

LA CUEVA DE LLONÍN (LLONÍN, PEÑAMELLERA ALTA). CAMPAÑAS DE 1999 A 2002

F. J. Fortea Pérez, M. de la Rasilla Vives y V. Rodríguez Otero

A.: Magín Berenguer Alonso (1918-2000)

José M. Quintanal Palicio (1916-2002)

Las campañas de 1999 a 2002 se dedicaron casi exclusivamente a la restitución del arte conservado en la cueva. Entre 1987 y 1997, las tareas se concentraron en la excavación de los diversos sectores de la cueva, pero anualmente se dedicó un tiempo al examen de las paredes, identificación de las figuras, croquis, anotaciones en el cuaderno de campo, etc. En 1997, prácticamente finalizadas la excavación de los diferentes sectores abiertos en la cueva, pudo ya comenzarse con la restitución de su arte parietal, cuyos procedimientos de registro y alguno de sus resultados gráficos fueron expuestos en Fortea, Rasilla y Rodríguez (1999).

De acuerdo con esos procedimientos, se digitalizaron las fotografías del mosaico previamente obtenido para unir las después mediante los programas usuales de tratamiento de imágenes. Se procedió después a la impresión a color por pares o tríos fotográficos de la documentación así tratada con una escala de reproducción constante de 1:2,5. Tras diversos ensayos, se eligió esa escala de reproducción porque se adecuaba bien al problema de la finura y complejidad de la mayoría de los grabados existentes, que sólo podía verse manualmente: quizá podría haberse optado por una escala mayor, pero las dificultades de versión hubieran sido directamente proporcionales. Esas impresiones a color fueron el documento base utilizado para la restitución ante la pared de su arte. A diferencia de los años anteriores, en los que esa impresión a color se obtenía con plotter y la imagen resultante era una trama de puntos muy ampliada, a partir de 2000 se digitalizaron los negativos de medio formato, que pasaron a un positivo a color con la misma escala de reproducción obtenido mediante procedimiento químico. Ello ha permitido una calidad de imagen sensiblemente mayor, lo que ha redundado en beneficio de la comodidad de restitución.

Nos importa señalar que en el tratamiento de imágenes nos limitamos a corregir en lo posible las distorsiones de la proyección cónica fotográfica, a fin de poder casar mejor por pares o tríos las unidades del mosaico fotográfico inicial. En ningún caso se han manipulado las intensidades de color, ni las sombras u otras posibilidades, que pueden conducir a una ilusión identificativa en el monitor. El documento base con el que acudimos a la cueva es un plano fotográfico a color con la mayor definición posible (según los medios empleados), que ayuda mucho en la tarea de verter en él la lectura analítica que ojo y mente del arqueólogo realizan ante la pared. Es después de esa operación cuando deben aplicarse, y se aplicarán, otras posibilidades del tratamiento de imágenes.

Tras la corta campaña de 2002, dedicada al sector Galería, ha concluido el trabajo mayor de la nueva restitución del arte de Llonín; quedan intervenciones menores de comprobación y detalle antes de su publicación. Pero una cueva con tal

complejidad artística como la de Llonín nunca podrá considerarse, al menos gráficamente, como ya descifrada. Más de una vez hemos tenido que volver a tal o cual metro de pared para corregir, añadir o rectificar. Otras veces nos hemos podido beneficiar de las observaciones que nos regalaron los no pocos colegas que nos visitaron. En el tiempo de nuestra intervención en la cueva, su arte y su contexto arqueológico, han estado siempre abiertos a la mejor opinión. Particularmente hemos de agradecer la colaboración de G. Sauvet, C. Fritz y G. Tosello. Sus visitas a la cueva fueron muy beneficiosas para la mejor lectura de partes del Panel de la Sala y algunas figuras del Panel Principal.

Los paneles de Llonín se encuentran en dos espacios bien diferenciados, la Gran Sala y la Galería, que se abren, respectivamente a la izquierda y derecha del vestíbulo de la cueva. A poco de iniciar el descenso a la primera, en la pared izquierda, u oriental, se encuentra el Panel de Entrada y, después, en un espacio individualizado, el Panel de la Sala. En la pared opuesta se suceden el Panel del Cono Posterior, el Panel Intermedio, el Panel Principal y su Panel Contiguo. La Galería, tras cambiar de rumbo 90°, se desarrolla por encima del techo de la Gran Sala, a la que abre dos ventanas: una a 12.08 m. de altura sobre el suelo de ésta en la zona del panel del Cono Posterior y otra a 16.60 m en la zona del Panel Principal.

RESTITUCIÓN DEL PANEL DE ENTRADA

La menor complejidad de este panel en comparación con el Principal y el del Cono, ha permitido que su morfología pudiera ser restituida mediante sencillos procedimientos fotográficos. Sus dos figuras pintadas y una grabada fueron fotografiadas y positivados los negativos a la escala 1:2,5 adoptada en los otros paneles. Esas copias fotográficas fueron el documento base para la realización de las restituciones de las figuras, que posteriormente se insertaron en los lugares correspondientes del plano general del panel.

Las figuras pintadas son dos ciervas en rojo cuyo perfil está realizado en unas partes con trazo lineal continuo y en otras con tamponado. Una de ellas, la de la izquierda, integra accidentes del soporte para la expresión de su tren posterior. Su estilo remite directamente a Covalanas, La Haza o la Pasiega. Ambas se afrontan en sendos planos oblicuos de la pared y sus cabezas miran al lugar de encuentro de éstos, donde hay una grieta, pareciendo como si se dirigieran a ella. Esta disposición de figuras como entrando o saliendo de huecos, grietas o galerías es bien conocida: Covalanas, Covaciella, El Bosque, Chauvet, Moulin, Réseau Clastres, Travers de la Janoye, etc.

La rasante superior de las figuras de este panel se encuentra a 7 m. por debajo del nivel 0 establecido en la Galería.

RESTITUCIÓN DEL PANEL DE LA SALA

Por las mismas razones que en Panel de Entrada, el procedimiento empleado para su restitución ha sido similar. Los grabados son extremadamente finos, se ven muy mal y la identificación de las figuras fue muy laboriosa.

En ese panel, la monografía existente sobre el arte de la cueva (Berenguer, 1979) sólo citaba una cabeza de caballo pintada en rojo. Hoy el cómputo se eleva a diez figuras: un bisonte pintado en negro en posición vertical, un prótomo posible de bisonte en negro, un bisonte pintado en rojo (caballo según Berenguer), bastante perdido, que aprovecha con maestría el relieve rocoso para completar el tren posterior y giba (superpuesto y coincidiendo en la casi totalidad de éste, se grabó posteriormente otro bisonte con finísimos trazos), dos bisontes grabados (uno de ellos con restos de pintura negra), un bisonte pintado en negro y grabado, un oso en negro, un cuadrúpedo del mismo color (cérvido o cáprido), y una cabeza grabada de largas orejas. Además de esto, aquí y allá hay trazas de pintura roja y algunos trazos negros. La rasante superior del panel se encuentra a 8 m por debajo del nivel 0.

El Panel de la Sala (en realidad formado por dos planos-panel que se cortan de modo casi ortogonal) no tiene la complejidad, cantidad de figuras y diacronía de los paneles Principal y, en menor grado, del Cono Posterior. Pero en él son notorias su unidad de estilo y cuidada composición, que sabe aprovechar las posibilidades escenográficas de la Sala y sus lienzos rocosos. Sobre cuatro de los bisontes inciden venablos y uno de ellos humilla en la agonía su tren posterior. El oso, plasmado en la acción de erguirse, fue voluntariamente ocultado a la visión, pues se le pintó detrás de un crestón colgado y en posición plafonante: situados frente a él, el crestón lo tapa y hay que tumbarse en el suelo para verlo. La parte inferior del crestón está rota y el plano de fractura muestra precipitados litoquímicos posteriores: es muy diferente el estado de evolución de las superficies rotas o no del crestón, pero no cabría apoyar en esto que la fractura se remontara a los tiempos paleolíticos.

Ese oso es el primero que aparece en Asturias y es el quinto ejemplar de entre los claramente identificables en el Arte Paleolítico del Cantábrico, sumándose a los dos de Ekain, al de Santimamiñe y al de Ventalaperra, todos ellos en el País Vasco. Los cántabros de Las Monedas, El Castillo y Micolón no son tan evidentes.

El muy magdaleniense Panel de la Sala, que remite a cuevas pirenaicas y otras perigordinas, ocupará un lugar destacado en el conjunto rupestre paleolítico del Cantábrico. En otros paneles de la cueva existe mucho arte magdaleniense superpuesto e imbricado con el de etapas anteriores. En el Panel de la Sala casi no hay otro que el magdaleniense, con un estilo excelente, a lo que se suma la clara percepción que nos llega del aprovechamiento que supieron sacar de las posibilidades escenográficas del ambiente parietal para plasmar algo relacionado con la herida y la muerte.

RESTITUCIÓN DEL PANEL DEL CONO POSTERIOR

Este panel contiene un nutrido grupo de pinturas y grabados que se relacionan con la estratigrafía del Cono Posterior: una de sus figuras se encuentra justo por encima de la línea de deposición del nivel III. En su monografía de 1979, Berenguer anotó su existencia en el plano de la cueva, pero no ofreció descripción o dibujo alguno. De este panel hemos publicado un croquis parcial (Forteza, Rasilla y Rodríguez, 1999, Figura 5); en la actualidad, ese croquis está muy ampliado en su parte izquierda.

La rasante superior del panel se encuentra a 12 m por debajo del nivel 0 establecido en la Galería. No es una cuestión baladí la relación con respecto a ese nivel de los diferentes paneles de la cueva y de las estratigrafías encontradas en los cinco sectores de excavación abiertos en otros tantos y distanciados lugares de la misma. El depósito estratigráfico más alto está en la Galería, parte del cual se deslizó a favor de una pendiente descendente hacia partes más internas de ella, como la Rotonda, y también hacia el Vestíbulo. Aquí se depositó otra serie estratigráfica, pero el plano inclinado de su roca basal hizo que buena parte de ella cayera al exterior siguiendo la pendiente descendente de la ladera en la que se abre la boca de Llonín. Esa serie también cayó, mayoritariamente, hacia la Gran Sala mediante un potente cono de deyección debido a la conexión y gran diferencia de nivel de base existente entre ésta y el Vestíbulo. El cono fue resbalando adosado a lo largo de la pared derecha, septentrional, de la Gran Sala, de tal modo que en sus Paneles del Cono y Principal se establecen relaciones entre la figuración parietal y un depósito estratigráfico cada vez más adelgazado a medida que la masa de materiales del cono iba terminando de penetrar en el interior. Ese cono ya tenía una entidad importante antes de que comenzara la figuración parietal, porque las rasantes superior e inferior existentes entre sus paneles más y menos interiores, sucesivamente los Paneles Contiguo, Principal, Intermedio y del Cono, dibujan dos líneas oblicuas paralelas entre sí y con respecto a la

rasante ascendente del suelo del cono. Es obvio que los autores de las pinturas y grabados caminaban sobre esa rasante, que iba subiendo en altura a medida que entraban los sedimentos de época gravetiense, solutrense y magdalenense; sedimentos que se encontraron en los sectores de excavación denominados Cono Posterior y Cono Anterior, abiertos, respectivamente, en el tercio posterior y en el comienzo del cono. También puede establecerse que durante tiempos no iniciales del Paleolítico Superior la entrada a la Gran Sala se haría, como hoy, desde el Vestíbulo, bajando por el cono de deyección. Hacerlo durante los tiempos musterienses habría sido difícil, porque entre la base del comienzo del cono y la boca del Vestíbulo debía haber un corte vertical no fácilmente practicable; entonces, la entrada a la Gran Sala debió hacerse por otro lugar, como ya expusimos (Fortea, Rasilla y Rodríguez, 1999, p. 62). De tal forma, en las excavaciones de Llonín pretendimos correlacionar, allí donde fuera posible, paneles, depósitos arqueológicos y dinámicas sedimentarias.

La fase más antigua de este panel está constituida por un conjunto de pinturas rojas de trazo lineal y tamponados (tamponados digitales o puntuaciones digitales). Entre las primeras, hay un prótomo de uro y una cierva completa mirando a la izquierda. Los tamponados digitales configuran dos signos en flecha que enmarcan el panel por sus ángulos superiores derecho e izquierdo y una nube de puntuaciones hacia el centro del mismo; haces o concentraciones de puntos se encuentran también en el interior de oquedades que penetran pared dentro, pero que pronto son impracticables. Una de esas oquedades se encuentra en la vertical de una de las ventanas que la Galería abre en el techo de la Gran Sala, ventana que, a su vez, es adyacente a puntuaciones o tamponados digitales de esa galería.

Cortando a la pintura roja de la nube de puntos central, del signo en flecha del ángulo superior derecho (que remite inequívocamente a El Castillo) y de la cierva a la izquierda, se grabaron, según la regla del estereotipo Altamira/Castillo, figuras de ciervas con trazo múltiple perfilante y estriados modelantes, que también aparecen en otras zonas sin pintar. La cierva grabada que corta a la pintada mira, opuestamente, a la derecha, y ambas comparten exactamente el mismo espacio para sus patas delanteras. De tal modo, las patas de la previamente pintada quedaron perfiladas por el grabado de las mismas extremidades de la cierva posterior. También entonces se perfiló con grabado la mayor parte de la figura pintada, salvo su pata trasera derecha, pecho, línea nasofrontal, nuca y comienzo del cuello, porque no hacía falta para mejorar lo pretendido: aprovechar e integrar una figura anterior para construir una disposición de dos ciervas cruzándose; algo no muy diferente (pero terminado el cruce), a

lo que se ve en las dos grandes ciervas aculadas del Panel Principal (n^{os} 21 y 23 de M. Berenguer).

Las figuras grabadas son veintidós. Las del estereotipo Altamira/Castillo son dieciséis: nueve cabezas (una de ellas vuelta hacia atrás) y siete animales enteros o casi (alguno es acéfalo o le falta algún segmento). Las seis restantes están grabadas con trazo simple o simple repetido, no siempre son ciervas, y su estilo es diferente. Hay también haces de trazo múltiple.

Ese panel, rigurosamente inédito salvo el croquis publicado, contiene un notable conjunto que resume la intensa labor ejecutada en el Panel Principal a lo largo de milenios.

RESTITUCIÓN DEL PANEL INTERMEDIO

Finalizadas las tareas en el Panel Principal y antes de empezar las del Cono, fueron examinados con detenimiento los metros de pared existentes entre ambos, cuyo preexamen en años anteriores había permitido localizar algunos grabados y restos de pintura aislados. Medidos a partir del extremo derecho del Panel Principal, esos grabados y restos de pintura se sitúan a 1.80, 2.25, 3.45, 7.75 y 11.25 metros.

En la primera posición aparece un haz angular grabado con trazo múltiple, al que sigue una cabeza grabada de cierva mirando a la derecha, típica del estilo Altamira/Castillo. La tercera posición la forman un trazo negro y una espléndida cabeza de cierva a la izquierda del mismo tipo que la anterior. En el cuarto lugar hay una cabeza (dudosa) grabada con trazo simple, y, finalmente, aparece un conjunto formado por un haz de rayas grabadas con trazo múltiple, a cuya izquierda hay restos de pintura negra muy embebida por la pared, de no fácil lectura, en los que puede identificarse una cabeza animal a la izquierda, y otros restos de pintura roja. Aquí, introducida en una grieta existente entre las pinturas negras y rojas, fue localizada una lasca de cuarcita, que se dejó in situ y que pudo servir para realizar el haz de grabados o para otros fines (Begouën y Clottes, 1981; Begouën *et alii*, 1986). Un poco más adelante, ya en la parte concernida por el sector de excavación del Cono Posterior y antes del Panel del Cono, existen algunas líneas grabadas. En los metros de pared precedentes, aquí y allá, hay exigüos restos rojos.

Todo lo anterior es inédito y se hicieron fotografías y croquis con suficiente precisión para la posterior restitución.

Entre el Panel Principal y el del Cono no existe solución de continuidad, al menos en la fase correspondiente al grabado múltiple/estriado tipo Altamira/Castillo, pues, como hemos visto, zoomorfos y haces de líneas realizados con esa técnica se salpican a lo largo del extenso lienzo de pared existente entre los dos. Sin duda, Llonín es el mejor repre-



Figura 1.—Cueva de Llonín. Panel Principal, metros 1 a 5.



sentante cantábrico de esta técnica de grabado, pero habrá de respetarse el acuerdo tradicional de denominar según el topónimo de los primeros descubrimientos y descripciones: Altamira/Castillo.

RESTITUCIÓN DEL PANEL PRINCIPAL

Este panel se desarrolla a lo largo de 13 m. por una altura que en algunos sitios excede los 2 m. Su complejidad es mucho mayor que la publicada por M. Berenguer. Según nuestro examen, acoge seis fases artísticas con un cómputo de figuras sustancialmente más elevado. Nuestra restitución ocupa un rollo de 1.10 por 5.20 m. En la reproducción adjunta (Fig. 1) se muestran sus 5 primeros metros, cuya descripción no podemos hacer aquí por falta de espacio. La rasante superior del panel se encuentra a 14.80 m. por debajo del nivel 0.

Sí merece un breve comentario una de las figuras de la otra mitad del Panel Principal, situada en el metro 8: la fig. nº 6 de la pintura negra de M. Berenguer, descrita por este autor en 1979 como una cabra en posición vertical y patas plegadas. Tal identificación se basa en la unión de varios segmentos negros para configurar unos largos cuernos con doble curva, típicos de la *capra pyrenaica*. Pero entre esos segmentos hay solución de continuidad y pertenecen a figuras diferentes. La cabra es, en realidad, un cérvido con las pequeñas puntas de un individuo vareto. Otros detalles como la joroba, el morro achatado y el pelaje pectoral discriminan a un reno vareto con las patas plegadas y en posición vertical (Fig. 2) con claros paralelos en el arte rupestre de Teyjat y Les Trois Frères, o en el mueble de plaquetas de La Madeleine y Montastruc-Bruniquel, aunque en alguna de estas últimas no siempre se trata de un reno vareto y la posición plegada de las patas puede deberse a limitaciones de encuadre derivadas de la forma del soporte. En alguna plaqueta, infrapuesta o superpuesta al reno aparece un caballo, o éste se encuentra en su otra cara; en los paneles rupestres suele encontrarse un caballo aledaño al reno: ese es exactamente el caso de Llonín.

Los otros segmentos negros que llevaron a M. Berenguer a identificar su cabra 6, así como otros trazos negros del entorno, pertenecen a otras dos figuras pintadas y grabadas que se conservan muy mal y que no habíamos terminado de leer bien en nuestro calco. G. Tosello, tras examinarlo, creyó ver en una de ellas un cérvido en posición totalmente invertida, con las patas arriba, que se encuentra algunos decímetros por encima del caballo y el reno vareto. Esta lectura motivó una vista conjunta de comprobación a la cueva, pudiendo testificarse un reno con la posición antes descrita.

También durante esta visita, G. Tosello identificó en la otra figura un ciervo (¿reno?) en posición vertical, situado a la izquierda del reno vareto, cuyos pitones y paleta del tercio superior de la percha se ven bien en la fig. (2) más arriba de la cabeza de caballo. Los trazos de la grupa de este ciervo son los que había servido a M. Berenguer para construir unos cuernos de cabra pirenaica. A la derecha de todo este conjunto se encuentra la fig. 8 de la pintura negra de M. Berenguer, descrita como "cabra? macho con expresión de ataque", y por nosotros como reno. Estos renos de Llonín se suman a los de Tito Bustillo y al encontrado en Covaciella.

A lo largo del Panel Principal también existen lascas y huesos introducidos en grietas como el que hemos citado del Panel Intermedio. En una grieta existente en los comienzos del metro 13, muy próxima y a la altura del grabado de un pequeño ciervo saltando del metro 12, se localizaron dos lascas de cuarcita y un canino atrofiado. Las lascas tienen concreciones similares a las de la roca encajante. Ambas y el canino también tienen restos y teñidos del ocre rojo migrado por las aguas de escorrentía de la pared. Las tres piezas fueron dejadas *in situ*. En el metro 7, algo arriba y a la derecha del bisonte negro nº 4 de M. Berenguer, se alojó una lasca. En una oquedad del metro 4, contigua al extremo derecho de la alineación horizontal en paralelo de tres bandas de digitaciones y en la proximidad por debajo del antropomorfo femenino (respectivamente, nº 10 y 12 de la pintura roja de M. Berenguer), apareció un trozo de hueso. Otro se encontró en el metro 2, por encima de las puntuaciones negras nº 1 de ese autor. Los concretos lugares de hallazgo fueron marcados en las fotografías del mosaico que sirvió de base para la restitución del panel.

RESTITUCIÓN DEL PANEL CONTIGUO

Este panel está constituido por dos lienzos: uno paralelo y anterior al plano general del Panel Principal; tras un cambio de rumbo, el otro continúa oblicuamente hasta conectar con el comienzo del Panel Principal, cuyo metro 1 ha sido publicado en el lugar indicado más arriba.

La superficie cubierta por las pinturas y grabados alcanza unos 3 metros lineales que se suman a los 13 metros del Panel Principal. Al igual que en los demás paneles de la cueva, la restitución se ha realizado a la misma escala.

En el Panel Contiguo, aparte de numerosos signos lineales en rojo y algunas líneas grabadas, se documentan un bóvido, acéfalo y sin tren anterior, y escondidas en una grieta próxima a esa figura aparecieron dos lascas (en cuarcita y sílex respectivamente) que fueron dejadas *in situ*.

RESTITUCIÓN DE LOS PANELES DE LA GALERÍA

M. Berenguer se limitó a señalar la existencia de pinturas en ella y a instalar un cierre no practicable para su protección. La Galería se inicia en la pared norte del Vestíbulo y continúa hacia el interior mediante un conducto de rampa ascendente, estrecho entre paredes y alto de techo. A algo más de 5 m de recorrido cambia bruscamente de rumbo hacia el oeste para conectar con un ensanchamiento de algo menos de 7 m de largo por unos 2 m de ancho, cuyo suelo es sensiblemente horizontal. Aquí se situó el nivel 0 general y se planteó el sector de excavación denominado Galería. El depósito atravesado contiene niveles del Musteriense, Gravetiense, Solutrense superior y otros del Magdaleniense. Este ensanchamiento se termina por una brusca bajada del techo que da a una angosta gatera con rampa descendente, por la que fue deslizándose parte de la sedimentación acumulada en los metros anteriores. Tras unos 9 m de descenso, la gatera comunica con un sector que hemos denominado Rotonda, en el que ya puede recuperarse la posición erguida. Después de la Rotonda, el conducto vuelve a ascender y sigue hacia el oeste describiendo un arco con cuerda de unos 15 m.

Las pinturas comienzan en la Rotonda, de cuyo techo cae un pendiente rocoso. A lo largo de la pared que se le enfrenta hay espeleotemas teñidos, puntuaciones digitales y bastoncillos; todo, aparentemente, muy disperso y sin la organización que se observa en la afrontada pared del pendiente. Aquí, destaca un gran signo rectangular en posición vertical, con divisiones internas horizontales y bases menores prolongadas por flecos verticales. A sus lados hay agrupaciones de bastoncillos, un signo en U con brazos exvasados distalmente, que recuerda esquemas similares del Camarín de las Vulvas de Tito Bustillo, y puntuaciones digitales. Tras la Rotonda, en diversos lugares de las dos paredes del resto del conducto existen espeleotemas teñidos, puntuaciones digitales y restos de color muy perdidos, generalmente situados en el interior de concavidades o perfilando sus bordes. A poco de salir de la Rotonda, en la pared izquierda hay una grieta-ventana (con puntuaciones digitales en su proximidad), que se abre en la vertical del Panel del Cono Posterior de la Gran Sala; el conducto finaliza con otra ventana que se asoma en la vertical el metro 13 del Panel Principal de la misma sala. Desde arriba, se identifica el lugar de ambos paneles si abajo hay alguna iluminación.

Todas las pinturas de la Galería son rojas y las hemos adscrito a la segunda fase del arte de la cueva, con la que comparten una idéntica tonalidad y parte de su temática. No existe ningún grabado, salvo algunos zarpazos de oso en el

tercio inferior de las paredes de la Rotonda, a cuyo pie se ven restos de oseras; otros zarpazos también existen en la pared derecha del último tramo del conducto.

La Galería de Llonín fue elegida como divertículo especial para albergar un componente temático de signos, algo que denota un proceder más cantábrico que de otro lugar, como ya dijera Breuil y Obermaier (1935, p. 68) que, por ejemplo, vemos en el Camarín de los Tectiformes de El Castillo, el Camarín de las Vulvas de Tito Bustillo, la Galería de los Tectiformes de la Cola de Caballo de Altamira, o en Lluera II, entre otros. Lamentablemente, las pinturas de la Galería de Llonín se conservan muy mal debido a la desecación producida por la mínima red de infiltración existente a ese nivel y las corrientes de aire.

La rasante superior de las pinturas de la pared izquierda de la Rotonda se encuentra muy poco más o menos a nivel de 0. Los extremos superiores del signo rectangular, que es la figura más alta pintada en el pendiente rocoso, están a 0.25 m por encima de ese nivel. El suelo actual de la Rotonda está entre 1.9 y 2 m por debajo. En el sector de excavación Galería, abierto una docena de metros antes del comienzo de la Rotonda, sus niveles solutrense y gravetiense se acotan entre 1.7 y 2.1 m por debajo de 0. Teniendo en cuenta esto, la morfología del conducto y la pendiente del intrusivo relleno descendente, puede argumentarse que el acceso a la Rotonda podía hacerse de pie en las épocas gravetiense o solutrense, y no reptando ventralmente como ahora. En cualquier caso, un oso no hubiera podido hacerlo con la nivelación actual, ni con otra anterior de difícil precisión. Pero sí pudo hacerlo con otra suficientemente anterior, previa a la gran acumulación de las hogueras y cenizales magdalenienses de la Galería: sus zarpazos se encuentran en el tercio inferior de los paneles de la Rotonda¹.

Quienes pintaran la fase 2 de Llonín exploraron todos los espacios de la cueva y en todos dejaron algún testimonio. A ellos se debe la estructuración simbólica de la cueva como una totalidad. Quienes vinieron después en otra fase mayor, como la de los autores de los grabados tipo Altamira/ Castillo, redujeron mucho el espacio de su interés; y todavía más lo hicieron quienes les siguieron, según la concentración de su actividad en muy concretos lugares.

En otro lugar (Fortea, Rasilla y Rodríguez, 1995, y en otras publicaciones) expusimos la síntesis de las fases artísticas de la cueva y su adscripción cronológica y cultural *lato sensu*. Hoy hemos introducido algunas modificaciones que no la afectan sustancialmente. Llonín es una de las cuevas asturianas con mayor diacronía artística en sus diferentes paneles. No le va en zaga Tito Bustillo, según la primerísima bibliografía publicada sobre su arte (Jordá, Beltrán, Berenguer, etc.) y otra más reciente (González y González,

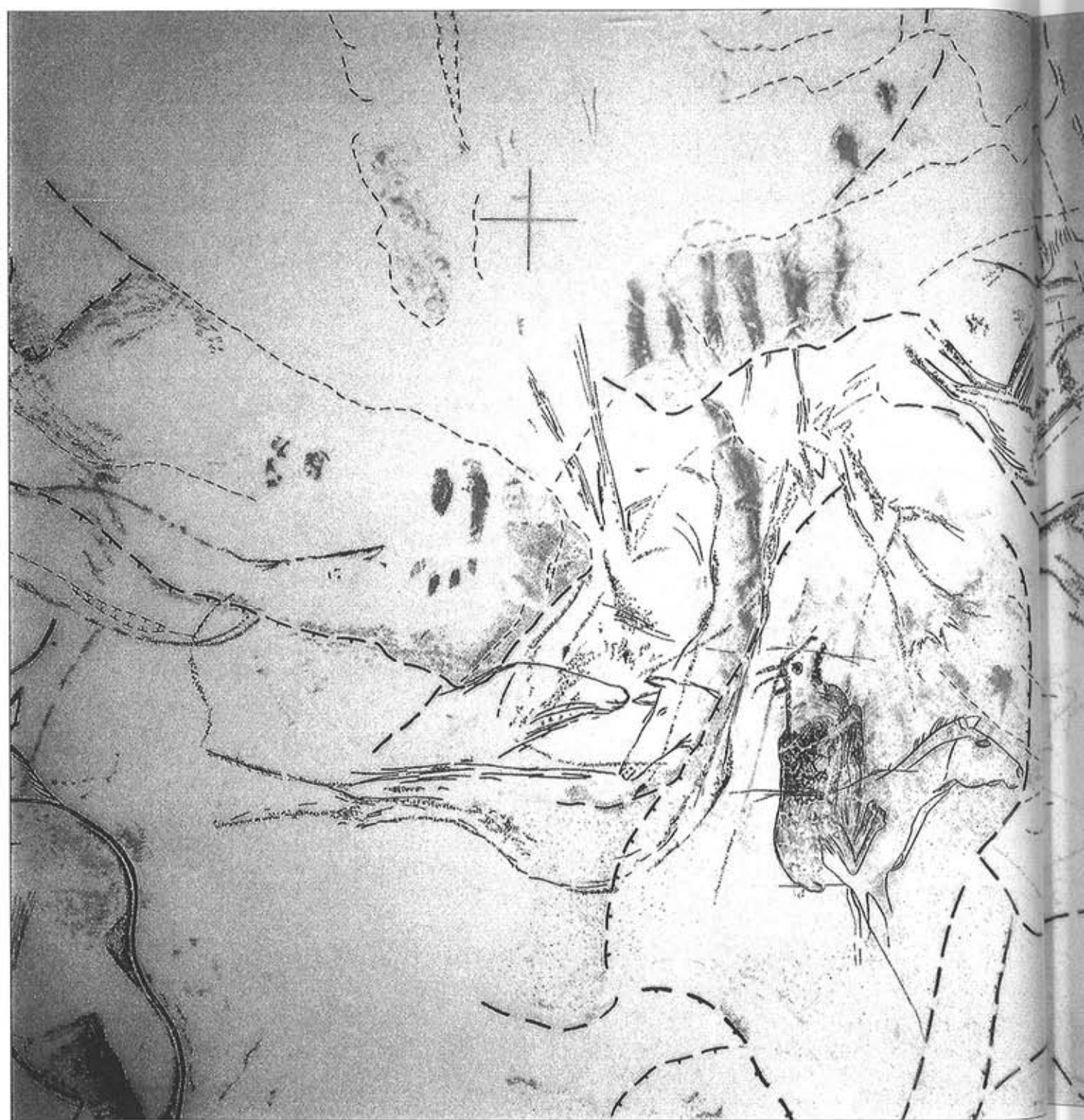


Figura 2.—Cueva de Llonín. Panel Principal, reno vareto del metro 8.



1994; Fortea 1998, 2000), donde se aducía una aproximación cronológica que no se conformaba con la atribución al Magdaleniense medio y superior expuesta por Balbín y Moure para todo el arte de la cueva; aproximación que, últimamente, encuentra un camino franco de aceptación.

Pero si lo más llamativo de Llonín se refiere a etapas antiguas del Arte Paleolítico, Tito Bustillo, aún teniéndolas, estalla con su arte del Magdaleniense avanzado. Debemos esforzarnos en conocer el contexto arqueológico de toda estación con arte. En este sentido, Llonín es casi la única cueva asturiana con un registro preciso de todos los grupos humanos que la habitaron; los otros sitios son La Viña y Lluera I y II, pero el arte de ambas es incomparablemente menos variado formal y diacrónicamente.

Concluida la etapa de actividades arqueológicas más intensas, la existencia en la cueva de un importante yacimiento, con cortes abiertos en cinco sectores, y un arte rupestre de primera magnitud, nos mueve a recomendar a la Administración las siguientes actuaciones:

1ª. Limpieza general de la cueva, protección y consolidación

Es sabido que la cueva fue durante bastantes años utilizada para la maduración de quesos, lo que provocó una serie de alteraciones en algunas partes del yacimiento con el consiguiente vertido de escombros, a las que se añaden las propias de toda excavación arqueológica. Además, la Galería sufrió en 1999 la visita de buscadores clandestinos que exiliaron una zona del corte frontal posterior del sector excavado y provocaron una caída parcial del corte frontal anterior. Los cinco sectores excavados no deberían sellarse pues sus perfiles son el registro notarial de la excavación. En ellos se basa buena parte de la interpretación, su virtualidad informativa no está cerrada y permiten ulteriores contrastes y exámenes críticos.

Sería, entonces, absolutamente necesario arbitrar unas actuaciones que permitan retirar escombros, así como los materiales de la imprescindible infraestructura introducida para efectuar las tareas arqueológicas. También, acondicionar el Cono Posterior y consolidar una parte de sus cortes, así como los de la Galería, además de cribar la tierra caída por la mencionada actividad clandestina para recuperar los materiales arqueológicos que pudiera haber.

Por razones de conveniencia obvias, estas actuaciones deberían efectuarse por profesionales arqueólogos, preferentemente por aquellos que a lo largo de estos años han llegado a conocer bien la cueva, en coordinación con los responsables de las actividades arqueológicas en ella realizadas.

2ª. Instalación de los equipos necesarios para conocer los parámetros ambientales de la cueva

Es necesario conocer esos parámetros, como mínimo a lo largo de dos ciclos naturales completos y con la cueva en condiciones de reposo. Esto es una exigencia deontológica, previa a cualquier política ulterior. Esta Comunidad Autónoma es una de las pioneras en ese tipo de analítica e investigación, realizada por un equipo del MNCN, IPNA (CSIC) y de la Universidad de Alicante que ha remitido o publicado estudios finalizados, análisis, áreas de protección

e informes varios en las cuevas de Candamo, Tito Bustillo, La Loja y Covaciella, así como en otros yacimientos de comunidades autónomas vecinas -Cantabria y País Vasco-, del sur peninsular y de Canarias. En otro lugar (Forteza y Rasilla, 2000: 18-19) hemos resumido su actividad. Además, en la actualidad dicho equipo está llevando a cabo esas tareas en varias cuevas asturianas con arte rupestre. Se dan, pues, las condiciones para que Llonín pueda incorporarse a tal tipo de estudios, que ese equipo comenzó hace años con la definición de sus áreas de protección.

BIBLIOGRAFÍA

- BEGOUËN, R. y CLOTTES, J. (1981): "Apports mobiliers dans les cavernes du Volp (Enlène, Les Trois-Frères, le Tuc-d'Audoubert)". *Altamira Symposium*, 1979. p. 157-188, Madrid.
- BEGOUËN, R.; CLOTTES, J.; GIRAUD, J. P. y ROUZAUD, F. (1996): "Os plantés et peintures rupestres dans la caverne d'Enlène". *Pyrénées préhistoriques. Arts et Sociétés. Congrès National des Sociétés Historiques et Scientifiques*, 118^e, Pau, 1993, p. 283-306.
- BERENGUER ALONSO, M. (1979): *El arte parietal prehistórico de la cueva de Llonín*. Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo.
- BREUIL, H. y OBERMAIER, H. (1935): *La cueva de Altamira en Santillana del Mar*. Tipografía de Archivos, Madrid.
- FORTEA PÉREZ, F. J. (1998): "La cueva de Tito Bustillo". *El Principado de Asturias*. Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, p. 340-344. Oviedo.
- FORTEA PÉREZ, F. J. (2000): "El Pindal, vision nouvelle ou fiction?" *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, t. LV, p. 35-62.
- FORTEA PÉREZ, F. J. y RASILLA VIVES, M. (2000): "L'art rupestre paleolitique cantabrique: investigació i conservació". *Cota Zero*, 16, p. 9-23.
- FORTEA PÉREZ, F. J.; RASILLA VIVES, M. de la y RODRÍGUEZ OTERO, V. (1995): "La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta). Campañas de 1991 a 1994". *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1991-94*, n° 3, p. 33-44.
- FORTEA PÉREZ, F. J.; RASILLA VIVES, M. de la y RODRÍGUEZ OTERO, V. (1999): "La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta). Campañas de 1995 a 1998". *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1995-98*, n° 4, p. 59-68.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. y GONZÁLEZ SAINZ, C. (1994): "Conjuntos rupestres paleolíticos en la Cornisa Cantábrica". *Complutum*, n° 4, p. 21-43.

NOTAS

- (1) El acoplamiento del mosaico fotográfico previo, las tareas de restitución del arte de Llonín (sobre esa base y ante la pared), y el dibujo resultante han sido realizados por P. Bartolomé Ovejero, A. Fernández Rey, M. Menéndez García, A. Miranda Duque, A. Olaizola Fernández, J. I. Santos Rodríguez y C. Suárez Artidiello, a quienes agradecemos sinceramente su colaboración y buen hacer.