

EL BOSQUE

Javier Fortea Pérez

I. CIRCUNSTANCIAS PREVIAS

A finales de la mañana del viernes 31 de marzo de 1995, D. José Manuel Inganzo Prieto comunicó a la Jefatura de Servicio de la Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias el presunto hallazgo de una cueva con pinturas rupestres en la pequeña aldea de Inganzo (Carreña de Cabrales, Asturias).

Según testimonios de los lugareños, las figuras de la cueva eran conocidas desde hacía decenios y se atribuían a un nacido en la aldea, "Manolín" (D. Manuel Prieto Inganzo), quien, gracias a su inteligencia y voluntad, había salido de ella y hecho carrera en Oviedo.

Se da la circunstancia de que J. M. Inganzo Prieto y D. J. M. Díaz Prieto habían sido dos de los descubridores meses antes de la muy próxima Covaciella. Desde entonces, hechos otros ojos, pensaron en la posibilidad de que fueran prehistóricos los dibujos que ellos habían visto desde su infancia. En unión de otros jóvenes de Inganzo (D. J. R. del Barrio, D. J. Inganzo Díaz, D. J. A. Alonso Gutiérrez, los hermanos D. J. V. y D. R. Inganzo Prieto y D. M. Prieto Inganzo) evaluaron la posibilidad, consultaron a otras personas y finalmente lo notificaron de modo oficial.

El Bosque y Covaciella se encuentran enfrentadas, río mediante, existiendo poco más de 1 km. entre ambas y viéndose la una desde la otra.

II. DESCRIPCION PRELIMINAR

Personados en la cueva por la mañana del día 1 de abril, se atestiguó un conjunto parietal magdaleniense. Por la tarde de ese día se inició el cierre provisional, pero en madrugada del domingo día 2 varios individuos realizaron grabados obscenos que afectan, aunque no irremediablemente, a varias figuras. Afortunadamente, horas antes habíamos tomado una serie fotográfica completa, que, junto a la de después, fue entregada a la Consejería, Institución que presentó la denuncia legal de los hechos. El cierre provisional quedó terminado de instalar en la tarde del día 2.

II.1. *Sobre la cueva y la roca soporte*

El Bosque es una cueva surgencia al parecer de considerables dimensiones. No hemos reconocido más que su aparentemente eje mayor, al que confluyen varias galerías. Al parecer existen noticias de las exploraciones de un grupo espeleológico suizo que citó la decoración parietal con

anterioridad a la continuación de sus trabajos en otras cuevas más altas del macizo de Picos de Europa. El sistema será explorado en breve por la Federación Asturiana de Espeleología.

El eje explorado puede dividirse en dos mitades separadas por un estrangulamiento. En el vestíbulo iluminado existen numerosos graffiti en negro y prácticamente ninguno hasta la zona divisoria, donde vuelven a aparecer. Las huellas y la morfología de la cavidad indican que fue ésta primera parte la más visitada. Más allá, en la zona decorada aparecen pocos graffiti: un trazo sinuoso realizado con el humo de un mechero de gasolina, varias dedadas concentradas en una sola zona con polvo viejo acumulado y, finalmente, grabadas sobre la arcilla, varias veces las iniciales J. A. H. V. y dos G. H.

El soporte de la decoración es caliza purulenta muy alterada, más o menos cubierta zonalmente por arcillas de decalcificación muy carbonatadas.

En lo referente a evolución, aspecto y pátina, la pared no ofrece diferencias entre las zonas decoradas o no, y ello ocurre en los tres paneles con figuras. Procesos de precipitación litoquímica, producidos desde dentro hacia afuera del soporte, levantan la película de pintura o superponen a ella sus productos, haciendo en ocasiones difícil la lectura de las figuras por pérdida de pintura, desvaimiento del trazo (fig. 2) o por su cubrición.

Todo ello aporta criterios físicos de amplia antigüedad relativa. Las pinturas y grabados son solidarios de la intensa evolución de la roca soporte y correrán su misma suerte. Por todo lo dicho, el estado de conservación es mediocre.

II.2. *Sobre el dispositivo parietal*

La decoración comienza a unos 155 mts. de la boca y, a lo largo de la pared izquierda, está compuesta por la sucesión del Panel de los Signos, el Panel del Uro y el Panel de las Cabras.

En el Panel de los Signos aparecen varios conjuntos separados entre sí. Primero, un signo aflecado (tridente) en rojo, flanqueado a uno y otro lado por sendos triángulos grabados que pueden interpretarse como un órgano sexual femenino en visión pubiana (fig. 1); en el entorno hay algunas líneas grabadas de trazo simple o múltiple que no hemos terminado de leer. Sigue un signo en forma de S simétricamente adyacente a un trazo vertical de la misma longitud y, algo más allá, otro curvilíneo en forma de bucle; los tres de color rojo muy absorbido por la caliza. En otros lugares de este panel aparece un signo grabado de tipo reticular (enrejado) y una cabra en negro casi borrada por frotamientos recientes.

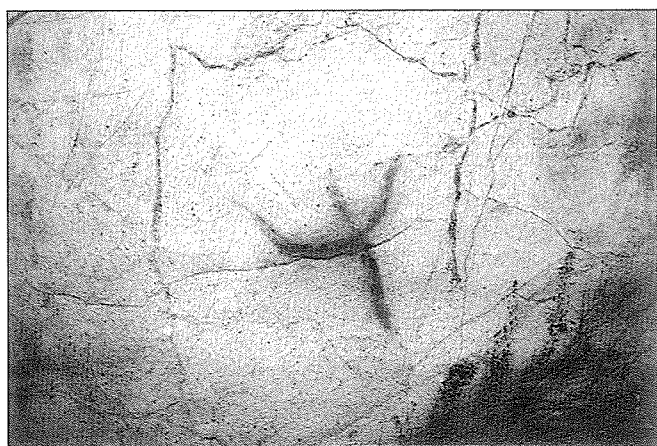


Fig. 1.—Panel de los Signos: tridente en rojo y triángulo grabado a su izquierda



Fig. 2.—Panel de las Cabras: una de ellas en actitud de salto

En el Panel del Uro, separado algunos metros del anterior, aparece el perfil de un toro en negro zonalmente ilegible al estar cubierto por una densa capa carbonatada. Se ven bien la línea del lomo, cruz, cuello, oreja redondeada y un cuerno incurvado y proyectado hacia adelante, según una convención tanto muy vieja como reciente en el arte paleolítico: La Lluera I, La Loja o en la Galería Cartailhac de Niaux, cuyo uro guarda grandes similitudes con el de El Bosque. Debajo de la calcita aún puede seguirse la sombra de la cabeza y pecho. A diferencia del siguiente, este panel no tiene irregularidades que condicionen el tamaño de las figuras, siendo la representada de

buen tamaño. Para su mejor lectura será necesaria la iluminación ultravioleta.

En el Panel de las Cabras aparece un mínimo de 24 cabras con longitudes que van de 15 a 30 cm. aprox. Toda la mitad derecha del panel está enmarcada por arriba por anchas bandas de trazos digitales ondulantes que no tocan a las figuras. La roca del panel está plagada de oquedades, resaltes y crestones de no más de 50 cm. de eje mayor. Es evidente la existencia de una planificación decorativa, que elige aquellas variaciones del relieve para situar en ellas a las figuras, cuyo pequeño tamaño viene condicionado por el de la superficie encajante. Esta integración “escenográfica” de los accidentes del soporte parece aludir a un paisaje exterior de montañas o a otro imaginario y recuerda el uso de alguno de los paneles de Las Monedas.

Importa señalar que la cabra que inicia la serie por la izquierda está flaqueada por un conjunto de líneas negras entrecruzadas que evoca llamativamente al denominado Panel de los Signos Enigmáticos de Las Monedas y a otros conjuntos de ésta cueva.

En otros lugares del panel aparecen tres bastoncillos en rojo y aquí y allá borrosos teñidos del mismo color, relictos de un en su día decidido empleo del rojo en la decoración.

II.3. *Sobre movimiento, técnicas y convenciones*

No es exagerado decir que el Panel de las Cabras constituye un encantador y singularísimo estudio de tal animal; un único en el arte paleolítico, pese a su modestia y precario estado de conservación. Se representan generalmente enteras y de perfil, pero no falta su reducción a un prótomo de cuello y cabeza o a la visión frontal de sus

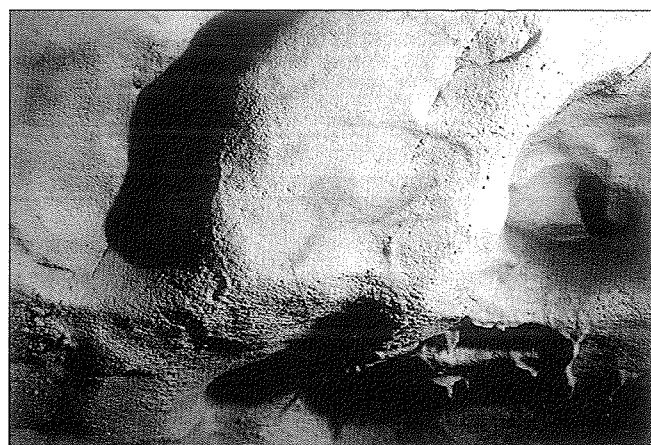


Fig. 3.—Panel de las Cabras



Fig. 4.—Panel de las Cabras

cuernos, aunque sin ajustarse del todo bien al estereotipo formal. Las cabras son estáticas, o bien con las patas traseras fijas y una o las otras dos adelantadas, incluso algunas caminan coordinadamente; dos están recostadas con ambas patas recogidas como algún bisonte de Altamira o El Castillo; otra, grabada digitalmente y pintada, se representa en el momento de despegar el salto, con las patas traseras en tensión flexionada, las anteriores replegadas y el cuerpo proyectado hacia arriba, guardando estrechísimos paralelos formales con la cabra n.º 6 de la fase 4.^a de Llonín. En un crestón se dibujan, afrontados, mirándose, a un macho y a una hembra; otra tiene la corta cola levanta-



Fig. 5.—Panel de las Cabras

tada, como un reno de Las Monedas o una cabra de la Galería Cartailhac de Naiux. Los cuernos se figuran mediante dos curvas ondulantes o por una sólo, pero en este caso bifurcada distalmente para indicar el rasgo subespecífico de la cabra pirenaica (figs. 2, 3, 4 y 5).

Técnicamente, el trazo negro pefilante domina, pero hay tres figuras que asocian, como en un bisonte de Covaciella, el grabado digital y la pintura; la relativa profundidad de aquel produce un ténue efecto de relieve. Se señalan los despieces inguinal o ventral y se tratan los volúmenes internos con manchas negras en la zona látero-ventral del pecho, patas y cara. Con seguridad, dos de las cabras, quizá

alguna más, aún conservan restos de una pintura roja que modelaría el interior.

III. COMENTARIOS

A modo de avance, de El Bosque e igualmente de Covaciella hay que destacar el carácter claramente compartimentado de su dispositivo parietal. En cuanto a los signos, el común uso del color rojo para los pintados. También destaca en El Bosque el "dualismo" de la confrontación, o al menos la intencionalidad de situarlos juntos, entre un signo aflecado y otro triangular, entre un curvilíneo y un rectilíneo. Así mismo la presencia de una cabra en el entorno de los signos; en otros paneles cantábricos también se representa un animal complementario junto a signos triangulares "vulviformes": una cierva en La Lluera II y una cabra en Micolón.

El Bosque y Covaciella comparten el enmarque de paneles por ondulantes digitaciones, técnica que ya podemos considerar como común de la cuenca del Cares, pues también aparece, aunque exclusivamente, en Los Canes y Subores.

Las recientemente publicadas pinturas interiores de El Covarón guardan sorprendentes coincidencias, casi identidades, con las de El Bosque: mayoría de cabras, homóloga bifurcación distal de sus cuernos, modelados del vientre y la parte latero ventral del pecho, despiece inguinal, dinamismo e incluso iguales actitudes y tamaño, así como la presencia de trazos digitales. A nuestro juicio se trata de un conjunto quizá sincrónico cuyos signos rectangulares, "tardíos", podrían señalar lo diferencial dentro de una coincidencia general, quizá indicadora de que la decoración de ambas cuevas se debió a agregados próximos. El Bosque y Covaciella se encuentran en el centro de un nudo orográfico y fluvial: hacia el O. se encuentra la sucesión de los ríos Gueña y Sella; hacia el E. la del Casaño, Cares y Deva y hacia el N. el río de Las Cabras (o Bedón), que desde su nacimiento emplea escasos 16 km. en descender hasta la rasa costera, donde a unos 8 km. al E. se encuentra El Covarón. Las identidades entre ésta y El Bosque aluden a relaciones costa-interior de abrupta montaña, cuyo único camino natural es ese valle.

Las convenciones representativas y el movimiento de las figuras de El Bosque abogan claramente por el estilo IV y más concretamente por IV reciente, pero ya ha sido señalada en la bibliografía la inconsistencia de los criterios diferenciadores de esas dos fases, que probablemente se refieren a aspectos desprovistos de valor cronológico dentro de un mismo estilo.

Si miramos al marco de referencia más completo y próximo, la cueva de Llonín, la multiplicidad de cabras en El Bosque, la reducción a prótomo y, con reservas, a la visión frontal de cuernos, relacionarían a ésta con la fase 5.^a y el Magdaleniense superior antiguo del nivel IX de aquella. Pero resulta muy significativa la coincidente presencia en ambas cuevas, distantes entre sí 20 km. por el mismo eje fluvial, de sendas cabras figuradas exactamente en el mismo momento de despegar el salto; ello ligaría a la de El Bosque con la fase 4.^a de Llonín que relacionamos con el Magdaleniense medio con rodets y sin arpones de su nivel X. Aunque este paralelo puede tener más cualificación que el anterior e inclinar la balanza, no puede excluirse una cierta ambigüedad, que avalan también otros referentes de los estados de animación: en El Bosque hay dos cabras recostadas y con las patas recogidas, actitud que, salvando las distancias del distinto animal, vemos también en varios bisontes del Gran Techo de Altamira y en uno de El Castillo "f", fechados por datación directa respectivamente en los tiempos del Magdaleniense medio y del superior. El uro de El Bosque guarda gran similitud formal con el de la Galería Cartailhac de Naiux, donde también existen cabezas de cabras en visión frontal, pero otros argumentos relacionados con la receta de la pintura datarían a esa Galería antes del Magdaleniense superior, a diferencia del Cantábrico, donde tal convención representativa se ha situado en el Magdaleniense superior con pruebas arqueológicas y de 14C.

Por el momento, a la espera de otros resultados y hasta el estudio detenido que preparamos, no zanjariamos la cuestión, aunque seguimos intuyendo que en los tiempos iniciales y medios del "verdadero" Magdaleniense se elaboró un arte más de pintores, para producir finalmente otro más dibujístico y con mayor economía de medios y técnicas.