

técnica más sobria que las anteriores representaciones, no apareciendo en su realización ni los ricos esfumados, ni la policromía, ni el trazo en líneas negras remarcando el dibujo, aunque, pese a ello, tengan a su favor una mayor fuerza expresiva. Esto, unido a que la pintura del reno comentado en primer lugar se superpone en una pequeña parte a la del caballo —lo que ya supone una ejecución posterior—, hace que yo me incline a considerar la escena caballo-reno en negro, como obra de un Magdalenense inicial o de un momento transicional solútreo-magdalenense, en el que también incluiría la figura del ciervo en mancha negra que corre y vuelve su cabeza observando a un supuesto perseguidor.

La figura del robusto caballo (fig. 103) con el perfil orientado hacia la izquierda —a diferencia de los cuatro incluidos en el *Gran Panel*— muestra una sorprendente semejanza, en cuanto a su concepto estilístico y estructura tipológica, con un ejemplo representado en la cueva de *Labastide* (Altos Pirineos) y con otro de *Le Gabilhou* (Dordoña), clasificados ambos en un Solutrense final.

Como últimas figuras importantes del *Gran Panel*, quedan la cierva en línea negra y eje perpendicular al suelo, y la cabeza de caballo, también dibujada en línea negra. La situación de ambas figuras es la primera y última del parietal, respectivamente. Para la cabeza de caballo hallamos una relación con los grandes bóvidos

de *Lascaux*, pues su *factura* es semejante incluso en la solución dibujística, para delimitar la zona en que concluye el pelo y comienza la parte lampiña del hocico. Los bóvidos de *Lascaux* están considerados como obra magdalenense y, personalmente, incluiría en un Magdalenense final cantábrico las dos figuras —cierva y cabeza de caballo— de la cueva *Tito Bustillo*. Más tardía aún, sería la data para el *ideomorfo* en línea negra de este mismo panel.

Así pues, creo que, en términos generales, este grupo de pinturas, el principal de la cueva, estaría comprendido entre un solutrense y un magdalenense, ambos en su fase media cantábrica.

Nos queda pendiente una clasificación de los grabados. Las cabecitas de cérvido emparejadas, por su evidente relación con las de *Llonín* y otras, no dudaríamos en clasificarlas en un solútreo-magdalenense. El grabado que reproduce el caballo con cebraduras, cuya incisión es débil y muy superficial, estimo que responde a una etapa tardía del Magdalenense.

Necesariamente hemos de referirnos al gran grupo de grabados inscritos en la covacha de la *Galería larga* (fig. 97). Su técnica de trazo único y profundo es la que domina, aunque en algunas zonas de las figuras se refuerce el trazo haciéndolo múltiple. Estos grabados responden a la mejor etapa artística solutrense que, para mí, discurre durante su primer tercio.

Merecen una reflexión aparte, los grabados incorporados a las figuras pintadas o relacionadas con las mismas. En este último sentido tenemos, en primer lugar, la reproducción en grabado del caballo pintado con cebraduras. Es como una imagen casi invisible, desdoblada de la rotundidad corpórea del caballo pintado y es, también, un misterio más del ceremonial mágico utilizado por el hombre prehistórico. Otra fórmula que puede responder a estos planteamientos es el grabado de incisión múltiple y profunda, con que se *repasan* los contornos de las figuras pintadas en el *Gran Panel* y que fue realizado con posterioridad a la pintura, entre otras razones, porque se superpone a ellas rayando reiteradamente el color. Técnicamente el grabado hubiera tenido explicación si se hubiera utilizado como *encaje* previo de la figura a pintar. Tampoco es aplicable, en este caso, la teoría de que el grabado tiene la función de perfilar mejor la mancha, porque las figuras que se *repasan* con el grabado han sido perfectamente dibujadas en sus menores detalles de línea, con un perfil de pintura negra. Por otra parte, las figuras pintadas responden, como hemos visto, a distintos estilos y etapas, en tanto que su *repaso* en grabado obedece a una misma técnica y estilo, y hasta diría que ejecutado en un mismo tiempo. Así, cabe suponer, que el rito impetratorio llegó a una fase en que se manifestó por medio del *repasado* con grabado de los contornos de las figuras



pintadas y ya *experimentadamente* mágicas, solución que, acaso, puede atribuirse en parte a la falta de superficies utilizables sobre rocas de soporte liso en los lugares elegidos para *santuario*; porque, hemos de recordar, que así como la superposición de grabados con representaciones es frecuente en el arte prehistórico, la superposición de figuras pintadas es infrecuente y, a lo más, se llegan a superponer pequeños fragmentos. Es como si el grabado fuera un mensaje con valor por el hecho de realizarlo, sin finalidad posterior contemplativa. En cambio, la pintura reúne las dos condiciones: el valor de la realización y el de la contemplación permanente.

Después de estas observaciones y siguiendo el discurso hipotético, podría suponerse que el grabado de los contornos de estas figuras, acaso obedece a una acción *renovadora* de su poder mágico, dicho, naturalmente, con toda clase de reservas. Hemos de volver a insistir sobre la extraordinaria calidad artística de este sensacional conjunto de la cueva *Tito Bustillo*, que evidencia el carácter *européico* de este antepasado de la antehistoria, al menos, en lo que concierne al Arte.

Asturias, que si bien ya era depositaria de un importante legado artístico prehistórico con los estupendos ejemplos de *El Pindal*, *Candamo* y *El Buxu* —entre otros— no había llegado a igualar esa quintaesencia del arte de *Altamira* y *Lascaux*; pero, desde el descubrimiento y valora-

ción de la cueva *Tito Bustillo*, puede decirse que ha conquistado ese puesto igualable a las modélicas cuevas, con una de las más depuradas y bellas colecciones de pintura realizadas por la mano del hombre prehistórico.

Al comparar las pinturas de la cueva riosellana con las de esos dos grandes monumentos, se advierten las notables diferencias conceptuales que de ellas la separan, por su personalísima interpretación del natural. Ello nos sitúa, sin lugar a dudas, frente a un nuevo ejemplo de la diversidad interpretativa del artista ante el modelo.

Por ejemplo, *Altamira* en su pintura más caracterizada, induce a una contemplación conducida por los caminos sugerentes de una muy evidente estilización figurativa en tintas planas y tensas, modelando subjetivamente anatomías también tensas por el esfuerzo del cuerpo en una actitud de movimiento, que acusa así un expresionismo no exento de fantasía. Con ello, la idea naturalista se *desfleca* sin que, no obstante, lo percibamos claramente. En cambio, las pinturas de la cueva riosellana están presididas por una gran fidelidad figurativa. Los artistas, poseedores de una extraordinaria maestría, reflejaron los caracteres, las actitudes, las reacciones, el gesto de sus modelos, asignándoles a cada uno su particular fisonomía. Es decir; no es el *caballo*, son los *caballos*, no es el *reno*, son los *renos*.

El hombre prehistórico realizó su programa artístico en la cueva

*Tito Bustillo* en una etapa de tiempo comprendida entre los trece y veinte mil años a.d.J.C. La primera vez que me enfrenté a las pinturas del *Gran Panel* me produjo una fuerte impresión. Veintitantos mil años atrás, vidas ignoradas se habían dado cita para dejarnos el mensaje de su existencia a través de un trance de la más alta mística, mensaje tan intensamente sentido, que, puestos frente al panel de sus pinturas en el rigor de aquel sumergido silencio, aún sentimos su respiración y el calor de su humanidad viva.

Antes de concluir esta larga, aunque merecida disertación sobre la más importante —por tantos conceptos— cueva asturiana, hemos de hacer una referencia al arte mobiliario que, si bien de momento, no tiene la espectacularidad del parietal, no obstante, ha proporcionado piezas interesantes, entre ellas, dos realmente excepcionales: un fragmento de *bastón perforado* y una pequeña escultura de bulto exento representando una cabeza de cabra, que fue utilizada como objeto colgante, a juzgar por la perforación que tiene a la altura de la oreja. Ambas son piezas de gran perfección, sobre todo, la segunda. El conjunto de útiles hallados en la excavación es muy numeroso: arpones con grabados de tipo geométrico, espátulas también con incisiones y algunas con figuras de animales. Aparte del instrumental decorado, fue hallada también una colección de plaquetas de pizarra y de arenisca, cuya única finalidad fue



inscribir en ellas grabados, algunos con representaciones figurativas del natural (figs. 41, 42, 120, 121 y 122).

Todo este material procede de la última etapa de la estación —primera excavada— y corresponde al Magdaleniense superior. Es de esperar que, conforme se profundice en el yacimiento, vayan apare-

ciendo estratos más antiguos.

La cueva *Tito Bustillo*, además de las extraordinarias manifestaciones artísticas parietales, nos dejó en el subsuelo el mensaje transportable de sus plaquetas, de sus azagayas, espátulas, etc. que comienzan a fijar dataciones aprehensibles.

Dominados por un vértigo de

edades, de misterios y silencios, dejamos atrás el mundo de nuestros ancestros; no obstante, ellos legaron sobre las paredes de las cavernas, sus desesperadas llamadas de atención, para que no ignoráramos por todos los siglos la doble verdad de su vida: espíritu y materia, ya en perfecta simbiosis desde su lejanía milenaria.

## CAPITULO IX

### UNA CUEVA EN CANGAS DE ONIS

---

#### La cueva de El Buxu

Aunque el territorio de Cangas de Onís no sea de la Asturias central, parece que Asturias allí es más Asturias, al menos esa Asturias bucólica que, pese a ello, suscribió reacciones valientes cuando gentes foráneas programaron desmontar el amado terruño. Asturias allí es más Asturias porque la montaña es más montaña, las nieves más blancas y los ríos más transparentes. Todo es más virgen; más original. Es como si después de una caliginosa tarde de verano, la lluvia cayera breve y densa, dejando una naturaleza refrescada y limpia.

Desde Cangas de Onís la carretera va a Onís, a Cabrales y a las dos Peñamelleras y, al principio, se empareja con el río Güeña. El Güeña nace allá, en la Rebozada, y corre presuroso a enlazar con el Sella.

La carretera tiene una bifurcación que va a Covadonga, pero antes de topar con la Historia hemos de hacerlo con la Prehistoria. Por ello, precediendo a esa bifurcación covadonguina, hallamos—sólo a cuatro Km. de Cangas—otra que parte del *molín de Teleñes* o *Teleña*?; el molino y venta de Teleñes. Ella, la carretera, cruza el Güeña y va al pueblo de Cardes y, allí, se queda dormida.

Pero, desde Cardes hay un sendero que llega a la cueva de *El Buxu*.

Hace años, en 1956, cuando estuve estudiando el arte de esta caverna, el río se cruzaba por medio de una dislocada colección de piedras, alguna de las cuales *naufragaba* a la menor crecida de las aguas y, entonces, había que mojarse. Pero, ya se hablaba de la próxima construcción del puente y de la carretera. Cardes aún tenía hórreos y casas de piedra con solana. Aún olía, en las mañanas frescas, a horno de leña; aún había esos panes rotundos y generosos, plenos de harina que también espolvoreaba a la corteza tostada y áspera. Aún se usaba el *tayuelu* y el carro de *esquirpia* en el trajín de la quintana.

Hoy se queda allí la furia mecánica del automóvil y, a paso de sendero, vamos hacia la cueva de *El Buxu*. Junto a nosotros va, también, un arroyuelo que llaman Entrepeñas. A veces, se encajona más insistentemente y el sendero se aparta del cauce.

Por fin, al fondo y en la sombra, aparece la mancha gris azulada de una enorme peña caliza, cuya superficie se arruga y cuarteja como la piel de un elefante. En su base tenemos la entrada a la cueva de *El Buxu*.

¿Buxu es Búho?; no parece probable porque, tal como se co-

noce por allí el nombre de esta ave nocturna, difiere de aquella forma. En cambio, sí hay *bruju*, de brujo, que en bable más puro es *bruxu*, y de ésta sí que pudo haber quedado en Buxu. Así, pues, sería la cueva de *El Brujo*, con lo cual, el pueblo habría vinculado, en uso de su aguda imaginación, los misterios entrañables de estas galerías, de fondo oscuro e inquietante, con lo que no es natural, inventándose este brujo; o bien, algún errabundo misántropo buscó refugio en la cueva, dando pábulo para que así se la nombrase.

Hace setenta y dos años, en 1916, Cesáreo Cardín, empleado del Conde de la Vega del Sella para la localización inicial de las cuevas a reconocer, descubrió los parietales decorados de la cueva de *El Buxu* que, seguidamente, fue estudiada por el propio Conde y Hugo Obermaier. El resultado de su trabajo lo publicaron en una obra editada en 1918 por la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas—Memoria N.º 20—bajo el título de *La cueva del Buxu*.

En 1970, Emilio Olávarri llevó a cabo unas catas de excavación al margen del yacimiento principal, que entregaron material poco característico, pero que, sin embargo, inclinan a pensar que corresponden a una ocupa-



ción solutrense. El yacimiento importante está sellado por varias capas estalagmíticas, y ello entraña serias dificultades para la excavación. Ultimamente, el arte parietal fue estudiado por Mario Menéndez, publicando en el Boletín 112 del I.D.E.A. el resultado de su trabajo. En él estima que el arte de *El Buxu* está comprendido entre un Solutrense superior cantábrico y los momentos iniciales magdalenenses, y aporta nueve muestras artísticas parietales hasta entonces desconocidas.

La cueva de *El Buxu* es de pequeñas proporciones en las galerías que recogen el arte de nuestros ancestros prehistóricos e íntima como una agenda de bolsillo. Además, se quedó seca de golpe, sin rezumes ulteriores. Por eso, sus covachas y bóvedas son lisas en su mayor parte. Pero, si bien es de pequeñas proporciones e íntima, es, al propio tiempo, laberíntica. Se esparce en pequeñas ramificaciones de galerías bajas, gateras, o salas, que brotan apendicularmente tratando de distraer del camino que interesa.

Sólo en visitas ocasionales volví a la cueva de *El Buxu* después de mi trabajo en ella durante 1956. Por ello, mi relato se refiere a lo que entonces vi y a las conclusiones que en notas marginales reuní pensando en la publicación de un estudio que nunca llegó.

Hasta los setenta y tantos metros del ingreso no comienzan las representaciones de arte parietal; y lo hacen con el dibujo incompleto de un caballo —señalado en

el plano de la cueva (fig. 123) con el n.º 1. Es un grabado que perfila el contorno con línea de trazo múltiple (fig. 124). En el año 1963 este grabado había desaparecido. Enfrente de esta figura —donde la piedra se conforma en una especie de arco rebajado, que conserva las irregularidades naturales y se alisa en el *intradós* para dar paso a la bóveda de la galería que continúa— hay dos cérvidos de pequeño tamaño; miden unos treinta centímetros de largo, y están pintados en color negro bastante desvanecido y difícil de ver (núms. 2 y 3) (fig. 125). A la izquierda, ya en el macizo de la pared, hay la representación de una cierva, también pintada en negro y, a la derecha de ésta, otra cierva grabada y pintada (núms. 4 y 5) (fig. 126).

El paso que se inicia en el *arco* antes reseñado, tiene una longitud aproximada de unos siete metros y, hacia el final, abre, a la derecha del camino de penetración, una galería muy baja. Hemos de continuar por la izquierda para desembocar en una prolongación de más altura y, en la pared de la derecha, se inscribe un nuevo grupo de grabados. Uno de ellos (n.º 6 del plano) presenta una serie de rayas muy imprecisas, que pudieron haber correspondido a una figura zoomórfica. A la muestra siguiente (n.º 7 del plano) le ocurre lo mismo. En la parte alta de esta situación, se puede distinguir un grabado de dibujo abstracto realizado con incisión profunda y de trazo único. Bajo él hay otro de rayado fino y, un

poco más abajo, otro conjunto de rayas de difícil interpretación.

En el n.º 8 del plano, formando ya parte de la pared del pozo, hay grabado otro signo abstracto muy definido en cuanto a su dibujo. Configura una especie de rectángulo cruzado por un rayado interior y, por el exterior de los lados, unas rayas en forma de flecos. Por el ángulo superior derecho, otro grupo de rayas emergen en forma que recuerdan el cuello y cabeza de un caballo (fig. 127).

Retrocediendo ligeramente y en la pared de la izquierda —con el n.º 9 en el plano— se definen en grabado dos caballos que miden de largo alrededor de los cincuenta centímetros. El grabado es de incisión profunda y de trazo único, sobre todo, en el de la zona inferior (fig. 128). Hace más de veinticinco años que advertí la desaparición de estos grabados.

Sorteada la zona del pozo y continuando en dirección oeste, otra vez en la pared de la derecha, —n.º 10 del plano— hay pintada en color negro, la cornamenta de un ciervo y sobrepuesta su zona inferior a un grabado abstracto, lo que, al parecer, da prioridad a la realización de los grabados abstractos en relación a las pinturas figurativas de color negro. En este grupo se distingue otra serie de formas abstractas grabadas, pero, entre ellas, aparece un dibujo también grabado con incisión única y profunda, representando una cabra y, en la zona baja del conjunto, una pintura de color rojo, un tanto imprecisa, que se



asemeja a la letra E (fig. 129). Al lado, n.º 11 en el plano, hay una serie de pinturas y grabados de imposible definición, pero, entre ellos, se perfila con cierta claridad la cabeza, cuello y comienzo de las patas delanteras de una cabra, dibujada con pintura negra (fig. 130). Volviendo a la pared de la izquierda, casi enfrente del n.º 10, hay otro tectiforme grabado, muy desvanecido, que se señala en el plano con el n.º 12. Siguiendo la pared de la izquierda, en el n.º 13 del plano, hallamos la figura de un caballo grabado, con incisión profunda aunque incompleta (fig. 131). Casi enfrente de esta figura se encuentra una covacha de muy bajo techo, a cuya entrada, en la pared de la izquierda, hay otros grupos de figuras, los más bellamente expresados de toda la caverna y en alguno de los cuales se alcanza una perfección paralela a las mejores muestras de otras cavernas de la región cantábrica. A poco del comienzo de la pared y casi a ras del suelo, n.º 14 del plano, se representan en grabado dos caballos; uno seguido del otro. En el situado delante, las líneas de grabado cubren todo el cuerpo modelando con su grafía las capas anatómicas del animal (fig. 132). Sobre ellos, separado por cerca de medio metro de distancia y por una grieta de la roca, hay otro caballo grabado (fig. 133). Los dos primeros tienen sendas líneas dibujadas perpendicularmente al vientre, como indicativas de armas clavadas.

Siguiendo, hallamos el dibujo señalado con el número 15 en el

plano, que corresponde a la situación de un pequeño bisonte grabado con incisión única y seguridad de mano, en gran parte *tocado* con perfiles de color negro (fig. 134). A la derecha del bisonte —n.º 16 en el plano— se halla representado un ciervo en el que se combinan, también, grabado y pintura negra. Mide unos 38 cm. de largo y es de una perfección de dibujo verdaderamente admirable. Sobrepuesta hay grabada otra figura muy incompleta, que parece corresponder a otro cérvido. En zona más alta de la pared está el grabado de un caballo, también incompleto y, más arriba, la figura de un gamo dibujada con pintura negra; sobre el cuello y el cuerpo tiene seis puntos del mismo color. El animal parece estar representado en actitud de berrear (fig. 135). Parte de esta figura se desarrolla en la baja bóveda de la covacha y, ya plenamente en ella, hay otra gran figura de ciervo que se ejecuta en grabado con *toques* de pintura de color negro. Es, también, de una gran expresividad; está en actitud de caer herido por unos venablos que se clavan en su pecho. Sobre ese ciervo hay el grabado de una cabra (fig. 136).

Por último, indicado el lugar con el número 17 del plano, se pinta un signo en negro que parece representar la cornamenta de un ciervo.

Las figuraciones abstractas en grabado de la cueva de *El Buxu*, creemos que son las primeras inscritas en las paredes de este *santuario*, que comienza su plantea-

miento en las zonas alejadas de la entrada. Los pequeños *ideomorfos* corresponderían a una etapa en la que se prodigan como único medio de comunicación, porque el hombre no domina las fórmulas técnicas para la expresión naturalista sobre una superficie plana, debido a la dificultad que conlleva tener que fingir las tres dimensiones utilizando sólo dos; esto, y el hecho de que se agrupen en una misma zona y que en los escasos sitios donde hay unión con alguna figura naturalista, siempre están infrapuestos a la misma, apoya el supuesto de que su instalación en las paredes es la más primitiva, posiblemente dentro del ciclo auriñaciense.

La segunda fase correspondería a aquellos grabados de incisión única y profunda con figuras naturalistas muy esquematizadas, entre las que se encuentran los dibujos de dos cabras, una de ellas, situada dentro del grupo de los ideomorfos —n.º 10 en el plano— y otra, en la covacha del gamo. De este mismo tipo de grabado, distinguimos las figuras de tres caballos, dos de ellos, correspondientes al n.º 9 del plano y el otro, en la situación n.º 13. Estas figuras ya estarían comprendidas en el ciclo Solutrense, acaso en su etapa inicial, con la que se irían enlazando hasta el Solutrense final aquellos grabados en que, siguiendo la técnica de incisión profunda, van, sin embargo, multiplicando los trazos, circunstancia que en los grabados anteriormente descritos no se produce.



Por último, tendríamos ejemplos de grabado de incisión fina, débil y de trazo múltiple, a veces *tocados* con pintura negra, para los que suponemos una etapa plenamente magdaleniense, lo mismo que para las figuras pintadas con dicho color: fragmento de cabra, gamo de la covacha, etc. Finalmente, aquellos signos, mitad abstracción, mitad figuración, pintados también en negro —coronamentos de ciervo— que corresponderían a una etapa magdaleniense muy reciente.

El largo periodo de utilización de la cueva y santuario que supone esta catalogación, no está respaldada por el resultado de las excavaciones hasta ahora realizadas, que dan un posible solutrense superior cantábrico en estratos más antiguos; pero, el yacimiento principal aún sigue vedado a nuestro conocimiento por

las dificultades anteriormente mencionadas. Acaso una vez salvadas se pueda conocer en su día, si la catalogación que con toda clase de reservas exponemos, es correcta, o bien, se ponga de manifiesto el error de nuestras apreciaciones.

En el arte de la cueva de *El Buxu* se entremezclan las posibilidades de los artistas mejor dotados, con las de otros que no alcanzaron el grado suficiente del buen hacer, del que están colmadas las figuraciones representadas en la covacha del gamo.

Queda aún por considerar el gran número de representaciones *ideomórficas* que se reúnen en esta cueva. En tiempos atrás, a muchas de estas fórmulas abstractas se las denominaba bajo el nombre de tectiformes, porque sobre ellas se formulaban ideas sobre su posibilidad representa-

tiva de chozas-vivienda. Hoy, la variabilidad de sus formas aumenta también el catálogo de supuestos; pero, no cabe duda que la primera hipótesis era tentadora. Podrían haber sido la representación de los albergues para la ocupación, en una posible supervivencia del hombre más allá de la muerte. ¡Lástima! que la clave de estos mensajes se oculte en la más profunda oscuridad, a nuestro conocimiento.

Refiriéndonos al arte mobiliario de esta cueva, hemos de mencionar que en las excavaciones dirigidas por el Dr. Olávarri en 1970, se rescató una pieza de evidente interés. Se trata de una figura de ave, entallada en un colmillo de oso. Fue considerada obra solutrense. Sin duda que se utilizó como objeto colgante (fig. 137).



## CAPITULO X

### LAS CAVERNAS DE LA ZONA CENTRAL

---

En nuestro recorrido por la región asturiana en seguimiento del arte legado en herencia por nuestros ancestros, nos vemos obligados a dar un gran salto desde Cangas de Onís a la zona central del territorio, porque en ella, donde se anudan los ríos Nora y Nalón y bajo la influencia benéfica del curso de ambos, se desplegó el hábitat más occidental de los primeros asturianos.

#### La cueva de Las Caldas

Ella es una de las que se *arrima* al Nalón. Hace unos treinta y tantos años que el Prof. Jordá llevó a cabo en ella exploraciones y catas que le proporcionaron el conocimiento de una formidable estación riquísima en instrumental solutrense de una perfección modélica. Posteriormente, en la década de los setenta, M. Soledad Corchón realizó un estudio sistemático del yacimiento, previa también sistemática excavación, recuperando cuatro suelos sucesivos de ocupación con Solutrense inicial cantábrico y Solutrense medio, y la aportación de puntas-hoja de laurel y bifaciales asimétricas y los más antiguos objetos de arte mueble; pero, no se registra ninguna muestra del gran arte parietal. La escala de niveles llega hasta el Magdaleniense.

#### La cueva de Las Mestas

*Las Mestas*, orillada junto al nudo del Nalón y del Nora —dentro del concejo de Las Regueras—, proporcionó pobres muestras de arte parietal, pero muy interesantes por corresponder al ciclo auriñaco-gravetiense. Aparte de unos trazos indescifrables grabados en la pared, hay una línea cérvico dorsal que podría corresponder a la figura de un caballo. El trazo es ancho y profundo.

#### La cueva de Sofoxó

Otro interesante depósito prehistórico se encuentra en la cueva de *Sofoxó*, que también está ubicada en el concejo de Las Regueras, cercana a Balsera y vecina del río Nora. Hacia 1916 la descubrió y excavó el Conde de la Vega del Sella. Proporcionó industria magdaleniense, en la que es de destacar un lote de varillas de hueso con decoración de carácter abstracto (fig. 138). Nada de arte parietal.

#### La cueva de La Paloma

Asimismo ubicada en el concejo de Las Regueras, cerca del río Soto, afluente del Nalón. Aparte de objetos instrumentales —espátulas, varillas, bastones

perforados, etc.— dio también interesantes muestras de arte mobiliario en un lote de plaquetas de piedra con grabados, en las que hay dibujos de cérvido, caballos y otros.

#### Cueva Oscura de Ania

Otro nombre vinculado al concejo de Las Regueras es el de *Cueva Oscura de Ania*, que desde 1975 llevan en excavación J.M. Gómez Tabanera y Manuel Pérez. Hay en la zona del vestíbulo figuraciones entre las que parece distinguirse un presunto bisonte y una cabeza de caballo, posiblemente del ciclo auriñaco-gravetiense; unos 25.000 años antes de Cristo.

#### La Cueva del Conde

Llamada también *Cueva de Tuñón*. Se halla situada en el concejo de Sto. Adriano y fue descubierta por el Conde de la Vega del Sella en 1915. Presenta un rico yacimiento auriñaciense y se reconocen grabados parietales también de dicho ciclo. Hay dos series localizadas en las paredes del abrigo; en la izquierda unos trazos más o menos verticales de surco profundo y, a la derecha, en una especie de covachuela, rayas más o menos paralelas de tipo escaliforme y surco profundo.



### **La cueva de La Moratina**

Próxima al lugar de Amieves en la parroquia de Tudela de Agüeria —concejo de Oviedo— se encuentra esta cueva que llaman *La Moratina*. Fue reconocida por José Manuel Quintanal en el año 1975, detectando muestras magdalenienenses trabajadas y diversas plaquetas con grabados, así como un guijarro pintado con representaciones simbólicas superpuestas.

### **La cueva de**

### **Los Murciélagos**

En el concejo de Ribera de Arriba en el límite con el de Oviedo, también próxima al Nalón, se halla ubicada la cueva de *Los Murciélagos*. Explorada en 1972 y reconocida nuevamente en 1978 por el Grupo espeleológico *Polifemo*. En este último reconocimiento, fue descubierto por José Manuel Quintanal un grabado que representa un bisonte con el eje longitudinal inclinado hacia el suelo. El trazo es de una sola incisión seguida y tiene una medida aproximada a los cincuenta centímetros.

### **El abrigo Entrefoces**

En el concejo de Morcín está ubicado este abrigo, también descubierto y reconocido por el grupo *Polifemo* en 1979. Tiene grabados de un Solutrense inicial, que representan la figura de un caballo y dos ciervas. Fueron des-

cubiertos por J. M. Quintanal y J. L. Pérez.

Preciso es referirnos ahora a dos importantísimas estaciones prehistóricas, cuya valoración fue conocida en tiempo relativamente reciente y que, en la actualidad, se hallan en estudio por el Departamento de Prehistoria de la Universidad de Oviedo bajo la dirección de Javier Fortea, Catedrático y Director de dicho Departamento, estudio que se integra en la consecución de un amplio plan de trabajo, que comprende el poblamiento prehistórico de la cuenca del Nalón Medio.

Se trata del abrigo de *La Viña*, próximo a Sta. Eulalia de La Manzaneda, —descubierto como estación prehistórica por A. J. Gavelas en 1978— y de la cueva de *La Lluera*, en Priorio, pertenecientes ambas al concejo de Oviedo. Las razones que me obligan a dar una noticia tan sucinta sobre estos dos yacimientos es que, — pese a la extraordinaria importancia de los mismos— hallándose en estudio, obviamente se debe respetar la conclusión del mismo y la publicación del trabajo por quienes lo están llevando a cabo.

### **Abrigo de La Viña**

El abrigo de *La Viña* ha proporcionado piezas de arte mobiliario de gran interés y belleza, rompiendo con ello la tradicional escasez de ejemplos modélicos, que hasta ahora acompañaba a las aportaciones de los yacimientos

prehistóricos asturianos. Esta estación posiblemente nos llegue a dar conocimiento de piezas escultóricas del auriñaciense. No menos extraordinario es el aporte de arte parietal. Unos treinta metros de pared repleta de grabados que, en principio y considerados desde mi obligada lejanía, podrían recorrer una escala desde el Solutrense inicial a un Solutrense medio cantábrico.

### **La cueva de La Lluera**

La cueva de *La Lluera* fue reconocida y valorada por el Grupo de espeleología *Polifemo* en 1974, bajo la dirección de José Manuel Quintanal. Posee características semejantes a las del abrigo de *La Viña* en cuanto a su yacimiento arqueológico y lo mismo en lo referido al arte parietal, que se desarrolla totalmente en el abrigo, integrándose, pues, en los llamados *santuarios* exteriores. Su extensa colección de grabados se considera que tenga una antigüedad de unos 25.000 años (fig. 139).

### **La cueva de Godulfo**

Y, desplazándonos más hacia el occidente, en el lugar de Bercio —del concejo de Grado— está la cueva *Godulfo* que se integra en un conjunto de cinco cuevas y un abrigo, descubiertos por Rafael Estrada en 1965. La cueva *Godulfo* la revisó en 1978 el Grupo de espeleología *Polifemo*, bajo la misma dirección de José Manuel Quintanal, —a quien tantas locali-



zaciones deben los recientes estudios sobre la prehistoria asturiana— descubriendo en la entrada un grabado que se estima representa un cáprido. Está realizado con línea seguida y su dibujo es muy esquemático.

Nuestros pasos finales por este recorrido del Oriente al Occidente asturiano, en busca de los legados artísticos de nuestros antecesores prehistóricos, son a la cueva conocida bajo el nombre de *La Peña* de S. Román de Candamo.

### La cueva de Candamo

Toda una gama excepcional de frutos de la tierra, la produce el valle de Candamo. Fue un capricho de la Naturaleza, porque allí el sol tiene más miel; porque los vientos embotan su filo contra las prominencias masivas de las blandas lomas; porque el Nalón ronronea como un gato restregándose en las faldas verdes del valle hortícola. Por todo ello, o por lo que sea, de Candamo son los frutos más sabrosos y tempranos. Pero si bien esto hace mucho tiempo que trae y lleva el nombre de Candamo por los ámbitos regionales, unido al de San Román salió disparado al mundo hace setenta y tantos años, cuando Hernández Pacheco con Cabré y Benítez Mellado, por una parte, y el Conde de la Vega del Sella, por otra, llevaron a cabo el reconocimiento de la cueva de *La Peña*—descubierta años antes pero ignorada como estación Paleolítica— desconociendo ambos equi-

pos la duplicidad de visitas. Cuando esto fue sabido por Hernández Pacheco y el Conde, convinieron en que el primero llevara a cabo el estudio y publicación.

San Román de Candamo tiene como antesala una diminuta estación de ferrocarril a la orilla de la carretera general, y un grupo de no menos diminutas casas que nacieron allí a la querencia ferrocarrilera. Una empinada carretera nos franquea el acceso hasta la plataforma donde echó soleras el pueblo de San Román. La plataforma fue un mordisco geológico que recibió casi en la base la gran mole de *La Peña*.

El telón de fondo de San Román es *La Peña*. Ella recorta sobre el cielo su macizo de caliza color violeta-azulado con unos doscientos metros de altura, por los que rastrea, sinuosa, una carretera que proporciona perspectivas de avión respecto al valle y que, por otra parte, lleva cómodamente, después de dos km., hasta la misma caverna.

Aunque no hubiera motivos de carácter práctico, la elección del lugar se justificaría por la belleza del paisaje. Pero a nuestros antepasados, sin duda que les interesó más la abundancia de caza y la de pesca, en el claramente divisado Nalón, alentados por el favorable microclima que aún hoy perdura, y el refugio de la caverna, que, en sus tiempos de habitación, tuvo entrada y estación por el Mediodía, lugar donde se halló el utillaje y restos de cocina cuando se efectuaron excavaciones. Más tarde, la comunicación

subterránea con la *Gran sala* destinada a *santuario*—en la que se halla inscrita la abundante colección artística y en la que se celebrarían las solemnidades mágico-religiosas— quedó cegada por alguna de las conmociones cataclísmicas tan frecuentes incluso a la llegada de la etapa postglaciar.

La formación de la cueva se produjo, como casi siempre, por la autodesviación o agotamiento de una corriente de agua discurren por el subsuelo y, así, nos quedó una arteria hueca y seca debido al abandono de su hidrofilia, y se hizo terrícola y, también así, nos dejó un manojito de asombros de los más variados matices. Por asombroso todo ello, nuestra entrada en la caverna va prece-dida, desde los primeros pasos vestibulares, de un sobrecogimiento especial. Quizá sea el largo rosario de considerandos que nos planteamos al hollar milenios; milenios que se quedaron quietos, petrificados en esas espesas y largas mantas estalactíticas, que se derraman como cascadas o como colgaduras insoñadas; o en el punteo de las estalagmitas, que parecen reventar el suelo irguiendo su largo cuello para buscar el enlace con el pétreo gote-rón del techo; o en columnatas e inimaginables caprichos arquitectónicos, que sólo la genial mente gaudiniana supo aprovechar transformándolos en elementos racionales, despojándolos de su imposibilidad. Milenios que se quedaron quietos, pero transformados también por la mano del hombre en quietud ex-



presiva, caliente y viva, al incrustar en ellos la viva realidad de su demanda, con los extraordinarios grupos de sus pinturas y dibujos.

En 1955 trabajé en el estudio y reproducción de las pinturas y grabados de la cueva, y su resultado lo doy a conocer en las ilustraciones que acompañan a la presente obra, donde se pone de manifiesto que el quehacer de los artistas de Candamo posee una exquisita sensibilidad de línea, con la que aumenta la fuerza expresiva de las figuras naturalistas. Hay, también, en el resultado de mi trabajo, aportaciones que completan alguna de estas figuras y la recuperación de otras, como por ejemplo, el caballo en línea roja, al otro lado de la esquina del *Muro de los grabados*, y la posible cabeza de ave.

Como anteriormente se indica, el ingreso actual a la cueva no era el utilizado en los tiempos de su habitación por el hombre (fig. 140). A los pocos metros de esa entrada actual y a nuestra derecha, en un nivel más profundo al que se puede acceder por una rampa de pronunciado declive, hallamos una amplia cavidad llamada *Sala de los signos rojos*. En ella, como su nombre indica, hay una serie de trazos en color rojo. Son figuras esquemáticas de carácter abstracto, que, artísticamente, carecen de interés. Corresponden al catálogo de los *ideomorfos* y, probablemente, son las primeras pinturas realizadas en la espelunca. Su significado, hoy por hoy, es ininteligible.

Siguiendo el camino flanqueado por fantásticas y esbeltas columnas de formación estalactítica que enlazan a otras estalagmíticas, hay un angosto y escalonado paso que conduce a la *Gran Sala* (fig. 141). Mide ésta alrededor de los 25 metros de largo, unos veinte de ancho y quince de altura hasta el centro de un techo más o menos abovedado, cotas que tienen cuajada su superficie de las más apretadas sorpresas decorativas porque, aparte de lo que sobre ella derramó la artista Naturaleza, está el legado artístico del hombre. Allí donde el *barroquismo* de esta natural escultura de *tradición retablista* dejó paramentos libres —muy pocos— el hombre los aprovechó y, sobre la escasa piedra lisa, dispuso masivamente sus composiciones. Por eso, cuando contemplamos el *Muro de los grabados* (fig. 142), casi ocho metros de longitud de pared por más de dos de altura, lo primero que acusa nuestra vista es la reiteración en la superposición de las figuras grabadas. Muchos *S.O.S.* tenía que lanzar el hombre a los espíritus benéficos y, por ello, ha de repetir unas sobre otras, estas importantes llamadas. Llegado a este punto hago un inciso para considerar nuevamente la posibilidad de que las figuras grabadas tengan el valor mágico por el hecho en sí de dibujarlas; es —perdóneseme el símil— como una oración mental sin perduración contemplativa, lo que no ocurre con las figuras pintadas, que no se superponen unas a otras salvo raras excepciones

que nunca cubren la totalidad de la figura, tan sólo pequeñas zonas que no desvirtúan su apariencia.

El *Muro de los grabados* (fig. 143) comienza —a la derecha del espectador— por dos dibujos de toros en línea de color sepia, entre los que se agrupa una serie de puntuaciones en pigmento negro (fig. 144). A partir de ahí y hacia la izquierda, hay la representación de una cierva incompleta, de la que se dibujó sólo el contorno en línea de color rojo. En el mismo color se perfilan algunas cornamentas de bóvido y algunos fragmentos de figuras. En negro hay, también, casi al extremo izquierdo del panel, un pequeño antropomorfo pintado. Destacan, entre las figuras más visibles, dos ciervos; el situado a la derecha vuelve la cabeza hacia atrás como si mirara hacia un posible atacante, pues su cuerpo está herido, al menos, por seis armas que se dibujan en grabado. Con grabado de trazo múltiple está dibujada la figura del ciervo y, además, realzada en algunas partes con pintura de color negro. El otro ciervo, situado hacia la izquierda del panel, tiene el cuello erguido y adelantado y la boca abierta en actitud de bramar; en su cuerpo también figura un arma clavada. Igual que el anterior, está grabado con trazo múltiple y *tocado* con pintura negra. En esa zona de la izquierda también destaca la figura fragmentada de un bóvido de gran tamaño, —completa alcanzaría casi dos metros y medio de longitud— y está realizada en grabado de trazo múltiple. Al



otro extremo —el de la derecha— hay otro gran bóvido, también grabado, con el perfil en sentido contrario que el del anterior. Toros, caballos, cabras y cérvidos componen la maraña de grabados que se enredan y superponen en este mural. A la paciencia del lector dejamos la tarea de ir entresacándolos, con la ayuda de la ilustración en color y a escala reducida que se une a este trabajo (fig. 142) y el esquema en dibujo (fig. 143).

Cerca de la esquina del panel y a superior altura, hay una serie de figuras para cuya realización se aprovechó una ligerísima capa de arcilla que entintó a la piedra y, en ella —empleando técnica de grabado fino y múltiple, a veces con diestros toques de *raspados* y usando el color en ocasiones— se llevó a cabo una estupenda decoración (fig. 145). La componen, de arriba hacia abajo, una cierva pintada en rojo muy apagado, dos cérvidos grabados, un bisonte y lo que puede ser una máscara de caza pintada en color negro, sin que descartemos la posibilidad de que realmente se trate de una cabeza de bisonte incompleta. Después viene la figura de un rebeco hembra en estado grávido, a juzgar por su abultado vientre; el dibujo está grabado y reforzado con color negro en algunas zonas. A la izquierda hay otro grabado que parece representar la cabeza de un équido. Dibujado en grabado de incisión única, sobre el cuerpo del rebeco descrito, hay otro antropomorfo de hechura semejante al pintado en negro en

el *Muro de los grabados* y, por fin, en la parte inferior, la cabeza y cuello de otro rebeco grabado con incisión múltiple y sombreado con rayados en zona inferior de la cabeza y anterior del cuello. Su dibujo es exquisitamente sensible: cabeza enhiesta, absorbiendo vientos por la nariz distendida; es quizá una de las mejores figuras representadas.

Volviendo la esquina del *Muro de los grabados* (n.º 4 en el plano), a cierta altura, hay pintada en color carmín oscuro la figura de un caballo que tiene algunos toques en grabado. Su dibujo es de gran simplicidad pero, al mismo tiempo, es sumamente expresivo (fig. 146). Bajo esta figura se define en negro la cabeza de un ave y otros trazos en negro (fig. 147). Estas dos figuras las rescaté, en mis trabajos del año 1955, de la invisibilidad en que estaban sumidas bajo una capa de calcita.

En una gruesa estalagmita de forma coliflorada que brota cerca del *Muro de los grabados*, en la cara que se enfrenta a éste, había varios grabados de surco único, profundo y ancho, que representaban figuras de caballo y una, algo más confusa, que se asemejaba a una cierva. Hace más de treinta años que han desaparecido; yo, anteriormente, había hecho la reproducción que ahora ilustra esta obra. Quedan otros trazos sueltos, uno de los cuales, quiere recordar la forma de un arpón (fig. 148).

Llega ahora la descripción de las pinturas del llamado *Camarín*. El *Camarín* atrae la atención de

una manera especial, por la disposición escenográfica de que está rodeado. Su situación frente al acceso a la *Gran sala*, en lo alto, rayando con el techo abovedado, le confieren un aire presidencial sobre toda la cueva. Es una oquedad a la que sirven de bambalinas de embocadura una serie de crestones estalactíticos que aumentan el atractivo hacia ella. En la pared del fondo (fig. 149) hay pintados un fragmento de bóvido, una cabeza de caballo, dos yeguas y lo que pudiera ser un jabalí con el eje longitudinal del tronco perpendicular al suelo; la identificación de esta figura es muy dudosa, por cuanto que su pintura estaba ya harto difusa cuando se descubrió la cueva. Destacan en este grupo las dos yeguas, de tipología fuertemente contrastada. Una de ellas, la pintada en negro, es esbelta, de cuello fino y largo y cabeza pequeña; la otra, en color siena, es gruesa, achaparrada, de cuello corto y ancho y cabeza grande.

Sin duda que este conjunto de pinturas es uno de los más impresionantes del arte prehistórico, debido, principalmente, a su ubicación. Ello inclina a pensar que este *Camarín* debía de ser pieza muy destacada dentro de los aditamentos ambientales con que el hombre, sin duda, rodeaba la práctica de sus ritos mágicos.

Únicamente nos resta por mencionar la pintura en color negro de una cabra, que se inscribe en una especie de hornacina a la izquierda del *Camarín* y que tiene comunicación con él (fig. 150).



De las excavaciones realizadas en el yacimiento de la cueva, resulta evidente que allí se estacionaron individuos del Solutrense medio y del Magdaleniense inferior. Ello no descarta el que gentes auriñacienses, sin habitarlo, fueran visitantes del santuario inicial por ellos elegido como tal, pues se encuentran pruebas de su permanencia en otras estaciones del valle del Nalón, y en el arte parietal de la cueva de Candamo están presentes huellas de posibilidades artísticas auriñacienses. Pertenecientes a ellas pueden ser los signos abstractos de la cavidad situada en el piso inferior, a pocos metros de la entrada. A partir de esa casi segura base inicial, seguirían las figuras fragmentadas pintadas en rojo hacia la parte central del panel: cornamentas, cabezas de bóvido y caballo. De este grupo no estarían ausentes la cabeza de caballo del *Camarín*, entre otras representaciones, que podrían corresponder a una etapa auriñacosolutrense. En grabados, los de surco ancho y profundo —cabezas de caballo del mogote próximo al muro— algunos de los bóvidos del propio *Muro*, los toros pintados en rojo pardo de su comienzo y la yegua achaparrada del *Camarín*, que muy probablemente es obra llevada a cabo durante un Solutrense inferior cantábrico.

En un ciclo que comprende-

ría el Solutrense medio y superior podrían haberse realizado en el *Muro de los grabados*, la cabeza de rebeco situada en la parte baja del conjunto vertical con que remata la parte izquierda del panel, el bisonte de la misma zona y gran parte de los bóvidos; y ya, como obra magdaleniense, las figuras grabadas y tocadas con pintura negra, tales como el rebeco hembra, los dos ciervos, etc... y, en la etapa final, el resto de las figuras del *Camarín*, la cabra, el antropomorfo y la posible cabeza de bisonte o máscara de caza.

Resumiríamos diciendo que todo este fondo artístico se realiza en el Paleolítico Superior, desde los inicios del mismo en el Auriñaciense hasta el Magdaleniense medio cantábrico, y su clasificación, en cierto modo pormenorizada, la hemos hecho con las naturales reservas, ya que en paneles donde se agrupan, entrelazan y se anudan tal número de figuras como en el *Muro de los grabados*, sólo la tarea de visualizar los dibujos ya es harto complicada. Suficiente es saber, que los hombres que hicieron posible este bello conjunto artístico de la cueva de *La Peña de San Román*, en Candamo, nos precedieron en la vida durante un periodo de tiempo que transcurre entre los quince y los veintitantos mil años.

Y he aquí que en esta cueva, la más occidental de la región, concluye nuestro relato sobre el arte

prehistórico del Paleolítico Superior en Asturias.

A través de las páginas que a él hemos dedicado, resalta acusadamente la extraordinaria riqueza de su arte parietal —modélico tanto cuantitativa como cualitativamente—, pues nuestra región es poseedora de uno de los fondos más importantes del mundo, ya que no sólo reúne toda la escala temporal de su desarrollo, sino que contiene muestras de una calidad artística difícilmente superable.

No podemos decir lo mismo en lo referido al arte mobiliario, al menos, por el momento. Se hallan en curso excavaciones que posiblemente deparen gratísimas sorpresas en este aspecto; pero hoy por hoy, el material recogido no es abundante y carece de piezas que lleguen a las cotas de perfección y originalidad que alcanzan otras estaciones extrarregionales.

No sin cierta nostalgia, nos despedimos de este mundo de santuarios subterráneos, decorados con magistralidad irreplicable y parados en los milenios; su apariencia enigmática e inmovible está saturada, sin embargo, de la humanidad que los hizo posible y tratan de comunicarnos lo que aún nuestros sentidos no llegan a desentrañar, pese al interés volcado en ello.



## CAPITULO XI

### COMENTARIO FINAL

---

Concluidos los textos destinados a este volumen, no pude eludir el deseo de hacer un breve comentario final, al proporcionarme las etapas recorridas una perspectiva de horizontes distantes. Y en el más alejado, casi perdido entre neblina, se dibujan los difusos perfiles de la Humanidad naciente que, conforme avanza hacia nuestro punto de vista, va acusando corporeidad y ajustado dibujo, mas todo rodeado en el **más desolador silencio; en ese silencio antiguo, rico en milenios que impregna la aventura del hombre de la prehistoria.**

Sin embargo, su mudez trató de repararla llamándonos desde los parietales de las cavernas, silueteando con negros, almágres y tierras, el símbolo y la figuración. Nos llama y, a veces, grita desesperadamente ansioso de comunicación, para no desaparecer ignorado en la anécdota signífera; en el enigma. Podemos admirar su arte; podemos, a través de ella, conocer las altas cotas alcanzadas por su sensibilidad y su intelecto, pero, el parietal sibilino sigue encerrando su misterio. ¿Magia simpática; mitología; rito? ¿Invocación petitoria; representación totémica; manta iconográfica protectora en el viaje a la otra vida de más allá de la muerte? ¿Todo ello?

El quién, cómo y cuándo tie-

nen respuestas. Las hemos expuesto a través de las páginas de esta obra; pero, el código de la complicada y lujosa trama —que intuimos constantemente enriquecida durante su largo camino milenario— sigue guardando silencio. En el tropel de imágenes, hay un aura celosamente guardada que, al parecer, les pertenece.

La continuación de esta floreciente etapa artística, entra en crisis. Se agota un repertorio ideológico y la filosofía que lo inspira, porque el cambio climático se ha producido y, este hecho, va a remover las vidas humanas. Abandonan la lobreguez de las cavernas y la recóndita paz de los *santuarios* profundos, para instalarse en la floresta bajo un sol luminoso y cálido, que invita a un eficaz y cómodo desarrollo de los medios materiales de vida, en detrimento del impulso espiritual que fue capaz de programar las admirables lecciones artísticas, en esa recóndita paz de los *santuarios* cavernícolas.

Las pobres muestras pictóricas rescatadas pierden su misterio y calidad, convirtiéndose en escenas casi narrativas; el guerrero, el pastor y la danza simbólica, van dibujando, con torpeza y escasez de ejemplos, los cambios derivados de la remoción habida. De cuando en cuando, aún hay

piezas que conservan su arcano: pinturas del dolmen de Cangas, o del ídolo de Peña Tú. Pero reflejado está en los menguados ejemplos, el cambio experimentado. La defensa de un territorio de permanencia, el control y seguridad de proteínas —consecuencia de la domesticación de animales y el cultivo de las tierras— y la danza como expresión del rito, muestran que su vida material ha cobrado estabilidad y cómodos medios. La agricultura satisface con creces estas necesidades materiales. La sociedad humana ya no corre albueros en lo que supone su diario alimento; se han creado sus propias estabilidades para asegurarlo.

Por ello, la rogada mediación para muchos de los menudos asuntos —de enorme importancia, sin embargo, en el hasta entonces azaroso vivir diario— ya no es necesaria y, como consecuencia, se empobrece el repertorio peticional. De otra parte, los escenarios reales definidos por la clara luz del sol restan imaginación y sensibilidad, comparados con los sugerentes misterios de las reconditeces cavernarias.

Pero, el gran misterio de una vida de ultratumba no abandona al hombre, ni le abandonará a través de toda la historia de la Humanidad. La inquietud, el alerta continuo sobre lo que va más allá



de los límites, y la vigilia constante sobre lo que también viene del más lejos invisible, centra la atención del hombre cubriéndolo con escamas de frío y miedos. ¿Hay otros campos? ¿Hay agua diferente? ¿Cada sol es distinto a cada instante? ¿Ausencia del dolor?

Por eso, mientras algún resto de los muertos perdura, será protegido; bien bajo el ciclópeo amparo de los dólmenes o en los túmulos guardianes de cenizas. Y proseguirá su viaje y el simbólico ajuar habrá de acompañarle: armas, alimentos, adornos e instrumentos de trabajo, irán con él a la

otra vida, para ser utilizados en un retoñado despertar.

El arte monumental entra en su ciclo y, al poco, el de la arquitectura y el urbanismo, con los pequeños poblados castreños hechos ya piedra, que afirman que la aventura del hombre está allí y acusa permanencia en el tiempo y, con ella, el permanente ritual de la muerte.

Cerámicas, metales y el ingenio humano, programa los aditamentos artísticos menores que acompañan a la Arquitectura. Si hubo representaciones pictóricas se han perdido y, con ello, su evi-

dencia. Hay, eso sí, intentos escultóricos en piedra y de reducidos tamaños en metal; una cerámica que se enriquece con elementos ornamentales, e insculturas de larga tradición dibujística.

Y, después, el rodillo igualador de los romanos; pero un rodillo gastado, con la superficie cilíndrica irregular y carcomida por el largo camino recorrido hasta este fleco del Imperio. Pobres remedos, torpe imitación; brasa que se aniquila por lo lejano del fuego.

Magín Berenguer  
Oviedo, agosto 1988



## INDICE DE ILUSTRACIONES Y TEXTOS DE LAS MISMAS

Fig. A.— Humano con cabeza de dinosaurio ornítico sosteniendo el cuerpo de un minotauro con traje de arlequín, por Picasso.

Fig. B.— Relieve del Palacio de Asurnasir-al II en Nimrud, que representa un humano alado con cabeza de águila.

Fig. C.— Humano con cabeza de pájaro y pene erecto ante un bisonte lanceado. Lascaux.

Fig. D.— Dibujo idealizado del hombre de las cavernas. Según Magín Berenguer.

Fig. 1.— Retrato de Jacobo Boucher de Perthes (Dibujo Magín Berenguer).

Fig. 2.— Retrato de Marcelino Sanz de Sautuola (Dibujo Magín Berenguer).

Fig. 3.— Cueva de Altamira. Pintura representando un bisonte. Según Magín Berenguer.

Fig. 4.— Cueva de Altamira. Pintura representando una cierva. Según Magín Berenguer.

Fig. 5.— Retrato del Conde de la Vega del Sella (Dibujo Magín Berenguer).

Fig. 6.— Picos asturianos. Según el Conde de la Vega del Sella.

Fig. 7.— Vestigios glaciares en Picos de Europa. Según el Conde de la Vega del Sella.

Fig. 8.— Picos de Europa. Valle formado en su tiempo por un glaciar y que actualmente sirve de lecho al río Dujé; al fondo se ve Peña Vieja. (Foto Ana Berenguer).

Fig. 9.— Picos de Europa. Valle glaciar, cauce del río Dujé. En primer término, restos de la morrena glaciar (Foto Ana Berenguer).

Fig. 10.— Hacha de mano achelense. H. Obermaier en «El hombre fósil». Madrid, 1925.

Fig. 11.— Hombre utilizando el «hacha de mano» para arrancar de un hueso esquirlas aguzadas. Según Magín Berenguer.

Fig. 12.— Hacha de mano Achelense Superior ya evolucionada. Según H. Obermaier.

Fig. 13.— Cueva de Lazaret (Niza). Reconstitución de la supuesta estructura de la cabaña de la que fueron hallados vestigios. Según Magín Berenguer.

Fig. 14.— Cueva de Lazaret. Reconstitución de la cabaña. Dibujo, Magín Berenguer.

Fig. 15.— Bifaz achelense de Bañugues (Gozón). Museo Arqueológico de Asturias (Foto Lorenzo Arias).

Fig. 16.— Relieves calizos de montaña, terreno propicio para la formación de dolinas y simas (Foto José Manuel Suárez).

Fig. 17.— Galería de la cueva Tito Bustillo (Ribadesella) (Foto archivo Berenguer).

Fig. 18.— Agrupaciones calizas en los Picos de Europa (Foto Ana Berenguer).

Fig. 19.— Relieves calizos en la costa oriental asturiana (Foto Ana Berenguer).

Fig. 20.— Punta y raedera musterienses de la cueva del Forno, o del Conde. Santo Adriano (Asturias). Museo Arqueológico de Asturias (Foto Lorenzo Arias).

Fig. 21.— Mapa esquemático de Europa, señalando las glaciaciones cuaternarias. Las superficies en blanco corresponden a la situación de los hielos perennes (Dibujo Ana Berenguer).

Fig. 22.— Gamo común, muy abundante en la etapa cuaternaria (Foto E. Junco).

Fig. 23.— Caballo asturcón, cuya tipología se repite abundantemente en los parietales con arte prehistórico (Foto E. Junco).

Fig. 24.— Oso pardo, del que aún superviven ejemplares en los bosques asturianos (Foto E. Junco).

Fig. 25.— Ejemplar de rebeco; abunda en la Cordillera Cantábrica (Foto E. Junco).

Fig. 26.— El urogallo que, pese a todo, todavía subsiste en los bosques de Asturias (Foto E. Junco).

Fig. 27.— Puntas del tipo Chatelperron o Auriniense Inferior. Según Obermaier.

Fig. 28.— Puntas de Gravette. Según H. Breuil.

Fig. 29.— Útiles aurinienses. Según H. Breuil y H. Obermaier. 1, 2, 3 y 4, hojas con fuertes retoques marginales; 5 y 6, hojas con escotaduras; 7, 8 y 9, raspadores aquillados; 10, buril con retoque transversal; 11, buril de punta central.

Fig. 30.— Puntas de hueso hendidas aurinienses. Según H. Breuil.

Fig. 31.— Collares de un ajuar prehistórico, uno de ellos hecho con piezas dentarias de oso y el otro con caracoles de mar.

Fig. 32.— Collar perteneciente a un indio motilón. Obsérvese la inclusión de medallas con efigies de santos (Archivo Berenguer).

Fig. 33.— Puntas solutrenses: «a» y «b» de «hoja de laurel»; «c», de muesca. Según H. Obermaier.

Fig. 34.— Abrigo de Cueto de la Mina (Llanes). Tipo de puntas del Solutrense superior. Según el Conde de la Vega del Sella.

Fig. 35.— Cova Rosa (Ribadesella). Puntas solutrenses. Museo Arqueológico de Asturias (Foto Lorenzo Arias).

Fig. 36.— Cova Rosa (Ribadesella). Azagaya decorada. Museo Arqueológico de Asturias (Foto Lorenzo Arias).

Fig. 37.— Cueto de la Mina (Llanes). Puntas solutrenses. Museo Arqueológico de Asturias (Foto Lorenzo Arias).

Fig. 38.— Cueva del Cierro (Ribadesella). Azagaya decorada. Museo Arqueológico de Asturias (Foto Lorenzo Arias).

Fig. 39.— Evolución de los arpones magdalenienses. Según H. Breuil. a y b, arcaicos; c y d, con una sola hilada de dientes; e y f, con dos; g y h, predecesores del arpón aziliense.

Fig. 40.— Flechas denticuladas utilizadas por los indios motilonos (Archivo Berenguer).



Fig. 40A.— Cueva Tito Bustillo. Arpones magdalenenses. Museo Arqueológico de Asturias (Foto Lorenzo Arias).

Fig. 41.— Cueva Tito Bustillo (Ribadesella). Varillas magdalenenses. Museo Arqueológico de Asturias (Foto Lorenzo Arias).

Fig. 42.— Cueva Tito Bustillo. Espátula y colgante magdalenenses. Museo Arqueológico de Asturias (Foto Lorenzo Arias).

Fig. 43.— Supuesta escena de ritos mágicos relacionados con la caza, desarrollada en las cavernas-santuario prehistóricas. Según Magín Berenguer.

Fig. 44.— Una de las simples fórmulas de suplementos con el fin de posibilitar la plasmación de pinturas en superficies situadas en alturas fuera del alcance del hombre. Según Magín Berenguer. Pág. 74.

Fig. 45.— Mapa esquemático de Asturias, con la situación de cuevas en las que se conserva arte parietal. Se señalan con un asterisco las más importantes. Según Magín Berenguer. Págs.: 72/73.

Fig. 46.— Cueva de El Pindal. Ensenadilla frente a la entrada de la cueva (Foto Víctor Berenguer).

Fig. 47.— Cueva de El Pindal. Plano esquemático de la cueva (Archivo Berenguer).

Fig. 48.— Cueva de El Pindal. Cabeza de caballo pintada en color rojo. Según Magín Berenguer.

Fig. 49.— Cueva de El Pindal. Dibujo clarificador de la situación de las representaciones artísticas del parietal. Según Magín Berenguer.

Fig. 50.— Cueva de El Pindal. Escutiformes pintados en rojo y otros signos. Según Magín Berenguer.

Fig. 51.— Cueva de El Pindal. Grabado representando la figura de un caballo incompleta. Según Magín Berenguer.

Fig. 52.— Jabalí pintado en color rojo, que tiene enfrente lo que parece ser una punta de lanza, y cabeza de caballo pintada en el mismo color. Según Magín Berenguer.

Fig. 53.— Cueva de El Pindal. Bisonte grabado y pintado que incluye tres puntos en color sobre el cuerpo. Según Magín Berenguer.

Fig. 54.— Cueva de El Pindal. Figura grabada de carácter indefinido; podría ser la representación de un jabalí. Según Magín Berenguer.

Fig. 55.— Cueva de El Pindal. Bisonte grabado y con manchas en color rojo y signos pintados en el mismo color. Según Magín Berenguer.

Fig. 56.— Cueva de El Pindal. Yegua grabada y una mano humana pintada en rojo. Según Magín Berenguer.

Fig. 57.— Cueva de El Pindal. Fragmento de caballo grabado, al parecer prendido por hocico en una trampa. Según Magín Berenguer.

Fig. 58.— Cueva de El Pindal. Figura incompleta de caballo grabada con el eje longitudinal perpendicular al suelo. Según Magín Berenguer.

Fig. 59.— Cueva de El Pindal. Pintura de color rojo representando a una cierva y grabados de bisonte con toques de color y unas puntas de tipo solutrense. Según Magín Berenguer.

Fig. 60.— Cueva de El Pindal. Pintura de la cierva con el crestón de piedra decorado también en color rojo. Según Magín Berenguer.

Fig. 61.— Cueva de El Pindal. Cabeza de caballo grabada y entintada en rojo. Según Magín Berenguer.

Fig. 62.— Cueva de El Pindal. Grabado de bisonte de gran tamaño, con lo que parece un hacha pintada en rojo sobre la paletilla derecha. Según Magín Berenguer.

Fig. 63.— Cueva de El Pindal. Grabado representando un pez que tiene inscritas tres manchas de color rojo. Según Magín Berenguer.

Fig. 64.— Cueva de El Pindal. Elefante pintado en color rojo con una mancha del mismo color sobre la paletilla izquierda. Según Magín Berenguer.

Fig. 65.— Cueva de El Pindal. Fotografía de un fragmento del panel principal con pinturas y grabados (Foto Víctor Berenguer).

Fig. 66.— Cueva de El Pindal. Pintura en negro representando dos ciervos y en grabado a dos caballos. Según Magín Berenguer.

Fig. 67.— Cueva de El Pindal. Pintura ideomórfica, representando un ramiforme. Según Magín Berenguer.

Fig. 68.— Cueva de El Pindal. Pintura ideomórfica que representa una línea sinuosa atravesada por líneas perpendiculares a ella. Según Magín Berenguer.

Fig. 69.— Cueva de La Loja. Panel de los grabados. Según Magín Berenguer.

Fig. 70.— Abrigo de Cueto de la Mina. Azagaya y hueso grabados magdalenenses. Museo Arqueológico de Asturias (Foto Lorenzo Arias).

Fig. 71.— Cueva de La Riera. Azagayas magdalenenses con grabados lineales ideomórficos. Museo Arqueológico de Asturias (Foto Lorenzo Arias).

Fig. 72.— Cueva de Coímbre. Azagayas magdalenenses. Museo Arqueológico de Asturias (Foto Lorenzo Arias).

Fig. 73.— Cueva de Llonín. Grabado de incisión profunda y ancha de significado desconocido. Según Magín Berenguer.

Fig. 74.— Cueva de Llonín. Plano en planta. Según Marino Fernández Canga.

Fig. 75.— Cueva de Llonín. Pinturas y grabados del panel principal. Según Magín Berenguer. Págs. 104/105.

Fig. 76.— Cueva de Llonín. La decoración de pinturas rojas. Según Magín Berenguer.

Fig. 77.— Cueva de Llonín. Detalle del antropomorfo femenino (Foto José Manuel Quintanal).

Figs. 78, 79A, 79B.— Cueva de Llonín. Algunas de las figuras grabadas dibujadas exentas para apreciar mejor sus detalles. Según Magín Berenguer.

Fig. 80.— Cueva de Llonín. Conjunto de las figuras grabadas. Según Magín Berenguer.

Fig. 81.— Cueva de Llonín. Panel de las pinturas en negro. Según Magín Berenguer.

Fig. 82.— El río Sella desembocando en el mar. Bordeándolo, la villa de Ribadesella (Foto archivo Berenguer).

Fig. 83.— Cueva de Les Pedroses. Interior de la cueva (Foto Nebot).

Fig. 84.— Cueva de Les Pedroses. El parietal decorado. Según Magín Berenguer.



Fig. 85.- Cueva Tito Bustillo. Grupo de Exploraciones Subterráneas Asturiano, disponiéndose a efectuar uno de los primeros descensos a la cueva (Foto Archivo Berenguer).

Fig. 86.- Cueva Tito Bustillo. Plano de la cueva (Archivo Berenguer).

Fig. 87.- Cueva Tito Bustillo. El final del túnel y el comienzo de la «Galería Larga» (Foto Archivo Berenguer).

Fig. 88.- Cueva Tito Bustillo. Ciervas y bóvidos grabados. Según Magín Berenguer.

Fig. 89.- Cueva Tito Bustillo. Signos pintados en rojo y parcialmente grabados. Según Magín Berenguer.

Fig. 90.- Cueva Tito Bustillo. Grabado representando un caballo y un signo ideomórfico inscrito en él. Según Magín Berenguer.

Fig. 91.- Cueva Tito Bustillo. Grabado de bóvido completo y parcial de otro. Según Magín Berenguer.

Fig. 92.- Cueva Tito Bustillo. Pintura roja de carácter signífero (Foto Archivo Berenguer).

Fig. 93.- Cueva Tito Bustillo. Signos vulgares pintados en rojo (Foto Archivo Berenguer).

Fig. 94.- Cueva Tito Bustillo. Un aspecto de la «Galería Larga» (Foto Archivo Berenguer).

Fig. 95.- Cueva Tito Bustillo. Cabeza de cérvido (?) pintado en la «chimenea» de paso desde la cueva de La Moría o Lloseta (Foto Archivo Berenguer).

Fig. 96.- Cueva Tito Bustillo. Cabeza de cabra pintada en la «chimenea» de paso desde La Lloseta o Moría (Foto archivo Berenguer).

Fig. 97.- Cueva Tito Bustillo. Grabados representando caballos y un bóvido inscritos en una covacha de la «Galería Larga». Según Magín Berenguer.

Fig. 98.- Cueva Tito Bustillo. Un aspecto de la «Gran Sala» (Foto archivo Berenguer).

Fig. 99.- Cueva Tito Bustillo. Equido pintado en mancha de color carmín-violáceo oscuro, en una pared de la «Gran Sala» (Foto Archivo Berenguer).

Fig. 100.- Cueva Tito Bustillo. Vista general del «Gran Panel» de las pinturas (Foto Víctor Berenguer).

Fig. 101.- Cueva Tito Bustillo. Depósito de útiles hallados en la excavación al pie del mural (Foto archivo Berenguer).

Fig. 102.- Cueva Tito Bustillo. Cérvidos (?) pintados en línea negra, primeras figuras del «Gran Parietal» (Foto archivo Berenguer).

Fig. 103.- Cueva Tito Bustillo. Cabeza del «Caballo robusto» (Foto archivo Berenguer).

Fig. 104.- Cueva Tito Bustillo. Pequeña figura de reno (Foto archivo Berenguer).

Fig. 105.- Cueva Tito Bustillo. Pinturas del «Gran Panel». Según Magín Berenguer.

Fig. 106.- Cueva Tito Bustillo. Figura de cierva pintada en línea negra (Foto archivo Berenguer).

Fig. 107.- Cueva Tito Bustillo. Pintura parcialmente perdida representando un équido, situado a la derecha de la foto y, más abajo, pintura de ciervo en actitud de correr con la cabeza vuelta hacia atrás (Foto archivo Berenguer).

Fig. 108.- Cueva Tito Bustillo. Dibujo esquemático de distintos ejemplos de cornamentas de ciervo en pinturas prehistóricas. Según Magín Berenguer.

1. Ciervo en la cueva Tito Bustillo reconstituido. 2. Caverna de Lacaux. 3. Cueva de Candamo.

Fig. 109.- Cueva Tito Bustillo. Detalle del caballo y el reno enfrentados (Foto Nuño).

Fig. 110.- Cueva Tito Bustillo. La pintura del caballo negro completa (Foto archivo Berenguer).

Fig. 111.- Cueva Tito Bustillo. Pintura policroma representando un reno (Foto archivo Berenguer).

Fig. 112.- Cueva Tito Bustillo. Pintura de reno hembra, o cierva, también policroma; posee una gran semejanza con la cierva pintada en el techo de Altamira (fig. 4) e incluso las medidas son muy semejantes (Foto archivo Berenguer).

Fig. 113.- Cueva Tito Bustillo. Pintura de caballo en colores claros silueteado con línea negra (Foto archivo Berenguer).

Fig. 114.- Cueva Tito Bustillo. Caballo pintado en color violeta con cebraduras negras en las patas (Foto archivo Berenguer).

Fig. 115.- Cueva Tito Bustillo. Caballo pintado en color gris (Foto Nuño).

Fig. 116.- Cueva Tito Bustillo. Grabado representando al caballo con cebraduras pintado a su derecha, con el perfil en sentido contrario (Foto archivo Berenguer).

Fig. 117.- Cueva Tito Bustillo. Cabeza de caballo pintado en línea negra (Foto Nuño).

Fig. 118.- Cueva Tito Bustillo. Figura de vaca pintada en línea negra (Foto archivo Berenguer).

Fig. 119.- Cueva Tito Bustillo. Figura de bisonte pintada en línea negra (Foto archivo Berenguer).

Fig. 120.- Cueva Tito Bustillo. Colgante tallado en forma de cabeza de cabra. Museo Arqueológico de Asturias (Foto Lorenzo Arias).

Fig. 121.- Cueva Tito Bustillo. Fragmento de bastón perforado magdaleniense. Museo Arqueológico de Asturias (Foto Lorenzo Arias).

Fig. 122.- Cueva Tito Bustillo. Aguja magdaleniense. Museo Arqueológico de Asturias (Foto Lorenzo Arias).

Fig. 123.- Cueva de El Buxu. Plano esquemático de la cueva. Según Magín Berenguer.

Fig. 124.- Cueva de El Buxu. Grabado representando un caballo. Según Magín Berenguer.

Fig. 125.- Cueva de El Buxu. Dos cérvidos pintados con línea negra. Según Magín Berenguer.

Fig. 126.- Cueva de El Buxu. Figuras de cierva pintadas en color negro, y una de ellas, también grabada. Según Magín Berenguer.

Fig. 127.- Cueva de El Buxu. Grabado ideomórfico. Según Magín Berenguer.

Fig. 128.- Cueva de El Buxu. Grabado representando dos caballos. Según Magín Berenguer.

Fig. 129.- Cueva de El Buxu. Grabados ideomórficos y de cabra. Según Magín Berenguer.



Fig. 130.- Cueva de El Buxu. Pinturas y grabados ideomórficos y fragmento de cabra en pintura negra. Según Magín Berenguer.

Fig. 131.- Cueva de El Buxu. Grabado representando un caballo. Según Magín Berenguer.

Fig. 132.- Cueva de El Buxu. Grabado representando a dos caballos. Según Magín Berenguer.

Fig. 133.- Cueva de El Buxu. Grabado representando un caballo. Según Magín Berenguer.

Fig. 134.- Cueva de El Buxu. Figura de bisonte grabada y con toques de color negro. Según Magín Berenguer.

Fig. 135.- Cueva de El Buxu. Ciervo, caballo y gamo grabados y pintados. Según Magín Berenguer.

Fig. 136.- Cueva de El Buxu. Cérvido y cabra grabados; el primero de ellos tiene toques de color y parece caer herido por venablos que se clavan en su cabeza y pecho. Según Magín Berenguer.

Fig. 137.- Cueva de El Buxu. Figura de ave entallada en un colmillo de oso. Museo Ar-

queológico de Asturias (Foto Lorenzo Arias).

Fig. 138.- Cueva de Sofoxó. Varilla de hueso con decoración de carácter abstracto. Museo Arqueológico de Asturias (Foto Lorenzo Arias).

Fig. 139.- Cueva de La Lluera. Grabados múltiples superpuestos en un fragmento del parietal, en los que se definen relativamente claras las figuras de un cérvido, un toro un pequeño caballo (Foto José Manuel Quintanal).

Fig. 140.- Cueva de Candamo. Plano esquemático de la cueva. Según Magín Berenguer.

Fig. 141.- Cueva de Candamo. «La Gran Sala» (Foto Nebot).

Fig. 142.- Cueva de Candamo. «El Muro de los Grabados». Según Magín Berenguer. Págs. 168/169.

Fig. 143.- Cueva de Candamo. Dibujo que aclara en lo posible las representaciones zoomórficas inscritas en el «Muro de los Grabados». Según Magín Berenguer.

Fig. 144.- Cueva de Candamo. Figuras de toro en color sepia con puntuaciones en negro (Foto archivo Berenguer).

Fig. 145.- Cueva de Candamo. Panel con varias figuras zoomórficas y la posible máscara de caza, o cabeza de bisonte incompleta. Según Magín Berenguer.

Fig. 146.- Cueva de Candamo. Figura de caballo pintada en color rojo y en parte previamente grabada. Según Magín Berenguer.

Fig. 147.- Cueva de Candamo. Cabeza de ave pintada en color negro y otros trazos del mismo color. Según Magín Berenguer.

Fig. 148.- Cueva de Candamo. Figuras de équido y de una posible cierva. Según Magín Berenguer.

Fig. 149.- Cueva de Candamo. Figuras pintadas en el «Camarín». Según Magín Berenguer.

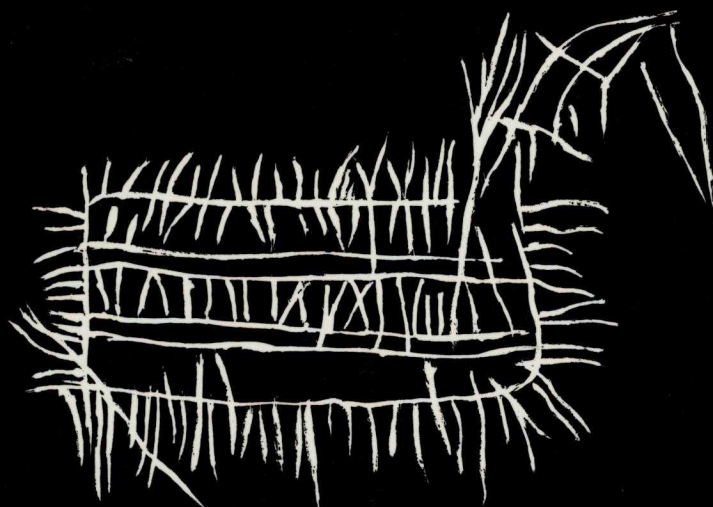
Fig. 150.- Cueva de Candamo. Figura de cabra pintada en color negro. Según Magín Berenguer.

Fig. 151.- Hombre elaborando uno de sus útiles. Según Magín Berenguer.

Fig. 152.- Cueva Tito Bustillo. Un aspecto de la Galería Larga (Foto archivo Berenguer).

Fig. 153.- Cueva Tito Bustillo. Fragmento del «Gran Panel» (Foto archivo Berenguer).





---

FRENTE DE AFIRMACION HISPANISTA A.C. - MEXICO