



LA PLAZA NUEVA

Nº 46 • ASOCIACIÓN CULTURAL AMIGOS DE RIBADESELLA • DICIEMBRE 2018





ASOCIACIÓN CULTURAL AMIGOS DE RIBADESELLA

JUNTA DIRECTIVA

Presidente: Alejandro Criado Fernández
Vicepresidenta: M^a Luz Sáenz de Santa María
Secretario: Adolfo Casero Alonso
Tesorero: Juan Ignacio Molina Baquero
Vocales: Yolanda Cerra Bada
Elena Díaz Blanco
Juan Muñoz González
Director de La Plaza Nueva: Juan J. Pérez Valle

La Asociación Cultural Amigos de Ribadesella y su Junta Directiva no se identifican necesariamente con el contenido de los artículos publicados en esta revista, siendo ello responsabilidad exclusiva de sus autores, si bien la aceptación o rechazo para su publicación es decisión de la misma. Artículos y comunicaciones deberán ir acompañadas del nombre, apellidos y DNI del autor, aunque podrán ser publicados bajo seudónimo.

© Queda prohibida la reproducción, copia y utilización, total o parcial, de los contenidos de esta revista, sin previa autorización de sus autores.

Apartado de correos, 51 · RIBADESELLA
D.L. AS 3429-1996
Impresión: Imprenta Mundo
Diseño y maquetación: Delallama Editorial



SUMARIO

3

EDITORIAL

5

NOTICIAS DE NUESTRA ASOCIACIÓN

Actividades 5

14

INFO JACOBEA

Día de los Caminos del Norte 14

Conferencia 15

Excursión 16

17

CRÓNICA DE UN SEMESTRE

52

MISCELÁNEA RIOSELLANA

La Plaza de Abastos 52

Encuesta 57

¿Hay razones para conservar
la Plaza de Abastos? 65

La pintura mural en Ribadesella 67

A propósito del hermanamiento
con Sanguinet 80

Ribadesella, los caballos y la prehistoria 83

Centenario del fallecimiento de
Manuel Caso de la Villa 86

La consonante más antigua 94

www.amigosderibadesella.es 96

Cien años hace que (1918) 100

España Negra 105

En el origen 106

109

RELATOS

El Veraño 109

Vivencias de barrio: las lentejas 111

En el mismo lugar 114

◀ **PORTADA:**
El Sol y La Cuesta
Fotografía de Manuel Valle

EDITORIAL

HACIA UNAS NUEVAS ELECCIONES

En la política riosellana se dan unas paradojas que no encuentran parangón en otros municipios. Alcaldes que gozaron repetidamente del beneplácito del electorado, contaron, sin embargo, con escaso peso en sus propios partidos y en la esfera autonómica, mientras que políticos riosellanos que alcanzaron cierta relevancia en el ámbito asturiano y nacional, desde Agustín Argüelles hasta hoy, lo hicieron sin partir en su recorrido desde el ámbito local. Esta observación no es baladí, porque el municipalismo, muy duro en Ribadesella, crea unos vínculos especiales con el concejo donde el político se batió el cobre, que no se suelen dar en aquellos que desarrollaron su carrera sin haber estado nunca a pie de obra en el concejo de origen.

De aquí parten, en gran medida, los profundos desencuentros que tradicionalmente se dieron entre la administración local y las administraciones de rango superior, sin vínculos emocionales entre sus representantes que facilitaran acuerdos. Aunque, para ser justos, también hubo excepciones a esta regla general. Esta ausencia de entendimiento dio también lugar a un cierto victimismo. Ya antes del advenimiento de la democracia, se hablaba en Ribadesella de una "mano negra" que se cernía, desde instancias superiores, sobre nuestro concejo, desposeyéndolo de los servicios que necesitaba, frente a las ventajas que obtenían otros. Pues bien, esa invisible "mano negra" sigue, al parecer, pendiendo sobre nosotros.

En la carrera electoral que se inicia, como siempre, mucho antes de las fechas oficiales de campaña, hay una certeza, el cambio en la alcaldía por incomparecencia de la actual alcaldesa, Charo Fernández, y muchas incertidumbres. Aparecerán, también como siempre, promesas para solucionar problemas pendientes, especialmente los relativos al puente, pero también a la creación de condiciones que generen empleo, que fijen población en la zona rural, que mejoren la calidad de vida de los ciudadanos... — ¿quién no va a querer eso?—, porque el papel en blanco admite cualquier cosa que se ponga sobre él, y en los programas electorales se escribe en verso, aunque después haya que gobernar en prosa.

Sin embargo, además de los elementos comunes que acuden a cada campaña, y aquellos que diferencian unas opciones de otras, en esta aparecerá, en primera línea, un elemento nuevo de relevancia incuestionable: qué hacer con la Plaza de Abastos y su entorno una vez que ya ha finalizado el periodo de concesión del Principado, propietario del suelo sobre el que está ubicado. A buen

seguro, todos los grupos lo solicitarán para su gestión municipal, eso sí, con distintos fines.

La actual alcaldesa se ha pronunciado sin ambages sobre lo que, para su grupo, debería ser la reordenación de todo el espacio conocido como El Campu les Rolles: plazas de aparcamiento y un gran auditorio de usos múltiples. Son dos equipamientos importantes, sin duda, pero que pasan, en su proyecto, por la demolición de un edificio tan emblemático para Ribadesella como es la Plaza de Abastos. La alcaldesa, sin embargo, minimiza el efecto de su desaparición del mapa arquitectónico con argumentos de distinta índole: aluminosis, coste de su rehabilitación, escasa capacidad, devolución del espacio tal como se encontraba antes de su concesión... Frente a esos argumentos, se alzaron muchas voces señalando el valor del edificio como seña de identidad de la arquitectura racionalista local. Tampoco faltaron expertos que denunciaron públicamente lo que significaría para Ribadesella la pérdida de la Plaza de Abastos. La Fundación Docomomo Ibérico la ha catalogado en su registro de edificios racionalistas, y en el concejo se organizó una plataforma ciudadana que, bajo la denominación SOS Plaza de Abastos defiende la conservación del edificio.

Harían mal, sin embargo, los grupos políticos que defiendan su conservación en ceñirse exclusivamente a su valor histórico. Al edificio habría que darle algún uso con valor añadido en el ámbito laboral, social, o cultural. Es decir, el coste de su rehabilitación debería entenderse como una inversión, no como un gasto. Tendría que estudiarse a fondo qué función podría desempeñar en los tiempos que corren, huyendo de la primera ocurrencia que se venga a la cabeza. Podría suceder —y es solo un ejemplo— que se propusiera albergar en él todos los productos de transformación agropecuaria que se están elaborando, o se puedan elaborar, en el concejo —conservas de pescado, bebidas, galletas, quesos, mermeladas...—, para centralizar y favorecer su venta, difusión y comercialización, y encontrarse después con la sorpresa de que a los supuestamente interesados no les entusiasmara la idea.

Con todo, cabe la posibilidad de que en este asunto, como en otros, estemos repartiendo la piel de oso antes de cazarlo. Recordemos que en todo ese espacio están involucradas administraciones dependientes del Principado, y tal como dijimos en este editorial, la sintonía no fue, hasta ahora, la nota dominante entre las dos administraciones.

Hoy no sería concebible el derribo de las murallas medievales, que, con los ensanches del XIX, desaparecieron en tantas villas y ciudades. Tampoco sería concebible el derribo de palacios, o incluso de iglesias, que no tuvieron la suerte de ser conservados.

social acerca de la consideración de edificios de ese tipo como patrimonio histórico-artístico.

Pero la noción de patrimonio es moderna. Y, además, no siempre existió ese consenso. La consideración acerca de los elementos que constituyen el patrimonio es construida socialmente y, por tanto, cambiante.

Un ejemplo: la Ley de Patrimonio Histórico de 1985, en su preámbulo, redefine lo que constituye el patrimonio histórico y lo amplía notablemente con respecto a normativa anterior. Introduce, por ejemplo, el patrimonio arqueológico, el etnográfico o el documental y bibliográfico. El patrimonio industrial, por su parte, que no se nombra aquí explícitamente, se define en España con posterioridad a esta ley.

Es decir, que el depósito de los bienes susceptibles de ser entendidos como patrimonio se va ampliando. Y se va ampliando hacia elementos que ya no son los de los tesoros nacionales (palacios, catedrales, cuadros de Velázquez, etc.), propios de instituciones como la Iglesia o la monarquía o los estamentos más altos de la sociedad, que sirvieron en su día para construir una idea de nación. Pasada la mitad del siglo XX, se tiene en cuenta también la aportación al común de las clases populares. Por eso se da entrada al patrimonio industrial y al etnográfico, a raíz de lo cual proliferan los museos de ambos tipos.

También existe una sensibilidad creciente en nuestra era postindustrial para la protección de la memoria del pasado, que traducimos a patrimonio. Por eso, hoy no sería concebible el derribo de las murallas medievales, que, con los ensanches del XIX, desaparecieron en tantas villas y ciudades. Tampoco sería concebible el derribo de palacios, o incluso de iglesias, que no tuvieron la suerte de ser conservados. Hoy no sería posible lo que sucedió en Oviedo: el derribo del chalé de Concha Heres, uno de los mejores edificios de la ciudad, o de la modernista estación del Vasco, hechos ocurridos en los años 1978 y 1989, respectivamente.

Por cierto, Antonio Masip declaró públicamente el año pasado que su gran error político y personal fue el de no haber hecho más por impedir la demolición del Vasco. Este, al menos, confesó su error; ignora si Eloína Suárez, exalcaldesa, o los sucesivos propietarios, Pedro Masaveu y el Banco de España —que levantó un moderno edificio sin demasiada gracia en el lugar del chalé de Concha Heres—, tuvieron ese mismo sentimiento. La oposición ciudadana unánime,

en ambos casos, contra la insensibilidad, ignorancia y tozudez de los responsables, no fue capaz entonces de revertir la situación.

En cuanto a Ribadesella, la actuación en la casa consistorial, el palacio de Cutre, consistente en derruir el edificio dejando solo la fachada, dentro de la muy criticada corriente del fachadismo, sin respuesta ciudadana, no alienta muchas esperanzas de recuperación de la Plaza de Abastos y muestra bastante debilidad de la sociedad civil. ¿Va a aceptar la gente de Ribadesella el derribo?

Sin embargo, se pudo conservar la Rula, preservando la memoria de los marineros. El edificio está en uso y tiene también proyección hacia el turismo. El arquitecto de la Rula, Manuel García Rodríguez, fue el mismo de la Plaza de Abastos. Si la Rula es símbolo de los marineros, la Plaza es un referente no solo de la villa sino de toda la zona rural. ¿No merece la zona rural una representación en la villa? Ambas son obras singulares. Una población que vive del turismo ¿debería derruir edificios que le dan singularidad?

A iniciativa del Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, ambas obras entran a formar parte del registro de la Fundación DOCOMOMO Ibérico. El DOCOMOMO (Documentation and Conservation of buildings, sites and neighbourhoods of the Modern Movement) es una organización internacional creada en 1990. Su objetivo consiste en inventariar, estudiar y divulgar la arquitectura del movimiento moderno de cara a lograr su reconocimiento como parte de la cultura del siglo XX, su protección patrimonial y conservación. ¿Va a derribar Ribadesella lo que una institución como el Colegio de Arquitectos de Asturias o la Fundación DOCOMOMO reconocen como bien a proteger?

Seguro que hay más argumentos, seguro que sobran los motivos para no derribar la Plaza de Abastos. En todo caso, yo, si fuera responsable del derribo, pensaría seriamente si me iba a merecer la pena acabar un día como Masip, cuyos logros se ven inevitablemente empañados por su responsabilidad en el derribo de la estación del Vasco.

El caso es que, como el patrimonio es una construcción social y, por tanto, cambiante, y la tendencia es considerar patrimonio a bienes como la Plaza de Abastos, ¿de verdad que el gobierno municipal quiere destruir patrimonio riosellano?

LA PINTURA MURAL EN RIBADESELLA

De la cueva de Tito Bustillo a la iglesia de San Salvador de Moru.

Paralelismos y propuestas para la reflexión



Miguel Polledo González
Consejería de Educación y Cultura. Principado de Asturias

En 2018 se ha celebrado el 50 aniversario del descubrimiento de Tito Bustillo. Una excelente oportunidad para recapacitar sobre tan importante patrimonio, su investigación y su gestión.

Este año también marcó la celebración de otra efeméride, que incumbe igualmente a un relevante elemento histórico y cultural riosellano: se cumplieron 10 años del inicio del proceso de restauración de la iglesia de San Salvador de Moru, a iniciativa de los vecinos de la parroquia. Sin duda, un ejemplo de cuidado y administración eficiente de un bien cultural, recuperado para ser legado, mejorado, a generaciones venideras. El sentido pleno, pues, del término patrimonio.

Parecía una buena ocasión para reunir bajo un mismo epígrafe ambos acontecimientos, circunstancia que tuvo lugar el pasado 21 de abril, aprovechando un

acto de reivindicación europea en el que se pedía la declaración del repique de campanas como patrimonio inmaterial de la humanidad. Porque no todo el patrimonio cultural es tangible. El repique simultáneo de mil campanarios europeos y José Antonio Martínez Somoano, campanero de Moru, nos lo recordaron aquel día. El repique es un lenguaje ancestral de comunicación, de llamada y de atención en un territorio común. Quizá algo no muy distinto de lo que supuso, durante la Prehistoria, el arte rupestre.

Ana Fernández, presidenta de la Asociación Cultural Iglesia de San Salvador de Moru, nos invitó a participar en aquel encuentro, para exponer, a modo de

Vista exterior de San Salvador de Moru. Ana Fernández Gutiérrez



introspecciones en voz alta, puntos de encuentro entre Moru y Tito Bustillo, proponiendo el título que encabeza esta nota. Casi inconscientemente algunas ideas fueron surgiendo, mientras Ana nos enseñaba la iglesia días antes, relatando los esfuerzos, las ayudas, el empeño y el mérito en el proyecto de recuperación de la iglesia.

LA OCULTACIÓN

Durante siglos la cueva de Tito Bustillo estuvo prácticamente aislada de su entorno inmediato. La chimenea del Pozu'l Ramu fue el único contacto con el exterior, tras los derrumbes que colapsaron la entrada primitiva. Así, mientras La Lloseta (también llamada de El Río o de la Moría), La Viesca, hoy conocida como cueva del Tenis, o La Cueva, eran visitadas e investigadas ya desde finales del siglo XIX y principios del XX, nada se supo de Tito Bustillo hasta 1968. Esta circunstancia protegió su arte, dado que el sellado natural provocado por aquel derrumbe generó una gran estabilidad ambiental que favoreció su conservación. También fue importante que durante siglos no entrase nadie, de manera que las pinturas están intactas y no tienen agresiones directas, tal y como sucedió en el arte parietal conservado en La Lloseta, con pintadas modernas encima de sus pinturas milenarias. No podemos adivinar cómo le habría ido a Tito Bustillo de haber sido conocida ya desde principios del siglo XX, o cual habría sido su gestión de haber formado parte del elenco de sitios

con arte rupestre de descubrimiento temprano en Asturias: el ejemplo de El Pindal (descubierta en 1908), invitaría al optimismo; pero los paradigmas de La Peña de Candamo (descubierta en 1914), o El Buxu (descubierta en 1916), vislumbrarían en cambio un panorama sombrío.

Al igual que en el caso de Tito Bustillo, las pinturas de Moru también quedaron ocultas durante algunos siglos. Realizadas con toda probabilidad en el siglo XVI, prontamente debieron quedar tapadas bajo protectoras capas de cal. El encalado pudo ser debido a cuestiones de higiene y sanitarias, ante las virulentas epidemias de enfermedades infecciosas que empezaban a extenderse por toda Europa, y que afectarán a nuestro país desde el siglo XVII. No obstante, tampoco debe descartarse que primasen cuestiones estéticas, culturales o incluso ideológicas: la colocación del retablo barroco, un nuevo gusto artístico, el deterioro del repertorio gráfico o quizá la pérdida del sentido originario del mural de la cabecera pudieron influir en tal circunstancia (Díaz-Ordóñez 2009:60). La ocultación de las pinturas de Moru también favoreció su conservación. Encaladas durante siglos, será precisamente el incendio que arruinó la iglesia el que permitió la detección del programa gráfico subyacente. Despojada de la cubierta, la posterior exposición a la intemperie y la colonización vegetal provocaron reacciones biológicas y acciones químicas sobre las pinturas, semejantes a las que

podrían producirse en una cueva, cuyo tratamiento está permitiendo recuperar un repertorio de pintura mural notable y extenso (Díaz-Ordóñez 2014:328).

LAS RELACIONES EN EL TERRITORIO

Tito Bustillo se inserta en un espacio muy dinámico durante el Paleolítico superior, que abarca un amplio territorio conocido como "región cantábrica". La cueva no puede ser entendida desligada del contexto arqueológico que la rodea: por un lado, los yacimientos distribuidos a lo largo de la cuenca del Sella, aguas arriba de la desembocadura del río; por otro, los yacimientos paleolíticos más próximos. Dentro del mismo macizo de Ardines, La Cueva, La Viesca o La Lloseta, con la que se comunica; dentro de la comarca más inmediata, Les Pedroses o El Cierro (Fresnu, El Carmen), Cova Rosa (Sardéu), o San Antonio (Collera), todos ellos con yacimientos arqueológicos del Paleolítico superior, y algunos con significativas muestras de arte rupestre. En el contexto de la región cantábrica, es un enclave casi equidistante entre el potente núcleo de hábitat paleolítico del Nalón medio y la importante concentración de cuevas con arte paleolítico de la cuenca del Cares-Deva.

La iglesia de Moru, para la que se propone una fundación románica, en los siglos XII o XIII, se sitúa en un territorio donde la construcción de pequeños templos románicos adquirió gran densidad, quizá en

relación con la ruta costera jacobea que se acercaba, atravesando el territorio de Ribadesella, Caravia y Colunga, hacia Villaviciosa (Cimadevilla Rodríguez 2003:4). Al igual que pudo ocurrir con las cuevas paleolíticas, las iglesias se constituyeron en centros de relación social y religiosa, en poblaciones rurales agrupadas en parroquias, entidades de articulación territorial durante la Edad Media. Así, Moru debe ser entendida en su contexto inmediato en relación con otras iglesias de fundación románica próximas, de las que dos de ellas, además de San Salvador, se conservan en el territorio riosellano: Santa María de Xuncu y San Esteban (Ruiz de la Peña 2009:27-39). A su vez la iglesia de San Salvador se ubica en una pequeña loma al pie de la sierra de Moru. Tal y como se ha apuntado, la elección del lugar no fue determinada por el azar: su situación dentro del territorio permite la llegada a la iglesia desde las diferentes aldeas y caseríos de la parroquia sin tener que hacer un largo desplazamiento; y su posición elevada facilitaría que el tañido de las campanas se oyese en todo el territorio concernido (Cimadevilla Rodríguez 2003:11).

LA ORGANIZACIÓN DEL ESPACIO

Ha sido siempre tentador en las grandes cuevas decoradas durante el Paleolítico superior imaginar el uso de los espacios decorados: a veces amplias galerías y en otros casos pequeñas cámaras secundarias. Frecuentemente se ha aludido a una distribución de



Vista interior del área de entrada de Tito Bustillo. Gobierno del Principado de Asturias, Consejería de Educación y Cultura

Iglesias románicas y cuevas paleolíticas en Ribadesella:
1. San Salvador 2. Santa María 3. San Esteban 4. Tito Bustillo 5. La Lloseta
6. La Viesca 7. La Cueva 8. San Antonio 9. Les Pedroses
10. El Cierro 11. Cova Rosa





Zona del Entronque de Tito Bustillo, con un signo pintado en color rojo.
Miguel de Guzmán, Gobierno del Principado de Asturias, Consejería de Educación y Cultura

espacios en función del uso, definidos como "áreas de estancia", "áreas de decoración" o "espacios de tránsito" (Sanchidrián Torti 2001:277-284). Será en los años sesenta, con los estudios desarrollados por André Leroi-Gourhan y Annette Laming-Emperaire, cuando se desarrolle el concepto de "santuario", asociado a las cuevas decoradas, como espacios de uso especial y diferenciado. Aparecen así conceptos como "entradas", "paneles centrales", "camarines", "divertículos" o "fondos", con motivos y asociaciones temáticas reiteradas de acuerdo a una topoiconografía: espacios y cuevas cuya decoración estaría en función de unos principios ordenados, sobre los que pivota el concepto de santuario (Leroi-Gourhan 1994:87-89).

Podría compararse esta ordenación a la de los templos cristianos. En el caso de las iglesias, incluso en las más modestas, nos encontraremos con una distribución que obedecería a usos diferentes: las entradas, a veces con su pórtico; la nave o naves, donde se dispondrían los fieles; y los ábsides, lugares de celebración del culto. Además, capillas laterales, destinadas a enterramientos, conmemoraciones familiares más íntimas o advocaciones especiales; sacristías para el uso de los clérigos, cementerios anexos y pórticos exteriores para las actividades sociales de los parroquianos, ajenas al culto. En dicha distribución nos encontraremos orientaciones que no son casuales: la cabecera absidiada al este, de manera simbólica; los pórticos exteriores al sur, protegidos de las inclemencias del tiempo para

facilitar su disfrute por parte de los vecinos. En función del rito o la dedicación, como iglesia parroquial o iglesia monástica, podrían aparecer otros elementos o diferentes distribuciones. Igualmente, los elementos gráficos se organizan en estos espacios de acuerdo a un orden y a unos mismos temas: figuras humanas, signos y animales que aluden a un universo ideológico, dispuestas de acuerdo al uso de los diferentes espacios del templo.



Detalle del mural sur de San Salvador.
Ana Fernández Gutiérrez

LOS CAMBIOS

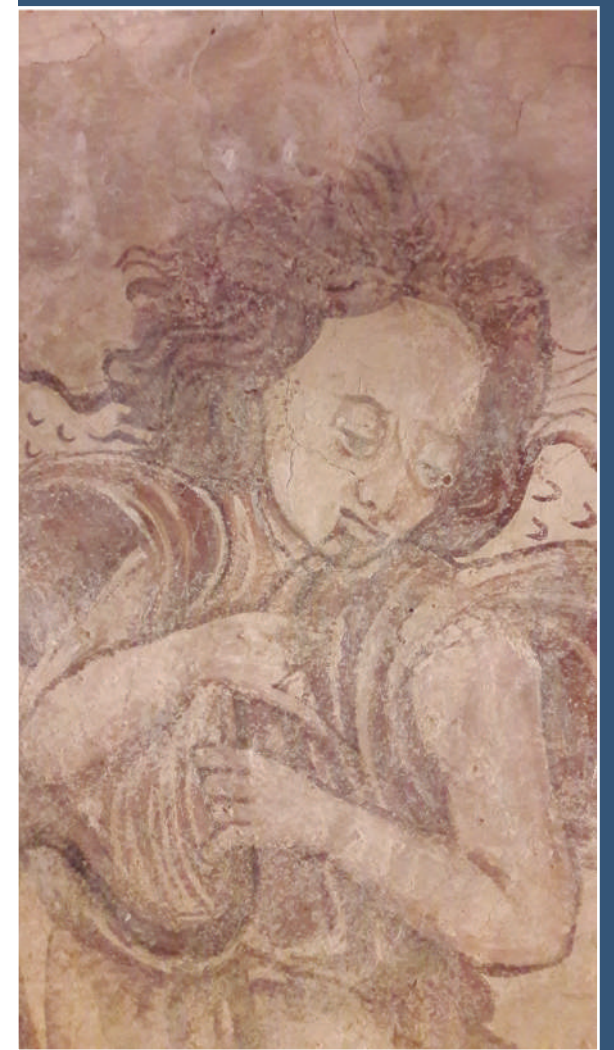
Ni la cueva ni la iglesia se entienden como elementos estáticos conformados, tal y como los conocemos, en un único impulso y sin modificaciones. Más bien al contrario, son resultado de un uso prolongado en el tiempo, donde el espacio y la decoración van sufriendo cambios y añadidos.

En el caso de Tito Bustillo, tal y como sucede con algunas de las grandes cuevas paleolíticas decoradas, su repertorio gráfico obedece a un uso milenar. Así, a lo largo de toda la cueva nos encontraremos con representaciones muy antiguas, que de manera genérica y quizá un tanto imprecisa podemos denominar "premagdalenenses", pertenecientes a los momentos iniciales del Paleolítico superior en la región cantábrica. Durante el Magdaleniense, *grosso modo* entre 16.000 y 11500 BP, el arte de la cueva tiene su momento de apogeo, expresado de manera notable en el Panel Principal, precisamente encima de aquellas fases gráficas más antiguas, que quedan amortizadas por las conocidas representaciones de caballos y renos, figuras de gran tamaño y complejidad técnica (Balbín *et al.* 2017:87-94). La cueva se configura de este modo "como un sitio de congregación, donde no vemos representaciones de un único momento cultural, sino de casi todos aquellos que se desarrollaron durante el Paleolítico superior" (Forteza Pérez 2007:224).

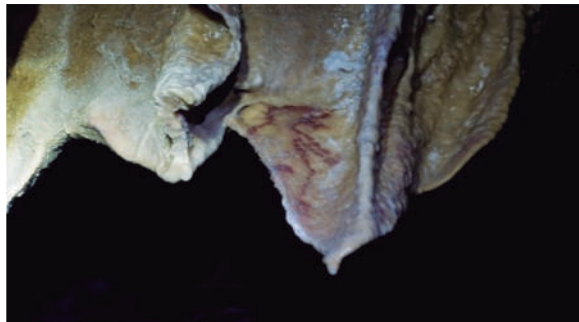
En el caso de San Salvador, su fábrica es la suma de diversas intervenciones que fueron cambiando la morfología románica original. Así, el apuntamiento del arco de triunfo y de la bóveda de la cabecera, junto a una línea de ruptura en los paramentos exteriores de los lados este y norte, que obedecería a un replanteo de la obra, señalarían una cronología posterior a la de la nave (Ríos González 2009:407). Por otro lado, el excelente repertorio gráfico que se conserva en Moru no formó parte del proyecto original de la iglesia, y habrán de pasar casi trescientos años para que se acometa su realización, en un esfuerzo decorativo que podríamos relacionar con necesidades derivadas del culto y la liturgia, y quizá con los usos del edificio más allá de su carácter parroquial. Ya en época moderna se añaden nuevas estancias, como la capilla norte, y se dispone el coro alto, con cambios en la distribución de vanos y puertas; también se encalan los muros interiores de la iglesia. Se irán sucediendo nuevos añadidos: pórtico meridional, sacristía, espadaña, refuerzos de contrafuertes, osario y cementerio anexo. Así, el aspecto actual de San Salvador de Moru obedece a ocho siglos de actuaciones sobre el edificio original, resultado de adaptaciones en función de los usos litúrgicos y sociales.



Panel Principal de Tito Bustillo. Miguel de Guzmán,
Gobierno del Principado de Asturias, Consejería de
Educación y Cultura



San Salvador de Moru. Detalle.
Ana Fernández Gutiérrez



Galería de los antropomorfos de Tito Bustillo.
Sergio Ríos González, Gobierno del Principado de Asturias, Consejería de Educación y Cultura

LA PLANIFICACIÓN

Los repertorios gráficos asociados a la pintura mural, prehistórica o renacentista, no responden a actividades improvisadas, sino planificadas de acuerdo al espacio, al soporte y al uso del sitio decorado.

Si bien la pintura mural paleolítica se caracteriza por la sencillez técnica, requeriría de un preliminar apresto para la obtención de los colorantes (generalmente carbones y óxidos) y en función de la técnica empleada (en seco, diluida en agua, tamponados o estarcidos), machacadores para el colorante, recipientes para su transporte, paletas para la aplicación del color, lápices, pinceles, muñequillas de piel o huesos huecos. En el caso del grabado, en Tito Bustillo se documentan

buriles manchados de óxido en la zona del Panel Principal, junto a esquirlas de reavivado, que indicarían la necesidad de ir acondicionando el útil al desgaste propio del uso. La excepcional adaptación de las figuras representadas al soporte irregular de la pared requirió sin duda de tiempo de observación y de distintos tipos de iluminación, más o menos intensa, más o menos sutil, en función del estudio de la pared y del trabajo a desarrollar. Además, la plasmación de algunas figuras a varios metros de altura precisó de la construcción de estructuras, que pueden haber sido fabricadas de manera sencilla, mediante postes de madera ensamblados para construir andamios. Todo ello da cuenta de una actividad planificada, no improvisada, y quizá una cierta coordinación colectiva, en la que pueden haber participado varias personas, y no solo el artista encargado de ejecutar las pinturas o los grabados.

Del mismo modo, las pinturas murales de San Salvador obedecen a un programa iconográfico complejo, que debió adaptarse a la arquitectura y distribución del edificio románico preexistente, lo que requirió de un análisis espacial al que trasladar un conjunto gráfico tomado de repertorios conocidos y transmitidos mediante láminas o grabados. La técnica utilizada (*mezzo fresco*), consistía en aplicar pigmentos de obtención sencilla, de origen esencialmente mineral, diluidos en agua de cal sobre un mortero distribuido en una única capa, parcialmente seco (Díaz-Ordóñez 2009:61). La ejecución mediante esta técnica de



Escena del Prendimiento de San salvador de Moru. Ana Fernández Gutiérrez



Camarin de las Vulvas de Tito Bustillo. Miguel de Guzmán, Gobierno del Principado de Asturias, Consejería de Educación y Cultura



Última cena. Muro norte de San Salvador de Moru. Ana Fernández Gutiérrez

un programa gráfico como el de Moru, que cuenta con una extensión de 260 metros cuadrados y está distribuido en tres diferentes niveles, desde el zócalo hasta la bóveda de la cabecera, precisó de un sistema de andamiaje y el trabajo de un taller coordinado, en el que participarían diferentes artesanos especialistas: un buen preparador y aplicador de morteros, un responsable de la fabricación de los pigmentos, un encargado de la impresión sobre el revoco de las líneas que habrían de servir de guía para la distribución del repertorio gráfico, mediante cuerda y punzón; finalmente uno o varios especialistas encargados de dibujar y pintar las escenas y los motivos, de técnica depurada e imaginativos.

UN ARTE SIN ARTISTAS

Nada sabemos de aquellos que hicieron estas representaciones gráficas, caracterizadas por el anonimato. En el arte paleolítico se ha venido asumiendo la imposibilidad de analizarlo desde una perspectiva de individualidad, de manera que los convencionalismos artísticos serían resultado de tradiciones gráficas, transmitidas de generación en generación, que redundan en "estilos", propios de diferentes momentos cronológicos, culturas o áreas geográficas. No obstante algunos investigadores se han esforzado por hallar rasgos definidos de autoría a partir del estudio de la forma, de la técnica y de los trazos (Apellániz Castroviejo 2004). Sin embargo, desconocemos qué posición ocupaban los pintores

y grabadores paleolíticos en las sociedades de cazadores-recolectores: si eran meros transmisores de pensamientos intelectuales heredados o elaborados por otros, o eran actores y protagonistas activos en la elaboración de tales producciones, ocupando un papel relevante dentro del grupo. Si asumimos una finalidad simbólica o trascendente para este arte, podríamos concluir que sus ejecutores tenían un rango equivalente a su importancia.

Tampoco hay rasgos de individualidad apreciable en las pinturas de Moru. Con toda probabilidad son resultado de la labor de un taller itinerante, en el que trabajaron varios pintores, que transponen con cierta libertad artística repertorios gráficos copiados y transmitidos mediante soportes diversos. Una marca aparecida tras la restauración de las pinturas del muro sur, una especie de letra A en la espada de San Pedro, en la escena del prendimiento de Jesús, podría ser originaria del repertorio gráfico utilizado como modelo, aunque resulta muy sugerente interpretarla como una marca o "firma" del taller, lo que resultaría excepcional para la época (Díaz-Ordóñez 2014:331).

En ambos casos nos encontramos ante individuos que adquieren y ejercitan su habilidad artística mediante la depuración de la técnica. En las sociedades tradicionales este tipo de expresiones gráficas se fundamentan "en la transmisión de saberes y habilidades entre generaciones", y el ofrecimiento de los mismos al resto de la comunidad, no como expresión

del talento individual. Entienden, unos y otros, "su arte asociado a la memoria colectiva, a una tradición, a una historia, y es a ella a la que deben dirigirse" (Pascual Gay 2012:56).

UNA MISMA MENTE HUMANA

La bibliografía especializada ha incidido en los últimos años en las capacidades simbólicas y los rasgos de modernidad que se vislumbran en los restos arqueológicos asociados a los neandertales: estrategias de subsistencia, estructuras funcionales en los lugares de habitación, enterramientos, objetos de adorno, uso de colorantes e incisiones con motivos abstractos realizados sobre hueso y piedra. Las expectativas sobre sus capacidades han culminado en un reciente estudio que, basándose en tres controvertidas fechas obtenidas en concreciones calizas sobre pinturas de tres cuevas españolas, apuntarían a su realización en fechas muy tempranas, coincidentes con las ocupaciones de los neandertales peninsulares (Hoffmann *et al.* 2018). Las respuestas en el ámbito científico a este supuesto no se han hecho esperar (Aubert *et al.* 2018; Slimak *et al.* 2018), incidiendo particularmente en los problemas no resueltos que ofrece el método de datación empleado, con llamadas permanentes a la prudencia, en tanto en cuanto no se avance más en las posibilidades del U-Th. En la actualidad existe un cierto consenso entre especialistas en aseverar que estas tres fechas no son argumento suficiente para sostener la existencia de un arte rupestre neandertal, ante la falta de evidencias arqueológicas que lo sustenten. Así, asumimos que el desarrollo del arte rupestre paleolítico en Europa sería resultado de la expansión de nuestra especie, el *Homo sapiens*, por el continente.

Tito Bustillo y Moru son realizados por el mismo tipo humano, pero ¿es la misma mente? Resulta sugerente la hipótesis de la "memoria operativa aumentada": el incremento en nuestras capacidades de manejar más cantidad de información derivaría en el salto cualitativo que supuso el origen del arte y de la religión, como productos naturales de nuestro cerebro humano (Martín-Loeches 2008). Este impulso cognitivo permitió la creación de imágenes a partir de habilidades mentales y convenciones de un nivel diferente al de otras especies humanas, caracterizando nuestras capacidades simbólicas como *sapiens* (Lewis-Williams 2005).

Aceptando esta realidad, en lo que nos atañe es innegable que existe un importante salto cronológico entre el Paleolítico superior y la Edad Moderna. Pero podríamos relativizar este salto en el tiempo si consideramos que entre el arte auriñaciense y el último arte magdalenense hay, *grosso modo*, 19.000 años; en realidad, mucha más distancia temporal de la que hay que entre el último arte magdalenense y la pintura renacentista de San Salvador.

SÍMBOLOS

Estas capacidades son las que nos llevan a desarrollar símbolos, para comunicar ideas y pensamientos. Tanto el repertorio gráfico de San Salvador como el de Tito Bustillo son un reflejo de esta realidad, que obedece a la trasposición gráfica de elevadas producciones intelectuales: mitos, leyendas, ciclos narrativos, creencias y conceptos religiosos abstractos expresados mediante imágenes, perfectamente reconocibles por aquellas sociedades que las producen. La limitación



Pantocrátor de San Salvador de Moru. Ana Fernández Gutiérrez

con que nos encontramos en el caso del arte rupestre es que desconocemos su interpretación, aunque su estudio refleja un sistema simbólico complejo. En este sentido, la exégesis del programa gráfico de Moru puede ayudarnos a sobrellevar nuestras limitaciones en la comprensión del arte rupestre paleolítico de Tito Bustillo.

La iconografía, es decir, el estudio descriptivo del programa gráfico de San Salvador, ejecutado de acuerdo a una concepción o tradición repetida y transmitida; y la iconología, en tanto que estudio de estas imágenes, comparándolas, clasificándolas e interpretándolas, de acuerdo a formulaciones de leyes y convenciones gráficas, nos permiten conocer su significado. Así, en la distribución tripartita del programa gráfico se identifican desde el arranque de la imposta de la bóveda ciclos narrativos que tienen que ver con la pasión y muerte de Cristo: la Última Cena, la oración en el Monte de los Olivos o el Prendimiento, en donde identificamos a algunos de los protagonistas, en virtud de determinados rasgos distintivos. En el muro este contamos con la escena de un enterramiento, una ascensión y una personificación del demonio, que si bien con algunas dudas, podríamos relacionar con la muerte y Asunción de María. En la bóveda, un Pantocrátor, Cristo entronizado, acompañado de manera canónica por el tetramorfos alegórico de los cuatro evangelistas (hombre-Mateo; león-Marcos; toro-Lucas; águila-Juan) y la representación antropomorfa del sol y la luna, de interpretación controvertida: la ciudad celeste, la naturaleza divina y humana de Cristo o la armonía entre el Antiguo o el Nuevo Testamento. Por encima de los ciclos narrativos, enmarcando el desarrollo de la nave, aparecen figuras fantásticas de tritones portando escudos con las *arma Christi*, los símbolos de la pasión de Cristo, asociación convencional de imágenes, que dependiendo del ámbito cultural y época histórica varían en su iconografía. Un gran escudo rematado con una concha y con cinco llagas se sitúa en el muro este.

Despojadas de la tradición oral y escrita, del conocimiento y de la interiorización del simbolismo de estas imágenes, nada sabríamos de su significado. Así, para comprender la situación del investigador frente al arte rupestre paleolítico, el prehistoriador André Leroi-Gourhan propuso la idea de un ser inteligente que desembarcase en la Tierra desde otro sistema sideral, a fin de conocer nuestro espectro simbólico (Leroi-Gourhan 1994). Si imaginamos una Tierra futura deshabitada, se dedicaría a visitar los restos arqueológicos de las iglesias actuales. Se encontraría con representaciones de escenas que no sabría explicar: trece hombres comiendo alrededor de una mesa; varias mujeres arrodilladas ante un hombre torturado colgado de un poste de madera; un tumulto en el que un hombre besa a otro hombre mientras un tercero agita una espada; o una pareja desnuda ante

un árbol cuyo tronco es recorrido por una serpiente. También animales y figuras fantásticas que no podría interpretar: palomas, toros, águilas, leones corderos y figuras humanas, algunas aladas, otras con cuernos y cola. Y por supuesto signos y formas abstractas, como cruces, crismones, estaurogramas, alfas y omegas, que no acertaría a descifrar. Si visitase quinientas iglesias cristianas acabaría por deducir, a fuerza de ver repetidas las mismas imágenes, asociadas y dispuestas de la misma manera, que todo ello responde a un sistema perfectamente coherente, a temas prefijados que encierran un significado asumido y transmitido, y que posiblemente reflejen un simbolismo elevado y complejo. Pero para él seguirían siendo testimonios gráficos incomprensibles, a partir de los cuales jamás podría reconstruir el pensamiento cristiano ni el mensaje del Evangelio.

Así, el arte paleolítico responde a mensajes truncados conservados sobre el soporte rupestre original. Sin poder reconstruir las actividades con las que estaba relacionado, y desconociendo su trasfondo simbólico, se nos presenta como un mensaje incompleto en el que vislumbramos un orden reiterado, unos mismos temas que se plasman de manera parecida, un corpus de realizaciones gráficas que dejan entrever un

Prótomo en el Panel Principal de Tito Bustillo.
Texnai, Gobierno del Principado de Asturias,
Consejería de Educación y Cultura



San Salvador de Moru. Representación antropomórfica de la luna. Ana Fernández Gutiérrez

pensamiento elevado. En palabras de Leroi-Gourhan, "lo que se ofrece a nuestra mirada es un esqueleto", pero la persistencia del dispositivo simbólico indicaría que "responde a un sistema de pensamiento extremadamente complejo y rico" (Leroi-Gourhan 1994:132).

RELIGIOSO Y SOCIAL

Más de un siglo de investigaciones sobre el arte rupestre paleolítico ha llevado inevitablemente a la formulación de diversas propuestas interpretativas, intentando "vestir el esqueleto", entendiendo que la reflexión sobre el significado de este arte debe formar parte de su estudio. La continuidad a las propuestas de Leroi-Gourhan y Laming Emperaire se mantuvo a partir de las formulaciones de Georges Sauvet y André Włodarczyk, que establecieron que la relación de motivos figurativos en el arte parietal paleolítico obedecía a reglas de naturaleza semántica que permanecieron invariables durante mucho tiempo (Sauvet y Włodarczyk 1995). Si bien Leroi-Gourhan insistía en el trasfondo religioso de este sistema gráfico organizado, la heterogeneidad contextual de este arte, incluso en una misma cueva, debe hacernos pensar en la existencia de distintas intenciones y motivaciones, que no cabe encerrar en una sola explicación de valor universal, teniendo que asumir "una parte de motivaciones más profanas" (Fortea Pérez 2007:247). Así, esa riqueza semántica podría envolver, además de conceptos y expresiones religiosas, la narración de acontecimientos que afectan a la comunidad, relatos mitológicos o la manifestación de alianzas sociales.

Del mismo modo que las iglesias, además de ser edificios destinados al culto religioso, se constituyen en

puntos de encuentro y contacto vecinal, las cuevas decoradas pudieron unir a su uso cotidiano como lugar de hábitat otros usos especiales que no solo tendrían que ver solo con la religión, sino también con el encuentro y el contacto social entre grupos. Si analizamos la realidad cotidiana de estos cazadores-recolectores, nos encontraremos con pequeñas unidades familiares nómadas que se desenvuelven en amplios territorios. El aislamiento familiar obligaba al establecimiento de relaciones sociales a larga distancia, a fin de evitar vínculos endogámicos. El registro arqueológico y el arte paleolítico, en sus vertientes rupestre y portátil, dan cuenta de la existencia de redes de contacto e intercambio de largo recorrido entre las poblaciones paleolíticas (Sauvet *et al.* 2008).

En todo caso, esa distinción entre lo religioso o lo social no tiene porqué haber sido expresa: podemos reflexionar sobre cómo discernir entre lo religioso y lo social en ceremonias como los bautizos, las comuniones, las bodas o incluso los funerales. O cómo las fiestas patronales se inician con misas e imágenes religiosas procesionadas por los parroquianos, para luego culminar en romerías y bailes.

Del mismo modo, los pactos, las alianzas, los actos de reforzamiento de lazos e identidades, la celebración de un origen común, las iniciaciones, los nacimientos y los matrimonios pueden haber estado revestidos durante la Prehistoria de ceremoniales ritualizados, con historias que se contaban, letanías que se seguían, comida, bebida, música, danza y dibujos, pinturas y grabados sobre las paredes de los lugares de celebración.



Marcas rojas en el fondo de Tito Bustillo. Miguel de Guzmán, Gobierno del Principado de Asturias, Consejería de Educación y Cultura

SOCIEDADES ESTABLES

Con toda probabilidad, ni los pintores y grabadores paleolíticos ni los pintores renacentistas concebían el arte como nosotros lo entendemos en la actualidad. Sin embargo, a pesar de la distancia temporal, tanto el arte de Tito Bustillo como el de San Salvador nos

resulta familiar, próximo en el tiempo, a pesar de su carácter remoto, destacando su índole repetitiva, con poquísimas variaciones a lo largo de siglos.

Quizá esto es así porque son, al fin y al cabo, expresiones gráficas vinculadas a sociedades estables, como "refuerzo intelectual del orden social establecido, sostén de creencias, salvaguarda de la sociedad y sus instituciones, espejo de una cultura satisfactoria en sentido emocional, espiritual, intelectual y práctico" (Curtis 2009:277).

EPÍLOGO

Aunque las formulaciones que hemos planteado en este texto fueron surgiendo de manera ponderada, somos conscientes de que asumimos un cierto riesgo al desarrollarlas, que sin duda resultó más llevadero en una charla informal, que es el origen de estas notas, que en un artículo de varias páginas. Ya se sabe que las palabras las lleva el viento, pero lo escrito e impreso queda como testimonio indeleble de lo dicho, así que, admitiendo esta realidad, y tomando conciencia de que nuestras propuestas para la reflexión son debatibles, discutibles y rebatibles, hemos tratado, tal y como el lector habrá notado, de reforzar nuestras propuestas con citas tomadas de bibliografía especializada, que recogemos al final del texto.

Agradecimientos: A Ana Fernández Gutiérrez, Emilio Ureta Soto, Natalia Díaz-Ordóñez Melgarejo, Sergio Ríos González, Ignacio Alonso García, Juan José Pérez Valle.

BIBLIOGRAFÍA

- APELLÁNIZ CASTROVIEJO, Juan María (1994). "La interpretación del arte paleolítico mediante la hipótesis de la evolución de los estilos o mediante las de la forma y atribución de autoría". *Trabajos de Prehistoria*, 61 (1), 63-79.
- AUBERT, Maxime; BRUMM, Adam; HUNTLEY, Jillian (2018). "Early dates for 'Neanderthal cave art' may be wrong". *Journal of Human Evolution*. Disponible en <https://doi.org/10.1016/j.jhevol.2018.08.004> [consultado el 10/09/18].
- BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de; ALCOLEA GONZÁLEZ, José Javier; ALCARÁZ CASTAÑO, Manuel (2017). "The Palaeolithic art of Tito Bustillo cave (Asturias, Spain) in its archaeological context". *Quaternary International*, 430, 81-96.
- CIMADEVILLA RODRÍGUEZ, Miguel (2003). *Estudio histórico sobre la iglesia de San Salvador de Moru (Ribadesella)*. Informe inédito. Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias.
- CURTIS, Gregory (2009). *Los pintores de las cavernas. El misterio de los primeros artistas*. Madrid: Turner [colección Noema].
- DÍAZ-ORDÓÑEZ MELGAREJO, Natalia (2009). "La importancia de los estudios previos en las pinturas murales de San Salvador de Moru". *La Plaza Nueva*, 28, p. 59-62.
- DÍAZ-ORDÓÑEZ MELGAREJO, Natalia (2014). "Pinturas murales de la iglesia de San Salvador de Moru". En LEÓN GASALLA, Pablo (coord.): *Intervenciones en el Patrimonio Cultural Asturiano 2007-2014*. Oviedo: Consejería de Educación, Cultura y Deporte,

Dirección General de Patrimonio Cultural y GEA Gran Enciclopedia de Asturias.

FORTEA PÉREZ, Javier (2007). "Apuntes sobre el arte paleolítico del Oriente de Asturias". EN RÍOS GONZÁLEZ, Sergio; GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César; RASILLA VIVES, Marco de la; FORTEA PÉREZ, Francisco Javier: *Arte rupestre paleolítico del Oriente de Asturias*. Oviedo: Ediciones Nobel, Consorcio para el Desarrollo Rural del Oriente de Asturias.

HOFFMANN, Dirk L.; STANDISH, Chris D.; GARCÍA DÍEZ, Marcos; PETTITT, Paul B.; MILTON, J. Andy; ZILHÃO, João; ALCOLEA GONZÁLEZ, José Javier; CANTALEJO DUARTE, Pedro; COLLADO GIRALDO, Hipólito; BALBÍN BEHRMANN, Rodrigo de; LORBLANCHET, Michel; RAMOS MUÑOZ, José; WENIGER, BERD-Christian; PIKE, Alistair W. G. (2018). "U-Th dating of carbonate crusts reveals Neandertal origin of Iberian cave art". *Science*, 359, 6378, 912-915.

LEROI-GOURHAN, André (1994). *Las religiones de la Prehistoria*. Barcelona: Laertes Editorial [colección Kin-Ik, 2].

LEWIS-WILLIAMS, David (2005). *La mente en la caverna. La conciencia y los orígenes del arte*. Madrid: Akal [Colección Akal Arqueología, 5].

MARTÍN-LOECHES GARRIDO, Manuel (2008). *¿Qué nos hace humanos? El cerebro y la evolución humana*. Madrid: Aguilar.

PASCUAL GAY, Juan (2012). "Oficio y genio. Entre el artista y el artesano". *La palabra y el hombre*, 22, 53-57.

RÍOS GONZÁLEZ, Sergio (2009). "Estudio arqueológico de la iglesia de San Salvador de Moru (Ribadesella): 2003-2004". *Excavaciones Arqueológicas en Asturias* 2003-2006, 6, 401-410.

RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, Isabel (2009). "El arte románico en Ribadesella". *La Plaza Nueva*, 28, p. 27-46.

SANCHIDRIÁN TORTI, José Luis (2001). *Manual de arte prehistórico*. Barcelona: Editorial Ariel [colección Ariel Prehistoria].

SAUVET, Georges; FORTEA PÉREZ, Francisco Javier; FRITZ, Carolle; TOSELLO, Pilles (2008). "Crónica de los intercambios entre los grupos humanos paleolíticos. La contribución del arte para el periodo 20000-12000 años BP". *Zephyrus. Revista de Prehistoria y Arqueología*, 61, 33-59.

SAUVET, Georges; WLODARCZYK, André (1995). "Éléments d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique". *L'Anthropologie*, 99, 2-3, 193-211.

SLIMAK, Ludovic; FIETZKE, Jan; GENESTE, Jean-Michel; ONTAÑÓN PEREDO, Roberto (2018). "Comment on 'U-Th dating of carbonate crusts reveals Neandertal origin of Iberian cave art'". *Science*, 361, 6408, eaau 1371.