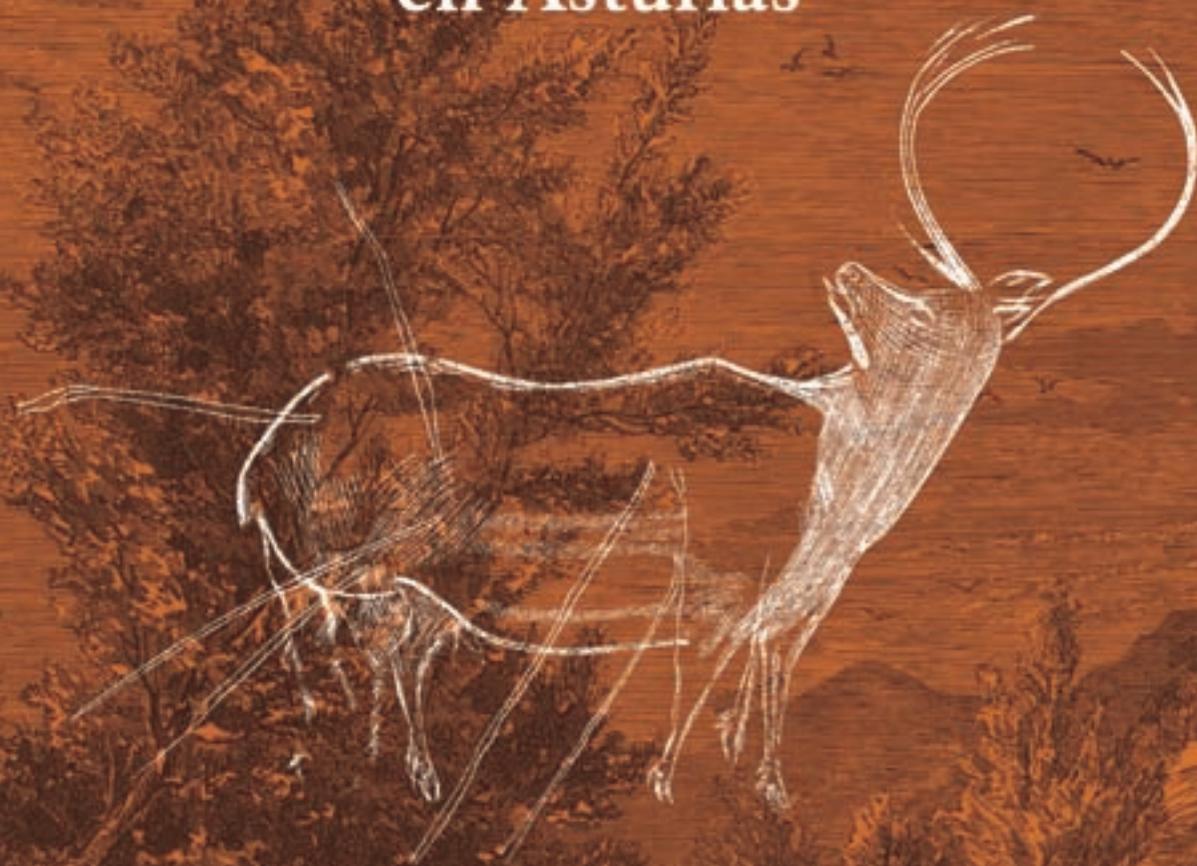


# Expresión simbólica y territorial: los cursos fluviales y el arte paleolítico en Asturias



Rodrigo de Balbín Behrmann  
Miguel Ángel de Blas Cortina  
M.ª Soledad Corchón Rodríguez  
Marco de la Rasilla Vives

Edición a cargo de  
M. A. DE BLAS CORTINA



REAL INSTITUTO DE ESTUDIOS ASTURIANOS







**Expresión simbólica y territorial:  
los cursos fluviales y el arte paleolítico en Asturias**

**Un siglo después del reconocimiento científico de la  
Cueva de la Peña, Candamo**





# **Expresión simbólica y territorial: los cursos fluviales y el arte paleolítico en Asturias**



**Rodrigo de Balbín Behrmann  
Miguel Ángel de Blas Cortina  
M.<sup>a</sup> Soledad Corchón Rodríguez  
Marco de la Rasilla Vives**

**Edición a cargo de M. Á. DE BLAS CORTINA**



**REAL INSTITUTO DE ESTUDIOS ASTURIANOS**

OVIEDO 2014

© de esta edición, Real Instituto de Estudios Asturianos®  
© de los textos, los autores

Cubierta: Diseño de M. Á. de Blas sobre el grabado "Riberas del Nalón" (1880) de José Cuevas y calco de "ciervo herido" de Candamo, de Cabré/Benítez Mellado (1919).

I.S.B.N.: 978-84-942660-7-2  
Depósito legal: 4095-2014  
Imprime: Asturgraf

# Los caminos más antiguos de la imagen: el Sella

RODRIGO DE BALBÍN BEHRMANN

## 1. INTRODUCCIÓN

Desde que las formas gráficas del paleolítico fueron descubiertas, allá por el año 1878, en un espacio conocido como las Asturias de Santillana, nos hemos acostumbrado a ver las imágenes artísticas como evidencias aisladas en medio de un espacio hostil, lleno de frío y dificultades, donde los grupos humanos vivían separados unos de otros y se organizaban en pequeñas bandas de pocos componentes.

Nuestra imagen de ese pasado lejano se asociaba a las cuevas como único ámbito de vivienda y decoración de la época, en un paisaje encerrado donde los artistas pintaban imágenes de su entorno, quizás como huida o defensa ante un mundo tan complejo.

Se imaginaban así grupos independientes, mal dotados para la supervivencia, a partir de una tecnología pobre en recursos y un pensamiento ligado a lo más inmediato, sin suficiente capacidad de abstracción o de creación de códigos inteligentes de comunicación. Las necesidades de alimentación y supervivencia hacían que las obras artísticas que crearan, algunas reconocidas como de gran calidad, estuvieran determinadas de manera obligatoria. Solo se podía crear imágenes para conseguir alimentos y en el mejor de los casos para rela-

cionarse con seres superiores propiciatorios. Los individuos humanos, reconocidos como de nuestra propia especie, se encontrarían así en una situación mental subdesarrollada, previa al pensamiento elaborado.

Estaríamos ante un comportamiento infantil, imitativo de la realidad, temeroso y arcaico, ante una sociedad inferior motivada por la necesidad. Esta era la idea del mundo occidental sobre el resto de las culturas humanas presentes y pasadas que no habían alcanzado su nivel tecnológico. Pasado y presente de las culturas primitivas o salvajes tenían el mismo pequeño grado de desarrollo y podían ser comparadas eficazmente entre sí.

La gran revolución conceptual se produjo a partir de la obra de A. Leroi-Gourhan (1965), quien propuso el análisis de las representaciones en sí mismas, bajo criterios estructurales. No abandonó la idea previa de que las formas tenían un contenido único religioso, pero inició un camino hacia el tratamiento de las imágenes paleolíticas como una frase significativa.

El tiempo le ha ido dando la razón en muchos aspectos, no solamente en esa forma de entender las grafías, sino también en su propuesta cronológica, que en rasgos generales sigue siendo útil. La idea religiosa, sin em-

bargo, que iría necesariamente unida a la oscuridad y el misterio de las cuevas, ha sido progresivamente abandonada (Balbín y Alcolea, 1999; Alcolea y Balbín, 2007).

Desde 1981 en que se descubrió el yacimiento portugués de Mazouco (Jorge *et al.*, 1981, 1982, 1981-82), al aire libre, nuestro modelo de arte paleolítico ha cambiado radicalmente. Si conocemos formas a la intemperie a lo largo de toda la zona portuguesa cercana a la frontera, y fuera de ella, en la Vieja Castilla, Extremadura, Almería o la Cataluña francesa, es porque el procedimiento estaba mucho más extendido de lo que aún hoy podemos conocer (Alcolea y Balbín, 2006). Ello significaría que lo más importante y abundante de las representaciones artísticas paleolíticas estaría en lugares públicos, al alcance de todos, en oteros y vados fluviales, lejos de la oscuridad, el misterio o la religión como la entendemos hoy en día.

Esas manifestaciones gráficas al aire libre deberían entenderse como marcadores de los espacios ocupados por los grupos humanos (Bueno y Balbín, 2009), que dejarían así muestra de su larga pertenencia a los territorios familiares y ancestrales. Esos territorios son para nosotros ahora de la máxima importancia, pues nos indican una distribución cultural mucho más realista de la que se proponía en los viejos modelos, dependientes de las cavernas calizas. Zonas ocupadas por el grupo, con diversos espacios de uso, entre los que se podrían encontrar campamentos al aire libre y en cueva, zonas de explotación económica, márgenes de actuación y relaciones con otros grupos, que lejos de permanecer aislados se encontrarían en continuo contacto con ellos mismos y con otros, intercambiando objetos, personas y conocimientos.

¿Se podría hablar de tribus? Seguramente sí, de tribus o grupos similares con relaciones diversas en la distancia, capaces de unirse para actividades comunes, económicas, sociales, familiares, cinegéticas o bélicas, asentados en territorios reconocibles y perdurables.

Hay varios caminos para reconstruir esos posibles territorios, y uno de ellos, seguramente el más eficaz, es el de las representaciones rupestres, que a veces se presentan como cavernarias, y en la mayor parte de las ocasio-

nes tomarían las rocas exteriores como soporte de su discurso.

Ahora, en este escrito, nos proponemos analizar el territorio del Sella, en el oriente asturiano. Tiene características propias que lo hacen reconocible y elementos significativos que podemos describir y analizar.

No se puede hablar de fronteras en la Prehistoria, ni antigua ni reciente, ni de espacios concebidos con nuestras actuales orejeras administrativas. No se puede hablar de Asturias en el paleolítico, porque no existía como tal. Si hablamos de Asturias es para circunscribir un espacio geográfico que reconocemos, pero que no tiene contenido significativo más allá del descriptivo. Más real es hablar de espacios más pequeños, los que van unidos a características geográficas tangibles, por ejemplo a las cuencas fluviales, tan marcadas en el Cantábrico.

Como se ha dicho, hay diversas maneras de tratar ese territorio, y la que nosotros proponemos ahora es la que tiene contenido gráfico o artístico si se prefiere utilizar ese término, incorrecto pero asentado.

Hay otras formas de reconocer el territorio, y la más usual es la de la reconstrucción histórica que se basa en la arqueología. Los objetos que dejaron los individuos del paleolítico en su devenir nos indican mucho de su tecnología, economía, uso del medio ambiente, cronología y modos de vida. Se trata de muestras materiales de las que hay que obtener consecuencias de conducta. El arte paleolítico es otra manifestación material, pero se desarrolla por su propio camino, paralelo al propiamente utilitario y consecuencia de la misma ideología que posee el grupo. No sabemos lo que significa, pero poco a poco vamos sabiendo cómo se organiza, cómo se distribuye, cómo se relaciona, cómo cambia con el tiempo, en suma, lo que no significa. No tenemos el problema resuelto pero vamos teniendo mejores argumentos y mayor capacidad de análisis y relación. Algo es algo.

## 2. LA CUENCA DEL SELLA

Es uno de los territorios más reconocibles, por su delimitación natural entre monta-



Fig. 1. Foto aérea del curso del Sella con las zonas marcadas.

ñas, por su recorrido perpendicular a la costa y porque su pendiente es limitada hasta la zona media, permitiendo un tránsito fácil (Fig. 1).

Naturalmente tratamos de la cuenca como eje de una zona de explotación, lo que no requiere una vida estricta en su entorno, ni marca fronteras insalvables. Es un ámbito organizado en torno al río, a su geografía y a sus recursos naturales, que en su momento se añadirían a los marinos de una más amplia desembocadura.

Como en otros casos, lo que conocemos se remite a las cuevas, con la versión peculiar de la Güelga en la zona media, porque la erosión producida desde el final de los hielos ha colmatado todas las salidas fluviales, que con frecuencia lo hacen en forma de ría. Los sondeos existentes en alguna de las desembocaduras de los ríos cantábricos, como las del Eo, Navia y Nalón, han llegado al sustrato rocoso en profundidades de 65, 45 y 60 m respectivamente, lo que indica los procesos de excava-

ción en los estuarios durante el último proceso glacial (Flor y Cambor, 1989, p. 14). En Santoña se tomaron muestras de la base holocénica del río Asón a  $-26$  y  $-30,5$  m de profundidad (Cearreta y Murray, 1996, p. 289) y en Bilbao a  $-24$  y  $-21$  m (Cearreta y Murray, 2000, p. 156), siempre por encima de los niveles rocosos de excavación pertenecientes al finiglacial Würm. Desde el comienzo de la deglaciación, a partir de una posición inicial de 110 m del nivel del mar por debajo del actual, este iría subiendo a una velocidad inicial de 11,5 mm/a, cambiando en un tiempo relativamente breve el perfil de los ríos cantábricos y de las márgenes de los mismos (Alonso y Páges, 2010). Esto significa que todo lo que se encuentra por encima es consecuencia del comportamiento postglacial, que cubrió con sedimentos los posibles restos de conducta paleolítica al aire libre. No es fácil por tanto encontrar materiales antiguos sobre el suelo actual y una vez más debemos meternos en las cuevas para encontrarlos.

Lo mismo podría decirse de las manifestaciones artísticas al aire libre, aunque aquí la realidad es algo distinta. Podrían quedar rocas exentas con formas gráficas en las laderas montañosas, pero en nuestra zona esas rocas son calizas, y su capacidad de conservación de grabados antiguos es limitada. Otro caso sería el de las cuencas fluviales del occidente del Principado, con una base frecuente de esquisto en sus laderas, pero en uno y otro caso no se ha buscado adecuadamente y en nuestra ciencia no se encuentra lo que no se busca.

El Sella estuvo poblado desde tiempos antiguos, pero los restos de ese poblamiento solo se suelen encontrar en cueva. Las cuevas son edificios inestables, que colapsan con el tiempo, por lo que encontrar niveles muy antiguos en ellas es difícil e infrecuente. Tampoco ha aparecido nada muy antiguo en excavaciones cavernarias, aunque sí hay recogidas de superficie de implementos técnicamente pertenecientes a momentos antiguos del cuaternario (Fernández y Ruiz, 2008).

Ya en momentos más avanzados, pero anteriores al arte paleolítico, los restos conocidos se multiplican, entre otros motivos por su presencia en el interior cavernario. En el Sella y sus afluentes tenemos muestras del Paleolítico Medio al menos en La Cueva y La Lloseta. Restos de la misma época, fundamentalmente físicos y neandertales, encontramos en el Sidrón, que se encuentra en la cuenca del Piloña, afluente del Sella, donde existen además formas gráficas que trataremos, y que proponen la duda de quién fuera realmente su autor.

A partir del Paleolítico Superior y hasta el Mesolítico, que enlaza los tiempos glaciares con los actuales, los sitios con documentos materiales se multiplican a lo largo de toda la cuenca, en yacimientos como La Cueva, El Cierru, La Güelga, Les Pedroses, Cova Rosa, El Buxu, Tito Bustillo, La Lloseta, Cueva Carmona, Los Azules, La Cavada, Pandu, Requexáu, Fresnu, Cuetu, El Tenis, Cueva Ceñil, Cueva de Junco, La Molera, San Antonio, Cuetu de la Hoz y El Molín, al menos (Balbín *et al.*, 2012).

Se trata de una zona caliza fuertemente karstificada, por lo que las cuevas son muy abundantes y frecuentemente de buen tama-

ño, permitiendo su ocupación y en muchos casos además su decoración, en las paredes o en los objetos. Este es el caso de Tito Bustillo, La Lloseta, Les Pedroses, El Cuetu, Cova Rosa, El Cierru, El Buxu, La Cueva, San Antonio y La Güelga, al menos.

Hay por tanto una concentración excepcional de documentos prehistóricos en la cuenca del Sella, tanto materiales como artísticos, a lo largo de un período de tiempo que supera los 40.000 años. En el centro de ese desarrollo se encontraría el objeto del presente trabajo dedicado a las manifestaciones gráficas. Estas debieron comenzar al menos hace 36.000 años, siguiendo las cronologías que poseemos en la actualidad, pero a lo mejor nuestros primos neandertales ya eran capaces de realizar esos símbolos desde tiempos anteriores.

### 2.1. La cuenca media

Dentro de cada una de estas zonas trataremos de los lugares más importantes y de sus condiciones, teniendo siempre en cuenta todas las manifestaciones culturales. No creemos que el arte pueda ser tratado de una manera independiente al resto de la conducta humana. A fin de cuentas el arte es material, aunque revista unas formas de carácter más simbólico, estético o comunicativo.

La cueva más importante de esta zona es el Buxu. Fue dada a conocer por Obermaier y el Conde de la Vega del Sella en 1918. Posteriormente intervinieron E. Olábarri y M. Menéndez en los años setenta, y a partir de ese momento dirigió las excavaciones M. Menéndez (Menéndez, 1984, 2003; Menéndez y Ocio, 1996; Menéndez y Olábarri, 1983; Menéndez y Martínez, 1990; Menéndez *et al.*, 2007). Los trabajos comenzaron por los estudios rupestres y continuaron por ellos mismos y por las excavaciones. En estas últimas han aparecido documentos diversos de importancia, entre ellos una escultura de ave en bulto redondo (Fig. 2) y una placa decorada con la figura de un cérvido (Fig. 3). La cueva tiene abundantes grabados y pinturas, estas últimas sobre todo en negro, en un estado de conservación defectuoso. Se ha tomado sobre ellas



Fig. 2. Escultura de pájaro de El Buxu.



Fig. 3. Placa con cierva grabada de El Buxu.

muestras de colorante y se buscaron también posibilidades de datación a partir de series de uranio.

Otro de los sitios significativos en ese espacio del Sella es la Güelga, espacio exterior e interior situado frente al Buxu al otro lado del río Güeña. Las excavaciones realizadas por el equipo de M. Menéndez desde 1989 han ofrecido cronologías antiguas que nos remontan al inicio del Paleolítico Superior, lo que nos propone la ocupación de la zona en momentos semejantes a los más antiguos de la cuenca baja del río. Existen niveles correspondientes a Musteriense, Chatelperroniense, Auriñaciense y Magdalenense.

Posee importantes muestras de arte mueble, entre ellas una tibia grabada con figuras de cierva y un colgante realizado sobre un hueso hioides, todo ello encontrado en el nivel 3 magdalenense, que tiene una fecha en su base de  $14.020 \pm 130$  BP (Martínez y Menéndez, 1995; Menéndez y Martínez, 1992a, 1992b; Menéndez y García, 1997; Menéndez *et al.*, 2007).

El Sidrón se sitúa en la cuenca del río Piloña, afluente del Sella por la margen izquierda, al otro lado de los yacimientos del área de Cangas de Onís. Es conocida por ser un lugar fundamental para el conocimiento del individuo de Neanderthal, al que se han dedicado diversos e importantes trabajos (Rasilla *et al.*, 2011).

En una galería lateral profunda existe un peculiar conjunto de signos de apariencia antigua relacionados con el sexo femenino (Fortea, 2011).

## 2.2. La cuenca baja

La mayor concentración de yacimientos se encuentra en la desembocadura actual del Sella, quizás porque es un espacio más amplio y asequible o porque su concentración en el macizo de Ardines ha permitido una prospección más intensa. Sea como fuere existe un mayor número de yacimientos conocidos y por consecuencia una mayor cantidad de representaciones, a su vez más variadas.

El protagonista de la desembocadura es la cueva de Tito Bustillo, por su tamaño, investigación y número variado de imágenes representadas. Es una cueva con un desarrollo longitudinal de unos 600 m a los que habría que añadir los que suponen las galerías laterales, abundantes y frecuentemente decoradas.

Su entrada actual se encuentra al nivel de la ría de Ribadesella, aunque antaño se accedía por el interior de una gran dolina situada junto a la aldea de Ardines, por la que entraba y entra el río San Miguel. Este fue el responsable de la horadación del macizo de Ardines, aprovechando la existencia de una gran grieta longitudinal que contribuyó a la disolución de la roca caliza y la formación de una caverna de grandes espacios y altos techos. Alguno de sus conjuntos, en concreto el que denominamos XI, que se encuentra cerca de la entrada original, mide 50 por 50 m de superficie, lo que le otorga una extensión útil de 2500 m<sup>2</sup>, utilizada en su práctica totalidad antes del gran colapso que transformó esa zona. Ese colapso hizo que grandes fragmentos de pared cayeran sobre el suelo y que una parte



Fig. 4. Renos del panel principal de Tito Bustillo.

de la cueva, la que contenía la auténtica entrada original, se desplazara desgajada del cuerpo principal del macizo, separándose algunos metros y permitiendo la entrada de derrubios de ladera que colmataron su comunicación con el exterior.

El resto de la caverna debió sufrir pocas transformaciones, salvo la entrada actual, fondo antiguo, en su relación con otra cueva situada en nivel superior y conocida con el nombre de La Cueva.

Hemos organizado el interior en 11 conjuntos, de los que el número más alto corresponde al acceso antiguo. Están organizados por proximidad topográfica y son irregulares en su contenido gráfico, siendo el más importante y mejor dotado el X. La mayor parte de ellos se encuentra en diversos tramos de la galería que constituye el eje fundamental de la cueva, y dentro de ella la parcelación en conjuntos no deja de ser un artificio con el que nos organizamos, pues la decoración debió ocuparla en su totalidad, de manera fundamental en las épocas finales del Paleolítico Superior.

Las decoraciones que conocemos se remontan a los mismos inicios del Paleolítico

Superior, en forma de vulvas y antropomorfos de los conjuntos II y V, y en el mismo Panel Principal que recibe el número X, donde la base de sus grafías, sobre la que se superponen después muchas figuras en momentos más recientes, pertenece a esos inicios.

La cueva fue descubierta en 1968 por el grupo espeleológico Torreblanca, aunque en ella y en sus aledaños entraban los curiosos desde mucho antes. Fue excavada desde los años 70 primero por M. A. García Guinea (1975), después por A. Moure (Moure, 1975a, 1975b, 1976, 1989, 1990a, 1990b; Moure y Cano, 1975; Moure y González, 1988) y finalmente por el equipo de R. de Balbín y J. Alcolea (Balbín y Alcolea, 2002; Balbín *et al.*, 2000, 2002, 2003 y 2012) desde finales de los años 90. En sus excavaciones se ha encontrado una colección de arte mueble de las más importantes del mundo del Paleolítico Superior, un enterramiento mesolítico e importantes muestras de comportamiento desde los inicios de aquel hasta sus finales.

Desde el descubrimiento de la cueva han venido siendo estudiadas sus manifestaciones artísticas, por parte de diversos autores hasta la práctica actualidad, con propuestas que el



Fig. 5. Caballo del panel principal de Tito Bustillo.

tiempo y el trabajo han ido cambiando y mejorando (Beltrán y Berenguer, 1969; Jordá *et al.*, 1970; Mallo y Pérez, 1969; Balbín, 1989; Balbín y Moure, 1980a, 1980b, 1981a, 1981b, 1982, 1983. Fig. 4 y 5).

Sus decoraciones parietales han sido analizadas por diversos procedimientos, obteniéndose sobre ellas fechas de C14, paleomagnetismo y análisis de colorantes, la mayor proporción de ellos obtenida en una cueva paleolítica (Kopper, 1973; Kopper y Creer, 1974). En los últimos tiempos se tomaron muestras de Uranio/Torio que han dado lugar a fechas antiguas, indicativas y coherentes con las obtenidas por el método del C14 (Pike *et al.*, 2012).

La Lloseta es otra de las cuevas del macizo de Ardines, directamente superpuesta a Tito Bustillo, se abre a la misma dolina por donde penetra el río San Miguel en el macizo y se comunica con aquella en vertical por la galería larga principal (Balbín *et al.*, 2002, 2003 y 2005).

Es conocida desde antiguo. Hernández Pacheco, su primer excavador la denominó Cueva de Ardines y Jordá La Lloseta, extraño nombre que ha triunfado en la bibliografía y

en la denominación general (Jordá, 1958). Más adelante se ha utilizado el nombre de Cueva del Río, que ha venido a complicar la ya compleja denominación del sitio, aunque ese nombre finalmente se ha hecho corresponder con La Lloseta (Mallo *et al.*, 1980). Tradicionalmente y en la zona se llamaba cueva de La Moría (Fernández Tresguerres, 1998).

Las excavaciones descubrieron la presencia de niveles magdalenienses y de un conchero asturiense y posterior. Además de un conjunto rupestre poco valorado (Mallo y Pérez, 1969; Jordá *et al.*, 1970), donde se destacó el grupo situado en la chimenea que comunica la galería principal de Tito Bustillo. Este grupo estaría compuesto por dos cabras, un signo escaleriforme y dos caballos. Estas son las figuras que también incorpora M. Berenguer (1985).

En el año 2005 hicimos una publicación completa del contenido de la cueva en la revista *L'Anthropologie* (Balbín *et al.*, 2005), que incorpora abundantes figuras animales y signos, acompañados de varios relieves naturales transformados en formas sexuales (Fig. 6).

La cuenca baja del Sella posee una concentración especial de cuevas, decoradas o no,



Fig.6. Caballos de La Lloseta en su conexión con Tito Bustillo.

que no vamos a describir aquí en pormenor, entre las que cabría destacar Les Pedroses por su conjunto gráfico, aunque también hay representaciones artísticas parietales o muebles en El Cuetu, Cova Rosa, El Cierru, La Cueva y San Antonio.

La que ahora nos ocupa, Les Pedroses, se encuentra en El Carmen, en la parte superior del macizo de Ardines, muy cerca de la del Cierru. Su panel principal se encuentra a la derecha de la parte profunda, y es de pequeñas dimensiones. Nuestras prospecciones nos han permitido encontrar nuevas galerías y representaciones en ellas (Jordá, 1970; Jordá y Mallo, 2014; Jordá Pardo, 2014; Balbín *et al.*, 2.000. Fig. 7). El yacimiento de la entrada fue excavado en los años 50 por Jordá y Álvarez y en 1959 G. A. Clark hizo un sondeo en su conchero y tomó fechas de los niveles asturienses (1976).

### 3. LAS FORMAS IDENTITARIAS

Lo que hoy nos proponemos aquí no es una descripción exhaustiva de los principales

conjuntos gráficos de la cuenca del Sella, sino de los motivos por los cuales creemos que se puede establecer un nexo entre ellos, proponiendo un contacto y una vida común en los momentos finales de la última glaciación. Se trataría de afirmar la existencia de una comunidad cultural en esta cuenca fluvial, una de cuyas manifestaciones más importantes sería precisamente la gráfica. Hay índices suficientes para realizar tal afirmación

#### 3.1. *Las representaciones sexuales*

El sexo es un motivo de primera importancia para los grafistas del Paleolítico Superior. Probablemente no solo por su interés intrínseco, sino también por lo que tiene de relación con la procreación. No podemos afirmar con rotundidad cuál de esas versiones sería la más destacable, pero las dos debieron jugar un papel preponderante.

En toda nuestra cuenca hay una concentración especial de elementos sexuales, masculinos y femeninos, mayor en la cuenca baja por su mejor dotación de cavidades.



Fig. 7. Panel principal de Les Pedroses.

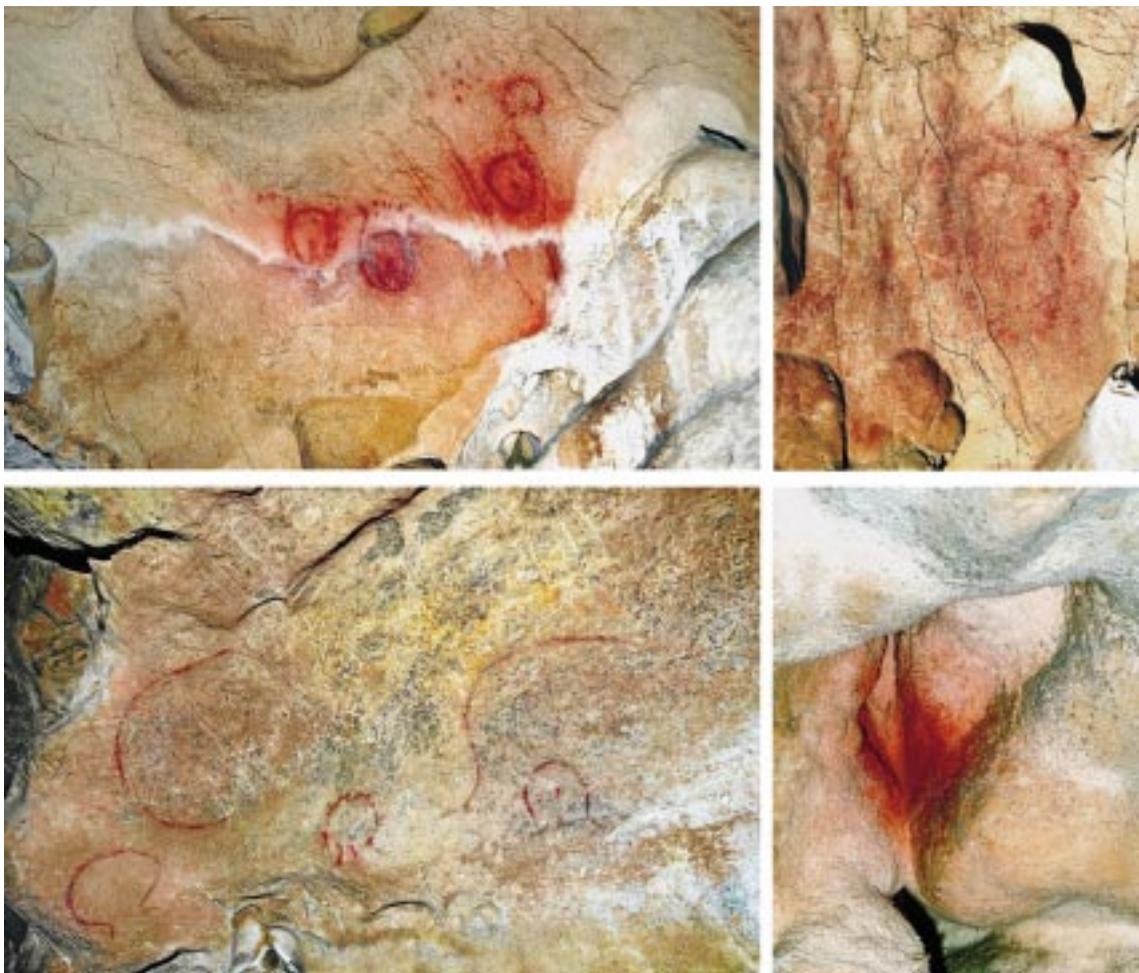


Fig. 8. A. Camarín de las Vulvas de Tito Bustillo. B. Doble óvalo del panel principal de Tito Bustillo.  
C. Panel principal del Sidrón. D. Sexo femenino sobre relieve natural de La Lloseta.

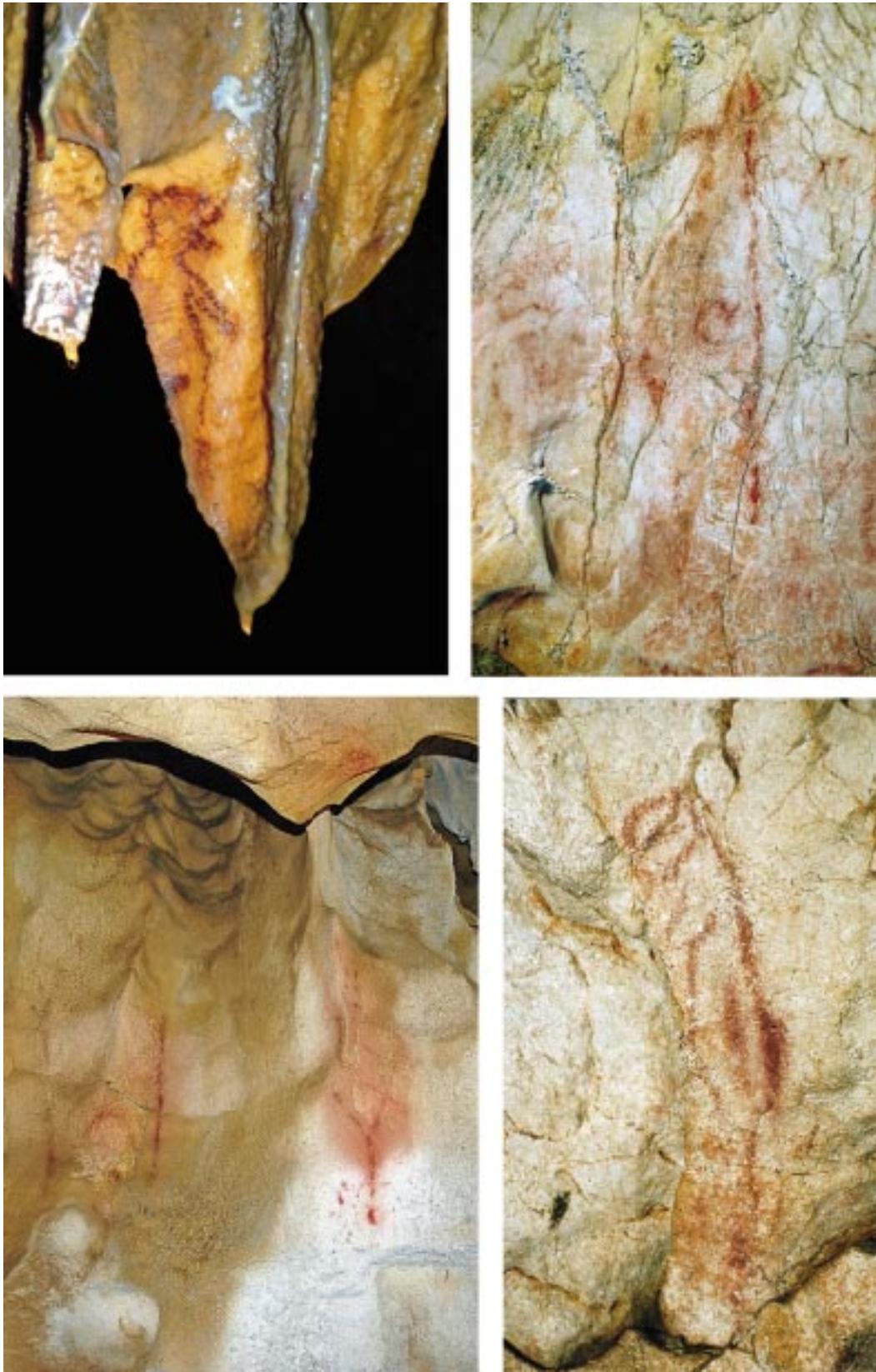


Fig. 9. A. Figura femenina de la Galería de los Antropomorfos de Tito Bustillo. B. Perfil femenino del panel principal de Tito Bustillo. C. Perfiles femeninos del Camarín de las Vulvas frente al panel principal. D. Figura femenina de Llonín.

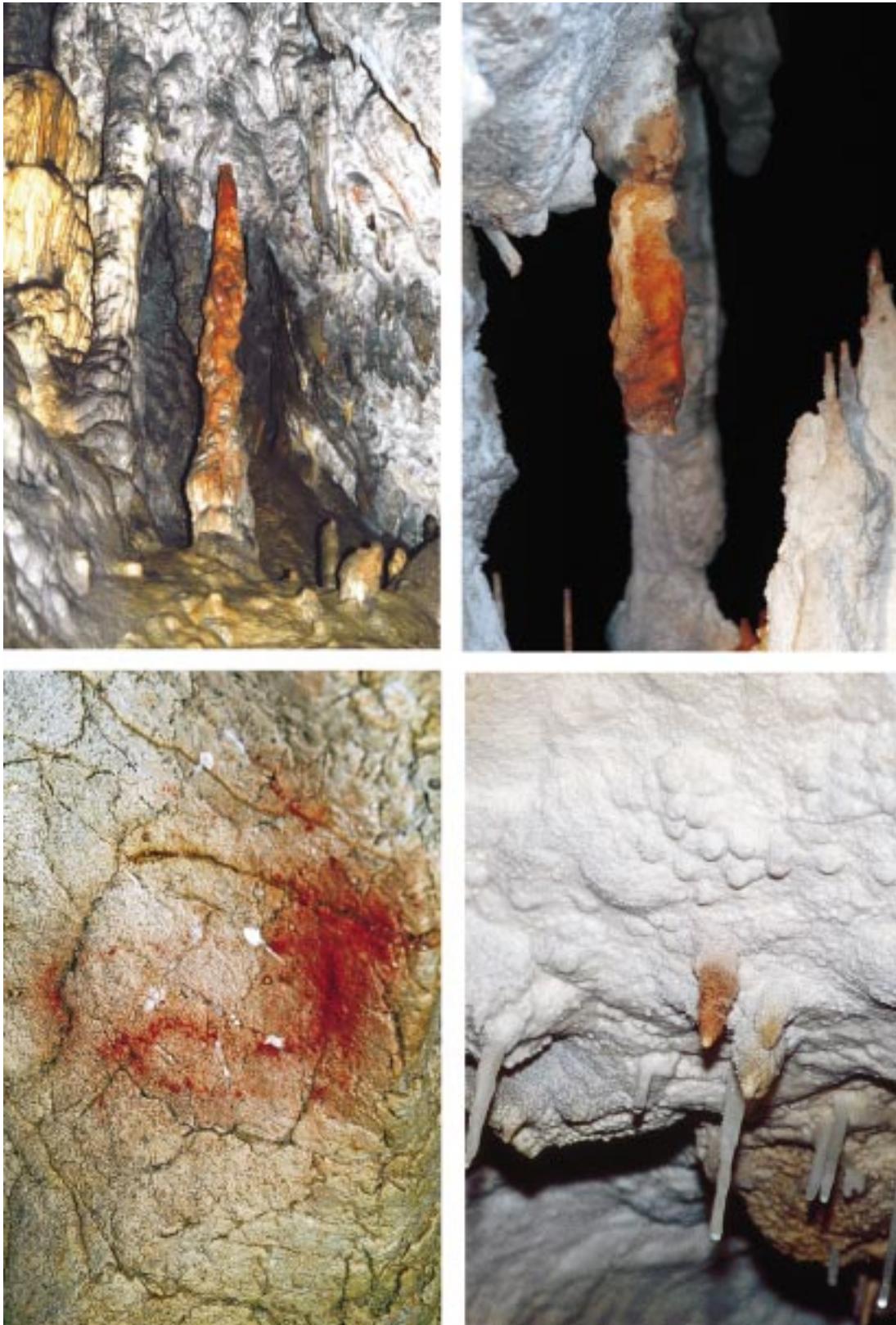


Fig. 10. A. Estalagmita pintada de rojo en el fondo de La Lloseta. B. Estalactita pintada de La Lloseta. C. Sexo masculino del fondo de El Buxu. D. Estalactita pintada de rojo del conjunto V de Tito Bustillo, junto a la mano negativa.



Fig. 11. A. Figura masculina de la Galería de los Antropomorfos de Tito Bustillo.  
B. Antropomorfo de Les Pedroses.

Los signos sexuales de Tito Bustillo poseen una composición que se advierte en las formas más antiguas de la cavidad y una preparación en la que se incluyen aglutinantes grasos que permiten la mayor duración de las pinturas en buen estado. Las formas sexuales del Camarín de las Vulvas de Tito Bustillo (Fig. 9c) se relacionan con las figuras más antiguas del Panel Principal de la misma (Fig. 9b), en sus formas oval y humana y con la algo más lejana de Llonín y su figura del Panel Principal (Fig. 9d). Formas femeninas de una condición semejante se encuentran en la Galería de los Antropomorfos, que poseen dos fechas cruzadas de C14 y U/Th que ciñen su realización al año 30.000 a. C. (Pike *et al.*, 2012. Fig. 9a).

Hemos propuesto pues que en una primera etapa de Tito Bustillo se pintarían imágenes sexuales femeninas en varios lugares, conjuntos III, V y X de valores equiparables y convenciones similares, y eso parece tener

una lógica composicional y temporal que debe ponerse en relación con otras presentes en la hermana cueva de La Lloseta. En esta los signos sexuales femeninos se acompañan de estalactitas y estalagmitas coloreadas para dotarlas de condición fálica (Fig. 10, a y b). Esto mismo se puede ver en el conjunto V de Tito Bustillo, donde frente a la Galería de los Antropomorfos aparece una mano negativa pintada, junto a una estalactita coloreada al modo de la cueva superior (Fig. 10d).

Estamos hablando por tanto de un sistema decorativo basado en el sexo como elemento fundamental, donde la forma femenina se ve acompañada por la masculina que surge del aprovechamiento habitual de protuberancias coloreadas. Esto es así, como suele pasar en general, donde la figura femenina reconocible es más frecuente que la masculina, que aunque existente, escasea más. Tenemos dos formas masculinas reconocibles, sin embargo, en el macizo de Ardines, la primera en



Fig. 12. A. Signo grabado de El Buxu. B. Signo grabado del panel principal de Tito Bustillo.

el conjunto V, opuesta y complementaria con la femenina a la que se superpone sobre una bandera estalagmítica translúcida (Fig. 11a). La segunda está en el nivel superior, dentro de la cueva de Les Pedroses, y es una vez más un individuo masculino tocado con una piel, al modo de Hohlensteinstadel y con una cronología coincidente para la propuesta para el famoso hombre-león, en este caso afirmada por nuestra cronología cruzada de tito Bustillo, del 30.000 a. C. (Fig. 12b).

Dentro de la cuenca media debemos hacer especial hincapié en la cueva de El Sidrón, cuyo arte rupestre aún no ha sido investigado, pero que reúne una serie de características comparables a las formas vulvares de Tito Bustillo y La Lloseta (Fig. 8). Todas ellas, a su vez, pueden relacionarse con momentos antiguos del desarrollo artístico, a juzgar por los criterios que hemos desarrollado en nuestras publicaciones sobre esta cueva (Balbín *et al.*, 2003).

Ese hecho, tan usual en la parte baja de la cuenca, aparece también en la cuenca media, y sobre todo en la cueva del Sidrón, donde los sexos femeninos son predominantes en sus pequeños paneles, pero hay otro elemento aislado pintado en la pared profunda del Buxu con un contenido sexual masculino claro y un principio de actuación que vemos extendido a lo largo de toda el área fluvial (Fig. 10c).

Los sexos masculinos y femeninos existen en bastante abundancia dentro del Arte Paleolítico, y caracterizan en momentos antiguos ciertas zonas, como las riberas del valle de la Vézère en la Dordoña francesa y en las cuevas antiguas de Les Eyzies (Leroi-Gourhan, 1965). Fuera de allí las figuras rupestres relacionadas con el sexo existen, pero no en una concentración similar. En nuestro caso, además, se trata de pinturas rupestres, lo que nos otorga una condición muy especial, que se enriquece con la presencia complementaria de elementos sexuales masculinos, menos elaborados en general pero igualmente presentes e ilustrativos. Es un modo propio de nuestro espacio, por lo que sabemos, y le otorga una homogeneidad significativa y formal en los primeros momentos del desarrollo artístico del paleolítico.

Sabemos que este modo es muy antiguo en la zona costera, pero ¿qué antigüedad debería tener en el Sidrón, donde la única am-

bientación humana conocida es neanderthal? Esa presencia no excluye otra, pero nos estamos moviendo en momentos de la máxima antigüedad relacionada con nuestro tipo humano, tan antigua que nos acercamos peligrosamente a la supuesta frontera con nuestros primos neandertales. Pero ¿existe esa frontera?

### 3.2. *Los signos*

Estos esquemas han sido concebidos más de una vez como marcadores gráficos de la máxima importancia para conocer las áreas culturales en el Paleolítico Superior (Leroi-Gourhan, 1980; Moure, 1994).

En la cuenca del Sella los signos son frecuentes y variados, y entre ellos podríamos incluso incluir los elementos sexuales a los que hemos hecho referencia en el apartado anterior. Muchos son básicos y generales, con relaciones que se pueden establecer quizás en su propia simplicidad.

Otros son más complejos y elaborados, y proponen por tanto una mayor intencionalidad o una más clara funcionalidad gráfica. Entre ellos podemos destacar los rectángulos grabados complejos, presentes en los paneles principales de Tito Bustillo y El Buxu, en situación inferior y anterior a las últimas decoraciones, al menos en la primera, otorgando por tanto una cronología relativa que coincide con lo propuesto para la segunda (Menéndez, 1984) y que debería encontrarse dentro del estilo III de Leroi-Gourhan, en momentos del solutrense o magdaleniense antiguo, utilizando la nomenclatura de las industrias materiales (Fig. 12).

No son fáciles de comparar estas formas grabadas con las pintadas clásicas del Castillo o La Pasiega, pero su organización interna resulta muy similar, y podría ser una variante de lo que aparece en Cantabria, con una forma especial para la cuenca del Sella, ausente en otras zonas por lo que hoy sabemos.

### 3.3. *El arte mueble*

Las relaciones formales suelen establecerse más sobre el arte rupestre que sobre los objetos decorados, pero ese último criterio es tan útil como el primero, dado que son pro-

ducto del mismo pensamiento y consecuencia de la comunicación del grupo. La mayor parte de los objetos decorados que se encuentran en los yacimientos arqueológicos paleolíticos son productos de deshecho de la actividad cotidiana y manifiestan por tanto un interés escaso en su conservación por parte del grupo humano.

Esto no quiere decir, sin embargo, que sus representaciones no tengan importancia cultural, o que no existan códigos de realización que se repiten dentro del grupo, formando parte sustancial de su identidad y de las diferencias establecidas con los demás (Balbín y Alcolea, 2012).

Este es el caso de los colgantes que aparecen en la cuenca del Sella, con similitudes llamativas entre sus zonas media y baja. No son los únicos posibles, ni son todos semejantes, la variedad es muy grande, pero existe un tipo bastante reiterado en la zona, que manifiesta maneras de hacer o posesión de elementos comunes. Estos son los hiedos recortados de Tito Bustillo y La Güelga, ya puestos en relación en otras ocasiones (Menéndez, 2003. Fig. 13) y que acompañan a los seleccionados con anterioridad para afirmar la idea de una comunidad representativa que debe responder a contenidos culturales más profundos.

#### 4. SECUENCIAS GRÁFICAS EN LA CUENCA DEL SELLA

Son escasas las referencias en toda Europa que, como en el Sella, aúnen varias cuevas con ocupaciones que abarcan todo el transcurso del paleolítico superior con la evidencia de disponer de decoración. El análisis formal y cronológico basado en el establecimiento de estilos artísticos es un recurso que ha demostrado su valía en ámbitos históricos como la llamada Historia del Arte y tiene fundamentos de indudable solidez. En Prehistoria existe un cierto rechazo a propuestas de esa índole, por más que se establecen de manera habitual paralelos formales, y no solamente en las formas plásticas, sino también en los útiles más funcionales y materiales. La organización de criterios formales para establecer los útiles predominantes en cada período del pa-

leolítico no es más que un procedimiento estilístico, que se manifiesta ahora en los objetos de uso cotidiano como podría manifestarse en otros más duraderos o artísticos. Se trata de formas materiales que se pueden comparar y relacionar creando *corpora* de valor más amplio o general.

La posibilidad de datar los objetos parietales a partir de su relación formal con otros presentes en los niveles de los yacimientos, es de gran utilidad, y sirvió para realizar síntesis cronológicas tan útiles como la de A. Leroi-Gourhan. Se basa en comparaciones formales que podrían tildarse de estilísticas con fundamento y eso desagradó a algunos investigadores.

Los inicios de la representación gráfica en Europa tienen un especial interés arqueológico, no solamente porque se trata del comienzo de una actividad muy humana, sino porque ese comienzo posee cada vez fechas radioactivas más antiguas.

En cualquier caso las formas que podemos advertir en los comienzos artísticos son imágenes conseguidas, producto de una elaboración anterior. No son esquemas simples de quienes están empezando a plasmar en imágenes su pensamiento, sino productos elaborados de quien ha realizado antes la correspondiente labor de abstracción y codificación, hasta conseguir el sintagma. Esos elementos son producto de una tradición cultural, propia de los grupos *sapiens sapiens* o *sapiens neanderthalensis*, y necesitan de tiempo e integración ideológica, para que los observadores de las mismas sean capaces de entender el mensaje y conocer su significado, no evidente a primera vista y necesitado de la admisión colectiva del signo gráfico.

En suma. Lo más antiguo representado es producto de un largo proceso de elaboración, y dadas las fechas que tenemos, cada vez más antiguas, estamos entrando dentro del territorio de una humanidad algo diferente a la nuestra, algo pero no mucho.

Estas afirmaciones contradicen en parte las afirmaciones del admirado A. Leroi-Gourhan (1965), que proponía unos primeros momentos artísticos de aprendizaje, aunque no cerraba el paso a que el proceso hubiera comenzado antes.



Fig. 13. A. Hioides decorado de Tito Bustillo. B. Hioides decorado de La Güelga.

Por lo que sabemos, las primeras imágenes conservadas sobre materiales duros, seleccionan preferentemente figuras sexuales más o menos elaboradas, esquemas de difícil comprensión, como los claviformes, y animales en distinto grado de elaboración. Objetos semejantes a los primeros están presentes en La Lloseta y en el conjunto VI de Tito Bustillo (Fig. 14). Si los claviformes fueran siluetas femeninas de perfil, como parece demostrarse en yacimientos como Gönnersdorf (Bosinsky *et al.*, 2001), se trataría una vez más de referencias sexuales integrables en el grupo propuesto en primer lugar. Los claviformes de Gönnersdorf, sin embargo, pertenecen a un magdalenense medio-avanzado, y la cronología obtenida por nosotros en Altamira (Pike *et al.*, 2012, Supplementary Materials) por el procedimiento de series de U/Th es de  $36.160 \pm 610$  BP. Esto propone la existencia de los esquemas femeninos en los dos extremos del desarrollo artístico. O las estilizaciones humanas duraron desde los comienzos del Arte Paleolítico hasta su final, o lo que llamamos claviformes son continentes similares con contenidos diferentes a lo largo del tiempo. No todos los claviformes deben ser iguales ni significar lo mismo (González *et al.*, 1997).

Los animales y los signos aparecen en el Arte Paleolítico a lo largo de todo su desarrollo y también las representaciones humanas, aunque estas parecen cambiar más en su aspecto que las demás. En sus primeros momentos parecen más frecuentes las formas femeninas, más o menos evidentes, a veces en relación con las masculinas. Este es el caso de la cuenca del Sella, como se ha dicho, donde se produce una concentración única, propia y característica dentro de una forma generalizada en el mundo paleolítico europeo.

Además de las figuras femeninas hay otras que pertenecen de manera clara a los momentos más antiguos, como son las manos en positivo o negativo, signo o forma hiperrealista más extendida por el mundo entero, pero que en el contexto del Paleolítico Superior deben acumularse en el inicio gráfico, como ya indicaba A. Leroi-Gourhan (1965). Este mantenía la posible pervivencia del símbolo en momentos posteriores, siempre que fuera en forma individual y no acumulativa. Las fechas que poseemos sobre una mano de la cueva de El Castillo,  $37.630 \pm 340$  BP, las situarían al principio (Pike *et al.*, 2012, Supplementary Materials), y las incorporarían

por tanto al elenco del que forman parte las representaciones humanas citadas anteriormente. Todo ello es muy bello, pero resulta que de este grupo no tenemos más que una muestra en Tito Bustillo (Fig. 15). No parece la especialidad representativa de la zona.

En la cuenca baja tenemos abundantes manifestaciones de épocas antiguas, algunas fechadas en la vecina Cantabria. Entre ellas algunos animales, y signos como los discos de la pared del conjunto XI de Tito Bustillo, sobre el yacimiento excavado por A. Moure, cuyos trasuntos en El Castillo poseen una fecha de  $34.250 \pm 170$  BP. Esas formas, sin embargo no se documentan en la cuenca media.

Tito Bustillo es una gran galería, con más número y variedad que el resto, pero además se acompaña de otras cavidades que poseen a su vez un largo desarrollo. De las épocas más antiguas tenemos animales variados en ella, como los que aparecen en el XE del Panel Principal (Fig. 16) y otros elementos de la época como las figuras antropomorfas masculinas de Tito Bustillo y Les Pedroses (Fig. 11), con el mismo tipo de convenciones que las figuras antiguas alemanas de Hohlensteistadel, con cronologías asentadas en el 30.000 a. C. (Schmid, 1989; Conard, 2003; Wolf *et al.*, 2013). Esa variedad no la encontramos en zonas superiores de la cuenca, por el momento.

Existen componentes antiguos a lo largo de toda la cuenca del Sella, pero en una variedad distinta según las zonas. Todo conduce a proponer una vez más a Tito Bustillo como lugar central y principal del espacio fluvial, donde lo que aparece es más y más variado.

Las representaciones gráficas no se interrumpen a lo largo de todo el desarrollo del Arte Paleolítico en la cuenca del Sella, lo que indica que siempre podemos encontrar similitudes y semejanzas en ella. Fuera de los signos que antes indicamos, son sin embargo más frecuentes las correlaciones posibles en momentos avanzados, pues ahora se pueden advertir mejor.

Este es el caso de las ciervas grabadas con un estilo evolucionado que aparecen en los paneles principales de Tito Bustillo y en la escápula de La Güelga (Fig. 17. Martínez y Menéndez, 1995; Menéndez y Martínez, 1992a).



Fig. 14. A. Claviformes del conjunto VI de Tito Bustillo.  
B. Claviforme de La Lloseta.

Sus detalles y convenciones los acercan de manera especial, mostrando un modo de hacer que se observa también en el conjunto I de Tito Bustillo.

##### 5. INTERCAMBIO DE MATERIAS PRIMAS. LOS COLORANTES

La cueva de Tito Bustillo posee en su conjunto XI, próximo a la entrada antigua, un espacio que hemos denominado Cantera de Colorante (Balbín *et al.*, 2003. Fig. 18b) de donde se obtuvieron cantidades importantes



Fig. 15. Mano negativa de Tito Bustillo.

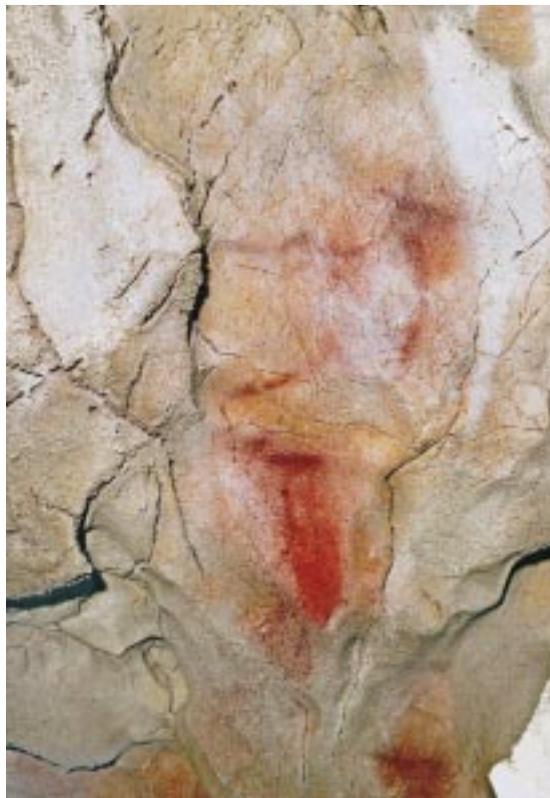


Fig. 16. Panel de los Megaceros XE de Tito Bustillo.

de pigmento que sería preparado in situ y trasladado a otros sitios dentro de la misma cueva, creando una base primera después elaborada y transformada a voluntad.

En el año 2011 intervinimos en colaboración con el equipo de Antonio Hernanz, del Departamento de Ciencias y Técnicas Fisicoquímicas de la UNED, y de Mario Menéndez Fernández del Departamento de Prehistoria y Arqueología de la UNED en un muestreo de colorantes en las cuevas de Tito Bustillo y El Buxu. Nuestro interés era comprobar la posible existencia de relaciones próximas en la cuenca del Sella, analizando los pigmentos utilizados en sus diversas áreas para ver si se compartían. En ese trabajo (Hernanz *et al.*, 2012), se propone que los colorantes utilizados en ambas cuevas no fueron los mismos. Es una posibilidad, sin duda, pero las interpretaciones pueden ir por otros senderos, pues no es igual el lugar originario del que puede provenir el pigmento que la consecución última de este, que ha de pasar por diversos pasos de preparación (Balbín y Alcolea, 2009).

Tenemos además la fortuna de haber realizado análisis de color en la cueva de Tito Bustillo en un número superior a las de más cuevas paleolíticas, y por tanto lo que se puede afirmar tiene un fundamento amplio y variado (Balbín *et al.*, 2003). En esta caverna las pinturas se pueden organizar en cuatro grupos fundamentales, variados y complejos. Unos poseen aglutinante graso en su composición, y son curiosamente los de apariencia estilística más antigua, que incluyen vulvas, discos y estalagmitas fálicas. Todos tienen una carga compositiva que incluye habitualmente calcita, hueso, dientes, conchas y arcilla, lo que les da una composición heterogénea final sobre una base común. Si nos empeñamos en ver solo el resultado final, dependiente de la receta aplicada en cada caso, en momentos muchas veces diferentes, estamos tomando el todo por la parte e ignoramos la base general.

En el artículo al que hacemos referencia, y en el que hemos participado, se propone la diferencia de origen entre los colorantes por



Fig. 17. A. Tibia grabada con ciervas de La Güelga. B. Ciervas grabadas en el panel principal de Tito Bustillo.

el tamaño de la molturación de los componentes y por la presencia o ausencia de algunos de estos. La muestra TBCV-III-18 corresponde a la vulva de la derecha del Camarín de las vulvas de Tito Bustillo (Fig. 8a), y presenta una granulometría inferior a 1 micra o milésima de milímetro, lo que indica una preparación muy especial que incluye una carga compleja con calcita, anatasa e hidroxiapatito. Esa fórmula o receta es propia del Camarín, como ya indicábamos en un trabajo anterior (Balbín *et al.*, 2003) y fue aplicada con toda probabilidad en épocas antiguas con presencia de aglutinante graso en el sexo femenino que aparece a su izquierda en el mismo panel.

En el trabajo previo al que hemos hecho varias veces referencia (Balbín *et al.*, 2003), explicábamos lo que parece ser el procedimiento general de preparación del colorante aplicado en las paredes paleolíticas, compuesto por una base necesaria de hematites y arcilla, a la que se añadirían otros componentes destinados a otorgar cuerpo a la mezcla, como restos óseos manifiestos en nitratos y apatito, restos de calcita procedentes de la misma pared o producto del machaqueo de conchas de mo-

lusco, y restos de carbono, procedentes de los carbonatos de la calcita o de carbón vegetal amorfo, destinado a oscurecer la tonalidad del color. Esto significa que, siendo la misma la base, el producto final varía a voluntad del artista, pero también según la época en la que se pinta, aun utilizando la misma base. La receta usada en cada momento depende de los componentes básicos y de la forma de mezclarlos añadiendo otros elementos que llamamos carga. No es fácil, ni deseable que las muestras sean iguales al 100%, pues las variaciones y mezclas intermedias pueden ser muchas.

En el artículo cuyo primer firmante es A. Hernanz (Hernanz *et al.*, 2012), se incorpora también como posible diferencia la granulometría de las muestras, una con un tamaño inferior a una micra, de la que acabamos de hablar. Y las demás con una proporción mayor de granos inferiores a 10 micras, y una sola inferior a 30 micras, utilizada en el símbolo sexual masculino del Buxu. No pretendemos aquí una uniformidad absoluta entre las muestras, ni siquiera que todos sus componentes procedieran de la misma fuente. La cantera de colorante (Fig. 18b) posee una se-



Fig. 18. A. Digitaciones pintadas de El Buxu. B. Cantera de colorante de Tito Bustillo.

rie de elementos básicos, pero solamente hemos analizado un bloque. No parece necesario que toda la cantera, de la que se extrajeron muchos kilos de color, tenga los mismos com-

ponentes o granulometría a lo largo de su extensión. Muy probablemente si hubiéramos muestreado otro bloque u otro espacio, el tamaño de los granos fuera distinto.

En otro sitio del artículo que comentamos (Hernanz *et al.*, 2012, p. 1650), se habla de las diferencias existentes entre muestras con un claro parecido originario, como son las digitaciones del Buxu (BPA, Fig. 18a), el doble óvalo del Panel Principal de Tito Bustillo (TBXB-17, Fig. 8b) y el fondo rojo del Panel XE de Tito Bustillo (TBXE-n95, Fig. 16) por las diferentes contribuciones de las estructuras de hematites y la incorporación de carbón amorfo en la BPA. La diferente incorporación de hematites puede depender perfectamente de la mezcla, del mismo modo que la del carbón amorfo, pero las tres deben pertenecer a una época antigua, como ya dijimos (Balbín *et al.*, 2003), y sus diferencias son mínimas. En la misma página 1650 se afirma también que los pigmentos de Tito Bustillo y el Buxu poseen algunas similitudes, afirmación con la que coincidimos aunque para nosotros el parecido es mucho mayor, con las salvedades que hemos incorporado.

## 6. CRONOLOGÍAS PARA EL ARTE PALEOLÍTICO DE LA CUENCA DEL SELLA

El valle del Sella ha sido poblado desde momentos antiguos, como manifiestan las ocupaciones musterienses de La Cueva, La Lloseta, La Güelga o El Sidrón. No vamos a tratar aquí de esos momentos, aunque lo que tratamos, las manifestaciones gráficas del Paleolítico Superior, no se encuentran lejos del musteriense, ni de los autores de esa cultura. Muestra de ello son las dataciones más antiguas obtenidas en Tito Bustillo, dentro de la que llamamos Galería de los Antropomorfos, dotada de dos representaciones humanas, la masculina de ellas fechada por U/Th en una horquilla que va del 36.200±1.500 BP al 35.540±390 BP, con un yacimiento material previo que por C14 fue datado en el 32.990±450 BP, o entre el 38.420 y el 36.137 con fecha calibrada BP. Estamos exactamente en los primeros momentos del Arte del Paleolítico Superior y poco nos separa en el tiempo de los antecedentes del Paleolítico Medio. Quizás poco también en el comportamiento.

En la cueva de La Güelga tenemos una datación para momentos auriñacienses del

32.000±1.600 BP, lo que nos pone en directa relación con las fechas antiguas de Tito Bustillo, cuyo yacimiento de entrada excavado por A. Moure solo documentó los momentos finales del Paleolítico Superior. Las figuras rupestres y otros espacios excavados por nosotros han ampliado mucho el uso de ese espacio cavernario, permitiéndonos decir que duró todo el Pleistoceno Superior-Final, del mismo modo que otros yacimientos de la cuenca fluvial de los que hemos podido conseguir noticias cronológicas. La marcación gráfica del territorio del Sella comienza por tanto con el Paleolítico Superior, si no antes, y dura hasta su final pleistoceno y los comienzos del Holoceno.

Tenemos asentada la costumbre de realizar una interrupción en el comportamiento gráfico al final del Paleolítico Superior, costumbre que debemos ya ir eliminando (Bueno *et al.*, 2007), y que nos lleva a desechar mecánicamente las dataciones que se salen del rango paleolítico. Eso pasa con la del Buxu 9, 9.130±170 BP no calibrada (Fig. 19), o las del bóvido XD 89 y el caballo XC 58-2 que son 7.910±80 y 9.650±100 BP sin calibrar, y entre 8.988 y 8.562 BP y entre 11.231 y 10.721 BP respectivamente calibrada (Fig. 20). Son las fechas finales hasta ahora de un desarrollo gráfico que no tuvo por qué acabar con los fríos, pues sabemos bien que bajo el punto de vista estrictamente material no acabó. Baste como muestra la datación del enterramiento del Coxu en Tito Bustillo, con una cronología propiamente aziliense de 8.470±50 BP sin calibrar, entre 9.542 y 9.421 BP calibrada. Tras los grandes fríos Tito Bustillo era utilizada, entre otras cosas, para enterrar y probablemente también para pintar y grabar. Los azilienses no debieron advertir la necesidad de dejar de decorar los espacios que habían usado sus antepasados y que usaban ellos mismos. El valle del Sella se ocupó y marcó con grafías desde los inicios hasta los finales del Paleolítico Superior, y quizás antes y después del mismo.

## 7. REFLEXIÓN FINAL

Los estudios zonales en el arte Paleolítico no se han prodigado (Sauvet *et al.*, 2008; Con-

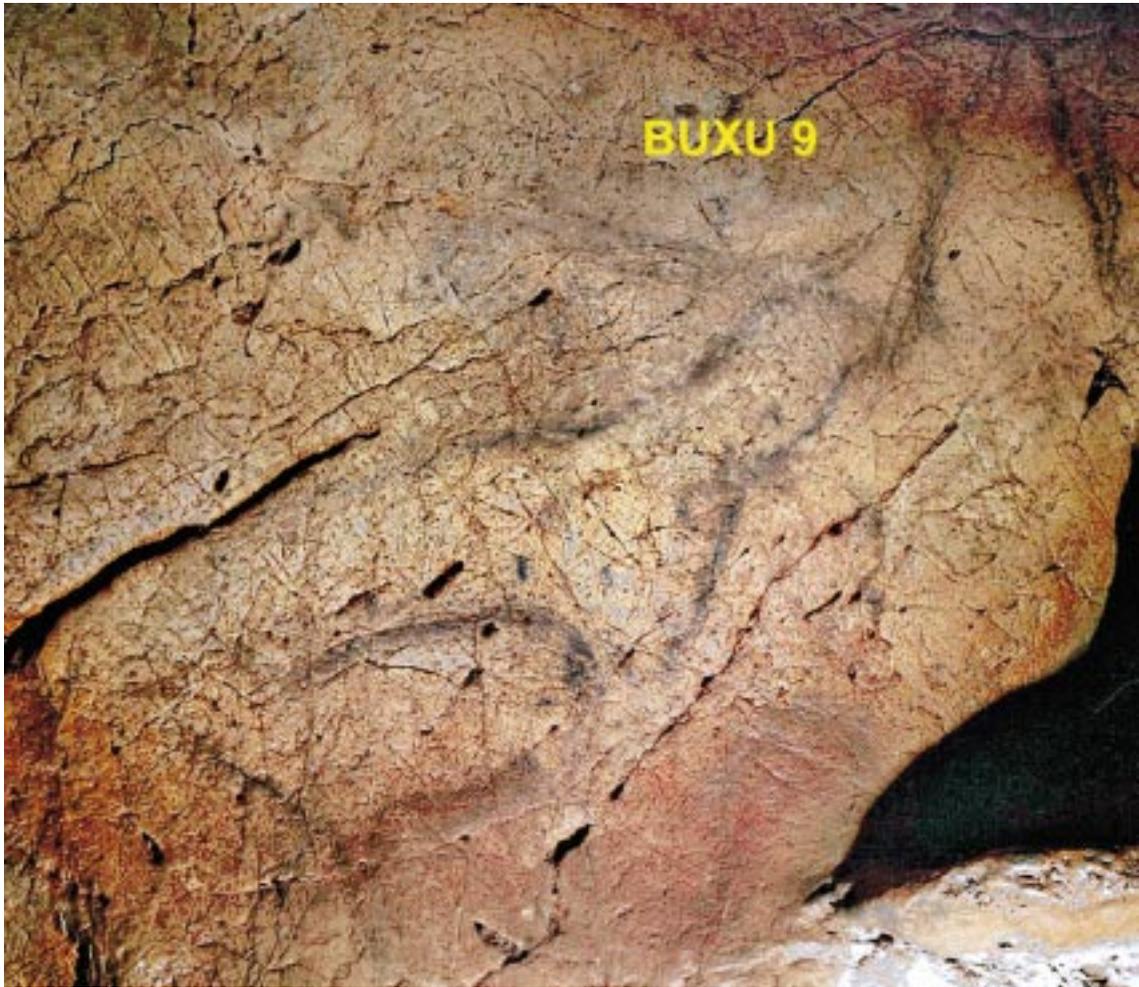


Fig. 19. Panel datado de El Buxu BU9.

key, 1990, Menéndez, 2003; Moure, 1994) aunque su interés sea innegable para comprender la organización geográfica de los grupos humanos del momento. Las propuestas de estudio han estado referidas habitualmente al conocimiento de un determinado yacimiento, muchas veces complejo e importante, sin tomar suficientemente en consideración espacios más amplios y relaciones entre vecinos.

Nosotros, cuando acometimos a partir de los años noventa del pasado siglo el estudio del espacio final del río Sella, tomamos como base principal el macizo de Ardines, y nos propusimos precisamente eliminar el aislamiento entre yacimientos próximos tratando los documentos en conjunto, siempre que las circunstancias nos lo permitieran. Ello no eliminaba la documentación pormenorizada de los sitios, sobre todo el de Tito Bustillo, pero

también los de La Lloseta, La Cueva, Les Pedroses y sus alrededores, pero ampliaba las miras concretas de cada uno de ellos a una visión de conjunto que nos parecía más explicativa. Esa propuesta se basaba en las afirmaciones de M. Conkey y en la observación de realidades como las de Kostienky o Gönnersdorf, que nos hicieron reflexionar sobre nuestra propia realidad y entender el comportamiento de los finales del Paleolítico Superior en nuestra zona, como más colectivos y organizados.

Entendimos entonces que las bandas aisladas y dispersas que constituían la propuesta tradicional para conocer el comportamiento humano de la época eran muy poco indicativas y que había que revisar el planteamiento de inicio. En ese sentido hemos recogido la documentación correspondiente al mayor nú-

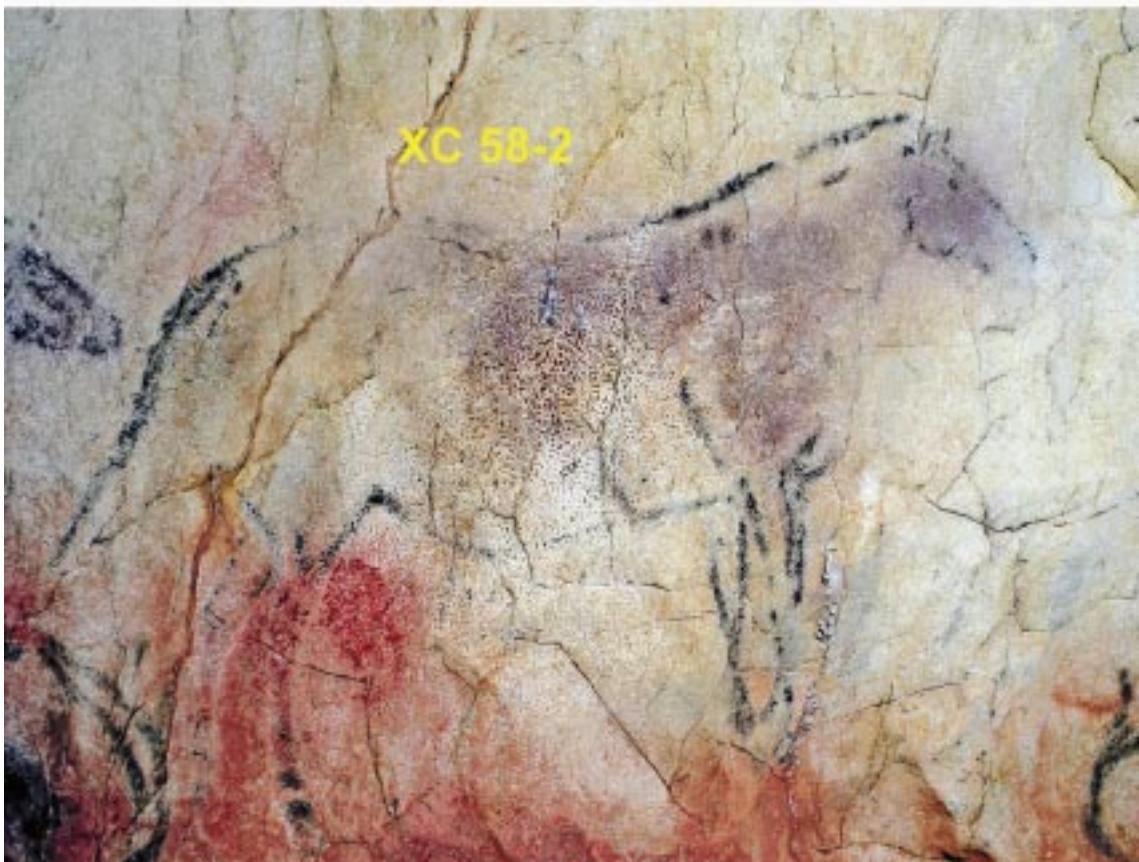


Fig. 20. A. Bóvido datado del panel principal de Tito Bustillo XD 89.  
B. Caballo datado del panel principal de Tito Bustillo XC 58-2.

mero de cuevas de Ardines, en número de 12, con al menos cuatro decoradas, alguna sellada y ocupación coincidente al menos al final del Paleolítico Superior. De entre ellas hay tres de gran tamaño, Tito Bustillo, La Cueva y La Lloseta, que además poseen decoración en diverso grado y se encuentran tan cerca una de otra que hasta se comunican por ciertos sitios de su interior. El modelo de un poblamiento conjunto y una organización común surge de inmediato y propone a su vez una relación a mayor distancia, no solamente en la desembocadura fluvial, sino también en espacios más alejados. Entre ellos se encontraría la margen derecha del Sella en su desembocadura, y otros sitios remontando el río hasta su zona media, donde conocíamos la existencia de un núcleo de poblamiento en torno a la cueva del Buxu.

No toda la cuenca es objeto de nuestro estudio directo, afortunadamente pues sería inabarcable. En la margen derecha de la desembocadura hemos prospectado y visitado sitios, con un éxito muy discreto, pues aunque conocemos la existencia de varias cuevas, solamente hemos documentado decoración en una de ellas, la de San Antonio, cuyo contenido no es el que en su momento se diera a conocer, pero que sigue siendo de interés y con buenas posibilidades futuras.

No es fácil reconocer una relación completa a partir de restos fragmentarios de conducta, pero las grafías pueden ser una de las mejores herramientas, y eso es lo que aquí discretamente nos hemos propuesto. Como se ha dicho, la cuenca del Sella es conocida y marcada al menos desde los inicios del Paleolítico Superior, con un momento especial-

mente destacable que es precisamente el más antiguo. En él se produce algo único en el mundo finiglaciario, que es la concentración de imágenes sexuales sobre todo femeninas, pero también masculinas, pintadas en las paredes de sus cuevas. Las figuras se hacen en el comienzo de nuestro arte, pero ya elaboradas y concebidas de manera completa como símbolos, producto necesario de una abstracción previa cuyo recorrido cronológico no somos aún capaces de conocer. Comenzaron pronto y ya estaban elaboradas a principios del desarrollo artístico.

Después se siguen elaborando imágenes, con un desarrollo más abundante sobre todo mueble, en épocas recientes. Las relaciones siguen existiendo a lo largo del río, y se manifiestan en objetos y símbolos pintados y grabados, que para los primeros usan materias primas del mismo origen, con transformaciones diversas que no anulan su origen común.

A veces poseemos una documentación completa, como en el macizo de Ardines, donde hay presencia de todos los momentos, en manifestaciones materiales o artísticas. En otros casos poseemos fragmentos del desarrollo, que se completan unos con otros, como pasa en la cuenca media, que necesita en parte la desembocadura para proceder a su explicación completa. Ardines debió ser siempre el centro de un grupo humano que proponía los mismos símbolos para entenderse a sí mismos y ser entendidos por los demás. Ardines debió ser siempre la referencia y el espacio donde el grupo integraría su entidad y su interacción, y allí sería siempre Tito Bustillo el principal espacio, también para la reunión más o menos ocasional del grupo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO MILLÁN, A.; PAGÉS VALCARLOS, J. L. 2010. "Evolución del nivel del mar durante el Holoceno en el noroeste de la Península Ibérica". *Revista de la Sociedad Geológica de España*, vol. 23, n.º 3, pp. 157-167.
- BALBÍN, R. de. 1989. "L'Art de la grotte de Tito Bustillo (Ribadesella, Espagne). Une vision de Synthèse". *L'Anthropologie*, 93, 2. París, pp. 435-462.
- BALBÍN, R. DE; ALCOLEA, J. J. 2002. "El conjunto prehistórico de Ardines en Ribadesella". En *I Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella, Libro Guía*, pp. 9-47.
- BALBÍN, R. DE; ALCOLEA, J. J. 2009. "Arte mueble en Tito Bustillo: los últimos trabajos". *Véleia*, 24-25, Homenaje a Ignacio Barandiarán, pp.131-159, 2007-2008.
- BALBÍN, R. DE; ALCOLEA, J. J. 2012. "Documentación arqueológica en la cueva de Tito Bustillo: los últimos hallazgos". En Arias, P., Corchón, M.ª S., Menéndez, M., Rodríguez, J. A. (eds.), *El Paleolítico Superior Cantábrico. Actas de la Primera Mesa Redonda. San Román de Candamo (Asturias)*, 26-28 de abril de 2007. Univ. Cantabria, pp. 129-136.
- BALBÍN, R. DE; ALCOLEA, J. J. 2009. "Les colorants de l'art paléolithique dans les grottes et en plein air". *L'Anthropologie*, 113, 559-601.
- BALBÍN, R. DE; ALCOLEA, J. J.; GONZÁLEZ, M. A. 2003. "El Macizo de Ardines, un lugar mayor del arte paleolítico europeo". *Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella. Ribadesella, Asturias*, pp. 91-151.
- BALBÍN, R. DE; ALCOLEA, J. J.; GONZÁLEZ, M. A. 2005. "La Lloseta: une grotte importante et presque méconnue dans l'ensemble de Ardines, Ribadesella". *L'Anthropologie*, 109, 641-701.
- BALBÍN, R. DE; ALCOLEA, J. J.; GONZÁLEZ, M. A.; MOURE, A. 2002. "Recherches dans le massif d'Ardines : nouvelles galeries ornées de la grotte de Tito Bustillo". *L'Anthropologie*, 106, pp. 565-602.
- BALBÍN, R. DE; ALCOLEA, J. J.; MOURE, J. A.; GONZÁLEZ PEREDA, M. A. 2000. "Le massif de Ardines (Ribadesella, les Asturias). Nouveaux travaux de prospection archéologique et de documentation artistique". *L'Anthropologie*, 104-3. París, pp. 383-414.
- BALBÍN, R. DE; FOYO, A.; ALCOLEA, J. J.; TOMILLO, C., SÁNCHEZ, M. A.; PASCUA, J. F.; GONZÁLEZ, M. A. 2012. "El macizo de Ardines en el paleolítico superior: organización de sus cavidades y yacimientos". En Arias, P., Corchón, M.ª S., Menéndez, M., Rodríguez, J.A. (eds.), *El Paleolítico Superior Cantábrico. Actas de la Primera Mesa Redonda. San Román de Candamo (Asturias)*, 26-28 de abril de 2007. Univ. Cantabria, pp. 237-242.
- BALBÍN, R. DE; MOURE, A. 1980a. "Pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo (Asturias): El Conjunto I". *Trabajos de Prehistoria*, n.º 37, pp. 365-382.
- BALBÍN, R. DE; MOURE, A. 1981a. "Las pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo: El Sector Oriental". *Studia Archaeologica*, 66. Valladolid.
- BALBÍN, R. DE; MOURE, A. 1980b. "La 'Galería de los Caballos' de la cueva de Tito Bustillo". *Altamira Symposium*. Madrid-Asturias-Santander, 1979. Ministerio de Cultura, pp. 85-117.
- BALBÍN, R. DE; MOURE, A. 1981b. "Pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo (Asturias): Conjuntos II al VII". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. XLVII. Universidad de Valladolid, pp. 5-43.
- BALBÍN, R. DE; MOURE, A. 1982. "El panel principal de la cueva de Tito Bustillo". *Ars Praehistorica*, 1, 47-96.
- BELTRÁN, A.; BERENQUER, M. 1969. "L'Art pariétal de la Grotte de Tito Bustillo (Asturies)". *L'Anthropologie*, 73, París, pp. 579-586.
- BOSINSKY, G.; D'ERRICO, F.; SCHILLER, P. 2001. *Die Gravierten Frauendarstellungen von Gönnersdorf*. Römisch-Germanische Kommission des Deutschen Archäologischen Instituts, Stuttgart.
- BUENO RAMÍREZ, P.; BALBÍN BEHRMANN, R. DE; ALCOLEA GONZALEZ, J. J. 2007. "Style V dans le bassin du Douro. Tradition et changement dans les graphies des chasseurs du Paléolithique Supérieur européen". *L'Anthropologie*, 111, pp. 549-589.
- CEARRETA, A.; MURRAY, J. W. 1996. "Holocene paleoenvironmental and relative sea-level changes in the Santoña estuary, Spain". *Journal of Foraminiferal Research*, v. 26, pp.289-299.
- CEARRETA, A.; MURRAY, J. W. 2000. "AMS 14C dating of Holocene estuarine deposits: consequences of high-energy and reworked foraminifera". *The Holocene January*, 10, 155-159.
- CLARK, G. A. 1976. *El Asturiense cantábrico*. Madrid, Bibliotheca Prehistorica Hispanica, XIII.
- CONARD, N. J. 2003. "Palaeolithic ivory sculptures from southwestern Germany and the origins of figurative art". *Nature*, vol. 426, 18/25 December, pp. 830-832.
- CONKEY, M. W. 1990. "L'art mobilier et l'établissement de géographies sociales". En *L' Art des objets au Paléolithique*, 2, 163-172. Colloque International, Foix-le Mas d'Azil.

- FERNÁNDEZ IRIGOYEN, J.; RUIZ FERNÁNDEZ, J. 2008. "Prospección geoarqueológica de las terrazas fluviales del río Sella (Oriente de Asturias): el yacimiento de El Caxili". *C. & G.*, 22 (3-4), 173-187.
- FERNÁNDEZ TRESGUERRAS, J. 1998. *Catálogo de cuevas de Ribadesella*. Inédito.
- FORTEA, J. 2011. "La Galería de las Pinturas". En Rasi-lla, M., Rosas, A., Cañaveras, J. C., Lalueza, C. (eds.), *La cueva de El Sidrón (Borines, Piloña, Asturias) Excavaciones Arqueológicas en Asturias*. Monografías, 1, pp. 187-191.
- FLOR, G.; CAMBLOR, C. 1989. "Características dinámicas y sedimentológicas del estuario de Ribadesella (Asturias, N de España)". *Trabajos de Geología*, vol. 18, n.º 18, pp. 13-37.
- GARCÍA GUINEA, M. A. 1975. *Primeros sondeos estratigráficos en la cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias): Excavaciones de 1970*. Publicaciones del Patronato de las Cuevas Prehistóricas de la Provincia de Santander, XII.
- GONZÁLEZ SAINZ, C.; MUÑOZ, E.; MORLOTE, J. M. 1997. "De nuevo en la Cullalvera (Ramales, Cantabria). Una revisión de su conjunto rupestre paleolítico". *Veleia*, 14.
- HERNANZ, A.; GAVIRA-VALLEJO, J. M.; RUIZ-LÓPEZ, J. F.; MARTÍN, S.; MAROTO-VALIENTE, A.; BALBÍN BEHRMANN, R. DE; MENÉNDEZ, M.; ALCOLEA-GONZÁLEZ, J. J. 2012. "Spectroscopy of Palaeolithic rock paintings from the Tito Bustillo and El Buxu Caves, Asturias, Spain". *J. Raman Spectrosc*, 43, 1644-1650.
- JORDÁ, F. 1958. *Avance al estudio de la cueva de La Lloseta*. Oviedo.
- JORDÁ, F. 1970. "Cueva de Les Pedroses". *Gran Enciclopedia Asturiana*, t. 11, 162. Gijón.
- JORDÁ CERDÁ, F.; GÓMEZ FUENTES, A.; HOYOS GÓMEZ, M.; SOTO, E.; REY, J.; SANCHIZ, F. B. 1982. *Cova Rosa-A*. Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Salamanca, Salamanca.
- JORDÁ, F.; MALLO, M. 2014. "La cueva de Les Pedroses (El Carmen, Ribadesella, Asturias)". *Nailos Estudios Interdisciplinarios de Arqueología*, N.º 1, 2014, pp. 131-162.
- JORDÁ, F.; MALLO, M.; PÉREZ, M. 1970. "Les grottes du Pozo del Ramu et de La Lloseta (Asturies, Espagne) et ses représentations rupestres paléolithiques". *Pré-histoire Ariégeoise*, XXV, pp. 95-140.
- JORGE, S. O.; JORGE, V. O.; ALMEIDA, C. A. F. de; SANCHES, M. J.; SOEIRO, M. T. 1981. "Gravuras rupestres de Mazouco (Freixo da Espada a Cinta)". *Arqueologia, Porto*, n.º 3, pp. 3-12.
- JORGE, S. O.; JORGE, V. O.; ALMEIDA, C. A. F. de; SANCHES, M. J.; SOEIRO, M. T. 1982a. "Descoberta de gravuras rupestres em Mazouco, Freixo da Espada a Cinta (Portugal)". *Zephyrus*, XXXIV-XXXV, pp. 65-70.
- JORGE, V. O.; JORGE, S. O.; SANCHES, M. J.; RIBEIRO, J. P. 1982b. "Mazouco (Freixo-de-Espada à Cinta)". *Nótula Arqueológica*. Portugal, nova serie, II/III, pp. 143-145.
- KOPPER, S. 1973. "Datación paleomagnética de las pinturas del Paleolítico Superior de la Cueva de Tito Bustillo, Asturias (España)". *T. P.*, 30, pp. 319-323.
- KOPPER, S.; CREER, K. M. 1974. "Paleomagnetic datings of cave art paintings in Tito Bustillo Cave, Asturias, Spain". *Science*, 186, pp. 348-350.
- LEROI-GOURHAN, A. 1965. *Préhistoire de l'Art Occidental*. Paris.
- LEROI-GOURHAN, A. 1980. "Les signes pariétaux comme 'marqueurs' ethniques", En *Altamira Symposium*, 289-293. Madrid: Ministerio de Cultura.
- MALLO, M.; PÉREZ, M. 1969. "Primeras notas al estudio de la Cueva del Ramu y su comunicación con La Lloseta". *Zephyrus*, 19-20, pp. 7-26.
- MALLO, M.; CHAPA, T. y HOYOS, M. 1980. "Identificación y estudio de la cueva del Río (Ribadesella, Asturias)". *Zephyrus*, XXX-XXXI. Salamanca, pp. 231-243.
- MARTÍNEZ, A.; MENÉNDEZ, M. 1995. "Arte mueble magdaleniense de la Cueva de La Güelga, Cangas de Onis, Asturias". *I Congreso de Arqueología Peninsular. Porto. Actas VI*, 17-25. *Trabalhos de Antropología e Etnología*, vol. 35 (2).
- MENÉNDEZ, M. 1984. "La Cueva del Buxu: el arte parietal". *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 112, 755-801. Oviedo.
- MENÉNDEZ, M. 2003. "Arte prehistórico y territorialidad en la cuenca media del Sella". En R. de Balbín, P. Bueno (eds.), *El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI. Primer Simposium Internacional de Arte Rupestre de Ribadesella*, pp.185-199.
- MENÉNDEZ, M.; MARTÍNEZ VILLA, A. 1990. "Excavaciones arqueológicas en la cueva de La Güelga. Campañas de 1989-1990". *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1987-1990*, pp.75-80.
- MENÉNDEZ, M.; MARTÍNEZ, A. 1992 a. "Una tibia con ciervas grabadas de la Cueva de la Güelga, Cangas de Onis, Asturias". *Zephyrus*, 44-45, 65-76.
- MENÉNDEZ, M.; MARTÍNEZ, A. 1992b. "Excavaciones arqueológicas en la Cueva de la Güelga. Campañas de 1989-1990". *Excavaciones Arqueológicas en Asturias, 1987-1990*. Consejería de Educación y Cultura. Oviedo.
- MENÉNDEZ, M.; GARCÍA, E. 1997. "La Cueva de la Güelga (Asturias): Arte mueble y territorialidad en el Magdaleniense cantábrico". *XXXIV Congreso Arqueológico Nacional*. Cartagena, 1997.

- MENÉNDEZ, M.; OCIO, P. 1996. "Novedades en el arte mueble y su relación con el arte rupestre en la cueva del Buxu (Asturias)". *II Congreso de Arqueología Peninsular*. Zamora. En prensa.
- MENÉNDEZ, M.; OLAVARRI, E. 1983. "Una pieza singular de arte mueble de la Cueva del Buxu (Asturias)". *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch*, 1, 319-329.
- MENÉNDEZ, M.; QUESADA, J. M.; JORDÁ, J. F.; CARRAL, P.; TRANCHO, J.; GARCÍA, E.; ÁLVAREZ, D.; ROJO, J.; WOOD, R. 2007. "Excavaciones arqueológicas en la cueva de la Güelga (Cangas de Onís)". *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 2003-2006*, pp. 209-221.
- MOURE, J. A. 1975a. *Excavaciones en la cueva de Tito Bustillo (Asturias): Campañas de 1972 y 1974*. Publicaciones del Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo.
- MOURE, J. A. 1975b. "Datación arqueológica de las pinturas de Tito Bustillo (Ardines, Ribadesella, Asturias)". *Trabajos de Prehistoria*, 32. Madrid, pp. 176-181.
- MOURE, J. A. 1976. "Excavaciones realizadas en la cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias)". *Noticia-rio Arqueológico Hispanico*, 5. Madrid, pp. 65-71.
- MOURE, A. 1989. "La caverne de Tito Bustillo (Asturies, Espagne). Le gisement paléolithique". *L'Anthropologie*, 93, 2, 73-86.
- MOURE, J. A. 1990a. "La cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias): el yacimiento paleolítico". *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1983-86*, pp. 107-127.
- MOURE, A. 1990b. "La cueva de Tito Bustillo". *Excavaciones Arqueológicas en Asturias, 1983-1986*. Junta del Principado de Asturias, Oviedo.
- MOURE, J. A. 1994. "Arte paleolítico y geografías sociales. Asentamiento, movilidad y agregación en el final del paleolítico cantábrico". *Complutum*, 5, 313-330.
- MOURE, J. A.; CANO, M. 1975. "Excavaciones en la cueva de Tito Bustillo (Asturias): Trabajos de 1975". *BIDEA*, Oviedo.
- MOURE, J. A.; GONZÁLEZ MORALES; M. R. 1988. "El contexto del arte parietal. La tecnología de los artistas en la cueva de Tito Bustillo (Asturias)". *Trabajos de Prehistoria*. 45. Madrid, pp. 19-49.
- OBERMAIER, H. 1925. *El Hombre Fósil* (2.ª Ed.), CIPP, 9, Madrid.
- OBERMAIER, H.; VEGA DEL SELLA, Conde de la, 1918. *La Cueva del Buxu*. CIPP, Memoria, 20. Madrid.
- PIKE, A. W. G.; HOFFMAN, D. L.; GARCÍA DíEZ, M.; PETTITT, P. B.; ALCOLEA, J.; BALBÍN, R. DE; GONZÁLEZ SAINZ, C.; HERAS, C. DE LAS; HERAS, J. A. DE LAS; MONTES, R.; ZILHAO, J. 2012. "U-Series Dating of Palaeolithic Art in 11 Caves of Spain". *Science*, vol. 336, n.º 6087, pp. 1409-1413. Y Supplementary Materials.
- RASILLA, M.; ROSAS, A.; CAÑEVERAS, J. C.; LALUEZA, C. (eds.). 2011. "La cueva de El Sidrón (Borines, Piloña, Asturias)". *Excavaciones Arqueológicas en Asturias*. Monografías, 1.
- SAUVET, G. 1993. "Les signes parietaux". En *L'Art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*, 219-234. Ed. du CTHS, Paris.
- SAUVET, G.; FORTEA, J.; FRITZ, C.; TOSELLO, G. 2008. "Echanges culturels entre groupes humains paléolithiques entre 20.000 et 12.000 BP". *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, tome LXIII, pp. 73-92.
- SCHMID, E. 1989. "Die Altsteinzeitliche Elfenbeinstatue aus der Höhle Stadel im Hohlenstein bei Asselfingen, Alb-Donau-Kreis". En *Fundberichte aus Baden-Württemberg 14*, Stuttgart 1989, pp. 33-96.
- STRAUS, L. G. 1996. "Paléocécologie d'un territoire: Pyrénées et Cantabres". En *L'art préhistorique des Pyrénées*, Catálogo de la exposición del Musée des Antiquités Nationales (Saint-Germain-en-Laye), pp. 142-155.
- TESTART, A. 1982. *Les Chasseurs-cueilleurs ou l'origine des inégalités*, Société d'Ethnographie, Paris.
- UTRILLA, P. 1990. "Bases objectives de la chronologie de l'art mobilier paléolithique sur la côte cantabrique". En *L'Art des objets au Paléolithique*. I, 87-99. Colloque International, Foix-le Mas d'Azil.
- UTRILLA, P. 1994. "Campamentos-base, cazaderos y santuarios. Algunos ejemplos del paleolítico peninsular". *Homenaje a J. González-Echegaray*. Museo y Centro de Investigación de Altamira. Mon. 17, 97-113.
- WOLF, S.; EBINGER-RIST, N.; KIND, C.-J. 2013. "Die Rückkehr des Löwenmenschen. Geschichte-Mythos-Magie". *Mitteilungen der Gesellschaft für Urgeschichte*, 22 (2013), 115-120.