

CAPITULO VII

DOS CUEVAS DE PEÑAMELLERA ALTA

La cueva de Coímbre

El concejo de Peñamellera Alta ha entregado en estos últimos años dos cavernas con arte prehistórico parietal. Una de ellas, la llamada *Cueva de Coímbre*, próxima a Alles —villa capital del concejo— dio un buen depósito arqueológico, entre el que cabe destacar, hasta ahora, una pieza de excepcional interés. Se trata de una azagaya magdalenense con sección semicircular y bisel en la base, iniciándose en su terminación una superficie de cuatro filas de escamas que alternan en direcciones opuestas. Pero, además, esta cueva tiene varias muestras de arte parietal (fig. 72).

Sus prospectores, en el año 1972, fueron Alfonso Moure Romanillo y Gregorio Gil Alvarez, y juntos publicaron un trabajo sobre los primeros sondeos en el Boletín del I.D.E.A. n.º 82 del año 1974. En este trabajo mencionan algunas de las figuras grabadas, destacando, sobre todo, la de un bisonte de 1,24 m. de longitud, dibujado en un solo trazo profundo y ancho, con buen arte y seguridad. El resto de los grabados son de pequeñas proporciones, dibujados con trazos discontinuos y débiles y harto pobres en sus fórmulas dibujísticas.

Esta cueva fue explorada por

mí en mayo de 1971 con varios componentes del Grupo de Exploraciones Subterráneas Asturiano, entre los que se encontraba su Presidente y buen amigo mío, José Manuel Suárez D. Estébanez; y si bien, tuve en gran aprecio la magnífica figura del bisonte, también experimenté grandes reservas respecto a la completa autenticidad de algunos de los pequeños grabados.

La cueva de Llonín

La otra caverna de Peñamellera Alta es la *Cueva de Llonín*, con parietales decorados de un enorme valor artístico y no menor científico, y cuya inicial valoración y primer estudio —único hasta el momento— tuve la satisfacción de realizar. La primera el día de su descubrimiento hace veinte años y el segundo después de dos años de trabajo que di al conocimiento público en 1978. No sabemos si algún día aportará piezas con arte mobiliario, pues aún no se han realizado excavaciones en el yacimiento.

A mi propuesta fue incoado expediente de declaración de Monumento Nacional de interés histórico artístico y publicada esta calificación en el BOE del 12-2-82.

En el concejo de Peñamellera Alta y término parroquial del

pueblo de Llonín, está ubicada la cueva de este nombre, a la que nominé así dadas las dos desvaídas titulaciones que la *vieja conocida* había recibido en su reciente historia: *Concha de la Cova*, que es nombre poco específico, pues *concha*, en el parlamento de aquel término, significa paso difícil donde aparece como obstáculo la piedra, y *cova* que es, simplemente, cueva, y este nombre reciben generalmente todas las cuevas del término. Después, durante años, se la conoció como la *Cueva del Quesu*, nombre que recordaba una etapa poco digna para unos antecedentes tan dignísimos como los de *santuario* prehistórico. Todo ello me decidió por el nombre de *Cueva de Llonín* que, por lo menos, lo vincula a su situación geográfica, lo universaliza y fonéticamente es de fácil recordación.

La reciente historia de la *Cueva de Llonín* comienza en el año de 1957, cuando los hermanos Monje localizaron la cueva y la hallaron propicia para la fermentación de quesos, a cuya elaboración se dedicaban. La ocupación se produjo con desconocimiento de que pudiera haber sido habitada en tiempos prehistóricos y, mucho menos, que hubiera pinturas y grabados en los parietales; pero el uso continuado y exploraciones posteriores, pusie-

ron de manifiesto esta circunstancia de la que guardaron secreto, porque si bien tenían dudas respecto a la eventualidad de que fueran prehistóricas, no les cabía ninguna que, de confirmarse esto último, tendrían que renunciar a la utilización de la cueva para sus fines comerciales. Por esa utilización recibió el nombre de *Cueva del Quesu*.

A mediados de 1970 la familia Monje moderniza su industria y la traslada a la villa de Panes, abandonando finalmente la cueva. Por ello, el 22 de Marzo de 1971, invitaron a Manuel Santos, director del Grupo de Espeleología Asturiano *Polifemo*, de la Organización Juvenil, para que con su Grupo hiciera un reconocimiento de la cueva, esperando que, con ello, se llevara a cabo el *descubrimiento* sin inconvenientes para hacerlo público. Y así fue, en efecto. El día 25 de marzo, Manuel Santos me comunicó personalmente el hallazgo realizado por su Grupo de unas pinturas parietales en una cueva. Deseaba de mí un examen de dichas pinturas, por si, realmente, se trataba de arte Paleolítico. Así, el día 28 siguiente, reconocí la cueva, quedando impresionado por la extraordinaria importancia de los grandes decorados, dado su extraordinario interés científico —del que me percaté inmediatamente— y el buen arte puesto de manifiesto en las figuras naturalistas zoomórficas. En estos términos lo declaré a varios representantes de la Prensa que nos acompañaban, destacando la

trascendencia de aquel hallazgo por su autenticidad prehistórica.

Al Grupo Polifemo y a su director Manuel Santos se debe este descubrimiento, del que dieron cuenta de forma inmediata al Consejero Provincial de la Dirección Gral. de Bellas Artes, cargo que, por entonces, yo ostentaba. Del hallazgo di, a mi vez, conocimiento a dicha Dirección General y a la Comisaría General de Excavaciones, en sendos escritos de 30 de marzo de 1971, así como un primer informe sobre la valoración artística de este importantísimo legado.

La cueva está situada en la base del manto tectónico de la cara Sur de la Sierra de Cuera, frente al Pico de Peñamellera; a un kilómetro, más o menos, del pueblo de Llonín. Sin embargo, su acceso más cómodo es desde la propia carretera comarcal número 6.312, —de Panes a Cangas de Onís— en el lugar denominado la Molinuca, que dista de Panes unos 9 kilómetros. Desde la Molinuca a la cueva hay unos 700 metros que discurren por un sendero entrepeñado, empinado y angosto, al que, a veces, invaden ramas de avellano y maleza.

La entrada actual corresponde a uno de los puntos que más facilidades de penetración ofrecieron los restos desprendidos de la visera de su primitiva abertura, que probablemente se derrumbó con el cambio climático de gélido a bonancible. Este ingreso actual debió de coincidir con uno de los utilizados por el hombre del Paleolítico, a juzgar

por los muchos restos de cocina allí estacionados. El tal derrumbe de la primitiva entrada fracturó también, muy posiblemente, la continuidad de una galería apéndice, que hoy está separada y con entrada independiente. Es alta de techo. El tramo conocido es de unos 17 m. de longitud, que se doblan en ángulo recto a unos siete metros de la entrada. Finalmente se estrecha, prolongándose en un sumidero o *gatera* que, posiblemente, comunique nuevamente con la cueva. En esta galería hay, pintada en rojo, una serie signífera en forma de puntuaciones, rayas, etc.

Cuando accedemos al interior, topamos con unos escalones artificiales contruidos por los hermanos Monje en su etapa de ocupación. Antes de descenderlos en su totalidad, hay una pared a nuestra izquierda en la que, a unos 14 metros de distancia, tiene inserta una pequeña cavidad donde se conservan unas líneas rojas, restos de lo que sin duda correspondió a una figura de cérvido, y, cerca de ella, la muy definida representación de una cierva, que tiene una longitud de 48 cm. desde el hocico a la cola. Al pie de esta cavidad, hay grabado un extraño signo con incisión muy profunda, ancha y de línea única; su longitud máxima es de 46 cm. (fig. 73).

Como a unos ocho metros de la anterior cavidad, se abre otra, en una de cuyas paredes se define la cabeza de un caballo, pintado, también, en línea roja con trazo simple y poca calidad artística.

En esta zona alta de la cueva hay un fantástico bosque de concreciones estalagmíticas y estalactíticas, que han llegado a enlazarse de arriba abajo formando un bellissimo columnario con alturas, en algún caso, de más de seis metros. Las alturas generales de la cueva desde el nivel inferior hasta la bóveda, alcanzan un máximo de 22 metros.

El piso se desliza en rampa —que en una pequeña parte se recorre por la escalera antes citada— hasta el suelo cerca del parietal, donde inicia una horizontalidad incompleta.

La planta tiene una forma ovalada irregular, con ejes de unos 42 por 32 m. (fig. 74).

El nivel más bajo de la cueva, remata en la pared a lo largo de la cual se extienden de forma continuada las formulaciones artísticas del panel principal.

Para mayor claridad de las reproducciones, se han planificado los accidentes rocosos; es decir, si una figura se inscribe en una oquedad, la representación en la copia se ejecuta dándole las medidas reales y no las que percibe la vista en el plegamiento; con ello, se producen ciertas pequeñas diferencias de situación, poco apreciables.

Descripción de las pinturas y grabados

Antes de entrar en esta descripción, hemos de manifestar que el panel reproducido —aparte de las figuras sueltas ubicadas ha-

cía la entrada, 1 y 2 del plano que se une a modo de clarificadora ilustración —corresponde sólo a un fragmento del gran parietal que hoy conserva representaciones artísticas (sector A del plano). De un total de casi 15 metros reproduje más de 13. Queda aún pendiente de reproducción otro fragmento de cinco metros, aproximadamente, distanciados del anterior por una interrupción de unos diecinueve, y otros dos metros a la izquierda de lo estudiado (sector B del plano) en los que solamente hay trazos o cortas rayas de pintura roja y algún grabado.

El parietal está decorado con pinturas de color rojo y negro, y con grabados (fig. 75).

Las representaciones en pintura roja son, a mi juicio, las primeras inscritas en el parietal. Se trata de una serie de carácter abstracto —*ideoformos*— de los que trataré de dar una descripción por grupos caracterizados. Fundamento mi convencimiento sobre esta prioridad de ejecución, entre otras razones por el estilo, la técnica y el ideario, y porque los grabados se superponen a esta pintura de color rojo no haciéndolo a la de color negro, salvo en contadas ocasiones, en que ésta parece haberse llevado a cabo simultáneamente con el grabado (fig. 76).

Este gran conjunto signífero, comprende un grupo de trazos más o menos verticales que, a veces, en su parte superior son más anchos y van afinándose paulatinamente hacia la base, dando la impresión de haber sido trazados

con la yema de los dedos embadurnada de color, o bien con un instrumento pincelante.

En determinadas zonas hay otras manchas disformes, acaso adulteradas por haber sido sobado el color, ya que, en el sitio donde aparecen, se presentan abundantemente los grabados sobre la pintura.

Otro grupo muy definido lo componen las hiladas de puntos que, en ocasiones, están alineadas de tres o de cinco en fondo.

Por último, hay otro que lo forman los signos que yo consideraría más singulares. Uno está compuesto por seis gruesos trazos verticales dispuestos en hilada horizontal, con otro mucho más largo ligeramente curvo, que parte próximo al centro de la parte inferior de la hilada, tomando el conjunto una extraña apariencia de pala de dientes. Otra de las formulaciones más singulares es la señalada con el n.º 12 en la lámina del panel en rojo. Se trata de un antropomorfo femenino y es el único ejemplar conocido hasta el momento en el arte parietal cantábrico.

En la parte baja de la zona donde está pintada la anterior figura, hay representado un serpentiforme, plegado en cuatro acusadas curvas —dos arriba y dos abajo— y en el que se manifiestan, por medio de doble línea, los engrosamientos del cuerpo. Por último, cerca del serpentiforme, hay dos grupos de líneas formuladas en arcos semicirculares concéntricos.

Analizando estas signaturas

de pintura roja, vemos que las más numerosas se prodigan en muchos parietales decorados de otras cuevas, tales con las puntuaciones y manchas virguladas, superabundantes en todo el arte cantábrico y en el de otras cuevas peninsulares tan distantes, como *La Pileta* (Málaga) o *Maltravieso* (Cáceres). Pero, las puntuaciones de Llonín tienen una relación íntima con las de la cueva de *Chufín* (Riclones-Cantabria), incluso coinciden las longitudes en los agrupamientos.

Otro de los signos más singulares es el de las líneas semicirculares concéntricas que, junto con otro similar figurado en la ya citada de *Maltravieso*, constituyen los únicos signos de este tipo en nuestro arte cuaternario. La pintura de *Maltravieso* también nos da un serpentiforme. Figuras semejantes, ya grabadas ya pintadas, las hay con cierta pluralidad en el arte franco-cantábrico. Sin embargo, la relación morfológica más íntima es, sin duda, la existente entre *Llonín*, *Chufín* y *Maltravieso*, que componen un curioso triángulo de probable unidad cultural, cuyos vértices se definen en Cantabria, Cáceres y Asturias.

A las pinturas de *Chufín*, el Prof. Almagro Bach las clasifica en un auriñaco-gravetiense y a las *Maltravieso* en el auriñaciense, con posibilidades de un perigordiense antiguo.

Dentro, pues, de esa edad, tenemos que considerar los *ideomorfos* de la *Cueva de Llonín*, en una banda evolutiva que iniciaría

su andadura en una etapa preauriñaciense, para entrar de lleno en el auriñaciense con prolongación tardía.

No quisiéramos abandonar estos comentarios sobre la roja pintura de *Llonín*, sin pararnos a examinar, aunque sea brevemente, la figura del antropomorfo femenino. Es un tosco perfil figurativo, probablemente realizado con pincel, en el que se dibuja el contorno de la cabeza con un puntito en la superficie del interior para indicar el ojo; siguiendo la línea del pecho se perfila con claridad el bulto de la mama, continuando el vientre y unas líneas sueltas indicando las piernas. La línea de la espalda nace directamente del occipucio, sin espacio para el cuello, curvándose ligeramente hacia afuera en la línea de la espalda para rehundirse a la altura de los riñones y señalar después, ligeramente, la prominencia del glúteo. Toda la superficie comprendida dentro de la delimitación señalada está sin pintar, excepto en el espacio comprendido entre el vientre y el glúteo. En esa superficie hay una línea vertical que se ensancha en la zona central, con la que parece indicarse la vulva (fig. 77).

Se pretende, sin duda, llegar a una representación pictórica de la mujer, que si bien en la escultura había ya alcanzado un alto nivel de perfección con las *venus* auriñacienses esteatopígicas, en cambio, en los soportes planos ese nivel era muy bajo en las representaciones figurativas en esa misma etapa y, cuando se intentan, re-

sulta el torpe remedo, mitad signífero mitad naturalista, que nos es dado contemplar en la cueva de *Llonín*. Sin embargo, se trata de un símbolo cuyo significado podemos intuir. Tanto las pequeñas esculturas femeninas, como los signos indirectamente relacionados con el sexo —con cierta frecuencia dibujos de vulvas, o emblemas fálicos— son una muestra de una de las preocupaciones del hombre del Paleolítico: la multiplicación de la especie. Son alusiones que inciden en ese común denominador obsesionante de la fecundidad, tan evidente y en uso que, aún en sociedades muy posteriores ya plenamente históricas, la infecundidad de la mujer era un estigma.

El grupo de grabados de la *Cueva de Llonín* contiene unos valores artísticos destacados. Son todos ellos de tipo figurativo. Cérvidos, cabras, dos bisontes y dos caballos, componen la lista de los animales dibujados en el panel principal (fig. 80).

Como hemos indicado anteriormente, todos estos grabados están hechos sobre la pintura roja y sus fórmulas de expresión no tienen la menor relación con ella, pues la pintura roja es signífera —*ideomórfica*— y los grabados son de figuración imitativa del natural. En ellos distinguimos con claridad dos técnicas: los que están realizados con un rayado múltiple, débil y discontinuo, tanto en los contornos como en la superficie interior de las figuras, y los que se ejecutan con trazo único y profundo en los contornos, o bien

con trazos que, aunque no sean únicos, conservan esa firmeza y simplicidad para resaltar algún detalle de las figuras. Los de trazo múltiple y débil se superponen a los otros, y, a dicho tipo de trazo múltiple y débil, corresponden la mayoría de los cérvidos representados y una cabra. Al otro grupo el resto de los cápridos, dos cérvidos macho, un bisonte, una cabeza de caballo y otro bisonte muy incompleto. Respecto a los primeros, su rayado múltiple y débil busca una fórmula dibujística con claroscuro e, incluso, con representación de partes anatómicas de la figura, intención ésta que ya puso de manifiesto el Prof. Jordá en 1957, refiriéndose, en términos generales, a las muestras de este tipo en el Cuaternario.

Asombra la poderosa fuerza muscular de estos artistas y su dominio del dibujo, para manejar con esa soltura y facilidad de mano, instrumentos tan dificultosos para la ejecución de un dibujo de tan sensible línea sobre un soporte durísimo. El artista prehistórico maneja el buril sobre la dura roca, con la misma facilidad que si actuara con lápiz blando de grafito sobre soporte de papel. Las curvas de los ojos, cornamentas, agujeros de la nariz, expresión de la boca, etc., donde cualquier movimiento equivocado de apenas un milímetro cambiaría el efecto buscado en pos de la realidad, son llevados a cabo con una completa seguridad y destreza, dándonos la certeza de que el hombre ejecutante era

joven y que, además de una extraordinaria fuerza física, estaba en posesión de un largo aprendizaje, que posiblemente habría de tener sus inicios en la infancia (figs. 78 y 79 A y B).

La situación artística y cronológica de los grabados realizados con el estilo y la técnica antedichos, hemos de encuadrarla, sin lugar a dudas, dentro del mismo estilo y periodo de tiempo que los grabados en los famosos omóplatos de la cueva de *El Castillo* (Cantabria), con los que no sólo coincide la escuela sino, también, la temática. No son los grabados de estos omóplatos los únicos coincidentes con los de la *Cueva de Llonín*, sino que en la de *Altamira*, fueron hallados otros huesos grabados, cuyo dibujo y técnica están, también, plenamente identificados con los de *Llonín* y *El Castillo*. Sabido es que los huesos de *Altamira* estaban en un nivel del Solutrense superior, o Solutrense final cantábrico. Además del arte mueble, nos dan también paralelos de esta escuela de grabado, los parietales de *El Castillo* y de *Altamira*.

No me extenderé exponiendo otros tipos comparativos. Lo interesante es poder fijar con los ejemplos aducidos, la etapa de realización de los grabados de trazo múltiple, débil y discontinuo de la cueva de *Llonín* dentro del Solutrense final cantábrico, articulándolo, si se quiere, con un Magdalenense inferior, pues si bien el nivel altamirense fue estimado en su día como del Solutrense final, en *El Castillo* fue el

Magdalenense inferior cantábrico.

En relación con los otros grabados —los de incisión profunda y única, etc.— son mucho más rigurosos en su interpretación del natural, desposeídos de las imaginativas licencias planteadas en los grabados anteriores, que, por otra parte, están abocados a un concepto tendente a lo pictórico, circunstancia que no ocurre con los que ahora tratamos de encasillar, que confía plenamente sólo en la línea, abroquelándose en ella para mantener la rigurosidad en la ejecución. Responden a las características de la mejor tradición solutrense, si los comparamos con modelos paralelos en concepto y técnica de otros grabados del arte franco-cantábrico. Ello nos autoriza, en cierto modo, a incluirlos dentro de un Solutrense inicial, con secuencias en el Solutrense medio.

Por último, nos queda por reseñar la pintura en color negro (fig. 81). Realizadas con ella hay once figuras que representan dos bisontes, uno de ellos incompleto; cinco cabras, cuatro muy esquematizadas y una deliciosamente pintada y con grabado en las patas; una cabeza de cérvido, también muy esquemática; otra figura de difícil identificación por estar perdida en parte, pero que, acaso, pudiera representar un gamo —dado el parentesco de formas con el de la cueva de *El Buxu*, del que más adelante daremos una versión— un bóvido y otra figura también de difícil identificación por estar incompleta, pero

que pudiera recordar las formas de una cánido.

De este arte figurativo en color negro, las figuras de los bisontes y de la cabra no esquematizada tienen relación de estilo; son las que poseen una mayor sensibilidad, proporcionalidad de tamaños y fórmulas técnicas semejantes, pues las tres —aparte de la mancha de color— incluyen el grabado repasando ciertas partes del dibujo. Los supuestos cánido y gamo, también tienen cierta relación entre sí. Su arte es inferior al de las tres figuras anteriores. El tercer grupo lo compondrían las cuatro cabras esquematizadas, el cérvido y el bóvido, que están dentro de la misma fórmula de esquema.

Finalmente, hemos de hacer mención a las representaciones de carácter abstracto. De ellas destacaríamos un grupo de puntuaciones sometidas a un irregular e intencionado ordenamiento, cuyo significado —como siempre— nos es totalmente desconocido. Está a la izquierda del panel. A corta distancia, hacia la derecha, sobre un relieve natural de la roca que, en su parte intermedia tiene una grieta transversal, en la superficie de la mitad superior hay pintados tres trazos verticales, paralelos y de la misma longitud, y en la superficie inferior hay inscritos cinco trazos paralelos, esta vez inclinados y de longitud desigual y, a la izquierda de ellos, hay otros tres trazos, esta vez verticales, también paralelos y también desiguales. La especial ubicación de estas líneas dentro del

accidente rocoso, las confiere una evidente intencionalidad que, como en tantos casos, no logramos interpretar. Dejándonos llevar por su apariencia ante la vista, podría recordar la forma de una máscara de ceremonias; mas esta consideración, que sugiero simplemente, no quiere decir que la admita sin más.

Otro de los motivos está compuesto por dos líneas paralelas rematadas longitudinalmente en la parte interior por pequeños arcos. A juzgar por el número de restos que hay en la pared, debió de ser un tema bastante repetido. Da la impresión de haber sido trazado con algún medio artificial; a mí me sugiere la posibilidad de que se trate de la imprimação de una piel de reptil impregnada en color.

Me referiré en último lugar a un extraño signo situado a la derecha del panel, bajo el grupo de las cuatro cabras. Se trata de dos líneas ligeramente curvas y enfrentadas, que casi se unen en los extremos. Dos líneas rectas atraviesan el espacio interior delimitado por las dos líneas antes citadas. Puede recordar en su forma a los artefactos utilizados para andar sobre la nieve.

Estas formulaciones de pintura negra se superponen —como se ha dicho anteriormente— a los grabados figurativos en los sitios donde ambos coinciden. Ello nos indica, al menos, que los grabados de figuras fueron realizados antes que la pintura; pero si a esto unimos el distante ideario artístico existente entre unos y otra,

llegamos a la conclusión de que están realizados en distintas etapas.

Para los bisontes hay un ejemplo comparativo en la cueva de Le Portel (Ariège-Francia) y, tanta es la similitud, que no dudo que estas pinturas están viviendo una misma etapa artística e, incluso, una misma escuela. Pero, tenemos, asimismo, ejemplos locales tales como un bisonte de la cueva de *El Buxu* (Cangas de Onís (fig. 134), también, los bisontes de *Santimamiñe* (Vizcaya). Los ejemplos citados fueron clasificados por los respectivos estudiosos de las pinturas, en el Magdaleniense medio y, dada la coincidencia en esta apreciación, hemos de convenir en que estas dos figuras de bisonte de la *Cueva de Llonín* también correspondan a esa misma etapa; es más, incluiríamos en ese tiempo la magnífica figurita de cabra macho, a la que nos hemos referido anteriormente en términos elogiosos por su buen arte.

El resto de las representaciones figurativas tienen una ejecución muy simplista, en las que se han despreciado los detalles, o no se han sabido realizar. Nos hallamos ante un arte en estado degenerativo, que más que *gustar* de la recreación naturalista, tiene por único fin representar, solamente, el recuerdo resumido de las figuras. Hay ejemplos locales de este modo de hacer, tales como los pequeños cérvidos de *El Buxu* (fig. 125), la cabra de la *Peña de Candamo* (fig. 150) y, en Cantabria, varios más; por ejemplo el

reno hembra de *Las Monedas*, dos ciervos en *Las Chimeneas*, una cabra en *La Pasiega*, tres ciervas en *Covalanas*, etc. Todo este grupo de tipos comparativos se halla en un Magdaleniense final, que juzgo muy adecuado para la clasificación de estas figuras de la *Cueva de Llonín*.

El grabado tiene su tiempo estelar en el Solutrense inicial y medio, y la pintura presenta sus buenos ejemplos en los momentos transicionales solútreo-magdalenienses, para hallar la plenitud en las primeras etapas magdalenienses. La decadencia se inicia rebasada ya gran parte del Magdaleniense medio, para producirse un cierto retorno a la filosofía signífera de modelos abstractos llevados a cabo con pintura de color negro en los estertores de esa gran etapa Magdaleniense, cuando se presiente la iniciación del Aziliense. Estimo que ahí pueden quedar encuadradas las pinturas abstractas de color ne-

gro de la *Cueva de Llonín*. Tratando de resumir este largo proceso explicativo crono-estilístico al que le he sometido, lector amigo, abusando de su paciente disposición de ánimo para ahondar en el conocimiento del arte desarrollado por nuestros antepasados prehistóricos, y con el fin de evitar que tanta rama no le haya dejado ver el tronco, diría que las formulaciones abstractas con pintura roja de la *Cueva de Llonín*, estarían dentro del ciclo Auriñaciense con una prolongación auriñaco-gravetiense.

Los grabados de carácter figurativo, en el Solutrense y en un solútreo-magdaleniense; y la pintura de color negro figurativa y abstracta, dentro de los términos de un Magdaleniense muy rebasada su mitad, con modelos cada vez más esquemáticos conforme se acerca a su final, y, en el propio finiquitar, los motivos signíferos a los que nos hemos referido.

La aportación de la *Cueva de*

Llonín es tan importante que no dudaría en calificarla de sensacional; al menos para mí. Resulta confortador el ver cómo refuerza y entrega nuevos puntos de apoyo a hipótesis hace tiempo manejadas, sobre la evolución del arte prehistórico.

Su repertorio de arte parietal simbólico-abstracto, variado y numeroso, nos da novedades que acaso algún día ayuden a desbrozar el camino, para poder alcanzar ese código traductor que nos facilite un mejor conocimiento sobre los anhelos e inquietudes de nuestros antepasados.

Por otra parte, el buen arte puesto de manifiesto en la mayoría de los ejemplos de figuración imitativa del natural, es un auténtico recreo para el contemplador y nos llena, una vez más, de profunda admiración, al comprobar la fina sensibilidad de este hombre del Paleolítico, que es capaz de realizar tan bellas obras.

CAPITULO VIII

LAS CUEVAS DEL TERMINO MUNICIPAL DE RIBADESELLA

Ubicación

Si trazamos un zig-zag más en nuestro camino tras el Arte en la Prehistoria, volveremos a la costa para penetrar en el territorio de Ribadesella, al que las aguas de un río —el Sella— también aquí imponen nombre: Ribera del Sella.

Del Sella diríamos que es un río salmonero y campeón de ello, si no fuera que lo es de cosas más importantes, aun cuando sea cierto, también, de eso del salmón. Desde el principio, en el amanecer del tiempo, repartió vida, dio frescura a la vegetación, agua limpia como un cuajaron de hielo— y la bulliciosa plata del salmón serpeando en el aire como un saltador de pértiga.

Está tan entremetido en las entrañas geofísicas de Asturias, que este Oriente asturiano lo sería menos si le faltara el Sella. Él quiere hacerse asturiano desde el Puerto del Pontón y corre dando tumbos en una infancia de nueve kilómetros derramada por el Sur para, después, en el decisivo entronque de esa infancia con la adolescencia, púber ya, medir sus fuerzas con los montes asturianos en el tremendo aprendizaje de ser adulto. Le espera la gloria de ser personaje porque, cuando se inicia el valle, él tiene meandros caprichosos trazados por su volun-

tad en busca del cómodo camino; ya recibió tributos —entre ellos al Piloña— y, en definitiva, es un río importante. Y lo es porque, —como antes dije— a la querencia de sus orillas, a la querencia del gran Sella, se engendró vida desde hace miles de años (fig. 82).

Hace miles de años el territorio de Ribadesella debía de ser una especie de Londres; el Londres de la Prehistoria. Lo digo porque, en una no muy extensa parcela de terreno, hay agrupadas una serie de cavernas que estuvieron habitadas por el hombre del Cuaternario: Cuevas de *San Antonio*, *del Río*, *La Moría*, *Tito Bustillo*, *La Cueva*, *Cova Rosa*, *El Cierro* y *Les Pedroses*. Estas son las exploradas y ya dieron abundantes materiales. Habrá más, pero aún no se descubrieron.

La Cueva

La Cueva está situada en la margen izquierda de la ría. Por ella hace sus pinitos subterráneos el río San Miguel, que también se enreda en los recovecos de la vecina cueva *Tito Bustillo*. El San Miguel hoy es un aprediz de río pero, cuando llegan las lluvias, engorda y crece ostensiblemente. A su vera anidaron la mayoría de las cuevas enumeradas menos una; la de San Antonio.

La sala principal de *La Cueva*

vona es un enorme cono que tiene una base de unos ochenta metros de diámetro y una altura que probablemente exceda de los sesenta. Sus paredes se arrugan y sueltan colgajos estalactíticos como si su petrificación, su parálisis, hubiera sobrevenido en el momento de una convulsión. La figura humana queda minimizada, absorbida por los crestones que se levantan del suelo y por la gran altura a que se halla el vértice. En ese vértice, para colmar esta visión fantástica, hay un rasgón que deja penetrar una luz tamizada, la luz del exterior, que resbala por la paredes acusando los relieves de esa garganta acongojada.

La Cueva no tiene ni pinturas ni grabados, y en las catas que se llevaron a cabo hace varias décadas, se recogió instrumental que fue calificado de musteriense, sin que en ninguna de estas muestras se hallaran atisbos artísticos. Por esto, nuestra cita sobre ella la motiva únicamente el dar cuenta de su destacada e insólita belleza natural, y anunciar su probable comunicación con la muy próxima cueva *Tito Bustillo*, comunicación que es casi segura aunque frustrada por un derrumbamiento. Yo he seguido las especulaciones del retorcido camino apendicular a la gran sala, hasta llegar a puntos para mí ya inacce-

sibles por la abundancia de agua y el aplastamiento del techo.

El Cierro

Tampoco la cueva de *El Cierro* tiene arte parietal y en cuanto al mobiliario sigue la tradicional pobreza de las aportaciones asturianas. Algunos huesos grabados con ralas incisiones geométricas magdalenienses. Su primer prospector fue Jordá Cerdá en 1954. Son valiosos los importantes rescates de material, muy interesantes científicamente para completar las perdidas páginas del libro de la Prehistoria (fig. 38).

Cova Rosa

La misma tónica, en cuanto al arte, sigue la *Cova Rosa*. El propio Prof. Jordá comenzó su excavación y aún siguen los trabajos. Nada de arte parietal. Ha entregado instrumental del Solutrense inicial cantábrico y de un solútneo-magdaleniense con alguna pieza grabada de este ciclo; destaca un dibujo de espiga que se incluye en una varilla aplastada de hueso (fig.36).

La Lloseta

Nombre asignado por F. Jordá; antes denominada *La Moría*. Actualmente algunos estudios tratan de identificarla con la llamada *del Río* en las prospecciones de hace 70 años. Jordá llevó a cabo una metódica excavación en 1955 y fruto de estos trabajos fue el magnífico estudio publicado en

1958. Tampoco tiene arte parietal. Durante los reconocimientos llevados a cabo por el Grupo de Exploraciones Subterráneas Asturiano, se descubrió la posibilidad de comunicación de esta cueva con la de Tito Bustillo, pero si bien esta comunicación es practicable en arriesgado descenso desde La Lloseta, es imposible hacerlo en sentido contrario; por ello, esta comunicación nunca pudo ser utilizada como tal por el hombre de la Prehistoria, y ha de entenderse que la habitabilidad de ambos antros nunca tuvo conexión. Por estas razones, al comentar las pinturas de la cueva de Tito Bustillo, incluimos las que se encuentran al final del camino de descenso comentado, muy próximas ya a la galería de este último antro.

En cuanto al arte mobiliario, varios huesos magdalenienses con decoraciones sencillas de series lineales cruzadas por otras, o bien trazos sueltos.

San Antonio

La cueva de *San Antonio*, que fue prospectada por Hugo Obermaier en 1913, ostenta la modesta representación parietal de un caballo, de trazo simple y tosco, pintado en color negro.

Les Pedroses

La importancia de la decoración parietal en cavernas riosellanas, comienza en la *Cueva de Les Pedroses*. Fue prospectada por el Prof. Jordá en 1956. Ese mismo

año yo llevé a cabo la reproducción de sus formulaciones artísticas.

La caverna está ubicada en el pueblo de El Carmen y, El Carmen, dista unos siete kilómetros de la villa capital, Ribadesella.

Quien después de la dislocada carreterita crea que encontrará también un dislocado pueblo de desperdigadas casas esparcidas por la montuosa geografía, se equivoca. Porque las casas de El Carmen se alinean a los márgenes de la carretera con rigurosidad ciudadana; pero una rigurosidad que, en algún caso, tiene jardines rodeados de verjas de hierro ornamentadas, que envuelven a la mansión. En ellos, en los jardines, surge, de vez en cuando, el largo cuello de una palmera. Es curioso cómo en muchos pueblos de Asturias, vemos el exotismo de la palmera contrastando con la flora y volúmenes de esta geografía, denunciando la propiedad del inmigrante hispanoamericano, nostálgico *allá* de su Asturias, y, en ella, de las tierras de ultramar.

Les Pedroses es una caverna recogida y sin laberintos excesivos, pero el lecho es tumultuoso, de torrentera; con altibajos demasiado ostensibles. La huella del agua que en su día circuló por la cueva, queda muy visible porque el incesante vaiveneo de su filo dejó un profundo surco en las paredes de piedra. De trecho en trecho resalta la plástica rotunda de los relieves rocos y de las concreciones estalactíticas (fig 83). Pinturas y grabados solamente los hay sobre un roca semiexenta,

en una superficie lisa de casi dos metros de longitud (fig. 84). En la parte alta y ángulo de la izquierda, está representado un caballo en grabado de línea múltiple y discontinua, con *sombreado* en la zona de pecho y vientre. El dibujo del cuello y gran parte de la cabeza se ha perdido, pero, aún es posible ver parte de la nariz y de la boca. Más abajo y hacia el centro, hay otro grabado de las mismas características técnicas, que representa un fragmento de cérvido —patas delanteras, línea de vientre, ancas y patas traseras—. A la derecha de esta figura, nuevo grabado que parece identificable también con una cérvido. Más alto que este último y en parte sobrepuesto al mismo, aparecen, asimismo grabados, los cuartos traseros de lo que, a juzgar por el rabo, parece ser otro cérvido.

Al extremo de la derecha, hay un dibujo en grabado que perfila los cuartos traseros de una figura cuya identificación resulta para mí imposible, como lo son también inidentificables tres figuras grabadas y pintadas con mancha de color rojo, a las que en algún momento interpreté como bóvidos y hoy prefiero no hacerlo, dada la oscura definición del dibujo. Las figuras son de pequeño tamaño, oscilan entre los 40 y los 50 centímetros.

Todavía a lo largo del panel hay líneas sueltas grabadas, quizá pertenecientes a otras representaciones zoomórficas que, desgraciadamente, han desaparecido casi por completo.

Lo verdaderamente singular

de las figuras de la *Cueva de Les Pedroses* es que, excepto el caballo en primer lugar reseñado, el resto han sido representadas sin cabeza, y aunque por su calidad artística no son ciertamente nada espectaculares, sí lo son, en cambio, por el hecho de esta acefalía, ya que, si bien hay algunos ejemplos de figuras aisladas representadas con esta singularidad, hasta ahora la única representación que conocemos formando grupo es la de *Les Pedroses*. Este conjunto ofrece uno de esos clarísimos ejemplos de riqueza y pluralidad de fórmulas rituales, dentro de la orientación mágico-religiosa con que fue desarrollado el arte prehistórico. Lo que estos animales decapitados quieran significar, no lo sabemos; pero sí nos revelan que son la consecuencia de una situación de nuevos pronunciamientos trascendentes y no de un móvil caprichoso.

Por su técnica de grabado suave, superficial y de trazo múltiple, que más parece un dibujo a plumilla, pueden haber sido realizadas dentro del ciclo magdalenense, quizá en una etapa más que mediado el ciclo.

La cueva Tito Bustillo

El singular enclave cavernario riosellano, al que el hombre acudió en una misteriosa cita con lo sobrenatural y en donde estampó la ignorada clave de los *ideomorfos* y la figuración naturalista del variado mundo animal con él conviviente, un mes de abril de 1968 enriqueció el

acervo artístico prehistórico con una de las más bellas pinacotecas del mundo, capaz de codearse con la cántabra de *Altamira* y la francesa de *Lascaux*.

El día 12 de abril de 1968, un grupo de jóvenes exploradores de las entrañas de la Tierra, dio el primer paso en un enorme covachón que abría fauces dentadas en una altiplanicie, remate de un mogote calizo con ínfulas de queso de Gruyère (fig. 85). Próximo a él se halla el pueblo de Ardines, en el cinturón urbano de la villa capital riosellana. Las pequeñas dolinas que salpican este campo, le darían al paisaje un aspecto casi lunar si no fuera por el verde de la hierba que crece tenazmente contra toda lógica, brotando de la misma piedra.

Los exploradores del subsuelo llegaron a una primera plataforma y, allí, descubrieron una rendija semioculta que invitaba a una inquietante y oscura continuación llena de verticalidades, hacia el tradicional camino del infierno. Atrás quedaba el cielo azul de una primavera caliente; la luminosidad abierta a la mar; el rumoroso Sella, aplomado por la fatiga de su largo y riguroso viaje; el cinturón de montañas que se atropellan y empinan de puntillas para mirar al Cantábrico y la alegría de un sol pleno, bullicioso y joven, más en consonancia con el grupo joven y bullicioso que la inquietante y oscura chimenea.

El grupo de espeleología se denominaba *Torreblanca* y estaba vinculado al federativo de Exploraciones Subterráneas Asturiano

(GESA) y aquel 12 de abril de 1968 realizó uno de los descensos preceptivos exigidos para conseguir el alta federativa; pero también logró con ello, enriquecer el catálogo de cuevas habitadas en la prehistoria riosellana, con esta aportación que recibiría el nombre de *Tito Bustillo*.

Alguien puede preguntarse por qué se la denominó así. Lo explico seguidamente.

Uno de los integrantes de aquel grupo era Celestino Fernández Bustillo, que se quedaba en Tito Bustillo para sus amigos. Y él, con sus dieciocho años llenos de generosidad, era ejemplo de nobleza, de compañerismo; siempre atisbando la falla grande o pequeña, para apoyar con la gala de su alma, lo endeble o necesitado. Tito Bustillo bajó a las vagorosas de la cueva aquel día de primavera caliente y la luciérnaga de su carburo iluminó casualmente los mensajes hechos arte, de unos antepasados con miles de años de distancia en el tiempo, y todo el Grupo, aun con escenarios reales, sintió la duda de estar o no en la realidad.

Diecinueve días después, en otra parcela de la tierra asturiana —en Agüeras, de Quirós—, Tito Bustillo afloró desde una de esas oquedades oscuras, al paisaje turbanante e iluminado, fija la vista en él en función contemplativa; pero bajo sus pies hubo un rumor de piedra deslizante, con mensaje de muerte para el entrañable amigo.

Por eso, en su recuerdo y a propuesta mía, se denominó a la cueva con su familiar nombre;

homenaje póstumo que el Patronato de Cuevas y Yacimientos Prehistóricos de Asturias refrendó por acuerdo de 17 de mayo de 1968 con el beneplácito y la adhesión de la Dirección Gral. de Bellas Artes.

Hasta entonces, aquella oquedad de ingreso cuya prolongación era desconocida, se la llamaba *Cueva de la Cereza*, debido a que al lado —campo abierto— había un cerezo, del que aún se conserva el tronco mutilado casi a ras de cepa.

Pues aquel 12 de abril de 1968, el Grupo Torreblanca accedió al intrigante covachón y nueve días más tarde —domingo 21 de abril— el que esto escribe descendió a la galería, completando el descubrimiento de todo un panorama artístico y confirmando su autenticidad de obra prehistórica, valorándola, además, como una de las muestras de arte parietal más importante y bella de Europa. En este para mí primer descenso, se pudo explorar la *Galería larga* y determinar la zona del yacimiento y la del acceso utilizado por el hombre del paleolítico, acceso que había sido cegado por el derrumbamiento de la visera de piedra bajo la que se cobijaba la entrada, hecho éste frecuente, acaso como secuela del último cambio climático con la aparición de temperaturas bonancibles que originaron grandes deshielos y, con ello, serias invasiones de agua. Las rocas exteriores, sometidas al brusco cambio climático y con menos puntos de apoyo en las viseras de entrada,

hubieron de acusarlo produciéndose estos derrumbamientos, por fortuna cuando el hombre ya se había establecido en los campos exteriores.

El 24 de abril de 1968 envié a la Dirección Gral. de Bellas Artes el primer informe relativo a lo que, sin duda, era un acontecimiento en el campo de la Prehistoria. En junio siguiente publiqué un trabajo sobre el tema, en la revista *Ribadesella 1968* y el 15 de setiembre una referencia en *La Estafeta Literaria*.

Sucesivos descensos a la galería a lo largo de meses, me posibilitaron el llevar a cabo estudios, reproducciones y fotografías de las pinturas, con el fin de encuadrar los valores científico-artísticos y concluir un trabajo documentado gráficamente, que fue publicado por la Real Academia de la Historia en edición monográfica del mes de enero de 1969 y en su Boletín correspondiente al primer trimestre de dicho año.

Si me extiendo en estos pormenores es porque estas noticias relacionadas con la cueva, dada la espectacularidad del descubrimiento, tuvieron una gran difusión por la amplia red de agencias, tanto internacionales como nacionales y motivaron la afluencia de gran número de personas que deseaban contemplar el famoso legado prehistórico, visita no permitida entonces, dados los riesgos del circunstancial acceso. Por ello, el Patronato de Cuevas acordó llevar a cabo la reapertura de la entrada primitiva, abriéndose el acceso al público en

agosto de 1969 y continuándose en el invierno los estudios para facilitar la entrada que, actualmente, se utiliza.

Al recordar estas fechas, también recuerdo los nombres de Tito Bustillo y de los componentes del Grupo Torreblanca y el de otros amigos que también estuvieron a mi lado, acompañándome en los primeros descensos y facilitando aquellas exploraciones; entre ellos: José Manuel Suárez D. Estébanez, por entonces presidente de G.E.S.A.; y Marino Fernández Canga, que levantó el plano de la cueva (fig. 86).

Hoy queda preterido el riguroso y accidental primer camino de descenso y el acceso se realiza a través de un túnel de 165 metros que, en su inicio, exhibe una lápida recordando la fecha del descubrimiento y al Grupo Torreblanca autor del mismo. Este camino de ingreso está abierto en el extremo opuesto al que utilizó el hombre prehistórico y accede directamente a la por mí llamada *Galería larga*. A la izquierda del ingreso en ella, hay un enorme derrubio que llega hasta el techo y que, presumiblemente, puede haber anulado la comunicación con el muy próximo antro de *La Cueva*; al menos así parecen indicarlo, de una parte, las exploraciones llevadas a cabo, a las que me referí en páginas anteriores, y de otra, la peculiaridad de las pinturas parietales que hallamos nada más comenzar el recorrido por esta galería de la cueva *Tito Bustillo*. Al desembocar en ella, el

visitante queda ciertamente impresionado por el imponente escenario que contrasta con la obligada sobriedad del túnel (fig. 87).

Apenas iniciado el camino hallamos, en la pared de la izquierda, la representación de tres ciervas realizada con grabado. Están formando grupo, corriendo en seguimiento una de otra. El trazado del dibujo es de ancha línea en la que se mezclan raspados y trazado múltiple. A la derecha de la primera cierva, hay dibujada una cabeza también de cierva, pero de mayores proporciones que las anteriores; asimismo, hay un toro en trazo único, con el eje longitudinal perpendicular al suelo y sólo una pata por par. Esto me sugiere la posibilidad de que estos dos últimos grabados, hayan sido realizados con anterioridad a los de las ciervas (fig. 88, *sector A del plano*).

En una zona más baja de la misma pared y a poca distancia de las figuras anteriores, hay dos signos de igual tamaño y en forma de H con el contorno en grabado, rellenándose el interior de los tres trazos principales que componen el signo con un pigmento rojo (fig. 89). Por último, en la misma pared y próximos a los anteriores, hay tres grabados; uno de ellos, representa un caballo, que tiene inscrito un signo cuadrangular partido en dos por una línea vertical, y a la derecha, pero fuera ya de la figura, el resto de un dibujo también de carácter signífero (fig. 90). Más abajo, el estupendo dibujo de un bóvido —figura muy completa, en la que

sólo se ha perdido el grabado correspondiente a las pezuñas—, y el grabado de otra figura de bóvido incompleta (fig. 91).

Casi enfrente de esta zona de pared hay, en medio del camino, dos grandes rocas sobre cuya superficie están pintados en color rojo signos compuestos por cortas rayitas, algunas cruzadas en aspa, otras verticales y, en algún caso, horizontales; también se inscriben dos líneas trazadas en arco abierto, con algunas pequeñas manchas protuberantes (fig. 92). Bajo la roca que recoge este último *ideomorfo*, hay un sumidero que, en distintos lugares, tiene también manchas alargadas de color rojo.

Siguiendo el camino por la galería y poco más al interior, en la pared de la derecha, hay unos bordes de crestones entintados en rojo, y a sólo unos pasos de ellos se abre una irregular rampa ascendente de unos diez metros de longitud, que nos permite llegar a una reducida covachuela donde, entre manchas alargadas y puntuaciones de color rojo, se definen pintados, también con almagre, cinco signos escutiformes que, sin duda, deben identificarse como signos vulvares. Es muy posible que esta serie signífera sea una invocación mágica a la fecundidad. La pequeña covacha se alarga dificultosamente en una angosta y corta *gatera*, que también tiene manchas de color rojo en sus paredes (fig. 93, *sector B del plano*).

Por un camino exudante de calores y humedades, continua-

mos el recorrido por la *Galería Larga* flanqueados por el fantástico espectáculo de los caprichosos juegos de la Naturaleza. Mantas estalactíticas cuelgan como tubos de un órgano imposible, colmadas de ricas alternativas de

color al recibir las aguas filtradas a través de variadas aportaciones minerales —calizas, areniscas, manganeso, hierro— y, de vez en cuando, de nuevo las artificiales marcas del hombre en nuevas expresiones signíferas sobre la pared de la derecha, en forma de puntos, de rayas virguladas, o de laciformes (fig. 94).

Pero, bueno será detenerse en una consideración sobre estas fórmulas abstractas pintadas con almagre, que nos acompañan desde el principio de nuestro deambular por la *Galería larga* y cuya más espectacular expresión se encuentra en la *Covacha de las vulvas*. Todas ellas se desarrollan en los metros iniciales de este recorrido, y ya no se manifiestan con las mismas características en el resto de la cueva.

Los grabados que en este sector hemos reconocido son figurativos y, por supuesto, no corresponden a los mismos intereses culturales que los signos rojos. Estos son, evidentemente, fruto de una habitabilidad de esta zona de la cueva durante la etapa auriñaciense, que probablemente tuvo el pretendido acceso por la *Cueva*, hoy cegado por el derrumbamiento al que anteriormente me he referido. No me extenderé en los fundamentos de esta calificación auriñaciense en razón a la

brevedad, y porque ello, no solamente coincide con mi personal criterio anotado ya en otros trabajos, sino que es también coincidente con las estimaciones de los profesores Jordá y Beltrán Martínez.

Otra cosa son los grabados. Los comentaremos a su tiempo.

Como a unos cien metros de la *Covacha de las vulvas* desemboca una *chimenea*, vertical en varios metros que enlaza con la llamada Cueva de *La Moría* o *La Lloseta*. Es un paso impracticable desde *Tito Bustillo* y en sentido inverso, que es descendente, escasamente se puede salvar, pues unos veintitantos metros irregularmente verticales con angosturas puntiagudas, reclaman prudentísima atención. No obstante, a los pocos metros de la iniciación de un pretendido ascenso desde la caverna *Tito Bustillo*, también dejó el hombre muestras artísticas. Allí hay pintadas en color rojo dos cabecitas, una parece de cérvido y la otra, es de cabra. Damos a conocer uno de los muy escasos documentos gráficos de tales pinturas. Son toscas representaciones en grueso trazo rojo y muy poco explícitas en sus características, por lo que, acaso, su identificación zoomórfica no sea totalmente correcta (figs. 95 y 96, *sector C del plano*).

Siguiendo el camino por la *Galería larga*, a los pocos metros pero en la pared de nuestra izquierda y en una pequeña oquedad, hay cuatro grabados, tres de los cuales, corresponden a figuras abstractas de difícil interpreta-

ción, y el cuarto pudiera estimarse como la representación de una cabra. En los cuatro —que son de muy pequeñas proporciones— la técnica del grabado es igual y parecen realizadas con un instrumento en forma de espátula

dentada, pues las estrías del grabado son de un cumplido paralelismo. Desandar es, también, andar y por eso, nos ponemos en movimiento para pasar nuevamente a la pared de la derecha de la *Galería larga*, pues allí hay una estrecha y semioculta grieta, atravesando la cual se accede a una pequeña covacha muy baja de techo. En ella, sobre un bloque de piedra, fueron grabados con estupendo arte, varios dibujos representando caballos, un bóvido y un cérvido, este último trazado sin cabeza (fig. 97, *sector D del plano*).

Aunque hasta el año 1985 no di a conocer en su integridad este panel, ya en 1970 comuniqué este hallazgo a la Prensa (*La Voz de Asturias*, 4-12-1970) publicándose, además, una fotografía que recoge parte de este grupo de interesantísimos dibujos; interesantísimos por su magnífica factura, de maestría y valores artísticos igualables a las representaciones del *Gran Panel*, que más adelante describiremos. Entre ellos, quisiera destacar la figura de una yegua en la que se aprovecha la grieta de la roca para fijar el dibujo de la cabeza. Todo el carácter de esta figura queda reflejado con perfección y extremada sensibilidad; con el cuello abatido hacia la línea de tierra, agacha la

cabeza en actitud de ir a buscar el pasto. Inscrita en su cuerpo, está la erguida cabeza del potrillo, de ojos abiertos y expectantes, con facciones redondeadas lejos aún de las angulosidades de la madurez. En la pared enfrentada a este bloque decorado, hay otros dos grabados de dibujo más torpe, uno de ellos, identificable como otro caballo.

Desandando otra vez el camino, de derecha a izquierda, en la pared correspondiente y a cierta altura sobre el ras de la cueva, hallamos otra covacha, ésta más holgada, tanto de entrada, como de techo, y en ella, en la pared izquierda según se accede, hay un grabado de gran tamaño y forma un tanto extraña, que algunos estudiosos han identificado como representación de un pez; personalmente tengo muy profundas dudas sobre la identificación de esta figura. Bajo ella y en tamaño pequeño, hay representada, en grabado de incisión única, una cabra. En la pared de enfrente se ve el numerosísimo grupo de huellas que fueron trazadas con los dedos sobre el barro blando, que hoy está totalmente calcitado. Las huellas van de arriba abajo, y, dentro de esa verticalidad, dibujan suaves sinuosidades y entrecruzados que, a veces, parecen querer definir alguna figura pero que, pese a mis buenas intenciones y esfuerzo, hasta el momento no me fue posible identificar.

Después de un recorrido total de unos 540 metros, finiquita la *Galería larga* y nos hallamos en

una amplia plazoleta de alto techo y suelo de arena fina, a la que el día 21 de abril de 1968 dimos en llamar *La Gran Sala*. (*Sector E del plano*, fig. 98). En ella, se unen las tres galerías que componen el recinto cavernícola: una de ellas, la que acabamos de reseñar; otra es la que va desde *La Gran Sala* hasta la entrada que utilizó el hombre de la Prehistoria y en cuyo vestíbulo dejó un nutrido depósito de útiles y restos de cocina. Esta estación fue excavada en una pequeña zona, en principio por Miguel Angel García Guinea y, posteriormente, por Moure Romanillo. Todavía no se ha llegado a los estratos más antiguos, pero, ya proporcionó muy interesantes materiales de distintas fases magdalenienses con muestras artísticas destacables de las que, en su momento, haré mención. Son muchos metros cúbicos de yacimiento aún sin excavar, algunos sofocados bajo gigantescos bloques de piedra procedentes de un no menos gigantesco derrumbamiento. Personalmente, siempre mantuve la idea de que este yacimiento habrá de proporcionar material solutrense, siempre basándome en las muestras de arte parietal y, por supuesto, que si las representaciones abstractas del comienzo de la *Galería larga* fueron obra del mismo hombre que utilizó esta estación, se hallarán materiales auriñacienses. Pero, esto último, es probable que no ocurra, porque los artistas de la abstracción posiblemente utilizaron la entrada obstruida por derrumba-

miento, que, supuestamente, comunicó con la *Cuevona*.

En estos bloques del gran derrubio, hay restos de grabados partidos; es decir, hechos muy probablemente antes de desprenderse el soporte. También hay una figura de bóvido pintada, que, aunque muy destruida, da testimonio de un posible santuario exterior.

Muy cerca de la zona excavada del yacimiento hay un esqueleto humano tendido en el suelo, concrecionado con las rocas procedentes del derrumbamiento de la entrada y que, con seguridad, atrapó al individuo al que corresponden dichos restos, restos que, en apreciaciones iniciales, se estiman muy posteriores a las etapas de ocupación del antro.

Pero, réstanos decir que, hacia la mitad del trayecto de este brazo de galería que va desde *La Gran Sala* hasta el yacimiento, está la desembocadura de la *chimenea* que permitió el accidental acceso a la cueva. Es muy probable que la misma convulsión que cegó las entradas naturales, haya sido la que proporcionó este rasgón subterráneo, por el que nos deslizamos entre riesgos empinados durante más de un año.

En la *Gran Sala* es donde está la primera figura de buen tamaño. Representa un caballo pintado en mancha carmín muy oscuro, casi morado, que define el manteado de la piel dejando la piedra limpia en la zona del vientre. Desde el hocico a la cola mide 1,65 m. La parte inferior de las patas está al

nivel del suelo. El agua, que sin duda pasó múltiples veces sobre la pintura, destruyó detalles de la misma, pues borrosamente se distingue la crinera y la cola. La línea del contorno es muy sensible y de buen dibujo y ello, junto con los detalles dichos, dan testimonio del excelente arte que presidió el trabajo (fig. 99).

En la misma pared y a pocos metros en dirección a la galería que conduce al santuario principal, que es la tercera que se reúne en la *Gran Sala*, hay un signo pintado en rojo que no define su rectangularidad por medio de la línea, sino que la conforman pequeñas manchas troceadas y regularmente dispuestas.

Camino del grupo de pinturas más importante de la caverna, se abre a nuestra derecha una cortada como de unos doce metros de profundidad, por cuyo lecho discurre el río San Miguel; él hizo un guiño al cielo para saludarle otra vez cuando desemboca en el Sella desparramado en varias salidas, una de las cuales discurre paralelamente al túnel de ingreso. Pero el río San Miguel, que en realidad es un aprendiz de río, tiene apariencias sonoras terribles al circular embridado por la cueva. Una decena de metros más allá de este accidente, llegamos al parietal que, ya de forma continuada durante varios metros, nos dará, como en una fantástica pantalla panorámica y en technicolor, las formulaciones de Arte prehistórico que han hecho de esta cueva la reina de las cuevas asturianas. Pero, para que la

admiración y sorpresa vayan apoderándose de nuestro ánimo gradualmente, comienzan estas muestras artísticas con las más modestas.

Son como un anticipo vestibular a lo que, en su día, dimos en llamar el *Gran Panel*, el cual se desarrolla en donde la galería se ensancha formando un recinto más amplio, aunque siempre recogido, con un *algo* que recuerda la arquitectura abovedada de una capilla románica, acusándose esta absurda impresión por el colorido y las entonaciones de las pinturas y piedra, como si, al correr de los siglos, hubieran sido asumidos por un apocalíptico mural del maestro de Taull (fig. 100).

El suelo es de arena fina, acumulada en grandes cantidades arrastradas por las aguas que, sin la menor duda, repasaron repetidamente el lugar desde el tiempo en que el hombre hubo realizado la decoración a la que, acaso, el agua nunca alcanzó plenamente, ya que sólo en la zona inferior de la composición se define con claridad uno de los niveles; pero es evidente que no una, sino muchas veces, las aguas llegaron allí y desaguaron al cauce del río San Miguel, pues en la base de la pared decorada se ven los sumideros por los que discurrieron, aliviando el suelo inundado. Confirma este deambular de las aguas —que en ocasiones tuvo que ser turbulento— el que el camino entre la *Gran Sala* y la zona vestibular del *Gran Panel*, que es ligeramente pendiente, tiene el suelo cubierto con varias capas de lajas

suelas procedentes de arrastres, lajas que están compuestas de pequeños fósiles y concreciones y que, al ser más pesadas que las arenas, se fueron depositando en la leve rampa del camino.

Pocos metros más allá de la última pintura de la extraordinaria pinacoteca, el brazo de la galería va cerrándose paulatinamente hasta concluir en fondo de saco; fondo ciego sobre el que rebotaron las aguas buscando el fácil camino de los sumideros.

En el suelo de la zona del *Gran Panel*, bajo una capa de arena de unos cuarenta centímetros de espesor y sobre otra capa arenosa cuyo grosor desconocemos, quedó enterrado un depósito de utillaje.

Está contenido en un solo estrato, no más grueso que tres o cuatro centímetros, localizado por mí, previo meticuloso sondeo y que tras una no menos meticulosa excavación, dirigida por García Guinea, mostró una pequeña y variada colección de útiles: hojas de sílex, rascadores, cuchillos, punzones, conchas de lapas con restos de color en sus fondos, que posiblemente, fueron utilizadas por el pintor como taci-las para colorantes; incluso se hallaron pequeñas conchas de caracol con perforación dispuesta para componer un collar u otro objeto de adorno. Todo este material es datable en un Magdale-niense medio cantábrico (fig. 101). Una duda surge ante su ubicación: ¿Procede de otro lugar de la cueva y quedó en éste afincado por arrastre, o pertenece a un de-

terminado momento de la estancia del hombre en la zona decorada, probablemente, la de los propios autores de algunas de las pinturas? Lo que no tiene duda es que, el grosor de tal depósito es harto liviano y sólo puede corresponder a uno de los momentos estacionales, probablemente al último de ellos, (en gran parte del suelo hay restos de colores negro y violeta-morado y, como antes indiqué, algunas conchas de lapas contenían pequeños restos de color). Otros depósitos anteriores pudieran haber sido arrastrados por las aguas al sumidero que comunica con el río San Miguel. Quiero con esto decir, que el yacimiento que hoy tenemos al pie del parietal decorado, no puede, en modo alguno, determinar la cronología de todas las pinturas pues —como dije— su levedad condiciona un estacionamiento único y breve, y las distintas composiciones del *Gran Panel*, con su variedad de técnicas y estilo, nos está evidenciando que la obra fue realizada en distintas etapas. Los resultados de los análisis por carbono 14 hechos sobre muestras de este yacimiento, le dan una antigüedad de unos 14.500 años.

Antes del comienzo de la estupenda composición figurativa, unas manchas de color rojo brillante sobre un crestón de roca, se autodefinen como prólogo cromático. También la superficie del *Gran Panel* tiene una primera capa entintada de rojo y yo supongo que esta especie de fondo general, —que nunca tuvo intención figurativa— es una inicial y

rudimentaria fórmula simbólica que, a veces, al ser rayada por los grabados superpuestos haciendo calvear la roca, puede inducir a ver en ella alguna figura, si nos dejamos arrastrar indebidamente por la imaginación. Las grandes manchas de ocre rojo han sido utilizadas por el hombre de la Prehistoria no sólo para embadurnar las superficies de rocas, sino los suelos, las armas y el propio cuerpo humano, con una vieja tradición conocida desde el Paleolítico Inferior. Quizá este color fue utilizado como mágico protector; o como estimulante del valor, o de la vida o, quizá, de todo ello junto. Lo que no cabe duda es que el color rojo tuvo, a los ojos del hombre primitivo, unas indudables virtudes por sí solo, aun sin intervenir con él la empresa figurativa y simplemente, acaso, por su parentesco con el color de la sangre. Por eso, cabe pensar que la estancia, el lugar donde se desarrolla el *Gran Panel*, fuera elegido como *santuario* mucho antes que las representaciones figurativas se hubieran formulado y ya, para entonces, signado como lugar sagrado con la gran mancha de almagre.

Después de esta más bien larga digresión sobre los pormenores del ir y venir de las aguas, de los testigos de la estación excavada y la alusión a las manchas de almagre, bueno será que volvamos a centrarnos en las pinturas del parietal. Las primeras figuras son de pequeñas proporciones; la mayor no sobrepasa los 35 centímetros de longitud. Están perfila-

das en línea desvaída de color negro y, en parte, cubiertas por una película de exudación cálcica que, aunque bastante transparente, impide, sin embargo, ver la totalidad de los contornos. La superficie interior de las figuras tiene mancha de color rojo, también muy rebajado acaso por la acción del agua, pues su situación es casi a ras de suelo. Primero, hay representado lo que muy dudosamente pudiera ser un cérvido y, a nivel ligeramente inferior, hacia la izquierda, otro cérvido —con las mismas dudas— que parece ir en seguimiento del anterior. Otra figura se adivina a la izquierda (fig. 102).

Estas representaciones se definen con un dibujo desmañado, evidentemente torpe, si se las compara con la airosa sensibilidad y sentido naturalista que preside el buen hacer de las figuras de gran tamaño, que luego se describirán.

Otras líneas continúan hacia la izquierda dejando entrever fragmentos de cabezas, de ancas, de posibles patas, lo que hace suponer que el grupo de figuras que allí estuvo representado con características de estilo semejantes (líneas de perfil negro y reducido tamaño) debió de ser numeroso. La última figura de este grupo se distingue con más claridad; se trata de un reno y mejora el imperfecto dibujo de las anteriores (fig. 104).

La concavidad de la pared donde se halla inscrito este grupo, dobla en ángulo y, en el mismo vértice —a ras de suelo— se abre

una angostísima *gatera*, como de unos tres metros de longitud, en la que hay pintadas también algunas manchas de color rojo. A continuación, en la pared que se conforma perpendicular a la anterior, está representada la figura de un caballo. El estilo cambia totalmente. Mide esta figura 1,75 metros desde el nacimiento del rabo hasta el hocico y su altura, desde los cascos traseros hasta el lomo, es de 1,50 metros. Su perfil se orienta hacia la izquierda dibujado con gruesa línea de color negro, cubriéndose la superficie del cuerpo con mancha pigmentada en la que intervienen el rojo oscuro y siena natural. La estructura de este equino es muy robusta: ancho y corto cuello, fuerte cabeza y macizo cuerpo. El artista se ha expresado con vigor, simplificando la técnica valientemente, en favor de una mejor manifestación de fuerza en la figura representada (fig. 103). Hacia abajo de esta figura hay una gran mancha de color negro cuyos perfiles están muy perdidos, pero que después de un estudio prolongado, parecen definir las formas de un bóvido muy alto de morrillo y con una papada colgante; características que pudieran corresponder a un bisonte. La figura está orientada hacia la derecha del espectador.

La pared donde se hallan estas dos pinturas —que continúa siendo en cierto modo cóncava y limitada en su parte alta por una baja visera— hace un quiebro con vértice saliente y la superficie que sigue es de roca más o menos lisa,

que se yergue y estira para dejar soporte amplio y amable a las manifestaciones artísticas del hombre prehistórico, quien, al estimarlo así, desarrolló con desahogo la asombrosa decoración del *Gran Panel* (fig. 105). Comienza ésta con la figura de una cierva dibujada en línea de color negro y con el eje longitudinal perpendicular al suelo. Sólo son visibles la cabeza, el cuello, parte de la línea del pecho y del dorso hasta la mitad del lomo, aprovechándose intencionadamente una grieta de la roca con resalte, para definir y reforzar la línea de la cruz (fig. 106).

Siguiendo el parietal de derecha a izquierda del espectador, se halla la figura de un caballo representada por medio de una mancha de rojo carmín muy oscuro, con toques de color negro en los perfiles. Es de menor tamaño que el resto de las figuras pintadas en esta pared. La cabeza y patas delanteras se han perdido. El perfil se orienta hacia la izquierda (fig. 107).

Más abajo hay representado un gran ciervo en mancha negra, mancha que no se extiende a determinadas zonas del cuerpo expresando así los cambios de color del pelo de estos cérvidos. El perfil del cuerpo está orientado hacia la derecha del espectador, pero la cabeza del animal se vuelve hacia la izquierda, en dirección al lomo. Está dibujado en movimiento de huida al tiempo que mira hacia atrás a un supuesto perseguidor (fig. 107). Este movimiento de la testa para mí muy claro, fue

puesto en duda en alguna publicación que ahora no recuerdo, en razón a que, el fragmento del cuerno apreciable tiene nacimiento hacia adelante aunque las ramas finales se inclinan hacia atrás y, que en la realidad, el nacimiento de dicha cornamenta es siempre hacia atrás. Este argumento no es válido, por cuanto que la representación de ese movimiento dibujístico está condicionado por la perspectiva de la cornamenta. Quedaría en claro si completáramos el resto en la forma que sin duda tuvo en origen y que, más o menos, sería tal como se indica en el dibujo complementario. Ejemplos de esta perspectiva hay muchos y damos como tal este grupo de cérvidos de *Lascaux* y un ejemplar de la cueva de *Candamo* que respaldan con claridad nuestro punto de vista (fig. 108).

Mide la figura, desde el nacimiento del rabo hasta la línea exterior del cuello, 1,70 metros y 1,10 desde las pezuñas traseras hasta el lomo. Se sobrepone en parte a la del caballo anteriormente descrito, lo que parece indicar que fue pintada con posterioridad. A una altura superior se determina la parte trasera de otro cérvido, pintada en tinta violácea muy desvaída y realizada antes que el ciervo negro. A la izquierda y con el perfil orientado en tal sentido, está representado un reno. Mide desde el rabo al hocico 1,80 metros y desde el extremo inferior de las patas delanteras al punto más alejado de la cornamenta, 1,75 metros. Es una

de las más hermosas figuras del *Gran Panel*. Describe a un macho fuerte, con la cabeza tendida hacia adelante como aprestándose al ataque. Está pintado en mancha negra, modelándose el cuello y parte visible del cuerpo en toques listados que estimo tratan de representar los pliegues de la piel. La figura está repasada con grabado de incisión múltiple y gruesa y, desde la mandíbula inferior hasta la pelambre del pecho, hay un *raspado* hecho para definir el pelo claro que tiene en el natural la piel de estos animales, en la zona anterior del cuello y en el pecho.

Enfrentado a este reno y en un nivel ligeramente más alto, está representado un gran caballo pintado con mancha negra. En su pecho toca el hocico del reno y parte de las palas delanteras de su cornamenta se hunden en el équido. Ambas figuras —caballo y reno— parecen tener intención compositiva, pese a lo poco frecuente de esta circunstancia en el arte parietal cantábrico. Lo cierto es que el caballo yergue el cuello y retira hacia atrás la cabeza, extendiendo hacia adelante las patas, tal como si tratara de frenar o retirarse, rehuyendo la embestida del reno. Hacia la cruz del caballo hay tres manchas listadas, como si el color hubiera sido reforzado para definir singularidades del pelaje. La figura mide 1,80 m. desde el nacimiento del rabo hasta el hocico, y su altura desde el extremo de las patas delanteras hasta la punta de la oreja, es de 1,60 m. Los contornos también

están repasados con grabado (figs. 109 y 110).

Más abajo que la anterior figura se manifiesta otra de reno, que se diferencia del primeramente descrito, tanto en el dibujo como en el colorido, lo que para mí supone un detalle indicativo de que ambos no fueron realizados en la misma etapa. En este último ejemplar la mancha cromática es variada, empleándose un color pardo, logrado probablemente con una tierra natural, un negro y un rojo. Estas tintas se mezclan a veces entre sí, proporcionando esfumados que modelan los volúmenes del animal. Se respetan sin aplicar color aquellas zonas de pelo que en el natural son blancas: vientre, parte posterior de las ancas, anterior de la cabeza y cuello (fig. 111). Define el perfil hacia la izquierda y mide, desde el rabo al hocico, 2,05 m. alcanzando una altura, desde las pezuñas delanteras hasta la cruz, de 1,30 m. Algunas irregularidades de la piedra —zona de las ancas— se aprovechan para dar fuerza escultórica a ciertas partes de la figura. También tiene el contorno repasado con grabado de las mismas características que los anteriores.

Conviene indicar la posibilidad de que con estos dos ejemplares diferenciados se tratara de representar las dos razas de renos reconocidas y que, dadas las peculiaridades de las figuras pintadas, el enfrentado al caballo respondería al tipo del *Rangifer caribou* y al *Rangifer tarandus*, el otro.

A la izquierda de esta figura y

enfrentada a ella, hay la de un reno hembra o la de una cierva, duda que surge al tener la pintura de la cabeza muy desvaída, lo que dificulta su identificación. Pero, la circunstancia de formar grupo con el reno inclina al primer supuesto y si, además, a ello se suma que tienen idéntico tratamiento cromático, las debidas proporciones entre macho y hembra y que su morfología dibuja la cabeza no más alta que la cruz, quedará plenamente confirmada esta identificación. Mide desde el rabo al hocico 1,87 m. y sus contornos también están repasados con grabado (fig. 112).

En la parte alta de este *Gran Panel* y comenzando la descripción otra vez de derecha a izquierda, tenemos la figura de un caballo cuyo perfil se orienta hacia la derecha y se delimita con línea negra. Aunque desvaída, aún se aprecia la mancha que entinta la superficie de su cuerpo en un color violeta muy claro. Tiene dos manchas listadas de color negro en la cruz. La mayor parte de la figura está repasada en sus contornos con grabado de la misma técnica que los anteriores. Mide desde el nacimiento del rabo hasta el hocico 1,96 m. y su altura, desde los cascos delanteros hasta la oreja, es de 1,55 m. Su porte es elegante, de patas largas, cuerpo fino, alargado cuello y cabeza pequeña (fig. 113).

A la izquierda de este caballo hay representado otro que dirige su perfil también hacia la derecha. Su contorno se delimita con línea negra que, en la crinera y lí-

nea dorsal, marca unos gruesos puntos tamponados. El cuerpo está pintado con mancha *man-teada* de color violeta intenso. En las patas la tinta violeta se va esfu-mando para ser sustituida, en tránsito suave, por un color pardo amarillento, figurando en las patas unas líneas horizontales negras en forma de cebraduras. Mide desde el rabo al hocico 1,51 m. y su altura, desde los cascos traseros al lomo, es de 1,07 m. Al igual que las figuras anteriores, está grabado en parte del contorno. Contrariamente al anterior caballo descrito, éste tiene patas cortas, la cabeza grande y el cuerpo rechoncho (fig. 114).

Más a la izquierda y a un nivel un poco más bajo, hay representado otro caballo. También su perfil mira hacia la derecha. Se dibuja en línea negra y la mancha con que está pintada la superficie del cuerpo es de color gris y *man-teada*; es decir, sin color en la zona del vientre y el dorso de las piernas. Su longitud es de 1,87 m. y la altura, desde el extremo inferior de las patas traseras hasta el lomo, de 1,30 m. Como las figuras anteriores, su contorno está *repasado* con grabado de incisión múltiple y profunda (fig. 115).

Superpuesto en parte a esta última figura de equino y a un nivel semejante al del caballo con cebraduras, hay un grabado representando también un caballo, pero esta vez con el perfil hacia la izquierda. Es de buen dibujo y reproduce con exactitud al caballo pintado a su derecha, incluidas las cebraduras (fig. 116).

La multitud de líneas grabadas en el *Gran Panel*, constituyen una enredada madeja que aún no hemos podido desenredar. De entre estos grabados daremos cuenta —aparte del anterior— de algún otro que está lo suficientemente claro.

Bajo el vientre del caballo gris hay dibujos en forma de zig-zag que componen una especie de malla, y fragmentos de líneas dorsales de équidos y cérvidos. A la izquierda, a menor altura, hay grabado en línea única y profunda un tectiforme en cuya parte inferior se repiten las fórmulas en zig-zag. A la izquierda de éste, hay otro grabado —ejecutado en parte con raspados de espátula— de forma rectangular y enrejada y, sobre él, la cabeza de un ciervo que roza su mandíbula inferior con el límite superior del reji-forme. La particular disposición de esta cabeza sobre el grabado abstracto, hace pensar en la posibilidad de que se trate de representar el apresamiento de un ciervo en una trampa.

Al extremo izquierdo del panel hay una cabeza de cierva de pequeño tamaño, en la que, utilizando la técnica de grabado múltiple y fino, se rellena la superficie interior del dibujo determinando efectos de claroscuro. Su semejanza con las ciervas grabadas de *Llonín* y *Altamira* es perfecta y, siguiendo este paralelismo, podríamos considerar este tipo de grabado dentro de un solutrense final cantábrico. Casi a la misma altura hay una cabeza de bóvido y, más a la izquierda, dos cabezas

de cérvido emparejadas, que también recuerdan la técnica de las de la cueva de *Llonín*.

A nivel mucho más alto, donde la roca inicia un ostensible abovedamiento, hay pintada una gran cabeza de caballo en línea negra. La crinera se representa con una estilización de hojas lanceoladas. La frontera entre la terminación del pelo y lo que es tejido blando y lampiño del hocico, se determina por medio de una línea negra, al igual que, por ejemplo, los grandes bóvidos de *Lascaux*. El tamaño de esta cabeza de caballo, alcanza los 95 cm. desde la base del hocico hasta la punta de la oreja (fig. 117).

Más abajo hay otro signo representado en línea negra. Se trata de una línea horizontal de la que parten nueve verticales rematadas en la parte inferior por otra línea horizontal. Con esto, se concluyen las representaciones pictóricas del *Gran Panel*.

En la pared de enfrente hay representada, también en línea negra, la figura de una vaca y, a la izquierda de ella y a un nivel más bajo, la de un bisonte cuyo dibujo no está tan bien conservado como el anterior, pero sí lo suficiente como para identificar la figura y poder ver, además, que parece estar dibujado en actitud de embestir, con la cabeza agachada y la cola tendida (figs. 118 y 119).

El arte parietal de esta cueva, aparte de su gran valor artístico que la sitúa entre las mejores muestras conocidas, reúne otras circunstancias que invitan a la reflexión. Una de ellas es, por ejem-

plo, la variada tipología de los équidos representados.

Con frecuencia se atribuye a la imaginación o al temperamento del artista, los distintos *modos* o el carácter de las figuras zoomórficas representadas, aun cuando estén comprendidas dentro de la misma raza. Por supuesto que, en muchos casos, es así, pero, sin negar esa multiplicidad expresiva, hemos de afirmar que, en otros casos, no obedece a esas razones y muy concretamente en lo que se refiere a los caballos representados en el *Gran Panel* de la cueva *Tito Bustillo*. Aquí no se trata de figurar al *caballo* sino a *distintos caballos*.

El grupo más numeroso de los representados tiene unidad de *factura* y de concepto estético —línea, cromatismo y aplicación de la mancha— que permiten suponer un mismo *taller*, y tres de ellos —que son precisamente los que acusan más las diferencias tipológicas— es muy probable que hayan sido trazados por la misma mano. Uno de estos tipos de équido es conocido y está fielmente retratado en el ejemplar situado a la izquierda del friso alto del *Gran Panel*: es un caballo *tarpán* raza salvaje desaparecida hace más de un centenar de años; pero su descripción corresponde puntualmente con nuestra pintura: pelo gris ratón (etapa invernal), vientre y parte posterior de las piernas en blanco, corta alzada, barrigudo, etc. (fig. 115). Si esta figura es un meticuloso retrato, hemos de pensar que el ca-

ballito de patas cortas con cebraduras (fig. 114), corresponde también a la descripción de una raza y no a la imaginación del artista, sobre todo conociendo secuencias raciales que han llegado hasta nuestros días. Lo mismo hemos de decir del blanco y esbelto caballo de patas largas y largo cuello rematado por una cabeza más bien pequeña (fig. 113), y este parecer también es razonablemente aplicable al caballo negro que se enfrenta al reno. Así pues, uno de los artistas prehistóricos que trabajó en la cueva *Tito Bustillo*, nos ha dejado una puntillosa descripción de los distintos tipos de caballos que compartían con el hombre los azares de la vida en el Paleolítico superior.

Hay otras circunstancias que afirman aún más la unidad de estos cuatro caballos con respecto al resto de los representados, y es que están dibujados con el perfil orientado hacia la derecha del espectador. No así el robusto caballo descrito en primer lugar y el segundo, de pequeñas proporciones y de mancha en color rojo oscuro; los dos orientan su perfil hacia la izquierda.

Las etapas de realización de las pinturas, tanto en las de los prolegómenos de *Gran Panel* como en él, hemos de tratar de fijarlas por comparaciones iconográficas con las de otras cuevas y, también, apoyándonos en el yacimiento a pie de parietal, del que ya hemos dicho que es el más reciente y único conservado; pero que puede servir de base para datar, al menos, la etapa más cer-

cana a nuestros días. Como se recordará, los análisis y en cierto modo la industria, nos lo fijaban en un Magdaleniense medio cantábrico. Entre las pinturas está la del reno hembra con opciones de identificación como cierva. Muy semejante a ella —posición, movimiento, colorido e incluso tamaño— es la cierva? del gran grupo del techo de Altamira, que está datado en un Magdaleniense medio cantábrico, data que consideramos muy apropiada para la rena del *Gran Panel* de la cueva riosellana, máxime teniendo en cuenta que los análisis por C-14 del yacimiento a pie de parietal, nos han proporcionado la muy apropiada edad de 14.500 años. Esta datación de la cierva o rena, arrastra consigo la del reno que a ella se enfrenta, puesto que el tratamiento de las dos figuras es tan similar que, personalmente, no dudo en asignarlas al mismo autor y realizadas simultáneamente como partes integrantes de una misma composición.

Contemporáneas a esas dos serían las figuras de los tres caballos correspondientes a la parte alta del panel: caballo *tarpán*, caballo con cebraduras y caballo blanco de elegante porte. Fundo esta estimación en que sus *maneras* de estilo y técnica, están muy ajustadas al momento artístico de la pareja de renos, aun cuando la mano del autor no haya sido la misma en los dos casos.

Las figuras del caballo y del reno en mancha de color negro —que creo integrados en una misma composición— tienen una