

LAS PINTURAS RUPESTRES PALEOLÍDICAS DE EL COVARÓN (Parres, Llanes, Asturias).

Pablo Arias Cabal y Carlos Pérez Suárez
Departamento de Ciencias Históricas
Universidad de Cantabria

RESUMEN: En el presente artículo se describe y estudia un nuevo conjunto de arte rupestre paleolítico descubierto en El Covarón (Llanes, Asturias). A partir de las superposiciones observadas y de la comparación con la evolución del arte paleolítico regional, se propone la existencia en esta cueva de tres fases de desarrollo artístico. La primera estaría representada por grabados lineales exteriores no figurativos. La segunda, ya en el interior de la cueva, correspondería a un santuario de signos rojos del estilo IV antiguo, en el que destaca uno cuadrangular en forma de parrilla, análogo a los de la cercana cueva de La Herrería. La tercera y última fase, atribuida a un momento avanzado del estilo IV antiguo, estaría integrada por un conjunto de zoomorfos negros de pequeño tamaño, entre los que predominan las cabras.

RÉSUMÉ: Dans cet article, est décrit et étudié un nouvel ensemble d'art rupestre paléolithique découvert dans El Covarón (Llanes, Asturias, Espagne). A partir des superpositions observées et de la comparaison avec l'évolution de l'art paléolithique régional, on propose l'existence dans cette grotte de trois phases de développement artistique. La première serait représentée par des gravures linéaires extérieures non figuratives. La deuxième, à l'intérieur de la grotte, correspondrait à un sanctuaire de signes rouges de style IV ancien, duquel on distingue un signe quadrangulaire en forme de grille, analogue à ceux de la grotte voisine de La Herrería. La troisième et dernière phase, attribuée à un moment avancé du style IV ancien, serait intégrée par un ensemble de zoomorphes noirs de petite taille, parmi lesquels prédominent les bouquetins.

1. Introducción.

La cueva conocida como "El Covarón" se sitúa en el concejo de Llanes, a mitad de camino entre las aldeas de Parres y La Pereda, en uno de los *cuetos* calizos característicos de la llanura litoral del oriente de Asturias¹. En la actualidad, su distancia a la línea de costa es de unos 3 km.

Las primeras referencias publicadas acerca de indicios de presencia humana prehistórica en esa cueva aparecen en 1950²; varios años más tarde, se

publica un interesante conjunto de grabados exteriores localizados en el abrigo exterior³. No obstante, no se detectó la existencia de pinturas paleolíticas hasta comienzos del año 1983, cuando finalizamos, con la colaboración de Carmen Martínez González, una exploración de las paredes de esa cueva iniciada algún tiempo antes. Inmediatamente después del hallazgo, se dio cuenta de él a la Subdirección General de Arqueología y, durante ese mismo año y el de 1984, se llevó a cabo el examen detallado de las paredes⁴, el levantamiento topográ-

¹ Las coordenadas UTM de las dos bocas practicables (*vid. infra*) son las siguientes, según la hoja 32 E-2 del Mapa de Asturias a escala 1:5.000 del Servicio Hidroeconómico de la Diputación Provincial: para la boca principal (o meridional), UP56420722, 40 m sobre el nivel del mar; para la boca occidental: UP56320725, 62 m sobre el nivel del mar.

² Las primeras noticias acerca del yacimiento aparecieron en el diario *Región*, de Oviedo, el 11 de mayo de 1950, bajo el título "Huellas prehistóricas en una cueva de Llanes". Poco después se publicó el artículo de J.M. Fernández Menéndez "La cueva prehistórica del 'Covarón' en Llanes", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* XII (1951) 83-90. No obstante, es posible que ya lo hubiera conocido el profesor Obermaier, pues, según un manuscrito suyo publicado recientemente, este investigador localizó, en septiembre de 1932, un testigo

de "brecha asturiense" en una cueva conocida como El Covarón, en La Pereda (G. López Junquera, "Notas sobre la obra póstuma de Hugo Obermaier: Su ejemplar personal de *El Hombre Fósil*, interfoliado y corregido", en H. Obermaier, *El hombre fósil*, Madrid, Istmo, 1985 (reedición facsimilar de la 2ª ed., Madrid, Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, 1925, p. 54).

³ M.R. González Morales, "Grabados exteriores lineales de surco profundo en cavernas de Llanes (Asturias): Cueto de la Mina, Samoreli y El Covarón", *Altamira Symposium*, Madrid, Subdirección General de Arqueología, 1980, pp. 267-275.

⁴ Esta exploración no se limitó al Covarón, sino que se revisaron las paredes de varias otras cuevas de la parroquia de Parres. El resultado de dichos trabajos fue negativo, si exceptuamos unos dudosos gra-

fico de la cueva, y la documentación fotográfica de las manifestaciones artísticas localizadas⁵.

2. Descripción de la cavidad (fig. 1).

En la actualidad, el sistema cárstico de El Covarón tiene dos bocas practicables. La boca principal (o meridional) se abre en el fondo de una gran dolina alargada, ocupada por la casería que recibe el nombre de la cueva. El lado nororiental de dicha dolina presenta un frente rocoso, en el cual se forman dos abrigos, separados por unos 11 m: al oeste uno muy amplio —unos 34 m de anchura y 8 m de fondo máximo— orientado al sur, al que se abre la boca practicable mencionada más arriba; al este otro más reducido —12 por 11 m— por el que se sume un pequeño arroyo. Ambos abrigos proceden, probablemente, de la apertura al exterior, por erosión, de una galería de un sistema cárstico parcialmente fosilizado. La cercanía del Covarón a la casería del mismo nombre ha dado lugar a un intenso uso de ellos, del que todavía quedan numerosos testimonios: un cobertizo y una pequeña cuadra para ovejas en el extremo occidental, numerosos aperos agrícolas y un colmenar en la parte central, y un molino que, hasta no hace mucho tiempo, aprovechaba la corriente que se sume por el abrigo oriental.

bados localizados en la cueva de Cuetu Requexu. Es ésta una cavidad muy cercana al Covarón (a 130 m de la boca occidental), situada a pocos metros del pueblo de Parres (coordenadas UTM de la boca: UP56190721; altura: 81 m, según la misma hoja del mapa 1:5.000 citado en la nota 1), que fue objeto de una investigación espeleológica por parte del profesor N. Llopis Lladó ("La evolución hidrogeológica de la cueva del Requexu y los fenómenos cársticos de Parres [Llanes-Asturias]", *Espeleología de Asturias* I [1955] 75-101). En la sala conocida como "colada de gours", en una pequeña repisa, se observa un conjunto de grabados digitales no solidificados, algo diferentes, en su aspecto y su pátina, de los numerosos grabados modernos que degradan gran parte de las paredes. Así mismo, en la "sala de las columnas" se ven tres grabados profundos paralelos, si bien su aspecto es más bien de garrazos de oso que de obra humana. Evidentemente, no se puede asegurar el carácter prehistórico de ninguno de estos conjuntos.

⁵ Las primeras exploraciones en esta cueva las realizamos en el otoño de 1979, en compañía de Emilio Muñoz. Los trabajos de 1983 y 1984 fueron efectuados en colaboración con Carmen Martínez González. Participaron en ellos de forma ocasional diversos licenciados y estudiantes de las Universidades de Oviedo y Cantabria. La versión a tinta de las láminas del presente artículo se debe a Luis C. Teira Mayolini. Los profesores César González Sáinz, de la Universidad de Cantabria, y Germán Flor, de la de Oviedo, tuvieron la amabilidad de visitar la cueva en nuestra compañía, y de discutir con nosotros diversas cuestiones relacionadas con las pinturas y con la evolución geológica de la caverna. A todos ellos y a los propietarios de la casería de El Covarón, D. José Gutiérrez Pérez y D^a Leonor Martínez Pérez, de quienes hemos recibido atenciones y facilidades de todo tipo, les queremos expresar nuestro más profundo agradecimiento.

El acceso al interior de la cueva se hace por un paso estrecho y alto (unos 2 m de anchura por 6 m de alto) que, tras un pasillo de unos 7 m en dirección N-S, da acceso a un amplio vestíbulo de 36 por 12 m, alargado en dirección E-O, la cual parece haber sido dominante en el sistema cárstico que formó la cavidad. De dicho vestíbulo parten tres galerías.

La primera de ellas, bastante estrecha (no supera los 2 m de anchura), tras un recorrido ascendente de unos 80 m en dirección ONO llega a una boca parcialmente hundida (boca occidental), de unos 12 m de anchura por 20 m de fondo, orientada al ONO, que se abre en la parte superior del *cuetu* en cuyo interior se desarrolla la cueva.

Del lado oriental del vestíbulo parten otras dos galerías. Una de ellas, ligeramente descendente, se dirige hacia el ESE, continuando, en sentido contrario, la dirección de la descrita en el párrafo anterior. Tras unos 9 m de recorrido, se llega a un punto en el que no se puede continuar avanzando, al estar inundada la galería.

En la parte nororiental del vestíbulo se inicia un estrecho pasillo parcialmente inundado, con dirección O-E, sobre cuya pared septentrional, a un nivel superior (unos 3 m), se abre otra corta galería de dirección ONO-ESE, a la que se accede ascendiendo por una empinada colada estalagmítica y atravesando una estrecha repisa. En esta galería, de 22 m de longitud y 4-6 m de anchura, se localizan las pinturas y grabados de los que nos ocuparemos en este artículo (*vid. infra*).

El pasillo inundado mencionado más arriba da acceso a un nuevo vestíbulo, del que parte una compleja red de galerías; varias de ellas terminan en zonas inundadas (algunas, según se puede inferir del plano de la figura 1, es probable que se unan con la boca del molino o con la galería del SE del vestíbulo), mientras que otras, en la parte oriental del sistema, finalizan en sectores cegados por sedimentos arenosos. Es posible que algunas de éstas estén cerca de pequeñas bocas taponadas, pues los sedimentos incluyen caracoles de tierra y, en ocasiones, huesos.

3. Indicios arqueológicos.

3.1. Los restos del depósito del vestíbulo y el abrigo.

Entre la pared nororiental del vestíbulo y uno de los grandes bloques que compartimentan su

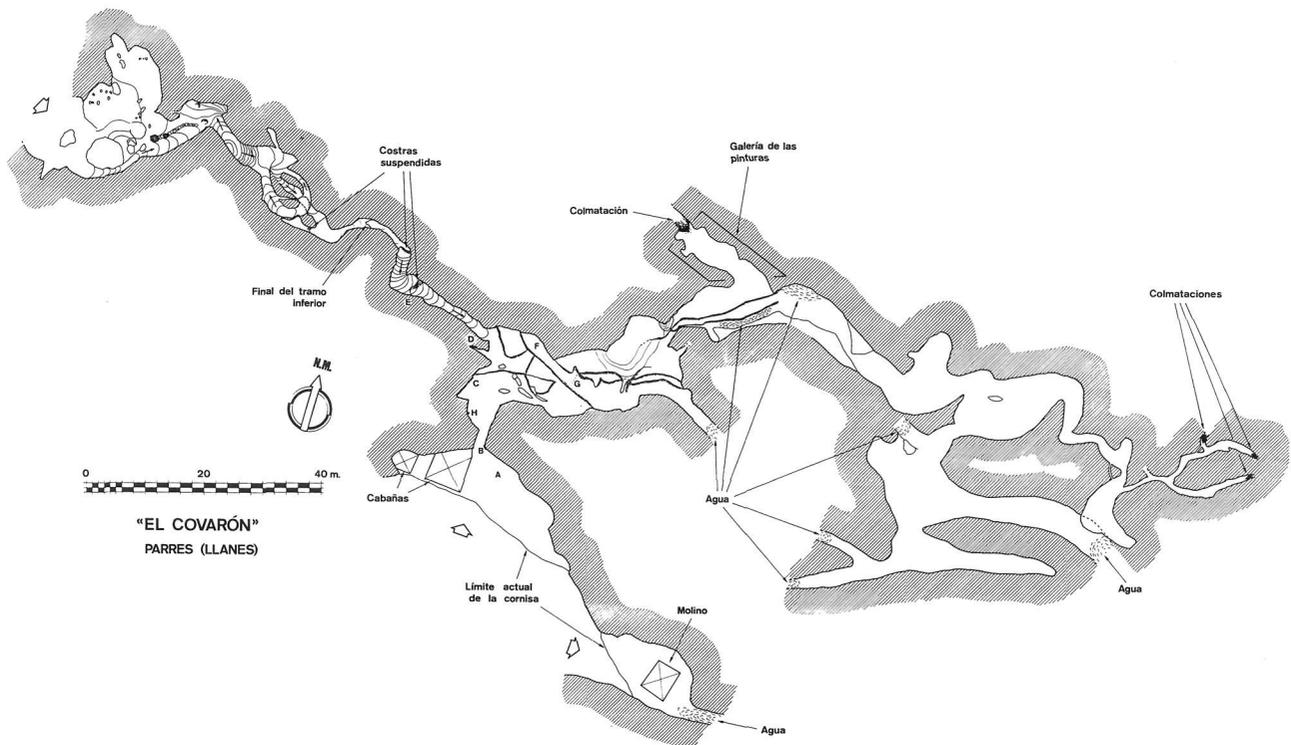


Figura N.º 1

espacio, en el inicio de la pendiente que termina en una zona inundada (punto G del plano 1), se encuentra un corte, en el que aparecen industria de aspecto paleolítico superior o epipaleolítico inicial, huesos de ungulados, y moluscos marinos, tanto de tipo pleistocénico (conchas de *Patella vulgata major* y *Littorina littorea*) como probablemente holocénico (*Monodonta lineata*). Dicho depósito había sido ya observado por José María Fernández Menéndez, quien, en una pequeña cata, localizó fauna, un trozo de sílex y un posible resto de industria ósea⁶. En la inspección que realizamos en nuestra primera visita a la cueva, en 1979, recogimos en superficie una pequeña colección formada por una punta aziliense en sílex, dos denticulados (uno en cuarcita, sobre hoja, y otro en sílex), una hoja de sílex con retoque continuo en los dos filos, un núcleo de sílex, cinco lascas de cuarcita, y dos fragmentos de azagayas de asta, una de sección trapezoidal y otra de sección ovalada⁷. El corte estaba en muy mal estado, por lo

que fue imposible determinar si las industrias procedían de uno o de varios estratos. Los sedimentos que se observaban en superficie eran limos y arenas, con algún testigo de tierra marrón.

En el abrigo de la boca meridional no se observan en la actualidad indicios de depósito arqueológico, bien por haberse erosionado, bien por estar alterada la superficie por el acondicionamiento para actividades agrícolas. No obstante, en algunos lugares —delante de la boca y, sobre todo, al este de ella (puntos A y B de la fig. 1)—, recogimos algunos restos de talla, entre los que destaca un núcleo prismático de sílex.

El resto de los indicios de depósitos de interés arqueológico se concentra en la pared occidental del vestíbulo y en la parte inferior de la galería ascendente que conduce a la boca occidental:

— un testigo colgado de una costra estalagmítica, bajo la cual se observan restos de industria lítica, huesos de mamíferos y conchas adheridos (punto C del plano 1).

— En una estrecha galería lateral ciega (punto D del plano 1) aflora otra costra análoga a la anterior —probablemente otro testigo del mismo nivel estalagmítico—,

⁶ J.M. Fernández Menéndez, *op. cit.*, pp. 87-89. Desconocemos el paradero actual de esa colección, por lo que no nos es posible precisar más la clasificación de esos objetos.

⁷ C. Pérez Suárez, *Carta arqueológica de los concejos de Llanes y Ribadedeva (Asturias)* (memoria de licenciatura inédita), Universidad de Oviedo, 1982. En la actualidad, dicha colección se conserva en el Museo Arqueológico de Asturias, en Oviedo.

en la cual se ha podido identificar una concha de la especie *Monodonta lineata*.

— En la galería occidental se conserva, colgada a más de 3 m de altura, una costra que buza intensamente hacia el vestíbulo (punto E del plano del plano 1). En ella no hemos visto restos arqueológicos, pero puede ser significativa para la interpretación de la evolución del depósito

Los anteriores indicios hacen pensar en la posibilidad de que los materiales de la zona G hayan llegado allí por arrastre desde el centro del vestíbulo, lo cual explicaría la presencia de tal concentración de industria en un lugar marginal, sin apenas iluminación, y el tipo de matriz sedimentaria en que parecen integrarse. Cabe suponer que los testigos de niveles estalagmíticos correspondieran a los restos de una costra (verosíblemente holocénica, a juzgar por la presencia de *Monodonta lineata* en su base) que, al menos en algunas zonas, sellara el depósito prehistórico, y que hubiera sido posteriormente rota, lo que habría permitido la erosión y la redistribución parcial de los estratos prehistóricos. De ser cierta esta hipótesis, quizá pudiera quedar algún testigo intacto de yacimiento en el abrigo o en la pared occidental del vestíbulo.

Con la información disponible, no podemos precisar la cronología de este yacimiento. Las características de la industria y de la fauna sugieren la existencia de ocupaciones del paleolítico superior reciente o del aziliense. La heterogeneidad de la fauna malacológica hace pensar que lo más probable es que las colecciones observadas procedan de la mezcla de niveles pleistocénicos (a los que corresponderían las lapas de gran tamaño y las conchas de *Littorina littorea*) y holocénicos (de los que procederían las conchas de *Monodonta lineata*, una de las cuales se halló, precisamente, en el techo del sedimento sellado por la costra estalagmítica).

Hemos de citar también la presencia de algunos indicios aislados de época posterior al epipaleolítico:

— En el corte del extremo nororiental del vestíbulo (punto G del plano 1) recogimos, junto a la industria lítica y ósea descrita anteriormente, un fragmento de cerámica lisa fabricada a mano (7 x 5 x 1 cm) de

pasta muy irregular de color negro, con exterior marrón claro⁸.

— En un pequeño agujero de la pared occidental del vestíbulo, inmediatamente después del pasillo que conduce a él desde el abrigo exterior (punto H del plano 1), apareció, fragmentada, la mayor parte de una vasija modelada a torno.

Por último, cabe mencionar una referencia que nos dio un vecino de La Pereda acerca de la aparición en la cueva de una pieza metálica, cuya descripción se asemeja a la de un hacha de bronce. Nos ha sido imposible dar con su paradero, por lo que no podemos comprobar la veracidad de ese informe.

3.2. Los grabados de la entrada.

Como comentábamos al comienzo de este trabajo, las únicas manifestaciones artísticas de las que había noticia en El Covarón eran unos grabados lineales anchos y profundos que se localizan en una pequeña repisa del abrigo occidental, justamente donde se inicia el pasillo que conduce al interior de la cavidad (punto B del plano 1). Dichos grabados han sido estudiados por M.R. González Morales, quien hace notar la presencia de conjuntos análogos en forma, técnica y localización en otros abrigos del oriente de Asturias (Samoreli y Cueto de la Mina)⁹.

3.3. Las pinturas y grabados del interior de la cueva.

Si exceptuamos un par de dudosas puntuaciones de color rojo, situadas al NE del vestíbulo (punto F del plano 1), a 70 y 85 cm del suelo, las manifestaciones artísticas del interior del Covarón

⁸ C. Pérez Suárez, *op. cit.*

⁹ M.R. González Morales, *op. cit.* A estos tres casos habría que añadir, en la misma comarca, otros dos descritos posteriormente: La Cueva de Ribadesella (M.R. González Morales y M.C. Márquez Uría, "Grabados exteriores lineales de La Cueva de Ribadesella, Asturias" *Ars Praehistorica* II [1983] 185-190) y la cueva de Traúno (M.R. González Morales, "Los grabados rupestres de la cueva de Traúno: Reflexiones sobre una modalidad específica de 'arte' prehistórico" en *Cien años después de Santuola. Estudios en homenaje a Marcelino Sanz de Santuola en el centenario de su muerte*, Santander, Diputación Regional de Cantabria, 1989, pp. 203-227).

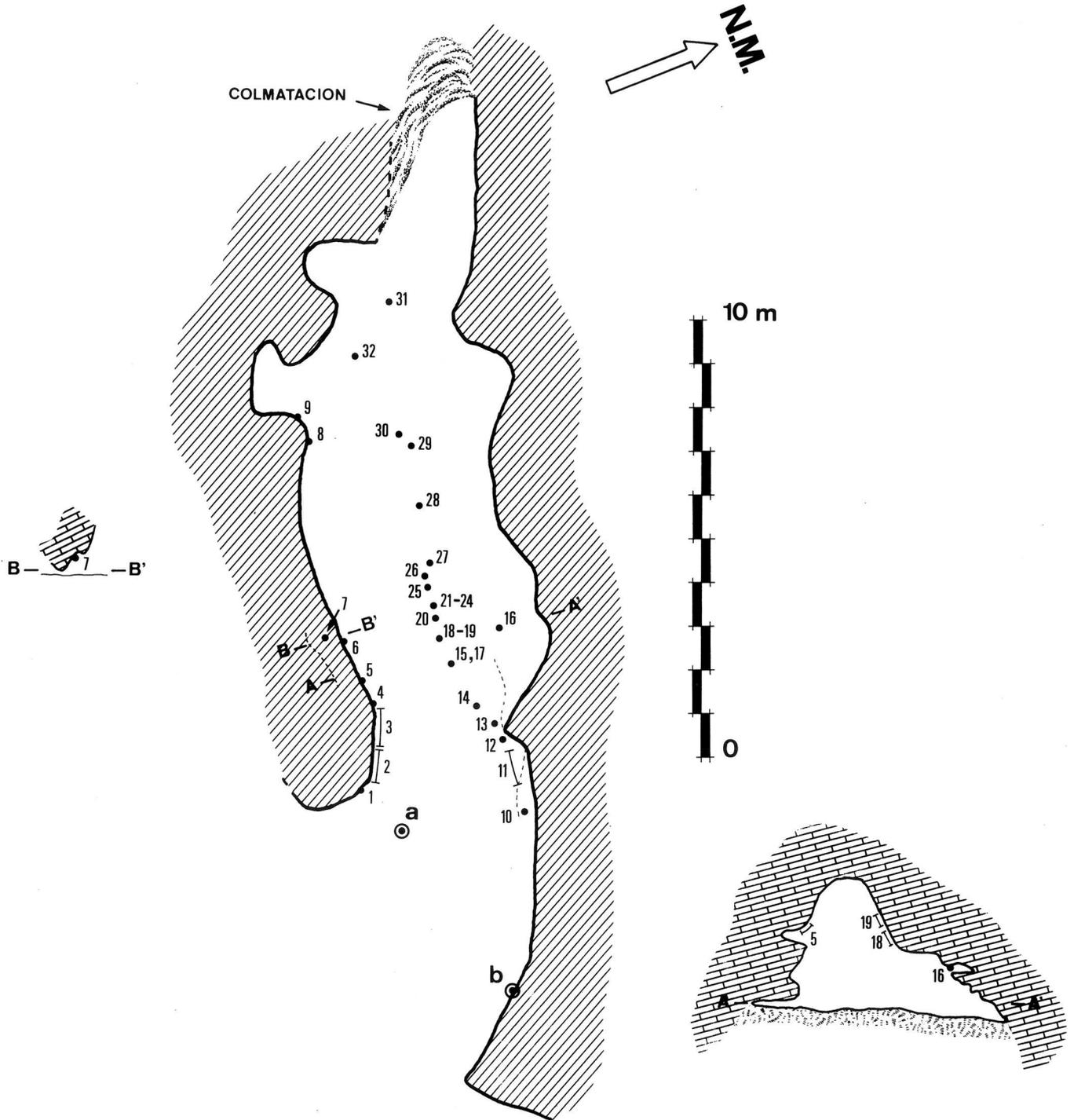


Figura 2. Galería de las pinturas del Covarón

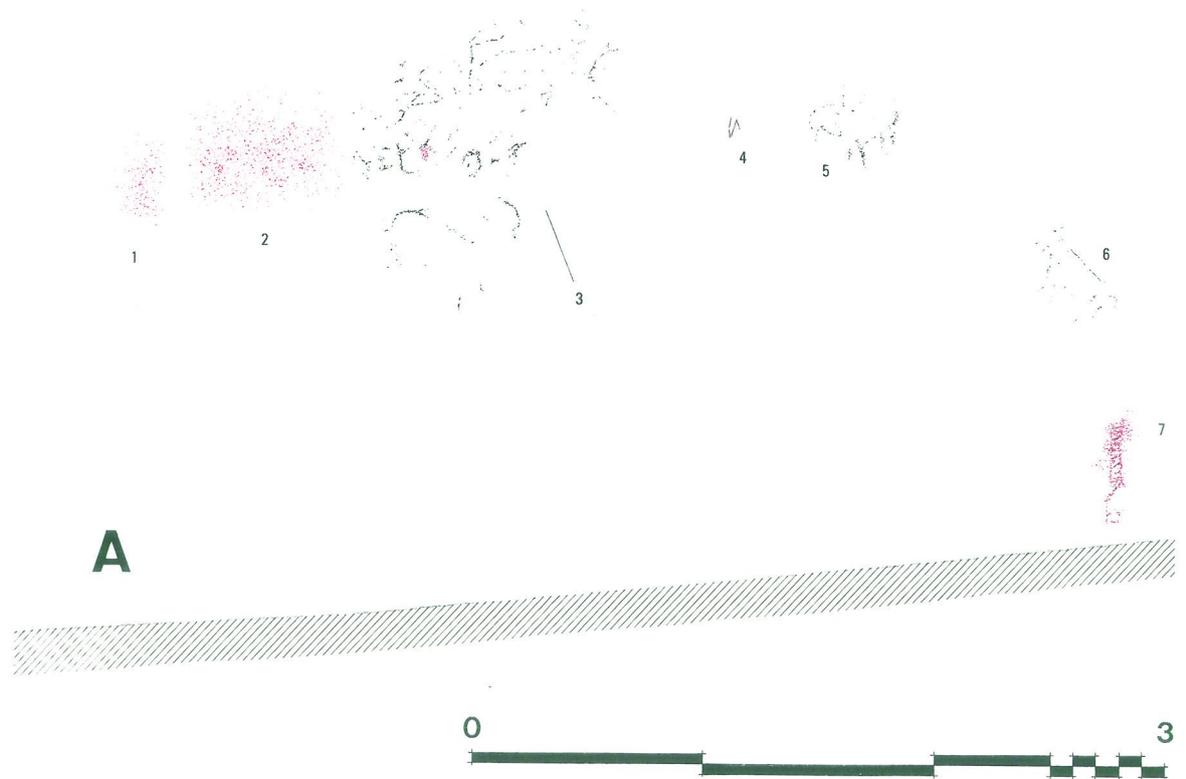
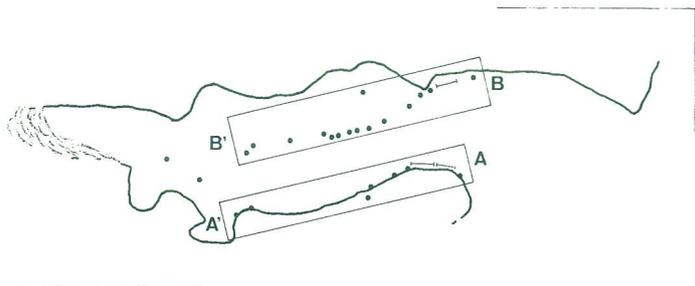
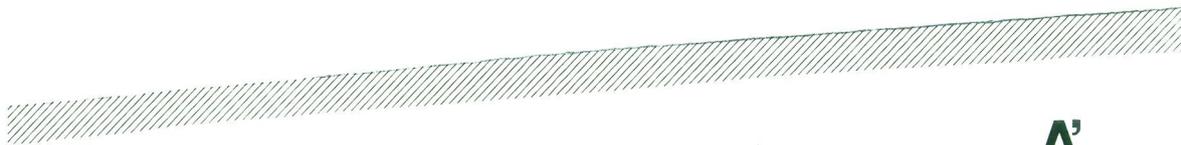


Figura 3. Distribución de las pinturas y grabados en las paredes de la galería de las pinturas del Covarón

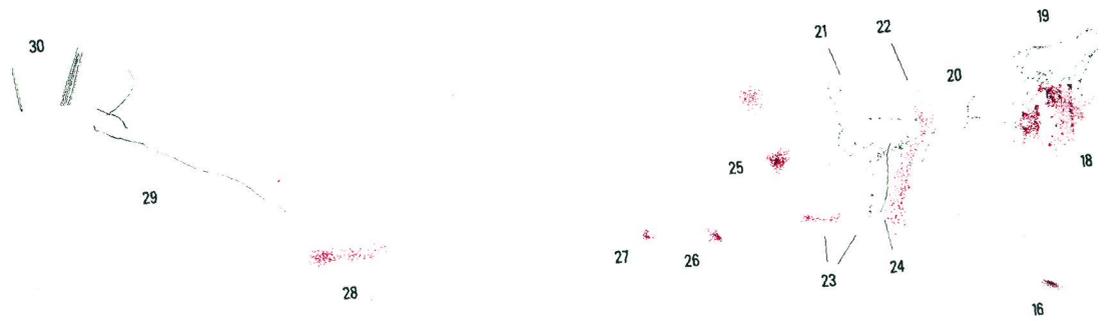


8

9

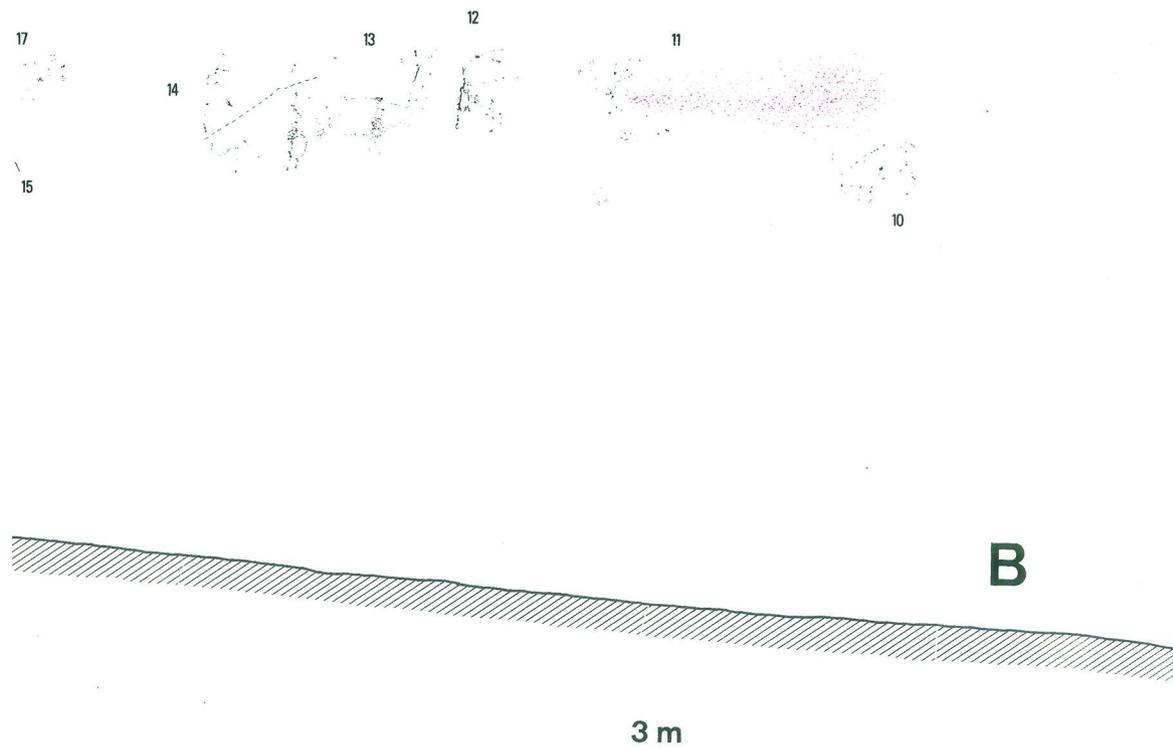


A'



B'

C



se localizan todas en la galería elevada descrita más arriba. Dicha galería (fig. 2) tiene forma de tubo ligeramente ascendente; su suelo, formado por un sedimento arenoso, se inclina a partir de la mitad de ella, hasta cegarla a unos 22 m de la entrada. La pared izquierda es prácticamente vertical, con algunos pequeños entrantes en su parte baja (véase, por ejemplo, la localización del punto 7 en la fig. 2), mientras que la derecha se inclina hacia el norte, con lo que la sensación de anchura cuando se está en la galería es menor que lo que parece en el plano (obsérvense la sección A-A' y la localización de la proyección de las pinturas en la fig. 2, en la que también se representa, con línea discontinua, el cambio de dirección en esa pared).

Comenzaremos la descripción por el inicio de la pared izquierda, según se avanza hacia el fondo de la galería. Las distancias que se citan se han tomado a partir de la inflexión que marca el inicio de la galería, proyectada en la línea de la dirección principal de la pared (fig. 2, punto a); las alturas, desde el suelo situado bajo el elemento que se describe. Únicamente hemos dado número a las pinturas y grabados que a nuestro juicio son seguros, mientras que otras evidencias dudosas las describimos sin numerar.

1 (fig. 3). Mancha difusa de color rojizo, de forma ovoide o quizá rectangular, de unos 15 cm de altura por 35 cm de anchura. Empieza a unos 0,20 m del comienzo de la galería; su base está a 1,70 m del suelo.

2 (fig. 3). Gran mancha roja cuadrangular en tinta plana. Su borde izquierdo coincide con una ligera concavidad de la pared. Sus dimensiones son 40 cm de altura por 80 cm de anchura. Comienza a 0,50 m del origen y 1,80 m del suelo. Sobre ella se observa, superpuesto, algún puntito de color negro.

3 (fig. 4). Zona con una mancha roja y numerosas rayas negras, de difícil interpretación. La mayor parte de los trazos negros parece corresponder a restos de zoomorfos muy perdidos. En la actualidad, se pueden entrever tres o cuatro representaciones animalísticas. La más probable, a nuestro juicio, sería la que parece observarse en la parte inferior del conjunto: una cabra con gran cornamenta, colocada en posición oblicua, dirigida hacia la derecha y hacia abajo. De ella se distinguirían

bastante bien los dos cuernos, las dos patas delanteras, y la parte trasera de la curva cérvico-dorsal. Tendría 50 cm de longitud por 27 cm de altura en la cruz. Los otros posibles zoomorfos son más dudosos. Inmediatamente encima de la posible cabra que acabamos de describir parece distinguirse un posible bisonte en negro, que tendría 75 cm de longitud y 40 cm de altura en la cruz, mirando a la izquierda, con indicación de ojo, cuerno, patas delanteras, y línea de separación de la pelambreira del pecho y la barba. La pintura negra que formaría esta hipotética representación se superpone a la mancha roja. En el extremo derecho, a un nivel algo superior, se observa una posible cornamenta, que quizá podría relacionarse con otros trazos que sugieren la línea cérvico-dorsal y la cabeza de un cérvido mirando a la derecha, con la cabeza baja. La supuesta figura mediría 55 cm de longitud y 26 cm de altura en la cruz. Por último, en el extremo izquierdo, delante del "bisonte" parecen verse también los cuartos traseros de un cuadrúpedo, más dudoso aun, orientado hacia la derecha. Huelga decir, a la vista del calco (fig. 4)¹⁰, que estas identificaciones son inseguras, y que, aun aceptándolas, quedarían todavía muchos trazos sin explicar.

4 (fig. 5). Grabado de trazo simple, en cuyo surco se observan en algunas zonas varias estrías paralelas, probablemente derivadas de irregularidades del instrumento con el que se ejecutó. Se distinguen tres líneas que no llegan a cortarse; dos de ellas, en ángulo muy agudo, abierto hacia arriba; la tercera, a su derecha, forma otro ángulo agudo, en sentido inverso, con una de las anteriores. En algunos puntos, este grabado está recubierto por concreción estalagmítica. No es posible interpretar estas líneas. La forma de los dos grabados de la izquierda podría recordar la de una pata, pero no hay suficientes elementos para proponer, ni siquiera hipotéticamente, una lectura del conjunto. Sus dimensiones son 10 cm de longitud por 5 cm de anchura total; la distancia al origen 2,80 m, y la altura 2 m.

5 (fig. 6; lám. I). Contorno de cabra completa mirando a la derecha, pintada en negro, con dos tra-

¹⁰ Todos los calcos se han realizado sobre proyecciones de diapositivas de las pinturas, y, posteriormente, se han contrastado con la realidad en la propia cueva.



Figura 4. Número 3



Lámina I. Cabra, n.º 5

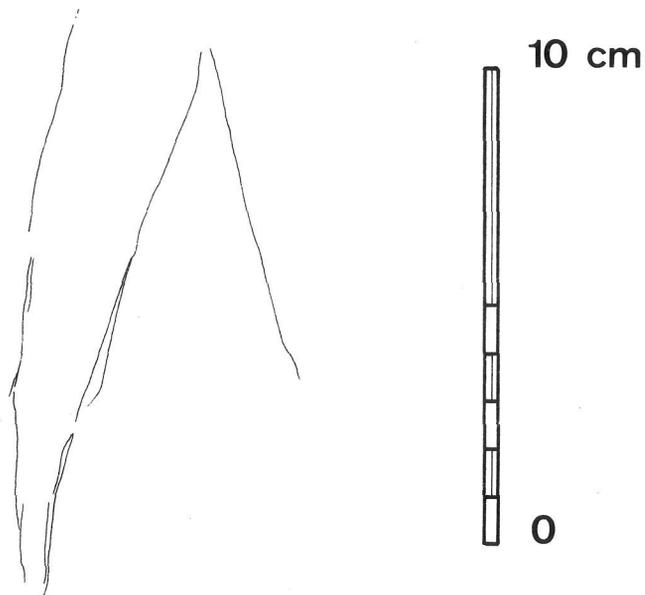


Figura 5. Número 4

zos del mismo color sobre el lomo. Presenta las patas delanteras abiertas, formando ángulo agudo, con posible indicación de perspectiva, al no completarse la unión de la más alejada del espectador (la representada a la izquierda) con el cuerpo; en el tren trasero sólo se percibe con claridad una pata, algo defectuosa, probablemente por coincidir con una ruptura de dirección de la pared. Se distingue una línea interna de despiece, paralela al vientre, que separa la parte inferior del flanco, y se une a una prolongación hacia arriba de la pata trasera. La figura tiene 35 cm de longitud, y una altura en la cruz de 22 cm. Su distancia al origen es de 3,20 m; su altura, de 1,90 m.

En la parte inferior de un saliente de la pared, detrás de una columna estalagmática, a 3,00 m del origen y 0,35 m de altura, se observa una posible puntuación de color rojo.

6 (fig. 7). Cuadrúpedo en color negro, situado en posición oblicua, enfrente de la cabra 5. Posiblemente se haya aprovechado una estalactita alargada para dibujar el lomo del animal. Pese a la mala conservación, parecen distinguirse algunos



Figura 6. Número 5

detalles, como la cola y sendas líneas de despiece que separarían la crinera del cuello y la parte inferior del vientre, respectivamente. Su interpretación no es fácil. Algunos rasgos, como las posibles indicaciones de crinera y cola sugieren que se trate de un caballo, pero no es posible una clasificación segura. Su longitud máxima, en la dirección en que está orientada la figura, es de 45 cm; su altura en la cruz de 25 cm. Distancia al origen: 4,20 m; altura: 1,40 m.

7 (fig. 8; lám II). Signo alargado en color rojo (de tipo "escaleriforme"), de 4 cm de anchura y 40 cm de longitud, formado por dos líneas verticales paralelas, bastante juntas, probablemente unidas por una serie de tracitos oblicuos. Está recubierto parcialmente por una estalactita. Se localiza muy cerca del suelo (0,10 m), en un triángulo de roca situado en un segundo plano, oculto parcialmente por el lienzo principal de la pared (véase la fig. 2, sección B-B'). Su distancia al origen es de 4,45 m. En la zona circundante al signo hay una mancha rojiza difusa, de intensidad variable, de 40 cm de altura por 45 cm de anchura.

Frente al signo 7, a la derecha, se aprecia una posible raya roja oblicua, cuyo recorrido coincide con el de una banda de calcita. Mide unos 25 cm de



Lámina II. Signo «escaleriforme» n.º 7

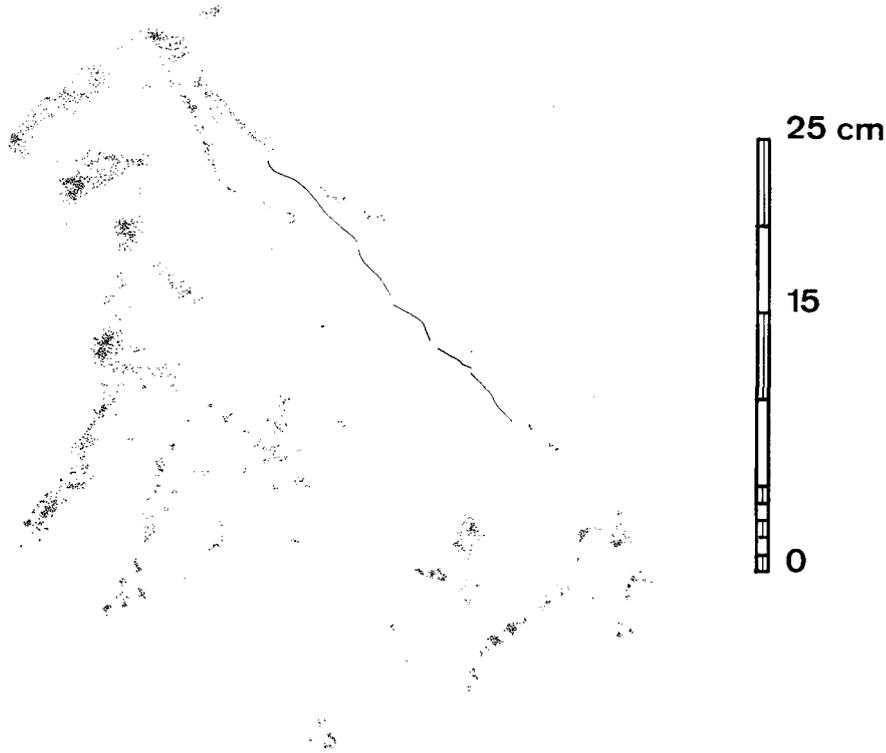


Figura 7. Número 6

diámetro. Su distancia al origen son 4,97 m, y su altura es de 0,40 m. Un poco más a la derecha, a 1,6 m del suelo, hay una raya negra. Ninguna de ellas ofrece garantías de ser prehistórica.

8 (fig. 3). Trazo de color rojo, ligeramente curvo, de 18 cm de longitud por 3 cm de anchura máxima, en posición ligeramente oblicua, casi vertical. Se halla en la parte inferior de un saliente, a unos 7 cm por debajo de una oquedad ovoide (cuya forma natural podría recordar a la de una vulva). En el borde izquierdo de esa oquedad se percibe una ligera coloración rojiza, aunque resulta dudoso que se trate de pintura. Dentro de la mencionada oquedad hay tres marcas de dedos en la arcilla blanda, probablemente modernos. La distancia del posible signo al punto de origen es de 9,20 m, y su altura de 1 m.

Un poco más adelante, a 9,50 m del origen y a 1,25 m de altura, hay una muy dudosa mancha roja, de forma aproximadamente circular, de unos 5 cm de diámetro.

9 (fig. 3). Pequeña mancha de color negro, situada en un reborde de la pared, a 9,90 m del origen y a 0,90 m del suelo.

Pasamos ahora a describir las pinturas y grabados de la pared derecha. El punto de origen de las distancias es ahora la proyección en la pared de una gran roca aislada del suelo, en el comienzo de la galería (punto b de la fig. 2).

10 (fig. 9). Representación muy desvaída de cabra de color negro, mirando a la izquierda e inclinada hacia abajo. Se percibe todo el contorno, un cuerno, las dos patas delanteras y una de las traseras. En la zona inferior del tronco hay alguna marca negra, quizá resto de despieces como los que existen en las otras figuras de cabra de la cueva. Su longitud es de 37 cm, y su altura en la cruz de 18 cm. Se sitúa a 4,10 m del origen y a 2 m del suelo.

11 (fig. 3). Tocando a la cabra n° 10 por la izquierda, se observa una mancha rojiza alargada horizontal, difusa. Bajo ella hay una línea negra, paralela a la mancha, bajo la cual se parecen distinguir otras manchas negras, dudosas. A la izquierda y en la parte superior izquierda de la mancha rojiza, se entrevé una serie de manchas y posibles líneas negras (fig. 10), tal vez restos de un zoomorfo muy

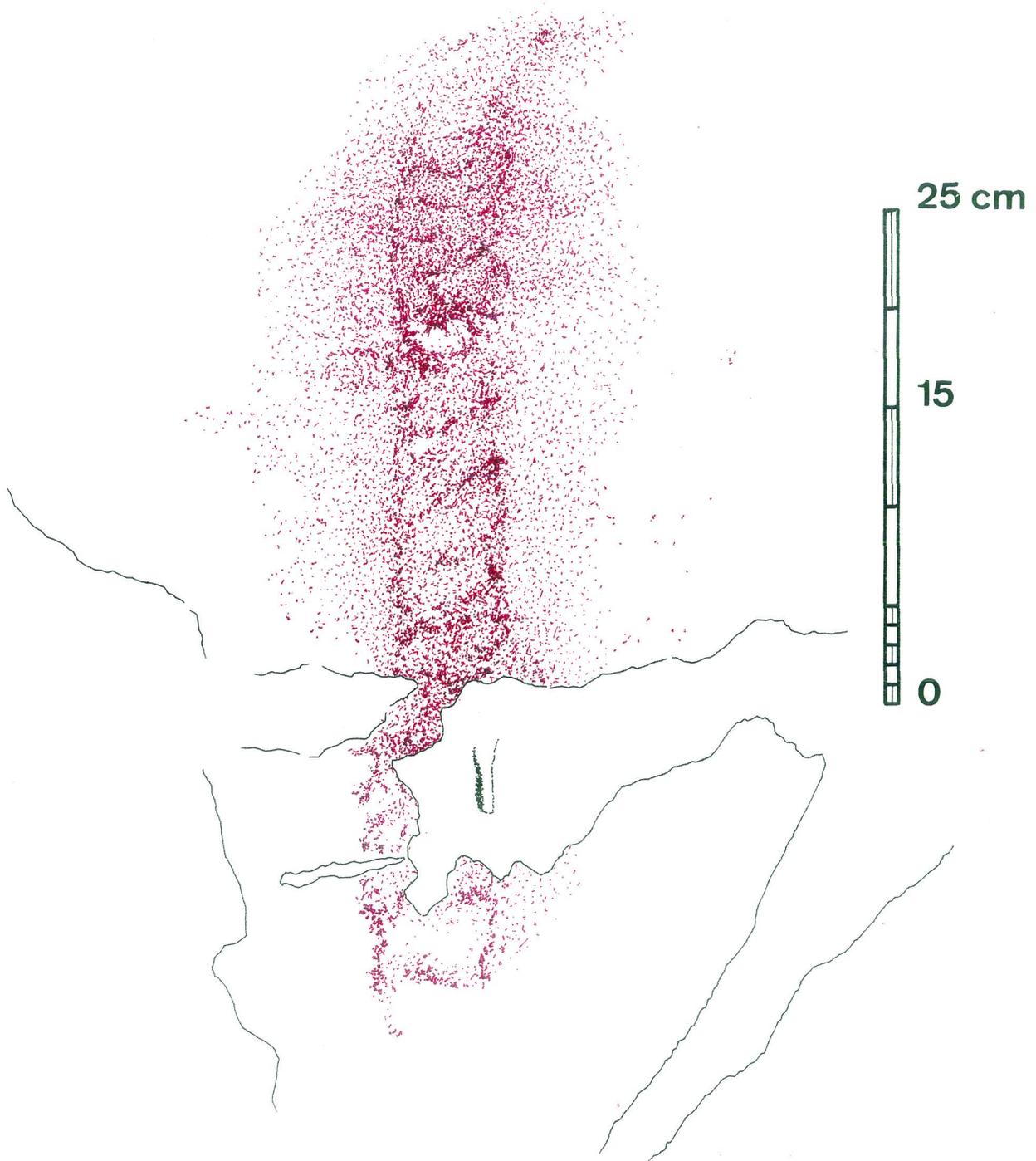


Figura 8. Número 7

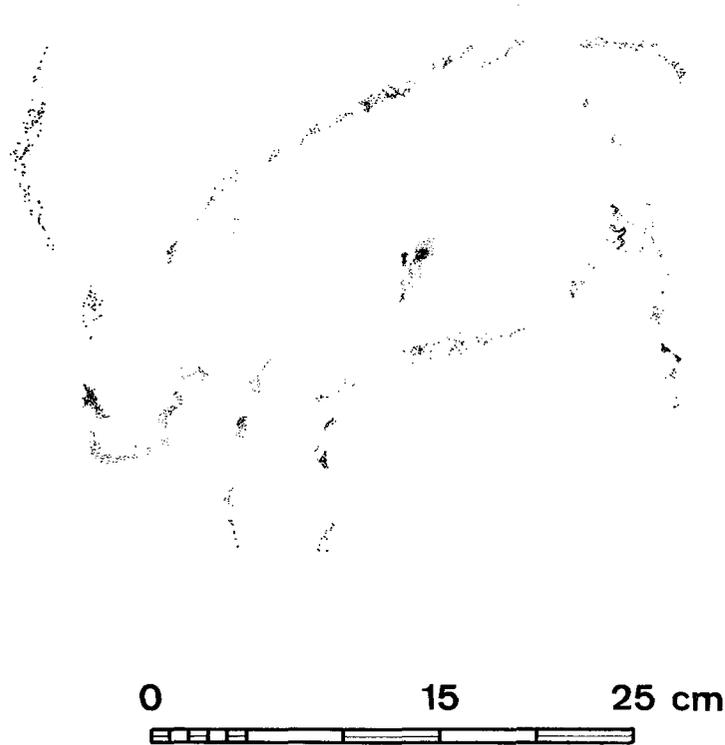


Figura 9. Número 10

perdido. Las dimensiones del conjunto, excluidas las dudosas manchas negras del extremo inferior, son 30 cm de altura y 100 cm de anchura. La altura sobre el suelo de la línea negra horizontal es de 2 m.

A 5,60 m del origen y 1,87 m del suelo hay una línea grabada recta, oblicua, de unos 15 cm de longitud, probablemente moderna; cerca de ella, una zona de coloración rojiza, probablemente natural.

12 (fig. 10). Probable prótomo de cuadrúpedo con cuernos, mirando a la izquierda, en color negro. Se distinguen bien la cornamenta, un lomo muy recto y la cabeza; con menos claridad la zona del pecho y las patas delanteras. La parte superior de la cara parece aprovechar una formación natural de la pared, aunque hay también restos de pintura sobre ella. La forma de la cabeza, los cuernos y la línea dorsal, así como la posición de las patas sugieren que se trate de una cabra. Se sitúa a 5,90 m del origen y 1,88 m del suelo. La longitud de la parte conservada es de 25 cm, y la altura en la cruz del animal, 25 cm.

13 (fig. 11; lám. III). Enfrentada a la anterior, se observa una representación completa de cérvido

mirando a la derecha, pintada en negro. Mide 45 cm de longitud y 23,5 cm de altura en la cruz; la cornamenta tiene 24 cm más de altura. Hay algunas indicaciones que sugieren diferencias de pelaje o coloración: tinta plana en la zona que separa el cuello del tronco (más intensa en algunos puntos de la cruz y la base del cuello), y restos de una línea de despiece paralela al vientre. La cornamenta está claramente ramificada en la parte superior, mientras que en la zona central y basal se observan restos de trazos negros que podrían corresponder a otras ramificaciones o a un segundo cuerno en segundo plano. La distancia al origen es de 6,20 m, y la altura del lomo sobre el suelo de 1,95 m. Hay un punto negro muy intenso a unos 15 cm por encima de los cuartos traseros del animal.

14 (fig. 11). Rayas negras de difícil interpretación, probables restos de figuras de animales muy perdidas. Parecen entrecruzarse, en la parte superior izquierda, una cabeza de animal con cuernos mirando hacia la izquierda, y, por debajo de ella, una posible cabra oblicua mirando también a la izquierda, de la que se conservarían el cuerno y restos de la cara, el cuello, las patas delanteras y las traseras; éstas últi-

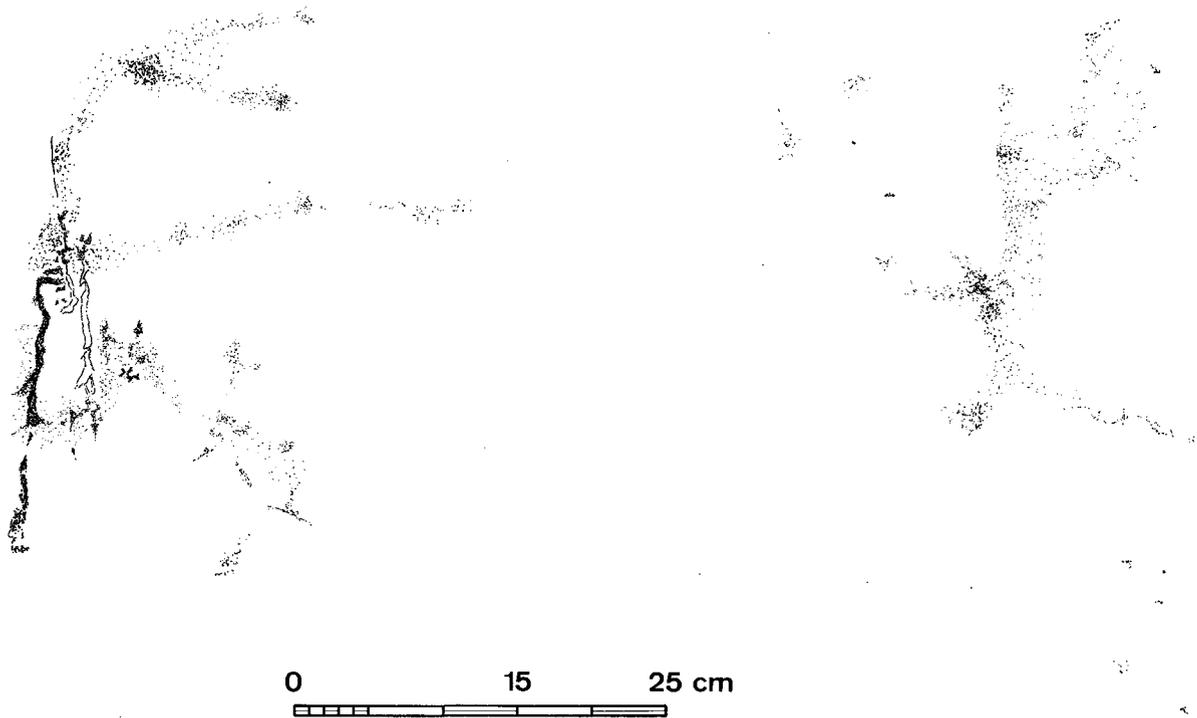


Figura 10. Números 11 y 12

mas casi tocarían los cuartos traseros del cérvido 13. Al igual que en el conjunto 3, ambas identificaciones son muy inseguras. Se sitúa a 6,87 m del origen y a 1,80 m sobre el suelo (parte inferior).

A 7,85 m del origen y 2,30 m de altura, se puede ver un haz de grabados rectos paralelos, oblicuos, de trazo fino, de unos 7 cm de longitud y unos 2 cm de anchura. No parece probable que sean prehistóricos.

15 (fig. 3). Punto rojo de 1 cm de diámetro. Se sitúa a 7,75 m del origen y 1,70 m del suelo.

A la misma distancia del origen y 1,08 m del suelo existe una posible zona coloreada de rojo.

16 (fig. 3). Trazo rojo, de forma imprecisa, más o menos ovalada, con 8 cm de longitud y 3 cm de anchura. Se sitúa en la base de un saliente en el fondo de una oquedad, a 8,40 m del origen y 1 m del suelo (véase la fig. 2, sección A-A').

17 (fig. 12). Restos muy perdidos de la parte delantera de un animal en negro, mirando a la derecha. El cuello es robusto, y presenta patas delanteras paralelas extendidas hacia adelante. Desde el

extremo de la cabeza hasta donde se pierden las líneas hay 19 cm, y de la base de las patas al lomo, 20 cm. La interpretación de este dibujo no es fácil. La robustez del tren delantero sugiere que se trate de un bovino, quizá un bisonte, pero la forma de la cabeza, y tal vez la posición de las patas, se acercan más a lo habitual en las representaciones de cabras. El centro del animal está a 7,75 m del origen, y su lomo a 2,02 m del suelo. Se localiza en el fondo de una concavidad que recorre verticalmente la pared, y en la que está también, más abajo, el punto 15.

A derecha e izquierda de la representación anterior se ven sendos puntos negros, probablemente recientes.

18 (fig 13; lám. IV). Signo cuadrado, de 25 cm de lado, en color rojo. Lo forman seis rayas verticales paralelas de la misma longitud, separadas entre sí unos 4-5 cm. La pintura está corrida, con lo que toda la zona del signo se ve teñida de rojo, distinguiéndose con nitidez la primera y la tercera rayas empezando por la izquierda, mientras que las demás están más desvaídas. Parte de él (más de la mitad de la tercera raya y parte de la segunda) ha

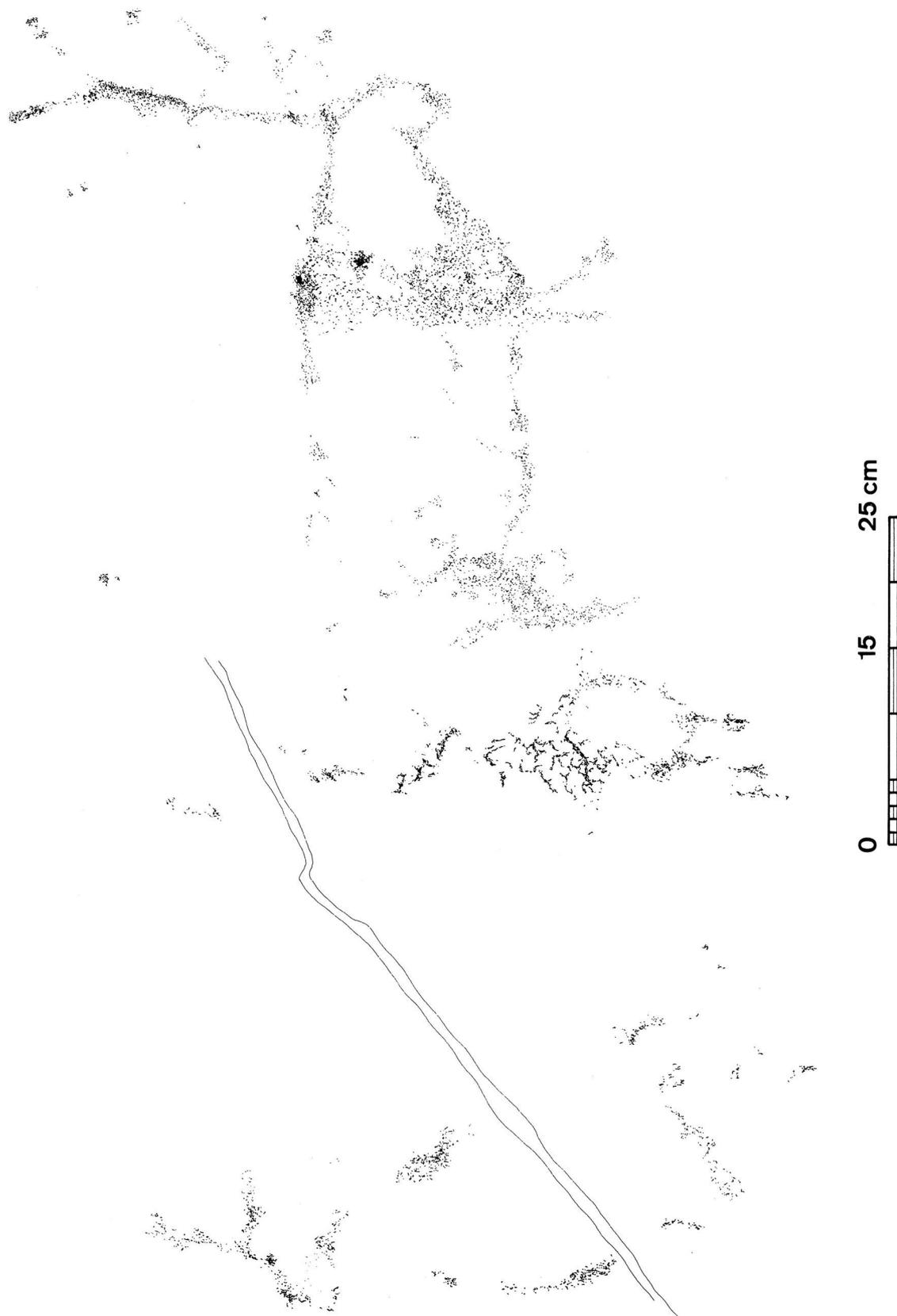


Figura 11. Números 13 y 14

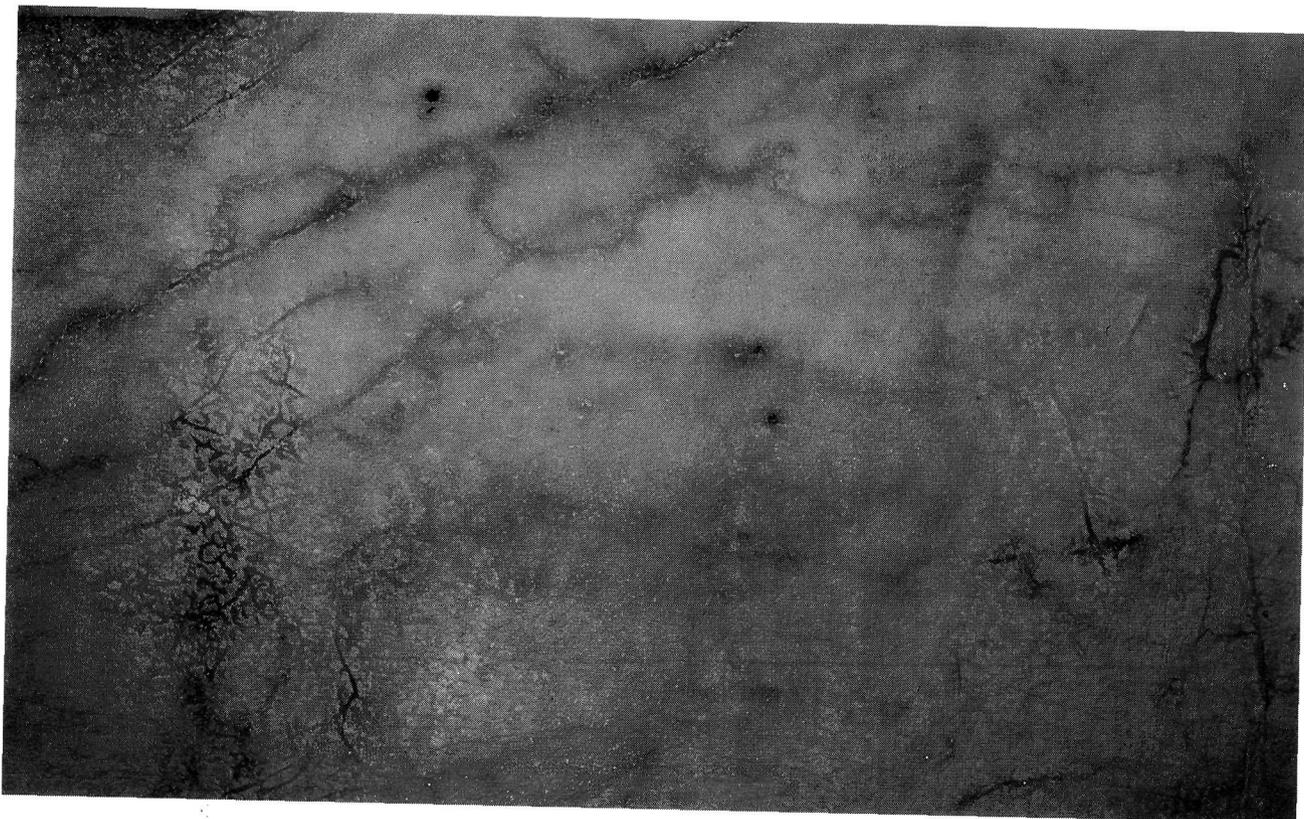


Lámina III. Cérvido, n.º 13



Lámina IV. Caballo, n.º 19, superpuesto a parrilla n.º 18. Obsérvense los núms. 17 y 20 a su izquierda y su derecha, respectivamente

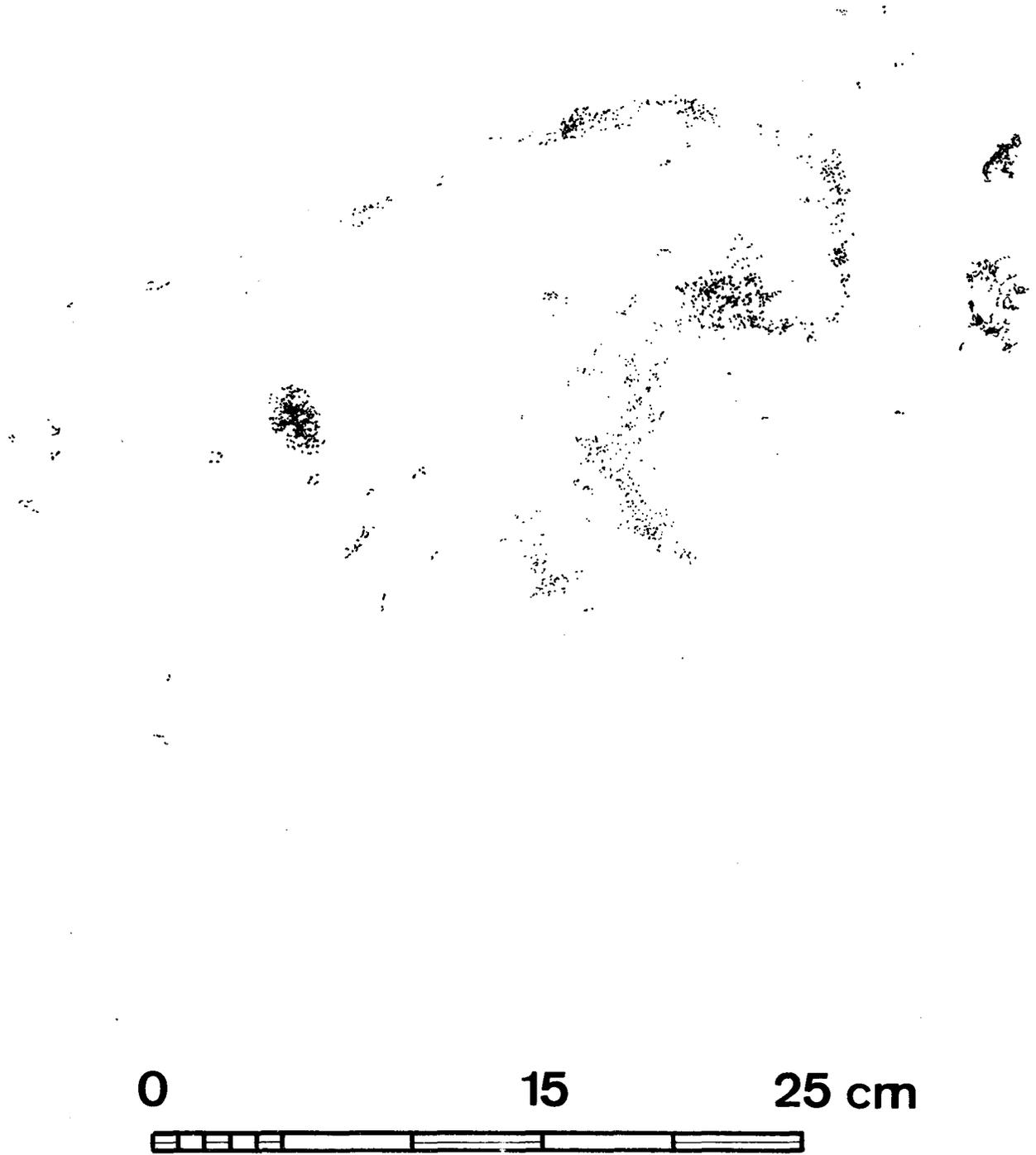


Figura 12. Número 17

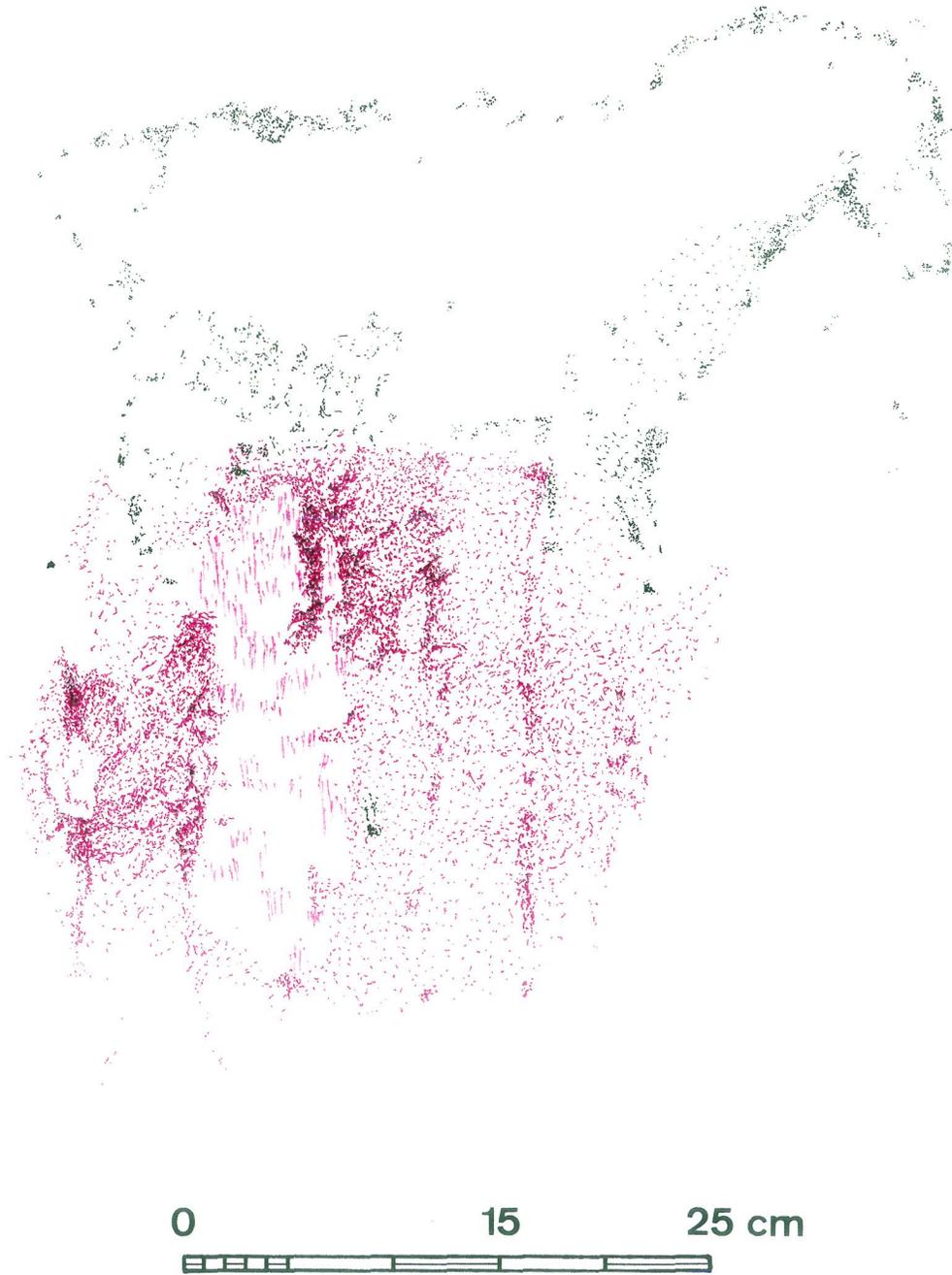


Figura 13. Números 18 y 19

sido destruida recientemente por alguien que pasó los dedos por su superficie. Se sitúa a 8,40 m del origen. Justo debajo del signo hay un área de unos 12 cm de coloración rojiza difusa.

19 (fig. 13; lám. IV). Contorno de caballo mirando a la derecha, en negro. Se han representado la cola y las cuatro patas. En una de las patas delanteras parece haberse dibujado con relativo detalle la forma del casco. En el cuarto inferior del tronco se conservan algunos restos de pintura que tal vez procedan de líneas de despiece perdidas. La figura tiene 40 cm de longitud, y 20 cm desde la base de las patas hasta la cruz. Las patas delanteras y traseras parecen superponerse a la pintura roja del signo 18.

20 (fig. 14; lám. V). Conjunto de líneas negras, curvas, de difícil interpretación. Podrían representar los cuartos traseros de un animal orientado hacia la derecha, o cuerno y cuello de uno que mirara a la izquierda. Comienza a 8,85 m del origen y a 1,70 m del suelo. Entre este conjunto y el signo 18 hay restos de pintura negra (parcialmente superpuestos al extremo inferior izquierdo de éste) que podrían corresponder a esa hipotética figura.

Entre 20 y 18 hay una incisión en la arcilla, de aspecto moderno, con restos de colorante de rojo. Tal vez proceda ese colorante de la destrucción parcial del signo 18.

21 (fig. 14; lám. V). Contorno de animal, probablemente una cabra, mirando hacia la izquierda, pintado en negro. Se representa con claridad un cuerno y posiblemente el otro, así como las cuatro patas. La parte de la panza del animal está destacada por medio de una tinta plana negra. Su longitud máxima es de 40 cm, y la altura en la cruz de 24 cm. Está a 9,05 m del origen; el lomo a 1,72 m del suelo.

22 (fig. 14; lám. V). Mancha roja, tapada parcialmente por los cuartos traseros de 21.

23 (fig. 14; lám. V). Zona con manchas de coloración roja y rayas negras, de imposible interpretación, situada más abajo que el número 21. Quizá sean restos casi perdidos de una figuración de animal.

24 (fig. 14). Línea grabada vertical ligeramente sinuosa, de surco romo, no muy profundo. Parte del interior de la figura nº 21, casi en la parte superior de la tinta plana del despiece, y desciende unos 30 cm, superponiéndose a la pintura negra de la cabra.

Debajo de 21, a 0,90 m del suelo, al lado de una estalactita, se puede ver una línea de color rojo de 12 cm de longitud, casi vertical, de origen probablemente natural.

25 (fig. 3). Mancha roja circular de 10 cm de diámetro, a 9,50 m del origen y 1,52 m del suelo.

A 9,65 m del origen y 1,78 del suelo, hay otra mancha roja difusa, dudosa, de forma indeterminada, de unos 15-20 cm de diámetro, estropeada por grabados modernos (fig. 3).

26 (fig. 3). Mancha roja bastante intensa, a 9,80 m del origen y 1,20 m del suelo.

27 (fig. 3). Mancha roja bastante intensa, a 10,10 m del origen y 1,20 m del suelo.

Se pueden observar también dos manchitas de 0,2 cm, de color rojo, en un entrante de la pared bajo el nº 27, a 1,10 m del suelo.

28 (fig. 3). Mancha roja alargada muy difusa, algo más nítida en la parte izquierda, que coincide con un resalte de la pared sobre una grieta profunda que sigue hacia la izquierda. Tiene una longitud de unos 30 cm y una altura inferior a 10 cm. Empieza a 11,40 m del origen, a 1,10 m del suelo.

29 (fig. 3). Grabado de trazo simple (en algunas zonas con varias estrías paralelas, producidas por un instrumento microdentado), de difícil interpretación. La parte conservada tiene 88 cm de longitud. Se localiza a 12,35 m del origen y a 1,70 m del suelo. Junto a él hay otras rayas probablemente modernas, a juzgar por su ausencia de pátina.

30 (fig. 3). Grabados digitales. Se observa, en primer lugar, a 12,40 m del origen y 1,80 m del suelo, un haz de tres grabados rectilíneos, ligeramente oblicuos hacia la derecha, de 23 cm de largo. A 20 cm a su izquierda hay otro grabado, de 18 cm de longitud, casi vertical, ligeramente oblicuo hacia la izquierda. En la parte de abajo tiene marcada la huella del dedo.

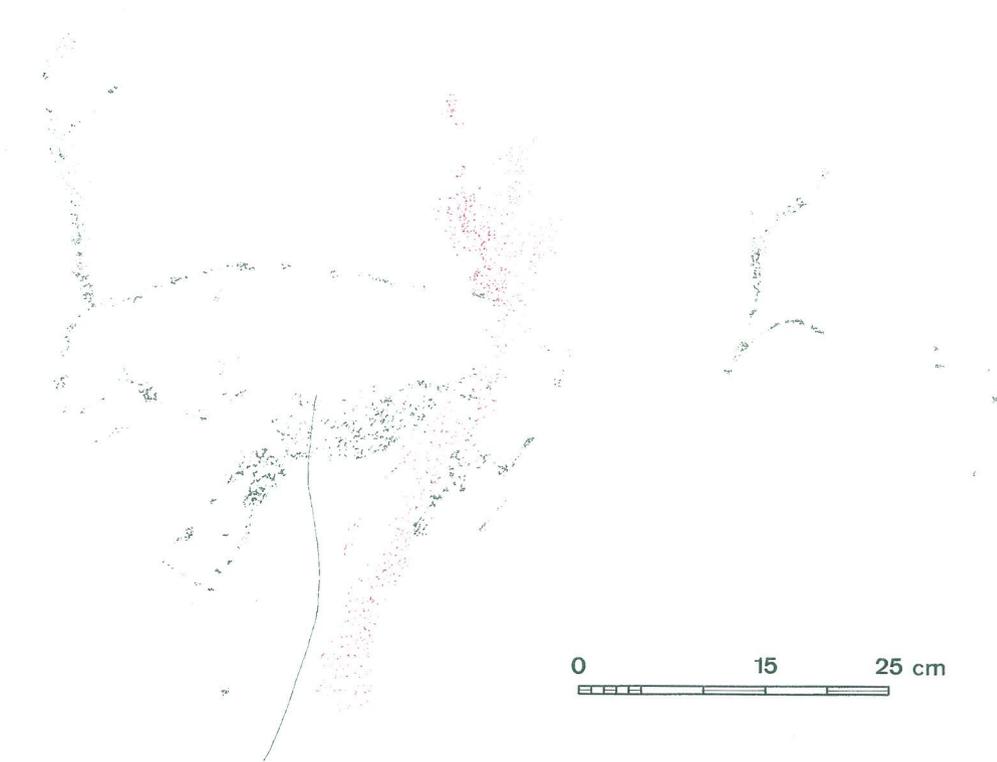


Figura 14. Números 20 a 24



Lámina V. Caba, n.º 21, y n.ºs 20 y 22-25

Avanzando hacia el fondo de la galería, a 14,15 m del origen y 0,80 m sobre el suelo, se percibe una zona de coloración rojiza alargada en sentido horizontal, de 15 cm de altura y 50 cm de ancho, a la derecha de una pequeña galería descendente. Frente a ella, en la pared izquierda de dicha galería, hay otras dos manchas y un pequeño punto, también en color rojo. Ninguno de ellos parece pintura.

Para terminar la descripción, nos referiremos a dos conjuntos situados en el techo de la galería, casi al final de la misma, en un lugar en el que el ascenso del suelo lo deja a poca altura.

31. Tres grabados digitales de 38 cm de longitud, a 16,30 m del punto b y 1,48 m del suelo.

32. Posible grabado de surco ancho, con sección en U, de unos 3 cm de longitud. Se sitúa a 14,9 m del punto b, en un saliente del techo, en la cara que mira al fondo de la galería, a 1,72 m del suelo.

En total, nos encontramos en El Covarón con ocho zoomorfos claros: cuatro cabras (n^{os} 5, 10, 12 y 21), un cérvido (n^o 13), un caballo (n^o 19) y dos indeterminados (n^{os} 6 y 17); al menos cinco cuadrúpedos dudosos (los posibles de los n^{os} 3 y 14); dos signos claros (n^{os} 7 y 18); tres trazos simples que por su asociación a otras figuras o a particularidades del relieve de la roca podrían interpretarse como signos (n^{os} 8, 16, 24), diversos discos o puntuaciones (n^{os} 9, 15, 25-27) y gran número de rayas o manchas difíciles de interpretar (n^{os} 1-4, 11, 14, 20, 22, 23, 28-32).

Debemos destacar el hecho de que estas pinturas son sumamente vulnerables, por estar ejecutadas sobre arcilla blanda. De hecho, como hemos ido comentando a lo largo de la descripción, algunas de ellas se han deteriorado en fecha reciente. Estas circunstancias, unidas a la relativa facilidad de acceso a las pinturas y a la cercanía de la cueva a zonas densamente pobladas, nos hace temer por la conservación de este nuevo conjunto de arte parietal, si no se toman rápidas medidas de protección.

3.4. Otros restos arqueológicos en la galería de las pinturas.

Además de las pinturas y grabados, en esta galería se han detectado otros indicios de posible interés arqueológico:

A. En una pequeña grieta de la pared izquierda, a 1,25 m del punto a, y 1,54 m de altura, aparecieron algunas astillas de hueso.

B. Fragmento de hueso largo de rumiante, en una pequeña oquedad de la pared izquierda, situada a 7,40 m del punto a, y 1,47 m de altura.

C. Fragmento de hueso en un testigo de arcilla adherido a la pared izquierda, a 11,90 m del punto a, y 0,75 m de altura.

D. Fragmento de arcilla adherido a la parte inferior de una estalactita, en el interior del entrante situado a la derecha del hueso C.

E. En un pequeño hoyo, junto a la pared derecha, a 7,85 m del punto b, aflora, a unos 10 cm de profundidad, un nivel negro, de matriz muy grasiada, en el que aparecen grandes lapas de tipo pleistocénico.

F. Corte con abundantes lapas y huesos.

G. Bajo la pintura número 16, en el suelo, pequeños fragmentos de ocre.

Es probable que los testigos E y F se correspondan con la zona del yacimiento denominada por J.M. Fernández "chimenea", en la que recogió materiales análogos a los de la zona del vestíbulo, así como un fragmento de cerámica (parte de la base y del cuerpo de un vasija de pasta y superficie de color negro)¹¹. Por el momento, la escasa información disponible parece apuntar a la existencia de un depósito arqueológico, de probable edad paleolítica, en la galería de las pinturas.

4. Consideraciones generales sobre las pinturas del Covarón.

4.1. La cuestión de la autenticidad.

Un problema previo que se ha de plantear ante cualquier nuevo conjunto de arte paleolítico es el de la autenticidad. Ciertamente, hay algunos indicios

¹¹ J.M. Fernández, *op. cit.*, p. 89.

que pueden hacer que, en un análisis superficial, las pinturas del Covarón se consideren dudosas¹²:

- a: la evidencia de que la galería fue visitada con mucha frecuencia, particularmente en los años que siguieron al muy divulgado descubrimiento de Tito Bustillo (1968), en los que la actividad espeleológica no controlada fue particularmente intensa en Asturias¹³.
- b: el predominio de la pintura, técnica que, aparentemente, plantearía menos dificultades que el grabado a un hipotético falsificador.
- c: el deficiente estilo de alguna parte (las patas) de la figura más visible del conjunto, la cabra nº 5.
- d: el hecho de que ninguno de los investigadores que pasaron por la cueva mencione las pinturas¹⁴.

No obstante, y al margen de que ninguna de estas objeciones sea concluyente, resulta más convincente el conjunto de argumentos que sostienen su autenticidad:

- a: presencia de pinturas y grabados cubiertos parcialmente por concreciones calcáreas (nºs 4 y 7) o calcificados ellos mismos (nº 31).

¹² De hecho, en algún lugar se han expresado reticencias respecto a las figuras negras (M.R. González Morales, "Arte rupestre paleolítico en Asturias", *Arte rupestre en España*, Madrid, Zugarto ediciones [número especial de *Revista de Arqueología*], 1987, pp. 60 y 64).

¹³ Consecuencia de ella han sido algunas torpes falsificaciones, como las de la cueva de Pelacidi (Nieda, Cangas de Onís), que imitan figuras de diversas cuevas cercanas (Tito Bustillo, El Buxu).

¹⁴ Este argumento, de todas maneras, no es demasiado sólido, pues, al margen de que es frecuente el descubrimiento de pinturas inéditas en cuevas supuestamente bien exploradas, en el caso del Covarón no hay constancia de que se hubiera realizado nunca una examen detenido de las paredes. La visita del descubridor, J.M. Fernández, en compañía del profesor Llopis Lladó, fue, según señala él mismo repetidamente, muy rápida y sin buena iluminación (J.M. Fernández, *op. cit.*, pp. 86, 87 y 90; véase también N. Llopis, *op. cit.*, p. 77). M.R. González Morales, por su parte, se limita a estudiar los grabados exteriores. Por lo que se refiere a la posible visita del profesor Obermaier, no parece, por el contexto del manuscrito del que procede, que haya sido más que una inspección rápida (si es realmente la misma cueva, pues no hemos encontrado indicios claros del asturiano al que alude este investigador, salvo que se refiriera a algún caracol o lapa cementados, como los de los testigos mencionados en la parte occidental del vestíbulo).

- b: existencia de grabados con pátinas mucho más intensas que los *grafitti* contemporáneos.
- c: técnica paleolítica en los grabados.
- d: estilo francamente paleolítico de las pinturas: los signos corresponden a tipos bien documentados en otros conjuntos de la región, y los zoomorfos negros abundan en convenciones características del arte rupestre paleolítico.
- e: presencia de pinturas (especialmente algunas de color rojo, como los números 7 y 16) en lugares de difícil acceso o poco visibles.
- f: gran frecuencia de puntuaciones o signos poco espectaculares.
- g: intensa difuminación de las pinturas rojas.
- h: fuerte degradación de la mayor parte de las figuras negras, en muchas de las cuales, al observarlas de cerca, no se distinguen líneas propiamente dichas, sino pequeños restos de pintura sobre la arcilla, que permiten, a cierta distancia y con gran dificultad, percibir difusamente la silueta de los animales.
- i: presencia de un depósito arqueológico, probablemente paleolítico, bajo las pinturas.

Resulta casi imposible, a la vista de estos argumentos, que nos hallemos ante una falsificación. La mayor parte de los rasgos estilísticos observados en las pinturas y grabados son muy convincentes, por lo que, de tratarse de un fraude, sería de una extraordinaria calidad, desde el punto de vista de la imitación de las técnicas, el estilo y las convenciones del arte paleolítico. Por otro lado, dicho hipotético fraude habría alcanzado notables logros en la reproducción artificial de los lentos procesos de degradación natural de la pintura que se detectan en El Covarón.

Al margen de lo anterior, y aun aceptando que fuera posible tal falsificación, parece difícil concebir que el autor de la misma se hubiera preocupado de poner todos los medios para que una creación tan compleja pasara desapercibida. Normalmente, las

falsificaciones se hacen para que se vean bien, no para que se intuyan difusamente, como sucede con las pinturas del Covarón, donde es preciso un esfuerzo notable para distinguir la mayor parte de los zoomorfos, y donde algunas de las pinturas más nítidas (el signo 7, por ejemplo) se sitúan en lugares ocultos.

Haciendo hasta el final el papel de abogados del diablo, podríamos preguntarnos si pudiera ser una falsificación la pintura más visible y menos satisfactoria estilísticamente: la cabra número 5. Ciertamente, se conocen algunos casos de adición de figuras falsas a conjuntos auténticos, en ocasiones imitando las técnicas o forma de las paleolíticas¹⁵. No obstante, no hay ningún argumento serio que sustente esta hipótesis para el caso que nos ocupa: la técnica con la que está ejecutada la cabra nº 5 es idéntica a la de la de las demás pinturas negras, y el estilo, no siendo muy afortunado, es perfectamente homologable con el de muchas representaciones claramente paleolíticas, en las que no es rara la presencia de pequeños errores o imperfecciones como los de las patas de este animal. Por otra parte, como veremos más abajo, las convenciones de representación y el tamaño de la cabra nº 5 son extraordinariamente coherentes con lo que se observa en los demás zoomorfos de la cueva. Por consiguiente, creemos que también esta figura se debe considerar paleolítica sin ningún género de dudas.

4.2. Técnicas y convenciones de representación.

Las manifestaciones artísticas de la galería interior del Covarón se pueden clasificar en tres categorías básicas, atendiendo a las técnicas y a la coloración: grabado, pintura roja y pintura negra. Dichas categorías, de importancia cuantitativa y cualitativa muy desigual en el conjunto, están claramente dissociadas. Nunca se combinan dos de ellas en una misma representación; en los raros casos en hay contacto entre unas y otras se trata de superpo-

sición o yuxtaposición de temas distintos, nunca de asociación de varias técnicas o colores dentro de un mismo motivo.

Por otro lado, es evidente la relación que existe en esta cueva entre técnicas y colores y los motivos representados: las figuras de animales se ejecutan siempre con pintura negra; con colorante rojo se pintan los signos, así como manchas y trazos no interpretables; y en los grabados, por último, no se han podido identificar ni zoomorfos ni signos formalizados.

La diferencia entre los motivos rojos y negros que mencionábamos en el párrafo anterior va más allá de la iconografía. Así, la pintura roja se dispone, por lo general, en grandes manchas, en puntos o en trazos bastante gruesos, mientras que los contornos pintados en negro suelen estar ejecutados con trazos continuos relativamente finos, si bien se observan también algunas tintas planas, así como trazos considerablemente engrosados para el dibujo de cornamentas y patas. Los escasos grabados localizados, por su parte, se han realizado con técnicas de incisión simple y de digitación.

La parte del conjunto más relevante desde el punto de vista de las convenciones de representación son las figuras negras. Son éstas imágenes monocromáticas de animales, con unos rasgos estilísticos bien definidos. Se trata de figuraciones muy austeras, en las que no se dibuja más que el contorno del tronco y la cabeza del animal, las cornamentas y las patas. Los únicos detalles anatómicos que están presentes son el ojo (en la cabra 12 y, tal vez, en el hipotético bisonte del nº 3) y, en el caso del caballo seguro (nº 19) y el posible (nº 6), las colas. Las patas y los cuernos se representan por medio de un único trazo grueso, que en algún caso (cuartos traseros del cérvido 13) se ensancha hasta llegar a ser casi una tinta plana. La única figura en que se encuentra una pata definida por trazos exteriores de contorno es el caballo nº 19. Aunque la mala conservación impide llegar a conclusiones firmes a este respecto, parece que no se representan detalles de las pezuñas o cascos, siendo, de nuevo, la única excepción la pata delantera del caballo 19, en la que parece haberse dibujado la forma del casco. Lo normal en el conjunto es que las patas sean una mancha negra triangular, muy alargada, terminada en ángulo o en un pequeño ensanchamiento (nºs 6, 13 y 17).

¹⁵ Sirva de ejemplo la figura nº 4 de la cueva de Los Emboscados (R. de Balbín Behrmann, M.R. González Morales y C. González Sáinz, "Los grabados y pinturas de Los Emboscados y El Patatal [Matienzo-Cantabria]", *Estudio de arte paleolítico*, Madrid, Ministerio de Cultura [Centro de Investigación y Museo de Altamira, *Monografías* 15], 1986, p. 241).

A pesar de la mencionada simplicidad en la representación del contorno y los detalles, en las pinturas negras del Covarón abundan las convenciones que tratan de reflejar particularidades del pelaje de los animales, o de darles cierto modelado interior. Así, comenzando por las más simples, en diversas especies (cérvido 13, caballo 19, cabra 12, indeterminado 17) nos encontramos con un pequeño sombreado en la zona de la quijada, o con una prolongación por encima de la línea ventral de la de las patas (n^{os} 5, 6, 10, 13).

Son también frecuentes las líneas o planos de despiece, las cuales, a pesar de la degradación de la pintura, se distinguen en todos los zoomorfos pasablemente completos. La más frecuente de estas convenciones es la que separa el tercio inferior del flanco con una línea paralela al vientre, en ocasiones unida a la prolongación de la pata trasera mencionada más arriba. Dicho despiece se encuentra con claridad en el cérvido 13 y en las cabras 5 y 21. Mención especial merece el de la cabra n^o 5, cuya línea se inclina hacia abajo en la parte delantera, adaptándose a la posición de marcha del animal¹⁶. En el caballo seguro n^o 19 y en el posible n^o 6 se observan también restos de colorante en el tercio inferior del flanco, probablemente procedentes de líneas de despiece cuya forma es imposible de precisar. También se debe recordar la probable indicación de la separación del cuello y la crinera en el n^o 6. Todos los despieces que hemos mencionado hasta ahora están indicados con una línea, salvo el de la cabra 21, cuya zona ventral se ha coloreado con una tinta plana negra, dejándose en blanco el resto del flanco. También en tinta plana se ha ejecutado otra convención, menos habitual en el arte paleolítico, observable en el cérvido 13: una ancha mancha negra, que, partiendo de la cruz, desciende por el lomo, y se ensancha en el pecho y la base del cuello del animal. Por último, si fuera cierta la interpretación como bisonte de la parte izquierda del

n^o 3, tal hipotético animal presentaría una convención no muy frecuente para representar la pelambarrera de la barba: una sucesión de tracios cortos yuxtapuestos, por la parte exterior¹⁷, separados de la línea principal que señala la cara y el cuello.

Otro género de convenciones de gran interés son las que tratan de dar impresión de profundidad. Es posible que sea ésta la finalidad del pequeño espacio en blanco que, en el tren delantero de la cabra 5, parece haberse dejado entre la pata situada en segundo plano y la línea ventral. Más claro es el caso de otra convención presente en varias cabras (n^{os} 12 y 21, posible del n^o 3; tal vez en la n^o 10), consistente en dibujar del cuerno más alejado del espectador únicamente la parte superior, saliendo de la línea del más cercano, sugiriéndose así que éste lo tapa en la mayor parte de su recorrido. Como señalábamos en la descripción, este tipo de convención era una de las posibilidades para interpretar algunos de los trazos de la cornamenta del cérvido 13. Se trata, sin duda, de una manera de representar los dos cuernos en perspectiva, ciertamente bastante convencional (como parece evidente por su repetición sistemática), pero que supera la frontalidad de la mucho menos satisfactoria "perspectiva torcida", tan característica de algunas fases del arte paleolítico.

Si homogéneo es el conjunto de las pinturas negras del Covarón en lo que se refiere a las convenciones anatómicas, también lo es en las dimensiones y las proporciones. Estas últimas son bastante correctas, desde el punto de vista de la fidelidad al natural. En las seis figuras lo bastante bien conservadas como para poder valorarla, la relación entre la longitud total y la altura en la cruz está muy cerca de 2 (media de $1,8 \pm 0,2$, oscilando entre los valores de 1,59, para la cabra 5, y 2,06, para la cabra 10), canon muy cercano al que alcanzan estos animales en la naturaleza, tal vez un poco alargado. Dichas proporciones son similares en todas las especies representadas, aunque parece advertirse una ligera tendencia a hacer las cabras algo más cortas que las demás.

¹⁶ El ejemplo más conocido de tal convención es el famoso caballo "de circo" de Le Portel (A. Beltrán Martínez, R. Robert y J. Vézian, *La cueva de Le Portel*, Zaragoza, Seminario de Prehistoria y Protohistoria de la Universidad de Zaragoza [*Monografías arqueológicas* 1], 1966, pp. 111-115, lám. LV). Para la cuestión de los despieces, en general, véase I. Barandiarán Maestu, "Algunas convenciones de representación en las figuras de animales del arte paleolítico", *Santander Symposium*, Santander, Patronato de las Cuevas Prehistóricas de Santander, 1972, pp. 345-381.

¹⁷ Se puede observar una convención parecida en un bisonte grabado de la cueva del Castillo, según la reproducción publicada por H. Alcalde del Río, H. Breuil y L. Sierra (*Les cavernes de la région cantabrique (Espagne)*, Monaco, Imp. V^{ce}. A. Chêne, 1911, p. 145, fig. 133).

CUADRO 1. Dimensiones (en cm) y relación entre longitud y altura en los zoomorfos negros del Covarón.

	Longitud	Altura cruz	Long./Altura
CABRAS (media)	37,3 ± 2,1	22,3 ± 2,7	1,8 ± 0,2
5	35	22	1,6
10	37	18	2,1
12	—	25	—
21	40	24	1,7
CABALLOS (media)	42,5 ± 2,5	22,5 ± 2,5	1,9 ± 0,1
¿6?	45	25	1,8
19	40	20	2,0
CERVIDO	45	23,5	1,9
INDETERMINADO	—	20	
MEDIA TOTAL	40,3 ± 3,7	22,2 ± 2,4	1,8 ± 0,2
DUDOSOS			
“bisonte” 3	75	40	1,9
“cérvido” 3	55	26	2,1
“cabra” 3	50	27	1,9
“indet.” 14	—	17	—
“cabra” 14	42	20	2,1

Ahora bien, lo más notable a este respecto es la gran homogeneidad de las dimensiones de las figuras. Tal como se puede constatar en el cuadro 1, las de los ocho zoomorfos seguros del Covarón —bastante pequeñas para lo habitual en pinturas paleolíticas— son muy parecidas. Oscilan en torno a los 40 cm de longitud, y a los 20-25 cm de altura en la cruz, con una dispersión con respecto a la media muy reducida, como demuestran los coeficientes de variación que se obtienen (9,2 % para la longitud, 10,8 % para la altura, y 11,1 % para el índice de alargamiento). Es interesante reseñar que esa homogeneidad en las dimensiones hace abstracción de la disparidad de tamaños entre unas especies y otras en la naturaleza. De hecho, las dos representaciones de mayor alzado del conjunto son una cabra y un posible caballo.

La uniformidad en las dimensiones de las ocho figuras seguras añade una seria reticencia para la aceptación de las dudosas representaciones de cérvido, bisonte y cabra que hemos descrito en el conjunto 3. En el cuadro 1 se puede ver que éstas son

sensiblemente más grandes que las seguras (sobre todo el “bisonte”), si bien el “cérvido” y la “cabra” presentan alzados poco superiores a los del conjunto seguro, y los índices de alargamiento de las figuras dudosas están muy cerca de la media. Ciertamente, nada impediría que, en una zona concreta de la cueva, se hubieran ejecutado dibujos algo más grandes que en el resto, pero, tratándose de representaciones tan hipotéticas, y en un conjunto tan homogéneo, se debe ser muy cauto a la hora de admitirlas o no. Por el contrario, las figuras dudosas del nº 14, especialmente la posible cabra, entran dentro de los límites del conjunto seguro, lo que puede inclinarnos a concederle más verosimilitud a su interpretación como zoomorfos.

Otro tipo de convenciones de gran interés son las que tratan de reflejar el movimiento. Es un tópico señalar que el arte paleolítico, en contraste con otros estilos prehistóricos, es relativamente estático. En El Covarón esto no es totalmente cierto: bastantes zoomorfos incluyen convenciones que sugieren dinamismo. Hemos observado tres procedimientos.

El primero, presente en la cabra 5, consiste en adelantarse una de las patas delanteras para dar a entender que el animal está caminando¹⁸. Más frecuente es el segundo procedimiento, tal vez menos naturalista, pero más eficaz: la representación del animal con las patas delanteras extendidas paralelamente hacia adelante (n^{os} 10, 17, 21, y posibles cabras de 3 y 14). Evidentemente, esta convención —muy habitual en el arte paleolítico, ya desde el estilo III (y también en otros artes prehistóricos, como el levantino)— sugiere que el animal está lanzado a la carrera. En ocasiones, dicho procedimiento parece querer reforzarse con el tercero: la disposición del animal en una dirección marcadamente oblicua (cabras 10, 3? y 14?), acentuando, con el desequilibrio de la composición en diagonal, la impresión de movimiento.

Esto último nos permite enlazar con el asunto de la disposición de las figuras en los paneles. La pared derecha, con una serie de animales colocados en línea, horizontalmente, da (o, más bien, daría si se viera con facilidad) una impresión de claridad y simplicidad compositiva no muy común en los paneles de arte paleolítico. No obstante, observemos que hay también un buen número de representaciones en posiciones oblicuas (a la manera, por ejemplo, de las de Las Monedas): las cabras 5 y 10, el caballo 6, y las hipotéticas cabras de los números 3 y 14. De todas maneras, en este apartado aún no estamos en condiciones de valorar la organización de las figuras y signos en los paneles del Covarón, pues aún no hemos discutido si se debe considerar todo el conjunto contemporáneo o, por el contrario, se deben distinguir dos o más fases. Por lo tanto, esperamos a haber tratado ese problema, y pospongamos este asunto hasta el apartado 5.3.

5. El arte rupestre del Covarón en el contexto cantábrico.

5.1. Paralelismos

Sin lugar a dudas, el paralelo más evidente de las pinturas del Covarón procede precisamente del

¹⁸ En el propio oriente de Asturias, se documenta un ejemplo de una convención similar en el bisonte n^o 12 de la cueva de El Pindal (F. Jordá Cerdá y M. Berenguer Alonso, "La cueva de El Pindal [Asturias]. Nuevas aportaciones", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* XXIII [1954] 337-363).

más cercano santuario de arte rupestre: la cueva de La Herrería (o Las Herrerías)¹⁹, situada en las cercanías de La Pereda, a menos de 1 km del Covarón. Este interesante conjunto de pinturas está compuesto por unos 25 signos en color rojo, en su mayoría cuadrados, en forma de parrilla, algunos prácticamente iguales al número 18 del catálogo del Covarón, incluso en las dimensiones.

Un contexto más complejo en el que se encuentran paralelos del signo 18 del Covarón es la cueva de Tito Bustillo, especialmente el llamado sector oriental. Los más claros son los cuatro signos descritos en el arranque del camarín de las vulvas (conjunto III), el n^o 9 del conjunto IV, panel C, y el "escutiforme" n^o 1 del conjunto VI, panel A²⁰. Menos claro es el caso de otras representaciones con cierta analogía formal con las anteriores, pero ejecutadas en color negro (el escutiforme n^o 12 del panel principal [XB]²¹) o —más problemáticas aun— grabadas, como las parrillas del conjunto I panel C n^o 16²² ó las retículas de pequeño tamaño de los paneles XB (n^o 28) y XC (n^o 57)²³.

En el gran techo de los policromos de la cueva de Altamira existen varios signos formados por haces de líneas rojas paralelas, adscribibles al tipo que estamos estudiando²⁴. Algunos adoptan una

¹⁹ F. Jordá Cerdá y M. Mallo Viesca, *Las pinturas de la cueva de Las Herrerías (Llanes, Asturias)*, Salamanca, Seminario de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Salamanca (*Biblioteca "Zephyrus" II*), 1972. El topónimo utilizado por los naturales de La Pereda para referirse al lugar donde se abre tal cueva es La Herrería (con hache aspirada, como es propio del asturiano oriental; léase, por tanto, "La Herrería", con una jota suave), y no Las Herrerías, como se ha generalizado en la bibliografía arqueológica, ni Bolao, nombre con el que aparece en la primera referencia publicada (H. Breuil y H. Obermaier, "Institut de Paléontologie Humaine. Travaux de l'année 1913. Travaux en Espagne", *L'Anthropologie* XXV [1914] 235). Véase a este respecto, P. Arias Cabal, "Toponimia n^o asturiana y yacimientos arqueológicos: el caso de Peña Tú", *Lletres Asturianes. Boletín Oficial de l'Academia de la Llingua Asturiana* 26 (1987) 41-51.

²⁰ R. de Balbín Behrmann y J.A. Moure Romanillo, *Las pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo. El sector oriental*, Valladolid, Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Valladolid (*Studia Archaeologica* 66), 1981, pp. 12, 16 y 19-20, respectivamente. En adelante, citaremos este trabajo como *El sector oriental*.

²¹ R. de Balbín Behrmann y J.A. Moure Romanillo, "El panel principal de la cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias)", *Arx Praehistorica* I (1982) 55.

²² R. de Balbín Behrmann y J.A. Moure Romanillo, "Pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo (Asturias): el conjunto I", *Trabajos de Prehistoria* 37 (1980) 365-382. De hecho, Balbín y Moure no citan este caso en su recapitulación sobre las "parrillas" del tipo de las de La Herrería (*El sector oriental*, p. 30).

²³ R. de Balbín y J.A. Moure: "El panel principal...", pp. 56 y 68.

²⁴ El propio H. Breuil (*Quatre cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du renne*, Montignac, F. Windels, 1952, p. 387) compara los signos de La Herrería con algunos del gran techo de Altamira.

forma dudosamente asimilable al que nos ocupa (línea roja con una serie de paralelas transversales, a manera de un peine); otros, sin embargo, son paralelos más convincentes, como un signo rectangular apaisado, situado encima del bisonte mugiente²⁵, o el que, a nuestro juicio, es más parecido al del Covarón: un signo cuadrado que, según las reproducciones de Breuil, está tapado por la crinera de caballo unida a uno de los dudosos jabalíes del gran techo²⁶.

Otro conjunto clásico del arte cantábrico en el que, como ya se ha señalado²⁷, se encuentra un signo similar a los que estamos comentando es la cueva de las Aguas de Novales²⁸.

F. Jordá y M. Mallo²⁹ citan una serie más amplia de paralelos para los signos de La Herrería (Llonín, El Pindal, La Loja, Altxerri)³⁰, pero todos ellos plantean algún problema, pues, siendo indudable la similitud, existen importantes diferencias técnicas (Altxerri, donde están grabados) o pequeños matices formales que los hacen menos convincentes que los casos comentados en párrafos anteriores. A nuestro juicio, las “parrillas” asimilables sin problemas al tipo de La Herrería se caracterizan por una tendencia a la forma cuadrada y cerrada, con trazos transversales en los extremos, o, al menos, con una longitud uniforme de las líneas en los ejemplares en que están abiertas (v.gr. el del Covarón). No sucede exactamente lo mismo en los

casos de Llonín³¹ y El Pindal³² (a los que podríamos añadir otro de la cueva extremeña de Maltravieso³³), en los que, efectivamente, se describen series de líneas paralelas, pero no están cerradas, y las longitudes de los trazos son algo dispares³⁴.

Como es fácil de observar (fig. 15), se trata de un tipo de signo que, tanto si nos limitamos a la variante estrictamente asimilable al modelo de La Herrería como si añadimos los casos más problemáticos, presenta una distribución muy concentrada en el oriente de Asturias (La Herrería, El Covarón, Tito Bustillo, Llonín, El Pindal, La Loja), con algunas apariciones en la mitad occidental de Cantabria (Altamira, Las Aguas). El acusado carácter regional —y aun comarcal— de algunos signos (en contraste con los rasgos mucho más homogéneos de las representaciones animalísticas) es una interesante característica del arte paleolítico, puesta de relieve por diversos autores, especialmente por A. Leroi-Gourhan, quien apunta su utilidad para la identificación de entidades culturales, de las cuales podrían ser auténticos “marcadores étnicos”³⁵. A este respecto, el profesor Jordá ha sugerido que las “parrillas” del oriente asturiano se podrían considerar como “signo distintivo de una colectividad humana, (...) especie de emblema de un grupo social”³⁶.

cueva, podría ser admisible el paralelismo con una probable parrilla abierta, situada en la parte superior del panel principal, por encima de la cierva grabada nº 21, y con otra que se observa por debajo del antropomorfo.

²⁵ H. Alcalde del Río *et alii*, *op. cit.*, p. 66 y fig. 57.

³³ Nos referimos a un signo integrado por siete trazos rectos paralelos, que se describe en la “sala de las chimeneas” (M. Almagro Basch, *Las pinturas rupestres cuaternarias de la cueva de Maltravieso*, en Cáceres, Madrid, Seminario de Historia Primitiva del Hombre de la Universidad de Madrid-Instituto Español de Prehistoria [Trabajos I], 1960, p. 19 y lám. XII). Se asocia a dos rayas paralelas y a un signo semicircular formado por líneas paralelas, parecido al signo rojo número 15 de Llonín.

³⁴ El caso de La Loja es más dudoso, pues se trata únicamente de “une large tache allongée, rouge, déteinte et indéchiffrable (...) [que] se décompose en bandes transversales” (H. Alcalde del Río *et alii*, *op. cit.*, p. 55).

³⁵ Por ejemplo, en “Los signos geométricos en el arte paleolítico de Francia y España”, *Símbolos, artes y creencias de la prehistoria*, Madrid, Istmo, 1984, pp. 482-492 (original publicado en *Courrier du CNRS* 27 [1978]) y “Les signes pariétaux comme ‘marqueurs’ ethniques”, *Altamira Symposium*, Madrid, Subdirección General de Arqueología, 1980, pp. 289-294. Es interesante reseñar que las distancias que constata este autor (“Les signes pariétaux...”, p. 294) entre cuevas con los mismos tipos de signos (entre 1 y 60 km; la mayoría menos de 35 km) es aplicable para el área de distribución de las “parrillas” del oriente de Asturias.

³⁶ F. Jordá y M. Mallo, *op. cit.*, p. 40; véase también, a este respecto, F. Jordá Cerdá, “‘Santuarios’ y ‘capillas’ monotemáticos en el arte rupestre cantábrico”, *Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano*, Cáceres, Diputación Provincial, 1979, p. 436.

²⁵ E. Cartailhac y H. Breuil, *La caverne d'Altamira à Santillana près Santander*, Monaco, Imp. de Monaco, 1906, p. 82, fig. 65, XVI.

²⁶ *Ibidem*, pp. 92-94, fig. 78, XVII.

²⁷ F. Jordá y M. Mallo, *op. cit.*, p. 30. En las páginas 27-35 de esta monografía se hace un detallado estudio de este tipo de signos.

²⁸ H. Alcalde del Río *et alii*, *op. cit.*, p. 49, pl. XXXI.

²⁹ *Op. cit.*, pp. 28-31.

³⁰ En algún lugar (J.M. Gómez-Tabanera, “Ante la hermenéutica de dos cuevas con arte rupestre del ámbito cántabro-aquitano. Las Herrerías [Llanes, Asturias] y Le Cantal [Cabrerets, Lot]”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* 117 [1986] 173-200) se ha citado otro paralelo fuera del área cantábrica, la grotte du Cantal, en la que hay algún signo muy parecido a alguno de La Herrería. No obstante, se trata de un ejemplo muy lejano, sin ningún caso intermedio, y que parece tener una cronología muy distinta a la que, según veremos más adelante, se puede proponer para La Herrería, pues, según señala M. Lorblanchet (“Grotte du Cantal”, *L'art des cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*, Paris, Ministère de la Culture, 1984, p. 460), dichos signos se asocian a figuras asignables al estilo II/III. Por consiguiente, creemos que el parecido se debe considerar fruto de la casualidad.

³¹ M. Berenguer Alonso, *El arte parietal prehistórico de la cueva de Llonín*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos-Caja de Ahorros de Asturias, 1979. A nuestro juicio, contando con la dificultad que añade a este caso la ingente cantidad de líneas rojas del panel principal de esa

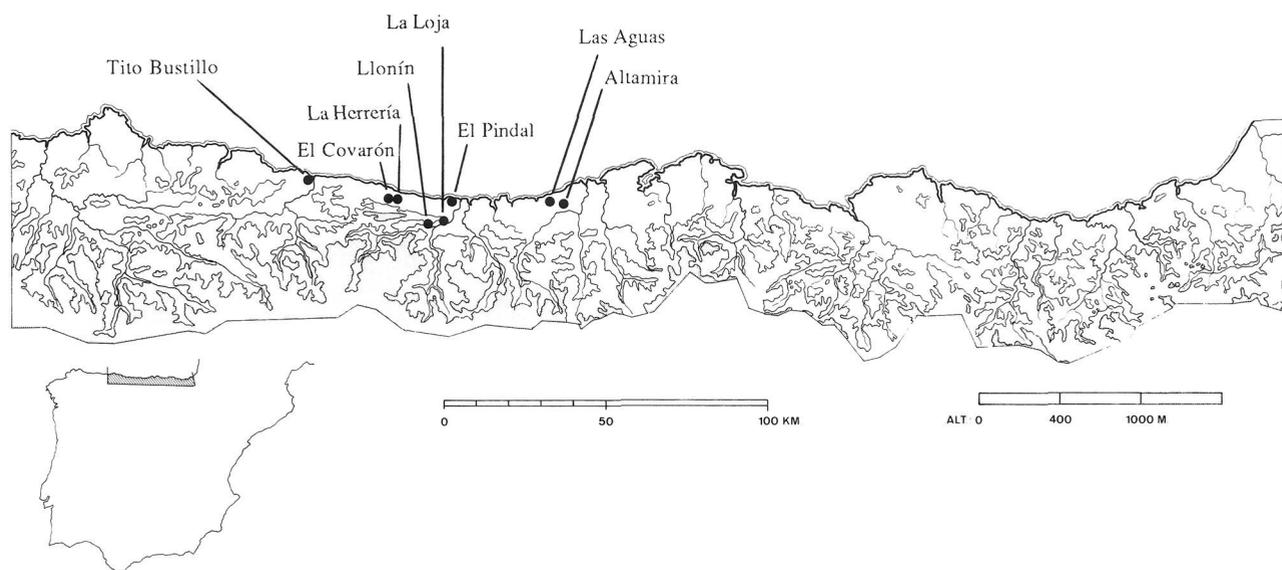


Figura 15. Distribución de los signos cuadrados rojos en forma de parrilla en la región cantábrica

Otra interesante particularidad del arte rupestre del oriente de Asturias y el occidente de Cantabria es la relativa frecuencia con que se documenta la asociación de puntuaciones o trazos de pintura roja a oquedades naturales —algunas de las cuales pueden recordar la forma de una vulva—, lo cual se observa en conjuntos como Mazaculos, La Riera, Chufín o la galería oriental de Tito Bustillo (conjunto III, nº 19)³⁷. Como hemos sugerido en la descripción, la cercanía del trazo rojo nº 8 del Covarón a una oquedad natural se podría asimilar, tal vez, a este tipo.

La valoración del signo número 7 del Covarón es problemática, por la dificultad de reconstruir con exactitud su forma original. Podría relacionarse con algunos signos formados por dos largas líneas verticales paralelas, como el del conjunto IIA de la galería oriental de Tito Bustillo³⁸, pero, si atendemos a

la probable existencia de trazos que unen ambas líneas, habría que acudir a otras referencias, como los “escaleriformes” del divertículo IIIA, nº 14 de Altamira³⁹, o alguno de los signos de Entrecuevas⁴⁰.

Por último, algunas de las manchas rojas situadas a la izquierda de la cabra 21 (particularmente la número 25) podrían compararse con los famosos “discos” rojos de El Castillo⁴¹, con las evidentes reservas que imponen la simplicidad del tipo y el relativo alejamiento de estas dos cuevas.

En el caso de las pinturas negras, la búsqueda de paralelos es algo más delicada que en el de los signos. En éstos se puede valorar el mayor o menor ajuste a un esquema abstracto, supuesto en el que, siempre que nos limitemos a los parecidos formales estrictos, podemos llegar a conclusiones relativamente objetivas y contrastables. Sin embargo, al enfrentarnos a los zoomorfos, el hecho de que, en todos los casos, la referencia imitada por el artista paleolítico fuera la misma, el animal, hace que nues-

³⁷ Véase, respectivamente, Alcalde del Río *et alii*: *op.cit.*, pp. 81-83; M. Mallo Viesca y J.M. Suárez Díaz-Estébanez, “Las pinturas de las cuevas de La Riera y Balmori”, *Zephyrus* XXIII-XXIV (1972-1973) 19-37; M. Almagro Basch, “Las pinturas y grabados rupestres de la cueva de Chufín”. Riclones (Santander), *Trabajos de Prehistoria* 30 (1973) p. 29, lám. XIV, b; y R. de Balbín y J.A. Moure, *El sector oriental*, p. 14.

³⁸ R. de Balbín y J.A. Moure, *El sector oriental*, p. 9 y lám. Ia.

³⁹ H. Breuil y H. Obermaier, *The cave of Altamira at Santillana del Mar, Spain*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1935, pp. 46-48, fig. 23.

⁴⁰ J. Fortea Pérez, “Investigaciones en la cuenca media del Nalón. Asturias (España)”, *Zephyrus* XXXII-XXXIII (1981) 6.

⁴¹ H. Alcalde del Río *et alii*, *op. cit.*, pp. 121-126.

tras comparaciones se muevan en el vidrioso y subjetivo campo de las valoraciones estilísticas. Es por esto por lo que, más allá de alguna convención ya señalada en su momento y de la atribución general a alguna de las grandes fases estilísticas de la evolución de este arte, nos parece algo arriesgada la exploración de los parecidos de los dibujos del Covarón con los de otros conjuntos del arte franco-cantábrico.

En todo caso, no cabe duda alguna, a la vista de las proporciones de las figuras y de las convenciones presentes, de que deben adscribirse al estilo IV antiguo de la sistematización de Leroi-Gourhan. Si se nos pidiera que precisáramos más, podríamos añadir que tal vez correspondan a un momento avanzado dentro de ese estilo, tal como sugieren su dinamismo, alguna convención y cierto parecido con algunos de los conjuntos que se suelen considerar más tardíos en la evolución del arte rupestre paleolítico cantábrico. Así, las figuras del Covarón nos recuerdan, por ejemplo, a las de Las Monedas en aspectos tan variados como el escaso detallismo, la manera de representar las patas, el pequeño tamaño, o la existencia de representaciones oblicuas⁴². También parece existir cierto parentesco con representaciones como el ciervo negro nº 42 del Pindal⁴³.

5.2. Cronología

Para la datación del conjunto del Covarón, una de las referencias más interesantes es el signo 18. El tipo al que corresponde, las llamadas “parrillas” cuadrangulares, ha sido empleado como hito cronológico desde las primeras síntesis del arte paleolítico cantábrico. De hecho, ya en *Les cavernes de la région cantabrique* se valora la situación temporal de los ejemplares de Las Aguas y El Pindal, fundamentalmente a partir de la “estratigrafía parietal” del gran techo de Altamira. Las observaciones de Breuil acerca de las superposiciones de tan importante conjunto le permitían situar las “parrillas” —como muchos otros signos rojos, entre los que destacan los claviformes— en una fase anterior a la de los bisontes policromados. De esta manera, la parrilla de Las Aguas se colocaba en un horizonte

situado entre las pinturas negras y los policromos de Altamira, y las del Pindal en la fase evolucionada del primer período, por encima de los grandes signos rojos de Altamira y por debajo de los tectiformes de El Castillo⁴⁴.

Por su parte, F. Jordá, en su importante síntesis acerca de este tipo de signos, los sitúa entre el magdaleniense medio cantábrico y el aziliense, a partir de paralelos (a nuestro juicio discutibles) con piezas de arte mueble de contextos como Cueto de la Mina C, La Chora, Abri Dufau y Abri Fontalés⁴⁵.

Otra referencia interesante, con todos los problemas que conlleva la no total analogía formal y técnica, es la que proporciona el escutiforme del panel principal de Tito Bustillo, superpuesto a la pintura roja del fondo (a la que también se superpone la retícula grabada XB 28), y correspondiente a la fase III del panel (por debajo de la segunda capa roja [V], sobre la que se ejecutan los policromos)⁴⁶. La cronología de las fases IV y siguientes, establecida a partir del arte mueble del nivel IB del propio yacimiento de Tito Bustillo, permite proponer un *terminus ante quem* para estos signos (magdaleniense superior), y, en opinión de R. de Balbín y A. Moure⁴⁷, llevar su cronología hacia la del horizonte de las ciervas con sombreado estriado (en su opinión, magdaleniense inferior-medio cantábricos). Cronología esta, por otra parte, que parece aplicable a la mayor parte de la galería oriental de Tito Bustillo⁴⁸, en la que, según hemos visto, hay varios paralelos del signo 18 del Covarón y, tal vez, de otras pinturas rojas de esta cueva. La asociación de la “parrilla” del conjunto IV, panel C, a un elemento tan característico del estilo IV antiguo de Leroi-Gourhan como un claviforme de tipo Altamira confirmaría esta cronología.

Análogamente, González Sáinz y González Morales señalan que los signos rojos “en parrilla” de Cantabria (los de Altamira y Las Aguas) se deben clasificar en el estilo IV antiguo, a tenor de su asociación en tales conjuntos a animales claramente asignables a ese estilo y también a claviformes⁴⁹, tal

⁴² Véase la obra de E. Ripoll Perelló, *La cueva de Las Monedas en Puente Viesgo (Santander)*, Barcelona, Instituto de Prehistoria y Arqueología, 1972.

⁴³ F. Jordá y M. Berenguer, *op. cit.*, p. 358, lám V.

⁴⁴ H. Alcalde del Río *et alii*, *op. cit.*, pp. 49, 206 y 208.

⁴⁵ F. Jordá y M. Mallo, *op. cit.* pp. 33-35 y 40-41.

⁴⁶ R. de Balbín y J.A. Moure, “El panel principal...”, p. 86.

⁴⁷ *El sector oriental*, p. 31.

⁴⁸ R. de Balbín y J.A. Moure, “Pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo (Asturias): el conjunto I”, y *El sector oriental*, pp. 38-39.

⁴⁹ C. González Sáinz y M.R. González Morales, *La prehistoria en Cantabria*, Santander, Tantín, 1986, pp. 221 y 233.

como acabamos de ver que sucedía en el sector oriental de Tito Bustillo⁵⁰.

Como excepción a la coherencia de los indicios expuestos hasta ahora, en Llonín los signos rojos están claramente por debajo de grabados de trazo múltiple con modelado interno estriado⁵¹. A pesar de que la analogía de las posibles “parrillas” de Llonín con ejemplares clásicos de este tipo no nos parece del todo satisfactoria, sugiere este dato que el período de representación de estos signos (al menos en su variante más laxamente adscribible al modelo de La Herrería) no tiene por qué ser tan limitado, y que sus comienzos quizá se puedan llevar a fases algo anteriores⁵².

Recapitulando sobre la información expuesta, parece razonable aceptar que los signos en forma de parrilla del oriente de Asturias alcancen su *floruit* en el estilo IV antiguo de la evolución del arte paleolítico, probablemente en una época contemporánea de las industrias del magdalenense inferior y medio cantábricos. Obviamente, no se puede excluir que algunas de las representaciones de este tipo correspondan a otras fases de la prehistoria (como sugiere la información de Llonín), pero los testimonios disponibles se sitúan en su gran mayoría en el estilo IV antiguo, y por ello parece ésta la fase a la que más probabilidades tienen de corres-

ponder los casos para los que no existen más datos, como el del Covarón

El problema del escaleriforme es, por el momento, difícil de abordar, pues carecemos de referencias suficientemente claras. Los contextos de aparición de los paralelos citados, particularmente de los de Altamira, parecen apuntar hacia el complejo mundo de los signos “plenos” del estilo III avanzado, tan desarrollados en algunas cuevas del centro de la región cantábrica (muy particularmente El Castillo y La Pasiega). No obstante, es obvio que esta consideración es poco firme. Téngase en cuenta que la analogía con los paralelos no es perfecta, que el motivo es lo bastante simple como para que haya algún riesgo de convergencia formal casual, y que la atribución al estilo III de las referencias se puede considerar razonable, pero en absoluto segura (máxime derivando la argumentación de conjuntos tan complejos como Altamira).

Para las figuras negras, por último, únicamente podemos proponer una datación de base estilística. Desde este punto de vista, su atribución al estilo IV antiguo podría permitir considerarlas contemporáneas del magdalenense III y IV de la secuencia francesa, según la cronología que propuso en su día A. Leroi-Gourhan⁵³, y que las recientes dataciones absolutas por AMS⁵⁴ están confirmando en gran medida.

Ahora bien, si se acepta para las figuras del Covarón una atribución a una fase avanzada dentro del estilo IV antiguo, como sugeríamos en el apartado 5.1, quizá se pueda precisar un poco más. A este respecto, recuérdese la distinción entre dos series de santuarios dentro tal estilo que el propio Leroi-Gourhan propone⁵⁵, atendiendo fundamentalmente a la composición temática, pero teniendo también en cuenta la tipología de los signos y la evolución estilística. La primera serie se caracterizaría por composiciones centradas en la asociación bisonte/caballo, con el ciervo y la cabra como temas complementarios, por animales de estilo IV antiguo, bicromos o con detalles convencionales de modelado, y por determinados signos, como los cla-

⁵⁰ La presencia de formas relacionadas con los signos “en parrilla” en santuarios normalmente atribuidos al estilo IV antiguo parece confirmar estas apreciaciones. Tal podría ser el caso de El Pindal, considerado por A. Leroi-Gourhan un ejemplo de santuario coherente cronológicamente (“Considérations sur l’organisation spatiale des figures animales dans l’art pariétal paléolithique”, *Santander Symposium*, pp. 293-296), atribuido a un momento avanzado del estilo IV antiguo (*vid. infra*). No obstante, quizá no sean las cosas tan simples. Recientemente, el profesor Fortea ha cuestionado esa interpretación, sugiriendo una historia más compleja para los paneles de esta cueva, que se podría iniciar -al igual que sucede, por ejemplo, en Llonín- con una fase de estilo III, a la que se podría atribuir gran parte de los signos y zoomorfos rojos (J. Fortea Pérez, “El Pindal [Asturias]”, *La naissance de l’art en Europe*, Paris, Union Latine, 1992, p. 247). Otro ejemplo problemático de relación de las “parrillas” con el estilo IV antiguo podría ser La Loja, pero el carácter más dudoso de la identificación del signo, y su alejamiento topográfico y técnico del panel grabado hacen poco convincente su consideración como argumento válido a este respecto.

⁵¹ M. Berenguer, *op. cit.*, pp. 14 y 29; J. Fortea Pérez, M. de la Rasilla Vives y V. Rodríguez Otero, “La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta). Campañas de 1987 a 1990”, *Excavaciones arqueológicas en Asturias 1987-90*, Oviedo, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1992, p. 17.

⁵² Con respecto a la posibilidad de una cronología solutrense y una vinculación al estilo III de la “serie roja” de Llonín, véase J. Fortea Pérez, “Préface”, *Préhistoire Ariégeoise* XLV (1990) 9. Recuérdese también la posible atribución al estilo III de algunos signos rojos del Pindal (*vid. nota* 50).

⁵³ A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l’art occidental*, Paris, Lucien Mazenod, 1965, pp. 137-144 y 155.

⁵⁴ H. Valladas, H. Cachier, P. Maurice, F. Bernaldo de Quirós, J. Clottes, V. Cabrera, P. Uzquiano y M. Arnold, “Direct radiocarbon dates for prehistoric paintings at the Altamira, El Castillo and Niaux caves”, *Nature* 357 (1992) 68-70.

⁵⁵ *Préhistoire de l’art occidental*, pp. 155-156.

viformes tipo Altamira y algunos rectangulares tardíos. Como ejemplos de esta serie se citan Angles, Mouthiers, Cap-Blanc, Commarque, Marsoulas, Niaux, Le Portel, Labastide, Ussat, Santimamiñe, Las Aguas de Novales, La Pasiega B, el “gran techo” de Altamira, y los policromos de El Castillo. En la segunda serie, más tardía, algunos rasgos de los zoomorfos se aproximarían al estilo IV reciente, y aparecerían nuevos signos (en el Cantábrico y el Ariège, los más claros serían los claviformes tipo El Pindal y Cullalvera), mientras que las composiciones se caracterizarían por la aparición, junto a la pareja bisonte/caballo, del mamut y el reno, o al menos uno de los dos. Los conjuntos más característicos serían Font-de-Gaume, el panel de renos de La Mouthe, Bernifal, Les Combarelles, Rouffignac, Trois-Frères, El Pindal y Las Monedas⁵⁶. Los santuarios de esta segunda serie corresponderían “à un moment probablement déjà avancé du magdalénien moyen (magdalénien IV)”⁵⁷, o incluso, tal vez, a los inicios del magdaleniense superior⁵⁸.

Los rasgos estilísticos observados en El Covarón apuntan claramente, según comentábamos más arriba, a su inclusión en la segunda serie, si bien el estado de conservación del conjunto impide comprobar si en esta cueva había renos, y el parecido afecta también a la composición, aspecto fundamental en la argumentación de Leroi-Gourhan⁵⁹.

⁵⁶ En el Cantábrico, habría que añadir a la segunda serie algunos conjuntos descubiertos más tarde, como, por ejemplo, Tito Bustillo, Altxerri (J. Altuna Echave y J.M. Apellániz Castroviejo, *Las figuras rupestres paleolíticas de la cueva de Altxerri (Guipúzcoa)*, San Sebastián, Sociedad de Ciencias Aranzadi [*Munibe* XXVIII, 1-3], 1976) o Sovilla. Véase en este mismo volumen de *Zephyrus* el artículo de C. González Sáinz, R. Montes Barquín y E. Muñoz Fernández “La cueva de Sovilla (San Felices de Buelna, Cantabria)”.

⁵⁷ A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, p. 317.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 277, 293, 295, 297, 310, 315-317, refiriéndose explícitamente a Las Monedas, Font-de-Gaume, Les Combarelles, Rouffignac, Trois-Frères-Tuc d'Audoubert, Cullalvera y El Pindal. También se ha propuesto una datación en el magdaleniense superior para los policromos de Tito Bustillo (R. de Balbín y J.A. Moure, “El panel principal...”, pp. 90 y 95).

⁵⁹ A diferencia de lo que sucede en Francia, las representaciones de mamut son muy raras en la región cantábrica, por lo que el papel fundamental, a este respecto, correspondería al reno, presente en diversos conjuntos atribuibles estilísticamente a la segunda serie del estilo IV antiguo, como Tito Bustillo, Altxerri, Las Monedas y Sovilla. En el caso del Pindal, su ausencia podría verse compensada por el mamut. No obstante, en esa cueva se ha descubierto recientemente una cornamenta de cérvido que, sin ser posible determinar a qué especie corresponde, tiene algunos rasgos que la aproximan a la de los renos (P. Arias Cabal y C. Pérez Suárez, “Una representación inédita de cérvido de la cueva del Pindal”, *Actas del XIX Congreso Nacional de Arqueología. Castellón, 1987*, Vol. II, Zaragoza, Secretaría General de los Congresos

En todo caso, la presencia en los ejemplos cantábricos mencionados de animales de clima frío, poco habituales también en el registro paleontológico regional, permite otro tipo de acercamiento cronológico para esta segunda serie, al resultar razonable su datación en alguno de los episodios estadales en los que los renos vivieron en la región⁶⁰. Ese episodio debería ser la fase climática VII del tardiglacial (ca. 13000-11700 BP), la cual, ya desde su comienzo, corresponde en el Cantábrico al magdaleniense superior⁶¹.

Este argumento refuerza la posibilidad de que gran parte de los santuarios de la segunda serie del estilo IV antiguo correspondan ya al magdaleniense superior, y no exista una correspondencia exacta entre dicho estilo y el magdaleniense III y IV. En realidad, como veíamos más arriba, la postura de Leroi-Gourhan respecto a la datación del final del IV antiguo era bastante flexible, y admitía que parte de él pudiera fecharse en el magdaleniense superior. El problema se complica por el hecho de que el propio concepto de “estilo IV reciente” es un poco confuso. En todo caso, creemos que, en la actualidad, no tiene mucho sentido intentar establecer correlaciones rígidas entre los límites de las fases de la evolución estilística del arte rupestre y los de las subdivisiones del magdaleniense. No parece, por consiguiente, que exista ninguna dificultad para, en función de la argumentación expuesta más arriba, considerar bastante probable que algunos santuarios cantábricos normalmente adscritos al estilo IV antiguo correspondan a los inicios del magdaleniense superior, y que su datación pueda llegar hasta cronologías en torno al 12500 BP⁶².

Arqueológicos Nacionales, 1989, pp. 5-16). Este caso es análogo al del cérvido nº 13 del Covarón, sobre cuya clasificación como ciervo o como reno no hay, en nuestra opinión, suficientes elementos de juicio para pronunciarse.

⁶⁰ Como propone, refiriéndose a Las Monedas, J. González Echegaray (“Sobre la datación de los santuarios paleolíticos”, *Símpoio Internacional de Arte rupestre. Barcelona, 1966*, Barcelona, Instituto de Prehistoria y Arqueología, 1968, p. 65).

⁶¹ C. González Sáinz, *El magdaleniense superior-final en la región cantábrica*, Santander, Tántin-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 1989, pp. 160, 253 y 268. En esta obra se apunta también la datación de conjuntos avanzados del estilo IV antiguo, como El Pindal y Cullalvera, en un período incluido en las fases climáticas VI y primera mitad de la VII (13700-12400 BP) (*ibidem*, p. 256). Recordemos, así mismo, que la presencia del reno en los contextos cantábricos atribuibles a la fase VII es “bastante superior a lo usual en otros periodos paleolíticos de la región” (*ibidem*, p. 164).

⁶² Las fechas absolutas obtenidas a partir de pinturas rupestres (Valladas *et alii*, *op. cit.*) confirman la posibilidad de que sean contemporáneos conjuntos del estilo IV antiguo e industrias del magdaleniense superior, tal como indican las del *salon noir* de Niaux (GifA-91319:

Por todo lo anterior, parece que, con los inevitables riesgos que conlleva una datación de origen estilístico, existen elementos de juicio para proponer para los zoomorfos negros del Covarón una cronología de momentos avanzados del magdaleniense medio o del magdaleniense superior inicial.

Una cuestión relacionada con el problema que venimos discutiendo en este apartado es si los signos rojos y las figuras negras (y los grabados) del Covarón son coetáneos o corresponden a distintas fases de la decoración de la galería. El asunto es complicado. El establecimiento de distinciones cronológicas a partir de las técnicas, y sobre todo del color de la pintura, tal como se efectuaba en influentes síntesis como la de Breuil⁶³, ha entrado en los últimos decenios en cierto descrédito, sobre todo a partir de la aguda crítica que a este respecto expuso A. Leroi-Gourhan⁶⁴. No obstante, hay casos, especialmente en paneles complejos, en los que sí se constata un predominio de unas técnicas o colores en unas fases, y de otros en momentos posteriores. ¿Cuál es el caso de El Covarón? Desgraciadamente, no estamos en condiciones de dar una respuesta segura a tan importante pregunta, pues hay argumentos para apoyar ambas opciones.

A favor de la existencia de varias fases abogarían:

- Las superposiciones observadas, que son siempre de pinturas negras sobre rojas (puntos negros sobre mancha roja en el nº 2; trazos negros del hipotético bisonte del nº 3 sobre una mancha roja; caballo nº 19 y trazos indeterminados nº 20 sobre el signo 18; cabra nº 21 sobre mancha roja 22). Entre grabado y pintura el único contacto es la superposición del nº 24 sobre la cabra nº 21, pero en este caso no se puede descartar que se trate de una asociación.
- Las diferencias de nivelación entre las pinturas negras y las rojas (véase la figura 3). Las primeras se sitúan casi todas a una altura de 1,7-2 m sobre el suelo actual (la única excepción es el nº 6, a 1,40 m),

mientras que la localización de las rojas es mucho más variada: desde alguna casi tocando el suelo (signo 7) hasta unas cuantas al nivel de las pinturas negras (los ejemplos citados al aludir a las superposiciones, más las manchas nº 1, 2, 11 y 25) pasando por algunas posiciones intermedias (nºs 8, 15, 16, 26, 27 y 28)⁶⁵.

El argumento principal a favor de que todo el conjunto fuera coetáneo sería la disposición general de las pinturas en la galería, con un número bastante limitado de superposiciones en un ámbito reducido (a diferencia de lo que frecuentemente ocurre cuando se solapan diversos santuarios de épocas diferentes en una misma zona).

Con los indicios anteriores, ninguna de las dos opciones parece demostrada con certeza, aunque parece notablemente más sólida la primera (la existencia de, al menos, dos fases de ejecución⁶⁶). A favor de ella, además, abogan otro tipo de consideraciones, un tanto delicadas, pero que, por acumulación de evidencias, pueden ir inclinando la balanza más claramente a su favor.

La primera de ellas es la analogía con la composición documentada en otras cuevas de la comarca. En el oriente de Asturias abundan particularmente los santuarios integrados de forma exclusiva, o casi exclusiva, por signos de color rojo (Llonín, El Tebellín, La Herrería, Balmori, La Riera, Mazaculos II,

12890 ± 160 BP, y GifA-91173: 12440 ± 190 BP), y como parecen confirmar las de sendos bisontes policromos del Castillo (GifA-91004: 13060 ± 200 BP; GifA-91172: 12910 ± 180 BP), que podrían considerarse un *terminus post quem* para la segunda serie.

⁶³ H. Breuil, *Quatre cents siècles...*, pp. 38-40.

⁶⁴ *Préhistoire de l'art occidental*, pp. 130-133.

⁶⁵ Esto enlaza con otro problema, de difícil solución mientras no conozcamos la estratigrafía del depósito que rellena el fondo de la galería, el del nivel de suelo desde el que se han ejecutado las pinturas y grabados. Parece evidente que las figuras negras se han pintado desde uno similar al actual, pues están en el límite del campo manual. Sin embargo, para el caso de las pinturas rojas cabría preguntarse si su localización en lugares más bajos se debe únicamente a una disposición intencional, o puede haber influido una hipotética ejecución desde un nivel de suelo algo inferior (no mucho más, pues algunas pinturas rojas están a una altura similar a las negras). Por otra parte, obsérvese en la fig. 3 cómo, sobre todo en la pared derecha, las alturas de las pinturas van descendiendo según se penetra en la galería, de manera que, a pesar de que el suelo está inclinado, las pinturas se mantienen en una línea horizontal. Esto sugiere, evidentemente, la posibilidad de que el suelo original fuera más llano, y que la pendiente actual derive de un relleno reciente con un buzamiento más acusado.

⁶⁶ Incluso se podría complicar más el asunto, pues nada prueba que todas las pinturas rojas sean necesariamente contemporáneas. A este respecto, al margen de la disparidad en la localización, recuérdese que los horizontes cronológicos a los que apuntan la parrilla y el escaleriforme, sin ser necesariamente incompatibles, no son exactamente iguales.

Mazaculos I⁶⁷). En aquellos casos en que hay algún argumento que permite proponer una datación (Llonín, El Tebellín, La Herrería, Mazaculos I, con más dudas Balmori) todos ellos apuntan al estilo IV antiguo o a momentos avanzados del III. Por lo tanto, parece tratarse de un horizonte bastante característico de un momento concreto de la evolución del arte rupestre de la comarca, precisamente aquél al que corresponde el signo en forma de parrilla del Covarón. Resultaría versosímil, por consiguiente, que las pinturas rojas del Covarón fueran otro ejemplo de santuario de signos en esta región.

Por otra parte, los indicios que hemos discutido acerca de la cronología de los signos rojos y de los zoomorfos negros parecen apuntar a su localización en dos horizontes temporales contiguos, pero bien diferenciados: los primeros en ese momento del final del estilo III y los comienzos del IV que mencionábamos en el párrafo anterior (final del solutrense y, sobre todo, magdaleniense inferior); los segundos en una fase muy avanzada del estilo IV antiguo (magdaleniense medio o superior inicial).

Un ejemplo de secuencia de técnicas y temas análoga a la que habría que proponer en El Covarón si aceptáramos la existencia de dos fases claramente diferenciadas lo encontramos en el panel principal de Llonín. Comienza éste con un santuario de signos rojos⁶⁸, y sobre él se superpone —con el intermedio de una fase no representada en El Covarón, la de los grabados con sombreado estriado— un conjunto de pinturas negras de pequeño tamaño, significativamente atribuido al magdaleniense medio⁶⁹.

A la luz de los comentarios anteriores, parece que estamos en condiciones de dar una respuesta verosímil (aunque, como tantas veces sucede en prehistoria, no absolutamente segura) a la pregunta que planteábamos al principio de esta discusión.

⁶⁷ Véase, respectivamente, para El Tebellín, M.R. González Morales, "La cueva del Tebellín (Bricia, Llanes, Asturias) y sus pinturas rupestres", *Ars Praehistorica* I (1982) 169-174; para Balmori y La Riera, M. Mallo Viesca y J.M. Suárez Díaz-Estébanez, *op. cit.*; para Mazaculos II, Alcalde del Río *et alii: op. cit.*, pp. 81-83; para Mazaculos I, J. Gómez Arozamena, B. Malpelo García, A. Serna Gancedo, P. Smith y E. Muñoz Fernández, "Notas acerca de la *caverna de Mazaculos I*. Una nueva estación con arte rupestre en la cornisa cantábrica", *Arquenas. Arte rupestre y mobiliario* I (1991) 15-29; para La Herrería y Llonín, la bibliografía citada a lo largo de este trabajo.

⁶⁸ En la "serie roja" del panel principal de Llonín hay también un antropomorfo (M. Berenguer, *op. cit.*, p. 15, lám. II-12) y un bisonte (J. Fortea *et alii, op. cit.*, p. 17), pero casi todos sus componentes son signos.

⁶⁹ J. Fortea *et alii, op. cit.*, p. 17

Las evidencias disponibles nos inclinan a considerar mucho más probable la existencia en la galería de pinturas del Covarón de, al menos, dos fases: un santuario de signos de color rojo, y un conjunto de zoomorfos negros superpuesto parcialmente a él. En todo caso, sería deseable investigar más acerca de este asunto. Una exploración del depósito de la galería, o una datación absoluta de las pinturas negras por AMS, podrían permitirnos plantear este problema desde una perspectiva más firme.

5.3. Composición.

El estudio de la composición del santuario del Covarón exigía, como comentábamos más arriba, determinar el grado de contemporaneidad entre las pinturas. Acabamos de ver que, si bien no se puede dar aún una respuesta definitiva, parece razonable considerar que existen dos santuarios sucesivos, por lo que es preciso analizar la organización de cada uno de ellos por separado.

Poco es lo que podemos decir acerca del más antiguo de ellos, el de signos rojos. Parece probable que se haya degradado considerablemente por el paso del tiempo y por la acción de los ocupantes posteriores de la cueva que pintaron las figuras negras. Por otra parte, el número de signos reconocibles es demasiado pequeño como para que haya lugar a consideraciones acerca de su organización. Recordaremos únicamente una circunstancia ya subrayada en las descripciones: la localización de varios de los signos o trazos rojos en lugares ocultos, de poca visibilidad. En el arte paleolítico cantábrico hay sobrados y conocidos ejemplos de la tendencia a aislar los conjuntos de signos en pequeños divertículos laterales, en galerías estrechas o desviadas de las principales, en lugares escondidos por resaltes rocosos, etc. Recuérdense los casos documentados en cuevas como El Castillo, La Pasiega o Tito Bustillo, por citar algunos de los más notables, o la localización de los signos de algunas cuevas más modestas de la misma comarca que El Covarón (El Tebellín, Mazaculos II). Por consiguiente, parece claro que la situación del signo n° 7 y de algunos de los trazos rojos de la pared derecha (n°s 16 y 28) no se debe atribuir al azar, sino a un hecho intencional.

En el caso del santuario más reciente, el problema de conservación es también evidente.

Estamos seguros de que había más zoomorfos que los ocho que hemos podido identificar con seguridad, y es posible que también más que los doce o catorce que resultan de añadir los ejemplares dudosos, en mayor o menor grado, de los nos 3 y 14. Por consiguiente, cualquier consideración acerca del mayor o menor ajuste de la muestra representada en El Covarón a esquemas propuestos para la estructura del arte rupestre está viciada en su origen. Consideramos particularmente improcedentes para este caso las observaciones de tipo negativo (como la ausencia de bovinos claros o de ciervas), pues no hay duda de que algunos de los probables restos de figuras perdidas podría llenar esos supuestos huecos en el esquema.

No obstante, hay algunos rasgos lo bastante destacados como para considerarlos indicios, siquiera aproximados, de características presentes en la realidad original. Así, es probable que el dominio de las cabras en la actualidad refleje porcentajes bastante elevados de este tema en la población estadística de la que procede la muestra. Recuérdese, a este respecto, que se observan tendencias parecidas en otros conjuntos regionales de cronología similar a la de esta fase del Covarón (las pinturas negras de Llonín, por ejemplo). Tampoco se puede dejar de apuntar la posibilidad de que la ausencia de algunos temas derive de una baja frecuencia en el conjunto original. Por ejemplo, con la muestra disponible resulta difícil admitir que, en estado original, el conjunto de pinturas negras del Covarón hubiera alcanzado los altos índices de ciervas característicos del arte cantábrico en los estilos III y IV inicial. Es posible que en El Covarón nos encontremos con un nuevo ejemplo de la tendencia a la reducción en el número y frecuencia de las representaciones de ciervas, y a su sustitución en gran medida por las de cabras, que se constata claramente en momentos avanzados del magdalenense, tanto en el arte parietal como en el mobiliario⁷⁰.

Lo que parece que se puede afirmar con más seriedad es que, en lo que se refiere a la disposición de las figuras, la organización del santuario reciente del Covarón es bastante regular. Los dibujos se sitúan más o menos en línea a 1,70 - 2 m de altura, siguiendo, en la pared derecha, la parte baja del extremo del saliente que estrecha la galería. Por otra parte, parece que en esa misma pared existen

dos agrupaciones de animales: una en la parte inicial (las cabras 10 y 12, el cérvido 13, las figuras dudosas del nº 14 y los restos no interpretables del nº 11); y otra (indeterminado 17, caballo 19 y cabra 21) más hacia el fondo, separada de la anterior por unos 70 cm sin pintura. En la pared izquierda, es probable que la mayor concentración de zoomorfos se produjera en la confusa zona del nº 3, situada enfrente de la primera de las agrupaciones de la pared derecha. No obstante, hemos de insistir de nuevo en la mala conservación de las pinturas. Es obvio que la existencia de hipotéticas figuras perdidas podría cambiar las pautas de organización que acabamos de proponer.

Algo más objetiva parece la observación de que hay dos conjuntos de representaciones afrontadas: una evidente, las figuras yuxtapuestas de la cabra 12 y el cérvido 13; otra más discutible, la cabra 5 y el posible caballo 6, que están más alejadas (en torno a 75 cm), pero que se disponen ambas en posición oblicua, mirando aproximadamente una a otra.

Para terminar, recordemos que algunas de las figuras presentan trazos asociados en la parte del lomo (indudables los de la cabra nº 5; bastante más problemática la línea grabada sobre la cabra nº 21), del tipo de los que en las interpretaciones tradicionales se consideraban representaciones de venablos, y de los que, con los planteamientos estructuralistas de A. Leroi-Gourhan, se clasifican como signos de tipo alfa.

6. Conclusión.

En el presente artículo se ha presentado un nuevo conjunto de arte rupestre paleolítico en el oriente de Asturias. Este descubrimiento y el más reciente de las pinturas de Trescalabres⁷¹ han permitido constatar que una aparente particularidad del arte rupestre del sector costero del oriente de Asturias (la casi exclusividad de conjuntos no figurativos) no era tal, sino producto de una incompleta documentación⁷². De todas maneras, aun despo-

⁷¹ J.A. Rodríguez Asensio, "La cueva de Trescalabres (Posada de Llanes, Asturias) y sus pinturas rupestres", *Excavaciones arqueológicas en Asturias 1987-90*, Oviedo, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1992, pp. 81-87.

⁷² En efecto, en los 43 km que hay entre el núcleo de Ribadesella (Tito Bustillo, Les Pedroses, La Lloseta, San Antonio) y El Pindal no se conocía más que un zoomorfo, el del Quintranal, y se cita-

⁷⁰ C. González Sáinz, *El magdalenense...*, p. 260.

jando a este rasgo de la exclusividad, parece claro que el desarrollo de santuarios de signos en momentos finales del estilo III y en el IV antiguo se debe considerar una de las características más notables del arte paleolítico del oriente asturiano. Otra no menos interesante es el desarrollo de tipos de signos particulares de esta zona y del occidente de Cantabria, entre los que debemos destacar las “parrillas” cuadradas, a cuyo catálogo se ha de añadir el nuevo ejemplar descrito en El Covarón.

El Covarón, según hemos ido viendo, es un santuario complejo, situado en una cueva con buenas condiciones de habitabilidad, que sin duda estuvo ocupada durante parte del paleolítico superior. En él se pueden distinguir al menos tres fases, representativas de algunos de los principales episodios de la evolución del arte rupestre de la región.

Al momento más antiguo parece que se deben adscribir los grabados lineales exteriores del abrigo. Recordemos que los del Covarón no están aislados en el sector costero del oriente de Asturias, pues se conocen en la comarca otros casos (Samoreli, Cueto de la Mina, La Cueva de Ribadesella). Por desgracia, estos conjuntos no han proporcionado suficientes evidencias como para determinar su cronología con exactitud⁷³. No obstante, su paralelismo

ba otro (de localización exacta desconocida, y nunca reproducido) en Coberizas (H. Obermaier, “Coberizas-Höhle”, en M. Ebert [dir.], *Reallexikon der Vorgeschichte*, tomo II, Berlin, W. de Gruyter, 1925, p. 319), siendo, paradójicamente, una de las comarcas con mayor densidad de cuevas con arte paleolítico de la península ibérica, con 11 cuevas (incluyendo las limítrofes Mazaculos II y Mazaculos I, que pertenecen a Ribadedeva) en los 260 km² del concejo de Llanes. Téngase en cuenta, por otro lado, que gran parte de la superficie de este municipio corresponde a las abruptas pendientes de las sierras litorales, con lo que la densidad en la llanura costera, donde se localizan todas las cuevas con arte rupestre conocidas, sería mucho mayor.

⁷³ El único para el que hay algún dato al respecto es Cueto de la Mina, donde el Conde de la Vega del Sella observó que los grabados estaban tapados por la parte superior de la estratigrafía (*Paleolítico de Cueto de la Mina (Asturias)*, Madrid, Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas [Memoria n° 13], 1916, pp. 56-57). No obstante, la referencia de este investigador es un poco confusa, y no permite determinar con seguridad si el estrato que los cubría era el B (magdalenense superior), o el A (asturiense). Frecuentemente se ha leído el texto citado, que vincula dichos grabados al horizonte de los bastones perforados magdalenenses, en el sentido de que sería el nivel B el que se superpusiera a los grabados (así, por ejemplo, en M.R. González Morales, “Grabados exteriores lineales...”, p. 270). Sin embargo, es posible otra interpretación. El excavador señala que los grabados aparecieron “al extraer la capa de la superficie”, “a unos 50 centímetros de la superficie del nivel B” (el espesor máximo de este nivel era de 50-60 cm, con lo que esto difícilmente puede querer decir 50 cm por debajo de su superficie), y da a entender que se ejecutaron “en cuclillas” desde el horizonte de los bastones (*Paleolítico de Cueto de la*

con algunos santuarios de la cuenca del Nalón datados estratigráficamente (El Conde y, sobre todo, La Viña⁷⁴) sugiere la posibilidad que los grabados exteriores del oriente de Asturias sean también testimonios de los inicios del arte rupestre regional, y de que se pueda apuntar para ellos una datación en el paleolítico superior antiguo (Würm III).

Tras esa fase de grabados exteriores, se documentaría en El Covarón el conocido proceso de penetración de los santuarios en las zonas profundas, no iluminadas, de las cuevas, que en el arte franco-cantábrico se atestigua desde el solutrense, y se acelera en el magdalenense medio⁷⁵. El momento en que se produce tal circunstancia en El Covarón parece corresponder a una época de espectacular eclosión del arte rupestre en el oriente de Asturias, particularmente en su sector costero. Esta fase, asignable probablemente al estilo III tardío y la primera parte del IV antiguo (final del solutrense y magdalenense inferior) se caracterizaría en la zona por la aparición de santuarios formados exclusivamente por signos de color rojo (El Tebellín, La Herrería, Balmori, Mazaculos I), o en los que, existiendo representaciones animalísticas y antropomórficas, los signos son absolutamente predominantes (serie roja de Llonín) o adquieren un desarrollo considerable (sector oriental de Tito Bustillo). Como elemento realmente típico de esta fase, hemos de citar, una vez más, el signo cuadrado en forma de parrilla, distribuido generosamente por toda la comarca.

Mina, p. 56). Por consiguiente, es posible que la vinculación entre grabados y bastones sea más bien una suposición sobre la cronología de aquéllos que una afirmación sobre qué nivel los tapaba. Por otro lado, si cotejamos las alturas proporcionadas para los grabados y los niveles en las fig. 6 y 7 de la monografía, y los espesores que se dan para los estratos en el texto, observaremos que es muy improbable que el techo del estrato B llegara a la altura de 2 m sobre la roca madre a la que están los grabados. Esta es, sin embargo, la que se puede atribuir a la parte superior del estrato A (¿“la capa de la superficie” a la que alude Vega del Sella?), por lo que es posible que fuera éste el que cubriera los grabados. Sea cierta esta interpretación (la más probable, a nuestro juicio) o la otra, el *terminus ante quem* que supone la referencia de Cueto de la Mina para este tipo de arte rupestre es excesivamente vago, pues únicamente confirma su cronología simultánea o anterior al magdalenense superior (si aceptamos la primera interpretación) o al asturiense (si suscribimos la segunda).

⁷⁴ J. Fortea Pérez, “Abrigo de La Viña. Informe de las campañas 1987 a 1990”, *Excavaciones arqueológicas en Asturias 1987-90*, Oviedo, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1992, pp. 19-28.

⁷⁵ A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art...*, pp. 14-15. Una perspectiva diferente de esta penetración en las profundidades se expone en la obra de A. Laming-Emperaire *La signification de l'art rupestre paléolithique*, Paris, Picard, 1962, pp. 291-294.

Superpuesta al santuario de signos rojos, nos encontramos la última fase de decoración de la cueva: un conjunto de representaciones animalísticas pintadas en color negro, con una serie de rasgos y convenciones muy interesantes (tamaño pequeño y muy uniforme de las figuras, escaso detallismo, gran desarrollo de los despieces, dinamismo). Este conjunto parece poder atribuirse a un momento avanzado dentro del estilo IV antiguo —probablemente contemporáneo de las industrias del magdaleniense medio y superior inicial—, en el cual se produce en la comarca un magnífico desarrollo del arte rupestre, con algunos conjuntos de primer orden —panel de los policromos de Tito Bustillo, El Pindal—, y otros más modestos, pero también interesantes, como la fase de pintura negra modelante de Llonín.

El Covarón contiene, según hemos visto a lo largo de este artículo, unas manifestaciones artísti-

cas prehistóricas que, pese a la grave degradación que han sufrido (por causas naturales y, desgraciadamente, también por la barbarie de algunos hombres), tienen un considerable interés iconográfico y estilístico. Creemos que esta cueva ocupa un digno lugar en el amplio catálogo de santuarios “secundarios” del arte paleolítico cantábrico, que no por su inferior importancia estética o por contener pocas figuras tienen necesariamente un interés arqueológico menor. Por ello, esperamos que estas páginas no sirvan únicamente para que se divulgue la existencia de este conjunto de pinturas y grabados, sino también para que se proteja eficazmente lo que queda de él, un testimonio de indudable valor para documentar la evolución del arte rupestre paleolítico cantábrico.

Santander-Oviedo, abril de 1993