¹ A nivel regional, se trata de uno de los paneles de recurrencia gráfica

más importantes de la cornisa cantábrica, por la información que aporta en términos de cronología relativa para los diversos horizontes artísticos desarrollados durante el Paleolítico superior.

También se trata, con certeza, del panel más deteriorado del arte paleolítico cantábrico. Los innumerables grafitis, los impactos de proyectiles, las instalaciones eléctricas, los fallidos intentos de «restauración», entre otros actos, han provocado un deterioro grave e irreversible prácticamente en el casi centenar de unidades gráficas diferenciadas.

Todas estas características que presenta el *Muro de los grabados* (tamaño, complejidad artística, afecciones antrópicas, conservación, etc.), han condicionado de manera determinante la manera de abordar su estudio y, en concreto, su restitución gráfica.

Como punto de partida, se recopiló la información previa existente sobre el panel, tanto de las publicaciones científicas (trabajos de Hernández Pacheco, Benítez Mellado y Magín Berenguer) como de fotografías archivadas en colecciones públicas y privadas. De esta manera, se pudieron identificar los procesos de deterioro sufridos desde su descubrimiento hasta la actualidad.

La documentación fotográfica de los motivos parietales y de su emplazamiento en la cavidad se realizó combinando técnicas de tratamiento del color de la imagen y de reproducción tridimensional:

Tratamiento del color

Tras la identificación y documentación de los motivos, se procedió a realizar fotografías digitales para cada unidad gráfica, incluyendo macrofotografías de detalle de los contornos y de puntos específicos para la lectura del trazado, así como fotografías de las unidades compositivas para obtener una visión global de cada panel y del contexto espacial de cada motivo.

Las fotografías realizadas fueron tratadas (color, iluminación, etc.), utilizando la información numérica contenida en una imagen digital, la cual representa las distintas variables del color (tono, brillo...), para hacer visibles motivos y colores de difícil visibilidad. Para ello empleamos el plugin DStretch® del software ImageJ®, extensión creada por J. Harman, ampliamente utilizado para la identificación de motivos parietales. Igualmente, en algunos casos empleamos el software Adobe Photoshop® para la creación de imágenes ultravioleta a partir de fotografía digital (fig. 1), que nos permitieran identificar con mayor claridad motivos de difícil lectura, tanto pintados como grabados.

¹¹ Hernández-Pacheco, 1919.



◀ Tratamiento de luz ultravioleta realizado sobre fotografía digital para la identificación de motivos parietales en el *Muro de los grabados*. ©Diego Gárate Maidagán y Olivia Rivero Vilá

▲ Calco del sector derecho del *Muro de los grabados*, en proceso de ensamblaje en la cavidad con vistas a su verificación in situ. 2012. ©Diego Gárate Maidagán y Olivia Rivero Vilá

Reproducción fotogramétrica

La naturaleza tridimensional de los motivos y soportes estudiados planteó la necesidad de aplicar métodos de documentación en 3D que reflejen las características volumétricas de los mismos. Recurrimos a la fotogrametría digital consistente en la medición geométrica de objetos a partir de fotografías, ofreciendo la ventaja de obtener un modelado en tres dimensiones a partir de imágenes 2D. El programa utilizado, Agisoft Photoscan®, busca puntos homólogos en las fotografías, es decir, píxeles con una misma información RGB en distintas imágenes, lo que ha hecho necesario que la cámara estuviera configurada de una sola forma (luz, color, nitidez) durante todo el proceso de captura. Los modelos obtenidos mediante fotogrametría han sido exportados mediante ortofotos para la realización de los calcos en algunos sectores de la cueva, siguiendo una metodología que ya ha sido aplicada al estudio de los motivos artísticos prehistóricos.

La restitución de los paneles y motivos identificados se realizó sobre los soportes fotográficos y fotogramétricos

generados previamente, empleando para ello el tratamiento digital de la imagen y creando los calcos digitalmente en el caso de la pintura, mediante el programa Adobe Photoshop®. En el caso del grabado, los calcos se trazaron sobre film transparente, posteriormente escaneado y tratado infográficamente, siguiendo una metodología desarrollada por C. Fritz y G. Tosello.¹² Para obtener la resolución necesaria, se procedió a realizar los calcos a escala 1:2, con el fin de poder identificar con claridad los motivos grabados.

Los calcos fueron realizados *in situ* en el *Gran salón*, con el fin de poder efectuar directamente las observaciones necesarias de los motivos identificados sobre fotografía, y la lectura completa de los paneles fue verificada en la cavidad en diversas etapas para garantizar la restitución fidedigna del conjunto.

Una vez verificados en la cavidad, los calcos fueron tratados mediante Adobe Photoshop®. En esta restitución, optamos por minimizar la codificación referida al soporte, y los grafitis y alteraciones antrópicas recientes

¹² Fritz y Tosello, 2007.



Restitución *in situ* de los calcos de los motivos pintados mediante tratamiento digital de la imagen.2012.
©Diego Gárate Maidagán y Olivia Rivero Vilá

no fueron representadas. Ambas elecciones se deben a la naturaleza extremadamente compleja del *Muro de los grabados*, donde la multitud de trazos pintados y grabados constituye un palimpsesto de muy difícil lectura, y donde las alteraciones recientes son extremadamente numerosas. Nuestro objetivo consistió en dar visibilidad y legibilidad a los trazos paleolíticos, lo que nos ha llevado a descartar la representación de cualquier fenómeno reciente que afectara a la pared en el calco. Las distintas fases de decoración fueron agrupadas en capas, de manera que se

pudiera realizar una lectura progresiva del proceso de decoración del panel.

Durante la última década, con posterioridad al presente estudio, los sistemas de documentación tridimensional del patrimonio inmueble han seguido avanzado de manera exponencial, aportando nuevas técnicas y facilitando el acceso a las mismas. Al mismo tiempo, la posibilidad de captar imágenes a lo largo de todo el espectro electromagnético, ofrece unas posibilidades de precisión y exactitud mucha mayor en la restitución gráfica.

LAS RÉPLICAS REALISTAS

MIGUEL POLLEDO GONZÁLEZ

Consejería de Cultura, Política Llingüística y Deporte del Principado de Asturias

La realización de réplicas de conjuntos con arte rupestre no es un fenómeno nuevo, aunque es en estos últimos años cuando el modelo se ha desarrollado de manera más intensa y se ha consolidado, enfocado a poder mostrar, de manera más o menos realista, cuevas o paneles decorados que por sus características no son accesibles al público, o bien lo son de manera muy restringida. Los métodos y tecnologías de reproducción han evolucionado de manera notable en los últimos años, aunque sigue siendo necesaria la habilidad del artista plástico, capaz de ver y reproducir los motivos gráficos sobre los soportes elaborados a tal efecto, junto con el discernimiento arqueológico del investigador, que debe asesorar en la ejecución de las réplicas. De este modo los facsímiles se convierten en un punto de encuentro entre la investigación, la conservación y la difusión de este patrimonio.

En algunas reproducciones se ha buscado que el espectador disfrute de una experiencia muy parecida a la visita en una cueva real, si bien conceptualmente no tienen porque ser copias exactas de los originales. Con este criterio se desarrollaron en Francia las réplicas Lascaux II y Lascaux IV (Montignac), Chauvet 2 (Vallon-Pont-D'Arc) o Cosquer Méditerranée (Marsella). En España las réplicas de Ekaimberri (Cestona, Guipuzcoa), Altamira (Santillana del Mar, Cantabria) y el espacio expositivo *La Cueva de cuevas* en el Parque de la Prehistoria de Teverga (Asturias), son las que más se aproximan a este modelo inmersivo.

También se han realizado réplicas parciales que quedan integradas dentro de proyectos expositivos de museos, centros de interpretación o exposiciones temporales y que permiten al visitante conocer su contenido gráfico. Algunos ejemplos muy destacados son las réplicas de varias cuevas cántabras que forman parte de la exposición permanente del Museo Nacional y Centro de Investi-



El artista y prehistoriador Gilles Tosello trabajando en uno de los paneles de la réplica Cosquer Méditerranée. © Gilles Tosello

gación de Altamira, incluyendo muestras de Chufín, el Pendo, Fuente del Salín, Las Monedas o Cueva Urdiales. También el espacio expositivo *La galería*, en el Parque de la Prehistoria de Teverga, que mediante facsímiles cuidadosamente seleccionados desarrolla un completo discurso sobre el arte paleolítico europeo.

En el caso de equipamientos de sitios visitables, las réplicas pueden ayudar al usuario a comprender e interpretar mejor el yacimiento, cumpliendo una excelente función para entender los motivos gráficos y su contexto arqueológico, antes o después de la visita. Contamos con ejemplos de ello en el Parc de la Préhistoire (Tarascon-sur-Ariège, Francia), con réplicas de la cueva de Niaux; en el Museo del Parque Arqueológico del Còa



▲▲ Facsímil de La Covaciella, obra de Matilde Múzquiz y Pedro Saura, en la Galería del Parque de la Prehistoria de Teverga.
© La Nueva España, Miki López

▲ Facsímil del conjunto Vale de Jose Esteves.
Museo del Côa. © Santiago Calleja

(Vilanova de Foz Côa, Portugal) o en el Centro de Interpretación del Arte Rupestre del Montblanc (Tarragona, Cataluña) con una réplica del abrigo del Mas d'en Llort. En Asturias se desarrollaron este tipo de réplicas para el Centro de Arte Rupestre Tito Bustillo (Ribadesella), el Centro de Interpretación de la Caverna de Candamo (San Román) o el centro de interpretación de Peña Tú (Puertas, Llanes).

En los casos de cierres por conservación o restricciones muy severas en las condiciones de acceso por este motivo, se consideró que los facsímiles eran una alternativa a la demanda social y presión turística sobre estos yacimientos.¹ En España Altamira o Ekainberri son los ejemplos más destacados, pero también se han realizado reproducciones para equipamientos permanentes en un ámbito más local. Algunos ejemplos son la réplica del conjunto

¹ Fortea, 1993: 186.



Facsimil de la cueva de Marsoulas, realizado por Gilles Tosello y Carole Fritz para la exposición *L'art des Origines, Origine de L'art?* (Parc de Préhistoire de Tarascon-sur-Ariège, 2011). © Santiago Calleja

principal de La Covaciella para la Casa Bárcena en Carreña de Cabrales (Asturias) o la réplica parcial del arte de Fuente del Trucho en el Centro de Arte Rupestre del Río Vero (Colungo, Huesca). En el caso de la cueva francesa de Marsoulas (Salies-du-Salat), una excelente réplica de su panel principal está instalada en el Parc de Préhistoire de Tarascon-sur-Ariège y formó parte de la exposición temporal *L'art des Origines, Origine de L'art?* (2011).²

No todos estos proyectos facsimilares son comparables ni cumplen en igual medida la función para la que se han desarrollado. Particularmente en el caso de los pequeños centros las calidades en general son desiguales y las problemáticas de gestión de muchos de ellos impiden una apertura regular y continuada.

Las primeras réplicas

Desde los primeros descubrimientos la voluntad de interpretación y de difusión de los sitios con arte rupestre condujo, con los medios tecnológicos disponibles en cada momento, a la reproducción naturalista de los conjuntos decorados. A finales del siglo XIX, el investigador francés François Daleau contempló la realización de una réplica integral del conjunto gráfico de la cueva de Pair-non-Pair (Marcamps, Gironde), mediante varias placas de yeso con los moldes de los grabados, que se expusieron en Burdeos en 1898 y en la Exposición Universal de París en 1900.³ En un momento en que se aclaraba el debate sobre la antigüedad del arte paleolítico, su exhibición estaba orientada a valorar y defender su autenticidad.

² Fritz y Tosello, 2010.

³ Aujolat, 1993: 379; Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, 2018: 4.



Trabajos en Altamira para la toma de fotografías estereoscópicas. 1957. © *Deutsches Museum*

En la década de los años 50 del siglo xx, el museo de ciencia y tecnología *Deutsches Museum* de Múnich inició los trabajos para hacer una copia realista del techo de los policromos de Altamira, a través de su departamento de Química y con la iniciativa del profesor Eric Pietsch. Para llevar a cabo la reproducción del techo se utilizó un avanzado sistema de fotogrametría estereoscópica. Con ello se obtuvo una representación en relieve muy exacta del techo original, sobre el que se hicieron las representaciones gráficas. Además de la reproducción del museo alemán, inaugurada en 1962, dos años más tarde se instaló una segunda réplica que el *Deutsches Museum* ofreció al Estado Español y que actualmente forma parte de la exposición permanente del Museo Arqueológico Nacional (Madrid).⁴

En Francia, tras el cierre al público de Lascaux (Montignac, Francia) en 1963, se empezaron a desarrollar proyectos encaminados a la reproducción del arte rupestre de la cueva, que culminarán en 1983 con la inauguración de la réplica Lascaux II. Tres años antes, en 1980, se había expuesto en el Grand Palais de París una restitución del *Salón de los toros*, a partir de un modelo tridimensional

sobre el que se reprodujeron los motivos gráficos aplicando un proceso fotográfico desarrollado por Kodak-Pathé. Sin embargo, en Lascaux II se utilizó de nuevo la tecnología de fotogrametría estereoscópica para la reproducción del *Salón de los toros* y la *Galería axial*, recreando la atmósfera de la cueva original, en un espacio subterráneo ubicado en su entorno inmediato. La reproducción de su arte rupestre se hizo siguiendo un riguroso método de investigación científica y de ejecución artística, acorde a las técnicas empleadas en el original. Desde 1972, cuando se inicia el proyecto, los artistas Monique Peytral, Bernard Augst y Pierre Weber estuvieron asesorados por especialistas como Denis Vialou o André Leroi-Gourhan. El punto de partida de la obra fue la construcción de una malla metálica a partir de la estereofotogrametría hecha por el Instituto Geográfico Nacional francés. Los materiales de reconstrucción fueron cemento y morteros sobre los que se realizaron los motivos gráficos con pigmentos naturales, aplicados tanto en lechada líquida como en polvo seco, utilizando las manos, pinceles de fibras vegetales o soplando la pintura.

Tras una interrupción en 1975 debido a los problemas financieros del promotor de la réplica, los trabajos se retomaron en 1979 por mediación de la oficina de-

⁴ Pietsch *et al.*, 1964.



Detalle de la réplica de Altamira en el Museo Arqueológico Nacional.
 © Museo Arqueológico Nacional. Inv. RP-2016-09-15. Fotografía: Artyco S.L.

partamental de Turismo de la Dordoña, incorporando al equipo a nuevos especialistas, pintores y escultores, como Serge Moro, Yves y Anna Banchelin y Renaud Sanson, quien será el responsable de la creación del *Salón de los toros*, para cuya ejecución, dada la altura y el tamaño de las figuras, fue necesaria la construcción de un complejo sistema de andamiajes. Los trabajos se concluyeron bajo la dirección científica de Norbert Aujoulat.⁵

La neocueva de Altamira y Ekainberri

En España el antecedente inmediato del proyecto de réplica de Altamira fue un facsímil de un área de 35 m² del techo policromo, realizado en 1993 para el parque cultural de la villa española de Shima, en Japón, obra de Matilde Múzquiz y Pedro Saura.⁶

La réplica de Altamira para el Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira en Santillana del Mar formó parte de un ambicioso plan museológico, que incluía desde la realización de un nuevo edificio como sede

hasta la recuperación del entorno natural de la cueva. El proyecto contempló la idea de una neocueva, diseñando un espacio interior que recrea el espacio de la gruta tal como era en época paleolítica. Mediante fotogrametría se determinó de manera muy exhaustiva el relieve del techo, con hasta 40.000 puntos topográficos por metro cuadrado, lo que sirvió para hacer una ortoimagen que permitía ubicar la posición exacta de cada figura. El relieve se realizó con bloques de poliuretano expandido sobre el que se implantaron las texturas de techos y paredes, tallando las grietas y fisuras naturales de la roca. Con posterioridad se obtuvieron moldes de silicona que se reforzaron con fibra de vidrio y que se cubrieron de una capa de roca artificial compuesta de caliza molida, aglutinantes y pigmentos. El desarrollo del soporte fue obra de Sven Nebel, especialista en modelos y reconstrucciones para exposiciones y museos.

La ejecución material del arte de Altamira sobre ese techo es fruto de la capacidad y experiencia de Matilde Múzquiz y Pedro Saura como artistas plásticos, pero también resultado de los procesos de investigación previos y el conocimiento adquirido por estos creadores, analizando las técnicas, los trazos y los gestos de los artistas paleolíticos. Inaugurada en 2001, no es solo un elemento museístico

⁵ Aujoulat, 1987.

⁶ Lasheras *et al.*, 1995.



Neocueva de Altamira. Elaboración de la réplica de la Sala de Polícromos por Matilde Múzquiz y Pedro Saura.
© Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira. Fotografía: Pedro Saura

más, orientado al turista ocasional, sino un instrumento de conocimiento para profanos y especialistas⁷.

La propuesta para la réplica de Ekain, cueva cerrada al público, plantea un modelo diferente, de carácter más envolvente, donde manteniendo unos altos estándares de calidad en sus reproducciones, se intenta recrear la sensación de visitar una cueva original, en cuanto a recorrido, velocidad, impacto visual e iluminación. Se integra en un espacio museístico cuya sede es un gran edificio de hormigón, acero corten y vidrio, que alberga, además de la réplica, espacios expositivos más tradicionales y áreas de servicios diversos para los usuarios. La ejecución material de la réplica parte de una planimetría en 3D sobre la que se realizan los moldes para los paneles, fabricados con polímeros plásticos recubiertos de tierra, arena y piedra pulverizada. El proceso de reproducción gráfica fue ejecutado por la empresa ZK Productions de Montignac, bajo la dirección Renaud Sanson, utilizando las técni-

cas y pigmentos originales. Se ha recreado un 25% de la superficie de la cueva original, donde se recogen la gran mayoría de los motivos gráficos documentados hasta el momento de su realización. Inaugurada en 2008, brinda la posibilidad de conocer el arte de una de las cuevas cantábricas más relevantes, en un espacio expositivo con unas condiciones de accesibilidad que recrean de manera muy realista la visita a una cueva auténtica.⁸

La notoriedad de las réplicas inmersivas: Chauvet 2, Lascaux IV y Cosquer Méditerranée

La cueva francesa de Chauvet, descubierta en 1994, conforma uno de los conjuntos de arte rupestre más espectaculares del mundo, pero sus características hacen que jamás pueda ser abierta al público. La región del Ardèche, donde se ubica, era un destino rural de turismo activo y de

⁷ Múzquiz y Saura, 2003.

⁸ Asensio *et al.*, 2012.



Facsímil del Panel de los Caballos de Ekaimberri, realizado por ZK Productions bajo la dirección de Renaud Sanson.
© Fundación Ekain

naturaleza, sometido a una fuerte estacionalidad. La construcción de la réplica de la cueva iba más allá de la mera implantación de un nuevo aliciente turístico para visitar la región. Se proponía con el proyecto la transformación del modelo, dirigido ahora a un público cualificado y más exigente en cuanto a equipamientos, alojamientos y hostelería. Inaugurada en 2015, Chauvet 2 habría de ser un motor de transformación de una de las principales actividades económicas de la comarca, y supuso una inversión de 55 millones de euros procedentes de fondos públicos.

El complejo museístico que alberga la réplica está compuesto por diversos edificios integrados en un espacio abierto que incluye miradores, zonas de descanso y áreas de servicio para los visitantes. La reproducción de la cueva se adaptó a un espacio circular que permitió acoger 8.000 m² de pared sobre la cual representar la totalidad de sus paneles decorados a tamaño natural. La realización de los principales conjuntos de la réplica fue confiada a Gilles Tosello, quien forma parte del equipo de investigación de la cueva, aunando en su perfil al artista plástico

y al prehistoriador. Licenciado en Artes Gráficas y doctor en Prehistoria, en sus investigaciones pudo interiorizar el estilo y analizar las diferentes fases de realización gráfica a partir de un exhaustivo estudio de las superposiciones. Sacrificando la precisión milimétrica de la copia, consiguió trasladar el energético dinamismo de su dispositivo gráfico. Y la realización de la réplica como artista plástico le permitió contrastar otras observaciones, como el orden de ejecución gráfica, la orientación del trazo, la ubicación de la fuente de luz o si el artista era zurdo o diestro.⁹ Para Tosello, el reto como artista y como prehistoriador a la hora de reproducir el arte paleolítico es «dejar de lado la emoción; no hay que intentar meterse en la piel del pintor prehistórico y hay que guardar una cierta distancia para analizarlo todo con más razón que pasión».¹⁰

⁹ Fritz y Tosello, 2017.

¹⁰ *El País*, 6 de junio de 2021. Entrevista de Silvia Ayuso, disponible en <https://elpais.com/cultura/2021-06-06/los-misterios-sumergidos-de-cosquer-salen-a-la-superficie.html#>.



▲ De izquierda a derecha, Gilles Tosello y sus colaboradores Bernard Toffoletti y David Sartre-Doublet, delante del facsímil del *Panel de los felinos* de Chauvet. © Gilles Tosello

◀ Detalle del facsímil Lascaux IV, realizado por el *L'Atelier des Fac-Similés du Périgord*

▶ Gilles Tosello trabajando en uno de los paneles de la réplica Cosquer Méditerranée. © Gilles Tosello

Lascaux IV es la réplica que alberga el Centro Internacional de Arte Parietal Montignac- Lascaux, equipamiento museístico de vanguardia dedicado al arte rupestre de esta cueva, inaugurado en 2016. Se trata de un proyecto promovido por la administración regional francesa, a través del Consejo General de la Dordogne, donde se invirtieron 66 millones de euros financiados a través de fondos europeos de desarrollo regional, aportaciones del Estado francés, del Consejo General Local y de promotores privados. Lascaux IV da continuidad a Lascaux III, muestra itinerante creada en 2012, que contiene cinco réplicas realistas de la *Nave* y del *Pozo*, conjuntos que no quedaron reproducidos en la réplica Lascaux II. El planteamiento de esta nueva réplica pasa por la realización de una copia exacta de la parte visitable de la cueva y del aspecto que esta presentaba en el momento de su cierre en 1963, incluidos los acondicionamientos acometidos en la cavidad para su visita pública. La reproducción ha sido obra del *L'Atelier des Fac-Similés du Périgord*, con un trabajo coordinado de una treintena de artistas y técnicos especializados, encabezados por Francis Ringenbach como director artístico.

Cosquer, al igual que Chauvet, es otro ejemplo de cueva con arte paleolítico que no se podrá visitar jamás. Des-



Facsímil del *Muro de los grabados* realizado por José Prieto en el Centro de Interpretación de la Caverna de Candamo.
© Ayuntamiento de Candamo. Fotografía: Jorge Lorenzo

cubierta por el buzo profesional Henri Cosquer, la gruta se encuentra sumergida en la costa de Marsella y solo es accesible a través de un túnel submarino de 150 m. de longitud cuya entrada está a casi 40 m. de profundidad. La réplica, inaugurada en 2022, se encuentra en una sala ubicada bajo el nivel del mar en la denominada Villa Méditerranée. Se trata de un proyecto museístico promovido por la región Sur-Provenza-Alpes-Costa Azul, diseñado, construido y gestionado por la sociedad Kébler Rosillon. Pretende ser una réplica inmersiva pero no idéntica, ya que el arte de Cosquer se reproduce en una sala de menores dimensiones que la cueva real. La réplica fue realizada por Déco Diffusion y Gilles Tosello, con las mismas técnicas y tecnología que la empleada en la réplica Chauvet 2. Sin embargo, en este caso Tosello hubo de enfrentarse a un desafío diferente, dado que ni él ni ningún miembro de su equipo conocen la cueva, que han tenido que reproducir a partir de la documentación fotográfica y en 3D obtenida por otros especialistas. Se ha buscado un recurso efectista, quizá menos realista que en Chauvet 2 o

Lascaux IV, dividiendo virtualmente la cueva original en cinco salas por las que el visitante se desplaza en plataformas autónomas.

Réplicas y arte rupestre en Asturias

En Asturias el equipamiento pionero con réplicas realistas fue el Centro de Interpretación de la Caverna de Candamo, inaugurado en 1999 en el restaurado Palacio Valdés-Bazán, sede de la Casa de Cultura del concejo, ubicada en la localidad de San Román.

Este equipamiento, de gestión municipal, se desarrolla con la pretensión de que complemente la visita de la cueva de La Peña durante su restringido periodo de apertura pública y a la vez supla la visita a la cueva en su obligado periodo de cierre.

La Peña de Candamo, cueva clásica cantábrica, tuvo que cerrar al público en 1980 debido a graves problemas de conservación, que incluían afecciones medioambien-



Facsímil del *Camarín de las vulvas* realizado por Sven Nebel para el Centro de Arte Rupestre Tito Bustillo.
© Sociedad Pública de Gestión y Promoción Turística y Cultural del Principado de Asturias

tales, contaminación biológica y agresiones directas a los paneles decorados. Tras la clausura, la reapertura se produjo en los años 90, si bien su estado de conservación sigue siendo muy precario y los paneles agredidos presentan daños irreparables. La gestión actual de las visitas se reduce a un periodo de apenas tres meses, con un cupo diario de tan solo 45 personas. La dificultad para reconocer el arte de la cueva y las estrictas condiciones de acceso hacen que el Centro de Interpretación se convierta en un elemento esencial para la conservación y la difusión de su contenido gráfico, destacando el realismo de las réplicas realizadas por José Prieto Merediz.¹¹

En 2006 se inauguraba en la localidad de Puertas de Vidiago el Aula de Interpretación de Peña Tú, asociado a uno de los sitios arqueológicos más emblemáticos de Asturias, cuyo conjunto gráfico fue descubierto en 1913. Declarado Monumento Nacional en 1924, el singular peñón rocoso alberga un conjunto gráfico con pinturas y grabados que desde 1914 ha sido visitado y revisitado en numerosas ocasiones por diferentes especialistas. Su estado de conservación ya era precario en el momento de su descubrimiento, con las pinturas en mal estado debido a su exposición exterior y los grabados dañados por la alteración natural del soporte y agresiones directas. En

esas condiciones, para la exposición se contempló la instalación de una réplica del conjunto gráfico, que ayuda al visitante en su interpretación. No obstante, la réplica actual se basa en el primer calco, realizado en 1914 por Juan Cabré, que ha sido revisado, rectificado y precisado en estudios posteriores.¹²

Otros dos equipamientos de sitio cuentan con réplicas: la Casa Bárcena, en Carreña de Cabrales, alberga una réplica del panel principal de La Covaciella, no muy lejos del entorno en el que se ubica la cueva, cerrada al público. Inaugurada en 2011, fue realizada por la empresa Artemisa, en su momento pionera en servicios de 3D de documentación y reproducción de arte, patrimonio y arquitectura, con la colaboración de la fundación ITMA. El segundo sitio es el Centro de Arte Rupestre Tito Bustillo (Ribadesella), donde Sven Nebel desarrolló las réplicas del *Camarín de las vulvas* y de la *Galería de los antropomorfos*, dos conjuntos que no forman parte de la visita guiada a la cueva riosellana.

El gran proyecto en Asturias relacionado con el arte rupestre y en el que las réplicas forman parte importante del discurso expositivo es sin duda el Parque de la Prehistoria de Teverga, inaugurado en el año 2007.¹³ Su desa-

¹¹ Rodríguez y Barrera, 2008.

¹² Teira *et al.*, 2024.

¹³ Fortea y Fernández de Castro, 2007.



▲ Facsímil de las ciervas de Covalanas (Cantabria), realizado por Matilde Múzquiz y Pedro Saura en la Galería del Parque de la Prehistoria de Teverga. © Sociedad Pública de Gestión y Promoción Turística y Cultural del Principado de Asturias, Camilo Alonso

▼ Facsímil del *Panel de los bisontes adosados* de Lascaux, realizado por Renaud Sanson en la Galería del Parque de la Prehistoria de Teverga. © Sociedad Pública de Gestión y Promoción Turística y Cultural del Principado de Asturias, Camilo Alonso

▶ ▲ Detalle del facsímil del *Panel principal* de Llonín, realizado por Matilde Múzquiz y Pedro Saura en la Galería del Parque de la Prehistoria de Teverga. © Santiago Calleja



rollo parte de una idea primigenia surgida a principios de los años 90, denominada *El alba del Arte*, que contaba con el patrocinio de la Fundación Príncipe —hoy Princesa— de Asturias. Si bien la idea no se sustanció entonces, se mantuvo presente hasta el año 2001, donde se retoma, se adapta y finalmente se plasma en un proyecto museístico de gran envergadura, inédito en Europa.

El propósito era presentar una panorámica amplia, actualizada, descriptiva y explicativa del arte paleolítico, que incluyese una adecuada selección de réplicas, complementadas con fotografías, gráficos y paneles explicativos. Conocer mejor, divulgar, proteger y al mismo tiempo mostrar, en una síntesis del arte rupestre paleolítico que permitiese extender la emoción que su observación directa suscita.

Algo clave en el proyecto era la no sujeción a yacimiento alguno, dotándolo de un carácter universal al margen de localismos y regionalismos, lo que a su vez permitía libertad en la elección del emplazamiento.

El punto de partida del proyecto fue la reunión de un comité científico que desarrollaría el discurso expositivo esencial del Museo, formado por los prehistoriadores Jesús Altuna, Dominique Baffier, Jean Clottes, Javier Fortea,



Panel principal de Tito Bustillo, realizado por Matilde Múzquiz y Pedro Saura en la Cueva de Cuevas del Parque de la Prehistoria de Teverga.
© La Nueva España, Miki López

Manuel González Morales y Marco de la Rasilla. Se prodigaron las reuniones con gestores, urbanistas y arquitectos, dado que la arquitectura debía quedar subordinada al paisaje y al discurso expositivo. Y por supuesto, con los autores de las réplicas, contando con la experiencia y cualidades de Matilde Múzquiz, Pedro Saura, Sven Nebel, Renaud Sansón y Gilles Tosello, buscando la calidad, la exactitud y la precisión en el trabajo de reproducción gráfica.

Se concibió un Museo con dos edificios integrados en su espacio natural, en las proximidades de San Salvador. Uno de los edificios acoge el espacio denominado *La galería*. En él se interpreta todo lo relativo al arte paleolítico siguiendo un esquema de interrogantes (qué, cómo, cuándo, quién) que son respondidos en los contenidos diseñados por el comité científico. En esta primera parte ya aparece una primera réplica, la del panel de los signos de la cueva de Niaux, que muestra la temática abstracta como parte esencial del dispositivo gráfico paleolítico, que en algunos casos expresa la variabilidad regional y en

otros la sinonimia de motivos que aparecen idénticos en cuevas ubicadas en territorios distantes.

En *La galería* se va a prestar especial atención a los significados (por qué), recurriendo a la reproducción facsimilar para buscar las respuestas con emotividad, permitiendo el contacto directo del espectador con paneles decorados, algunos de cuyos originales no visitará jamás. El *Panel de los caballos* de Chauvet, La Covaciella, las ciervas tamponadas de Covalanas o la escena del pozo de Lascaux, muestran como el uso de las cuevas responde a una larga tradición cultural, donde sus diferentes espacios, grandes salas o pequeños nichos, las grietas o los volúmenes de las paredes, participan de manera activa en la composición gráfica.

Los diferentes facsímiles que van apareciendo por el recorrido de *La galería* nos acercan a las diferentes teorías interpretativas: Llonín, Altamira, Lascaux o Ekain son el hilo conductor para exponer las ideas del ocio y el placer como motivación del arte rupestre paleolítico, también



Facsímil del *Camarín* de Candamo, realizado por Matilde Muzquiz y Pedro Saura en la Cueva de Cuevas del Parque de la Prehistoria de Teverga.
© La Nueva España, Miki López

del totemismo a la magia simpática o del estructuralismo al chamanismo.

El segundo de los edificios alberga la llamada *Cueva de cuevas*, en un espacio sin paneles explicativos, que intenta recrear las condiciones de visita a una cueva real, con suelos irregulares, paredes de piedra y tierra y espacios un poco opresores con techos bajos, humedad y poca luz. A través de un recorrido un tanto laberíntico se nos va conduciendo a tres facsímiles cuidadosamente seleccionados, donde apreciaremos la acumulación diacrónica del *Panel principal* de Tito Bustillo, la suntuosidad sincrónica del Panel IV del Salón Negro de Niaux o la espectacular escenografía del *Camarín* de Candamo, donde la arquitectura natural de la cueva es utilizada y modificada durante el paleolítico a fin de ubicar este conjunto en un lugar especial y destacado.

El desarrollo de réplicas y facsímiles busca acercar al espectador al conocimiento de conjuntos y cuevas con arte rupestre. En ocasiones la pretensión no es suplir al original, sino exponer su realidad gráfica para ayudar al observador a comprender y descifrar lo que la pared alberga. En otras ocasiones se busca transmitir la emotividad que el arte rupestre suscita, como si se visitase y se deambulase por una cueva auténtica. Y aunque pensemos que en realidad nada puede suplir la contemplación directa del arte paleolítico original, hay que reconocer que la labor de los especialistas en la reproducción del arte rupestre nos ofrece de manera muy visual y fiel los resultados de la investigación científica, convirtiendo su obra artística en una forma sintética y amable de transmitir conocimiento.¹⁴

¹⁴ Lasheras, 2008.



JOSÉ PRIETO MEREDIZ (CASTRILLÓN, ASTURIAS, 1957)

MIGUEL POLLEDO GONZÁLEZ

Consejería de Cultura, Política Llingüística y Deporte del Principado de Asturias

José Prieto Merediz es un artista plástico de larga trayectoria, multidisciplinar, de sólida formación. Trabaja con soltura en el ámbito de la pintura, la escultura o contenidos artísticos más vanguardistas, como proyectos donde la luz juega un papel esencial, con la instalación de cajas de luz o el uso de hologramas y laser.¹

Trotamundos del arte, se formó en Valencia, iniciando sus estudios en 1977 en la Escuela Superior de Bellas Artes San Carlos de Valencia, justo en el momento en el que este centro de estudios, tras una larga trayectoria, pasará a formar parte de la Universidad Politécnica, integrándose en 1981 en el campus de Vera, donde Prieto completará su formación artística y universitaria en 1983, en la especialidad de Pintura. Será en Valencia donde participe en su primera exposición colectiva, dentro del ciclo *Artistas jóvenes de la Facultad de Bellas Artes*.

Entre 1983 y 1985 realizará una estancia en México, en la que trabajará como profesor de diseño e ilustración en el Centro de Estudios Superiores Gómez Palacio (Cohauila, Durango, México), compatibilizando su labor como docente con otras tareas profesionales, que van desde la realización de maquetas (Parque España Torreón) a proyectos de interiorismo o diseños de iluminación en comercios o galerías de arte (Amart). En esta corta estancia tendrá ocasión de exponer obra en muestras colectivas de galerías locales (Amart, El Granero, Marchand) o en centros educativos (Joven Plástica Española, en el Tecnológico de Monterrey).

Tras su regreso participa en otra muestra colectiva en Castrillón (Asturias) en 1985. Su primera muestra individual será en 1987, en la Sala Murillo de Oviedo. Tam-



Fecundidad. Acrílico, témpera y tinta sobre papel.
100 cm x 70 cm. 1989. © José Prieto Merediz

¹ «Zul, el sueño de la razón», dentro del proyecto expositivo *Atrapados por la Luz*, Karas Studios, Madrid, 1992 (Prieto, 1992).



Luz de silencio. Acrílico, témpera y tinta sobre papel.
157 cm x 107 cm. 1993. © José Prieto Merediz



Olmeca I. Acrílico, témpera y tinta sobre papel.
100 cm x 70 cm. 1991. © José Prieto Merediz

bién participa en varios certámenes de pintura (Ciudad de Alcalá, Madrid, 1988; Conde Duque, Madrid, 1989). Su formación y su experiencia laboral le permitirán trabajar hasta 1993 en la realización y montaje de todos los escaparates de la marca Loewe en España, encargándose además de la dirección de la primera promoción de escaparatistas de la Fundación Loewe. A principios de los 90 también se responsabilizará de algunos diseños publicitarios (Club Brugge Koninklijke Voetbalvereniging, 1994).

A lo largo de la década de los 90 mantendrá una notable actividad como artista plástico, tanto en exposiciones individuales (Fundación Instituto Internacional de España, Madrid, 1990; Fundación Loewe, Madrid, 1991; instalación ZUL/El Sueño de la Razón, Karas Estudios, Madrid, 1992; exposición escaparates de Loewe, V Centenario, simultánea Madrid, Barcelona, Valencia, 1992; Conferentie Van de Jonge Balie, Brujas, 1993; sede de

la UEFA, Bruselas, 1993; Galería Spaarkredit, Brujas, 1994), como colectivas (Ayuda en Acción, Centro Cultura de Tarragona, 1991; galería del Palau Valencia, 1992). Su obra estará presente en ferias internacionales como ARCO (galería Karas Studios, Madrid, 1993) o en la Bienal de Arte de Cerveira (Portugal, 1993). Participa en el Certamen de Artes Plásticas Villa de Rota (Cádiz, 1990), en el Certamen Nacional de Pintura de Luarca (Asturias, 1996) o la Bienal Internacional de Arte de la Mar de Salinas (Asturias, 1998). También realiza obra escultórica en relación con los contenidos del Museo del Ferrocarril de Asturias (Gijón, 1998).

Ya en el año 2000 participa de nuevo en exposiciones colectivas, en la sala La Colonia (Salinas, Asturias, 2000), la galería Amaga (Avilés, Asturias, 2002) y la Casa de Cultura de Avilés (Asturias, 2005). No obstante, sus exposiciones más recientes han sido individuales: en 2014 en la



Umbral de la Ciudad Dormida. Acrílico, témpera y tinta sobre papel. 215 cm x 152 cm. 1992. © José Prieto Merediz

Casa de Cultura de Grado (Asturias), con el título *Tras la huella del hombre*; y en 2023 la muestra *Algo tendrá que ver*, en la sala Bocana de Avilés (Asturias), organizada por la asociación cultural La Serrana.

Tras la huella del hombre recoge una serie de obras escultóricas y pictóricas que reflejan la visión del autor sobre las culturas precolombinas, con cuadros inspirados en las culturas maya, inca o azteca, utilizando de manera general una técnica mixta de acrílico, témperas y tintas de colores vibrantes y variadas texturas, destacando los colores verdes, amarillos y ocres, que transforman las conocidas esculturas del mundo precolombino en arte moderno. Estas obras se mezclan con cuadros de temática actual, en un discurso artístico que emplea el arte como crítica del sistema. La muestra incluía además la colección *El Dorado*, en la que Prieto vuelca su versión particular sobre el mito, mediante piezas escultóricas de aluminio



Interpretación de la Gran vaca negra de Lascaux.
Acrílico sobre papel. 30 cm x 45 cm. 1986.
Colección particular © José Prieto Merediz

bañadas en oro y dispuestas en vitrinas, donde destacan varias máscaras y bustos femeninos.

Algo tendrá que ver, su muestra más reciente, es un encuentro y a la vez un repaso de diferentes obras a lo largo del tiempo, donde recupera acuarelas y óleos sobre lienzo realizados en su juventud. También está muy presente la cerámica precolombina. El interés de Prieto por el mundo precolombino surge precisamente de su estancia en México, como reflejo de su inclinación por las culturas desaparecidas, algo que está muy presente en sus trabajos relacionados con la Prehistoria y la Arqueología. Para Prieto los vestigios de estas culturas «son formas de aspecto grotesco, no sofisticadas, con las que se refleja la brevedad del ser». Pero el resultado final de su trabajo son obras llenas de vida, «como alegato de la fertilidad y la abundancia».²

Ese interés por la Arqueología le ha llevado a participar en numerosos proyectos para exposiciones o equipamientos relacionados. Así, en 1995 participa en la dirección y realización artística de la exposición *El oro de los astures* (Palacio de Revillagigedo, Gijón) y en el diseño de esculturas y escenografías para el Museo Arqueológico de la Campa Torres, dentro de la muestra temporal *Astures. Pueblos y culturas del imperio romano* (Gijón), dedicada al proceso de romanización en el norte de España. También participará del diseño de varias escenografías para el Aula Didáctica del Castro de Coaña (Asturias, 1996) y del Centro de Interpretación de Peña Tú (Llanes, Asturias, 2005).

² Diario *La Nueva España*, 18 de febrero de 2014.



Proceso de realización de las réplicas de la cueva de Candamo. © Juanjo Arrojo

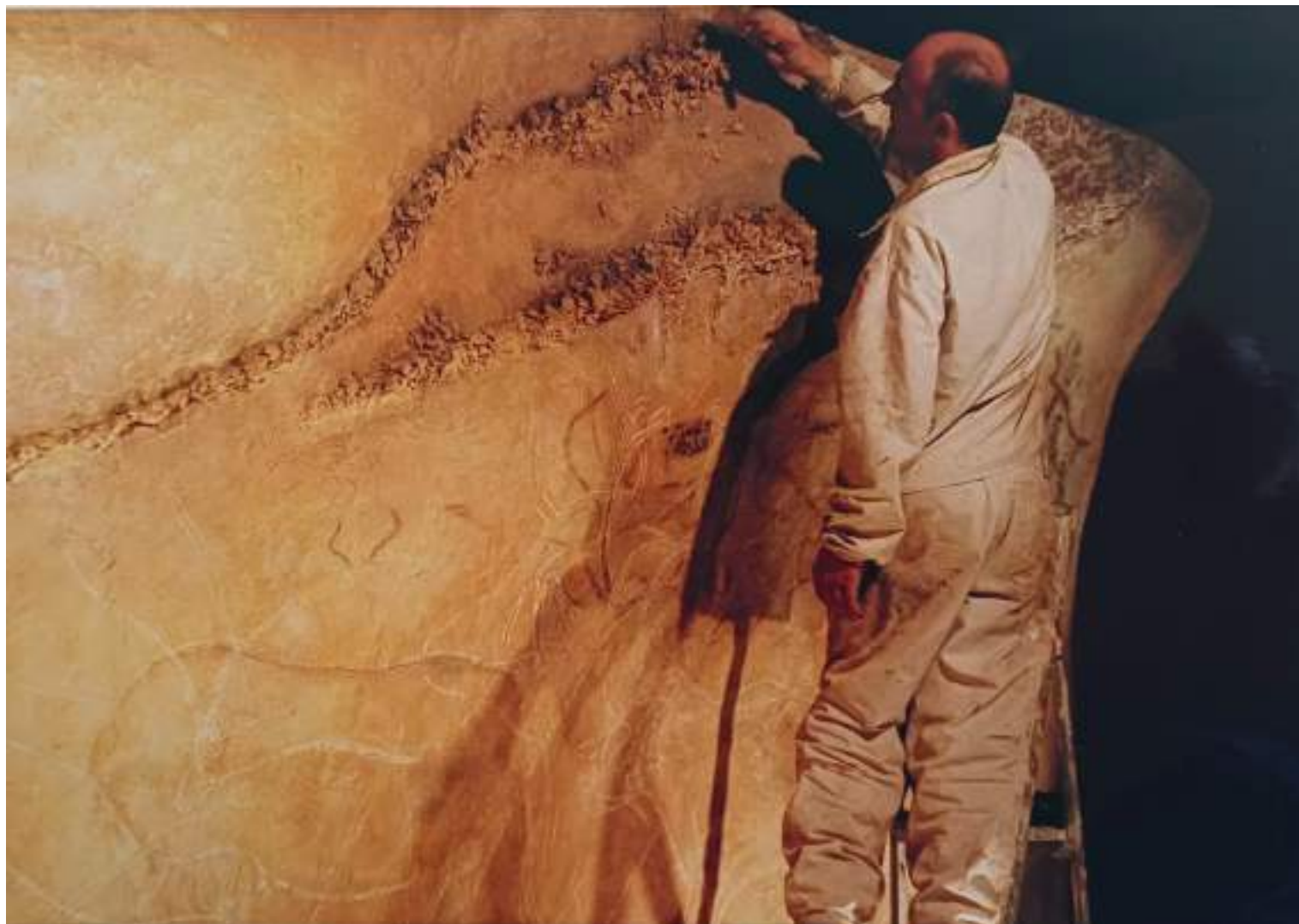
Respecto a sus trabajos relacionados con el arte rupestre, es el autor de varias reproducciones realistas de la cueva de La Peña de Candamo, instaladas en el Centro de Interpretación cuya sede es el Palacio Valdés-Bazán de San Román. El equipamiento, inaugurado en 1999, incluye facsímiles del conjunto del *Muro de los grabados*, del *Talud* y del *Camarin*, todos ellas realizados a escala natural. La exposición permanente se complementa con una excepcional reproducción realizada en 2002 de la llamada *Gran hornacina* de la cueva de La Lluera (San Juan de Priorio), uno de los conjuntos paleolíticos de arte exterior de mayor entidad y complejidad gráfica de toda la zona cantábrica.

Además de estas reproducciones, en 2002 hizo dos copias parciales del *Panel principal* de Tito Bustillo para el Ayuntamiento de Ribadesella, una de las cuales forma parte de la exposición temporal.

Su trabajo es pionero en la realización de este tipo de facsímiles, que desarrolla mediante un minucioso trabajo totalmente artesanal, desde la toma de medidas para la reproducción volumétrica de las paredes decoradas hasta el acabado final, pasando por el desarrollo de texturas y la plasmación de los motivos gráficos, pintados o grabados.

Los facsímiles, divididos en diferentes piezas, se hacen sobre un alma de madera que se cubre de espuma de poliuretano, que se moldea hasta alcanzar la forma buscada, utilizando luego yeso, diferentes tipos de mortero y resinas para obtener la textura deseada. Sobre ese soporte se dibujan las figuras, utilizando pigmentos naturales y acrílicos. El resultado final es sorprendente y realista, lo que destaca en la especial ambientación de los espacios que albergan estas obras.

José Prieto Merediz: catálogo de reproducciones



Realización del *Muro de los grabados* de Candamo. © Juanjo Arrojo

Los facsímiles expuestos obra de José Prieto Merediz son una obra de estudio con un facsímil de la cueva de Candamo, propiedad del autor, y una reproducción parcial del Panel Principal de Tito Bustillo, propiedad del Ayuntamiento de Ribadesella. Ambas reproducen de manera realista no solo las figuras representadas, sino la textura del soporte y los volúmenes de la roca.



Fotografía: Alberto Gombáu

Cueva de La Peña de Candamo (San Román, Candamo)

José Prieto Merediz, 2008
Reproducción del *Talud*
185 cm x 140 cm. Escala natural
Madera, espuma de poliuretano, mortero, resinas y acrí-
licos

Facsímil de estudio realizado para una colaboración con el INCAR-CSIC. Reproduce la figura central del conjunto, un caballo pintado en color rojo orientado hacia la derecha en posición oblicua descendente, además de restos de pintura en color negro.



Fotografía: Alberto Gombáu

Cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias)

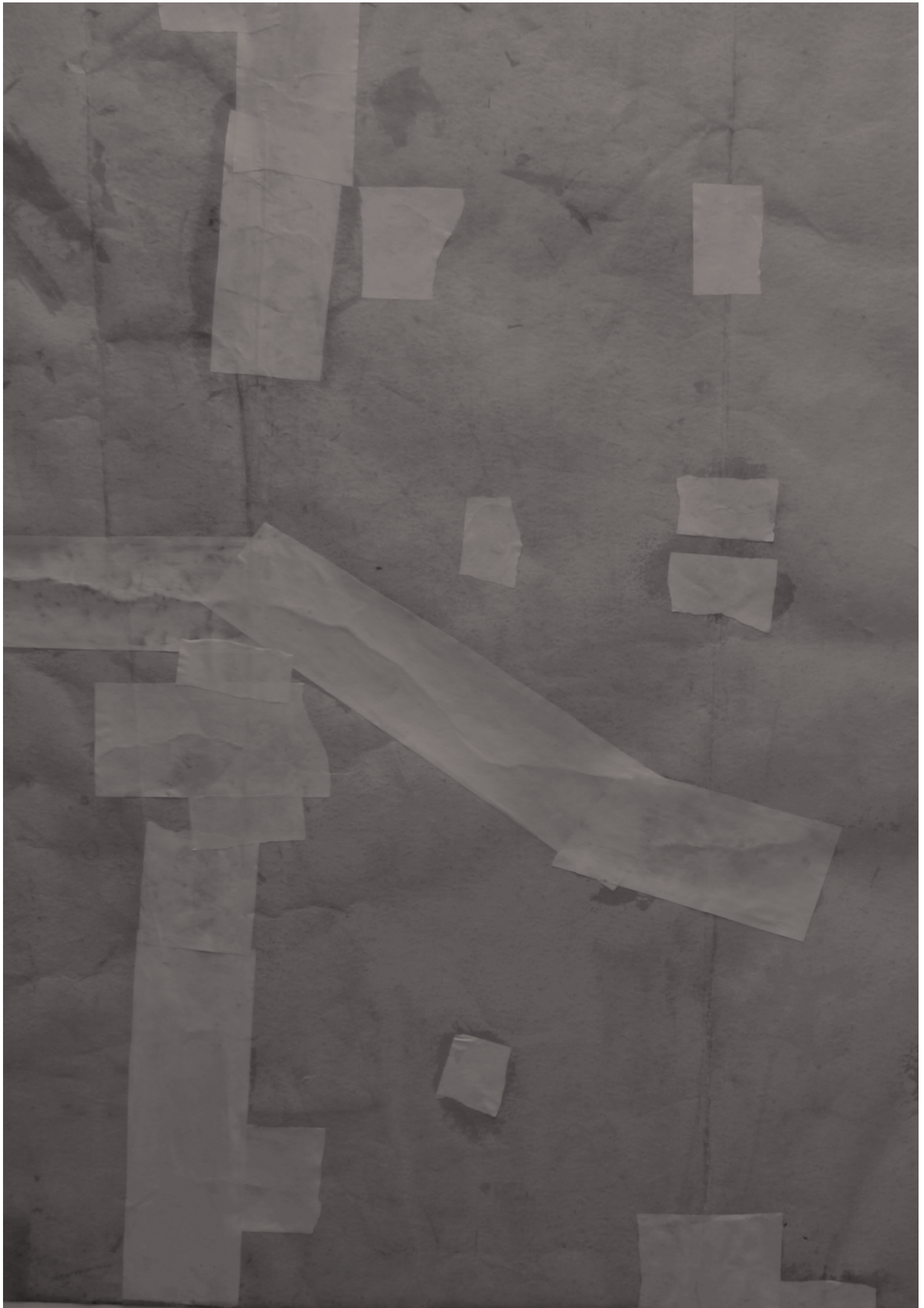
José Prieto Merediz, 2002

Panel principal

241 cm x 171 cm. Escala natural

Madera, espuma de poliuretano, mortero, resinas y acrílicos

Reproducción de la parte central del Panel Principal de Tito Bustillo, con las figuras de un caballo y un reno afrontados, realizado para el Ayuntamiento de Ribadesella.



LA CONSERVACIÓN MATERIAL DE LA COLECCIÓN DE DIBUJOS DE ARTE RUPESTRE

BEATRIZ GARCÍA ALONSO

Restauradora del Museo Arqueológico de Asturias

Siempre que aparece en el horizonte de mi mesa de laboratorio un nuevo proyecto como este, me surgen mariposas en el estómago, fruto de nervios e ilusión por el reto que supone y por el valor de la colección. Mi trabajo no está exento de monotonías y aspectos tediosos, que en este caso se han visto compensados con el resultado de esta magnífica exposición.

Mi interés en la Prehistoria se centra desde hace años en el arte rupestre y en el estudio de cómo los llamados «primeros artistas» entendían y representaban su realidad. Habiendo estudiado Bellas Artes y utilizando en mi día a día útiles como el carboncillo, la sanguina, punzones para grabado, pigmentos o brochas improvisadas, puedo decir con conocimiento de causa que sus esquemas mentales, su forma de abordar la composición de los dibujos, reaprovechar los espacios y volúmenes y manipular los elementos a su alcance, para convertirlos en útiles de trabajo, no han cambiado desde los tiempos prehistóricos, y es que nuestro cerebro tampoco lo ha hecho sustancialmente. Tan solo poseemos más herramientas y útiles para el dibujo, realizadas en su mayoría de forma industrial, y un repertorio iconográfico que se ha ampliado exponencialmente, a la par que nuestra visión global del mundo.

No es de extrañar que artistas como Magín Berenguer o Francisco Benítez Mellado se sintiesen profundamente atraídos, al igual que yo, por este «arte primigenio», dado que su estudio permite explicar aspectos teóricos sobre el uso del dibujo como vehículo de comunicación o aspectos formales del lenguaje gráfico. Sin embargo, más allá de estas cuestiones, lo que compete a mi trabajo en este momento es la conservación de la materialidad del bien, concretamente de los veinticuatro dibujos expuestos en esta muestra, para que el espectador pueda reconocer

y apreciar a través de la mirada de dos artistas lo que nuestros ancestros veían, vivían y transmitían a sus propias generaciones.

En este caso, soy una mera mensajera que con objetividad y rigor debe facilitar la visión y adecuada lectura de las obras al visitante.

Una colección con estado de conservación variable

Esta muestra acoge solo una pequeña parte de la importante colección de dibujos de arte rupestre que atesora el Museo Arqueológico de Asturias. Su estado es variable en función de su tamaño, grosor del papel, forma de unión de los diferentes pliegos e intervenciones antiguas a las que se han sometido.

El papel, de distintos gramajes y texturas, es de calidad y grosor suficiente como para albergar técnicas húmedas. También se han utilizado técnicas secas como el carboncillo y pigmentos, que han sido debidamente fijados al soporte, ya que sus colores no han perdido brillantez ni saturación (Fig. 1). En general, el saber hacer de ambos artistas ha permitido la conservación de las obras hasta nuestros días. Su riqueza artística es envidiable, pero son obras realizadas con una intencionalidad científica, guardando una escala y procurando mantenerse fieles a la realidad de los dibujos rupestres.

Por otra parte, el vibrante cromatismo de algunas obras, en combinación con la representación de las incisiones de los grabados en color blanco, debieron acercarse bastante al modo en el que se observaban aquellas creaciones, puesto que, al rayar la roca caliza con un útil lítico u óseo, la incisión se presenta más blanca, visible y llamativa que el resto de la roca natural (Fig. 2).



FIGURA 1. Dibujo de F. Benítez Mellado, representando en pigmento rojo, una cierva pintada de la cueva de El Pindal



FIGURA 2. Fragmento de uno de los dibujos de Magín Berenguer. Cueva de Llonín (*Panel principal*)



FIGURA 3. Reverso del dibujo de Magín Berenguer con diversas anotaciones. Cueva de El Buxu



FIGURA 4. Reverso con bocetos elaborados por Magín Berenguer. En su cara visible representa el *Panel principal* de la cueva de Llonín



FIGURA 5. Restos de cinta adhesiva pegados en el anverso del dibujo y empleada por el propio artista



FIGURA 6. Rasgados, deterioros y perforaciones de chinchetas en los bordes de uno de los dibujos

Los reversos de las obras habitualmente muestran la intencionalidad del artista, conservando notas manuscritas por el autor, anotaciones del número que formaban en la colección (Fig. 3), escalas e incluso bocetos previos para otras obras (Fig. 4), incrementando así su valor. Estos detalles habitualmente son muy apreciados por el coleccionismo privado y nos permiten conservar y documentar no solo la obra, sino también parte de su historia y las diferentes manos por las que han pasado.

El trato de los dibujos a lo largo del tiempo es un factor fundamental en su conservación. En ocasiones es presumible que el propio artista era desconocedor del daño que determinados elementos ejercían sobre el papel. El uso de adhesivos incorrectos o chinchetas para fijar los dibujos a un soporte de madera, son algunos de los agentes de deterioro que con frecuencia han causado manchas (Fig. 5) y rasgados en los bordes de las obras (Fig. 6). Por otra parte, la utilización de chinchetas evidencia el hecho de que la finalidad de estas obras no era tanto su exposición, como servir de estudio y documentación para fines científicos.

En otras ocasiones, el causante de los daños ha sido el trato descuidado de los dibujos con posterioridad a su creación. Se han utilizado materiales hoy en día obsoletos como celo adhesivo amarillento (Fig. 7), cintas aislantes de PVC, masillas tipo *Blu Tack* que dejan manchas de grasa indelebles sobre las obras (Fig. 8), y adhesivos envejecidos u oscurecidos de difícil eliminación, empleados sobre gruesos injertos de papel, usados en restauraciones antiguas (Fig. 9 a y b).

En algunos de los dibujos restaurados para esta exhibición se observa la utilización de pastas gruesas y toscas, utilizadas para reintegrar lagunas y faltantes (Fig. 10 a y b). Desconocemos quienes realizaron estas intervenciones, pero han sido coloreadas de forma desigual con respecto al original. Sin embargo, no hemos querido eliminarlas hasta determinar si tal vez pudieran haber sido aplicadas a posteriori por el propio artista.

El gran tamaño de algunas de estas piezas, su enrollado sin soporte o alma de contención, así como con el escaso diámetro utilizado en cada uno de los rollos, han producido dobleces (Fig. 11), rasgados en los bordes (Fig. 12) y un ondulado característico muy difícil de corregir (Fig. 13). Estas obras de gran tamaño se componen de múltiples pliegos de papel y en ocasiones pequeños fragmentos adheridos con el fin de completar el tamaño total del dibujo (Fig. 14). Esta característica y la debilidad observada en algunas de esas uniones, añade un considerable riesgo a la hora de realizar el montaje de esta exposición.



FIGURA 7. Restos de cintas adhesivas utilizados para unir los diferentes pliegos de papel en el reverso



FIGURA 8. Restos de *Blu Tack*, utilizado para unir los pliegos de papel en las obras de gran formato



FIGURA 9. Injertos de papel y reparaciones antiguas de los dibujos. Restos de adhesivo



FIGURA 10. Fotografías de detalle de algunas lagunas reintegradas con masilla



FIGURA 11. Aspecto de las dobleces y deformaciones sobre uno de los dibujos de F. Benítez Mellado. Cueva de El Buxu



FIGURA 12. Deterioro generalizado producido en los bordes de uno de los dibujos de Magín Berenguer



FIGURA 13. Deformaciones producidas en los dibujos de gran formato a causa de su incorrecto almacenamiento



FIGURA 14. Composición de los dibujos mediante la unión de pliegos de papel de diverso tamaño.

La restauración de urgencia

El criterio marcado para la restauración ha sido el de tratamiento de urgencia, a fin de favorecer la exposición de las obras sin riesgo para su integridad, con la condición de que al terminar la exposición puedan retirarse del montaje y de los soportes sin que queden sobre ellos restos de añadidos o marcas. Esto implica la reversibilidad absoluta de todas las intervenciones, para que una vez finalizado el periodo de exhibición pueda llevarse a cabo el tratamiento íntegro de las obras.

Otros de los criterios que siempre están presentes en todas las restauraciones realizadas en el Museo son: la mínima intervención y el máximo respeto al original. En este caso y tratándose de material altamente sensible como es el papel, es imprescindible.

En este sentido y dado por otra parte el escaso tiempo con el que se contó para su restauración, se decidió tratar exclusivamente aquellos daños que ponían en riesgo las obras. Se priorizó la reparación de rasgados, perforaciones y zonas debilitadas que necesitaban refuerzo (Fig. 15 a y b). Se eliminó el polvo y suciedad superficial de las obras mediante esponjas de humo (Fig. 16), se eliminaron en lo posible los dobleces y arrugas del papel, aunque sin acometer el planchado integral de las obras, y se eliminaron los celos y elementos ajenos que producían acidez (Fig. 17). Los refuerzos de zonas debilitadas e injertos se han realizado con papel japonés, de diferentes grosores y color (en función de su similitud con el original), que se caracteriza por la longitud de sus fibras, su adecuada resistencia fisicoquímica y su ausencia de trama. El adhesivo utilizado es en todo caso reversible en medio acuoso y no proporciona acidez a los soportes.

Por otra parte, y ante la ausencia de tiempo para efectuar la restauración integral, se han mantenido las reintegraciones con masillas y se respetaron los injertos antiguos que, si bien no utilizaban el tipo de materiales aconsejables hoy en día en restauración, no producían un daño evidente.

Especial dificultad han presentado las obras de gran formato, dos de ellas tienen unas dimensiones de 6,60 m y 7,80 m de largo y más de 2 m de ancho. En estos casos la manipulación por una única persona para llevar a cabo los tratamientos era complicada y requirió de diversas soluciones, dado que no era posible extender los dibujos por completo en el taller (Fig. 18).



FIGURA 17. Imagen del proceso de eliminación de las cintas adhesivas



FIGURA 15. Zonas de debilidad en uno de los dibujos de Magín Berenguer, antes de su restauración (a). Estado del dibujo una vez reforzados los bordes con papel japonés (b)



FIGURA 18. Dibujo extendido parcialmente en el laboratorio de restauración



FIGURA 16. Cata de suciedad, dejada como testigo, tras la limpieza de uno de los dibujos

Enmarcado de los dibujos

Cuatro dibujos se encontraban previamente enmarcados de forma adecuada, y otros dieciséis se encontraban enmarcados bajo criterios obsoletos respecto a la conservación actual, ya que tenían unos 60 años de antigüedad. Sus traseras se encontraban afectadas por humedades y suciedad.

Por otra parte, los dibujos se colocaban a sangre, sin la reserva de un margen exterior y pegados al cristal. La trasera y en general los materiales transmitían acidez al papel. Los cristales antiguos carecían de filtros protectores de la radiación nociva, como sería recomendable.

Se encargó el enmarcado de los dieciséis dibujos subsanando dichos errores y evitando cualquier material que produjese acidez sobre las obras.

Transporte y exhibición de los dibujos de gran formato

Cuatro de las obras de Magín Berenguer presentaban grandes formatos, que dificultaban enormemente su transporte y almacenamiento y hacían inviable su enmarcado.

Desde el laboratorio de restauración se diseñó un sistema de transporte y exposición que sirviera para la conservación activa de las obras a largo plazo y subsanara los problemas de almacenamiento que habían sufrido los dibujos.

Se buscó un sistema de transporte desde el Museo hasta el Centro de Arte Rupestre, que pudiese ser extensible al resto de la colección una vez regresadas las obras de la exposición. Para ello, las obras han sido transportadas enrolladas de forma individual, sobre una superficie rígida tubular y ligera. El diámetro de los tubos es igual o superior a 50 cm (Fig. 19).

Los tubos constan a su vez un alma interna que permite el giro sobre un caballete móvil, facilitando el almacenamiento de varios tubos en un mismo soporte.

Todos los materiales utilizados son libres de ácido o se cubren de una lámina de *tissú* libre de ácido o papel barrera. Los dibujos se disponen sobre los tubos y finalmente se protege el conjunto mediante tela *Tyvek* (Fig. 20).

Finalmente, cuando las obras regresen a su ubicación definitiva en el Museo, se almacenarán en una zona específica y adecuadamente protegida, sobre soportes anclados a la pared.

Para la exposición de los dibujos se ha dispuesto un sistema de sujeción y anclaje con soporte inclinado a 45°. Dicha inclinación pretende ser una solución de compromiso entre una adecuada visibilidad de la obra e impedir tensiones en los dibujos, debido a su elevado peso y dimensiones.

Este sistema de anclaje resulta inocuo para los originales, ya que unas tiras de papel japonés se adhieren de forma temporal y reversible en cada uno de los pliegos que componen los paneles. Sujetos a estas tiras de papel, se colocan tirantes de material *Tyvek*, de alta resistencia (Fig. 21). Estos tirantes son autoadhesivos y se anclan a una trasera rígida que, una vez colocado el dibujo, se soporta sobre una estructura interna. El dibujo por tanto se encuentra suspendido desde el reverso, sobre un plano inclinado que hace las funciones de soporte y sobre el que se dispone un material libre de ácido que evita el contacto directo con los dibujos (Fig. 22).

Para evitar tensiones por el peso de las obras, se han colocado además en zonas estratégicas de los dibujos unas cintas de poliéster o polipropileno transparentes.



FIGURA 19. Proceso de embalado de uno de los dibujos sobre soporte tubular rígido



FIGURA 20. Aspecto final del embalado de uno de los dibujos de gran formato



FIGURA 21. Sistema de tirantes utilizado en las obras de gran formato. Vista desde el reverso de la obra



FIGURA 22. Sistema de montaje de los dibujos sobre un soporte rígido, anclados a la pared mediante una estructura de madera

Conclusiones

Si atendemos a los números, para este trabajo se han realizado más de 300 fotografías de estado de las obras, detalles de sus deterioros, traslado y montaje. Se han limpiado, mediante técnicas secas, el anverso y reverso de 20 dibujos, algunos de ellos de gran formato. Se han realizado más de 120 injertos de papel japonés, se ha realizado refuerzo de bordes y se han colocado 31 tirantes en las cuatro obras de gran formato.

Por último, se ha llevado a cabo el nuevo enmarcado de 16 obras y se ha realizado un soporte específico e individualizado para el transporte y posterior almacenaje de las 4 obras de gran formato.

El esfuerzo ha sido amplio y no solo a nivel de restauración de las obras, sino también el realizado por los comisarios, organizadores, diseñadores y montadores de la exhibición, que han debido gestionar y cumplir todos los requerimientos y necesidades de conservación de esta colección. Conservar nuestro patrimonio no es sencillo, ni barato, pero sin embargo es reconfortante saber que se rescatan del olvido obras de gran valor artístico, material y documental y se ponen a disposición del público, para fomentar su imaginación y espíritu investigador, surgiendo así nuevas preguntas sobre el origen del llamado «arte primigenio».

En definitiva, se trata de conservar para difundir y difundir para valorar nuestro pasado y nuestro patrimonio.

BIBLIOGRAFÍA

- ACTA CVI (1933): «Acta de la Sesión CVI (25 de octubre de 1933)». *Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, Tomo XII, 54-56.
- ALCALDE DEL RÍO, Hermilio; BREUIL, Henri; SIERRA, Lorenzo (1911): *Les Cavernes de la Région Cantabrique (Espagne)*. Mónaco: Imprimerie Vve. A. Chéne. [Hay edición facsímil: Gobierno del Principado de Asturias, 2008].
- ALMAGRO BASCH, Martín; GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel; BERENGUER ALONSO, Magín (1973): «La época de las pinturas y esculturas policromas cuaternarias en relación con los yacimientos de las cuevas: revalorización del Magdalenense III». En: ALMAGRO BASCH, Martín; GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel (dir.): *Santander Symposium. Actas del Symposium Internacional de Arte Rupestre (Santander-Asturias, 14 al 20 de septiembre de 1970)*. Union Internationale des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques. Santander: Patronato de las Cuevas Prehistóricas de Santander. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 467-473.
- ALQUÉZAR PENÓN, Javier (2016): «Juan Cabré, arqueólogo y fotógrafo. El Catálogo Monumental de la comarca Andorra-Sierra de Arcos a comienzos del siglo XX». *Revista de Andorra*, 16, 144-172.
- ARCE PINIELLA, Evaristo (1996): «Magín Berenguer. Monólogo interior». En FEÁS COSTILLA, Luis (coord.); BERENGUER ALONSO, Magín: *Magín Berenguer. Exposición Antológica*. Oviedo: Concejalía de Cultura, Ayuntamiento de Oviedo, 31-74.
- ASENSIO BROUARD, Mikel; ARAMBURU LASA, Juanjo; IBAÑEZ ETXEBERRIA, Alex (2012): «Vislumbrando el arte en la penumbra: Ekainberri, sensaciones e impactos de sus públicos». *Series Iberoamericanas de Museología*, 3, 37-55.
- AUJOULAT, Norbert (1987): *Le Relevé des Oeuvres Pariétales Paléolithiques. Enregistrement et Traitement des Données*. París: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme [Documents d'Archéologie Française, 9].
- (1993): «Les fac-similés». En *L'Arte Pariétal Paléolithique. Techniques et Méthodes d'Etude*. París: Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche, 379-381.
- BELTRÁN LLORIS, Antonio; BERENGUER ALONSO, Magín (1969): «L'art pariétal de la grotte de Tito Bustillo». *L'Anthropologie*, 73, 579-586.
- BENÍTEZ MELLADO, Francisco (1933): «Pinturas "prehistóricas" de Socampo, Nueva (Llanes, Asturias)». *Actas y Memorias de la Sociedad española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, XII, cuadernos 2-3, 57-60.
- BERENGUER ALONSO, Magín (1953a): *Catálogo de la exposición del estudio gráfico sobre la pintura mural asturiana, siglos IX y X*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes. Oviedo: Diputación Provincial.
- (1953b): «Anticipo sobre un estudio de la pintura mural asturiana en los siglos IX y X». *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 7, 485-499.
- (1956): «Breves notas sobre San Salvador de Valdediós». *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 27, 35-49.
- (1962): «Les peintures des églises asturiennes au IX siècle». *Bulletin du Centre International d'Études Romanes*, 4, 1-31.
- (1964): «Las pinturas murales de las iglesias asturianas prerrománicas». *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 53, 107-145.
- (1966a): *La pintura mural prerrománica en Asturias*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- (1966b): *Arte románico en Asturias*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1967): *Rutas de Asturias. Guía turística y monumental*. Oviedo: Diputación Provincial.
- (1969a): «La pintura prehistórica de la cueva Tito Bustillo en Ardines (Ribadesella)». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 164 (1), 137-152.
- (1969b): «La caverna de Tito Bustillo». *Ensidesa. Revista de y para el Personal de la Factoría*, año 11 (febrero), 15-19.
- (1970): «Die eiszeitlichen Malereien der Höhle Tito Bustillo in Ardines, Asturien». *Madridrer Mitteilungen*, 11, 11-17.
- (1972): *La cueva de Tito Bustillo*. Colección Tesoros de Asturias, nº 7. Gijón: Editorial Silverio Cañada.
- (1973): «Puntualizaciones sobre los edificios ramirenses del Nae ranc (Oviedo)». *Anuario de Estudios Medievales*, 8, 395-403.
- (1973): *Prehistoric Man and his Caves. The Caves of Ribadesella*. Londres: Souvenir Press.
- (1979): *El arte parietal prehistórico de la cueva de Llonín (Peñamellera Alta, Asturias)*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, Caja de Ahorros de Asturias (Discurso de ingreso

- leído por el autor en el acto de su solemne recepción académica como Miembro de Número del Instituto de Estudios Asturianos, celebrado el día 15 de noviembre de 1978. Fue contestado y recibido por don José María Fernández Buelta).
- (1982): «El arte parietal prehistórico de la cueva de Llonín». *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 105-106, 3-42.
- (1986): «Art pariétal paléolithique occidental. Techniques d'expression et identification chronologique». *L'Anthropologie*, 90 (4), 665-678.
- (1987): «Arte parietal paleolítico occidental. Técnicas de expresión e identificación cronológica». *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, 124, 1063-1076.
- (1994): *Prehistoric Cave Art in Northern Spain Asturias. Arte Prehistórico en Cuevas del Norte de España Asturias*. [Introducción de Fredo Arias de la Canal. Edición bilingüe. Traducción al inglés de Henry Hinds]. Ciudad de México: Frente de Afirmación Hispanista.
- BREUIL, Henri (1952): *Quatre Cents Siècles d'Art Pariétal. Les Cavernes Ornées de l'Age du Renne*. Montignac: Centre d'Études et de Documentation Préhistoriques.
- (2002): *Abate H. Breuil, Antología de Textos*. Recopilación, traducción y comentarios por Eduardo Ripoll Perelló. Barcelona: Reial Academia de Bones Lletres, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- BREUIL, Henri; OBERMAIER, Hugo (1912): «Les premiers travaux de L'Institut de Paléontologie Humaine». *L'Anthropologie*, Tome XXIII (1), 1-27.
- (1914): «Travaux en Espagne». *L'Anthropologie*, XXV (1-2), 233-253.
- CABRÉ AGUILÓ, Juan (1915): *El Arte Rupestre en España (Regiones Septentrional y Oriental)*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Memoria Número 1. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales.
- (1933): «Las pinturas rupestres de la cueva de Socampo en Nueva (Asturias)». *Archivo Español de Arqueología*, 25, 129-138.
- CABRERO NIEVES, Juan José (2012): «Pabellón de Asturias». *Exposición Ibero-americana de Sevilla 1929* [disponible en <https://exposicioniberoamericanadesevilla1929.blogspot.com>; consultado 16/02/2024].
- CARTAILHAC, Émile; BREUIL, Henri (1908): «Novelles cavernes à peintures découvertes dans l'Aragon, la Catalogne et les Cantabres». *L'Anthropologie*, XIX (1-2), 371-373.
- COPEDE, Maurizio (2016): *Restauración del Papel: Prevención, Conservación, Reintegración*. Madrid: Editorial Nerea [Colección Arte y Restauración, 16].
- CORCHÓN RODRÍGUEZ, María Soledad; GÁRATE MAIDAGÁN, Diego, RIVERO VILÁ, Olivia; ORTEGA MARTÍNEZ, Paula (2017): «Descripción del arte parietal paleolítico». En CORCHÓN RODRÍGUEZ, María Soledad; GÁRATE MAIDAGÁN, Diego, RIVERO VILÁ, Olivia (coords.): *La Caverna de La Peña de Candamo. 100 años después de su descubrimiento*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Madrid: Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, 113-204 [Colección Estudios Históricos y Geográficos, 168].
- CORTÉS LLANOS, Antonio (1868): «Oficio de Antonio Cortés al vicepresidente de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Oviedo, (18 de febrero de 1868)». *Expediente sobre las excavaciones de Antonio Cortés en la capilla de Santa Cruz de Cangas de Onís y otros descubrimientos*. Museo Arqueológico de Asturias, Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Oviedo, Fondo Documental, Expedientes técnicos, Signatura: C83720/09.
- CRESPO TOBARRA, CARMEN; VIÑAS TORNER, Vicente (1984): *La preservación y restauración de documentos y libros en papel: un estudio del RAMP con Directrices*. París: UNESCO.
- DANION, Bertille (2006): «Henri Breuil (1877-1961). Parcours biographique». En *Sur les Chemins de la Préhistoire. L'abbé Breuil du Périgord à l'Afrique du Sud*, 27-39. París: Somogy Éditions d'Art, Musée d'Art et d'Histoire Louis-Senlenq, Musée Départemental de Préhistoire d'Ile-de-France.
- DÍAZ-ANDREU GARCÍA, Margarita (2002): «La arqueología imperialista en España: extranjeros vs. españoles en el estudio del arte prehistórico de principios del siglo XX». En *Historia de la Arqueología en España. Estudios*. Madrid: Ediciones Clásicas, 103-117.
- (2012): «Memoria y olvido en la Historia de la Arqueología: recuperando la figura de Francisco Benítez Mellado (1883-1962), el gran ilustrador arqueológico». *Pyrenae*, 43 (2), 109-131.
- (2021): «Francisco Benítez Mellado (1883-1962): el pintor que se dedicó a la reproducción arqueológica». En GALÁN DOMINGO, Eduardo; MAICAS RAMOS, Ruth; MARTOS ROMERO, Juan Antonio (dir.): *Arte Prehistórico. De la Roca al Museo*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 54-65.
- DÍAZ GARCÍA, FRUCTUOSO; POLLEDO GONZÁLEZ, Miguel (2019): «Arqueología e Historia en las falsas cuevas prehistóricas de Socampo y El Cuetu Lledías (Llanes, Asturias)». *Nailos. Estudios interdisciplinarios de Arqueología*, 6, 31-83.
- DOMINGO SANZ, Inés; VILLAVARDE BONILLA, Valentín; LÓPEZ MONTALVO, Esther; LERMA GARCÍA, José Luis; CABRELLES LÓPEZ, Miriam (2013): «Reflexiones sobre las técnicas de documentación digital del arte rupestre: la restitución bidimensional (2D) versus la tridimensional (3D)». *Cuadernos de Arte Rupestre*, 6, 21-32.
- ESCOBAR GARCÍA, Inmaculada; RODRIGUEZ ÁLVAREZ, Bárbara (2012): *Arte sin artistas. Una mirada al Paleolítico*. Madrid: Museo Arqueológico Regional (Exposición celebrada de diciembre de 2012 a abril de 2013).
- ESCORTELL PONSODA, Matilde (1974): *Guía-Catálogo del Museo Arqueológico Provincial*. Oviedo.
- EXPÓSITO GIL, Vicente (2022): *La Evolución de la Documentación del Arte Rupestre*. Tesis Doctoral. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Programa de Doctorado en Historia [disponible en <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:ED-Pg-HHAT-Vexposito>].
- FEÁS COSTILLA, Luis (2002): «Catálogo de ausencias». En SALVADOR EGIDO, Nicolas (dir.); FEÁS COSTILLA, Luis (coord.): *Artistas asturianos. Pintores. Proyecto Astur*, IV. Oviedo: Hércules Astur de Ediciones, 10-37.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Oscar. (2007): «Benítez Mellado. Apuntes para una biografía». En *Benítez Mellado. Catálogo*. Córdoba: Ayuntamiento de Bujalance-Fundación Provincial de Artes Plásticas «Rafael Botí», 13-30.
- FERNÁNDEZ MENÉNDEZ, José (1929): *Riqueza artística de Asturias: la cueva de El Pindal y sus pinturas rupestres*. Covadonga.
- FERNÁNDEZ TERÁN, Rosario Estivaliz; GONZÁLEZ REDONDO, Francisco A. (2007): «La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas en el centenario de su creación». *Revista Complutense de Educación*, 18 (1), 9-34.
- FERNÁNDEZ VEGA, Pedro Ángel; GARCÍA DIEZ, Marcos; HUREL, Arnaud (2010): *Las Cavernas de la Región Cantábrica*.

- ca (Cantabria, España). *Centenario de las Excavaciones de El Castillo y de la Fundación del Instituto de Paleontología Humana (París)-Fundación de S.A.S. Alberto I de Mónaco*. Santander: Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria.
- FORMENTÍN IBÁÑEZ, Justo; VILLEGAS SANZ, María José (2007): «Las pensiones de la JAE». En PUIG-SAMPER MULERO, Miguel Ángel: *Tiempos de Investigación. JAE-CSIC, cien años de ciencia en España*, p. 95-101. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- FORTEA PÉREZ, Francisco Javier (1990): «Cuevas de La Lluera. Inóformes sobre los trabajos referentes a sus artes parietales». *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1983-1986*, vol. 1, 19-28.
- (1993): «Conclusiones generales». En FORTEA PÉREZ, Francisco Javier (ed.): *La Protección y Conservación del Arte Rupestre Paleolítico. Mesa Redonda Hispano-Francesa (Colombres, Asturias, 2 al 6 de junio de 1991)*. Oviedo: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 185-186.
- (1999): «Abrigo de La Viña. Informe y primera valoración de las campañas de 1995 a 1998». *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1995-1998*, vol. 4, 31-41.
- (2005): «Los grabados exteriores de Santo Adriano (Tuñón. Santo Adriano. Asturias)». *Munibe Antropología-Arkeologia*, 57 (2005-2006; Homenaje a Jesús Altuna), 23-52.
- FORTEA PÉREZ, Francisco Javier; FERNANDEZ DE CASTRO Y FERNANDEZ-SHAW, Félix (2007): *Parque de la Prehistoria de Teverga*. Oviedo: Sedes.
- FORTEA PÉREZ, Francisco Javier; RODRÍGUEZ OTERO, Vicente (2007): «El Bosque». En RODRÍGUEZ MUÑOZ, Javier (dir. y coord.): *La prehistoria en Asturias: Un legado artístico único en el mundo*. Oviedo: Editorial Prensa Asturiana, 157-166.
- FORTEA PÉREZ, Francisco Javier; RASILLA VIVES, Marco de la; RODRÍGUEZ OTERO, Vicente (1999): «La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta). Campañas de 1995 a 1998». En *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1995-1998*, vol. 4, 59-68.
- (2004): «L'art pariétal et la séquence archéologique paléolithique de la Grotte de Llonín (Peñamellera Alta, Asturias, Espagne)». *Préhistoire, Art et Sociétés*, 59, 7-29.
- (2007): «La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta). Campañas de 1990 a 2022». En *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1999-2002*, vol. 5, 77-86.
- FRITZ, Carole; TOSELLO, Gilles (2007): «The hidden meaning of forms: methods of recording paleolithic parietal art». *Journal of Archaeological Method and Theory*, 14 (1), pp. 48-80.
- (2010): *Marsoulas: Renaissance d'une Grotte Ornée*. París: Éditions Errance.
- (2017): «L'art préhistorique: de la recherche à la médiation». En GÁRATE MAIDAGÁN, Diego (dir.); UNZUETA PORTILLA, Mikel (coord.): *Redescubriendo el arte parietal paleolítico. Últimas novedades sobre los métodos y las técnicas de investigación [Kobie, Serie Anejos, 16]*. Bilbao: Diputación Foral, 51-66.
- FUSTER LÓPEZ, Laura (2020): *Introducción a la Conservación y Restauración de Papel. Libro de Prácticas*. Editorial Universitat Politècnica de València [disponible en <http://hdl.handle.net/10251/149505>].
- GALÁN, Eduardo (2021): «Cien años representando el arte rupestre prehistórico en el Museo Arqueológico Nacional». En GALÁN DOMINGO, Eduardo; MAICAS RAMOS, Ruth; MARTOS ROMERO, Juan Antonio (dir.): *Arte Prehistórico. De la Roca al Museo*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 82-89.
- GARCÍA DÍEZ, Marcos (ed.); OCHOA FRAILE, Blanca (ed.); RODRÍGUEZ ASENSIO, José Adolfo (ed.) (2015): *Arte rupestre paleolítico en la cueva de la Covaciella (Inguanzo, Asturias)*. Oviedo: Gobierno del Principado de Asturias, Consejería de Educación, Cultura y Deporte; Editorial GEA.
- GARCÍA GARCÍA, Eduardo; LÓPEZ FERNÁNDEZ, Miki (2019): *La Covaciella. Los bisontes que nos hablan*. Oviedo: Editorial Prensa Asturiana [Colección El Legado del Arte Rupestre Asturiano, nº 6].
- GIL FARRÉS, Octavio (1952): «El Museo Provincial de San Vicente (Oviedo)». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LVIII (2-3), 541-544.
- GINER DE LOS RÍOS, Francisco (1927): «Problemas urgentes de nuestra educación nacional». En *Ensayos menores sobre educación y enseñanza (I)*, Obras completas de Francisco Giner de los Ríos, Tomo XVI. Madrid: Imprenta de Julio Cosano, 75-100.
- GÓMEZ-TABANERA GARCÍA, José Manuel (1979): *Arte rupestre de la cueva de La Loja. Peñamellera Baja, Asturias*. Oviedo.
- (2002): «Magín Berenguer Alonso (1918-2000)». *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 2002, 16 (2), 335-339.
- GONZÁLEZ MORALES, Manuel Ramón; MÁRQUEZ URÍA, María del Carmen (1974): «Nota sobre la cueva de El Quintanal y sus grabados rupestres». *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 81, 235-246.
- GONZÁLEZ REDONDO, Francisco A. (2020): «La Junta para Ampliación de Estudios y la Edad de Plata de la ciencia española». En *Madrid y la Ciencia. Un Paseo a Través de la Historia (III): Primera Mitad del Siglo XX (1900-1950)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 37-59.
- GONZÁLEZ-PUMARIEGA SOLÍS, María (2008): *Guía del Arte Rupestre Paleolítico en Asturias*. Pola de Siero: Ménsula Ediciones.
- (2011): *La Cueva de El Pindal 1911-2011. Estudio de su arte rupestre cien años después de Les Cavernes de la Région Cantabrique*. Pola de Siero: Ménsula Ediciones.
- GONZÁLEZ-PUMARIEGA SOLÍS, María; RASILLA VIVES, Marco de la; SANTAMARÍA ÁLVAREZ, David; DUARTE MATÍAS, Elsa; SANTOS DELGADO, Gabriel (2017): «Abrigo de La Viña (La Manzaneda, Oviedo, Asturias). Estudio de sus grabados parietales». *Trabajos de Prehistoria*, 74, n. 2 (julio-diciembre), 238-256.
- HERNÁNDEZ-PACHECO Y ESTEVAN, Eduardo (1915): «Estado actual de las investigaciones en España respecto á Paleontología y Prehistoria». *Asociación Española para el Progreso de las Ciencias. Tomo I: Discursos de Apertura*. Madrid: Imprenta de Eduardo Arias, 117-176.
- (1919): *La caverna de La Peña de Candamo*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Memoria Número 24. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales.
- (1921): *Exposición de Arte Prehistórico Español*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte.
- (1923): *La Vida de Nuestros Antecesores Paleolíticos según los Resultados de las Excavaciones en la Caverna de La Paloma (Asturias)*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Memoria Número 31. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales.
- (1924): *Las pinturas prehistóricas de las cuevas de La Araña (Valencia). Evolución del arte rupestre en España*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Memoria Número 34. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales.

- (1929): *Guía de la caverna prehistórica de La Peña de Candamo*. Candamo.
- (1959): *Prehistoria del Solar Hispano*. Madrid: Memorias de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, Tomo XX.
- HERNÁNDEZ-PACHECO Y ESTEVAN, Eduardo; CABRÉ AGUILÓ, Juan; VEGA DEL SELLA, Conde de la (1914): *Las pinturas prehistóricas de Peña Tú*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Memoria Número 2. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales.
- HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo L. (2020): «La Institución Libre de Enseñanza: una apuesta española por una ciencia libre y universal». En *Madrid y la Ciencia. Un Paseo a Través de la Historia (III): Primera mitad del siglo XX (1900-1950)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 15-35.
- HUREL, Arnaud (2011): *L'Abbé Breuil. Un Préhistorien dans le Siècle*. París: CNRS Editions.
- (2015): «La création de l'Institut de paléontologie humaine en 1910. Une étape de la recomposition de la science de l'Homme». En LAURIÈRE, Christine (dir.): *1913. La Recomposition de la Science de l'Homme*. Les Carnets de Bérose n° 7, París, Bérose - Encyclopédie Internationale des Histoires de l'Anthropologie/BEROSE-International Encyclopaedia of the Histories of Anthropology, 52-63.
- JAE MEMORIA (1912): *Memoria correspondiente a los años 1910 y 1911*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas.
- (1914): *Memoria correspondiente a los años 1912 y 1913*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas.
- (1925): *Memoria correspondiente a los cursos 1922-3 y 1923-4*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas.
- (1930): *Memoria correspondiente a los cursos 1928-9 y 1929-30*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas.
- (1933): *Memoria correspondiente a los cursos 1931 y 1932*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas.
- (1935): *Memoria correspondiente a los cursos 1933 Y 1934*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas.
- JORDÁ CERDÁ, Francisco (1952): «El claustro de San Vicente y el Museo Provincial de Oviedo». *Zephyrus*, III, 229-231.
- JORDÁ CERDÁ, Francisco; BERENGUER ALONSO, Magín (1954): «La cueva de El Pindal (Asturias): nuevas aportaciones». *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 23, 337-364.
- LASHERAS CORRUCHAGA, José Antonio (2008): «La neocueva, un espacio singular del Museo de Altamira». *Museos, Espazo e Discurso [IV Coloquio Gallego de Museos, Lugo, 26-28 de octubre de 2006]*. Lugo: Museo Provincial, 203-213.
- LASHERAS CORRUCHAGA, José Antonio; MÚZQUIZ PÉREZ-SEOANE, Matilde; SAURA RAMOS, Pedro Alberto (1995): «Altamira en Japón: proceso de una reproducción facsimilar». *Revista de Arqueología*, 16, n° 171, 12-27.
- LÓPEZ DE AZCONA, Juan Manuel (1984): «Mineros destacados del siglo XIX. Guillermo Schulz y Schweizer». *Boletín Geológico y Minero*, 95 (II), 78-83.
- LORBLANCHET, Michel (1993): «Finalité du relevé». En *L'Arte Pariétal Paléolithique. Techniques et Méthodes d'Etude*. París: Ministère de L'Enseignement Supérieur et de la Recherche, 329-337.
- MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito (2003): *Hermilio Alcalde del Río (1866-1947). Biografía de un Prehistoriador de Cantabria*. Santander: Ayuntamiento de Puente Viesgo.
- MÁRQUEZ URÍA, María del Carmen (1974): «Trabajos de campo realizados por el conde de la Vega del Sella». *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 83, 811-835.
- (1996): «Obermaier y el conde de la Vega del Sella. El paradigma científico». En MOURE ROMANILLO, Alfonso (ed.), *El «hombre fósil» 80 años después*. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 79-98.
- MEDEROS MARTÍN, Alfredo (2010-2011): «Hugo Obermaier, el duro camino hacia la cátedra de historia primitiva del hombre (1877-1922)». *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 46, 235-260.
- MENÉNDEZ FERNÁNDEZ, Mario (2016): «El arte rupestre». En MENÉNDEZ FERNÁNDEZ, Mario (coord.): *La cueva del Buxu (Cangas de Onís, Asturias) en el centenario de su descubrimiento*. Excavaciones Arqueológicas en Asturias, Monografías IV. Oviedo: Consejería de Educación y Cultura y GEA (Gran Enciclopedia Asturiana), p. 65-109.
- MOLERO PINTADO, Antonio (2000): *La Institución Libre de Enseñanza. Un proyecto de reforma pedagógica*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- MONEVA MONTERO, María Dolores (1993): «Primeros sistemas de reproducción de arte rupestre en España». *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología*, 6, 413-442.
- MUSEO NACIONAL Y CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE ALTAMIRA (2018): *El arte de reproducir el Arte. Pared, pigmento, pixel*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.
- MÚZQUIZ PÉREZ-SEOANE, Matilde; SAURA RAMOS, Pedro Alberto (2003): «El facsimilar del techo de los bisontes de Altamira». En LASHERAS CORRUCHAGA, José Antonio (coord.): *Redescubrir Altamira*. Madrid: Turner Publicaciones, 219-241.
- OBERMAIER, Hugo; VEGA DEL SELLA, Conde de la (1918): *La Cueva del Buxu (Asturias)*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Memoria Número 20. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales.
- PEIRO MARTÍN, Ignacio; PASAMAR ALZURIA, Gonzalo (1989-90): «El nacimiento en España de la Arqueología y la Prehistoria (Academicismo y profesionalización, 1856-1936)». *Kalathos*, 9-10, 9-30.
- PIETSCH, Erich; MELIDA POCH, Rafael; AGUIRRE DE YRAOLA, Fernando (1964): «Instalación en Madrid de una reproducción de las pinturas prehistóricas de Altamira, efectuada por los métodos más modernos de la tecnología química». *Informes de la Construcción*, v. 17, n° 166, 57-62.
- POLAK, Gabriela (2018): *Los legados documentales en la historiografía arqueológica española. El CEDAP de la UAM y el ejemplo de Juan Cabré Aguiló (1882-1947)*. Tesis doctoral. Madrid: Departamento de Prehistoria y Arqueología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid [disponible en <http://hdl.handle.net/10486/683957>; consultada el 10/10/2023].
- POLLEDO GONZÁLEZ, Miguel (2012): «Cuevas prehistóricas de Ribadesella. Descubrimiento y primeras investigaciones (1845-1917)». *La Plaza Nueva*, 33, 53-65.
- PORTOLÉS ESPALLARGAS, Carmen; PINTADO ARIAS, Lola (2017): «El Museo Juan Cabré. Calaceite (Teruel)». *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n° extra 35 (ejemplar dedicado a 150 años de museos arqueológicos en España), 532-540.

- PRIETO MEREDIZ, José (1992). *Zul, el sueño de la razón*. Madrid: Karas Studios.
- PUIG Y LARRAZ, Gabriel (1896): «Cavernas y simas de España». *Boletín de la Comisión del Mapa Geológico de España*, 2º serie, Tomo I (XXI), 1-392.
- RASILLA VIVES, Marco de la (1997): «La Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas y la arqueología prehistórica en España». En MORA RODRÍGUEZ, Gloria y DÍAZ ANDREU GARCÍA, Margarita (eds.): *La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*. Málaga: Universidad de Málaga - CSIC, 431-437.
- (2004): «La Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas (1912-1939): algunas consideraciones sobre su andadura y economía». En *Miscelánea en Homenaje a Emiliano Aguirre*, vol. 4. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 403-407.
- RASILLA VIVES, Marco de la; SANTAMARÍA ÁLVAREZ, David (2004): «La Exposición de Arte Prehistórico Español de 1921: el cometido del arte rupestre en la institucionalización de la arqueología prehistórica en España». En *Seculum Sevit. Estudios en Homenaje a Eloy Benito Ruano*. Oviedo: Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Oviedo, 3-47.
- (2006): «La institucionalización de la arqueología prehistórica en España durante el primer tercio del siglo XX (1)». *Revista de Historiografía*, 5 (III), 112-133.
- RASILLA VIVES, Marco de la; DUARTE MATÍAS, Elsa; SANCHÍS SERRA, Alfred; SANTOS DELGADO, Gabriel; SÁNCHEZ MORRAL, Sergio; CAÑAVÉRAS JIMÉNEZ, Juan Carlos; ALONSO DÍAZ, Gabriel, RODRÍGUEZ OTERO, Vicente (2021): «La pared intervenida. Los objetos depositados en los paneles decorados de la cueva de Llonin (Peñamellera Alta, Asturias)». En BEA MARTÍNEZ, Manuel; DOMINGO MARTÍNEZ, Rafael; MAZO PÉREZ, Carlos; MONTES RAMÍREZ, Lourdes; RODANÉS VICENTE, José María (eds.): *De la mano de la prehistoria. Homenaje a Pilar Utrilla Miranda*. Monografías Arqueológicas. Prehistoria. Zaragoza; Prensas de la Universidad de Zaragoza, 155-173.
- RIPOLL PERELLÓ, Eduardo (1994a): *El Abate Henri Breuil (1977-1961)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- (1994b): «Algunas cartas de don Hermilio Alcalde del Río al abate Henri Breuil». En LASHERAS CORRUCHAGA, José Antonio (ed.): *Homenaje al Doctor Joaquín González Echegaray*. Museo y Centro de Investigación de Altamira, Monografías, nº 17. Madrid: Ministerio de Cultura. Madrid, 199-204.
- (2001). «El debate sobre la cronología del arte levantino». *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 22, 267-280.
- RODRÍGUEZ ASENSIO, José Adolfo; BARRERA LOGARES, José Manuel (2008): «Centre d'interpretation de la Caverne de Candamo, Palais Valdés-Bazán (San Román, Candamo, Asturias)». *International Newsletter of Rock Art*, 51, 27-30.
- RUÍZ DE LA PEÑA, María Isabel (2008): *El legado de Magín Berenguer. 1918-2000. Arte medieval asturiano*. Oviedo: Castur.
- SÁNCHEZ CHILLÓN, Begoña (2013): «Los inicios de la documentación gráfica del arte rupestre en España: la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas». *Cuadernos de Arte Rupestre*, 6, 33-51.
- SANZ DÍAZ, Carmen (2007): «Benítez Mellado y su relación con la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas (CIPP): la trayectoria de un dibujante científico». En Benítez Mellado. *Catálogo*. Córdoba: Ayuntamiento de Bujalance-Fundación Provincial de Artes Plásticas «Rafael Botí», 53-64.
- SCHLUNK, Helmut (1985): *Las cruces de Oviedo. El culto de la vera cruz en el reino asturiano*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- SCHLUNK, Helmut; BERENGUER ALONSO, Magín (1957): *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*. Oviedo: Diputación Provincial.
- SCHULZ, Guillermo (1836-1837): *Viages por Asturias*. Manuscrito s/f. [disponible en <http://hdl.handle.net/10651/44551>; consultado el 06/02/2020]. Existe edición impresa: SCHULZ, Guillermo (1982). *Viages por Asturias*. Monumenta Historica Asturiensia, XII. Edición prologada por José Antonio Martínez Álvarez. Gijón.
- SOTO GARCÍA, María de los Reyes (2019): «El arqueólogo Juan Cabré, copista del Museo Nacional del Prado». *BSAA Arte*, 85, 279-295.
- STRAUS, Lawrence Guy (1994): «The Abbé Henri Breuil: Pope of Paleolithic Prehistory». En LASHERAS CORRUCHAGA, José Antonio (ed.): *Homenaje al Dr. Joaquín González Echegaray*. Museo y Centro de Investigación de Altamira, Monografías Nº 17. Madrid: Ministerio de Cultura, 189-198.
- TEIRA MAYOLINI, Luis César; BAYARRI CAYÓN, Vicente; ONTAÑÓN PEREDO, Roberto; CASTILLO LÓPEZ, Elena; ARIAS CABAL, Pablo (2024): «Geometric and radiometric recording of prehistoric graphic expression: the case of Peña Tu (Asturias, Spain)». *Archaeological and Anthropological Sciences*, 16, 32.
- TOSSELLO, Gilles; FRITZ, Carole (2006): «L'abbé Breuil et les relevés d'art paléolithique». En *Sur les Chemins de la Préhistoire. L'abbé Breuil du Périgord à l'Afrique du Sud*, p. 27-39. París: Somogy éditions d'art, Musée d'art et d'histoire Louis-Senlenq, Musée Départemental de Préhistoire d'Ile-de-France.
- VAL LISA, José Antonio (2023): «El legado artístico del pintor Oliver Açnar». *Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, 64. Reseña de publicaciones, s/n.
- VEGA DEL SELLA, Conde de la (1916): *Paleolítico de Cueto de la Mina (Asturias)*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Memoria Número 13. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales.
- (1919): *El dolmen de la capilla de Santa Cruz (Asturias)*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Memoria Número 24. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales.
- (1923): *El asturiano. Nueva industria preneolítica*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Memoria Número 32. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales.
- VV.AA. (1921): *Exposición de arte prehistórico español. Catálogo ilustrado*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte.
- VV.AA. (2019): *La exposición iberoamericana de Sevilla (1929-1930): Historia de un empeño y una ilusión*. Madrid: Real Academia de la Historia, Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado.
- WHITE, Randall (2007): «From Puente Viesgo to Central Park West: Hugo Obermaier, Nels Nelson and the American Museum of Natural History's collections from Cantabrian Spain». En MAILLO FERNÁNDEZ, José Manuel y BAQUEDANO PÉREZ, Enrique (ed.): *Miscelánea en Homenaje a Victoria Cabrera Volumen I, Zona Arqueológica*, 7. Madrid: Museo Arqueológico Regional, 58-77.

El arte rupestre paleolítico es un extraordinario patrimonio que comenzó a hacerse patente a principios del siglo xx. En Asturias, a lo largo de los ciento doce años que median entre el reconocimiento científico de la cueva de El Pindal (1908) y la notificación administrativa de los últimos grabados del Nalón (2020), la actividad investigadora se ha servido de distintos procedimientos de reproducción. Desde el talento arqueológico y artístico de principios del siglo xx hasta el alarde tecnológico contemporáneo, los prehistoriadores han ido adaptando sus capacidades a los tiempos y a los medios.

Esta obra analiza el legado gráfico de estos investigadores, en su afán por dar a conocer el arte prehistórico conservado en las cuevas y abrigos del territorio asturiano.



Principáu
d'Asturies

Consejería de Cultura,
Política Llingüística y
Deporte