

LA COVA DEL DEMO (BOAL). UNA ESTACION DE ARTE RUPESTRE ESQUEMATICO EN EL OCCIDENTE ASTURIANO

por

MIGUEL A. DE BLAS CORTINA y ELÍAS CARROCERA FERNÁNDEZ

El que los yacimientos arqueológicos en cueva componen la mayoría de las localizaciones prehistóricas de Asturias es una generalización muy difundida, aún cuando tales circunstancias se reduzcan a los episodios paleo-mesolíticos y al ámbito de las rocas carbonatadas que abarca algo más de la mitad de la región en sus sectores central y oriental. Los yacimientos en cueva —e incluso estas oquedades naturales abiertas en la roca— constituyen, por el contrario, fenómenos prácticamente desconocidos y raros en número en el occidente asturiano. Es este sector el dominio de los materiales detríticos, salvo la excepción de algunas débiles bandas de caliza (fig. 1).

Por estas razones nos resultó inesperada y de gran interés la noticia de la existencia de pinturas en una cueva de la cuenca del río Navia. La aparición de este centro de arte rupestre en el territorio de Boal nos fue comunicada independientemente a cada uno de nosotros por personas diferentes; inicialmente en marzo de 1983 por don Manuel Suárez Fernández, Ingeniero de Minas que había visitado la cueva con su descubridor don Pedro Pablo Pérez Rodríguez, vecino de Boal y después, en octubre del mismo año, directamente por este último quien nos acompañó en un primer reconocimiento de la estación¹.

* * *

La Cova del Demo se sitúa sobre la abrupta vertiente del Monte Llanteiru en las estribaciones del Pico del Cuco, a una altitud en torno a los 450 m. s.n.m., ubicación que adquiere sentido al dominar ampliamente los valles de los ríos Navia y Urubio en su confluencia disponiendo, además, de una extensa panorámica sobre las sierras inmediatas.

¹ Queremos expresar desde aquí nuestro agradecimiento al Sr. Pérez Rodríguez por la información sobre la cueva y las facilidades que nos prestó para su localización y estudio.

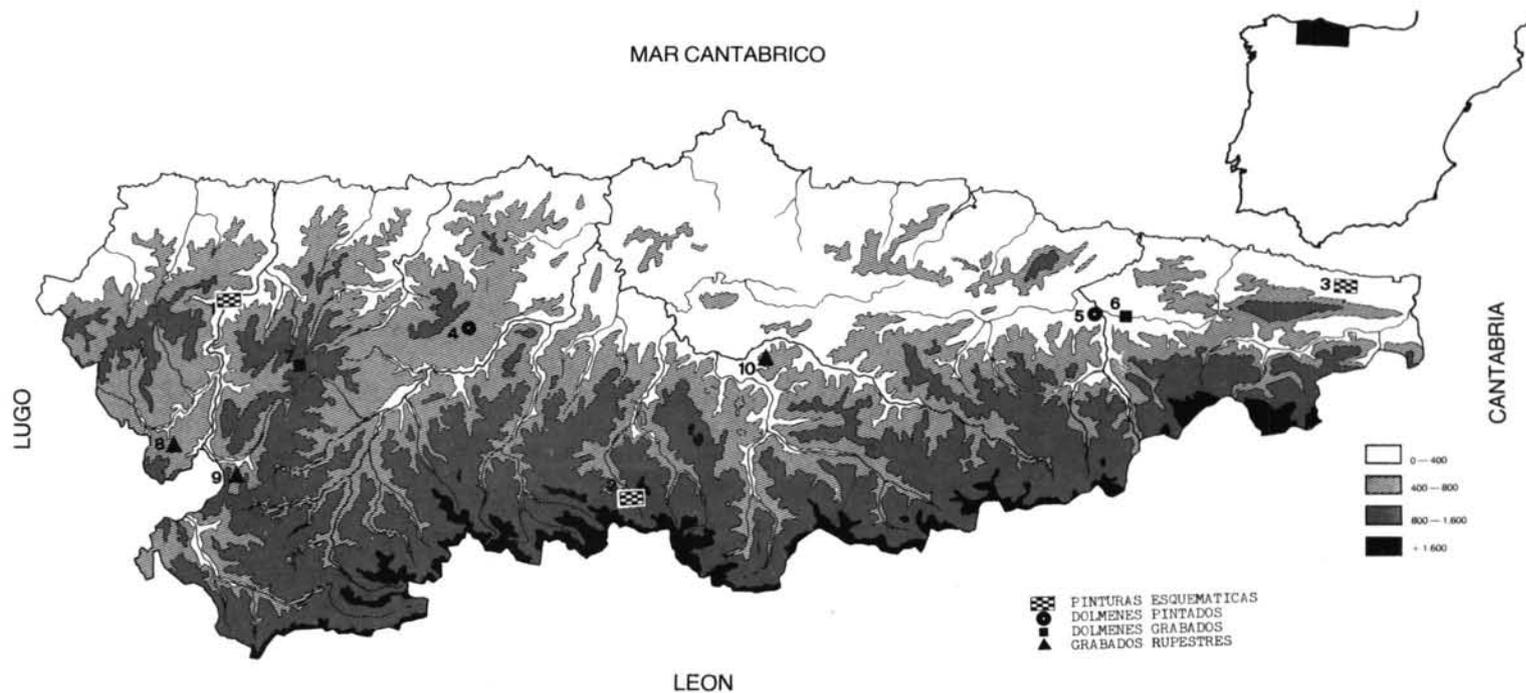


Fig. 1.—Estaciones de arte rupestre esquemático y megalitos decorados en Asturias. 1: Cova del Demo. 2: Fresneu. 3: Peña Tu. 4: Penausén I. 5: Santa Cruz. 6: Abamia. 7: El Castellín (o laja dolménica de Allande). 8: Xestoselo. 9: Fonteta. 10: Picu Berrubia.

La Cova del Demo y otras covachas y abrigos próximos aparecen sobre afloramientos cuarcíticos que festonean el Monte Llanteiru con frentes de pendiente muy pronunciada, en buena parte enmascarados por un denso manto forestal con el predominio del arbolado caducifolio autóctono. Esta vegetación abigarrada oculta la cueva desde el valle y junto con la acusada inclinación de la ladera, sobre la que se instalan varias acumulaciones de derrubios cuarcíticos, dificulta considerablemente el acceso al yacimiento.

La oquedad de la gruta es notable, con una profundidad que supera los 15 metros por 8 metros de altura en algunos puntos de la bóveda. Su formación no es demasiado común, debida a la fractura vertical de la roca—cuarcitas masivas del Ordovícico Inferior²— seguido de sucesivos desplomes, abriendo paulatinamente el hueco en el que las modificaciones superficiales posteriores son de escasa entidad, debidas en buena parte a la circulación hídrica (figs. 2 y 3).

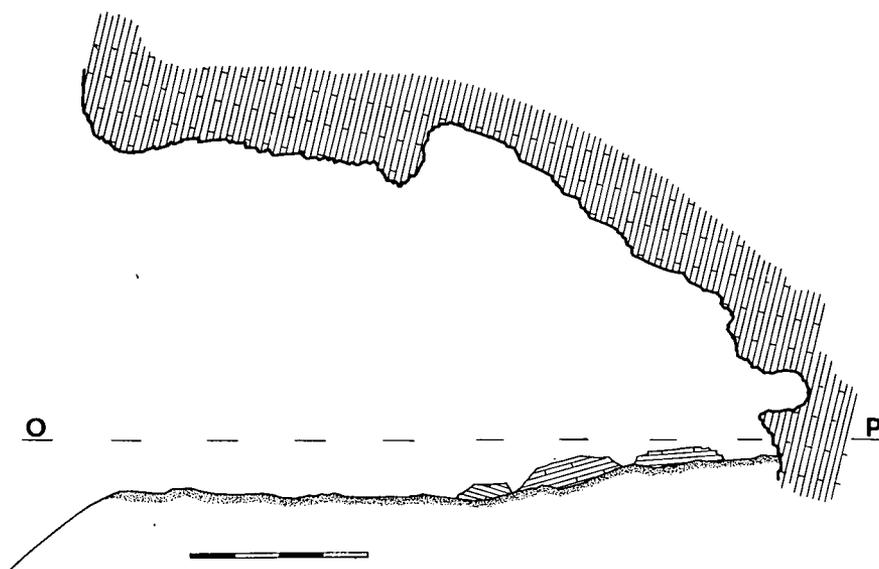


Fig. 2.—Cova del Demo. Sección longitudinal.

La frecuencia de los desplomes se halla atestiguada por la gran cantidad de bloques dispuestos sobre el suelo actual de la cueva, algunos de gran tamaño.

Como en tantas otras estaciones esquemáticas la Cova del Demo se abre inmediatamente sobre la pendiente de la ladera sin constituir un lugar particularmente adecuado para su uso como hábitat en los tiempos prehis-

² I. G. M. E. "Mapa Geológico de España". E:1/200.000. Hoja de Avilés. Ed. de 1971.

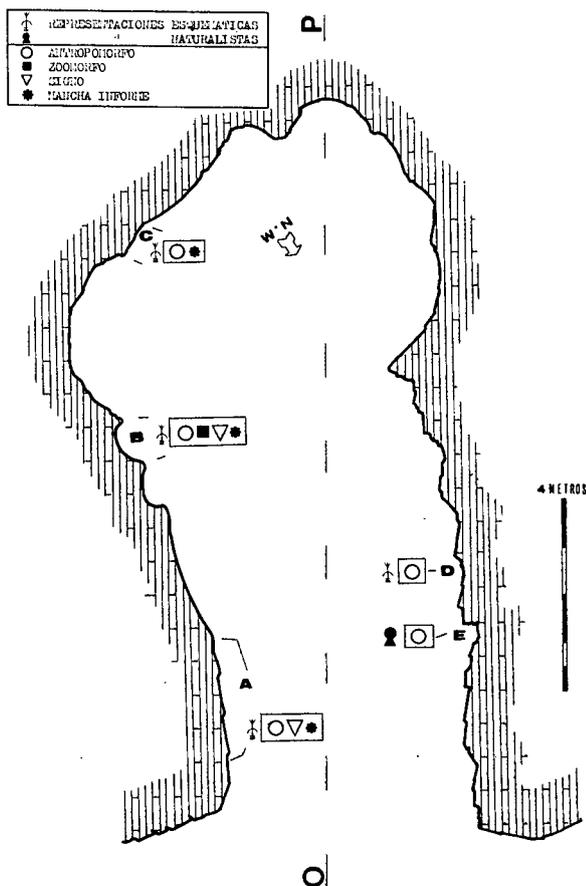


Fig. 3.—Cova del Demo. Planta con la disposición y contenido iconográfico de los diferentes conjuntos pictóricos.

tóricos. Incide sobre esta circunstancia su localización en un sector sombrío de la vertiente Norte de la montaña. La observación externa del suelo de la gruta no aportó ninguna sugerencia en favor de la existencia de un depósito arqueológico soterrado.

La aproximación al yacimiento puede realizarse por la carretera Navia-Grandas de Salime desviándose en el kilómetro 34,5, en dirección a Froseira, por una pista sin asfaltar que discurre paralela al río Urubio afluente del Navia en su margen izquierda. Después de un trayecto de kilómetro y medio se atraviesa el río por un puente que lleva la pista a la base del Monte Llanteiru. Desde este lugar a la cueva no existe un itinerario preciso sobre la fuerte pendiente, entre los derrubios y el bosque. Son las coordenadas estimadas del yacimiento: $3^{\circ} 09' 45''$ Long. W. (M de Madrid) y Lat. $43^{\circ} 23' 04''$ N.³.

³ Instituto Geográfico y Catastral. Mapa 1/50.000. Hoja n.º 26. Ed. de 1944.

Administrativamente corresponde el lugar al Concejo de Boal, situándose a unos 9,5 kilómetros al S. de la capital del mismo.

EL REGISTRO PICTORICO

Las pinturas de la Cova del Demo se presentan en cinco espacios diferentes, perteneciendo la mayoría a los sectores A, B y C que se suceden inco nexos entre sí sobre la pared izquierda de la gruta. Esta circunstancia cuya intención cultural no podemos estimar podría deberse también a razones de orden práctico; la pared izquierda ofrece planos adecuados y amplios para el soporte de las pinturas, mientras que la pared opuesta se integra por una sucesión de fracturas y aristas que generan una superficie quebrada en la que apenas existen paneles útiles.

Estas observaciones parecen excluir la arbitrariedad en la elección del espacio. En efecto, las pinturas aparecen en puntos bien visibles de las paredes y a un nivel —con respecto al suelo actual— adecuado para su contemplación. Frente a la altura oscilando entre metro y medio y dos metros para las pinturas de los sectores A, D y E, encontramos a los antropomorfos superiores del sector B pintados más arriba de los tres metros.

Las figuras se disponen en buena medida aisladas disponiendo de su propio espacio en los paneles; es decir, no hay superposiciones claras ni mezclas entre motivos diferentes. El color utilizado en todos los casos es el rojo en el que se aprecian diferencias de tonalidad cuyos orígenes tienen más que ver con la conservación y la actuación de los agentes externos que con cualquier intención colorista por parte de los ejecutantes prehistóricos.

La técnica empleada parece simple, en general tinta plana en todas las figuras con la aplicación de la pintura directamente sobre la pared. Las diferencias apreciables en la actualidad entre los diversos motivos radican en el espesor de la capa cromática empleada en cada caso y su posterior mantenimiento. Algunas aparecen desvaídas por la acción del agua superficial en la roca, diluyendo el pigmento y desvirtuando los perfiles originales del motivo pintado. En otros casos la pérdida cromática se debe a la fractura de la película externa de la pared con el desprendimiento de pequeñas partículas que arrastran consigo la pintura. Finalmente hay que señalar la distinta calidad de los ocreos originales o la alteración química de los utilizados en algunos esquemas antropomórficos del sector B —muy perdidos y de difícil lectura— que presentan en la actualidad un color degradado de tonalidad amarronada.

Quizá la figura en la que mejor se aprecian los diversos mecanismos destructivos que operan en la cueva sea el zoomorfo del sector B. Se conservan en el mismo con toda nitidez la gruesa cola obtenida por una película

cromática densa. En el resto, por el contrario, se observan microfracturas superficiales de la pared, impactos de percusión con un objeto puntiagudo —probablemente modernos— y el lavado y arrastre de la pintura en la zona de la cabeza por la circulación del agua procedente de una grieta próxima.

Menos frecuentes son las veladuras por precipitación de sales que sólo aparecen netamente en el sector D, recubriendo en parte el antropomorfo que allí aparece.

Todos los motivos catalogados se ajustan a unas dimensiones reducidas dentro de las pautas dimensionales observadas en numerosas estaciones de arte esquemático.

De acuerdo con la distribución precisada en la planta del yacimiento (fig. 3) procedemos a una breve exposición del registro pictórico identificado:

SECTOR A.

Los motivos se distribuyen en tres agrupaciones separadas, utilizando los planos alisados más útiles en una pared recorrida por numerosas diaclasas (fig. 4). 1. Antropomorfo apoyado sobre una fractura previa de la roca. La pintura se conserva con densidad en la parte interior la misma y más diluida e informe en la periferia, circunstancia que torna impreciso el diseño origi-

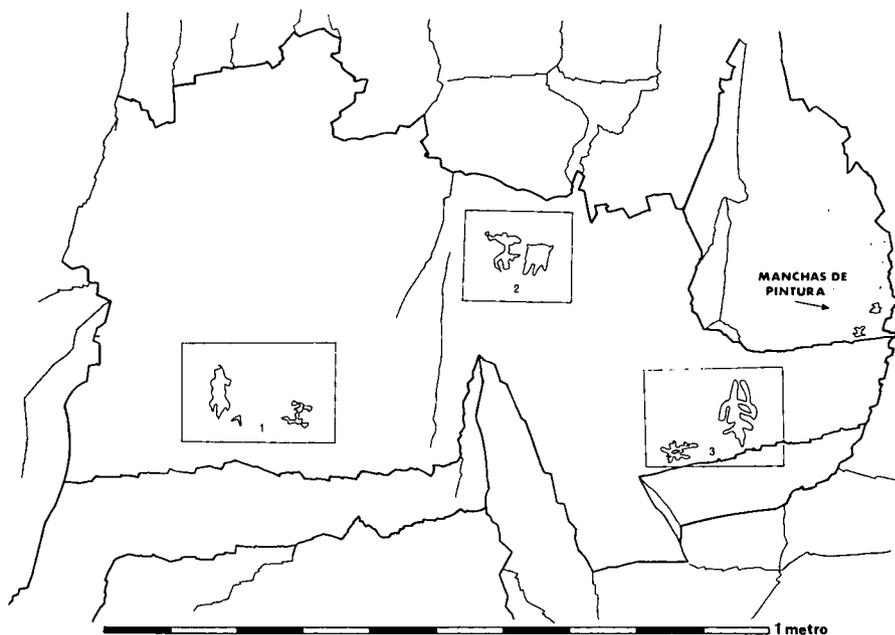


Fig. 4.—Esquema del sector A con la ubicación de las pinturas.

nal. A su derecha se conservan restos difusos de color (fig. 5). 2. Probable motivo antropomórfico descrito por un trazo vertical y otros dos perpendiculares a él, de los cuales el inferior presenta una inflexión en su rama izquierda. A su lado aparece un motivo cuadrado con tres prolongaciones de color en su lado basal, a modo de fleco, en buena medida acentuado por el corrimiento de la mancha cromática debido a la acción hídrica superficial

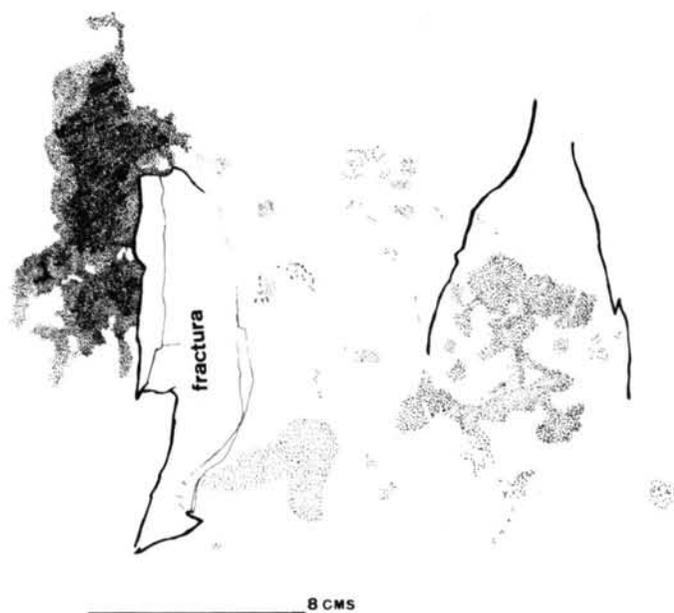


Fig. 5.—Sector A, 1.

en la pared de soporte (fig. 6). 3. Figura ramiforme con tres pares de ramas dispuestas oblicuamente con respecto al eje de la figura. De la rama superior derecha parte una barra que se dobla ligeramente en su extremo acercándose al final superior del trazo axial. Es el único complejo en el que se podría pensar en una superposición o unión de figuras diferentes. Sin embargo, ante la inexistencia de elementos de juicio que validen esta posibilidad, optamos por interpretarlo como un antropomorfo portando un arma o un objeto alargado. A su izquierda y afectado por varios desconchados de la roca aparecen algunos restos de pintura (fig. 7). Por último, a 1,50 metros a la derecha de la figura anterior, se conservan —en una zona recorrida por el agua de una fisura abierta en la pared poco más arriba— fragmentos pictóricos de una figura inidentificable. Estos restos que denominamos *Anexo A* se disponen en un corto plano vertical dispuesto perpendicularmente al plano general en el que se inscriben todos los esquemas del sector A (fig. 8).

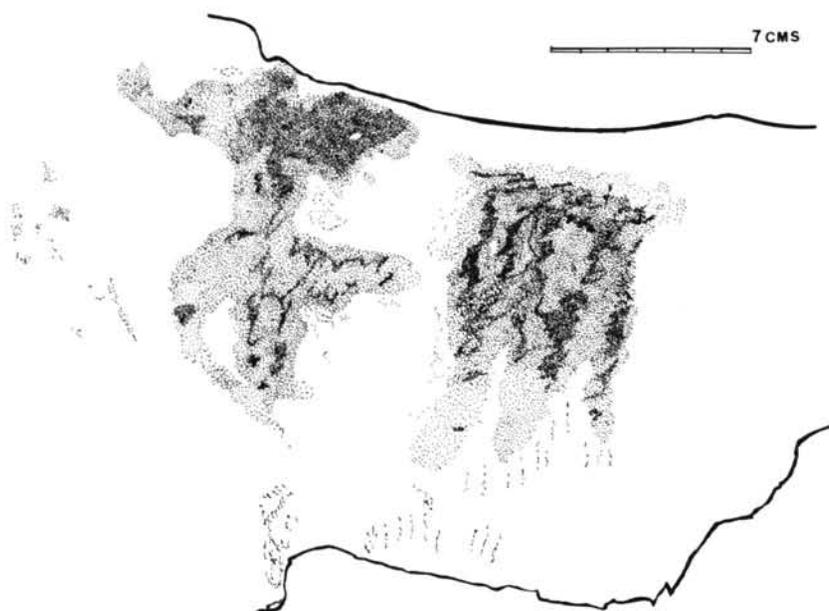


Fig. 6.—Sector A, zona 2.

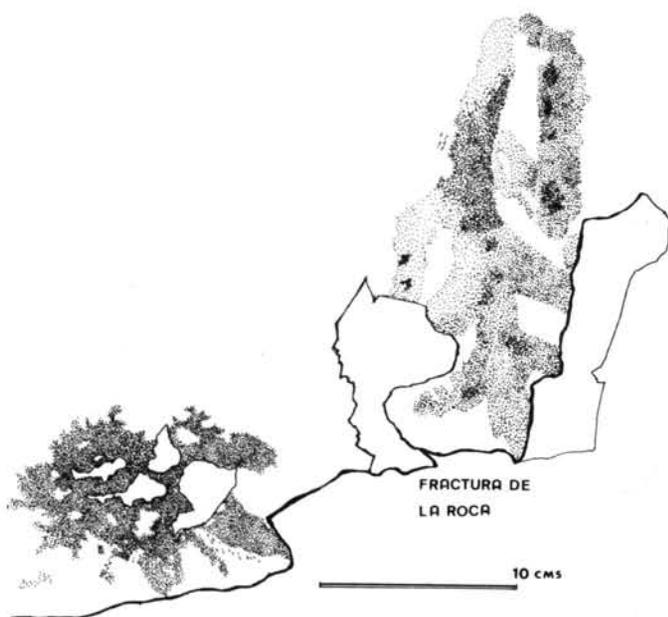


Fig. 7.—Sector A, 3.

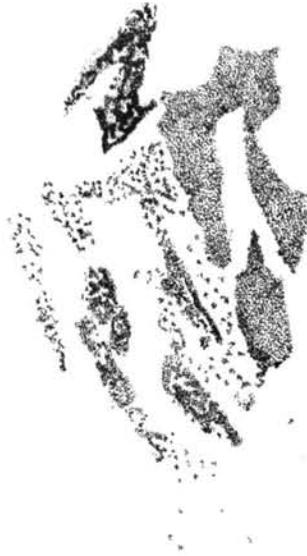


Fig. 8.—Sector A. Anexo.

SECTOR B (fig. 9).

Se dispone a partir de una hornacina en una zona más protegida y al interior de la cueva. La mayor parte de las figuras aparecen en la mitad superior de una gran superficie alisada que constituye un excelente panel, con excepción de las áreas 1 y 4.

1. A una altura superior a los tres metros con respecto al suelo actual de la gruta aparecen dos figuras antropomórficas muy esquemáticas con las extremidades curvadas. Se sitúan en el frente de una fractura de un manto cuarcítico y están muy lavadas y desvaídas. Inmediatamente a su izquierda hay una mancha imprecisa y otros restos de pigmento unos cuarenta centímetros a su derecha (fig. 10).

2. Sucesión lineal de motivos entre los que se identifican cuatro antropomorfos de piernas y brazos curvos, más otro probable, muy perdido. Se consignan también a la izquierda, por debajo de los anteriores, un círculo —prolongado en su mitad inferior por tres trazos irregulares (¿un posible ancliforme o restos de una figura de tipo golondrina?)— y otro tema elipsoidal irregular junto con manchas de color (fig. 11). Lo más notable del área 2 es la presencia de, al menos, tres motivos antropomórficos con la cabeza descrita por un círculo, convención representativa poco frecuente en la iconografía esquemática. Igualmente debe ser descartado el acento puesto por los pintores en la atribución sexual de los esquemas humanos. En principio

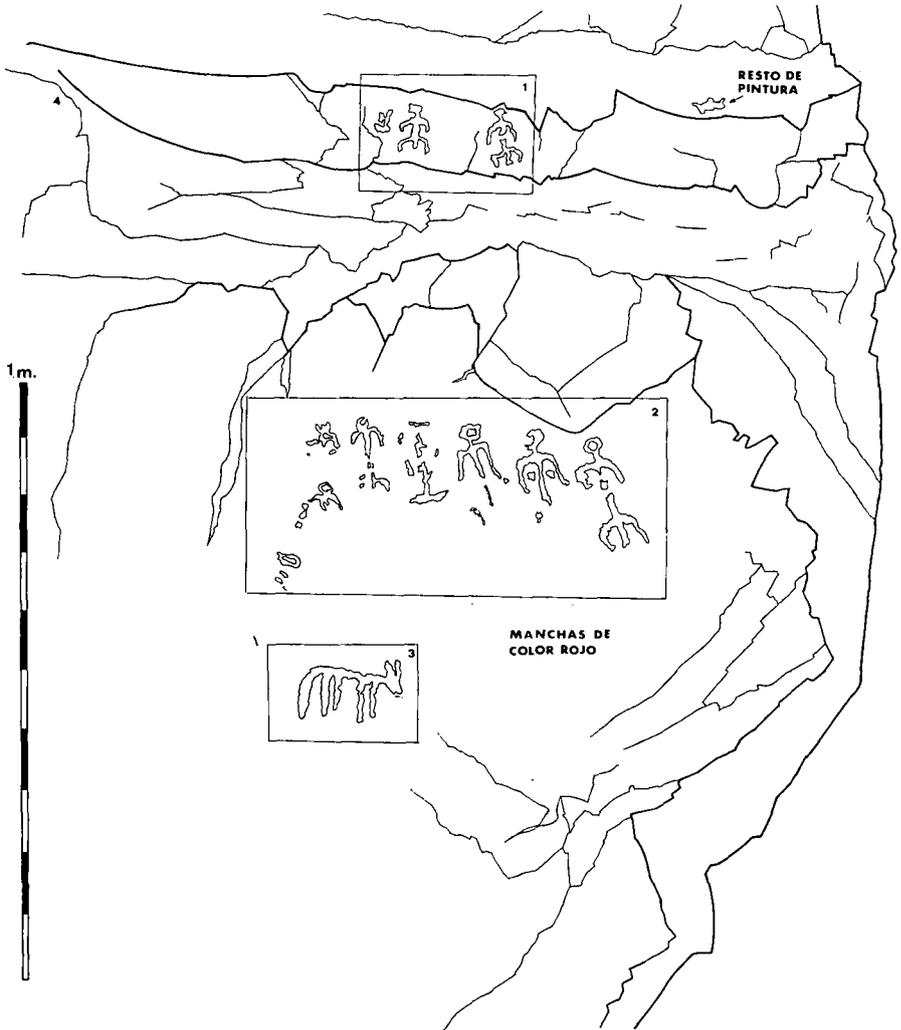


Fig. 9.—Disposición de las pinturas en el sector B.

son todos masculinos salvo el segundo de la derecha en el que las manchas o puntos dispuestos entre los brazos pueden entenderse como escuetas alusiones a unos senos. Todo el grupo presenta un grado de conservación muy diferente. Frente a la fácil legibilidad de los antropomorfos de la derecha se halla la transcripción problemática de los elementos restantes cuyos rasgos precisos se manifiestan muy tenues y poco perceptibles. La tonalidad amarronada de estas figuras tan degradadas se ha indicado ya al principio de este apartado.

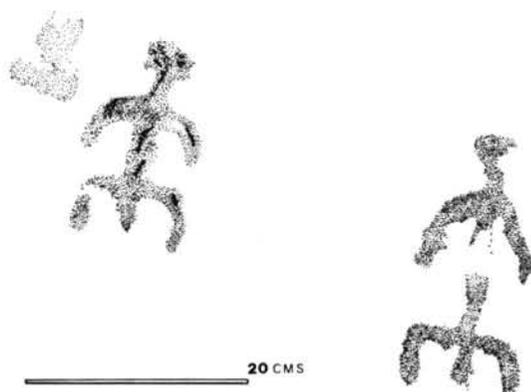


Fig. 10.—Sector B, 1.

3. Esquema zoomorfo bien conservado en su conjunto aunque de forma desigual según hemos señalado (fig. 12).

4. Resto de figura afectado por diversas descamaciones de la roca (fig. 13). Se localiza con independencia de las demás representaciones del sector B, en el ángulo superior izquierdo del mismo, definida por un trazo grueso y largo del que parten otros cuatro perpendiculares que pudieran corresponder a un esquema zoomórfico.

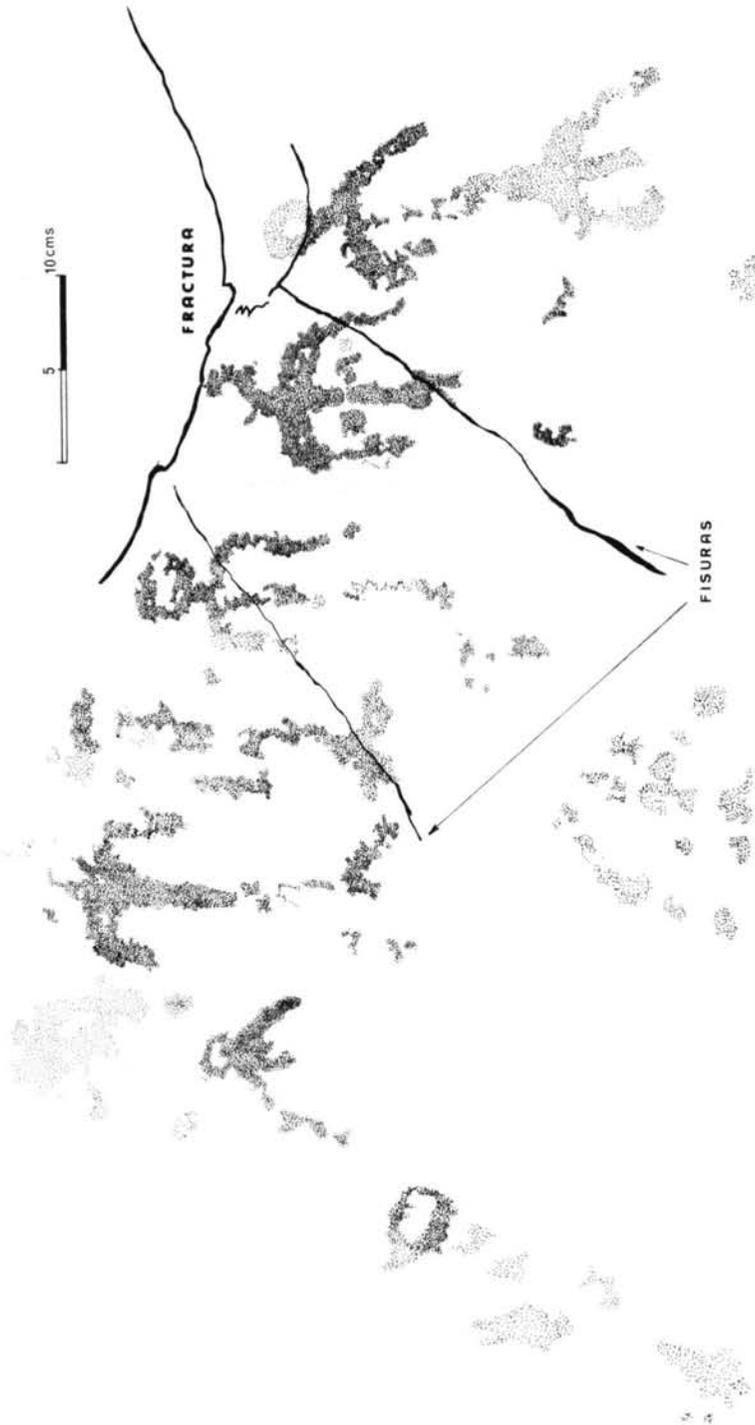
SECTOR C (fig. 14).

Al igual que el anterior se presenta como un amplio plano alisado transitado por diversas diaclasas que no rompe la unidad del panel. El conjunto pictórico está compuesto aquí por dos antropomorfos masculinos de brazos y piernas curvados o, mejor, doblados en escuadra según un viejo convencionalismo representativo. sobre las dos figuras humanas aparecen sendos diseños de tendencia circular. Los restos de otros motivos ahora perdidos se aprecian a la derecha de las figuras descritas, reducidos a simples manchas de pintura (fig. 15). A la izquierda de la figura y en otros puntos del panel se conservan inscripciones a lápiz o al carbón de época moderna⁴.

SECTORES D Y E (fig. 16).

Se disponen próximos entre sí, en la pared derecha de la cueva, aprovechando planos cortos y alisados (D) o una superficie vertical aunque rugosa

⁴ La cueva fue utilizada —dada su situación oculta— por algunos miembros de la guerrilla republicana en los años siguientes a la Guerra Civil de 1936-1939, entre los cuales nos consta la llamada "partida del Ferrolano".



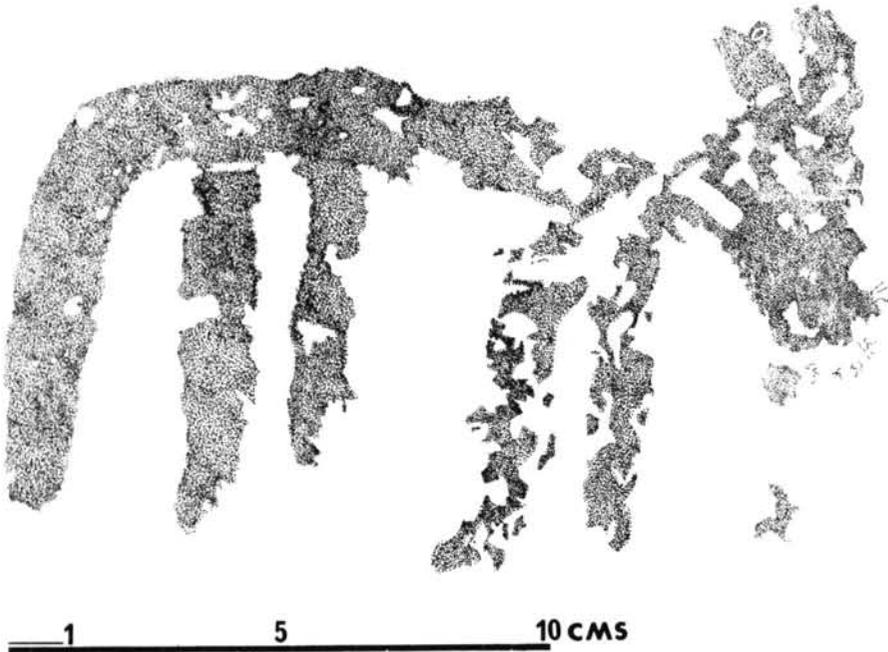


Fig. 12.—Zoomorfo del sector B, 3.



Fig. 13.—¿Zoomorfo? Sector B, 4.

(E). *D.* Se reduce a una representación esquemática, recubierta por una veladura en su lado derecho—según la visión del espectador—, con señalamiento de un largo y curvado falo. Las piernas y los brazos están inflexionados y la cabeza es alargada con un ligero tratamiento en detalle de la forma, más

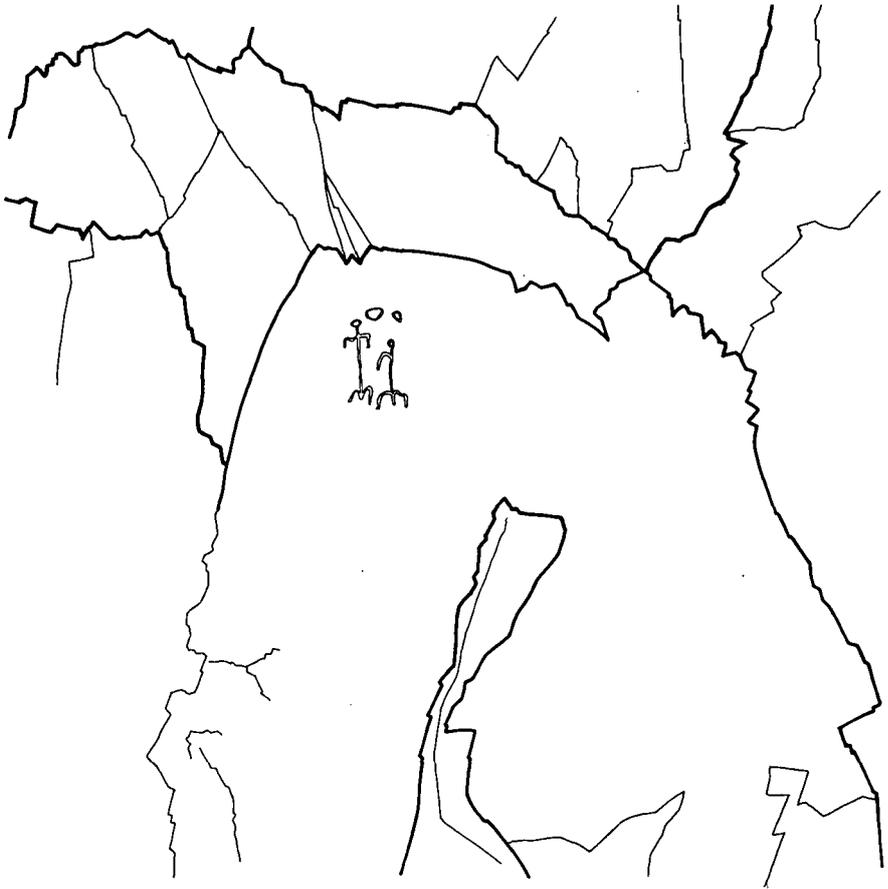


Fig. 14.—Disposición de las pinturas en el sector C.

allá de lo estrictamente esquemático (fig. 17). *E.* Dispuesto sobre una pequeña hornacina es un conjunto claramente distinguible del resto de los diseños presentes en la cueva. Se trata de tres figuras humanas calificables desde la óptica estilística como naturalistas. El conjunto posee una dimensión descriptiva clara; dos figuras humanas provistas de vestido y cabezas abultadas (tal vez por la alusión a la cabellera) flanquean a una figura en movimiento de menor tamaño. La figura de la derecha destaca por el ensanchamiento de la región pelviana y por lo que parece la anotación de los senos con sendos perfiles curvados en la región del pecho, intensificados por una mayor densidad de la capa cromática aplicada en la zona. En conjunto, de acuerdo con lo señalado, pudiera tratarse de una escena familiar en la que ambos progenitores acompañan a su hijo (fig. 18).

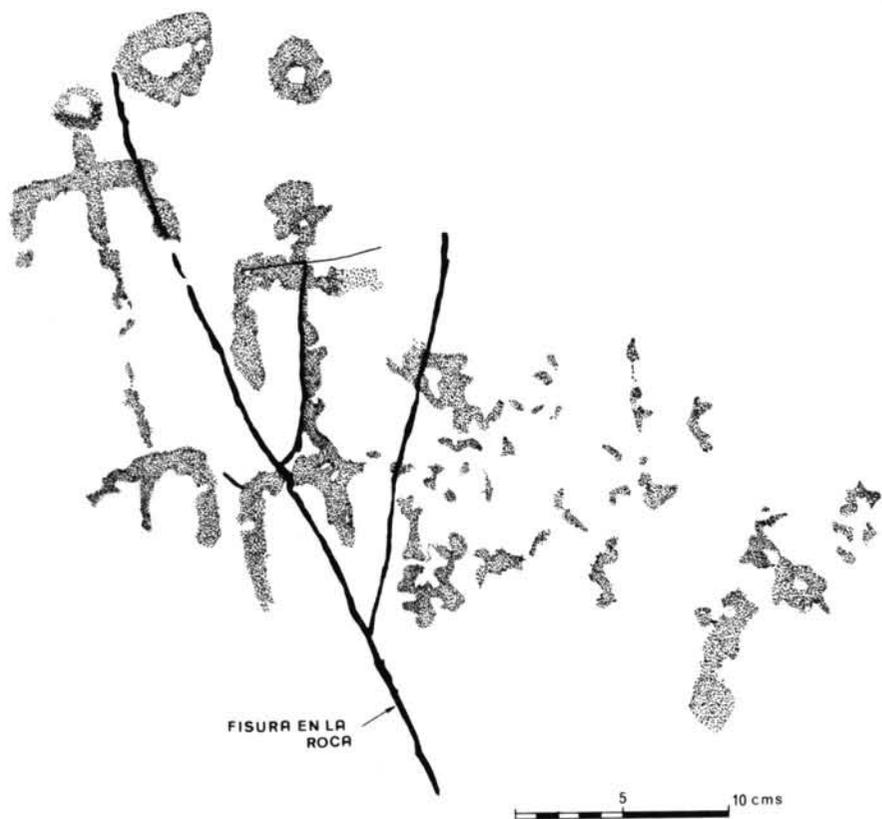


Fig. 15.—Pinturas del sector C.

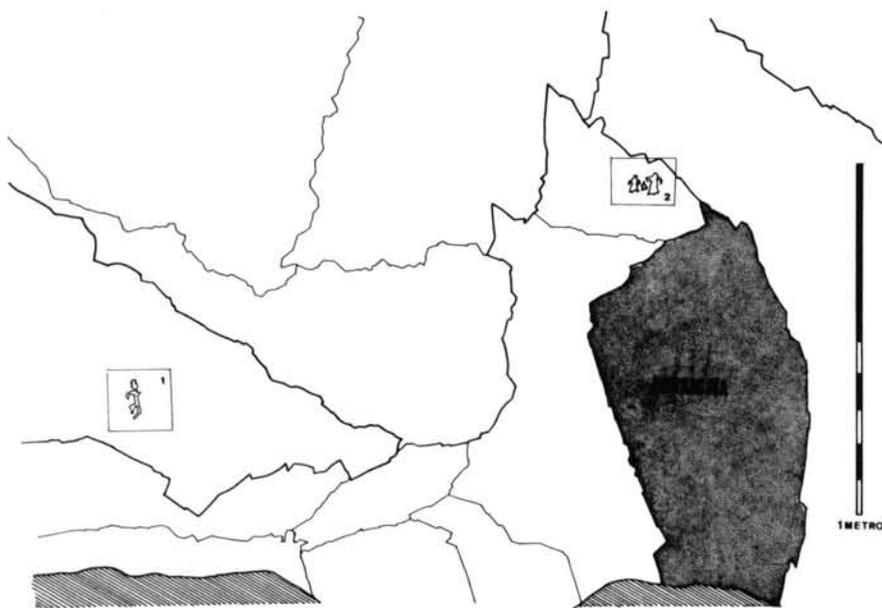


Fig. 16.—Sector D (1) y E (2).



Fig. 17.—Sector D.

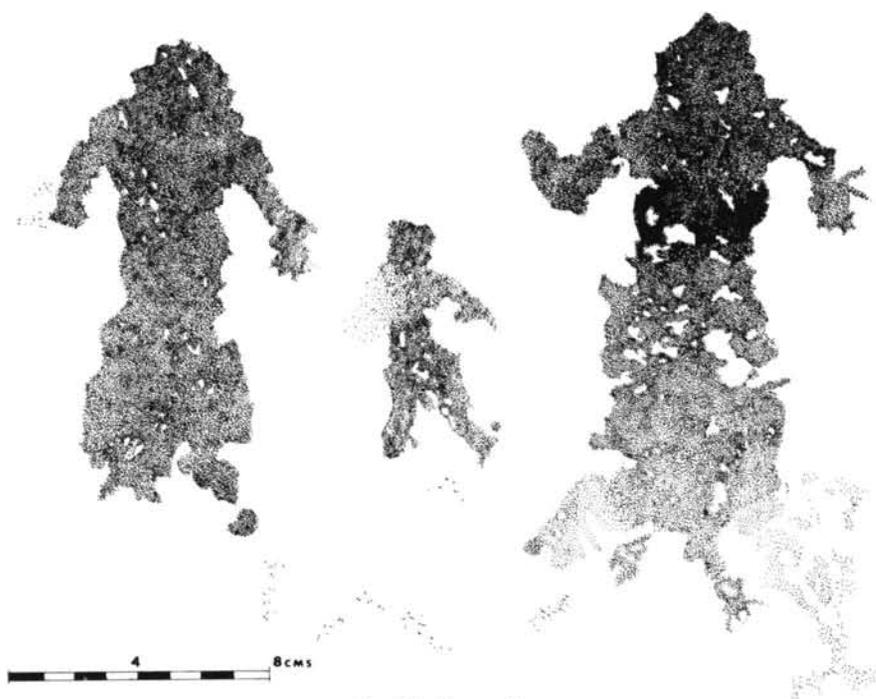


Fig. 18.—Sector E.

EL REPERTORIO ICONOGRAFICO

La diversidad temática de la Cova del Demo es limitada, —antropomorfos, zoomorfos y signos— no así el tratamiento formal de los diferentes asuntos figurados. Lo más representativo, tanto en diseño como en número, son las indicaciones de la figura humana que van desde esquemas lineales muy simplificados —antropomorfos de extremidades curvadas del sector B— hasta el grupo de expresión naturalista del sector E.

La convivencia y sincronismo dentro de una estación rupestre de la corriente esquemática con la naturalista (o de tipo levantino) ha sido constatada en numerosas ocasiones, poniendo al descubierto las implicaciones entre ambas formulaciones plásticas y la proximidad ideológica que significa su reunión en un mismo espacio pictórico. Tal circunstancia ha sido señalada por F. Jordá en diferentes momentos, para quien ambas manifestaciones artísticas tendrían una biografía paralela, en su nacimiento y desarrollo⁵. La contemporaneidad levantino-esquemático —dejando al margen la discusión sobre la génesis de cada movimiento— se documenta en número cada día mayor de estaciones, como va probando la producción bibliográfica de los últimos años en la que se pueden indicar de modo meramente orientativo algunas referencias⁶.

La alusión humana más común en la estación corresponde a los antropomorfos con brazos y piernas en arco (sectores B y C) o en ángulo. Se trata de formulaciones muy generalizadas en los diversos yacimientos conocidos, quizá el tema más común en el arte esquemático, constituyendo una creación meridional (Sierra Morena, Cádiz, Cuenca del Guadiana, etc.)⁷ extendida hacia las regiones septentrionales con diversas constataciones en las estaciones salmantinas⁸. Las figuras de la Cova del Demo, en especial las del sector C, tienen un aire arcaico con las extremidades flexionadas en ángulo

⁵ JORDA CERDA, F., "Notas para una revisión de la cronología del arte rupestre levantino", en *Zéphyrus*, XVII, 1966, p. 75-76. IDEM, "Los tocados de plumas en el arte rupestre levantino", en *Zéphyrus*, XXI-XXII, 1970-1971, p. 71 y 72. IDEM, "Reflexiones en torno al arte levantino", en *Zéphyrus*, XXX-XXXI, 1980, p. 101.

⁶ Tomemos a modo de ejemplo algunos casos: etapa 1 de las pinturas de Albarracín; PINÓN VARELA, F., "Las pinturas rupestres de Albarracín (Teruel)". "Centro de Investigación y Museo de Altamira". *Monografías*, n.º 6, Santander, 1982, El Peliciego; FORTEA, F. J., "Las pinturas rupestres de la cueva del Peliciego o de los Morceguillos (Jumilla, Murcia)", en *Ampurias*, 36, 1974, p. 21-39, y también superposiciones de lo levantino sobre lo esquemático; HERNÁNDEZ, M. S. y Centre d'Estudis Contestanis, "Arte esquemático en el país valenciano. Recientes aportaciones", en *Coloquio Internacional sobre Arte Esquemático de la Península Ibérica*. Universidad de Salamanca, 1982 (Ponencia V); BELTRÁN, A. y APARICIO, P. (col.), "Las pinturas rupestres de La Sarga", *S. I. P.*, Valencia, 1974; JORDA CERDA, F., "Formas de vida económica en el Arte Rupestre Levantino", en *Zéphyrus*, XXV, 1974, p. 223, etc.

⁷ ACOSTA, P., "La pintura Rupestre Esquemática en España". *Memorias del Seminario de Prehistoria y Arqueología*. Universidad de Salamanca, 1968.

⁸ BÉCARES, J. y otros, "Pinturas rupestres esquemáticas del Bonete del Cura (Ciudad Rodrigo, Salamanca)", en *Zéphyrus*, XXX-XXXI, 1980, p. 132-146; GRANDE, R. y GONZÁLEZ-TABLAS, J., "Hallazgo de pinturas rupestres en el Valle de Lera (Salamanca)", en *Zéphyrus*, XXX-XXXI, 1980, p. 63 y ss.

recto y su carácter longilíneo. La antigüedad peninsular de este diseño dispone ahora de una buena referencia mobiliaria en un fragmento cerámico con ornamentación impresa procedente de la cueva granadina del Agua del Prado Negro datado en el Neolítico Medio-Final del sureste⁹.

Una particularidad a señalar en estos esquemas antropomórficos es su cabeza circular, sólo dibujada, sin estar rellena de pigmento como ocurre con mayor frecuencia. Tal convención se encuentra, sin embargo, en varios antropomorfos insculpidos en alguno de los ricos petroglifos del Valle del Tajo, dados a conocer recientemente, para los que se estima un largo tiempo de ejecución que iría desde etapas neolíticas hasta un Bronce Pleno¹⁰.

También constituye un aspecto reseñable en el sector C la presencia sobre los antropomorfos de sendos motivos elípticos o circulares, componiendo una asociación poco común en las figuraciones esquemáticas cuyo presumible contenido simbólico¹¹ dispone de raros elementos de comparación.

En todos los esquemas antropomórficos interpretados en la Cova del Demo es constante la precisión del sexo. En la mayoría de las figuras su carácter masculino se resalta con la anotación de un fuerte trazo indicativo del pene. La probable excepción —se ha perdido la parte inferior de la figura, lo que impide una certeza absoluta— correspondería a la figura del sector B en la que se anotan dos puntos en el hueco comprendido entre el tronco y los brazos arqueados (fig. 9). Se trata de un diseño bien conocido en el esquematismo meridional documentado también en los últimos tiempos en la Meseta norte. Para Breuil nos encontraríamos ante la indicación de ojos o senos según entendamos los trazos que los delimitan bien como brazos, bien como arcos superciliares¹² y, previamente, como “hombres esquemáticos pasando gradualmente al ídolo del tipo de los dólmenes”¹³, relacionados con el mundo de “las grandes galerías dolménicas y de las estatuas menhir...”¹⁴. La búsqueda de paralelos en el arte mobiliario para estos esque-

⁹ NAVARRETE, M. S. y CAPEL, J., “La Cueva del Agua de Prado Negro (Iznalloz, Granada)”, en *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, n.º 2, 1977, fig. 15, 77, p. 41-56.

¹⁰ MARTINHO, A.; MARTINS, M. M. y DA CUNHA, E., “Felskunst in Tejo-Tal”, en *Madrider Mitteilungen*, XIX, 1978, p. 89-111, y MARTINHO, A., “A Rocha F-155 e a origem do arte no Vale do Tejo”, *Grupo de Estudos Arqueológicos de Porto*. Monografías de Arqueología, n.º 1, Porto, 1981.

¹¹ Pueden señalarse, entre los escasos ejemplos, algunas pinturas del Barranco de la Cueva, Sierra Morera; BREUIL, H., *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique*, III, 1933, Pl. V, 6B, p. 31 y 32 y varios grabados del Tajo; MARTINHO y otros, *Felskunst...*, citado. Una curiosa asociación que recuerda la que comentamos se produce en Rebozo de Nuestra Señora del Castillo donde unos arboriformes —a veces representaciones de ciervos— incluyen entre sus ramas posteriores un signo en el que Breuil veía una cabeza humana; *Les peintures rupestres...*, vol. V, 2, 1933, Pl. XII. Por el contrario para Acosta en *La pintura...*, p. 128, ese signo sobre el ramiforme tendría un distinto significado comparándolo con el ciervo inciso en el vaso de Las Carolinas que muestra entre sus astas un esteliforme; OBERMAIER, H., “Yacimiento prehistórico de Las Carolinas (Madrid)”, *Com. Inv. Paleontológicas y Prehistóricas*, Madrid, 1917, fig. 11.

¹² BREUIL, *Les peintures...*, vol. IV, p. 33.

¹³ BREUIL, H. y OBERMAIER, H., “Travaux en Espagne”, en *l'Anthropologie*, 25, 1914, p. 239.

¹⁴ BREUIL, H. y BURKITT, M., “Les peintures rupestres d'Espagne”, en *l'Anthropologie*, 26, 1915, p. 323.

mas parte ya de los trabajos citados de Breuil quien los relaciona con los ídolos almerienses publicados por Siret, continuándose —con la búsqueda de cronologías más amplias en la cuenca mediterránea y Asia occidental— por P. Acosta en su obra de síntesis aparecida en 1968. En última instancia, esta serie de antropomorfos emparentables por un proceso complejo de asociación con los ídolos oculados de amplia difusión mediterránea —los “ojos de la diosa”¹⁵— implican una segura significación sexual. La complementaridad masculino-femenino resulta evidente en la Cova del Demo, tanto en el sector B que comentamos, como en el conjunto descriptivo del sector E.

En este último las tres figuras reunidas integran una escena cuyo carácter familiar no parece cuestionable, al menos en un primera lectura ajustada a la descripción pictórica, al margen de su hipotético contenido simbólico o conceptual. Tales escenas no son demasiado abundantes en lo esquemático, pero sí se cuenta con un repertorio en crecimiento que evita que sean tratadas de figuraciones excepcionales. El carácter naturalista del sector E ya ha sido comentado en la descripción previa del registro pictórico. Compone una forma expresiva que permite reconocer a figuras de pelo largo provistas de vestido de tendencia acampanada, bien documentado en la iconografía del arte levantino¹⁶ al igual que la descripción de parejas o de grupos familiares. Una curiosa unión de una figura esquemática masculina de extremidades arqueadas —con vestido— con otra probablemente femenina de carácter naturalista, se conserva en la estación soriana de Valdecaballos¹⁷. Ejemplos como éste, más otros argumentos ya señalados apoyan la idea de Jordá de que la expansión de los antropomorfos con piernas y brazos en arco estaría relacionada con la fase estilizada-estática del arte levantino, episodio que constituiría la unión entre lo levantino y lo esquemático¹⁸. Las pinturas de la Cueva del Demo son otro testimonio más en el fortalecimiento del tal hipótesis.

El resto de las figuras humanas de la estación nada nuevo pueden aportar a lo ya dicho, y menos aún los probables signos como el cuadrado aflechado del sector A cuya filiación iconográfica es imprecisable. De los dos zoomorfos que componen el repertorio temático de la estación solamente uno permite algunas consideraciones (fig. 12). Por la cabeza pequeña y las orejas cortas (tampoco se puede excluir que sean cuernos poco desarrollados) y especialmente la longitud y grosor de la cola, hay que descartar que represente

¹⁵ BERNIER, J. y FORTEA, J., “Nuevas pinturas rupestres esquemáticas en la provincia de Córdoba. Avance a su estudio”, en *Zéphyrus*, XIX-XX, 1968-69, p. 163-164.

¹⁶ JORDA, F., “La sociedad en el arte rupestre levantino”, en *Papeles del Laboratorio de Arqueología*, 11, Valencia, 1975, p. 173.

¹⁷ ORTEGO, T., “Valdecaballos, estación de arte rupestre esquemático”, en *Misc. Homenaje a H. Breuil*, t. II, Barcelona, 1965, p. 215, lám. III.

¹⁸ JORDA, F. en JORDA y BLÁZQUEZ, *Historia del Arte Hispánico I. La Antigüedad*, Madrid, 1981, p. 124-131.

un cáprido, animal muy común en lo esquemático. El rasgo más destacado por el autor de la pintura es la cola, miembro que en cérvidos y cápridos es muy corto o inexistente. La posibilidad de identificación se centraría entonces entre los équidos —caballo o asno— o los cánidos. Ambas variedades de cuadrúpedos han sido anotadas en estaciones esquemáticas tanto del sector meridional¹⁹ como en yacimientos de las regiones septentrionales de la Península²⁰. ¿Acaso se trata aquí de un perro, lobo o zorro?

Una última consideración debe ser tenida en cuenta en la medida del contenido plástico de la Cova del Demo; el aspecto organizado, ordenado, de los diferentes esquemas y sectores.

No hay, en efecto, en esta estación repintados o yuxtaposiciones, ni siquiera paneles confusos. Por el contrario, las pinturas de la Cova del Demo mantienen su independencia en los sectores sin interferirse entre sí, como si se integraran en un espacio pautado en el que no se permiten anotaciones complementarias o repeticiones. La apariencia inconexa entre los diferentes motivos y su aire acentuadamente simbólico o emblemático apuntan hacia un valor mitográfico o ideográfico de ese arte, anterior a lo propiamente pictográfico. Como se ha escrito “lo que distingue fundamentalmente la impresión mitográfica es su estructura en dos dimensiones”, alejándola del lenguaje hablado “cuya emisión es lineal”. De esta manera la “expresión gráfica sustituye al lenguaje la dimensión de lo inexpresable”²¹, lo que hace que, en definitiva, el arte aparezca íntimamente ligado a la religión.

Esa dimensión religiosa —tantas veces señalada en los estudios sobre las creaciones rupestres de las sociedades prehistóricas— es sugerida en esta gruta del occidente asturiano por el propio espacio en que se ubica, dominante, de acceso difícil, por el recinto particularizado de la cueva, y por el presumible valor semiológico de las pinturas que aglutinan formas distintas de representación (esquemas, signos, etc.), de un mismo flujo conceptual.

El contexto en el que se arrope tal fenómeno plástico y espiritual será objeto de consideración en las reflexiones que siguen.

EL ARTE DE LA COVA DEL DEMO EN EL MARCO DEL ESQUEMATISMO PENINSULAR

Las hipótesis explicativas de la génesis y desarrollo del arte esquemático no son independientes de aquellas otras que tratan de los procesos culturales más amplios en los que se estima que debe ser incardinado el esquema-

¹⁹ Se señala un probable lobo en Nuestra Señora del Castillo (Almadén); BREUIL, *Les peintures...*, t. 2, 1933, Pl. XI, 31.

²⁰ BELTRÁN, A., “Las pinturas esquemáticas de Lecina (Huesca)”, en *Caesaraugusta*, 35-36, 1971-72, p. 71-100 y DIAZ CORONEL, L., “Nuevas pinturas rupestres y su protección en Os de Balaguer (Lérida)”, en *XIII Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza, 1975, p. 232 y fig. 4.

²¹ LEROI GOURHAN, A., *El gesto y la palabra*. Ed. Bib. Un. Cent. Venezuela, 1971, p. 191 y ss.

tismo. La lectura de la bibliografía producida al respecto desde fines de la década de los sesenta, muestra la oscilación entre posturas parcialmente, al menos, antagónicas, sin necesidad de recurrir a las monografías u obras de síntesis elaboradas en décadas anteriores.

La comparación entre ciertos esquemas pintados en estaciones meridionales de la península y algunos diseños inscritos en vasos cerámicos de la misma región, permitió afirmar las relaciones, causales y de contemporaneidad, entre algunos momentos de la tendencia plástica esquemática y las primeras sociedades metalúrgicas de España.

A partir de 1960 las tesis orientalistas en la explicación del surgimiento de poblados como el almeriense de Los Millares, u otros con fortificaciones parecidas en el estuario del Tajo, adquirieron una gran audiencia bajo el influjo de la corriente difusionista, con la correlativa e inevitable aplicación de las cronologías cortas, construidas sobre las secuencias culturales elaboradas en el Oriente Próximo y en el Mediterráneo Oriental. En esta tesitura se alinean los escritos de Blance o Almagro y Arribas, entre otros²². La influencia de tales propuestas se tradujo de manera acusada en muchos de los análisis históricos del arte esquemático realizados por la misma época, tanto en obras de conjunto como en los estudios dedicados a estaciones concretas²³. El peso de las corrientes orientales se amplía a diversos componentes de las figuras esquemáticas peninsulares en un marco mucho más complejo, en el que tendrían cabida las relaciones de contemporaneidad entre algunos episodios de la pintura levantina y el desarrollo de la esquemática, como el descrito por F. Jordá para los "tocados de plumas"²⁴. "Ambos fenómenos —como escribió hace años este autor— tienen sus raíces en las culturas agrícola-ganaderas de los pueblos del Mediterráneo Oriental"²⁵.

La óptica del caudal aculturador oriental tuvo —en el tiempo que analizamos en estas breves anotaciones—, su reverso en la defensa de la capacidad de cambio y transformación de las sociedades indígenas, generadoras de la complejidad y polimorfismo de su propio universo cultural. La lectura autoctonista cubre —al igual que la orientalista— una variedad considerable de posturas que van desde la aceptación de simples influjos externos como estimulantes de la evolución cultural indígena²⁶ hasta posturas de verdadero rechazo a cualquier injerencia alógena.

²² ARRIBAS, A., "El urbanismo peninsular durante el Bronce Primitivo", en *Zéphyrus*, X, 1959, p. 81-128; ALMAGRO, M. y ARRIBAS, A., "El poblado y la necrópolis megalíticas de Los Millares", Madrid, 1963, p. 195; BLANCE, B., "Early Bronze Age colonist in Iberia", en *Antiquity*, 35, 1961, p. 192 y ss.; SCHUBART, H., "Las fortificaciones eneolíticas de Zambujal y Pedra do Ouro, en Portugal, X Cong. Arq. Nacional (Mahón, 1967), Zaragoza, 1969, p. 197-204.

²³ Véase por ejemplo: ACOSTA, *La pintura rupestre...*, citado y BERNIER y FORTEA, *Nuevas pinturas...*, p. 143-164.

²⁴ JORDÁ, F., *Los tocados de plumas...*, p. 35-87.

²⁵ JORDÁ, F., *Notas para una revisión...*, p. 47-76.

²⁶ BOSCH GIMPERA, P., "Los problemas del neo-eneolítico peninsular y el simposio de 1959", en *Zéphyrus*, XII, 1961, p. 43-53.

En el caso particular de la génesis de las culturas en tránsito del neolítico a la metalurgia, es sabida la incidencia que en su estudio produjo la introducción de las técnicas de datación por el radiocarbono y, aún más, su posterior corrección a partir de las escalas temporales obtenidas por la dendrocronología. Los nuevos esquemas cronológicos venían a reforzar las tesis de quienes habían estimado como más sólidos los argumentos de un desarrollo occidental e independiente, entre los que cabe señalar como muy significativo a P. Bosch Gimpera²⁷.

La denominada revolución del C-14²⁸ hirió en profundidad los postulados difusionistas, estimulando como alternativa la elaboración de teorías sobre las que cimentar una visión nueva de los fenómenos neolíticos tardíos —como el megalitismo— y de las novedades creadoras de un nuevo modelo cultural en el que se integrarían el laboreo y la transformación de los minerales metálicos. De esta manera se trata de explicar en la actualidad la aparición de los poblados fortificados como Los Millares o Zambujal —por citar dos de los mejor conocidos— a partir del “desarrollo interno de las fuerzas productivas” en los grupos locales —con una metodología inspirada en el materialismo dialéctico²⁹—, proceso que no excluiría la posibilidad de que la demanda oriental de metales actuara de impulsora de los cambios.

En esa búsqueda del impulso interno transformador del modelo cultural, sin recurrir a empujes alógenos, se sitúan trabajos recientes como los debidos a Chapman o Gilman. Para ambos autores el desencadenante de las modificaciones económicas y sociales no era el uso y la distribución de los metales, sino el incremento de la producción agrícola con el empleo de técnicas de irrigación que permitirían la obtención de altos excedentes³⁰. El uso de artículos metálicos sería la consecuencia —y no la causa— de ese despegue económico. Para otros autores no hay discontinuidad entre el neolítico tardío y el calcolítico, pero los primeros constructores de dólmenes serían mineros indígenas³¹.

La aceptación por el gran número de investigadores de las tesis occidentalistas creó un estado de opinión del que no se sustrajeron las interpretaciones sobre el nacimiento y la evolución de las manifestaciones pictóricas

²⁷ BOSCH GIMPERA, P., “Cultura megalítica portuguesa y culturas españolas, en *Rev. Guimarães*, LXXVI, 1966, p. 265 y ss. Para este tipo de cuestiones puede verse una detallada exposición en; ARRIBAS, A. y MOLINA, F., “Estado actual de la investigación del megalitismo en la Península Ibérica”, en *Scripta Prehistórica*; JORDÁ, F., *Oblata. Salmanticae*, MCMLXXXIV, p. 63-112.

²⁸ RENFREW, C., *Before Civilization. The Radiocarbon Revolution and Prehistoric Europe*, London, 1973.

²⁹ VAZ PINTO, C. y PARREIRA, R., “Acerca do conceito de colónia no Calcolítico da Estremadura”, en *O Neolítico e o Calcolítico em Portugal*, Porto, 1979, p. 135-143.

³⁰ GILMAN, A., “Bronze Age Dynamics in Southeast Spain”, en *Dialectical Anthropology*, 1, 1976, p. 307-319; IDEM, “The Development of Social Stratification in Bronze Age Europe”, en *Current Anthropology*, 22, 1981, especialmente, p. 6 y 8; CHAPMAN, A., “The evidence for prehistoric water control in Southeast Spain”, en *Journal of Arid Environments*, 1, 1978, p. 261-274.

³¹ ROTHENBERG, R. y BLANCO FREIJEIRO, A., *Ancient Mining and Metallurgy in South West Spain*, London, 1981.

cas rupestres. F. Jordá en un escrito reciente, alude al esquematismo como una "extraordinaria creación cultural peninsular"³². P. Acosta opta en su último trabajo de síntesis por la valoración de la capacidad creativa de las poblaciones prehistóricas peninsulares, tomando como apoyo en su análisis de lo esquemático diversos paralelos mobiliarios de exclusivo origen hispánico, pero mostrándose prudente partidaria de conjugar los factores "autóctono y alóctono"³³.

Pese a la acentuación del tono occidentalista en la reconstrucción de los procesos culturales apuntados, hay una evidente resistencia a eliminar definitivamente la llegada a las costas mediterráneas españolas de conceptos, productos tecnológicos e incluso visitantes orientales. En la bibliografía actual—si bien con matices en la mayoría de las ocasiones—está presente esta actitud³⁴. Yendo más allá en el tiempo, es preciso recordar que el neolítico peninsular más antiguo sigue siendo interpretado como un fenómeno que "no hunde sus raíces en los momentos anteriores documentados en la península"³⁵. Hacia un origen mediterráneo siguen apuntando tanto los productos cerámicos como los cereales o los animales domésticos documentados en los niveles neolíticos iniciales.

Las diversas consideraciones precedentes no resultan inconexas con el tema que nos ocupa, ya que si se nos muestra como incuestionable lo espectacular y peculiar del arte esquemático ibérico—bien por la variedad iconográfica catalogada, bien por la extraordinaria cifra de estaciones inventariadas en un ámbito espacial muy dilatado—también es cierto que el volumen de elementos comparativos propuestos—pictóricos o mobiliarios—, correspondientes a diversas regiones de la cuenca mediterránea no debe ser desahuciado sin más miramientos.

Obviando los particularismos de cada caso es verosímil un cierto grado de afinidad entre nuestro esquematismo y el que se conserva en las paredes de la cueva de Porto Badisco (Otranto, Italia) para el que se propone un momento Neolítico-Eneolítico, inferido de los materiales cerámicos apareci-

³² JORDÁ CERDA, F., "Introducción a los problemas del arte esquemático de la Península Ibérica", en *Col. Int. Arte Esq. Pen. Ib.*, Ponencia I, Salamanca, 1982.

³³ ACOSTA, P., "El arte rupestre esquemático ibérico: problemas de cronología preliminares", en *Scripta Praehistorica. Francisco Jordá. Oblata. Salmanticae, MCMLXXXIV*, esp. p. 34 y 35.

³⁴ Véase, a modo ilustrativo: SANGMEISTER, E. y SCHUBART, H., "Zambujal. Die Grabungen 1964 bis 1973", *Madriдер Beitrage*, Band 5, 1981 (p. 254) o el artículo sinóptico de los mismos autores en "Revista de Arqueología", n.º 37 (p. 20-33).

³⁵ MARTÍ, B., "El neolítico de la Península Ibérica. Estado actual de los problemas relativos al proceso de neolitización y evolución de las culturas neolíticas", en *Saguntum*, 13, 1978, p. 93. Aún cuando la discusión sobre la génesis del neolítico peninsular se haya animado en los últimos tiempos con las novedades aportadas por yacimientos de cronología radiocarbónica alta—tanto en Castellón, como en la Andalucía Occidental—el registro documental más extenso y sólido sigue correspondiendo a Cova de L'Or. Puede verse un estado actual de la cuestión en MUÑOZ AMILIBIA, A. de, "La neolitización en España: problemas y líneas de investigación", en *Scripta Praehistorica. Francisco Jordá. Oblata, Salmanticae, MCMLXXXIV*, p. 349 y ss.

dos en el yacimiento³⁶. El papel que pudiera jugar este conjunto en una visión difusionista como "un punto de apoyo de las corrientes que en el IVº milenio cruzaron el mediterráneo hasta el SE. y S. de España" ha sido estimado recientemente por A. Beltrán³⁷.

Frente a la tendencia generalizada en los últimos años a situar el esquematismo en estrecha relación con las culturas calcolíticas³⁸ se vuelve en la actualidad a rastrear sus raíces en el mundo neolítico³⁹, quizá dentro del Neolítico Antiguo, "alcanzando un primer gran desarrollo con la tipificación de las cerámicas impresas y desarrollo de las incisas, es decir, un Neolítico Medio"⁴⁰. A este primer episodio en el área Subbética seguiría uno segundo que incorporaría nuevos diseños y cuya referencia secuencial se encontraría en Los Millares y en los asentamientos calcolíticos del SE.

En ese segmento temporal, amplio, con procesos culturales complejos en los que actúa el binomio explicativo autoctonismo-alogenismo, parece enraizarse, en definitiva, de manera difícilmente dissociable, el surgimiento ideológico y plástico del esquematismo artístico.

La relación *Calcolítico-Arte Esquemático* disfruta de la aceptación más generalizada entre los estudiosos, vinculando la progresión de los conocimientos metalúrgicos o el uso de los metales, con el traslado paralelo del ideario que determina la práctica de pintar en cuevas y abrigos. Este momento, muy preciso en Sierra Morena y Cabecera del Segura, marca la penetración en tierras Peninsulares en sentido Sur-Norte apreciándose, a medida que se alcanzan áreas más septentrionales, influencias del arte estilizado, levantino⁴¹.

Bajo estos planteamientos se reconstruye la historia del esquematismo como un proceso diacrónico que cubre situaciones culturales específicas en las diferentes áreas donde se hace presente. Los particularismos regionales, las tendencias distintas, serían el fruto de la conjunción de unas bases culturales diversas con una corriente compleja en la que se entremezclarían factores de orden material, económico, tecnológico con otros superestructurales, ideológicos. No deja de sugerirnos todo ello la idea de la difusión del esque-

³⁶ GRAZIOSI, P., *L'Arte Preistorica in Italia*, Sansoni Editori, Firenze, 1973, p. 130-145.

³⁷ BELTRÁN, A., "El arte esquemático en la Península Ibérica: Orígenes e interrelaciones para un debate", en *Col. Inter. Arte Esquemático de la Península Ibérica*, Ponencia IV (edición fotocopia), Salamanca, 1982, p. 8; IDEM, "Las pinturas de la cueva de Porto Badisco y el arte parietal esquemático español", en *Caesaraugusta*, 53-54, 1981, p. 183-194.

³⁸ JORDA, F., en JORDA, F. y BLÁZQUEZ, J. M., *Historia del Arte Hispánico. I. La Antigüedad*, Madrid, 1981, p. 124-131; BELTRÁN, A., *El arte esquemático...*, 1982, citado, p. 9; RIPOLL, E., "Cuestiones en torno a la cronología del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica", en *Simposio Internacional de Arte Rupestre*, Barcelona, 1966, p. 192.

³⁹ ACOSTA, P., *El arte rupestre...*, MCMLXXXIV, p. 44.

⁴⁰ CARRASCO, J. y PASTOR, M., "Avance al estudio de las pinturas rupestres esquemáticas en la Cueva del Plato. Panel "A" (Otiñar, Jaén)", en *Zéphyrus*, XXXII-XXXIII, 1981, p. 180.

⁴¹ JORDA, F., en JORDA, F. y BLÁZQUEZ, J. M., *Historia del Arte Hispánico...*, citado.

matismo como un ingrediente de un fenómeno de mayor amplitud; la neolitización.

El impulso inicial, por lo menos, ha sido interpretado de esa manera cuando se escribe que “la primera expansión de ese arte parietal fue paralela a la expansión de su cultura material”⁴². El episodio metalúrgico subsiguiente significa la incorporación a esa tendencia artística de nuevos motivos iconográficos, tal vez la materialización de un nuevo caudal de ideas y de novedades tecnológicas que para regiones marginales podrían haber significado la definitiva admisión de las formas de vida neolíticas. Acaso esa circunstancia se vislumbre en las zonas septentrionales de la Meseta o en las regiones ribereñas del Mar Cantábrico.

El mapa de distribución de las estaciones con pinturas esquemáticas en la Península muestra la endeblez del repertorio en las áreas últimamente indicadas. Con la excepción del potente y personalísimo foco artístico gallego, —cuyos petroglifos se concentran en un espacio restringido, circunstancia que no debe ser pasada por alto— no hay un fenómeno plástico en las regiones norteñas sustitutivo de lo esquemático. Salvo los megalitos decorados y algunos grabados al aire libre, pobres y ambiguos, lo único reseñable es, justamente, la escasa pintura esquemática en cuevas o abrigos cuyo catálogo útil se circunscribe a los conjuntos asturianos de Peña Tu, Fresneu y el que consideramos en estas páginas. Resultan lejanos los yacimientos salmantinos u otros de la Submeseta Norte⁴³ y algo más próximas las estaciones portuguesas del tramo Beira occidental de la Cuenca del Duero; Penas Róias, Pala Pinta o Paredes de Beira⁴⁴, en un área en la que nos consta la potencia y la antigüedad de los sepulcros megalíticos, algunos de los cuales conservan pinturas antropomórficas o zoomórficas, esquemáticas, en las caras visibles de sus ortostatos.

Las estaciones asturianas constituyen de momento enclaves aislados en el ámbito cantábrico. Los diseños en ellas representados —como ocurre también en muchas de las pinturas meseteñas— no tienen referencias locales en las decoraciones cerámicas. Esa circunstancia adquiere aquí unos límites insuperables; realmente ni el megalitismo, ni los episodios culturales posteriores proporcionaron hasta ahora restos cerámicos dignos de ser estimados. La constatación repetida de este vacío en el mapa de la alfarería primitiva nos impulsa a la consideración del empleo multisecular de recipientes precederos en madera, pellejos de animales, etc.⁴⁵.

⁴² ACOSTA, P., *El arte rupestre...*, MCMLXXXIV, p. 45.

⁴³ Lo más cercano en el sector septentrional peninsular son las pinturas de la Cueva de Los Burros, en Cervera del Pisuerga (Palencia), BREUIL, H., *Les peintures...*, vol. I, p. 37.

⁴⁴ FERREIRA, C. A. y MOURINHO, A. M., “Pinturas rupestres esquemáticas de Penas Róias, Terra de Miranda do Douro”, en *Arqueologia*, número três, Porto, 1981, p. 43-48; OLIVEIRA JORGE, V., “Gravuras portuguesas”, en *Colq. Int. Arte Esquemático*, Salamanca, 1982, Ponencia V.

⁴⁵ DE BLAS, M. A., *La Prehistoria Reciente en Asturias*. Fundación Pública de Cuevas y Yacimientos Prehistóricos de Asturias, Oviedo, 1983.

Por otra parte, salvo en el caso de Peña Tu que comentaremos, no se conocen evidencias arqueológicas asociadas a los abrigos que faciliten la ubicación cultural de las pinturas figuradas en los mismos. En tales circunstancias la analogía tipológica y la referencia a los procesos generales del esquematismo a escala peninsular son recursos imprescindibles en el intento de filiación de la *Cueva del Demo*, al igual que lo es el contexto inmediato, en el que deberán hallarse los restos materiales de las sociedades prehistóricas receptoras y productoras de esa corriente artística.

La estación de Fresneu dista unos sesenta kilómetros en línea de aire de la Cueva del Demo, al igual que ésta, se emplaza en un punto de topografía relevante. Los diversos abrigos y una cueva donde aparecen las pinturas, dominan desde su altura (entre 600 y 800 m. s. n. m.), la angostura de un desfiladero profundo que abriéndose paso entre las calizas permite el acceso al Puertu Ventana⁴⁶. Esa ubicación, en plena cordillera cantábrica sobre una vía natural de contacto entre el reborde norte de la Meseta y los territorios centrales de Asturias, resulta muy sugerente, sino claramente significativa.

En Fresneu la expresión pictórica parece pautada en dos niveles paulatinos de desarrollo tanto temáticos como estilísticos. Los conjuntos en distintos abrigos o covachas se suceden siguiendo un itinerario ascendente que culmina en la denominada Cueva del Ganau. Los conjuntos inferiores incluyen casi exclusivamente representaciones de animales (cápridos) ajustadas a los convencionalismos formales del esquematismo más lineal. En la zona media (Abrigo del Ganau), aparecen también representaciones antropomórficas esquemáticas y motivos geométricos con reticulado interno (los denominados ídolos). Finalmente el tramo superior de la estación agrupa esquemas idoliformes, uno de ellos oculado, con pinturas de tipo naturalista (figuras humanas) y algunos signos.

En síntesis, del principio al final se transita desde esquemas animales a animales más figuras humanas, antropomorfos e ídolos y, por último, figuras humanas naturalistas, idoliformes y signos. Todo sugiere un proceso de adición progresiva desde los elementos emblemáticos más elementales hasta la reunión de diferentes estilos y conceptos, produciéndose la simultaneidad entre lo que cabría calificar genéricamente de simbólico con ciertos elementos de apariencia más descriptiva, casi podría decirse pictográfica.

La contemporaneidad esquematismo-naturalismo en los conjuntos rupestres ya ha sido comentada más arriba, pero en el caso de Fresneu oscurece su filiación tempo-cultural. En efecto, los idoliformes recuerdan diseños antiguos, enraizados en los primeros horizontes metalúrgicos, tal vez paralelizables incluso con algunas estelas-guijarro de fines del 2.º Milenio⁴⁷. La re-

⁴⁶ MALLO VIESCA, M. y PÉREZ, M., "Pinturas rupestres esquemáticas de Fresnedo, Teverga (Asturias)", en *Zephyrus*, XXI-XXII, 1971.

⁴⁷ DE BLAS, M. A., *La Prehistoria Reciente...*, p. 231.

presentación única de la Cueva del Ganau ofrece marcadas semejanzas con un canto decorado procedente de una cueva de la cuenca del Sella, en el territorio oriental de Asturias. El canto en cuestión con una cara aplanada sobre la que se desarrolla una teoría reticulada inscrita en una superficie elíptica procede, sin datos precisos sobre su hallazgo, de un yacimiento expoliado a fines del XIX. De dicho saqueo se conservan, junto con el canto, un hacha pulimentada y un puñal de espigo que por su tipología pudiera ser catalogado como un producto *epicampaniforme* de etapas avanzadas dentro de la primera mitad del segundo milenio antes de Cristo. El que el guijarro decorado, junto con el puñal, compongan un posible correlato del ídolo con puñal de Peña Tu o de la estela leonesa de Tabuyo del Monte fue estimado ya en otra ocasión⁴⁸.

Las figuras de tipo naturalista, por el contrario, señalarían tiempos posteriores. Una de ellas sujeta una espada en la que se aprecia netamente su empuñadura abultada. Otro personaje extiende un brazo hacia un círculo. El deseo de penetrar en el sentido de esta escena —en la que incluso habría un tercer personaje probablemente herido por el portador de la espada— nos sugirió paralelos en el armamento de la Edad del Hierro y en escenas ceremoniales como la expresada en la diadema áurea pre-romana de los Oscos (siglos III-I antes de Cristo) hallada en el occidente asturiano⁴⁹. Semejantes propuestas implicarían una acentuada modernidad para el arte de Fresneu y la longevidad de los motivos y tipos esquemáticos en la Cordillera Cantábrica⁵⁰. Conviene reconocer, no obstante, que la filiación de la espada nunca resultará segura aunque se recurra a la variedad de las tablas tipológicas ya existentes para el armamento de las edades metálicas peninsulares.

La perduración del esquematismo constituye una idea compartida por buena parte de los autores que han tratado este fenómeno⁵¹. Esa corriente acabaría bien entrada la Edad del Hierro, “con la penetración del aportado (arte) por las gentes hallstáticas del Hierro I y agotarse con la aculturación del arte de los pueblos colonizadores y de los iberos del litoral”, como quiere A. Beltrán⁵². Aún más cerca de etapas históricas lo lleva E. Ripoll opinan-

⁴⁸ DE BLAS, M. A., *La Prehistoria Reciente...*, p. 230; IDEM, “El ídolo de la Cueva del Cuélebre (Asturias)”, en *Miscelánea Arq. XXV Aniversario Cursos Inter. de Prehistoria y Arqueología de Ampurias*, Barcelona, 1974, p. 169-174.

⁴⁹ DE BLAS, M. A., *La Prehistoria Reciente...*, p. 231.

⁵⁰ Para MALLO VIESCA, M. y PÉREZ, M., *Pinturas rupestres...*, citado, el conjunto de Fresneu se dividiría en dos etapas: esquemática y naturalista, concluyendo que se situaría “en un Bronce II en su etapa final el grupo naturalista y ligeramente anterior el esquemático”, p. 136. F. JORDA piensa, al contrario, que “yacimientos como los de Fresnedo, con sus varias fases, parecen haber perdurado hasta los comienzos de la Edad del Hierro, es decir, hasta el 800 a. de C.”, en JORDA, F. y BLÁZQUEZ, J. M., *Historia del Arte Hispánico...*, p. 131.

⁵¹ ACOSTA, P., *La pintura rupestre...*, 1968, p. 186 y *El arte rupestre esquemático...*, 1984, p. 53; JORDA, F., *Los tocados de plumas...*, citado, p. 69-70; IDEM, “Sobre la cronología del arte rupestre levantino”, en *XII Congreso Nacional de Arqueología* (Jaén, 1971), Zaragoza, 1973, p. 99-100.

⁵² BELTRÁN, A., “El problema de la cronología del arte rupestre esquemático español”, en *Caesaraugusta*, 39-40, 1975-76, p. 16; IDEM, *El arte esquemático en la Península Ibérica...*, Salamanca, 1982.

do que “en muchos lugares del interior de la Península pinturas e insculturas llegarían hasta la conquista romana”⁵³.

Comprensiblemente, las estimaciones de la continuidad de lo esquemático se fundamentan en entidades menos precisas por su propia pertenencia a un fenómeno en proceso de desintegración. Ocasionalmente se toman como ilustrativas algunas figuras esquemáticas en contextos tardíos como lápidas o estelas funerarias, vasos cerámicos, etc. Ahora bien, conviene no olvidar la necesaria distinción entre representaciones esquemáticas —que pueden surgir en cualquier fase cultural— y los verdaderos conjuntos de arte esquemático en los que continente y contenido se interrelacionan componiendo un discurso particular y diferenciado, cuya expresión habitual viene constituida por las pinturas y el espacio —cuevas, abrigos o roquedos— en el que aquellas se inscriben. En definitiva, el “lugar” en el que aparece el esquematismo es fruto de la intención de quienes pintan y graban y no del azar, y su elección y dimensiones dependen del trasfondo ideológico que determina el acto de pintar.

En este último sentido se nos muestran como referencias más firmes algunas estaciones recientemente publicadas; el caso tan llamativo de Jimena de la Frontera con representaciones de barcos⁵⁴ o el de Peña Mingubela con sus figuras de guerreros con escudo redondo y larga espada⁵⁵. En ambas estaciones se proponen, por comparación con elementos materiales muy precisos, fechas protohistóricas.

Volviendo a los conjuntos asturianos que estábamos considerando queda indicar una sugerencia postrera: la asociación hombre-círculo de Fresneu, aunque con unos recursos estilísticos distintos, ¿no tendrá el mismo contenido conceptual que los antropomorfos también con círculo de la Cueva del Demo?

La restante estación con pinturas esquemáticas, superada ya la Cordillera Cantábrica, es el célebre roquedo de Peña Tu (Llanes) en el que las precisiones tempo-culturales disponen de una mayor base argumental. Dejando aparte los grabados modernos superpuestos al conjunto prehistórico, nos encontramos con dos concepciones representativas fácilmente diferenciables; una esquemática, en sentido estricto, de figuras pequeñas pintadas en rojo, y otra —el conjunto *ídolo puñal*— de gran tamaño, combinando el piqueteado y la pintura. El total del panel es bien conocido puesto que se han

⁵³ RIPOLL, E., *Cuestiones entorno a la cronología...*, 1966, p. 192. O hasta momentos avanzados de la Edad del Hierro; IDEM, “Cronología y periodización del esquematismo prehistórico en la Península Ibérica”, *Colq. Inter. Arte Esquemático Península Ibérica*, Ponencia III, Salamanca, 1982.

⁵⁴ BARROSO, C., “Nuevas pinturas rupestres en Jimena de la Frontera (Cádiz). Abrigo de la Laja Alta”, en *Zéphyrus*, XXX-XXXI, 1980, p. 23-42.

⁵⁵ GONZÁLEZ-TABLAS, F. J., “Las pinturas rupestres de Peña Mingubela (Avila)”, en *Zéphyrus*, XXX-XXXI, 1980, p. 43-62.

publicado los calcos e interpretaciones, parcialmente distintas, del mismo en dos ocasiones⁵⁶.

La contemporaneidad de las pinturas y del “ídolo con puñal” parece segura, de tal manera que las posibilidades de datación para este último binomio afectan en igual medida a las representaciones típicamente esquemáticas.

Todos los argumentos utilizados hasta el momento se centran preferentemente en la representación del puñal —en el que parecen mantenerse con fidelidad suficiente los atributos formales del arma real en la que se inspira— y su clasificación tipológico-cultural⁵⁷. El modelo original, en síntesis, podría ser un puñal con espigo propio de un momento epicampaniforme durante el Bronce Antiguo en cierta medida semejante al asturiano del puerto de Gumial (Alto Aller)⁵⁸, o a espadas más tardías como la de Cuevallusa I (Santander)⁵⁹. También se han indicado acusadas similitudes formales entre el petroglifo de Peña Tu y la espada leonesa de Sabero. Esta última representa un diseño “atlántico” con referencias morfológicas en los puñales británicos y armoricanos antiguos y también en las producciones epicampaniformes, dentro de una tradición metalúrgica “de enormes afinidades con la existente a ambos lados del Canal de la Mancha durante la plenitud del Bronce Antiguo”⁶⁰. En virtud de estas valoraciones la representación de Peña Tu podría haberse producido alrededor del siglo XVIII antes de Cristo, propuesta cronológica que afecta en la misma medida a las pinturas esquemáticas que componen el conjunto rupestre asturiano.

Peña Tu propicia además otras consideraciones. El binomio antropomorfo (o ídolo)-arma tiene un paralelo de especial valor en la laja leonesa de Tabuyo del Monte⁶¹, que con su espada y alabarda reafirma la cronología del Bronce Antiguo para tales representaciones como se ha señalado en diversas ocasiones⁶². La tendencia iconográfica de estos ídolos geometrizados

⁵⁶ HERNÁNDEZ PACHECO, E.; CABRÉ, J. y VEGA DEL SELLA, “Las pinturas prehistóricas de Peña Tu”, *C. I. P. P.*, memoria n.º 2, Madrid, 1914, y BUENO, P. y FERNÁNDEZ MIRANDA, M., “El Peñatu de Vidiago (Llanes, Asturias), en *Altamira Symposium*, Madrid, 1981, p. 451-458.

⁵⁷ HERNÁNDEZ PACHECO y otros, citado; ANATI, E., “El arte rupestre galaico-portugués”, en *Simpósio Internacional de Arte Rupestre-Barcelona, 1966*, Barcelona, 1968, p. 233; ALMAGRO GORBEA, M., “La espada de Guadalajara y sus paralelos peninsulares”, en *Trabajos de Prehistoria*, 29, 1972, p. 61; DE BLAS, M. A. en DE BLAS, M. A. y otros, *Historia General de Asturias*, t. I, Gijón, 1978, p. 101-102; BUENO, P. y FERNÁNDEZ MIRANDA, M., *El Peñatu...*, p. 462-463; etc.

⁵⁸ ESCORTELL, M., “Dos puñales de la Edad del Bronce hallados en el Puerto del Gumial (Alto Aller)”, en *Bol. Ins. Est. Asturianos*, 79, 1973, p. 411-419; DE BLAS, M. A., en DE BLAS, M. A. y otros, *Historia General de Asturias...*, citada, p. 100; BUENO, P. y FERNÁNDEZ MIRANDA, M., *El Peñatu...*, p. 462.

⁵⁹ DE BLAS, M. A., *La Prehistoria Reciente...*, p. 230.

⁶⁰ DELIBES, G.; AVELLO, J. L. y ROJO, M. A., “Espadas del Bronce Antiguo y Medio Halladas en la provincia de León”, en *Zephyrus*, XXXIV-XXXV, 1982, p. 154-160.

⁶¹ ALMAGRO BASCH, M., “Los ídolos y estela decorada de Hernán Pérez (Cáceres) y el ídolo-estela de Tabuyo (León)”, en *Trabajos de Prehistoria*, 29, 1979, p. 105 y ss.

⁶² DELIBES, G. y MANZANO, J., “Calcolítico y Bronce en Tierras de León”, en *Lancia*, I, 1983, p. 29 y ss.

tendrá larga vida durante la Edad del Bronce con diversas expresiones centradas particularmente en el cuadrante sur-occidental de la Península, vinculados a estructuras funerarias como se deduce de diversos conjuntos⁶³. Si realmente los antecedentes peninsulares de este fenómeno se sitúan justamente en Peña Tu y Tabuyo⁶⁴, la primera estación viene a constituir un punto de apoyo para la aceptación del sentido funerario de dichos monumentos.

Efectivamente, Peña Tu es una prominencia rocosa en el extremo oriental de la Sierra Plana de la Borbolla; un conjunto topográficamente acusado en un espacio consagrado desde tiempos anteriores por la erección en el mismo de una compleja y extensa necrópolis megalítica. Un último recuento de las arquitecturas tumulares, con organización interna diversa, catalogadas en este sector de las Sierras Planas supera el medio centenar de monumentos⁶⁵ en los que algunos elementos líticos procedentes de los ajuares apuntan a una fase calcolítica⁶⁶. En el espolón rocoso las pinturas y grabados se disponen en un pequeño abrigo orientado precisamente hacia la gran necrópolis. Señalábamos también líneas más atrás el posible trasunto ídolo-puñal de Peña Tu en el canto con decoración geométrica y el puñal de espigo de la Cueva del Cuélebre (Cangas de Onís). Dada la parquedad de los objetos hallados en ese yacimiento, en realidad un gran abrigo, no sería extraño el que fueran restos de inhumaciones; los hallazgos recientes en zonas próximas prueban el uso sepulcral por esa época de algunas covachas.

Tendríamos de esta manera en Peña Tu la conjunción de dos corrientes plásticas diferentes unidas a una misma finalidad funeraria. Una la esquemática, de procedencia meridional, peninsular, y otra —el ídolo estela con la espada o puñal— vinculada a “influjos atlánticos”.

Sobre la procedencia extrapeninsular de la iconografía más notable de Peña Tu existen propuestas genéricas desde la primera publicación de sus representaciones. Si bien es cierto que algunos fenómenos alógenos citados como referencia —el arte funerario de los hipogeos del Marne, por ejemplo— no son aisladamente paralelos válidos, no lo es menos el hecho de que en diferentes áreas europeas las representaciones humanas idealizadas, provistas de armamento, conforman una actitud común, muy generalizada, adscrita en numerosas ocasiones a estructuras o recintos mortuorios⁶⁷. Sus vínculos

⁶³ ALMAGRO GORBEA, M., “El Bronce Final y el Periodo Orientalizante en Extremadura”, *Bib. Praeh. Hispana*, XIV, Madrid, 1977, p. 192-193.

⁶⁴ BUENO Y FERNÁNDEZ MIRANDA, *El Peñatu...*, p. 467. Al repertorio de estas representaciones humanas geometrizadas hay que sumar otra recientemente descubierta en territorio cántabro cuya analogía formal con Peña Tu o Tabuyo del Monte resulta indiscutible; BUENO, P., “La estela antropomorfa del collado de Sejos (Valle de Polaciones, Santander)”, en *Trabajos de Prehistoria*, 39, 1982, p. 345-348.

⁶⁵ PÉREZ, C. y ARIAS, P., “Túmulos y yacimientos al aire libre de la Sierra Plana de la Borbolla (Llanes, Asturias)”, en *Bol. Inst. Est. Asturianos*, 89, 1979, p. 697 y ss.

⁶⁶ DE BLAS, *La Prehistoria Reciente...*, p. 80-81.

⁶⁷ ARNAL, J., “Les statues-menhirs, hommes et dieux”, Paris, 1976.

genéticos, por lo menos en parte, con el arte megalítico han sido reconocidos con frecuencia. De ese trasfondo ideológico surgen interpretaciones particulares y versiones plásticas muy diferenciadas que llegan a alcanzar logros estéticos extraordinarios como las estelas insculpidas de dos importantes tumbas monumentales alpinas excavadas en los últimos años; Petit Chasseur en el Valais suizo y St. Martín de Corléans en Aosta⁶⁸, cuyo empleo se extiende desde el Neolítico Final al Bronce Antiguo y Calcolítico respectivamente.

En definitiva, Peña Tu proporciona unas fechas de referencia —en torno al siglo XVIII a. C.— para la existencia en el ámbito cantábrico de las pinturas esquemáticas, dentro de una etapa cultural en la que nos consta la implantación generalizada de las técnicas metalúrgicas. Tal circunstancia permite considerar la posibilidad de que la llegada de la nueva tecnología pudo haber sido en cierta medida acompañada por el aparato conceptual que determinó a sus portadores a pintar en abrigos y covachas. Incluso tal penetración pudiera haberse producido antes; cuando todavía tenían vigencia las prácticas funerarias megalíticas.

Una de las manifestaciones más llamativas en la difusión del arte esquemático en el cuadrante noroeste de la Península es su presencia en los bloques ortostáticos de diversos megalitos. Esas pinturas; antropomorfos, zoomorfos y signos, se circunscriben a los megalitos del tercio septentrional del territorio portugués, en cuyo sector Este se documentan, justamente, los abrigos pintados a los que se aludió más atrás.

Los temas esquemáticos figurados en los dolmenes vienen a corroborar la idea de que uno de los destinos de ese arte guarda estrechas conexiones con el ritual fúnebre, aunque sea como una alusión a la vida. Recordemos que una de las interpretaciones del arte conservado en el interior de las cámaras funerarias indica la intención de reproducir la casa y el paisaje cotidiano disfrutados en vida por los que después son inhumados en el sepulcro⁶⁹.

La cronología de estas creaciones plásticas dentro de los megalitos no es fácil de precisar puesto que pueden integrarse en un proyecto ornamental llevado a cabo inmediatamente después de la construcción del megalito o, de otro modo, corresponder a estadios posteriores “testimoniando una cierta sucesión diacrónica, dada la larga vigencia del megalitismo en el Noroeste peninsular”⁷⁰.

⁶⁸ BOCKSBERGER, O. J., “Le dolmen MVI. Le site préhistorique du Petit Chasseur (Sión, Valais)”, 4 vols., *Doc. Dep. d'Ant. Un. Genève*. Lausanne, 1976 y 1978; MEZZENA, F., “La Vallée d'Aoste dans la Préhistoire et la Protohistoire”, en *Archéologie en Vallée d'Aoste. Du Néolithique à la chute de l'empire romain 3500 Av. J. C. — V^{me} siècle Apr. J. C.*, Aosta, 1982, p. 23-50.

⁶⁹ BREUIL, H., *Les peintures...*, 1933, p. 63-57; CLARK, J. G. D., “L'Europe préhistorique. Les fondements de son économie”. Paris, 1955, p. 351; SCHUSTER, C., “Skin and fur mosaics in prehistoric and modern times”, en *Feschrif fur A. E. Jensen*, 1969, p. 559-610.

⁷⁰ OLIVEIRA JORGE, J., “Gravuras portuguesas”, en *Col. Int. Arte Esq. Pen. Ibérica*, Ponencia V, Salamanca, 1982.

La perduración del sentido ornamental megalítico es un acontecimiento comprobado estos últimos años. Las cistas de A Insúa (Coruña) y de Coitemil (Pontevedra) mantienen en sus lajas decoraciones geométrico-lineales, grabadas, de clara raigambre megalítica en un medio datado —por los ajuares de otras cistas— en la fase inicial del Bronce Antiguo del Noroeste⁷¹. Indudablemente los motivos esquemáticos aparecen en dólmenes clásicos; poligonales o con corredor o, lo que es lo mismo, en aquellos monumentos que tipifican el apogeo y pleno uso de las arquitecturas megalíticas.

Las fechas en las que se establece el sincronismo entre ambas corrientes estéticas no son firmes. No obstante yacimientos como el tantas veces recurrido Carapito I —con sus grabados— proporcionan una orientación muy estimable⁷². En Carapito las fechas radiocarbónicas señalan una existencia a principios del tercer milenio, situación que ascendería todavía más si tales dataciones fueran calibradas con la escala dendrocronológica. Fechas del IV milenio van bien para monumentos arcaicos del N. de Portugal entre los que cabría situar a Carapito dado el marcado aire antiguo de los objetos integrantes de los ajuares mortuorios depositados en su cámara, como se ha señalado en más de una oportunidad⁷³. En cualquier caso, la tendencia a decorar el interior de las cámaras dolménicas está actuando desde inicios del tercer milenio⁷⁴. Es precisamente esa época la propuesta por Bosch Gimpera, para quien una fase “degenerada” del arte seminaturalista es la que se conserva en las lajas de las sepulturas megalíticas como en Orca dos Juncais, episodio que sitúa en términos absolutos entre el 3000 y 2700 a. C. “Estas pinturas dolménicas irían seguidas por el principio del verdadero esquematismo que se desarrolla durante el Eneolítico”⁷⁵, según el mismo autor.

La figura humana pintada y los temas animalísticos a ella asociados en los dólmenes portugueses no penetran en el megalitismo gallego, y aquella resulta rara incluso en los petroglifos de la región en los que algunos antropomorfos portadores de armas corresponden ya a la Edad del Bronce⁷⁶. La única excepción señalable —muy problemática, por otro lado—, correspon-

⁷¹ VÁZQUEZ, VARELA, M., “Enterramientos en cista de la Edad del Bronce en Galicia”, en *Pontevedra*, Dip. Prov. Pontevedra, n.º 0, 1980, p. 23-40.

⁷² LEISNER, V. y RIBEIRO, L., “Die Dolmen von Carapito”, en *Madrider Mitteilungen*, 1958, p. 56.

⁷³ DE BLAS CORTINA, M. A., “La decoración parietal del dolmen de Santa Cruz (Cangas de Onís, Asturias)”, en *Bol. Inst. Est. Asturianos*, n.º 89, 1979, p. 754; KALB, P., “Zur Relativen Chronologie Portugiesischer Megalithgräber”, en *Madrider Mitteilungen*, 22, 1981, p. 68-69 y 73.

⁷⁴ SHEE T'WONG, E., *The Megalithic Art of Western Europe*, Oxford, 1981, p. 21-22. Incluso se han propuesto fechas más altas anteponiendo los megalitos pintados a Carapito I; ARNAUD, J., “O megalitismo en Portugal: Problemas e perspectivas”, en *Actas das III Jornadas Arq. As. Arq. Portugueses*, 1978, p. 99-112 y quadro I.

⁷⁵ BOSCH GIMPERA, P., “La chronologie de l'art rupestre seminaturaliste et schématique de la Péninsule Ibérique”, en *La Préhistoire. Problèmes et tendances*, C. N. R. S., Paris, 1968, p. 74-75.

Para Jordá los antropomorfos pintados en dólmenes prueban la influencia de la pintura esquemática y también de la levantina; JORDÁ y BLÁZQUEZ, *Historia del Arte...*, p. 132.

⁷⁶ PEÑA SANTOS, A. de la y VÁZQUEZ VARELA, M., *Los petroglifos gallegos*, La Coruña, 1979, p. 74-75.

de al antropomorfo cruciforme de la Mámoa do Rei, en Pontevedra, grabado en el extremo superior de uno de los ortostatos de la cámara⁷⁷.

Llegados tras estas consideraciones a la Cova del Demo, ¿qué posibilidades de filiación tempo-cultural ofrecen sus pinturas? Debemos reconocer que escasas en sí mismas. Los diseños consignados se enmarcan en una corriente esquemática generalizada, difícil de ubicar ante la ausencia de términos comparativos, datables, próximos. Cabe señalar, a pesar de ello, el aire arcaico de los antropomorfos con los brazos curvados entre los cuales el que muestra los senos anotados sugiere vínculos con las figuras oculadas propias de etapas Calcolíticas en las áreas meridionales de la Península. Por su parte el "grupo familiar" de representación naturalista recuerda, como ya anotamos, ciertos rasgos estilísticos de lo levantino, semejantes también a algunos temas de los dólmenes portugueses como Vilarinho Da Castanheira, Lubagueira, Orca dos Juncais o la laja conservada en el Instituto Mendes Corrêa de Porto⁷⁸.

No parecen existir en esta cueva asturiana temas de aspecto moderno como los de Fresneu aludidos. El monumento de Peña Tu testimonia la presencia de lo esquemático en la región dentro del primer tercio del segundo milenio, ¿podría significar la Cova del Demo un momento anterior? El que la cueva se sitúe en un área de marcada densidad en cuanto a las necrópolis megalíticas se refiere no deja de recordarnos los ejemplos portugueses citados. Quizá deba ser recordado el hecho de que el único documento pictórico de época prehistórica en el tercio oeste de Asturias consiste precisamente en una serie de manchas, desvaídas e informes, conservadas en los ortostatos camerales de un dolmen poligonal simple⁷⁹. ¿Podría tener algo que ver este nuevo conjunto rupestre con los primeros metalúrgicos de la zona, autores del depósito de un tubo laminar de oro en el dolmen cercano del Chao das Chagúas⁸⁰ o con quienes tallaron y grabaron con ovas y líneas sinusoides una laja de la Tumba de El Castellín, dolmen no muy lejano⁸¹? Tal posibilidad, o el que se trate de una introducción posterior en algún momento no muy avanzado de la Edad del Bronce, se ofrecen como hipótesis que por el momento quedan sin responder (fig. 19). La mayor concisión futura dependerá no sólo del progreso en el conocimiento de los procesos culturales

⁷⁷ LÓPEZ, P. y PEÑA SANTOS, A. de la, "Los grabados megalíticos de la "mámoa do Rei", en *Gallaecia*, 1, 1975, p. 65-75.

⁷⁸ SHEE, *The Megalithic Art...*, figs. 33 y ss.

⁷⁹ DE BLAS, M. A., "El megalito de Penausén I (Salas, Asturias)", en *Noticiario Arq. Hispánico*, 1980, p. 67-88.

⁸⁰ DE BLAS, M. A., *La Prehistoria Reciente...*, p. 49 y figs. 7 y 103.

⁸¹ VEGA DEL SELLA, Conde de, "La piedra dolménica de Allande (Asturias)", en *I. P. E. K.*, 1926, p. 55-61. La decoración es tal como la interpretara Vega del Sella en su estudio. La propuesta que de la misma hizo Anati en "Arte rupestre nelle regioni occidentali della Penisola Ibérica", *Archivi di Arte Preistorica*, n.º 2, resulta fantástica y deformadora de la realidad al convertirla en una estela de carácter antropomórfico. Cfr.; DE BLAS CORTINA, M. A., "Arte parietal megalítico en Asturias", en *IVº Cong. Nac. de Arq. de Portugal*, Faro, 1980 (én prensa?).



Fig. 19.—La Cova del Demo (estrella dentro de un círculo señalado por la flecha) en relación con las necrópolis megalíticas (puntos en negro) y los poblados castreños (estrellas) existentes en las comarcas inmediatas.

prehistóricos en la región, sino de la propia seriación del fenómeno esquemático en general y, de forma más precisa, en la región meseteña al otro lado de la Cordillera Cantábrica.

En cualquier caso por su ubicación, el probable valor mitográfico de las representaciones y demás consideraciones desarrolladas a lo largo del texto precedente, la Cova del Demo aparece como un lugar especial, diferente de los ámbitos donde discurre lo cotidiano, que bien pudiera significar la expresión de diferentes integrantes del patrimonio espiritual de sus autores, tal vez enlazado con sus actitudes y comportamientos ante la muerte. El análisis de la cueva y de sus pinturas constituyen no obstante el objetivo real de este trabajo, documentando un nuevo componente en la consideración futura de la entidad, extensión y sentido del arte rupestre esquemático.