KOBIE®

ARTE PALEOLÍTICO PARIETAL DE BIZKAIA

Xabier GORROTXATEGI ANIETO

BIZKAIKO FORU ALDUNDIA KULTURA SAILA
DEPARTAMENTO DE CULTURA DIPUTACIÓN FORAL DE BIZKAIA



®

http://www.bizkaia.eus/kobie

Fotografías: Manu DE ALBA

Bizkaiko Foru Aldundia * Diputación Foral de Bizkaia



1. ÍNDICE GENERAL

PRÓLOGO (Ignacio Barandiarán) 1

LAS CUEVAS DECORADAS PALEOLÍTICAS DE BENTA LAPERRA, AREATZA Y SANTIMAMIÑE (BIZKAIA). REPERTORIO ICONOGRÁFICO, PROYECCIÓN ESPACIAL, ANÁLISIS FORMAL, ESTILÍSITICO Y PROCESO DECORATIVO
(Xabier Gorrotxategi Anieto) 5

PARTE 1ª

LOS PRESUPUESTOS METODOLÓGICOS DE LA INVESTIGACIÓN

INTRODUCCIÓN 5

1. EL INTERÉS DEL REPERTORIO GRÁFICO DE BASE 6
2. LAS HIPÓTESIS GENERALES PREVIAS EN LA INVESTIGACIÓN DEL ARTE PALEOLÍTICO Y LA HIPÓTESIS DE TRABAJO PARA LA INVESTIGACIÓN 14
   2.1 LAS HIPÓTESIS GENERALES PREVIAS EN LA INVESTIGACIÓN DEL ARTE PALEOLÍTICO 14
   2.2 LA HIPÓTESIS DE TRABAJO PARA LA INVESTIGACIÓN: LA ARTICULACIÓN ESPACIO-TEMPORAL DE LAS REPRESENTACIONES 20
3. ÁMBITO GEOGRÁFICO DE LA INVESTIGACIÓN 24
4. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN 26
5. VARIABLES INTERNAS Y EXTERNAS EN EL ESTUDIO DE UN CONJUNTO ICONOGRÁFICO 29
   5.1 CRITERIOS GENERALES 29
   5.2 EL MODELO DE ESTUDIO EN LOS SANTUARIOS CONCRETOS 31
   5.3 LOS CRITERIOS O VARIABLES INTERNAS DE ESTUDIO EN UN REPERTORIO PARIETAL: 38
      5.3.1 La adecuación al espacio de las representaciones 38
      5.3.2 La distribución significativa de representaciones: grupos y figuras aisladas 40
      5.3.3 Los temas: animales y signos 42
         1) La cuestión de la identificación zoomórfica, el caso de Covalanas 44
         2) La complejidad temática 45
         3) La interpretación ecológica, cronológica de los temas representados. La fauna representada o ficticia y la cazada o real 49
         4) Los temas y la regionalización del arte 53
      5.3.4 Las asociaciones de animales y signos 57
      5.3.5 Las técnicas y los recursos de aplicación 59
      5.3.6 El proceso de ejecución: superposiciones, retoques, añadidos y repintes 63
      5.3.7 Los paneles principales 64
         5.3.7.1 Variables de estudio en la interpretación de los paneles principales: algunos modelos previos 64
         5.3.7.2 Variables de estudio específicas para la interpretación de los paneles principales de la zona de estudio: estratigrafía vertical y horizontal 66
         5.3.7.3 Una aplicación del análisis propuesto en esta investigación: la construcción del panel principal de la cueva de Ekain (Gipuzkoa) 68
      5.3.8 El formato 74
      5.3.9 El canon o las proporciones 74
      5.3.10 La posición en sí misma y respecto del resto de las figuras aisladas, grupos y conjuntos (lateralidad) 75
      5.3.11 La organización de los grupos: composición 76
      5.3.12 El acabado: figuras completas e incompletas. Convenciones de representación de la forma 78

5.3.13 La perspectiva de cada representación figurada y de figuras relacionadas 81
5.3.14 Las convenciones de representación del modelado 82
5.3.15 La actitud, el movimiento 85
5.3.16 Los estadios figurativos 86
5.3.17 El estilo 87
5.3.18 Las escuelas y los artistas. La microestructura formal de las representaciones 90
5.3.19 El tiempo de elaboración o la cueva como proceso gráfico 95
5.3.20 La organización del santuario 101
5.3.21 La plasmación espacial de las variables. Estratigrafía horizontal 102
5.3.22 La interrelación de las variables 102

5.4 LOS CRITERIOS O VARIABLES EXTERNAS DE ESTUDIO 102
5.4.1 Los restos materiales rituales y de frecuentación del espacio cavernario 103
5.4.2 El santuario y la cueva de habitación. Mobiliario iconográfico 107
5.4.3 La escala geográfica 108
5.4.4 Los paralelos externos parietales y mobiliares 110
5.4.5 Las variables del marco físico y natural 118
5.4.6 Las variables de la actuación humana y natural. La conservación 118

6. CONCLUSIÓN: FINALIDAD DEL ESTUDIO 119

PARTE 2ª

LOS SANTUARIOS PALEOLÍTICOS PARIETALES DE BIZKAIA: BENTA LAPERRA, AREATZA, SANTIMAMIÑE

Capítulo 1

EL SANTUARIO EXTERIOR CON GRABADOS PALEOLÍTICOS DE BENTA LAPERRA (KARRANTZA, ENKARTERRI, BIZKAIA)

1. INTRODUCCIÓN: Situación, descripción de la cueva, historiografía de las investigaciones 121
2. DESCRIPCIÓN SISTEMÁTICA Y CRÍTICA DE LAS REPRESENTACIONES 123
2.1 CRITERIOS METODOLÓGICOS 123
2.2 DESCRIPCIÓN DE GRUPOS Y REPRESENTACIONES 125
2.2.1 Signos de entrada, reps. 1 (rayas cortas paralelas) y 2 (líneas entrecruzadas) 126
2.2.2 La Sala del Oso «Hartzaren Gela»:
2.2.2.1 Grupo 1: reps. 3 (cuarto trasero de bisonte) y 4 (cuarto trasero de bisonte). Lateral izquierdo de la sala 129
2.2.2.2 Grupo 2: reps. 5 (oso), 6 (bisonte ?) y 7(uro ?). Lateral derecho de la sala 134
2.2.2.3 Grupo 3: reps. 8 (líneas paralelas), 9 (bisonte), 10 (líneas cruzadas) y 11 (líneas). Lateral derecho de la sala 143

3. ANÁLISIS DE LAS REPRESENTACIONES 149
3.1 EL EMPLAZAMIENTO DE LAS REPRESENTACIONES Y LAS AGRUPACIONES EN EL ESPACIO. EL NIVEL DE REALIZACIÓN 149
3.2 LOS TEMAS: SIGNOS, ANIMALES Y ASOCIACIONES 150
3.3 LA TÉCNICA Y EL PROCESO DE EJECUCIÓN 156
3.4 EL FORMATO Y EL CANON 158
3.5 LA POSICIÓN, COMPOSICIÓN Y LATERALIDAD 158
3.6 EL ACABADO (FIGURAS COMPLETAS E INCOMPLETAS) Y LOS MODELOS FORMALES 159
3.7 LOS CONVENCIONALISMOS DE MODELADO 161
3.8 LA ACTITUD Y EL MOVIMIENTO 163
3.9 ESTADIOS FIGURATIVOS EN LAS REPRESENTACIONES 163

3.10 EL ESTILO GENERAL 164
3.11 LA MICROESTRUCTURA FORMAL DE LAS FIGURAS DE ANIMALES. LOS AUTORES 164
3.12 EL SANTUARIO Y LA CUEVA DE HABITACIÓN 166
3.13 EL TIEMPO DE ELABORACIÓN Y LA ORGANIZACIÓN DEL SANTUARIO 167

4. PARALELOS PARIETALES Y MOBILIARES DEL SANTUARIO 167
4.1 HISTORIA DE LAS INTERPRETACIONES SOBRE BENTA LAPERRA: ENCAJE ESTILÍSTICO Y PARALELISMOS PARIETALES Y MOBILIARES 167
4.2 BENTA LAPERRA Y LAS CUEVAS DEL ENTORNO GEOGRÁFICO CERCANO: EL ALTO ASÓN 171
4.2.1 Representación de caballo pintado en negro de Sotarriza 172
4.2.2 Los caballos pintados en negro de Cullalvera 175
4.2.3 Los caballos pintados en rojo de La Haza 176
4.2.4 El caballo pintado en rojo de Covalanas 178
4.2.5 Los caballos grabados sobre hueso de Valle 179
4.3 PARALELOS CANTÁBRICOS CON BENTA LAPERRA 181
4.3.1 Los santuarios exteriores con grabados lineales 181
4.3.2 Los parentescos temáticos: el tema del oso en los santuarios cantábricos y aquitanos 186
4.3.3 Los santuarios exteriores figurados del Cantábrico 192
a) Benta Laperra y Chufín 193
b) Benta Laperra y Hornos de la Peña 197
c) Benta Laperra y el grupo del Nalón 199
d) Otros paralelos, arte paleolítico antiguo aquitano 201
4.3.4. Cronología 202

Capítulo II

EL SANTUARIO INTERIOR DE PINTURAS ROJAS Y GRABADOS DE AREATZA (GALDAMIZ, ENKARTERRI, BIZKAIA)

1. INTRODUCCIÓN: Situación, descripción de la cueva, historiografía de las investigaciones 205
2. DESCRIPCIÓN SISTEMÁTICA Y CRÍTICA DE LAS REPRESENTACIONES. ANÁLISIS DE LOS DEPÓSITOS DE MATERIALES ARQUEOLÓGICOS ASOCIADOS 207
2.1 CRITERIOS METODOLÓGICOS. CONSERVACIÓN DE LAS REPRESENTACIONES 207
2.2 EL DEPÓSITO «OREINAREN GORDELEKUA» 208
2.3 DESCRIPCIÓN DE GRUPOS Y REPRESENTACIONES 210
2.3.1 El conjunto de la cámara de las ciervas «Oreinemeen Ganbara» 210
2.3.1.1 Descripción de la cámara «Oreinemeen Ganbara» 210
2.3.1.2 Huellas rituales en el conjunto «Oreinemeen Ganbara» 211
2.3.1.3 Grupo 1, reps. 1 (cierva pintada en rojo) y 2 (cierva pintada en rojo) 211
2.3.1.4 Grupo 2, reps. 3 (cierva pintada en rojo) y 4 (cierva pintada en rojo) 215
2.3.1.5 Grupo 3, reps. 5 (restos de pintura en rojo) y 6 (serie de puntos en rojo) 216
2.3.1.6 Grupo 4, reps. 7 (cierva pintada en rojo), 8 (cierva pintada en rojo) y 9 (dos trazos pintados en rojo) 219
2.3.1.7 Grupo 5, reps. 10 (cierva pintada en rojo) y 11 (cierva pintada en rojo) 222
2.3.1.8 Rep. 12: Cierva pintada en rojo 223
2.3.1.9 Grupo 6, reps. 13 (cierva pintada en rojo) y 14 (punto en rojo) 224
2.3.2 El conjunto de la galería principal «Zezenaren Tarteunea» 224
2.3.2.1 Situación 224
2.3.2.2 Grupo 7, reps. 15 (uro pintado en rojo y grabado), 16 (cuarto trasero de animal grabado, uro), 17 y 18 (cabeza de uro grabada y otras líneas) 225
2.4 EL DEPÓSITO RITUAL «ZEZENAREN PLATAFORMA» 229

3. ANÁLISIS DE LAS REPRESENTACIONES Y RELACIÓN CON LOS SANTUARIOS DE COVALANAS Y LA PASIEGA (CANTABRIA) 235
3.1 LA ADECUACIÓN AL ESPACIO DE LAS REPRESENTACIONES. LAS AGRUPACIONES. EL NIVEL DE REALIZACIÓN 235
3.2 LOS TEMAS: ANIMALES, SIGNOS Y ASOCIACIONES 237
3.3 LA TÉCNICA 239
3.4 EL PROCESO DE EJECUCIÓN: REPINTES, SUPERPOSICIONES Y AÑADIDOS 241
3.5 LOS PANELES PRINCIPALES 243
3.6 EL FORMATO Y EL CANON 243
3.7 LA POSICIÓN Y LATERALIDAD 245
3.8 LA COMPOSICIÓN 246
3.9 EL ACABADO O LAS CONVENCIONES DE LA FORMA: FIGURAS COMPLETAS E INCOMPLETAS 249
3.10 LA PERSPECTIVA 252
3.11 LOS CONVENCIONALISMOS DE MODELADO 253
3.12 LA ACTITUD, EL MOVIMIENTO 253
3.13 ESTADIOS FIGURATIVOS EN EL SANTUARIO 255
3.14 EL ESTILO GENERAL 256
3.15 LA MICROESTRUCTURA FORMAL DE LAS REPRESENTACIONES. LOS ARTISTAS 257
3.16 EL TIEMPO DE ELABORACIÓN DE LA CUEVA O EL SANTUARIO COMO PROCESO GRÁFICO 259

4. PARALELOS CANTÁBRICOS PARIETALES Y MOBILIARES 260
4.1 HISTORIA DE LAS INTERPRETACIONES SOBRE AREATZA 260
4.2 PARALELOS PARIETALES Y MOBILIARES CANTÁBRICOS 261
4.2.1 Paralelos parietales cantábricos 262
4.2.2 Paralelos mobiliares cantábricos 269
4.2.3 Una cronología relativa 276
4.2.4 Mobiliario iconográfico y depósitos rituales en el arte paleolítico 280
4.2.5 Cronología absoluta 280

Capítulo III

EL SANTUARIO INTERIOR DE PINTURAS NEGRAS Y GRABADOS DE SANTIMAMIÑE (KORTEZUBI, BIZKAIA)

1. INTRODUCCIÓN: Situación, descripción de la cueva, historiografía de las investigaciones 285
2. DESCRIPCIÓN SISTEMÁTICA Y CRÍTICA DE LAS REPRESENTACIONES 287
2.1 CRITERIOS METODOLÓGICOS 287
2.2 LA CONSERVACIÓN DE LAS REPRESENTACIONES 287
2.3 DESCRIPCIÓN DE GRUPOS Y REPRESENTACIONES 289
2.3.1 Conjunto 1, galería principal, primera sala de la cueva, «Akerraren Tarteunea», rep. dudosa 1 (cáprido ?), rep. dudosa 2 (puntos en negro), rep. 1 (macho cabrío) 289
2.3.2 Conjunto 2, la cámara «Ganbara»:
2.3.2.1 Subconjunto 1, la antecámara «Aurreganbara» 294
2.3.2.1.1 *Grupo 1, reps. 2 (dos trazos pintados en negro), 3 (bisonte pintado en negro), 4 (bisonte pintado en negro) y 5 (bisonte pintado en negro), lateral izquierdo de la antecámara* 294
2.3.2.1.2 *Grupo 2, reps. 6 (caballo pintado en negro), 7 (caballo grabado), 8 (caballo grabado), 9 (trazo curvo de pintura negra), 10 (bisonte pintado en negro) y 11 (trazos puntillistas pintados en negro), lateral izquierdo* 297
2.3.2.1.3 *Grupo 3, reps. 12 (bisonte pintado en negro) y 13 (bisonte pintado en negro), lateral derecho de la antecámara* 301

2.3.2.2 Subconjunto 2. La cámara «Ganbara» 303
2.3.2.2.1 *Grupo 4, reps. 14 (rayas grabadas y pintadas, 15 (bisonte pintado en negro), 16 (bisonte pintado en negro y grabado), 17 (bisonte grabado), 18 (bisonte grabado), 19 (bisonte grabado), 20 (bisonte grabado) y 21 (bisonte grabado), cabecera de la cámara, estalagmita cónica* 303
2.3.2.2.2 *Grupo 5, reps. 22 (restos de pintura negra), 23 (dorso de bisonte pintado en negro), 24 (bisonte pintado en negro), 25 (bisonte pintado en negro), 26 (bisonte pintado en negro), 27 (bisonte pintado en negro), 28 (caballo pintado en negro), 29 (bisonte pintado en negro), 30 (bisonte pintado en negro), 31 (bisonte pintado en negro) y 32 (bisonte pintado en negro), panel principal* 308
2.3.2.2.3 *Grupo 6, reps. 33 (caballo pintado en negro), 34 (oso pintado en negro), 35 (ciervo pintado en negro) y 36 (macho cabrío pintado en negro), lateral izquierdo de la cámara* 323
2.3.2.2.4 *Grupo 7, reps. 37 (bisonte pintado en negro), 38 (bisonte pintado en negro) y 39 (bisonte pintado en negro), colada estalagmitica del lateral izquierdo de la cámara* 325
2.3.2.2.5 *Grupo 8, reps. 40 (restos de pintura en negro) y 41 (bisonte pintado en negro), pared del fondo de la cámara* 328
2.3.2.2.6 *Grupo 9, reps. 42 (bisonte pintado en negro) y 43 (cabra pintada en negro), fondo de la cámara* 331
2.3.2.2.7 *Grupo 10, reps. 44 (cabra pintada en negro), 45 (bóvido pintado en negro) y 46 (cabra pintada en negro), lateral derecho de la cámara* 334
2.3.3 Conjunto 3, «Barrukoa», tramo medio de la galería principal «Galeria Nagusia» 337
2.3.3.1 Grupo 11, reps. 47 (cáprido o équido pintado en negro) y 48 (restos de animal y signos en negro), lateral derecho de la galería 338
2.3.3.2 Rep. aislada 49, caballo pintado en negro 339
2.3.3.3 Rep. aislada 50, bisonte pintado en negro y signos asociados 339

3. ANÁLISIS DE LAS REPRESENTACIONES 342
3.1 LA ADECUACIÓN AL ESPACIO DE LAS REPRESENTACIONES 342
3.2 LAS AGRUPACIONES DE REPRESENTACIONES 344
3.3 LOS TEMAS: ANIMALES Y SIGNOS 348
3.4 LAS ASOCIACIONES DE ANIMALES DURANTE LAS FASES DE ELABORACIÓN DEL SANTUARIO. ASOCIACIONES DE ANIMALES Y SIGNOS 349
3.5 LOS RECURSOS TÉCNICOS 353
3.6 EL PROCESO TÉCNICO DE EJECUCIÓN: RECTIFICACIONES O REPINTES Y AÑADIDOS 359
3.7 EL PANEL PRINCIPAL 361
3.8 EL FORMATO O TAMAÑO 362
3.9 TIPOMETRÍA DE LAS REPRESENTACIONES DE ANIMALES: EL CANON Y LAS PROPORCIONES 366
3.10 LA POSICIÓN Y LATERALIDAD 367
3.11 LAS COMPOSICIONES 370
3.12 EL ACABADO. LOS CONVENCIONALISMOS DE REPRESENTACIÓN DE LA FORMA 370
3.13 LA PERSPECTIVA O EL TIPO DE VISIÓN DE LA REPRESENTACIÓN 373
3.14 LOS CONVENCIONALISMO DE MODELADO 375
3.15 LA ACTITUD, EL MOVIMIENTO 378
3.16 ESTADIOS FIGURATIVOS EN EL SANTUARIO 379
3.17 EL ESTILO GENERAL 379
3.18 ANÁLISIS DIACRÓNICO DE LA MICROESTRUCTURA FORMAL DE LAS REPRESENTACIONES. LOS AUTORES 380
3.18.1 Comparación estilística entre animales de la misma especie 380
3.18.2 Relación estilística entre especies y grupos diferentes 390

3.18.3 Conclusión: los autores del santuario 392
3.19 EL SANTUARIO Y LA CUEVA DE HABITACIÓN. EL ARTE MOBILIAR DEL YACIMIENTO .. 393
3.20 EL TIEMPO DE ELABORACIÓN O LA CUEVA COMO PROCESO GRÁFICO. INTERPRETACIÓN SOBRE LA ORGANIZACIÓN DEL SANTUARIO 399
4. PARALELOS PARIETALES Y MOBILIARES DEL SANTUARIO 400
4.1 HISTORIA DE LAS INTERPRETACIONES SOBRE SANTIMAMIÑE 400
4.2 LOS PARENTESCOS PARIETALES Y MOBILIARES DE SANTIMAMIÑE 402
4.2.1 Santimamiñe y el estilo del Magdaleniense medio/superior 402
4.2.2 Los parentescos parietales cantábricos (1): Las Monedas 404
4.2.3 Los parentescos parietales cantábricos (2): Altxerri 413
4.3 LOS CONVENCIONALISMOS DE MODELADO Y ANATÓMICOS EN LAS REPRESENTACIONES DEL BISONTE EN EL ARTE PALEOLÍTICO 417
4.3.1 Niaux 418
4.3.2 Le Portel 421
4.3.3 Fontanet 423
4.3.4 Ekain 425
4.3.5 Altxerri 427
4.3.6 El estilo de Niaux, Fontanet, Le Portel y Altxerri 430
4.4 LA EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA Y CRONOLÓGICA DE SANTIMAMIÑE 436
4.5 CRONOLOGÍA ABSOLUTA 441

PARTE 3ª

CONCLUSIÓN: EL ARTE PALEOLÍTICO PARIETAL DE BIZKAIA EN SU CONTEXTO PARIETAL Y MOBILIAR

1. PERIODIZACIONES GENERALES SOBRE EL ARTE PALEOLÍTICO PARIETAL CANTÁBRICO 445
1.1 PROBLEMÁTICA DE LA ARTICULACIÓN TEMPORAL 445
1.2 PERIODIZACIONES ARTÍSTICAS 448
2. EL ARTE MOBILIAR CANTÁBRICO 450
2.1 INTERPRETACIONES GENERALES 450
2.2 LAS BASES ESTRATIGRÁFICAS MOBILIARES CANTÁBRICAS 453
2.3 EL ARTE MUEBLE DE BIZKAIA 456
a) El compresor de Bolinkoba 456
b) La plaqueta de Lumentxa 460
3. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN: EL VALOR DE LAS VARIABLES DE ANÁLISIS 464
4. LA EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA DEL ARTE PARIETAL DE BIZKAIA 471
4.1 LOS MODELOS DE PROCESO ICONOGRÁFICO INDIVIDUALIZADOS 471
4.1.1 El estilo de Benta Laperra y de los santuarios antiguos cantábricos 471
4.1.2 El estilo de Areatza y de los santuarios de época media cantábricos 475
4.1.3 El estilo de Santimamiñe y de los santuarios evolucionados cantábricos. Del realismo a la abstracción 478
4.2 EL SANTUARIO PALEOLÍTICO A PARTIR DE LOS TRES MODELOS ICONOGRÁFICOS INDIVIDUALIZADOS. ESTRUCTURA Y ORGANIZACIÓN DE LOS CASOS OBJETO DE ESTUDIO 486
4.2.1 Una visión interna a cada repertorio 486
4.2.2 Evolución de ciertos rasgos del arte paleolítico a la luz de las variables analizadas en las tres cuevas 487
4.2.3 Evolución estilística de la iconografía: las especies de animales 492

5. LA ARTICULACIÓN REGIONAL E INTERREGIONAL DE LOS MODELOS: SECUENCIA CULTURAL, ESTILÍSTICA Y CRONOLOGÍA DEL ARTE PARIETAL DE BIZKAIA EN SU CONTEXTO 495
5.1 PROPUESTA ESTILÍSTICO-CRONOLÓGICA 495
5.2 LA DISOLUCIÓN DEL ARTE DEL PALEOLÍTICO SUPERIOR 497
5.3 UNA PROPUESTA CRONOLÓGICA 505

PARTE 4ª

BIBLIOGRAFÍA
Repertorio bibliográfico 517



2. ÍNDICE DE CUADROS

PARTE 1ª: LOS PRESUPUESTOS METODOLÓGICOS DE LA INVESTIGACIÓN

Cuadro 1. Las cuevas decoradas en la vertiente norte de los Pirineos y en la cornisa cantábrica según el número de representaciones figuradas, s. Abadie, M.; Galofré, M. 1986 y a partir de González Echegaray, J.; González Sainz, C. 1994, respectivamente 21
Cuadro 2. Caracteres anatómicos y convenciones de representación más significativas de los renos del Cantábrico .. 46
Cuadro 3. Repertorio iconográfico animalístico del arte paleolítico, s. Leroi-Gourhan, A. 1971. La tercera columna del Cantábrico (B) corresponde a Moure, J. A. 1987 y 1988, sobre 1215 representaciones de 55 cuevas 54
Cuadro 4. El tema del bisonte en las cuevas de la vertiente norte de los Pirineos (dcha.), s. Abadie, M.; Galofré, M. 1986 y en la Cornisa Cantábrica (izqda.), elaborado a partir de González Echegaray, J.; González Sainz, C. 1994. Los datos de Covaciella, s. Fortea, J. 1996 56

PARTE 2ª: LAS CUEVAS DECORADAS PALEOLÍTICAS DE BENTA LAPERRA, AREATZA Y SANTIMAMIÑE

Capítulo 1: El santuario exterior con grabados paleolíticos de Benta Laperra (Karrantza, Enkarterria)

Cuadro 5. Las agrupaciones de representaciones en Benta Laperra 150
Cuadro 6. La altura de las representaciones al suelo actual y al posible paleolítico 150
Cuadro 7. Repertorio iconográfico de Benta Laperra 151
Cuadro 8. Procedimientos técnicos empleados en las representaciones de Benta Laperra 156
Cuadro 9. El formato de los animales de Benta Laperra 158
Cuadro 10. Posición y dirección de las representaciones de Benta Laperra: horizontalidad y verticalidad. En cuanto a la lateralidad, en las dos figuras del lateral izquierdo (3 y 4) la flecha hacia la derecha indica hacia el fondo y en sentido contrario indica la entrada. En el otro lateral (figs. 5 a 10), al revés 159
Cuadro 11. Convenciones de la forma utilizadas en las representaciones de Benta Laperra 159
Cuadro 12. Cronología supuesta del arte parietal y mobiliar en el entorno inmediato de Benta Laperra 181

Capítulo 2: El santuario interior de pinturas rojas y grabados de Areatza (Galdamiz, Enkarterri)

Cuadro 13. Macrofauna del depósito Zezenaren Plataforma, s. Castaños, P. M. 1986 233
Cuadro 14. El repertorio iconográfico de la cueva de Areatza y la altura de las representaciones con respecto al suelo. Las agrupaciones. En cuanto a la distancia a la anterior se especifica entre paréntesis el número de la figura de referencia; S= Superpuesta; T= tangente 238
Cuadro 15. Procedimientos técnicos empleados en las representaciones de Areatza 240
Cuadro 16. El formato de las representaciones de Areatza (nos. 1 a 18) y Covalanas (A.1 a F.1) 244
Cuadro 17. Convenciones de la forma utilizadas en los animales de Areatza y Covalanas, ordenadas de acuerdo con el número de orden (a la izquierda) y el desarrollo formal (a la derecha) 251
Cuadro 18. Dataciones directas de los bicromos de Altamira. Directa e indirecta de los omoplatos grabados 281

Capítulo 3: El santuario interior de pinturas negras y grabados de Santimamiñe (Kortezubi, Bizkaia)

Cuadro 19. Altura de las representaciones al suelo de la caverna de Santimamiñe 344

Cuadro 20. Separación entre las representaciones de los grupos. S = superpuesta; T = tangente. Se indica la distancia entre las figuras de cada grupo, si lo forman dos, o la distancia a la anterior si lo componen más de dos 346
Cuadro 21. El repertorio iconográfico de Santimamiñe 347
Cuadro 22. Especies animales representadas en Santimamiñe según diversos autores. Abreviaturas: bis, bisonte; cab., caballo; cabr., cabra; cier., ciervo; jab., jabalí; no id., no identificables 348
Cuadro 23. Asociaciones temáticas de las agrupaciones de Santimamiñe. Abreviaturas: CAP, cáprido; SIG, signo; BIS, bisonte; CAB, caballo; URS, oso; CER, ciervo; BOV, bóvido. Con un signo + se señalan signos asociados directamente a la representación 350
Cuadro 24. Las representaciones correspondientes a las diversas fases de construcción del santuario de Santimamiñe. Se excluyen los restos de figuras. Abreviaturas: BIS, bisonte; CAB, caballo; CABR, cabra; OSO, oso; CIER, ciervo; BOV, bóvido; SIG, signo 351
Cuadro 25. Las asociaciones globales de especies animales de la cueva, por fases y espacios. Abreviaturas: cab, caballo; cabr, cabra; bis, bisonte; oso, oso; cier, ciervo; bov, bóvido 353
Cuadro 26. Recursos técnicos en la representación de la forma y del modelado en los grabados de Santimamiñe. Abreviaturas: E, etapa; Te, tema; cab, caballo; bis, bisonte 354
Cuadro 27. Recursos técnicos en la representación de la forma y del modelado en Santimamiñe, en pintura negra. Abreviaturas: cabr., cabra; bis., bisonte; cab., caballo; oso, oso; cier., ciervo; bov., bóvido 356-357
Cuadro 28. El formato de los animales en Santimamiñe, clasificados por orden correlativo y de menor a mayor 364
Cuadro 29. Índices tipométricos de los bisontes de Santimamiñe: x= L/B= longitud nalga-hocico/ distancia giba-codillo; y= longitud nalga-hocico/ distancia lomo-giba 365
Cuadro 30. Macrorrestos de animales identificados en el nivel VI de Santimamiñe 392
Cuadro 31. Temas de Las Monedas (Cantabria) según diversos autores: G. Echegaray, J. 1968; Leroi-Gourhan, A. 1971; Ripoll, E. 1972a y del autor. Abreviaturas: Eq, caballo; Bi, bisonte; Ur, oso; Ra, reno; Ca, cáprido; Ce, ciervo; M, mamut; Fe, felino; In, indeterminable; ?, dudoso; Du, total dudosos; De, determinable; Tot, total de figuras 405
Cuadro 32. Técnicas de representación del modelado en la cueva de Las Monedas (Cantabria). No se incluyen los números 1, 4, 9, 19, 21b, 23, 24, 27, 31, que corresponden a signos. Los no identificables se señalan como animal indeterminable 406
Cuadro 33. Convencionalismos de la forma y formato (con los animales ordenados por número correlativo, a la izda., y de menor a mayor, a la dcha.) en Las Monedas (Cantabria) 411
Cuadro 34. Especies representadas en la cueva de Altxerri 413
Cuadro 35. Asociaciones temáticas de la cueva de Altxerri 434
Cuadro 36. Dataciones directas de pinturas negras parietales de bisontes: El Castillo, s. Valladas, H. et Alii 1992; Niaux, s. Clottes, J. 1994a; Le Portel, s. Igler, W. et Alii 1994 442
Cuadro 37. Dataciones de obras mobiliares emparentables con las pinturas negras parietales de bisontes 443
Cuadro 38. Datación directa de los bicromos de Altamira. Indirecta del Gran Panel de Tito Bustillo 444

PARTE 3ª. CONCLUSIÓN: EL ARTE PALEOLÍTICO PARIETAL DE BIZKAIA EN SU CONTEXTO PARIETAL Y MOBILIAR

Cuadro 39. Técnicas empleadas en Santimamiñe según las fases decorativas 487
Cuadro 40. Encaje cronológico de las corrientes estilísticas del Magdaleniense y Aziliense 514
Cuadro 41. Hipótesis sobre la evolución de los estilos de animales durante el Magdaleniense y Aziliense (➡ datación C14, con 250 años de duración • • proyección teórica por comparación estilística y secuencias relativas, con 250 años de duración) 514

3. ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

Nota previa: Las fotografías son obra de Manu de Alba, excepto las números 1, 2, 3, 9, 10, 11, 17, 18, 40, 41, 42, que son del autor.

Capítulo 1: El santuario exterior con grabados de Benta Laperra (Karrantza, Enkarterri)

Fot. 1. Emplazamiento de la cueva de Benta Laperra al pie del monte Mirón 121
Fot. 2. Benta Laperra, rep. 1, varios grupos de rayas cortas paralelas grabadas en la balconada previa a la sala decorada 126
Fot. 3. Benta Laperra, rep. 2, líneas entrecruzadas grabadas en la balconada previa a la sala decorada..... 127
Fot. 4. Benta Laperra, la sala «Hartzaren Gela» con los dos laterales decorados. En primer término, la estalagmita de cierre 129
Fot. 5. Benta Laperra, friso del lateral izquierdo con los dos bisontes afrontados 3 y 4 129
Fot. 6. Benta Laperra, grupo 1, rep. 3, cuarto trasero grabado del bisonte 3 completado con el entorno rocoso 131
Fot. 7. Benta Laperra, grupo 1, rep. 4, cuarto trasero grabado del bisonte 4 132
Fot. 8. Benta Laperra, general del grupo 2, reps. 5 a 7 en el lateral derecho de la sala decorada «Hartzaren Gela» 134
Fot. 9. Benta Laperra, grupo 2, rep. 5, oso grabado 135
Fot. 10. Benta Laperra, grupo 2, rep. 6, bóvido (?) grabado, posible bisonte, en posición vertical 138
Fot. 11. Benta Laperra, grupo 2, rep. 7, posible uro grabado 141
Fot. 12. Benta Laperra, general del grupo 3, reps. 8 a 11 en el lateral derecho de la sala decorada «Hartzaren Gela»..... 143
Fot. 13. Benta Laperra, grupo 3, rep. 8, líneas paralelas grabadas o contornos inacabados de animales 143
Fot. 14. Benta Laperra, grupo 3, rep. 9, bisonte grabado 144
Fot. 15. Benta Laperra, grupo 3, rep. 10, líneas cruzadas grabadas 147
Fot. 16. Benta Laperra, grupo 3, rep. 11, líneas grabadas o contornos inacabados de animales 147
Fot. 17. Benta Laperra, detalle del trazo de contorno grabado en la rep. 4 156
Fot. 18. Benta Laperra, detalle del trazo de contorno segmentado en el lomo grabado de la rep. 5 157

Capítulo 2: El santuario interior de pinturas rojas y grabados de Areatza (Galdamiz, Enkarterri)

Fot. 19. Areatza, grupo 1, reps. 1 y 2, ciervas pintadas en rojo en la parte inferior, lateral izquierdo, de la sala «Oreinemeen Ganbara» 211
Fot. 20. Areatza, grupo 1, rep. 1, cierva pintada en dos tonos rojos 213
Fot. 21. Areatza, grupo 1, rep. 1, ultravioleta de la cierva mostrando la adición en el lomo 213
Fot. 22. Areatza, grupo 1, rep. 1, cabeza y cuello de la cierva pintada en rojo 213
Fot. 23. Areatza, grupo 1, rep. 2, cierva pintada en rojo 214
Fot. 24. Areatza, grupo 2, reps. 3 y 4, ciervas pintadas en rojo en la parte superior, lateral izquierdo, de la sala «Oreinemeen Ganbara» 215
Fot. 25. Areatza, grupo 2, ultravioleta de la cierva 3 pintada en rojo 216
Fot. 26. Areatza, grupo 2, rep. 4, cierva pintada en rojo (derecha, entre desconchados) asociada a la cierva 3 (izquierda)..... 217
Fot. 27. Areatza, grupo 3, rep. 5, restos de pinturas pintadas en rojo en la parte superior, lateral izquierdo, de la sala «Oreinemeen Ganbara» 217
Fot. 28. Areatza, grupo 3, rep. 6, puntos en rojo junto a la gatera del fondo..... 218
Fot. 29. Areatza, grupo 4, reps. 7, 8 y 9, dos ciervas y trazos asociados en la parte superior, lateral derecho, de la sala «Oreinemeen Ganbara» 219
Fot. 30. Areatza, grupo 4, rep. 7, cierva en rojo 220

Fot. 31. Areatza, grupo 4, ultravioleta mostrando la superposición de las ciervas 7 y 8 221
Fot. 32. Areatza, grupo 5, rep. 10, cierva pintada en rojo en la parte superior, lateral derecho, de la sala «Oreinemeen Ganbara» 222
Fot. 33. Areatza, grupo 5, rep. 11, cierva pintada en rojo 223
Fot. 34. Areatza, rep. 12, cierva pintada en rojo en la parte inferior, lateral derecho, de la sala «Oreinemeen Ganbara» 224
Fot. 35. Areatza, grupo 6, reps. 13 y 14, cierva y punto asociado, ambos en rojo, en la parte inferior, fondo, de la sala «Oreinemeen Ganbara» 225
Fot. 36. Areatza, grupo 7, rep. 15, uro pintado y grabado de la galería principal «Zezenaren Tarteunea» 226
Fot. 37. Areatza, grupo 7, rep. 15, ultravioleta de la parte anterior del uro pintado y grabado 226
Fot. 38. Areatza, grupo 7, rep. 15, detalle de zona grabada en la parte anterior del uro pintado y grabado 227
Fot. 39. Areatza, grupo 7, reps. 15 y 17, parte anterior del uro pintado y grabado y del uro en vista lateral, respect 229
Fot. 40. Ajuar óseo de la «Zezenaren Plataforma». Caninos atróficos de ciervo (de izqda. a dcha.): fila sup., 321, 239, 27, 202, 201; enmedio, 198, 256, 199, 197, 203; inf., 196, 26, 233, 200. Puntas (de izqda. a dcha.), 403, 320 y 327 232
Fot. 41. Ajuar de la «Zezenaren Plataforma»: láminas de sílex. De izqda. a dcha.: sup., 326, 351, 331; inf., 204, 328 232
Fot. 42. Ajuar de la «Zezenaren Plataforma»: láminas de sílex y dorsos. De izqda. a dcha.: sup., 407-408, 244, 206, 298, 412; enmedio, 135; inf., 134, 25, 257 y 154 232
Fot. 43. Detalle de puntos yuxtapuestos en el contorno de la cierva 1 239
Fot. 44. Detalle de la pintura de relleno de la cierva 3 239

Capítulo 3: El santuario interior de pinturas negras y grabados de Santimamiñe (Kortezubi, Bizkaia)

Fot. 45. Santimamiñe, rep. dudosa 1 pintada en negro de la «Galeria Nagusia» 291
Fot. 46. Santimamiñe, rep. dudosa 2 de la «Galeria Nagusia», puntos sobre la colada estalagmítica 291
Fot. 47. Santimamiñe, rep. 1, macho cabrío pintado en negro de la «Galeria Nagusia» 292
Fot. 48. Santimamiñe, grupo 1, reps. 3 y 4, bisontes, lateral izquierdo de la «Aurreganbara» 293
Fot. 49. Santimamiñe, grupo 1, rep. 3, bisonte pintado en negro 295
Fot. 50. Santimamiñe, grupo 1, rep. 4, bisonte pintado en negro 296
Fot. 51. Santimamiñe, grupo 1, rep. 5, bisonte pintado en negro 297
Fot. 52. Santimamiñe, grupo 2, rep. 6, caballo pintado en negro, lateral izquierdo de la «Aurreganbara» 299
Fot. 53. Santimamiñe, grupo 2, rep. 7, caballo grabado 299
Fot. 54. Santimamiñe, grupo 2, rep. 8, caballo grabado 299
Fot. 55. Santimamiñe, grupo 2, rep. 9, trazo curvo de pintura negra sobre surco previo 300
Fot. 56. Santimamiñe, grupo 3, reps. 12 y 13, bisontes, lateral derecho de la «Aurreganbara» 301
Fot. 57. Santimamiñe, grupo 3, rep. 12, bisonte pintado en negro 302
Fot. 58. Santimamiñe, grupo 3, rep. 13, bisonte pintado en negro 303
Fot. 59. Santimamiñe, grupo 4, rep. 15, bisonte pintado en negro, estalagmita cónica, «Ganbara» 305
Fot. 60. Santimamiñe, grupo 5, reps. 23 a 29, «Talde Nagusia», en la «Ganbara» 309
Fot. 61. Santimamiñe, grupo 5, reps. 23 a 32, «Talde Nagusia», en la «Ganbara» 310
Fot. 62. Santimamiñe, grupo 5, rep. 22, restos figurados pintados en negro 312
Fot. 63. Santimamiñe, grupo 5, rep. 23, línea dorsal pintada en negro 313
Fot. 64. Santimamiñe, grupo 5, rep. 24, bisonte pintado en negro 313
Fot. 65. Santimamiñe, grupo 5, reps. 25 y 26, bisontes verticales y en paralelo, pintados en negro 314
Fot. 66. Santimamiñe, grupo 5, rep. 25, bisonte pintado en negro 314
Fot. 67. Santimamiñe, grupo 5, rep. 26, bisonte pintado en negro 315
Fot. 68. Santimamiñe, grupo 5, rep. 27, bisonte pintado en negro 316
Fot. 69. Santimamiñe, grupo 5, rep. 28, caballo pintado en negro 317
Fot. 70. Santimamiñe, grupo 5, rep. 29, bisonte pintado en negro 318
Fot. 71. Santimamiñe, grupo 5, reps. 30 y 31, sucesivos, bisontes pintados en negro 319
Fot. 72. Santimamiñe, grupo 5, rep. 30, bisonte pintado en negro 319
Fot. 73. Santimamiñe, grupo 5, rep. 31, bisonte pintado en negro 321
Fot. 74. Santimamiñe, grupo 5, rep. 32, bisonte pintado en negro 323
Fot. 75. Santimamiñe, grupo 6, rep. 34, oso pintado en negro, «Ganbara», lateral izquierdo 326

Fot. 76. Santimamiñe, grupo 6, rep. 35, ciervo pintado en negro 327
Fot. 77. Santimamiñe, grupo 6, rep. 36, macho cabrío pintado en negro..... 328
Fot. 78. Santimamiñe, grupo 7, reps. 37 a 39, «Ganbara», lateral izquierdo 329
Fot. 79. Santimamiñe, grupo 7, rep. 37, bisonte pintado en negro..... 330
Fot. 80. Santimamiñe, grupo 7, rep. 38, bisonte pintado en negro..... 330
Fot. 81. Santimamiñe, grupo 7, rep. 39, bisonte pintado en negro..... 331
Fot. 82. Santimamiñe, grupo 8, reps. 40 y 41, «Ganbara», fondo 332
Fot. 83. Santimamiñe, grupo 8, rep. 41, bisonte pintado en negro..... 332
Fot. 84. Santimamiñe, grupo 9, rep. 42, bisonte pintado en negro, «Ganbara», fondo 333
Fot. 85. Santimamiñe, grupo 9, rep. 43, cabra pintada en negro 334
Fot. 86. Santimamiñe, grupo 10, reps. 44 a 46, «Ganbara», lateral derecho 335
Fot. 87. Santimamiñe, grupo 10, rep. 44, cáprido pintado en negro 336
Fot. 88. Santimamiñe, grupo 10, rep. 45, uro pintado en negro..... 337
Fot. 89. Santimamiñe, grupo 10, rep. 46, cáprido pintado en negro 337
Fot. 90. Santimamiñe, grupo 11, reps. 47 y 48, en la «Galeria Nagusia» 339
Fot. 91. Santimamiñe, grupo 11, rep. 47, cáprido o équido pintado en negro 340
Fot. 92. Santimamiñe, grupo 11, rep. 48, restos de figura animal y signos pintados en negro 340
Fot. 93. Santimamiñe, grupo 11, rep. 49, caballo pintado en negro, en la «Galeria Nagusia» 341
Fot. 94. Santimamiñe, grupo 11, rep. 50, bisonte pintado en negro, en la «Galeria Nagusia» 341
Fot. 95. Santimamiñe, grupo 5, bisonte 30, detalle del lomo mostrando la superposición y estructuración de trazos .. 361

4. ÍNDICE GENERAL DE FIGURAS

FIGURAS DE LA PARTE 1ª: LOS PRESUPUESTOS METODOLÓGICOS DE LA INVESTIGACIÓN

Figura 1. Tres versiones sucesivas de una representación pintada de Santimamiñe: superior, s. Quadra-Salcedo, F.; Alcalá-Galiano, A. 1918, fig. 4; intermedia, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925, fig. 23; inferior del autor, 1982 12
Figura 2. Dos versiones del oso de Benta Laperra: inferior, s. Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L. 1912, 4; superior, del autor, 1980 13
Figura 3. Mapas de situación del espacio de Euskal Herria en Europa Occidental 25
Figura 4. Mapa de situación de las tres cuevas objeto de estudio en los espacios de Enkarterri y Bizkaia, al W. de Euskal Herria. Se señalan las cuadrículas correspondientes a los mapas de las figuras 9, 89 y 146 25
Figura 5. Dos versiones del uro de Covalanas: izda., s. Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L. 1912, 19-21; dcha., s. Moure, A.; González Morales, M.; González Sainz, C. 1990, 27 44
Figura 6. La técnica en el repertorio iconográfico de la cueva de Ekain 69
Figura 7. El panel principal de Ekain. Montaje basado en la obra de Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978 70
Figura 8. Técnica, relaciones entre las figuras y proceso constructivo del panel principal de Ekain 72

FIGURAS DE LA PARTE 2ª: LOS SANTUARIOS PALEOLÍTICOS PARIETALES DE BIZKAIA: BENTA LAPERRA, AREATZA, SANTIMAMIÑE

Capítulo 1: El santuario exterior con grabados de Benta Laperra (Karrantza, Enkarterri, Bizkaia)

Figura 9. Mapa de Bizkaia. Situación de yacimientos con arte paleolítico parietal y mobiliar: 1. Benta Laperra; 2. Areatza; 3. Atxeta; 4. Santimamiñe; 5. Atxuri; 6. Silibranka; 7. Bolinkoba; 8. Lumentxa; 9. Abittaga; 10. Goikolau; 11. Atxurra 121
Figura 10. Plano topográfico de Karrantza E:1/100.000. Situación de la cueva y las del entorno geográfico cántabro con santuarios paleolíticos: 1. Benta Laperra; 2. Sotarriza; 3. Cullalvera; 4. La Haza; 5. Covalanas; 6. El Arco 122
Figura 11. Planta y alzado de la cueva de Benta Laperra. Distribución de las representaciones en la sala «Hartzaren Gela» 124
Figura 12. Benta Laperra, símbolos de caracteres de la superficie rocosa para las figuras con definición del soporte 125
Figura 13. Benta Laperra, rep.1, rayas cortas paralelas en la balconada a la entrada de la sala y definición del soporte 126
Figura 14. Benta Laperra, rep.1, rayas cortas paralelas en la balconada a la entrada de la sala 127
Figura 15. Benta Laperra, rep. 2, líneas entrecruzadas en la balconada de entrada a la sala y definición del soporte .. 128
Figura 16. Benta Laperra, rep. 2, líneas entrecruzadas en la balconada de entrada a la sala 128
Figura 17. Benta Laperra, grupo 1, reps. 3 (izqda.) y 4 (dcha.), en el lateral izquierdo de la sala 130
Figura 18. Benta Laperra, rep. 3, bisonte izquierdo del grupo 1, en el panel del lateral izquierdo de la sala y definición del soporte 131
Figura 19. Benta Laperra, rep. 3, bisonte izquierdo del grupo 1. Contorno aprovechando las inflexiones de la pared 131
Figura 20. Benta Laperra, rep. 3, bisonte izquierdo del grupo 1, en el panel del lateral izquierdo de la sala 131

Figura 21. Benta Laperra, rep. 3, bisonte izquierdo del grupo 1, s. Beltrán, A. 1971, 397 131
Figura 22. Benta Laperra, rep. 4, bisonte derecho del grupo 1, en el panel del lateral izquierdo de la sala y definición del soporte 132
Figura 23. Benta Laperra, rep. 4, bisonte derecho del grupo 1, en el panel del lateral izquierdo de la sala 133
Figura 24. Benta Laperra, rep. 4, bisonte derecho del grupo 1. Efecto del grabado en «V» 133
Figura 25. Benta Laperra, rep. 4, bisonte derecho del grupo 1, s. Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L. 1912, 3 (izda.) y Beltrán, A. 1971, 397 (dcha.) 133
Figura 26. Benta Laperra, grupo 2, rep. 5 (izda.), 6 (centro), 7 (dcha.), en la zona posterior del lateral derecho de la sala 134
Figura 27. Benta Laperra, rep. 5, oso, en el lateral derecho de la sala y definición del soporte 135
Figura 28. Benta Laperra, rep. 5, oso, en el lateral derecho de la sala 136
Figura 29. Benta Laperra, rep. 5, oso, s. Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L. 1912, 4 (izda.) y Beltrán, A. 1971, 391 (dcha.) 136
Figura 30. Oso de Les Combarelles, s. Breuil, H.; Capitan, L.; Peyrony, D. 1924, 46 (izda.) y s. Barrière, Cl. 1981, 85 (dcha., modificado) 137
Figura 31. Benta Laperra, rep. 6, bisonte (?), en el lateral derecho de la sala y definición del soporte 139
Figura 32. Benta Laperra, rep. 6, bisonte (?), en el lateral derecho de la sala 140
Figura 33. Benta Laperra, rep. 6, bisonte, s. Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L.1912, 5 140
Figura 34. Benta Laperra, rep. 7, uro, en el lateral derecho de la sala y definición del soporte 141
Figura 35. Benta Laperra, rep. 7, uro, en el lateral derecho de la sala 142
Figura 36. Benta Laperra, grupo 3, reps. 8 a 11, de izquierda a derecha respectivamente, en la zona anterior del lateral derecho de la sala 142
Figura 37. Benta Laperra, rep. 8, líneas paralelas o contornos inacabados y definición del soporte 143
Figura 38. Benta Laperra, rep. 8, líneas paralelas o contornos inacabados 145
Figura 39. Cierva 11 de la cueva de Chufín (Riclones, Cantabria) sobre fotografía de Almagro Basch, M. 1973, lám. VIIB 144
Figura 40. Benta Laperra, rep. 9, bisonte, en el lateral derecho de la sala y definición del soporte 145
Figura 41. Benta Laperra, rep. 9, bisonte, en el lateral derecho de la sala 145
Figura 42. Benta Laperra, rep. 9, bisonte, s. Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L. 1912, 5 (sup.) y Beltrán, A. 1971, 394 (inf.) 146
Figura 43. Benta Laperra, rep. 10, líneas cruzadas, en el lateral derecho de la sala y definición del soporte 146
Figura 44. Benta Laperra, rep. 10, líneas cruzadas, en el lateral derecho de la sala 147
Figura 45. Benta Laperra, rep. 11, líneas o contorno inacabado, en el lateral derecho de la sala y definición del soporte 148
Figura 46. Benta Laperra, rep. 11, líneas o contorno inacabado, en el lateral derecho de la sala 148
Figura 47. Benta Laperra, primera disposición preferente en la serie de líneas de la rep. 2 151
Figura 48. Benta Laperra, segunda disposición preferente en la serie de líneas de la rep. 2 151
Figura 49. Benta Laperra, líneas al margen de las dos disposiciones preferentes anteriores, en la rep. 2 151
Figura 50. Benta Laperra, combinaciones de lineas con formas geométricas en la rep. 2 151
Figura 51. Signos de Fontainebleau s. G. Courty, tomado de Alcalde Del Río, H.; Breuil, H., Sierra, L. 1912, 6 152
Figura 52. Sup.: líneas y contornos inacabados de animales de la pared derecha del vestíbulo en la cueva de Chufín (Cantabria), s. Almagro Basch, M. 1973, 16. Inf.: trazos grabados de la pared izquierda del vestíbulo, op. cit., 17 153
Figura 53. Líneas grabadas en un panel del interior de la cueva de Chufín, s. Almagro Basch, M. 1973, 20 153
Figura 54. Bisonte grabado de La Grèze, dibujo sobre fotografía de Leroi-Gourhan, A. 1968a, lám. 87 154
Figura 55. Benta Laperra, esquema con las asociaciones de animales en el santuario. Abreviaturas: S., signo; Bis., bisonte; Ur., oso; Bos., uro 154
Figura 56. Cuarto trasero de bisonte grabado sobre plaqueta, Magdaleniense superior de Tito Bustillo, s. Moure, J. A., 1982a 160
Figura 57. Desarrollo del modelo del bisonte en Benta Laperra 161
Figura 58. Benta Laperra, desarrollo del modelo en el caso del bisonte 9 161
Figura 59. Esquemas de representación del sombreado en Benta Laperra: línea ventral de reps. 6 (sup.) y 9 (inf.) 162
Figura 60. Caballo grabado de Pair-non-Pair, dibujo sobre fotografía, tomada de A. Leroi-Gourhan, A. 1968a, 143 .. 168
Figura 61. Mapa con santuarios exteriores del Cantábrico: nº 1, Benta Laperra y La Haza; nº 2, Chufín; nº 3, grupo del Nalón; nº 4, Isturitz. Curvas de nivel de 200, 500, 1.000 y 1.500 m. Sombreado: 1.000-1.500 m 168

Figura 62. Sup.: caballo grabado sobre omoplato de Hornos de La Peña, s. Barandiarán, I. 1973, lám. 52, nº 1. Inf.: caballo grabado de Isturitz, s. Saint-Périer, R.; Saint-Périer, S. 1952, 157 (ambas versiones simplificadas) 170
Figura 63. Animal grabado de Lumentxa, s. Barandiarán, I. 1973, 142 170
Figura 64. Plano de la cueva de Sotarriza (Ramales, Cantabria) 173
Figura 65. Caballo pintado en negro de Sotarriza 174
Figura 66. Signos asociados (en cuadrícula) al caballo pintado de Sotarriza 175
Figura 67. Caballo de Sotarriza, s. Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L. 1912 (sup.) y San Miguel, C.; Muñoz, E. et Alii 1988 (inf.) 175
Figura 68. Esquema de los trazos de realización de la representación de Sotarriza 175
Figura 69. Caballo grabado sobre plaqueta del nivel Magdaleniense VI de la cueva de Sainte Eulalie, s. Lorblanchet, M. 1973, 248 175
Figura 70. Grupo de caballos pintados en negro de Cullalvera (Ramales, Cantabria) 177
Figura 71. Caballo superior del grupo de Cullalvera (Ramales, Cantabria) 177
Figura 72. Tres caballos pintados en rojo de la cueva de La Haza (Ramales, Cantabria), s. Moure, J. A.; González Sainz, C.; González Morales, M. R. 1987, representaciones 11 (superior), 9 (central) y 7 (inferior) 178
Figura 73. Caballo pintado a base de puntos rojos de Covalanas s. Moure, J. A.; González Morales, M. R.; González Sainz, C. 1990, 19 179
Figura 74. Caballos sobre hueso de la cueva de Valle (Rasines, Cantabria), s. Barandiarán, I. 1973, 234-236 180
Figura 75. Panel de signos pintados en negro de la cueva de Las Monedas (Puente Viesgo, Cantabria) s. Ripoll, E. 1972a, lámina 25 (sup.) y signo nº 24, op. cit. lám. 27 (inf.) 183
Figura 76. Grabados lineales de La Cuevona (Ribadesella, Asturias), s. González Morales, M. R.; Márquez, M. C. 1983, 187-188 184
Figura 77. Grabados lineales de Cueto de la Mina (superior) y El Covarón (inferior, el sombreado es nuestro), s. González Morales, M. R. 1981 185
Figura 78. Grabados lineales de la cueva de El Conde, s. Márquez, M. C. 1981 (el sombreado es nuestro) 185
Figura 79. Mapa de santuarios cantábricos con temas del oso: nº 1, Ekain; 2, Santimamiñe; 3, Benta Laperra; 4, Las Monedas y El Castillo; 5, Micolón. Curvas de nivel de 200, 500, 1.000 y 1.500 m. Sombreado: 1.000-1.500 m 187
Figura 80. Sup. izda.: oso de El Castillo s. Barandiarán, I. 1973, 267. Sup. dcha.: oso de Micolón, s. García Guinea, M. A.; Puente, M. A. 1982, 33. Central: oso de El Castillo (figura derecha), s. Ripoll, E. 1972a, 34. Inf.: osos de Ekain, s. Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978, 83 189
Figura 81. Panel de grabados de la cueva de Bara-Bahou, s. Glory, A. 1955; oso, reno (?) y caballo de izda. a dcha 193
Figura 82. Panel principal con grabados del vestíbulo de la cueva de Chufín (Riclones, Cantabria), s. Almagro Basch, M. 1973, fig. 4 194
Figura 83. Desarrollo del esquema constructivo de los animales grabados en la cueva de Chufín (Cantabria), basado en Almagro Basch, M. 1973 195
Figura 84. Bisonte grabado en el interior de Chufín, s. Almagro Basch, M.; Cabrera, V.; Bernaldo De Quirós, F. 1977 196
Figura 85. El caballo exterior de la cueva de Hornos de la Peña, s. Ucko, P. 1987. Versiones de Del Río, Breuil y Sierra (a); Leroi-Gourhan (b, c) y Ucko (d) 198
Figura 86. Diferentes versiones de los bisontes de Hornos de la Peña, s. Ucko, P. 1987.
Figura 87. Bisonte grabado de la cueva de Los Murciélagos (Asturias), en calco provisional s. Fortea, J. 1981, 7.
Figura 88. Conjunto de la Gran Hornacina de la cueva de La Lluera (Oviedo), s. Fortea, J. 1990, 22-23 200

Capítulo 2: El santuario interior de pinturas rojas y grabados de Areatza (Galdamiz, Enkarterri, Bizkaia)

Figura 89. Plano con la situación de las cuevas de Benta Laperra (nº 1) y Areatza (nº 2) en la región histórica de Enkarterri. Curvas de nivel de 100, 300, 600 y 900 m 205
Figura 90. Plano general de la cueva de Areatza con la situación de los cuatro conjuntos: «Oreinaren Gordelekua» (nº 1), «Oreinemeen Ganbara» (nº 2), «Zezenaren Tarteunea» (nº 3) y «Zezenaren Plataforma» (nº 4) 206
Figura 91. Areatza, plano de la galería con el depósito «Oreinaren Gordelekua» y la cámara «Oreinemeen Ganbara» 208

Figura 92. Areatza, plano del depósito «Oreinaren Gordelekua» 209
Figura 93. Areatza, conjunto de restos óseos del depósito «Oreinaren Gordelekua» 209
Figura 94. Areatza, plano del conjunto «Oreinemeen Ganbara» 210
Figura 95. Areatza, grupo 1, reps. 1 (izda.) y 2 (dcha.) 211
Figura 96. Areatza, grupo 1, rep. 1, cierva pintada en rojo 212
Figura 97. Areatza, grupo 1, rep. 1, cierva pintada en rojo sin la adición en el lomo 213
Figura 98. Areatza, grupo 1, rep. 1, cierva pintada en rojo reducida a la trama fundamental de contorno 213
Figura 99. Areatza, grupo 1, rep. 2, cierva pintada en rojo 214
Figura 100. Areatza, grupo 2, reps. 3 (izda.) y 4 (dcha.), ciervas pintadas en rojo 215
Figura 101. Areatza, rep. 3, cierva pintada en rojo 216
Figura 102. Areatza, rep. 4, cierva pintada en rojo 217
Figura 103. Areatza, grupo 3, reps. 5 A (inf.) y 5 B (sup.) 217
Figura 104. Areatza, rep. 5A, restos de animal pintado en rojo 218
Figura 105. Areatza, rep. 5B, restos de pintura en rojo 218
Figura 106. Areatza, rep. 6, serie de puntos en rojo 218
Figura 107. Areatza, grupo 4, reps. 7 (inf.), 8 (sup.) y 9 (signos) 219
Figura 108. Areatza, rep. 7, cierva pintada en rojo y posible signo (inf.) 220
Figura 109. Areatza, rep. 8, cierva pintada en rojo 221
Figura 110. Areatza, rep. 9, signos pintados en rojo (en recuadro) 221
Figura 111. Areatza, grupo 5, reps. 10 (inf.) y 11 (sup.) 222
Figura 112. Areatza, rep. 10, cierva pintada en rojo 222
Figura 113. Areatza, rep. 11, cierva pintada en rojo 223
Figura 114. Areatza, rep. 12, cierva pintada en rojo y posible signo (sup.) 224
Figura 115. Areatza, grupo 6, reps. 13 (cierva pintada en rojo) y 14 (punto en rojo) 225
Figura 116. Areatza, grupo 7, reps. 15A (uro pintado en rojo), 15B (uro grabado), 16 (cuarto trasero grabado), 17 y 18 (cabeza de uro y líneas grabadas) 225
Figura 117. Areatza, rep. 15A, uro pintado en rojo 226
Figura 118. Areatza, rep. 15B, uro grabado 227
Figura 119. Areatza, reps. 15B, 16 y 17, todas las líneas grabadas en el panel 228
Figura 120. Areatza, rep. 16, cuarto trasero grabado, unido a la rep. 15B (excepto cabeza y cuello) 228
Figura 121. Areatza, reps. 17 y 18, posible uro y líneas grabadas 229
Figura 122. Compresor decorado de Urtiaga, s. Barandiarán, I. 1973, 226 y lám. 37 230
Figura 123. Areatza, plano del depósito «Zezenaren Plataforma». En C, «Plataformako Zuloa»; en D, «Estalagmitako Zuloa» 231
Figura 124. Cierva A.9 de Covalanas con el hipotético contorno primitivo (parcial, en el lomo) 242
Figura 125. Cierva A.9 de Covalanas en su integridad con la adición de los dos contornos 242
Figura 126. La posición y lateralidad de las representaciones en la cámara «Oreinemeen Ganbara» de Areatza 245
Figura 127. Diferentes grupos y composiciones del santuario de Areatza 246
Figura 128. El tema de los animales cruzados en los santuarios de Chufín (superior, tomado de Almagro Basch, M. 1973, fig. 4), Ekain (debajo, sobre fotografía, en Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978, 57), Lascaux (debajo, sobre fotografía en Leroi-Gourhan, A. 1971, fig. 88), Covalanas (inferior, s. Moure, J. A.; González Sainz, C.; González Morales, M. R. 1991, 30) 247
Figura 129. Animales cruzados en Lascaux, «Abside» (sup.), tomado de Ruspoli, M. 1986, 34; y Areatza, «Zezenaren Tarteunea» (excluido el contorno pintado) 247
Figura 130. Diferentes grupos y composiciones del santuario de Covalanas, s. Moure, J. A.; González Morales, M. R.; González Sainz, C. 1990. Se señalan por nuestra parte tres fases del proceso constructivo hipotético del grupo superior 249
Figura 131. Convenciones de la forma y del modelado en las ciervas de la cueva de Areatza 250
Figura 132. Convenciones de la forma y del modelado en las ciervas de la cueva de Covalanas (1) 250
Figura 133. Convenciones de la forma y del modelado en las ciervas de la cueva de Covalanas (2) 250
Figura 134. Disposición de las extremidades en las figuras completas de las cuevas de Areatza y Covalanas 252
Figura 135. El tema de la cierva retrospiciente en Covalanas (superior, s. Moure, J. A.; González Morales, M. R.; González Sainz, C. 1990, 17), omoplato de El Castillo (central, s. Corchón, M. S. 1986, 317), La Pasiega (inferior, s. Breuil, H.; Obermaier, H.; Alcalde Del Río, H. 1913, pl. IV) 254
Figura 136. Convenciones de la forma y del modelado más desarrolladas del santuario de La Pasiega (4 a 40A, pintadas en rojo; 57 y 75, grabadas) 263

Figura 137. Grupo de ciervas grabadas en el panel principal de la cueva de Tito Bustillo, s. Balbín, R. De; Moure, J. A. 1982, 58 267
Figura 138. El panel principal de grabados de la cueva de Llonín (Asturias), s. Berenguer, M. 1982, lám. III 267
Figura 139: Cabeza de la cierva bicroma del techo de Altamira (sobre fotografía de Leroi-Gourhan, A. 1971, 218, fig. 110) 268
Figura 140. Cierva sobre omoplato de la cueva de El Cierro, s. Corchón, M. S. 1986, 279. 270
Figura 141. Convenciones de la forma y del modelado en los omoplatos de El Castillo (1) 271
Figura 142. Convenciones de la forma y del modelado en los omoplatos de El Castillo (2) 271
Figura 143. Ciervas grabadas sobre omoplatos de la cueva de Altamira. Sup. izda., versión de H. Breuil en Breuil, H.; Obermaier. H. 1935, 191. Sup. dcha., versión de H. Alcalde del Río en Breuil, H.; Obermaier, H. 1935, 192. Central izda., s. Corchón, S. 1986, 302 (del nivel Magdaleniense inferior de las excavaciones de H. Obermaier). Inf. izda., s. Barandiarán, I. 1973, lám. 52. Inf. dcha., s. Corchón, S. 1986, 265 272
Figura 144. Representaciones grabadas sobre omoplatos de la cueva de El Castillo (1), s. Almagro Basch, M. 1976 (modificado) 274
Figura 145. Representaciones grabadas sobre omoplatos de la cueva de El Castillo (2), s. Almagro Basch, M. 1976 (modificado) 275

Capítulo 3: El santuario interior de pinturas negras y grabados de Santimamiñe (Kortezubi, Bizkaia)

Figura 146. Mapa con la situación de la cueva de Santimamiñe en la cuenca del río Oka 285
Figura 147. Plano de la cueva de Santimamiñe, s. la Diputación Foral de Bizkaia, simplificado 286
Figura 148. Plano de la 2ª sala de la cueva de Santimamiñe «Akerraren Tarteunea» 290
Figura 149. Santimamiñe, dibujo sobre calco de la rep. dudosa 1 291
Figura 150. Santimamiñe, rep. 1, macho cabrío pintado en negro de la 2ª sala de la cueva, «Akerraren Tarteunea» .. 292
Figura 151. Santimamiñe, plano de la cámara «Ganbara» con la distribución del conjunto 2 de representaciones 293
Figura 152. Santimamiñe, grupo 1, rep. 2, dos trazos pintados en negro 294
Figura 153. Santimamiñe, grupo 1, rep. 2, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº I) 294
Figura 154. Santimamiñe, grupo 1, rep. 2, dos trazos superiores pintados en negro en el contexto de grabados modernos 294
Figura 155. Santimamiñe, grupo 1, rep. 2, dos trazos pintados en negro 294
Figura 156. Santimamiñe, grupo 1, reps. 3 (izda.) y 4 (dcha.), bisontes en pintura negra 295
Figura 157. Santimamiñe, grupo 1, rep. 3, bisonte pintado en negro 295
Figura 158. Santimamiñe, grupo 1, reps. 3 (izda.) y 4 (dcha.), s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº II) 295
Figura 159. Santimamiñe, grupo 1, rep. 4, bisonte, pintura negra 296
Figura 160. Santimamiñe, grupo 1, rep. 5, bisonte, pintura negra 297
Figura 161. Santimamiñe, grupo 2 (reps. 6 a 10), fase a, reps. 7 (izda.) y 8 (dcha.), caballos grabados 298
Figura 162. Santimamiñe, grupo 2, reps. 6 a 10, fase b, (la nº 10, añadida de Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925) 298
Figura 163. Santimamiñe, grupo 2, reps. 6 a 10, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº V) 298
Figura 164. Santimamiñe, grupo 2, rep. 6, caballo pintado en negro 299
Figura 165. Santimamiñe, grupo 2, rep. 7, caballo grabado y restos de pintura negra 299
Figura 166. Santimamiñe, grupo 2, rep. 8, caballo grabado 300
Figura 167. Santimamiñe, grupo 2, rep. 9, trazo curvo de pintura negra 300
Figura 168. Santimamiñe, grupo 2, rep. 10, bisonte pintado en negro s. la versión, retocada por nosotros, de Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº V, 5) 300
Figura 169. Santimamiñe, grupo 2, rep. 11, restos de pinturas, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº V-6, el superior y VI, el inferior) 300
Figura 170. Santimamiñe, grupo 3, reps. 12 (dcha.) y 13 (izda.), lateral derecho de la antecámara «Aurreganbara» .. 301
Figura 171. Santimamiñe, grupo 3, reps. 12 (dcha.) y 13 (izda.), lateral derecho de la antecámara, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925, recompuesto por nosotros (nº III y nº IV) 301
Figura 172. Santimamiñe, grupo 3, rep. 12, bisonte pintado en negro 302
Figura 173. Santimamiñe, grupo 3, rep. 12, bisonte pintado en negro, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925, (nº III) 302
Figura 174. Santimamiñe, grupo 3, rep. 13, bisonte pintado en negro 303

Figura 175. Santimamiñe, grupo 4, reps. 14 a 21, cámara, estalagmita cónica 304
Figura 176. Santimamiñe, grupo 4, reps. 14 a 21, cámara, estalagmita cónica, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº X) 304
Figura 177. Santimamiñe, grupo 4, rep. 14, estalagmita cónica, rayas grabadas y pintadas 304
Figura 178. Santimamiñe, grupo 4, rep. 15, estalagmita cónica, bisonte pintado en negro 305
Figura 179. Santimamiñe, grupo 4, rep. 16, estalagmita cónica, bisonte pintado en negro y grabado 305
Figura 180. Santimamiñe, grupo 4, rep. 17, estalagmita cónica, bisonte grabado 306
Figura 181. Santimamiñe, grupo 4, rep. 18, estalagmita cónica, bisonte grabado 306
Figura 182. Santimamiñe, grupo 4, rep. 19, estalagmita cónica, bisonte grabado 307
Figura 183. Santimamiñe, grupo 4, rep. 20, estalagmita cónica, bisonte grabado 307
Figura 184. Santimamiñe, grupo 4, rep. 21, estalagmita cónica, bisonte grabado 307
Figura 185. Santimamiñe, grupo 5, reps. 22 a 32, cámara, panel principal, fase 1 (reps. 23, 24, 25, 26A, 27, 28 y 29) 309
Figura 186. Santimamiñe, grupo 5, reps. 22 a 32, cámara, panel principal, fase 2 (reps. 23, 24, 25, 26A, 27, 28, 29, 30 y 31) 310
Figura 187. Santimamiñe, grupo 5, reps. 22 a 32, cámara, panel principal, fase 3 (reps. 23, 24, 25, 26A, 26B, 27, 28, 29, 30, 31 y 32) 311
Figura 188. Santimamiñe, grupo 5, reps. 22 a 32, cámara, panel principal, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº IX) 311
Figura 189. Santimamiñe, grupo 5, rep. 22, restos de figuras pintadas en negro 312
Figura 190. Santimamiñe, grupo 5, rep. 23, panel principal de la cámara, línea dorsal de bisonte pintada en negro 313
Figura 191. Santimamiñe, grupo 5, rep. 24, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro 313
Figura 192. Santimamiñe, grupo 5, rep. 25, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro 314
Figura 193. Santimamiñe, grupo 5, rep. 25, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº XVIII) 314
Figura 194. Santimamiñe, grupo 5, rep. 26, fase a, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro 315
Figura 195. Santimamiñe, grupo 5, rep. 26, fase b, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro 315
Figura 196. Santimamiñe, grupo 5, rep. 26, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº IX-6) 315
Figura 197. Santimamiñe, grupo 5, rep. 27, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro 316
Figura 198. Santimamiñe, grupo 5, rep. 27, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925, (nº IX, 5) 316
Figura 199. Santimamiñe, grupo 5, rep. 28, fase a, panel principal de la cámara, caballo pintado en negro 317
Figura 200. Santimamiñe, grupo 5, rep. 28, fase b, panel principal de la cámara, caballo pintado en negro 317
Figura 201. Santimamiñe, grupo 5, rep. 28, panel principal de la cámara, caballo pintado en negro, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925, (nº IX, 3) 317
Figura 202. Santimamiñe, grupo 5, rep. 29, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro 318
Figura 203. Santimamiñe, grupo 5, rep. 29, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925, (nº IX, 4) 318
Figura 204. Santimamiñe, grupo 5, rep. 30, fase b, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro 319
Figura 205. Santimamiñe, grupo 5, rep. 30, fase a, panel principal de la cámara, reconstrucción del bisonte pintado en negro 319
Figura 206. Santimamiñe, grupo 5, rep. 30, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº IX, 2) 319
Figura 207. Santimamiñe, grupo 5, rep. 31, fase a, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro 321
Figura 208. Santimamiñe, grupo 5, rep. 31, fase b, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro 321
Figura 209. Santimamiñe, grupo 5, rep. 31, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro, reconstrucción de tres fases de realización 322
Figura 210. Santimamiñe, grupo 5, rep. 31, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº IX, 1) 322
Figura 211. Santimamiñe, grupo 5, rep. 32, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro 322
Figura 212. Santimamiñe, grupo 5, rep. 32, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº XIV) 322
Figura 213. Santimamiñe, grupo 6, reps. 33 a 36 (de izda. a dcha. y de arriba a abajo respectivamente, lateral izquierdo de la cámara (la rep. 33 s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925; nº VIII, 1, rectificada parcialmente por nosotros) 324

Figura 214. Santimamiñe, grupo 6, reps. 33 a 36 (de izda. a dcha. y de arriba a abajo), lateral izquierdo de la cámara, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº VIII) 324
Figura 215. Santimamiñe, grupo 6, rep. 33, lateral izquierdo de la cámara, caballo pintado en negro, estado actual .. 325
Figura 216. Santimamiñe, grupo 6, rep. 33, lateral izquierdo de la cámara, caballo pintado en negro, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº VIII, 1) 325
Figura 217. Santimamiñe, grupo 6, rep. 34, lateral izquierdo de la cámara, oso pintado en negro 326
Figura 218. Santimamiñe, grupo 6, rep. 35, lateral izquierdo de la cámara, ciervo pintado en negro 327
Figura 219. Santimamiñe, grupo 6, rep. 36, lateral izquierdo de la cámara, macho cabrío pintado en negro 328
Figura 220. Santimamiñe, grupo 7, fase a, reps. 38 (sup.) y 39 (inf.), colada estalagmítica del lateral izquierdo de la cámara 329
Figura 221. Santimamiñe, grupo 7, fase b, reps. 37 (sup. izda.), 38 (sup. dcha.) y 39 (inf.), colada estalagmítica del lateral izquierdo de la cámara 329
Figura 222. Santimamiñe, grupo 7, reps. 37 a 39, colada estalagmítica del lateral izquierdo de la cámara, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº VII) 329
Figura 223. Santimamiñe, grupo 7, rep. 37, colada estalagmítica del lateral izquierdo de la cámara, bisonte pintado en negro 330
Figura 224. Santimamiñe, grupo 7, rep. 38, colada estalagmítica del lateral izquierdo de la cámara, bisonte pintado en negro 330
Figura 225. Santimamiñe, grupo 7, rep. 39, colada estalagmítica del lateral izquierdo de la cámara, bisonte pintado en negro 331
Figura 226. Santimamiñe, grupo 8, reps. 40 (sup.) y 41 (inf.), pared del fondo de la cámara 332
Figura 227. Santimamiñe, grupo 8, reps. 40 y 41, pared del fondo de la cámara, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº XI) 332
Figura 228. Santimamiñe, grupo 9, reps. 42 (sup.) y 43 (inf.), pared del fondo de la cámara 333
Figura 229. Santimamiñe, grupo 9, reps. 42 y 43, pared del fondo de la cámara, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº XII y XIII) 333
Figura 230. Santimamiñe, grupo 9, rep. 42, pared del fondo de la cámara, bisonte pintado en negro 333
Figura 231. Santimamiñe, grupo 9, rep. 43, pared del fondo de la cámara, cabra pintada en negro 334
Figura 232. Santimamiñe, grupo 10, reps. 44 (izda.), 45 (centro), 46 (dcha.), lateral derecho de la cámara 335
Figura 233. Santimamiñe, grupo 10, reps. 44 a 46, lateral derecho de la cámara, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nos. XV, XVI y XVII, en montaje realizado por nosotros) 335
Figura 234. Santimamiñe, grupo 10, rep. 44, lateral derecho de la cámara, cabra pintada en negro 336
Figura 235. Santimamiñe, grupo 10, rep. 45, lateral derecho de la cámara, bóvido pintado en negro 336
Figura 236. Santimamiñe, grupo 10, rep. 46, lateral derecho de la cámara, cabra pintada en negro 337
Figura 237. Santimamiñe, plano en planta del tramo medio de la galería principal con el conjunto 3 de representaciones «Barrukoa» 338
Figura 238. Santimamiñe, restos de pintura negra sobre el lateral derecho de la cueva precediendo al conjunto 3 340
Figura 239. Santimamiñe, grupo 11, conjunto 3 del tramo medio de la galería principal «Galeria Nagusia», reps. 47 (superior) y 48 (inferior) 339
Figura 240. Santimamiñe, grupo 11, conjunto 3 del tramo medio de la galería principal, rep. 47, cáprido o équido pintado en negro 340
Figura 241. Santimamiñe, grupo 11, conjunto 3 del tramo medio de la galería principal, rep. 48, restos de figura animal (?) y signos 340
Figura 242. Santimamiñe, rep. aislada 49 del tramo medio de la galería principal, caballo pintado en negro 341
Figura 243. Santimamiñe, rep. aislada 50 del tramo medio de la galería principal, bisonte pintado en negro 341
Figura 244. Santimamiñe, cuadro descriptivo general de las representaciones 342
Figura 245. Representación isocrónica, con retoques internos y relaciones mutuas en los animales del panel principal de Santimamiñe 361
Figura 246. Cuadro con tres criterios referentes a la posición de las representaciones en la cueva de Santimamiñe 367
Figura 247. Esquema gráfico con la posición de las representaciones respecto a los diversos conjuntos 368
Figura 248. La fórmula de figura incompleta aplicada a diversas especies de animales en Santimamiñe: acéfala (nos. 15, 37), dorsos (nº 23), cuarto trasero (nos. 5, 9), tren delantero (nº 32), cabeza con cuello (nos.7, 18 (?), 20, 35, 36, 47), cuerpo sin extremidades (nº 15) 371
Figura 249. Esquemas de integración de las extremidades en las figuras completas de Santimamiñe. El cuadro mayor señala el par más cercano al espectador y el menor el más alejado; por otra parte, el cuadro sobresaliente a derecha o izquierda determina la pata adelantada a derecha o izquierda respectivamente 374

Figura 250. Esquemas figurativos con los convencionalismos de modelado de los caballos en Santimamiñe 375
Figura 251. Esquemas figurativos con los convencionalismos de modelado del bisonte en Santimamiñe (1) 377
Figura 252. Esquemas figurativos con los convencionalismos de modelado del bisonte en Santimamiñe (2) 377
Figura 253. Esquemas figurativos con los convencionalismos de modelado del bisonte en Santimamiñe (3) 377
Figura 254. Plaqueta y compresor en piedra del nivel Magdaleniense superior-final, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M. 1934 395
Figura 255. Anverso y reverso de la plaqueta de Santimamiñe 395
Figura 256. Anverso y desarrollo decorativo de la plaqueta de Santimamiñe 396
Figura 257. Reverso y desarrollo decorativo de la plaqueta de Santimamiñe 397
Figura 258. Renos de Las Monedas (Cantabria), s. Ripoll, E. 1972a 408
Figura 259. Cápridos de Las Monedas (Cantabria), s. Ripoll, E. 1972a 408
Figura 260. Bisonte (nº 5), cérvido (nº 26) y oso (nº 25) de Las Monedas (Cantabria), s. Ripoll, E. 1972a 409
Figura 261. Équidos de las Monedas (Cantabria), s. Ripoll, E. 1972a (1) 409
Figura 262. Équidos de las Monedas (Cantabria), s. Ripoll, E. 1972a (2) 410
Figura 263. Équidos de las Monedas (Cantabria), s. Ripoll, E. 1972a (3) 410
Figura 264. Plano de la cueva de Altxerri (Gipuzkoa), s. Altuna, J; Apellániz, J. M. 1976 412
Figura 265. Representaciones de la cueva de Altxerri (1), s. Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976 416
Figura 266. Representaciones de la cueva de Altxerri (2), s. Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976 416
Figura 267. Convencionalismos de modelado de los bisontes de la cueva de Niaux (1) 420
Figura 268. Convencionalismos de modelado de los bisontes de la cueva de Niaux (2) 420
Figura 269. Convencionalismos de modelado de los bisontes de la cueva de Niaux (3) 420
Figura 270. Convencionalismos de modelado de los bisontes de la cueva de Niaux (4) 420
Figura 271. Convencionalismos de modelado de los bisontes de la cueva de Le Portel (1) 422
Figura 272. Convencionalismos de modelado de los bisontes de la cueva de Le Portel (2) 422
Figura 273. Convencionalismos de modelado de los bisontes de la cueva de Fontanet 425
Figura 274. Convencionalismos de modelado de los bisontes de la cueva de Ekain 426
Figura 275. Convencionalismos de modelado de los bisontes de la cueva de Altxerri (1) 428
Figura 276. Convencionalismos de modelado de los bisontes de la cueva de Altxerri (2) 429
Figura 277. Convencionalismos de modelado de los bisontes de la cueva de Altxerri (3) 429
Figura 278. Convencionalismos de modelado de los bisontes de la cueva de Altxerri (4) 429
Figura 279. Convencionalismos de modelado de los bisontes de la cueva de Altxerri (5) 429
Figura 280. Plano de la cueva de Le Portel (basado en Beltrán, A.; Robert, R.; Vézian, J. 1966), con la proyección del estilo de las representaciones 431
Figura 281. Representaciones de caballos de la cueva de Le Portel (1). Sobre fotografía, a escalas distintas, de Beltrán, A.; Robert, R.; Vézian, J. 1966 432
Figura 282. Representaciones de caballos de la cueva de Le Portel (2). Sobre fotografía, a escalas distintas, de Beltrán, A.; Robert, R.; Vézian, J. 1966 432
Figura 283. Representaciones de caballos de la cueva de Le Portel (3). Sobre fotografía, a escalas distintas, de Beltrán, A.; Robert, R.; Vézian, J. 1966 432
Figura 284. Representaciones de caballos de la cueva de Le Portel (4). Sobre fotografía, a escalas distintas, de Beltrán, A.; Robert, R.; Vézian, J. 1966 433
Figura 285. Arte mobiliar de La Borie-del-Rey (Lot-et-Garonne), sup., y Le Pont-d'Ambon (Dordogne), inf., s. Roussot, A. 1990, 200 434
Figura 286. Reno de La Madeleine, montaje basado en Sieveking, A. 1989, pl. 56 435
Figura 287. Varillas decoradas de Isturitz, s. Saint-Périer, R. De 1936 436

FIGURAS DE LA PARTE 3ª
CONCLUSIÓN. EL ARTE PALEOLÍTICO PARIETAL DE BIZKAIA EN SU CONTEXTO PARIETAL Y MOBILIAR

Figura 288. Anverso y reverso del compresor de Bolinkoba (Bizkaia) y desarrollo decorativo del mismo 459
Figura 289. Anverso y reverso de la plaqueta de Lumentxa (Bizkaia) y desarrollo decorativo de la misma 463
Figura 290. Bisontes sobre hueso hioides de Las Caldas, s. Corchón, M. S. 1990 482
Figura 291. Cuadro con el encaje estilístico y los paralelos de las cuevas de Benta Laperra, Areatza y Santimamiñe 483

Figura 292. Caballos evolucionados del Magdaleniense: sup., El Pendo, sobre hueso, s. Barandiarán, I. 1973, 196-197; central, pinturas negras parietales de Otsozelaia (Isturitz), sobre fot. de Leroi-Gourhan, A. 1968a; inf., sobre canto de El Castillo, s. Cabrera, V. 1978 484
Figura 293. Bisontes evolucionados de Font-Bargeix, sup., s. Barrière, Cl. et Alii 1990, y Altxerri, inf., s. Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978 485
Figura 294. La evolución del tema del bisonte en Santimamiñe. De arriba a abajo: bisonte 19, fase 2; bisonte 27, fase 2; bisonte 30, fase 3; bisonte 50, fase 4 493
Figura 295. La evolución del tema del caballo en Santimamiñe. De arriba a abajo: caballo 8, fase 1; caballo 28, fase 2; caballo 6, fase 4; caballo 49, fase 4 494
Figura 296. La evolución del tema de la cabra en Santimamiñe. Sup., macho cabrío 1, fase 2; inf., cabra 43, fase 4 494

DESPLEGANTES DEL ANEXO FINAL

Desplegante 1. Esquema con las variables de análisis en el repertorio iconográfico de una cueva paleolítica.
Desplegante 2. Desarrollo espacial del repertorio iconográfico de Benta Laperra.
Desplegante 3. Desarrollo espacial del repertorio iconográfico de Areatza.
Desplegante 4. Desarrollo espacial del repertorio iconográfico de Santimamiñe.

5. INDICE DE CUEVAS DECORADAS Y YACIMIENTOS CITADOS

En la primera columna se determina el nombre de cada enclave y los subconjuntos con nombre específico en cada lugar, así como sus variantes, si las hubiere. En el apartado territorio se refiere la región, el país y el espacio político (si no coinciden en nombre). Si las páginas son consecutivas se separan con un guión, lo que indica que se cita el lugar en todas las que se unen por dicho guión. Las citas incluyen las notas a pie de página y los cuadros. En ocasiones la misma cita encubre conjuntos distintos de un enclave, pero lo hemos preferido así por no hacer la relación aún más prolija. Debe entenderse también que algunos enclaves son citados en el contexto de su región geográfica y, naturalmente, no se especifican aquí. Para la normalización de los nombres y su localización se han consultado los repertorios Blas, M. A. De 1996, González Echegaray, J.; González Sáinz, C. 1994 y V.V.A.A. 1984: L'Art des cavernes.

Nombre del abrigo o cueva decorada, yacimiento, objeto de arte mobiliar	**Territorio**	**Página**
Abauntz	Nafarroa, Euskal Herria, Comunidad Foral de Navarra	234, 395.
Abittaga	Bizkaia, Euskal Herria, Comunidad Autónoma Vasca	395, 402
Aguas, Las (de Novales)	Cantabria	56, 113
Aitzbitarte	Gipuzkoa, Euskal Herria, Comunidad Autónoma Vasca	455.
Aldène	Hérault	7, 18, 34, 43, 211.
Alkerdi	Nafarroa, Euskal Herria, Comunidad Foral de Navarra	9, 31, 35, 55, 56, 113, 118, 352, 404, 449.
Altamira	Cantabria	7, 8, 10, 11, 16, 17/20, 31, 35, 36, 38, 47, 50/52, 54, 56, 59, 61, 62, 65, 67, 73/76, 79, 82, 86, 90/92, 98, 104, 107, 110/114, 116, 117, 241, 249, 253, 254, 260/262, 266, 268/273, 275/283, 348, 358, 370, 394, 400/404, 413, 442/444, 445, 449/451, 454, 473, 477/479, 482, 483, 488, 496/498, 507, 508, 509, 512, 514.
Altxerri	Gipuzkoa, Euskal Herria, Comunidad Autónoma Vasca	8/10, 14, 22, 35, 36, 43, 45/47, 50/52, 55, 56, 59, 77, 84, 92, 93, 104, 110, 112, 113, 118, 180, 190, 239, 248, 254, 269, 277, 278, 280, 353, 358, 370, 379, 394, 397, 402/404, 406, 412/418, 427/430, 433/435, 441, 449, 456, 467, 473, 482/486, 488/490, 491, 498, 503, 504, 513.

Nombre del abrigo o cueva decorada, yacimiento, objeto de arte mobiliar	**Territorio**	**Página**
Andernach	Alemania	504.
Angles-sur-l'Anglin (Roc-aux-Sorciers)	Vienne	19, 98, 112, 169.
Arancou (Erango)	Nafarroa Beherea, Euskal Herria, Pyrénées-Atlantiques	489.
Arco, El	Cantabria	122, 171, 473.
Areatza (Arenaza)	Bizkaia, Euskal Herria, Comunidad Autónoma Vasca	5, 6, 7, 9, 11, 14, 22, 24/28, 35, 39, 44, 48, 55, 68, 73, 85, 92, 96, 110, 117/119, 160, 171, 180, 181, 205/283, 358, 394, 401, 404, 412, 437, 438, 449, 452, 457, 464/471, 475/478, 483, 484, 488/492, 502, 503, 514.
Arudy	Pyrénées-Atlantiques	91.
Atapuerca	Burgos, Castilla y León	40, 187.
Atxeta	Bizkaia, Euskal Herria, Comunidad Autónoma Vasca	92, 395, 402, 455.
Atxuri	Bizkaia, Euskal Herria, Comunidad Autónoma Vasca	26.
Aurensan	Hautes-Pyrénées	77.
Auribail	Haute-Garonne	105.
Azules, Los	Asturias	502, 503, 506.
Balmori	Asturias	455.
Balzi Rossi	Italia	182.
Bara-Bahau	Dordogne	10, 191/193.
Baume-Latrone, La	Gard	119.
Baume-Noire, La	Haute-Saône	191.
Bédeillhac	Ariège	6, 17, 56, 62, 91, 98, 105, 108, 402.
Belcayre, abri	Dordogne	475.
Benta Laperra (Venta Laperra)	Bizkaia, Euskal Herria, Comunidad Autónoma Vasca	5, 6, 7, 13, 14, 22, 24/28, 31, 35, 39, 50, 55, 56, 59, 68, 69, 80, 85, 96, 98, 101, 110, 112, 117/119, 121/204, 256, 259, 352, 358, 370, 394, 406, 449, 464/475, 478, 479, 482, 483, 486, 488, 490/492, 503, 515.
Bernifal	Dordogne	17, 19, 109, 110.
Bernous	Dordogne	192, 473, 475.
Berroberria	Nafarroa, Euskal Herria, Comunidad Foral de Navarra	397, 451, 455, 502, 511.
Blanchard, abri	Dordogne	194, 475.
Bois du Cantet (Espèche)	Hautes- Pyrénées	105, 106, 113, 182, 280, 513.
Bolinkoba	Bizkaia, Euskal Herria, Comunidad Autónoma Vasca	9, 41, 59, 92, 93, 395, 454/460.
Bourdeilles	v. Bernous y Fourneau du Diable	169.

Nombre del abrigo o cueva decorada, yacimiento, objeto de arte mobiliar	**Territorio**	**Página**
Borie-del-Rey	Lot-et-Garonne	433, 434, 501.
Brassempouy	Landes	91.
Brujas, Las	Cantabria	185, 186.
Buxu, El	Asturias	56, 113, 269, 278, 449, 450, 454.
Cabônes	Jura	501.
Caldas, Las	Asturias	68, 104, 109, 114, 183, 279, 394, 401, 435, 442/444, 448, 450, 455, 479, 482, 500, 508, 513.
Cap Blanc	Dordogne	18, 19, 125, 169.
Casares, Los	Guadalajara, Castilla- La Mancha	169.
Castanet	Dordogne	475.
Castillo, El	Cantabria	7, 17/20, 35, 39, 40, 50, 51, 54/56, 62, 63, 79, 82, 84, 90, 91, 98, 100, 103, 107/110, 112, 113, 116, 117, 180, 181, 186, 187, 189, 238, 239, 249, 253, 254, 260, 261, 266, 267, 269, 270/278, 280/282, 353, 441/443, 447/451, 453/455, 473, 477, 478, 482/484, 486, 488, 490, 495/497, 507, 509, 511/514.
Cavaille, La	Dordogne	475.
Cellier, abri	Dordogne	475.
Chabot	Gard	10, 18, 125, 169.
Chaire à Calvin, La	Charente	10, 18, 19, 61, 98, 169.
Chaleux	Bélgica	500, 510.
Chauvet	Ardèche	20, 82, 86, 98, 99, 169.
Chimeneas, Las	Cantabria	18, 49, 79, 84, 110, 117, 239, 353, 448, 450.
Chora, La	Cantabria	180, 455, 486.
Christian	Lot	56.
Chufín	Cantabria	50/52, 56, 73, 106, 138, 144, 152, 153, 160, 162, 163, 167/169, 180, 183, 186, 192/194, 247, 248, 252, 254, 255, 262, 266, 268, 269, 278, 280, 281, 397, 448/450, 452, 472/477, 483, 488, 489, 491, 492, 496.
Cierro, El	Cantabria	113, 269, 270, 278, 451, 454, 477, 496.
Clotilde, La	Cantabria	50, 449.
Coberizas, Las	Asturias	40.
Cobrantes	Cantabria	35, 48, 113, 171, 269, 278, 449.
Cocina, La	Valencia	152.
Coímbre	Asturias	185.
Colombière, La	Ain	19.

Nombre del abrigo o cueva decorada, yacimiento, objeto de arte mobiliar	**Territorio**	**Página**
Collubil	Asturias	455.
Comarque	Dordogne	18, 19, 50, 60, 125, 157, 169, 504.
Combarelles, Les	Dordogne	10, 16, 17, 19, 46, 53, 57, 66, 76, 78, 88, 98, 100, 110, 137, 157, 191, 192, 348, 486, 490.
Conde, Cueva del	Asturias	184/186.
Cosquer	Bouches du Rhône	20, 53, 98, 99, 172, 489.
Coucoulu	Dordogne	59.
Cougnac	Lot	6, 17, 20, 47, 62, 80, 98, 107, 172, 290, 489.
Courbet, Le	Tarn	116.
Covaciella	Asturias	56, 98, 447, 509, 510.
Covalanas	Cantabria	9, 16/18, 35, 43/45, 55, 67, 73, 87, 89, 92, 100, 117, 122, 144, 160, 171, 172, 178, 179, 181, 188, 214, 216, 235, 237/244, 247/257, 260/262, 265/269, 276/278, 281, 358, 394, 412, 448, 449, 452, 457, 462, 467/469, 472, 473, 476/478, 483, 484, 488/492, 496.
Covarón	Asturias	184, 186.
Croix, La	Dordogne	504.
Croze à Gontran, La	Dordogne	18, 34, 182, 475.
Cualventi	Cantabria	54, 113, 282, 451.
Cueto de Lledías	Asturias	6.
Cueto de la Mina (Cuetu de la Mina)	Asturias	40, 50, 54, 113, 184, 185, 186, 451.
Cueva del Conde	Asturias	40, 185, 448, 449.
Cueva Grande	Cantabria	171.
Cueva Negra (Covanegra)	Cantabria	40, 172.
Cueva Palomera (Ojo Guareña)	Burgos, Castilla y León	511.
Cuevona, La	Asturias	182/184, 186.
Cullalvera	Cantabria	27, 39, 40, 62, 63, 108, 113, 122, 171, 172, 175/177, 181, 235, 473, 483.
Cuzoul-de-Mélanie	Lot	56.
Dufaure	Landes	447, 501.
Duruthy	Landes	105, 497, 506.
Ebbou	Ardèche	10, 91, 166.
Églises, Les (Ussat)	Ariège	17, 19, 56, 442, 447.

Nombre del abrigo o cueva decorada, yacimiento, objeto de arte mobiliar	**Territorio**	**Página**
Ekain	Gipuzkoa, Euskal Herria, Comunidad Autónoma Vasca	8, 9, 14, 19, 31, 35, 36, 41, 50/52, 56, 62, 63, 65/76, 79, 80/82, 84, 86, 92, 93, 96, 100/102, 108, 110, 111, 113, 117, 118, 162, 186/190, 192, 241, 243, 247, 248, 255, 278, 352, 353, 358, 362, 365, 383, 394, 401/404, 413, 418, 425, 426, 432, 443, 446, 449/451, 455, 456, 462, 467, 472, 476, 477, 482, 483, 488, 489, 491, 492, 495, 497, 498, 500, 504, 505, 509, 510, 512/514.
Emboscados, Los	Cantabria	6, 7, 92, 113, 171, 278.
Enlène	Ariège	59, 62, 88, 105, 113, 116, 280, 436, 443, 508, 513.
Entrecueves	Asturias	491.
Entrefoces	Asturias	114, 185, 186.
Erberua	Nafarroa Beherea, Euskal Herria, Pyrénées Atlantiques	7, 56, 105, 280.
Ería, La (Balmori)	Asturias	40.
Ermittia	Gipuzkoa, Euskal Herria, Comunidad Autónoma Vasca	9, 395, 455.
Erralla	Gipuzkoa, Euskal Herria, Comunidad Autónoma Vasca	104, 208, 280.
Espèche	v. Bois du Cantet	
Espélugues	Hautes- Pyrénées	402, 489, 513.
Etxeberriko Karbia	Zuberoa, Euskal Herria, Pyrénées Atlantiques	36, 56, 62, 63, 105, 108.
Eyzies, Les	Dordogne	52.
Ferrasie, La	Dordogne	182.
Figuier	Ardèche	18, 169.
Fontainebleau	Bassin Parisien	152.
Fontalès	Tarn-et-Garonne	78, 504.
Fontanet	Ariège	7, 47, 56, 62, 91, 106, 108, 113, 115, 241, 278, 279, 358, 402, 403, 418, 423/425, 427, 430, 435, 436, 443, 447, 448, 477, 480, 482, 483, 497, 509, 512/514.
Font-Bargeix	Dordogne	485, 486, 504.
Font-de-Gaume	Dordogne	10, 17, 19, 53, 54, 57, 61, 78, 109, 110, 117, 119, 157, 241, 288, 358, 383, 489.
Fourneau du Diable	Dordogne	18.
Fronsac	Dordogne	504.
Fuente del Salín	Cantabria	99, 105, 192, 491.
Fuente del Trucho	Huesca, Aragón	192.
Gabillou	Dordogne	47, 53, 91, 105, 119, 192, 489.

Nombre del abrigo o cueva decorada, yacimiento, objeto de arte mobiliar	**Territorio**	**Página**
Gare de Couze	Dordogne	504.
Gargas	Hautes-Pyrénées	18, 50, 51, 56, 61, 98, 99, 105, 113, 168, 169, 194, 280.
Gazel	Aude	7.
Godulfo	Asturias	56, 186.
Goikolau	Bizkaia, Euskal Herria, Comunidad Autónoma Vasca	26, 395, 402.
Gönnersdorf	Renania, Alemania	51, 56, 278, 504.
Gouy	Seine-Maritime	10, 40, 504.
Gourdan	Haute-Garonne	115.
Grèze, La	Dordogne	18, 88, 154, 160, 192, 475.
Griega, La	Segovia, Castilla y León	60, 75, 79, 85, 93.
Güelga, La	Asturias	282, 455.
Haza, La	Cantabria	9, 44, 45, 87, 110, 122, 168, 172, 176, 178, 179, 181, 192, 193, 260, 449, 473.
Herrerías, Las (La Herrería)	Asturias	40, 48, 450, 491.
Herriko Barra	Gipuzkoa, Euskal Herria, Comunidad Autónoma Vasca	234.
Hornos de la Peña	Cantabria	11, 13, 16, 18, 22, 26, 37, 56, 112, 113, 117, 123, 138, 168/171, 186, 193, 448/450, 454, 472, 474.
Hoz, La	Cantabria	74, 171.
Isturitz	Nafarroa Beherea, Euskal Herria, Pyrénées Atlantiques	16, 18, 37, 51, 52, 54, 59, 98, 108, 113, 114/116, 168/170, 192, 279, 401, 404, 435, 436, 451, 489, 508.
Jean-Blanc	Dordogne	18.
Juyo, El	Cantabria	47, 106, 113, 270, 451, 454, 508.
Ker de Massat (Massat)	Ariège	6, 56, 61, 66, 78, 91, 182, 191, 402.
Labastide	Hautes-Pyrénées	17, 19, 26, 27, 56, 61, 84, 105, 113, 115, 125, 192, 279, 280, 402, 443, 512/514.
Labattut	Dordogne	18, 98, 276, 475.
Laugerie-Basse	Dordogne	17, 18, 56, 78, 489.
Laugerie-Haute	Dordogne	18, 192, 475.
Laussel	Dordogne	18, 169, 475.
Lascaux	Dordogne	10, 11, 17, 33, 42, 47, 50, 53, 60/63, 67, 76, 80, 82/85, 92, 95, 99, 105, 106, 118, 119, 211, 233, 246/248, 255, 280, 358, 383, 509.
Lastrilla, La	Cantabria	171.
Limeuil	Dordogne	19, 90, 91, 109.
Linar, El	Cantabria	50, 185, 186, 455.
Llonín	Asturias	35, 48, 50, 54, 56, 84, 92, 95, 109, 113, 186, 192, 266/269, 278, 353.

Nombre del abrigo o cueva decorada, yacimiento, objeto de arte mobiliar	Territorio	Página
Lloseta	Asturias	110, 448.
Lluera I, La	Asturias	21, 40, 51, 56, 73, 100, 109, 160, 162, 163, 168, 171, 180, 186, 268, 283, 449, 455, 472/475, 477, 478, 488, 490, 491, 496, 502.
Lluera II, La	Asturias	109, 186.
Loja, La	Asturias	40, 243, 437, 438, 449, 450.
Lortet	Hautes-Pyrénées	47, 58, 115, 451, 489.
Lumentxa	Bizkaia, Euskal Herria, Comunidad Autónoma Vasca	9, 37, 41, 61, 92, 113, 118, 169, 170, 180, 394, 395, 402, 403, 443, 454, 455, 460/464, 473, 482, 495, 497, 501.
Madeleine, La	Dordogne	47, 51, 56, 92, 105, 116, 155, 215, 435, 441, 462, 495, 497, 499, 501.
Magdelaine	Tarn	56, 169.
Malalmuerzo	Granada, Andalucía	95, 269.
Maltravieso	Cáceres, Extremadura	40.
Mammouth (Grande Grotte Saint-Front	Dordogne	157.
Marcenac	Lot	56, 125.
Marche, La	Vienne	10, 34, 45, 47, 56, 57, 91, 138, 158, 182, 191, 354, 442, 443, 505, 513.
Marsoulas	Haute-Garonne	10, 17, 19, 56, 59, 80/91, 279, 402, 443, 509, 512/514.
Martine, La	Dordogne	7, 34, 290.
Mas-d'Azil	Ariège	56, 62, 76, 91, 94, 105, 115, 402, 451, 480, 489, 499, 513.
Mayenne-Sciences	Mayenne	182.
Mayrière-Supérieure	Tarn-et-Garonne	7, 11, 22, 56, 75, 77, 248.
Mazaculos	Asturias	40.
Meaza, La	Cantabria	40.
Mestas, Las	Asturias	186, 448, 449.
Micolón	Cantabria	187/190, 490.
Monedas, Las	Cantabria	8, 19, 31, 41/43, 46, 49, 50, 56, 62, 76, 79, 102, 108, 110, 113, 176, 180, 182, 183, 186/191, 251, 338, 339, 352, 390, 394, 403/412, 413, 417, 432, 433, 441, 443, 450, 462, 468, 472, 473, 483/486, 488, 490, 497, 503, 511.
Montegnola	Italia	181.
Montespan	Haute-Garonne	7, 56, 105, 106, 191, 401, 402.
Molín, El	Asturias	185.
Morin (abri)	Gironde	51, 56, 77, 180, 191, 215, 436, 501.
Morín	Cantabria	451, 454, 503.
Morrón, El	Jaén, Andalucía	40.
Moulin	Lot	56.

Nombre del abrigo o cueva decorada, yacimiento, objeto de arte mobiliar	Territorio	Página
Moulin, grotte-abri du	Hautes Pyrénées	511.
Mouthe, La	Dordogne	10, 18, 61, 98, 169, 486.
Mouthiers	v. Chaire à Calvin, La	
Murat, abri	Lot	490, 501, 504.
Murciélagos, Los (Godulfo)	Asturias	186, 394, 472, 479.
Navarro	Málaga, Andalucía	40.
Nerja	Málaga, Andalucía	38, 95, 269.
Niaux	Ariège	15/17, 19, 20, 30, 42, 43, 46, 56, 58, 61/63, 67, 71, 74/76, 79, 82, 83, 91, 98, 101, 102, 105/108, 113, 114, 118, 119, 172, 233, 255, 266, 278, 279, 280, 282, 348, 353, 362, 370, 376, 380, 394, 400/402, 404, 413, 418/421, 423, 426, 430, 435, 441, 442, 445, 447, 448, 477, 482, 483, 488, 490, 491, 497, 501, 503, 504, 507/510.
Niño, El	Albacete, Castilla-La Mancha	98.
Ojo Guareña	Burgos, Castilla y León	357, 443.
Oreille-d´Enfer	Dordogne	18, 182, 475.
Otero, El	Cantabria	50, 115, 171, 504.
Otsozelaia	Nafarroa Beherea, Euskal Herria, Pyrénées Atlantiques	484, 486.
Oulen	Gard	78, 169.
Pair-non-Pair	Gironde	10, 13, 18, 28, 38, 51, 73, 76, 98, 125, 157, 163, 167/169, 192, 195, 268, 475, 490.
Palomas, Las	Cádiz, Andalucía	40.
Paloma, La	Asturias	113, 114, 152, 278, 451, 455.
Parpalló, El	Valencia	23, 53, 57, 194, 216, 261, 269, 279, 282, 283, 456, 474, 475, 478, 503, 505.
Pasiega, La	Cantabria	8/10, 17/19, 50, 55, 56, 84, 102, 108, 110, 113, 117, 158, 179, 180, 192, 235, 237, 238, 241/243, 254, 256, 262/266, 269, 277/280, 282, 358, 448, 449, 457, 476, 477, 483, 488, 492, 496.
Patatal, EL	Cantabria	171.
Pataud	Dordogne	276, 475.
Péchialet	Dordogne	78, 489.
Pech-Merle	Lot	10, 17, 26, 30, 33, 39, 46, 56, 59, 61, 63/65, 77, 79, 80, 84, 86, 88, 91, 95, 97, 98, 105, 109, 118, 174, 192, 211, 255, 489, 500.
Pedroses, Les	Asturias	79, 113, 449.
Pégourié	Lot	501.
Pekarna	Chequia	191.

Nombre del abrigo o cueva decorada, yacimiento, objeto de arte mobiliar	Territorio	Página
Pendo, El	Cantabria	6, 40, 54, 82, 111, 113, 117, 180, 246, 269, 282, 369, 451/453, 455, 484, 486, 488, 489, 495, 498, 504.
Peña de Candamo, La (San Román de Candamo)	Asturias	18, 35, 38, 49, 50, 56, 63, 65, 77, 84, 98, 113, 239, 254, 278, 348, 353, 448, 449.
Peña del Cuco	Cantabria	171, 269, 278, 449.
Peña Larga	Araba, Euskal Herria, Comunidad Autónoma Vasca	234.
Pergouset	Lot	56.
Perro, El	Cantabria	184, 186.
Petersfels	Alemania	77.
Pico Ramos	Bizkaia, Euskal Herria, Comunidad Autónoma Vasca	234.
Pigeonnier, Le	Dordogne	105, 157.
Pila, La	Cantabria	180, 455, 486, 511.
Pileta, La	Málaga, Andalucía	10, 17, 38, 40, 78, 269, 337.
Pindal, El	Asturias	17, 19, 56, 62, 63, 108, 113, 176, 238, 269, 442, 448/450, 508, 513.
Placard	Charente	98.
Poisson, abri du (Gorge d´Énfer)	Dordogne	18, 475.
Polvorín	Bizkaia, Euskal Herria, Comunidad Autónoma Vasca	122.
Pondra	Cantabria	171.
Pont-d´Ambon, Le	Dordogne	433, 434, 501.
Portel, Le	Ariège	8, 16, 17, 19, 56, 60, 62, 82, 91, 98, 105, 106, 108, 115, 119, 176, 241, 278, 280, 358, 382, 394, 400/402, 404, 418, 421/423, 426, 430/436, 442, 445, 462, 468, 477, 480, 482/486, 492, 497, 509/511, 513.
Quintanal, El	Asturias	40, 56.
Rascaño	Cantabria	113, 269, 448, 451, 511.
Raymonden	Dordogne	78, 489.
Rhodes	Ariège	442.
Riera, La	Asturias	40, 50, 99.
Réseau Clastres (Niaux)	Ariège	7, 32, 62, 79, 82, 99, 103, 105.
Roc-aux-Sorciers	v. Angles-sur-l'Ánglin	
Roc-de-Sers	Charente	18, 46, 112, 169, 489.
Roche de Birol, La	Dordogne	504.
Romanelli	Italia	181, 500.
Romito	Italia	181.
Roucadour	Lot	56.
Rouffignac	Dordogne	7, 16, 19, 31, 34, 38, 48, 52, 60/62, 64, 66, 67, 76, 78/80, 82, 91, 95, 98, 108/110, 119, 186, 215, 255, 288, 413, 415, 417, 490.

Nombre del abrigo o cueva decorada, yacimiento, objeto de arte mobiliar	Territorio	Página
Saint-Circq-du-Bugue	Dordogne	119, 504.
Sainte-Colome	Pyrénées Atlantiques	56.
Sainte-Eulalie	Lot	10, 19, 26, 31, 32, 40, 86, 88, 118, 174, 175, 180, 191, 443, 483, 486, 495, 497, 500, 511.
Salitre, El	Cantabria	9, 454.
Samoreli	Asturias	184, 186.
San Carlos	Cantabria	184, 186.
San Antonio	Asturias	40.
Santián	Cantabria	40, 491.
Sant Gregori de Falset	Tarragona, Catalunya	502.
Santimamiñe	Bizkaia, Euskal Herria, Comunidad Autónoma Vasca	5/9, 11, 12, 14, 16, 19, 22, 24/28, 31, 32, 35, 38/43, 52, 56, 58, 59, 61/69, 71, 75/77, 79/82, 85, 86, 93, 95/98, 100/102, 108, 111, 114, 115/119, 137, 158, 159, 161/163, 180, 186/191, 235, 236, 241, 245, 246, 248, 252, 253, 259, 266, 278, 279, 285/444/450, 452, 455, 457, 462, 464/470, 471/473, 478/488, 490/497, 501/505, 509, 513/515.
Sasiziloaga	Zuberoa, Euskal Herria, Pyrénées Atlantiques	56.
Santos, Los	Cantabria	171, 187, 433.
Ségriès	Basses-Alpes	75.
Siega Verde	Salamanca, Castilla y León	59.
Sinhikoleko Karbia	Zuberoa, Euskal Herria, Pyrénées Atlantiques	56, 62, 108.
Sotarriza	Cantabria	27, 40, 61, 101, 122, 171/175, 178, 181, 243, 353, 403, 443, 449, 450, 462, 464, 466, 473, 482, 483, 486, 497, 503, 504.
Sous-Grand-Lac	Dordogne	489.
Sovilla	Cantabria	56, 113.
Tarrerón	Cantabria	234.
Tête-du-Lion	Ardèche	7, 99.
Teyjat, La Mairie de	Dordogne	7, 16, 19, 66, 82, 91, 119, 192, 402, 489, 498, 509.
Tibiran	Hautes-Pyrénées	105.
Tito Bustillo	Asturias	34, 36, 45, 46, 50, 51, 54, 56, 65, 67, 84, 92, 93, 99, 102, 106, 109, 110, 113, 114, 117, 118, 160, 183, 192, 195, 249, 254, 262, 266, 267, 269, 270, 278, 279, 281/283, 353, 394, 403, 404, 413, 444, 445, 447/451, 455, 473, 474, 477, 478, 483, 488, 490, 492, 496, 497, 502, 505/509, 512/514.
Toro, El	Málaga, Andalucía	40.

Nombre del abrigo o cueva decorada, yacimiento, objeto de arte mobiliar	Territorio	Página
Torre	Gipuzkoa, Euskal Herria, Comunidad Autónoma Vasca	9, 36, 41, 67, 71, 77, 92, 111, 113, 117, 118, 179, 345, 394, 404, 434, 451, 455, 456, 495, 498, 502.
Traúno	Asturias	185, 186.
Trinidad, Doña	Málaga, Andalucía	78, 144, 216, 269.
Trois-Frères	Ariège	10, 15, 18, 19, 47, 56, 57, 62, 100, 105, 106, 113, 115, 176, 192, 279, 352, 402, 418, 442, 498, 503, 508, 509, 513, 514.
Tuc-d'Audoubert	Ariège	10, 15, 56, 100, 105, 112, 113, 115, 402, 418, 454, 503.
Urtiaga	Gipuzkoa, Euskal Herria, Comunidad Autónoma Vasca	9, 37, 50, 117, 118, 180, 229, 230, 353, 455, 486.
Ussat	v. Églises, Les	
Vache, La	Ariège	51, 56, 58, 61, 62, 77, 82, 86, 88, 91, 94, 107, 113, 115, 191, 402, 442, 456, 489, 498/500, 503, 505, 510.
Valle	Cantabria	111, 113, 117, 171, 172, 178/181, 269, 282, 443, 451, 455, 464, 483, 485, 488, 495, 497, 502.
Vignaud	Dordogne	475.
Villalba	Soria, Castilla y León	61, 155, 162, 461.
Villars	Dordogne	34, 50, 105, 119, 484, 489.
Villepin	Dordogne	19, 499.
Viña, La	Asturias	21, 54, 100, 105, 109, 113, 114, 125, 180, 185, 186, 266, 280, 283, 352, 394, 444, 451, 455, 475.
Zatoia (Zatoya)	Nafarroa, Euskal Herria, Comunidad Foral de Navarra	234.
Zubialde	Araba, Euskal Herria, Comunidad Autónoma Vasca	6, 92.

PRÓLOGO

• EL ARTE PALEOLÍTICO

«Desde hace ya tres cuartos de siglo, lo esencial de los trabajos sobre el arte parietal prehistórico se ha dedicado a conseguir una cronología y a encontrar el 'por qué' de las obras. Se revela en esta orientación la preocupación doblemente justificada de ubicar en el tiempo y de percibir el significado de unos documentos que están en el origen de modos de expresión que se han prolongado, a través de la escritura, hasta nosotros. Quedando todavía mucho por descubrir en cuanto al por qué de los símbolos representados en las paredes de las cuevas, todo o casi todo resta por saber en cuanto al 'cómo'» (A. Leroi-Gourhan, curso 1972/73 del Collège de France).

En la reflexión del experto André Leroi-Gourhan se identifican bien las coordenadas de metodología e intención en que ha debido moverse el autor de esta densa monografía sobre el arte rupestre paleolítico de Vizcaya; y sirve, a la vez, para apreciar (y, por tanto, encomiar) el esfuerzo especial que se ha debido aplicar en la sucesión de sus elaborados capítulos para renovar la percepción y explicación de esas manifestaciones.

Es bien conocida la fructífera dedicación del arqueólogo Javier Gorrochategui al conocimiento de la Prehistoria de Vizcaya y el especial interés que ha puesto siempre en la investigación del arte rupestre paleolítico. He seguido de hace tiempo sus trabajos, con él he intercambiado y discutido con provecho muchas opiniones y de él he recibido aprovechables clarificaciones sobre el poblamiento y la sucesión de las primeras formas culturales de esta zona. La utilidad evidente de este libro de Gorrochategui en lo inmediato para el ámbito de la Prehistoria, y en concreto del arte paleolítico, de Euskalerria se amplía notablemente si es considerado además como buen referente de por dónde deba ir la necesaria renovación (o sea profundización y progreso) de las monografías sobre la gráfica prehistórica; siendo muchas las dificultades de conocimiento que Gorrochategui ha ido afrontando a lo largo de su exposición, la forma de plantearlas y resolverlas hacen de este texto un buen punto de contraste para empresas similares.

No está de más recordar, al hilo de la reflexión de A. Leroi-Gourhan que abre la presentación de este libro, que el proceso de verificación y estudio del arte rupestre occidental se inició hace un siglo largo a partir de los hallazgos de M. Sanz de Sautuola en la cueva de Altamira (en 1880) y de E. Rivière en la cueva de La Mouthe (en 1895). Y que ahora mismo, partiendo de apreciaciones más o menos justificadas y de intuiciones de desigual calado, se han conseguido desarrollar cuadros de referencia crono-estilística (fundamentalmente los estructurados por H. Breuil en el primer cuarto de este siglo y por el mismo Leroi-Gourhan en los años 60) y establecer conjeturas acerca de su significado; sin que, obviamente, no todos los apoyos del discurso tengan el mismo valor probatorio ni asienten sus conclusiones con el mismo grado de certidumbre.

Quien se enfrenta a la abundancia y no buena conservación del variado efectivo de grabados, pinturas y figuras de bulto que el prehistórico situó en paredes y techos de las cuevas comprende fácilmente lo arduo de cualquier empresa que intente su lectura. El arte prehistórico no parece ser una mera copia de lo que aquellas gentes habrían visto sino una creación de imágenes condicionada por servidumbres técnicas y de demanda social: tras su apariencia inmediata se acogen las sensaciones y creencias de sus autores y destinatarios. Las combinaciones de los temas rupestres responden a un sistema de señales alusivo a valores diferentes, sin duda a un mitograma compartido por muchos grupos que en lugares no muy próximos y durante milenios se han servido de un repertorio básico de imágenes. Reconocido el arte paleolítico como expresión de un esquema compositivo definido, el reparto de las figuras por el plano de la cueva respondería a un dispositivo de ensamblaje entre ellas y con respecto a la topografía rupestre: la combinación - binaria o más compleja -, la 'jerarquía' y la ubicación de los temas parecen notablemente constantes a través del tiempo y uniformes en los diversos sitios. Tradiciones

arraigadas en los grupos impondrían los temas, las técnicas, el orden de ejecución de la obra y la oportunidad de su uso; la habilidad, y por qué no la fantasía, de cada artista marcaría algunas diferencias.

Pese a estar convencidos los prehistoriadores de la hondura significativa de este atractivo conjunto de representaciones rupestres –los 'por qué' y los 'cómo' que deseaba reconocer Leroi-Gourhan–, los estudios recientes sobre el tema se siguen reduciendo, en la mayoría de los casos, a la identificación formal de temas y estilos y a la presunción del ambiente cultural en que se produjeron. Casi nunca superan el estadio de analisis pre-iconográfico de los motivos (o sea, su reconocimiento formal), pues apenas consiguen identificar (es decir, acotar y establecer las pautas de las escenas) sus combinaciones ni su significado. Entre otras más generales, una dificultad muy específica (a más de su no siempre fácil lectura) impide el normal desarrollo del estudio de muchas obras del arte prehistórico: los grafismos rupestres están hoy «descontextualizados» (pues casi nunca se implican inmediatamente en una estratigrafía) y muy a menudo no son susceptibles de datación absoluta. Para alcanzar su más precisa determinación crono-cultural sólo se suele recurrir, de común, a argumentos de Tipología (= el/los estilo/s): los complejos grafismos son descritos e identificados mediante comparación con los reconocidos en otros sitios, conforme a modelos consagrados en clasificaciones 'clásicas'.

• UN BALANCE ACTUAL SOBRE EL ARTE RUPESTRE

Muy de moda hoy la articulación de series de acontecimientos en parcelas delimitadas por determinados hitos cronológicos (decenales, seculares y hasta, ahora mismo, milenarios) se me permitirá advertir que ahora mismo –en esta última década de 'nuestro' siglo, a cien años largos del descubrimiento para la Prehistoria del arte rupestre paleolítico y en los umbrales del nuevo milenio –dos hechos, creo que significativos, se perciben en torno al conocimiento de las manifestaciones gráficas prehistóricas: el interés creciente por su mejor custodia (= conservación) y la posibilidad (la necesidad) de recurrir a nuevas propuestas de análisis y estudio.

En este rincón del Sudoeste europeo en los años 90 se han descubierto bastantes conjuntos de figuras de especial interés en las cuevas de Zubialde (en Alava; cuyo proceso de autentificación detectó evidentes anomalías en su ejecución), Cosquer (Bouches-du-Rhône), Chauvet (Ardèche), Santo Adriano (Asturias), Covaciella (Asturias) o La Garma (Cantabria), etc. y en rocas al aire libre de Siega Verde (Salamanca) y del valle del Côa (Beira Alta). Son sitios importantes (llamativos por la cantidad de temas que contienen, por la calidad formal/técnica de muchos de ellos y por la originalidad del tratamiento y combinaciones de algunos) que han desatado una acogida expectante (y hasta duramente polémica) en los medios de comunicación, mediando intereses ajenos (políticos, económicos, mediáticos o de promoción turística) que han interferido la mesura de la reflexión metodológica que requerían. Su descubrimiento ha servido inmediatamente para avivar el debate sobre procedimientos de validación del efectivo gráfico parietal y para afinar la precisión de algunos sistemas de análisis y datación. Por otra parte, y también en estos años, la proliferación de hallazgos de representaciones prehistóricas sobre roca en ámbitos mucho más remotos, de fuera de Europa, ha exigido la puesta a punto de ambiciosos programas internacionales de documentación.

Al final de este siglo algunos teóricos creen haber percibido el inicio de una etapa postestilista en el estudio del arte rupestre: pretendiendo completar, con analíticas «objetivas», las carencias de la hasta ahora más habitual mera consideración estilística y superar así sus nada infrecuentes errores. Para alcanzar esa deseada –¿inaccesible? –objetividad («científica») se habría de recurrir a técnicas aplicadas no accesibles hace pocos años (pero tampoco ahora siempre utilizables, ni sin inconvenientes a veces insalvables): como la datación absoluta directa por C14/AMS de algunos pigmentos o soportes, el análisis de la materia pictórica y de las técnicas de trazado de los grabados o la individualización de las «caligrafías» intentando determinar manos o autoría (personal o de escuela) en los conjuntos rupestres.

Muy en particular, la lectura –el disfrute – de esta buena monografía suscita el recuerdo de varias cuestiones sobre nuestro arte prehistórico cuya solución habría de ser rápidamente abordada por quienes detectan de oficio (tanto da por cargo que por encargo) el poder de orientar la «política general« de la Cultura y la gestión/colación de los mínimos imprescindibles recursos para gestionarla. Son cuestiones que afectan muy directamente a los conjuntos rupestres más próximos; es oportuno recordarlas, frente a la euforia/propaganda de algunos medios de comunicación y de la mayoría de los responsables implicados.

En primer lugar, y aunque se empieza a generalizar el sentimiento de que esos bienes, de conservación tan frágil, deben ser protegidos eficazmente, las administraciones sólo de forma muy tímida empiezan a intentar contrarrestar las causas (sobrecarga del uso turístico, agresiones de otras explotaciones irreversibles, contaminación ambiental...) o el efecto de su deterioro. No es suficiente la política de protección del arte rupestre de cara a su presentación pública (para su observación, estudio y deleite... por el público en general y por los expertos); y, en no pocos casos, habrá que reconocer que tal política no existe pues se intentan resolver los proble-

mas de protección detectados con el cerrojazo (es decir, con una limitación numérica indiscriminada de visitas/horario o con la clausura incondicional de la caverna) sin mediar estudio alguno que diagnostique las causas del deterioro y arbitre la posibilidad de su remedio.

Por otra parte, resulta ilustrativo recordar las circunstancias del reconocimiento –es decir las fechas en que se conocieron (se descubrieron) y, más o menos seguidamente, se publicaron con determinada extensión –de los tres sitios rupestres de Vizcaya y de los de las provincias inmediatas. En el caso de Vizcaya se trata de los conjuntos de Venta Laperra que se descubre en 1904 (y se publica inicialmente en 1912 en un capítulo de la monumental «Les Cavernes de la Region Cantabrique»), de Santimamiñe cuyo repertorio gráfico se detecta en 1916 (su monografía se imprimió en 1925, en un volumen exento, por la Diputación Foral) y de Arenaza en 1973 (presentadas sus figuras en una separata de la revista «Vizcaya» de 1974). Guipúzcoa cuenta hoy con los santuarios rupestres de las cuevas de Altxerri que se descubre en 1962 (con monografías detalladas que se publican en «Munibe» en 1964 y en 1976) y de Ekain en 1969 (con sucesivas memorias extensas publicadas en las series de «Munibe» en 1969 y en 1978). Los grabados de la cueva de Alkerdi en Navarra fueron descubiertos en 1930 (con presentación inicial como comunicación a un congreso en 1933 y revisión más precisa en artículo de la revista «Príncipe de Viana» en 1974). En Baja Navarra son tres los conjuntos rupestres ubicados en la colina de Gaztelu/Isturitz: el de la cueva de Isturitz/Grande Salle que se detectó en 1913 (y no ha sido publicado «in extenso»), el de la cueva Haristoi/galería Laplace en 1955 (fue genéricamente presentado en un volumen misceláneo de Prehistoria en 1970) y el de la cueva de Erberua en 1975 (con avances de su contenido en artículos del «Bulletin de la Société Préhistorique Française» de 1980 y 1983; a más de una monografía extensa en tesis doctoral inédita). Y en Zuberoa se hallan las figuras rupestres de las cuevas de Etcheberriko-Karbia y de Sasisiloaga descubiertas en 1950 (y publicadas ambas en la revista «Gernika-Eusko Jakintza» en 1952) y de la de Sinhikoleko-Karbia en 1971 (con presentación en el «Bulletin de la Société Préhistorique Française» de 1974).

En suma, en una buena parte de estos conjuntos vascos de arte parietal se aprecia (y la observación es, desgraciadamente, ampliable a la mayoría de los conjuntos de arte rupestre de los territorios próximos hacia el Oeste –en Cantabria y Asturias –y al Este –en Landas, Altos Pirineos y Aragón -:

a, que se incorporaron al listado general del arte paleolítico hace ya cierto tiempo, lo que, teniendo en cuenta el rápido progreso metodológico –tanto en análisis como en teorización –de la Prehistoria, es (puede ser) siempre bastante o hasta demasiado tiempo;

b, que salvada la primera responsabilidad de los descubridores y/o investigadores iniciales, transcurridas ya algunas o –en casos –muchas décadas no se ha/n ido produciendo la/s adecuada/s (imprescindible/s) revisión/ones extensa/s (por ejemplo, en las cuevas con arte rupestre de Zuberoa y de Vizcaya, en las de la colina de Gaztelu/Isturitz o en Alkerdi) a la luz de tantas posibilidades que la moderna Arqueología ha venido aportando a la Prehistoria de nuestro tiempo;

c, que son excepcionales las actuaciones conservadoras positivas y eficaces de una buena política cultural: como los estudios sistemáticos de los factores de protección en las vecinas cuevas de la Peña de Candamo (Asturias) y de Altamira (Cantabria) o las excelentes réplicas (y presentación) de la misma Altamira y de Ekain, ambas en avanzado estado de ejecución y cada una con su especificidad y destino propios. Frente a lo que es penoso repasar el listado de muchas otras situaciones de omisión o dejadez de los «gestores de la Cultura» (¿faltos de medios o de energía, de disposición o de iniciativa?) para con estos bienes patrimoniales. Por concretar la situación en la lista de los doce conjuntos rupestres paleolíticos vascos, recordaremos que: hay factores agresivos inmediatamente amenazadores (canteras) de la integridad física de las cuevas cuya detención no se ha producido (Alkerdi) o lo ha sido de forma poco convincente (Arenaza); se ha optado por la clasusura (tanto da absoluta o mediando una prácticamente insalvable dificultad de acceso –por ausencia de guías y normativa precisa–) de bastantes sitios (tales Arenaza, Altxerri, Alkerdi, Erberua, Sinhikole, Sasisiloaga y Etcheberri) para evitar su mal uso o destrucción; y nada (o muy poco eficazmente) se ha hecho para reconocer las condiciones naturales de los conjuntos rupestres y sus parámetros de conservación ni para evaluar sus riesgos de deterioro en la mayoría de los casos (como en Venta Laperra, Arenaza, Altxerri, Alkerdi, Isturitz, Haristoi, Erberua, Sinhikole, Sasisiloaga y Etcheberri).

• LA APORTACIÓN DE ESTA OBRA

El libro de Javier Gorrochategui destaca hoy en especial porque aborda un completo estudio de tres sitios interesantes del arte paleolítico francocantábrico: muy próximos en el espacio, el hecho de estar dotado cada uno de ellos de características especiales (en temas, técnicas, disposición y cronología) incrementa el interés que, como referente de comparación, aporta su estudio compartido. Estamos ante un sólido trabajo de investi-

gación, de contenido apretado, con afirmaciones importantes y sugerencias esclarecedoras, en cuyo discurrir se evidencia un profundo conocimiento crítico del conjunto de opiniones y sistemas de interpretación desplegado en la muy extensa bibliografía hasta ahora producida por los prehistoriadores. Sus páginas acogen las mejores posibilidades actuales de definición formal del grafismo rupestre, aplicándolas con mucho cuidado a estos santuarios rupestres.

A lo largo de estas páginas ha su autor conseguido mantener un nada fácil equilibrio entre lo objetivo y lo conjetural: es decir, entre la percepción/descripción de las representaciones gráficas y la interpretación que suscitan. La preparación metodológica de su autor se despliega a lo largo de este trabajo de investigación, combinando una muy fina interpretación formal con sugestivos análisis de los estilos rupestres en su secuencia; y aportando un considerable esfuerzo de contextualización de estas manifestaciones gráficas en los ámbitos culturales de la Prehistoria vasca inmediata y del gran territorio cantábrico/pirenaico.

Entre otros muchos valores que cualquier lector percibirá, destaca la firmeza del análisis iconográfico puesto en juego por Gorrochategui en cuanto a que:

– ha determinado muy bien las unidades gráficas (los «temas») de cada panel a partir de una detenida descripción de las representaciones y la clasificación de su tipología y paralelos;

–ha analizado los recursos expresivos utilizados (por ejemplo, los sistemas de integración de los grafismos en el soporte, la articulación de los temas en grupos y conjuntos o las peculiaridades estilísticas y de autoría);

–ha intentado establecer así –con propuestas, de cierto, muy sugestivas– la historia de la composición de cada santuario y de sus paneles;

–en particular resulta muy sólido el análisis arqueológico de las secuencias de los grafismos en el nada fácil conjunto de Santimamiñe, precisando su periodificación a partir de un análisis bien trabado de la seriación de los modos del tratamiento formal (temas, técnicas y convenciones) y de sus combinaciones.

Este libro supera, pues, decididamente lo hasta ahora publicado sobre el arte rupestre de Vizcaya, cuya bibliografía –tal como se recordaba –adolece, tanto en revisiones de conjunto como en las monografías individuales de cada cueva, de llamativa antigüedad. ¡Que el esfuerzo aportado por Gorrochategui sobre los tres santuarios de Venta Laperra, Arenaza y Santimamiñe (que los prehistoriadores hemos de agradecer por su intensidad y, no menos, por la validez de su desarrollo y la riqueza de sus conclusiones) sirva de referente positivo para tantas revisiones/profundizaciones deseables sobre otros conjuntos regionales del arte rupestre de su mismo ámbito franco-cantábrico!

Ignacio Barandiarán
Universidad del País Vasco
Vitoria/Gasteiz, 9 de setiembre de 1999

LAS CUEVAS DECORADAS PALEOLÍTICAS DE BENTA LAPERRA, AREATZA Y SANTIMAMIÑE (BIZKAIA). REPERTORIO ICONOGRÁFICO, PROYECCIÓN ESPACIAL, ANÁLISIS FORMAL, ESTILÍSTICO Y PROCESO DECORATIVO

Xabier Gorrotxategi Anieto

PARTE 1ª

LOS PRESUPUESTOS METODOLÓGICOS DE LA INVESTIGACIÓN

INTRODUCCIÓN

Una cueva decorada paleolítica consta de una serie de elementos, testimonios plásticos o decorativos plasmados o depositados espacialmente en un entorno, de habitación o frecuentación, una caverna en diferentes tramos, diferenciados según el uso humano de los mismos. Estos testimonios forman un repertorio iconográfico, y como tales elementos materiales obra del hombre son paralelizables a un yacimiento, cuya interpretación es factible mediante una investigación arqueológica (1). Pero, frente al yacimiento estratigráfico, el documento humano no se destruye en su contexto parietal al hilo de la investigación y además aparece generalmente en su lugar original y no en lugar secundario (Clottes, J. 1993b). Por ello, y a pesar de ser muy vulnerable a la degradación, en él son susceptibles de ser aplicados continuamente en el tiempo nuevos métodos de trabajo.

Esta investigación nació con el objetivo de aplicar una serie de variables de estudio en tres cuevas paleolíticas decoradas del occidente de Euskal Herria, las de Benta Laperra (Venta Laperra), Areatza (Arenaza) y Santimamiñe, es decir, con el objetivo de llevar a cabo la crítica interna de una serie de documentos iconográficos parietales. Esas variables internas de estudio constituyen una investigación arqueológica basada en la determinación y caracterización de cada repertorio iconográfico en el espacio individualizado de cada cueva objeto de estudio.

Este planteamiento era fruto de una necesidad de la investigación, ya que en las cuevas citadas los estudios científicos se habían realizado hacía tiempo y el nivel de análisis sobre las representaciones parietales había variado notoriamente desde entonces. Además, el grado de comprensión de cada cueva no se había enriquecido sustancialmente con el paso del tiempo, aunque hubiese aportaciones complementarias más o menos relevantes, dado que los repertorios iconográficos se conocían por versiones también de época y no podían ser utilizados para aplicar otro tipo de planteamientos. En efecto, la confrontación previa de las versiones conocidas con los originales y la aplicación de una serie de criterios de análisis para culminar ese trabajo llevó a la constatación de su ineficacia para el fin propuesto y a la necesidad de levantar unas versiones más ajustadas a los originales, que hicieran viable la investigación.

En ella, además de establecerse un modelo de estudio para una cueva decorada paleolítica, este se aplicó a las tres cuevas citadas porque su pluralidad de respuestas estilísticas y técnicas, y su ubicación geográfica diferenciada, aun dentro de un marco natural común, hacían posible la proyección en ellas de la secuencia estilística y temporal reconocida en el arte paleolítico. Por otra parte, los repertorios iconográficos diferenciados mostraron, en cuanto se comenzaron a aplicar diferentes aspectos, que se podía considerar de manera expresa el momento de disolución del arte paleolítico, cuestión que nos parecía igualmente trascendente.

En conjunto, la investigación se proponía constatar la proyección espacial de los caracteres del repertorio y proponer la articulación cronológica de los mismos, mediante una crítica interna del documento parietal y la determinación de los tiempos relativos de elaboración de las representaciones. Precisamente la

(1) Se han realizado también interpretaciones desde otros puntos de vista, posibilitándose el uso de las manifestaciones paleolíticas con diversas finalidades políticas, religiosas, económicas, turísticas, ideológicas o sectarias (Freeman, L. G. 1994).

localización topográfica del arte parietal paleolítico es su carácter analizable más seguro, siendo además la distribución de la ornamentación la primera expresión de su estructuración (Bouvier, J.-M. 1993). Sin embargo, no se han aplicado todas las variables de estudio porque estas entran dentro del campo de los estudios multidisciplinares realizados por equipos de trabajo. Así, la investigación se centra en el análisis espacial, formal y estilístico de las figuraciones de animales y trata de plantear un modelo interpretativo para cada repertorio sobre el que poder aplicar con posterioridad diferentes programas, de análisis de pigmentos, o de datación absoluta, entre otros, que se han diseñado y propuesto y esperemos también que se puedan culminar a corto plazo.

Establecer una hipótesis previa de articulación espacio-temporal de cada conjunto parietal es una condición necesaria que debe anteceder a otros estudios exhaustivos, o a la aplicación de cualquier analítica y no sólo para el caso de las dataciones absolutas (Clottes, J. 1994a). Sin embargo, no se hace explícito este planteamiento en diversos estudios llevados a cabo en los últimos años aplicando nuevas analíticas de pigmentos o dataciones absolutas, salvo casos contados como Cougnac (Lorblanchet, M. 1994). Por ello, el contexto iconográfico es excesivamente genérico, enmarcándose los análisis en amplios conjuntos de figuras representativas de técnicas y modelos formales globales, como por ejemplo los llamados «polícromos» o las pinturas negras realistas. A nuestro juicio la articulación y caracterización interna de las representaciones de cada conjunto parietal siguiendo un método arqueológico es una condición metodológica para la validación de las dataciones absolutas, tal como lo es el método estratigráfico para las mismas en cuanto a las capas que conforman un yacimiento convencional, de tal manera que las dataciones absolutas pueden ser rechazadas, confirmadas o afinadas.

La investigación se ha realizado a lo largo del tiempo de una manera procesual, siendo los pasos sucesivos el calco de la cueva decorada de Santimamiñe, realizado con un ayuda del Ministerio de Educación durante el curso 1977-78, el estudio del repertorio gráfico de Santimamiñe, mediante una beca de la Caja de Ahorros Vizcaina durante el curso 1981-1982, la excavación del depósito «Zezenaren Plataforma» de Areatza (año 1981), con una subvención de la Diputación Foral de Bizkaia (2). Durante años sucesivos se levantaron paralela y procesualmente los calcos y levantamientos fotográficos de las cuevas de Areatza y Benta Laperra. Por último, se realizaron sendos repertorios fotográficos de Areatza y Santimamiñe en 1997.

1. EL INTERÉS DEL REPERTORIO GRÁFICO DE BASE

En una visión general previa sobre los diferentes estudios, generales o particulares, que abarcan el arte paleolítico se observan una serie de circunstancias que determinan los tipos de investigación realizados. Estas circunstancias deben ser consideradas puesto que ayudan a la comprensión de las interpretaciones que se han realizado sobre este arte paleolítico y a la formulación de nuevas hipótesis de trabajo.

En el acercamiento a cada santuario concreto una primera cuestión a considerar es la **certificación de su autenticidad**. Esta viene avalada usualmente por el estudio interno y crítico del repertorio decorado y favorecida generalmente por las circunstancias del descubrimiento (por ejemplo para los casos en que la cueva estaba cerrada) o del contexto (existe un yacimiento de habitación en el vestíbulo) que juegan a favor de su autenticidad. Aunque en estas condiciones se encuentra la casi totalidad de cuevas decoradas, también se han presentado ciertos repertorios problemáticos, como el colectivo parietal de la cueva falsificada de Zubialde (Altuna, J.; Apellániz, J. M.; Barandiarán, I. 1992) o la falsificación de pinturas parietales y objetos mobiliares de la cueva asturiana de Cueto de Lledías (Barandiarán, I. 1973a, 117-118). En realidad las falsificaciones no son ajenas al arte paleolítico, tanto en el ámbito parietal como en el mobiliar, y se han constatado en espacios geográficos variados: obras mobiliares suizas (Bandi, H.-G. 1982), aragonesas (Beltrán, A. 1993, 27), cántabras (El Pendo, Barandiarán, I. 1994, 47), o diversas falsificaciones mobiliares y parietales paleolíticas, entre otras, a escala peninsular (Montes, R. 1993). Además, algunas falsificaciones se intercalan en santuarios con figuras verdaderas, como las que se atestiguan en la cueva de Ker de Massat (Barrière, Cl. 1990, 95), en Bédeilhac (Sacchi, D. 1993, 313) o en la cueva cántabra de Los Emboscados (Balbín, R. De; González Morales, M. R.; González Sainz, C. 1986, 241, 243 y 261-262), sin contar otras pequeñas y localizadas manipulaciones o alteraciones de obras en cuevas abiertas al público. En este campo de los fraudes existen ejemplos relevantes, como la falsificación de cantos pintados azilienses, en cuyo repertorio histórico un 18% (105 de un total de 566) de los cantos objetos de estudio son falsos, lo que muestra la envergadura del problema (Couraud, Cl. 1977, 26-27). Tampoco faltan en este tema las controversias sobre santuarios verdaderos, tanto desde los comienzos de

(2) Ayuda para la realización del trabajo práctico «Calco de las figuras rupestres de la cueva de Santimamiñe», por el Instituto Nacional de Asistencia y Promoción del Estudiante, Ministerio de Educación y Ciencia, 1978. Beca para la realización del trabajo de investigación «Estudio de las figuras rupestres de la cueva de Santimamiñe, Gernika, Vizcaya», por el Departamento Cultural de la Caja de Ahorros Vizcaina, 1981-82, v. Gorrochategui, J. 1982. El resto de los trabajos se ha realizado sin ninguna ayuda económica.

la determinación del arte paleolítico, de lo que es un ejemplo clásico Altamira (Delporte, H. 1989b), como en momentos posteriores, por ejemplo modernamente, la cueva de Rouffignac (Beltrán, A. 1957).

Estas circunstancias controvertidas han producido un interés en establecer criterios de discriminación de figuras antiguas y recientes, como ocurre para el caso de Los Emboscados, para el de los cantos rodados azilienses citados o para figuras modernas intercaladas entre las antiguas en Mayrière-Supérieure (Dams, M.; Dams, L. 1979). Con la misma finalidad se explicitan los caracteres de diversos tipos de trazos negros de las paredes de la cueva decorada de La Martine (Domme) correspondientes a diferentes momentos y técnicas (Delluc, B.; Delluc, G. 1983, 23-28) (3). También en la cueva de Aldène (Vialou, D. 1979a, 27-28), se determinan una separación de trazos antiguos y modernos de las representaciones e igualmente la autenticidad de figuras de animales (op. cit., pp. 63-74), constatándose el uso de zarpazos y bultos naturales en las figuras, completadas con trazos modernos.

Esta problemática ha llevado a la articulación de una serie de **categorías de autenticación o autentificación** (Sacchi, D. 1993), que son también elementos de periodización o cronologización (v. ap. 5.3.19.2, «Criterios de periodización», p. 97): 1) criterios absolutos, como la datación radiométrica por acelerador de partículas; 2) criterios objetivos, como el recubrimiento de paneles decorados por niveles arqueológicos, el enterramiento de fragmentos parietales por niveles arqueológicos, la clausura de la cavidad (en Gazel por un tapón de arcilla y formaciones estalagmíticas, v. Sacchi, D. 1984, o en Erberua, Montespan y «Réseau Clastres» por corrientes de agua), las dataciones radiométricas indirectas (sobre carbones del suelo asociados a las figuras, como en la Tête-du-Lion, v. Combier, J. 1984, o sobre los hogares asociados en el conjunto cerrado de Fontanet, v. Vialou, D. 1986) y las analogías estilísticas y temáticas entre figuraciones parietales y mobiliares (como en Altamira y El Castillo); 3) criterios relativos, como la plasmación de especies extintas (por lo menos hasta que la difusión de los hallazgos permite una cierta precisión en una posible falsificación actual), los revestimientos de calcita más o menos localizados (proceso atestiguable hasta nuestros días, por ejemplo en Teyjat causando la pérdida paulatina de representaciones desde su descubrimiento), la aparición de una pátina o película polvorienta uniforme formada por el lento paso del tiempo, la desagregación de las paredes (con el consiguiente borrado de las obras), la sobreimposición de grafitos históricos, los argumentos estéticos. En conjunto el esfuerzo de demostración de la antigüedad de los repertorios rupestres es todavía en nuestros días asistemático y solo tangencialmente se interrogan los investigadores sobre esta problemática (Barandiarán, I. 1995).

Proyectando esta cuestión en el ámbito que nos ocupa, hay que decir que en los santuarios contemplados en esta investigación, los de Benta Laperra, Areatza y Santimamiñe, existe unanimidad por parte de los investigadores sobre su adscripción a tiempos paleolíticos. Sin embargo, nosotros recalcaríamos que es el estudio interno de cada cueva parietal el que posibilita la autentificación de cada una de ellas, es decir, la virtualidad de una integración de los rasgos identificados en cada cueva con otros semejantes presentes en otras cuevas y pertenecientes a un mismo tiempo pasado. Tanto la aplicación de la investigación en los tres colectivos, tal como se presenta aquí, es decir las variables de análisis, como la proyección e identificación de los rasgos respectivos en otros conjuntos iconográficos, son una prueba del valor histórico de estas tres cuevas decoradas.

Las interpretaciones generales sobre el arte paleolítico requieren una serie de estudios monográficos previos, especialmente aquellos referidos a la composición de cada santuario, entendido éste como la totalidad de los temas en un determinado entorno topográfico (Laming-Emperaire, A. 1962). Es decir, en un primer nivel de investigación se coloca cada cueva como unidad singular de análisis, aunque cobra pleno sentido al proyectarse sobre otras unidades de análisis del entorno (Ucko, P. 1989, 308). Para ello hay que establecer el **repertorio sistemático de representaciones**, figuradas o abstractas, base objetiva que posibilita la aplicación de unas variables de estudio y la consiguiente realización del análisis crítico interno del santuario. Este repertorio de base del arte paleolítico es consecuencia de los planteamientos teóricos y de los recursos técnicos del momento en que fue realizado (4). Por ello repertorios antiguos pueden no resultar apropiados para los planteamientos de análisis de una investigación más moderna: cada etapa de investigación necesita una base objetiva adecuada a sus propios postulados teóricos. Esto quiere decir también que el repertorio previo no es catalogado y descrito de una manera neutra puesto que cada estudio es expresión de los planteamientos propios del investigador que se acerca al mismo. Si bien, los postulados proyectados a lo largo de la historia de la investigación del arte paleolítico no suelen modificar

(3) Trazo de aspecto pulverulento negro con fragmentos alargados (por uso de carbón de madera), trazo negro algodonoso, trazo de aspecto gris graso con estrías longitudinales (por uso de lápiz de grafito), trazo de aspecto pulverulento que recuerda a los frotamientos con carbón de madera, pero monomórfico y sin fragmentos alargados o angulosos (por lápiz de manganeso).

(4) Sobre las condiciones del inventario como repertorio de caracteres técnicos y estilísticos se reflexiona en Laming-Emperaire, A. 1962, 151-154.

tan sustancialmente ese acercamiento a la catalogación sistemática de las representaciones, por lo menos en cuanto a la identificación temática y al reconocimiento de conceptos básicos plasmados, de tipo técnico o estilístico. Sí ha cambiado la serie de elementos a analizar y la profundidad de los planteamientos, tanto en lo referente a las propias representaciones como al contexto de las mismas, es decir, a las relaciones entre el marco físico y las representaciones. Este enriquecimiento en el número de criterios a considerar y sobre todo en la escala de aplicación de los mismos es lo que justifica la recatalogación y el estudio de cada repertorio figurado (5).

En esta cuestión del repertorio de base constatamos un cambio relevante entre los estudios antiguos y los recientes, referido a la **zonificación y numeración de las representaciones**. Se observa, por ejemplo, tanto en la catalogación general de Santimamiñe (Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925) como en la reconstrucción de los diversos conjuntos o paneles que no hay interés por una lectura «ordenada» (aunque sea desde una perspectiva actual), de tal manera que la numeración no es correlativa con respecto a la localización de las representaciones. En este tipo de catalogación hay una dificultad objetiva de lectura de las imágenes, no dando importancia al espacio en el que se circunscriben las representaciones, ya que se interpreta la cueva paleolítica decorada como una suma de elementos individuales desconexionados. En estas circunstancias se encuentran múltiples casos, como por ejemplo Altamira (Breuil, H.; Obermaier, H. 1935, edic. de 1984), y la lectura se dificulta aún más si no existen planos pormenorizados de situación y de composición de las diferentes agrupaciones de representaciones. En el caso de las antiguas cartografías sobre La Pasiega se ha observado la incorrecta colocación de las representaciones, hasta el punto de distorsionarse la distribución de las mismas y por lo tanto la posible organización del repertorio en figuras de entrada, paso o fondo; a la vez que se produce una simplificación general de la misma (González Morales, M. R. 1989b).

La numeración siguiendo un criterio topográfico dado tampoco garantiza una visión estructural de la cueva sino sólo una aproximación más objetiva, aunque no está exenta de dificultades, e incluso la numeración aparentemente objetiva de las figuras puede ser también una pura arbitrariedad (Lothe, H. 1972). Un problema añadido es que las cavidades subterráneas han sufrido modificaciones relevantes en su estructura y a veces resulta comprometida la reconstrucción del espacio original; en ocasiones se muestran tan dislocadas que las agrupaciones realizadas pueden tener un alto índice de subjetividad (Ucko, P. 1989, 287-296). De ahí que un estudio geológico sea una cuestión trascendente y previa a la constatación del repertorio iconográfico en el espacio. Y naturalmente en la misma línea la aplicación de técnicas de registro gráfico de la cavidad, como la topografía arqueológica subterránea, conjunto de documentos precisos y de gran dimensión que aspiran a ser la base de todo estudio ulterior de la cavidad, asociando tres disciplinas: la espeleología, encargada de la exploración de los elementos significativos; la topografía, a quien compete la localización precisa en el espacio; y la arqueología prehistórica, ocupada en el inventario de trazos y vestigios (Rouzaud, F.; Wahl, L.-B. 1989 y Rouzaud, F. 1993).

Como consecuencia de la inadecuada colocación en el marco físico y frente a las representaciones de acompañamiento, los conjuntos deben ser reconstruidos a posteriori mentalmente, como una yuxtaposición de figuras o signos individuales. Esta información locacional fragmentaria la encontramos todavía en memorias modernas como las de Altxerri y Ekain (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976 y 1978), Las Monedas (Ripoll, E. 1972a), Le Portel (Beltrán, A.; Robert, R.; Vézian, J. 1966), donde no aparecen reconstrucciones de grupos sino una simple adición de representaciones individuales las más de las veces, por referirme a aquellas cuevas que tienen una relación más directa con esta investigación (6). De ahí se deriva una cierta distorsión intelectual de la información de base, que en realidad está formada por las representaciones asociadas en su entorno físico y en el contexto del resto de representaciones y no sólo por una mera yuxtaposición de elementos aislados.

Esta situación no sería un inconveniente si se hubiese producido una renovación de los repertorios empleando técnicas y planteamientos actuales. Sin embargo, hoy en día no existen monografías modernas sobre un buen número de santuarios paleolíticos, especialmente de los cantábricos e incluso de los más famosos (7) (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 8), como se pone de manifiesto al consultar un repertorio actual

(5) Sobre estas cuestiones se ha ocupado atinadamente Clottes, J. 1986/87 y 1989a, enjuiciando los inventarios existentes, reflexionando sobre su fiabilidad y poniendo de manifiesto las contradicciones de método de los investigadores así como la diversidad de atribuciones existentes para una misma obra y también para el encuadre cultural y cronológico de los diversos santuarios.

(6) Lo que no va en detrimento del valor de esas investigaciones.

(7) En Lorblanchet, M. 1993c se estudian las representaciones del techo de Altamira a lo largo de la historia de la investigación, como modelo de conjunto de representaciones notable (y el primero) reproducido fragmentariamente (para cada figura, el grabado se reproduce separado de la pintura, v. Breuil, H.; Obermaier, H. 1935, y ambos del soporte en el que se encuentran, este último utilizado notablemente por los magdalenienses) señalándose que el esquema de conjunto ha sido reproducido por generaciones de tal manera que «aujourd'hui encore aucun relevé correct de ce monument n'a été publié», op. cit., p. 72.

(González Echegaray, J.; González Sainz, C. 1994). Con ello no negamos el valor de los **repertorios antiguos**, algunos de indudable rigor, como los atestiguados para cuevas cantábricas (Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L. 1912), considerando que las versiones de las representaciones fueron levantadas a mano alzada o a partir de fotografía, y naturalmente otros más modernos, en general realizados sobre base fotográfica (8). En conjunto, estos repertorios antiguos poseen un bagaje de planteamientos de estudio y de interpretación propio de esas etapas de la investigación arqueológica y el repertorio gráfico de las representaciones es acorde con el contexto técnico del momento de su realización. Las versiones usualmente no reflejan con exactitud las inflexiones del contorno del animal, y menos cuando son dibujos a mano alzada, aunque tengan un gran mérito por las circunstancias en que fueron realizados. Estas versiones cumplían unos objetivos propios, la identificación temática y la determinación del estilo o aire general de la representación y no cuestiones más pormenorizadas, como el tipo de trazo o la estructuración segmentada de la figura, por ejemplo. La acción de documentar por calco se limitaba al reconocimiento de las formas y contornos sin importar la profundidad y la anchura del trazo grabado, primando la determinación de la imaginería o representación de imágenes sobre el análisis tecnológico del trazo o la investigación de las relaciones entre obra y soporte (Aujoulat, N. 1993a, 319).

En consecuencia, a partir de dibujos no exhaustivos no se puede profundizar en el análisis de las representaciones, dificultándose la determinación del proceso interno de realización de cada figura, la captación de posibles añadidos y repintes, o la concreción del estilo formal de la misma, preocupaciones más modernas a las que son ajenos los investigadores de tiempos pasados. Por otra parte las limitaciones técnicas de época llevan incluso a interpretar de manera diversa los temas representados, como en la cueva del Salitre (Miera, Cantabria), donde las fotografías infrarrojas denotan la existencia de varias figuras pintadas en negro, un caballo y un posible bóvido (Cabrera, V.; Bernaldo De Quirós, F. 1981, 142-144) donde anteriormente sólo se había constatado una cierva pintada en negro (Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L. 1912). Junto a ello existen otras limitaciones, internas a las versiones levantadas, apuntándose incluso la mediocridad de ellas (Lothe, H. 1972). Por ello, como señala Clottes, J. 1986/87, 66: «Todos los antiguos inventarios... deben revisarse con ojo crítico, utilizándose unos criterios muy explícitos y mucho más estrictos, a fin de no sustituir con nuestra propia subjetividad la de nuestros predecesores».

La inexistencia de un repertorio con versiones rigurosas y también de una interpretación crítica moderna limitan seriamente la interpretación, no sólo de cada santuario, sino también a nivel más general (9). Aun cuando el investigador tenga un conocimiento directo de cada santuario, la referencia última del mismo es la memoria sistemática realizada previamente y por lo tanto las conclusiones o interpretaciones se realizan en buena medida en función de ella. Podríamos pensar que en el planteamiento interpretativo general se filtran las deficiencias previas que pueda haber, utilizándose sólo aquellos elementos de mayor grado de significatividad y prescindiéndose de los temas dudosos (Laming-Emperaire, A. 1962). Sin embargo, constatamos frecuentemente que eso no ocurre así y que la interpretación general que se realiza sobre un santuario es consecuencia directa del valor de esa memoria científica preexistente. Y en ocasiones determinados aspectos parciales, como temas discutibles o de difícil concreción, o también versiones no rigurosas, se toman como ilustrativos del conjunto. Con ello puede llegar a deformarse la visión general del santuario, de lo que es un buen ejemplo el supuesto uro grabado de Santimamiñe, en realidad un caballo pintado en negro; o los simples repertorios actuales donde figuras discutibles están incorporadas como de determinada especie dentro del resumen estadístico general (10). A pesar del esfuerzo de documentación todavía en investigaciones modernas se constatan las limitaciones de la base documental. Incluso en repertorios aparentemente completos, como el de Altxerri (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976) observamos que la reproducción rigurosa abarca sólo a una parte del colectivo representado, precisamente a las obras grabadas, en detrimento de las pintadas. De esta deficiencia se resiente el análisis de la obra gráfica pin-

(8) También hay monografías modernas exhaustivas (Barandiarán, I. 1974a, sobre Alkerdi), tanto en el aporte documental como en los planteamientos analíticos, constatándose en nuestros días un esfuerzo por realizar un corpus documental mucho más riguroso (v. Moure, J. A.; González Sainz, C.; González Morales, M. R. 1991, para los casos de Covalanas y La Haza), si bien inevitablemente irregular en cuanto a resultados.

(9) Inevitablemente las lecturas de las representaciones tienen un grado notable de subjetividad, como puede observarse en las variaciones, incluso del mismo autor y en un plazo de tiempo no muy largo sobre la misma obra. Así por ejemplo en el repertorio de lecturas revisadas sobre el arte mobiliar vasco de Apellániz, J. M. 1990b, 77-78, con obras mobiliares de Ekain, Areatza, Ermittia, Lumentxa, Urtiaga, Bolinkoba, Santimamiñe y Torre, si las comparamos con lecturas anteriores del propio autor (v. bibliografía).

(10) Sobre las dificultades de las identificaciones temáticas se reflexiona en González Morales, M. R. 1989b, a cuenta de tres posibles atribuciones de renos de La Haza, Covalanas y La Pasiega, que, de ser aceptadas, transformarían de manera notable el repertorio reconocido anteriormente.

tada de la propia cueva de Altxerri, que representa un porcentaje nada desdeñable del 35,6% de las representaciones publicadas (op. cit., p. 144). Es cierto también que la mala conservación de las figuras es a menudo un serio impedimento para la realización de versiones, cuyo levantamiento es un reto técnico que deberá ser abordado en el futuro.

En cuanto a la **evolución de las técnicas de documentación** sobre las representaciones parietales se reconocen en nuestros días una serie de etapas (Aujoulat, N. 1987, 38-44 y 1993a) (11): 1) los precursores, que elaboran las primeras documentaciones gráficas, testimonios de arte, entre 1878 y 1900, etapa en la que los investigadores buscaban el reconocimiento de su antigüedad, con los casos de Chabot (L. Chinon, 1878), Altamira (M. Sanz de Sautuola, 1880), La Mouthe (E. Rivière, 1895), Pair-non-Pair (F. Daleau, 1897)... ; 2) de catalogación, entre 1900 y 1952, etapa marcada por la ingente labor compiladora de H. Breuil, cuyo objetivo era registrar y determinar la mayor cantidad posible de manifestaciones parietales, con trabajos puntuales de calcos entre 1900 y 1902 (La Mouthe, Les Combarelles, Font-de-Gaume, Marsoulas) y otros más desarrollados en 1906 (Techo de Altamira, donde realiza esquemas a escala de proporciones y copias en pastel a mano alzada en directo, Font-de-Gaume, mediante calcos directos a tamaño original), 1913-15 (La Pileta y La Pasiega) y 1930-1938 (Trois-Frères (12) y Tuc-d'Audoubert, en este último caso con trabajos previos en 1912) y donde se incluye también A. Lemozi (Pech-Merle, 1923); 3) período de transición, con los investigadores el abate Glory, en 1952-62 sobre Lascaux, donde lleva a efecto calcos directos en material transparente, apoyados puntualmente en la pared y disociando pintura, grabado y elementos naturales (Vialou, D. 1990 y Felix, T. 1990) y en 1955 sobre Bara-Bahau, levantando calcos en paralelo sobre la pared y Pales, L. 1969 sobre las plaquetas de La Marche, donde utiliza fotografía, estampado y calcos; 4) las investigaciones actuales de carácter pluridisciplinar, con la integración de horizontes distintos, como etnología, karstología, climatología, fotogrametría, estadística, informática, dándose el primer paso en la cueva de Sainte-Eulalie (Lorblanchet, M. 1973).

Como consecuencia de la complejidad creciente de la investigación, de la mayor cantidad de preguntas formuladas sobre un conjunto parietal, se ha buscado una reproducción del original lo más fidedigna posible. Esto es posible mediante una serie de **técnicas** que es factible aplicar en nuestros días (Aujoulat, N. 1987, 1989 y 1993a; Rouzaud, F.; Wahl, L.-B. 1989; Moisan, J.-Y. 1989; Lorblanchet, M. 1989a) (13). Sin querer ser exhaustivos señalaríamos las siguientes: improntas con barniz metalográfico (Sacchi, D. 1993, 363-364); estereofotografía (Rouzaud, F. 1993, 355-357); levantamiento de moldes (Sauvet, G. 1993, 359-362) que proporciona una notable información sobre la tecnología del grabado, ya que muestra los estigmas dejados por los útiles en las materias duras; diferentes tipos de fotografía, cuyo interés está en que preservan la obra, al realizarse a distancia, y también que posibilitan la ampliación de la banda espectral percibida, (como la infrarroja, la ultravioleta, el proceso de foto-infografía o fotoinformático, el uso de luz tangencial, la estereofotografía, la fotogrametría, el método de perfiles luminosos y la automatización del tratamiento de datos procedente de esta información), (Aujoulat, N. 1993a, 347-353); versión sobre soporte transparente (Martin, Y. 1993, 343-346), como calco directo por contacto o indirecto, este último sobre superficies transparentes rígidas o a distancia o sobre fotografía recubierta de superficie transparente; técnicas de registro por proyección ortográfica sobre la superficie rocosa, poliédrica, cónica (o fotográfica), esférica, panorámica (Aujoulat, N. 1993a, 339-342). En general este tipo de técnicas se emplean desigualmente en la investigación sin que se apliquen en su totalidad a cada repertorio, buscándose aquellas que proporcionan una mayor información relativa para el coste de su levantamiento o cuando se aplican varias que tengan un cierto carácter complementario, puesto que algunas tienen la misma finalidad. La principal dificultad para llevar a cabo la aplicación de algunas de ellas está en ocasiones en la adecuación de los recursos financieros, por ejemplo para los levantamientos fotogramétricos (Aujoulat, N. 1993a).

Por lo tanto, **la investigación actual** tiene como finalidad el aprehender toda la información gráfica y topográfica de la manera más exhaustiva posible. Se

(11) Para Lorblanchet, N. 1993c, 331-336, existen tres fases: antigua (H. Breuil, A. Lemozi), determinada por un punto de vista estético; media (abbé Glory, L. Pales y metodológicamente M. Raphaël, A. Laming-Emperaire, A. Leroi-Gourhan), caracterizada por el levantamiento de versiones a distancia; y la actual.

(12) La ingente y excepcional calidad de la labor de H. Breuil en Trois-Frères se considera críticamente en Bégouën, R.; Clottes, J. 1987, detallándose técnicas fotográficas para la determinación de nuevos grabados en superficies cubiertas de barro que parcialmente fueron sometidas a un lavado cuidadoso. También se expone que es posible estudiar el contexto arqueológico de las representaciones porque el conjunto fue sometido después de su descubrimiento a escasas acciones arqueológicas y se restringieron severamente las visitas, encontrándose los restos en su lugar original.

(13) En diversas obras colectivas (V.V.A.A. 1984, 1989 y 1993) se exponen diferentes técnicas, como la estereofotogrametría (Egels, Y. 1989, 117-118), el estampado de improntas animales y humanas o de grabados parietales mediante elastómeros (García, M.-A. 1989, 131-138), la fotografía (Vertut, J. 1989, 143-144 o Aujoulat, N. 1989, 145-155) o la técnica concreta a base de improntas de arcilla, empleada en Gouy (Martin, Y. 1993, 365-368).

caracteriza por su **pluridisciplinariedad**, elaborándose documentos donde se plasman no sólo la topografía de las representaciones y la naturaleza y calidad de los trazos sino también las características del soporte en el que se encuentran mediante el análisis químico, microbiológico o geológico. Junto a ello esta investigación se presenta internamente como un **proceso**, calificándose el desciframiento de un grabado como el establecimiento de un diagnóstico, con diferentes fases (Pales, L. 1969, 29-45): 1) inspección del soporte compuesto de materia, contornos, accidentes naturales, que supone el conocimiento de la morfología y dinámica del soporte y de los motivos; 2) lectura directa de grabados con luz artificial, calco directo del original, fotografía de trabajo con multiplicidad de fuentes de luz, copia de su impronta o estampado en plastilina y fotografía de la misma, con el fin de analizar la técnica de los trazos y superposiciones, su continuidad y factura,...; 3) versión polícroma, calcos selectivos, análisis de detalles y reproducción de todos los trazos del contexto.

Sin embargo, también hay que señalar que el levantamiento de una versión exhaustiva no está exento de problemas, entre ellos la **subjetividad** del equipo responsable (Ucko, P. 1989, 305). De ahí que algunos autores se hayan decantado por la elaboración de una documentación fotográfica, donde la versión dibujada es un simple esquema para facilitar la lectura visual directa (Leroi-Gourhan, A. 1968a). Incluso deben señalarse los simples errores de lectura que afectan a la mayoría de las versiones levantadas, proyectándose en algunos casos sobre la totalidad de la obra: «ludus naturae», zarpazos de animales, puntos de oxidación, exudaciones de la pared (Sacchi, D. 1993, 313) (14). En nuestra investigación creemos observar algún ejemplo en Areatza, al tiempo que en Santimamiñe hay un campo abonado para esta cuestión que sólo podrá ser trabajado mediante la elaboración de una documentación fotográfica específica. En relación con lo anterior hay que señalar que se producen una cierta pluralidad de copias relativamente diferentes y no sólo como en el caso de Hornos de la Peña entre versiones antiguas y modernas (Ucko, P. 1987), (v. fig. 85, p. 198 y fig. 86, p. 199), sino también en versiones de nuestros días aplicando metodologías semejantes, especialmente para obras mobiliares (Barandiarán, I. 1994, 49).

Los documentos levantados pueden ser clasificados de distintas maneras según el criterio empleado para su elaboración. **De acuerdo con la técnica** empleada se constata una pluralidad de **tipos de copias** (Aujoulat, N. 1993a, 324-327): 1) por proyección de la imagen sobre un soporte transparente; 2) estampado, de aplicación limitada; 3) fotográfica, cuyo valor ha cambiado, primero como documento acreditativo de la autenticidad de las obras parietales, luego como ilustración y finalmente como instrumento de análisis, ya que proporciona una visión rica del motivo y del entorno del mismo. En general, hay que decir que para plasmar una reproducción del original lo más fidedigna posible, un medio usual hasta nuestros días ha sido la realización del calco directo sobre el original, cuyas consecuencias negativas en ocasiones también se han señalado (Clottes, J. 1989d) (15). En cuanto a los tipos de proyecciones o formas de transferir la imagen a la pared, se pueden señalar las siguientes (Aujoulat, N. 1993, 339-342): 1) ortográfica, sobre plano paralelo al plano medio de la pared y separado de ella; 2) sobre superficie desenrollable, en contacto directo sobre la pared y ajustado a sus contornos; 3) poliédrica, como el primer caso pero fraccionando el calco de acuerdo a los tramos diferenciados de la pared para componer en un segundo momento un mosaico; 4) cónica o desde un solo punto de vista, visual o fotográfico; 5) esférica o panorámica, con objetivos de 120° a 220°.

Los diferentes tipos de calcos directos o indirectos han tenido una notable vigencia en el tiempo y por ello es necesario estudiar críticamente las reproducciones realizadas con anterioridad, en la búsqueda de informaciones perdidas y en el acercamiento a la crítica historiográfica del documento parietal. Desde nuestro punto de vista se constatan, **de acuerdo con la observación formal** de la información gráfica de la pared, los siguientes **tipos de versiones**: 1) reconstructivas; 2) no reconstructivas o analíticas. En cuanto a las versiones reconstructivas, no muestran las figuras tal como se observaban cuando se realizaron esas versiones dibujadas de las mismas, sino como el autor de los calcos creyó que pudieron haber sido realizadas o al menos cerca de como hubieran podido ser pintadas. Un ejemplo ilustrativo se encuentra en las versiones al pastel realizadas por Breuil sobre el techo polícromo de Altamira (Breuil, H.; Obermaier, H. 1935). Es decir, existe un cierto desequilibrio de la representación alzada, favorable al investigador que ve y reproduce una obra, frente a la obra parietal en sí misma. Por otra parte, las versiones analíticas nos proporcionan una información sobre el estado en que se encontraban las representaciones cuando aquellos

(14) Como los que atestiguan Clottes, J.; Garcia, M. et Alii 1981 en Mayrière-Supèrieur registrados por Dams, M.; Dams, L. 1979.

(15) Tampoco conviene exagerar la incidencia de los calcos directos que en todo caso depende del tipo de pared en la que se realizan los trabajos. Así, Vialou, D. 1990, 126, enjuicia los trabajos de Glory en Lascaux descifrando 1.500 figuras, concluyendo después de examinar las paredes que «les relevés d'A. Glory n'ont laissé aucune trace ni dégradation», puesto que el apoyo en la pared fue mínimo y solo hubiera sido perjudicial en el caso de un soporte blando y alterado, inexistente en la cavidad.

dibujos o versiones se realizaron, puesto que intentan reproducir fielmente la propia representación.

También hay que añadir que las técnicas de representación o reproducción son variadas y, en consonancia con ello, los resultados bastante diversos. Así, se han utilizado para reproducir elementos pictóricos parietales tramas de densidad variable, de acuerdo con el grado de conservación del pigmento; o una escala de matices de color, entre otros. Además, en la medida en que la escala de la reproducción dibujada no se ajusta con total exactitud al original, lo que es obviamente verosímil, todos los calcos tienen una cierta porción de reconstrucción. Fruto de esa diversidad de planteamientos y de técnicas de realización son las diferentes versiones de una misma representación realizadas en el tiempo (v. fig. 1, con tres versiones sucesivas de una representación pintada de Santimamiñe), versiones que deben ser tenidas en cuenta, tanto por motivos de crítica interna del documento como patrimoniales o conservacionistas, ya que constatan la evolución del mismo. Por otra parte, las limitaciones de estas versiones alzadas han producido una cierta desvalorización de las mismas, viéndose en la versión tradicional que restituye el trazo grabado o pintado aislado de los accidentes de la pared un sucedáneo de la fotografía (Delluc, B.; Delluc, D. 1981, 17). Y se ha ido más lejos aún al reducir este tipo de versión a un simple procedimiento de estudio para facilitar la lectura aislando los trazos característicos, tomando el documento artístico pleno sentido únicamente con la fotografía (Leroi-Gourhan, A. 1968a).

En lo que se refiere al **valor del documento gráfico o copia alzada**, es al mismo tiempo una imagen explicativa e interpretativa, que reproduce todas las características de la representación y del soporte. Por ello, teniendo en cuenta que este documento elaborado, al ir más allá del mero registro, supone la identificación, el desciframiento y la representación analítica de las figuras, este documento gráfico ya es una investigación (Lorblanchet, M. 1984, 41). Además, levantar una versión es realizar una doble operación de extracción de información de una pared decorada y de transmitirla a los especialistas y al público en general. En realidad, los datos del arte parietal no son accesibles directamente y su desciframiento supone un paso asimilable al de una excavación, siendo el copiado equivalente al registro de vestigios, base indispensable de todo estudio del arte parietal. Dado que su finalidad es recopilar el mayor número posible de informaciones ofrece por ello una tendencia a la exhaustividad, presentando el trazo, la técnica, la relación del motivo con el soporte, el estado de conservación y la expresión estética del sujeto figurado. Fruto de este planteamiento, la versión está compuesta de una serie de documentos diferentes y complementarios y por ello la actuación de un equipo mejora el resultado aun siendo un registro mecánico, mero traslado o transferencia de la pared. Junto a esto el motivo parietal figurado es al tiempo un testimonio de una actividad y una obra de arte, por esto último proyectando motivos de orden estético y en consecuencia habría dos tenden-

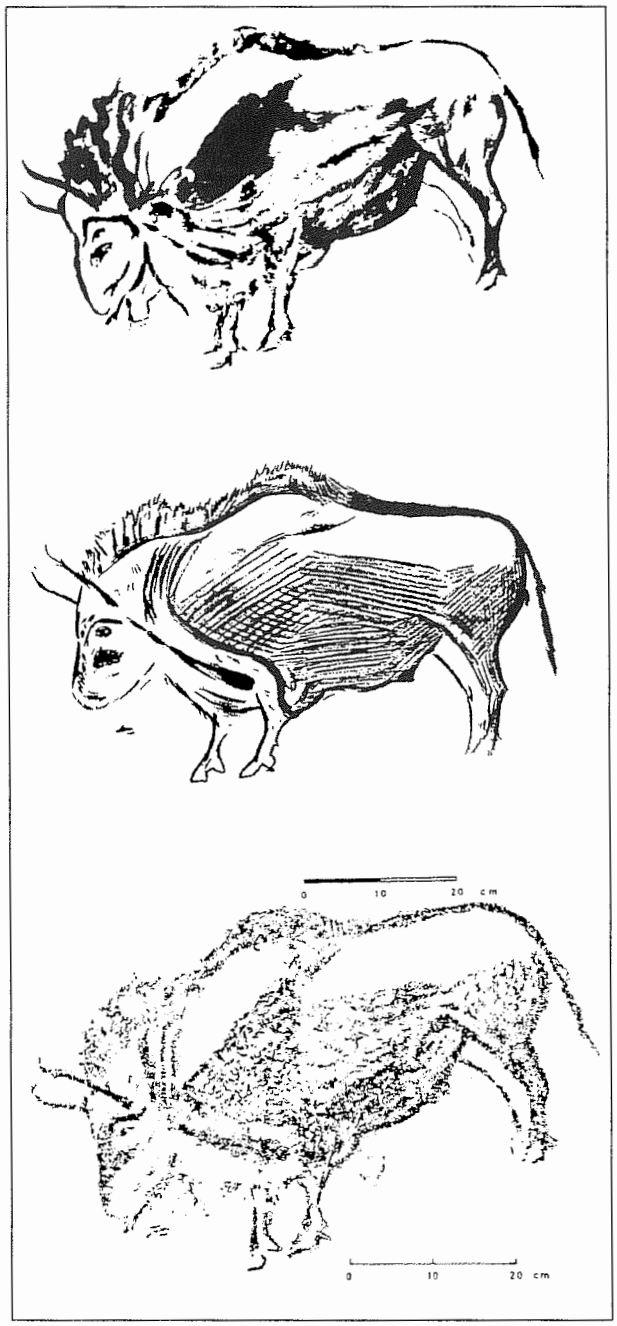


Fig. 1: Tres versiones sucesivas de una representación pintada en Santimamiñe: superior, s. Quadra-Salcedo, F.; Alcalá-Galiano, A. 1918, fig. 4; intermedia, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J.M.; Eguren, E. 1925, fig. 23; inferior del autor, 1982.

cias en la reproducción: las que reproducen las degradaciones delicadas del color del original y las que siguen la técnica de la cartografía, con cartas geológicas o morfológicas de la pared (puntillados, dentellados,...), (Lorblanchet, M. 1993c, 329-330).

En función de esta observación **tecnológico-formal**, en algunas investigaciones (Delluc, B.; Delluc, D. 1984 y 1991, 5 y 16-19), se levantan dos tipos de versiones: 1) analítica o tecnológica, traduciendo gráficamente todos los aspectos que inciden en lo representado, elaborándose una cartografía esquemática de la superficie grabada mediante símbolos convencionales que indican la naturaleza de la superficie, como fisuras, crestas, bordes,... y los caracteres del trazo grabado (sección recticurvilínea, curva, angular, piqueteado,...); y 2) sintética o tradicional, esquema de los trazos grabados, combinando el examen visual y la fotografía. En cuanto al estudio analítico, este permite familiarizarse con los menores detalles de la pared y su traducción gráfica, mediante símbolos convencionales, posibilita también una economía de texto (Delluc, B., Delluc, D. 1981, 18). En otros tipos de revelados analíticos se superponen una serie de grabados a curvas de nivel para constatar la forma de la pared (Archambeau, M.; Archambeau, Cl. 1991). Los diversos procedimientos de revelado tienen en suma un valor relativo diferente, como las lecturas analítica y sintética, las convenciones de representación de la pintura, las distintas visiones (ocular, mediante lente fotográfica) y versiones (calco directo, calco indirecto), y ciertas limitaciones puesto que no son totalmente inocuos y a pesar de los adelantos técnicos es imposible respetar los contornos y distancias relativas entre las representaciones (Delluc, B.; Delluc, D. 1981, 15-19). Siguiendo a esta última consideración se ha debatido críticamente sobre el registro del arte parietal, tomando como referencia una versión de H. Breuil sobre Hornos de la Peña (v. fig. 85, p. 198), para concluir que todas las modalidades de registro, fotografía, calco, croquis o copia, son subjetivas y parciales (Ucko, P. 1989, 298-301), planteamiento igualmente expuesto por otros autores (Raphaël, M. 1986).

Se puede decir, en **conclusión**, que toda versión pretende ser una **lectura crítica** de un investigador o de un equipo, de acuerdo a unos planteamientos, y que aún animada de un espíritu analítico tiene un componente subjetivo. Así, los calcos de H. Breuil sobre Benta Laperra traducen los trazos con notable exactitud, y de la misma manera las proporciones generales y la integración de cada parte en su totalidad. Sin embargo (v. fig. 2, con la versión de H. Breuil y la actual) la línea de contorno se ha uniformizado de tal manera que, por ejemplo en el lomo, se pierden los tramos rectos sucesivos que han servido para conformar la silueta del animal. Es decir, H. Breuil interpreta, inconscientemente, la figura dándole al contorno una redondez de la que realmente carece; en el mismo sentido también se redondean los ángulos más acusados del morro y el que aparece entre el cuello y la pata delantera. De igual manera, reconstruye la figura, pues añade tramos que no estuvieron grabados con el objeto de integrar o completar partes inconclusas, como en el lomo, entre el lomo y el cuello o en la cabeza, como si se hubieran perdido, cuando en realidad nunca se completaron. Además, integra elementos naturales sin especificar convenientemente que lo son, como se señala también para Pair-non-Pair (Delluc, B.; Delluc, D. 1991, 67), y que en el caso de Benta Laperra, integrados en los animales son interpretados por algunos autores como trazos de sombreado inter-

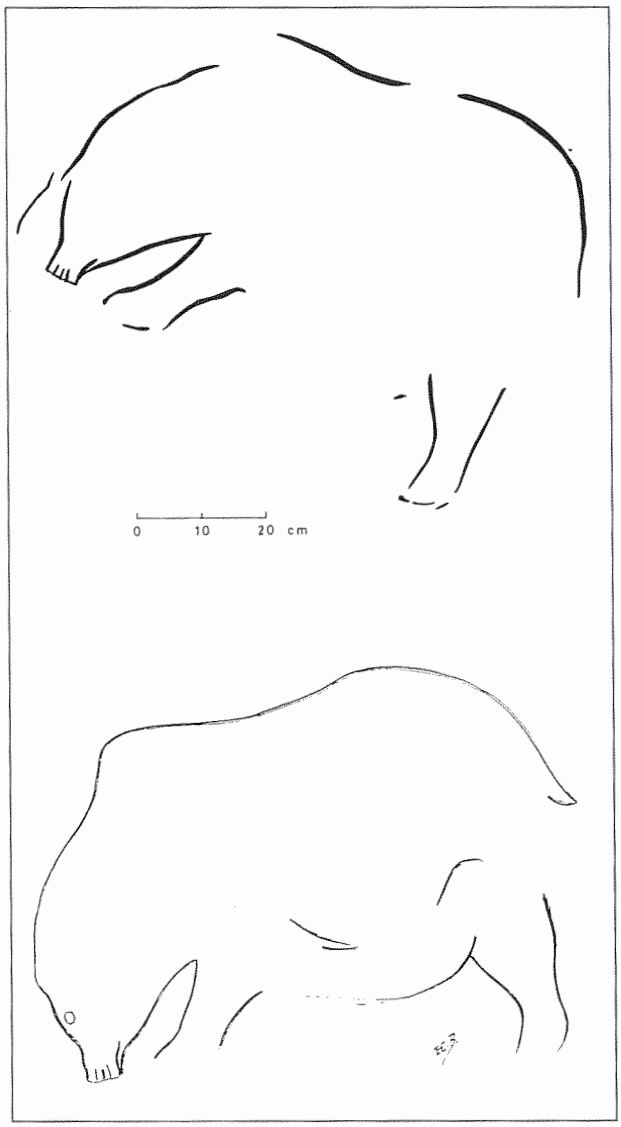


Fig. 2: Dos versiones del oso de Benta Laperra: inferior, s. Alcalde del Río, H. ; Breueil, H.; Sierra, L. 1912, 4; superior, del autor.

no y justifican incluso la colocación del conjunto de la cueva en un momento más evolucionado de la secuencia artística.

Por otra parte, y puesto que usualmente ha transcurrido un lapso de tiempo entre la realización de los calcos y el momento actual, tenemos una visión sintética sobre el **proceso de conservación**, que desgraciadamente es tanto como decir el proceso de deterioro de las representaciones. Esta visión tafonómica es necesaria no sólo para plantear una intervención encaminada a su salvaguarda y conservación (Villar, E. 1994), sino también para posibilitar una interpretación más ajustada a la realidad. En el tema de la conservación se proyecta una cuestión suficientemente trascendente y es que lo conservado es sólo una muestra de lo realizado, por lo que se debe realizar un esfuerzo para determinar las pérdidas de información producidas (el esfuerzo tafonómico de Bednarik, R. G. 1994a).

En cuanto a la metodología aplicada para el levantamiento de **versiones de Benta Laperra, Areatza y Santimamiñe**, en nuestro caso se han realizado calcos directos en soporte transparente sobre las representaciones determinando la obra figurada mediante tramas de puntos de distinta densidad, en lo referente a las pinturas, o línea continua de grosor variable en cuanto a los grabados, por considerarse que las versiones determinadas así proporcionaban la suficiente información para realizar un análisis interno riguroso de las mismas (16). Las copias levantadas buscaron expresamente la definición de la línea de contorno, detallando su conservación o la mayor o menor densidad de la pintura, la amplitud del trazo y las inflexiones del mismo, es decir reproduciendo con la mayor exactitud posible los límites de cada zona de pared con un testimonio de actividad humana. Además se han levantado versiones analíticas sobre fotografía para determinar los caracteres del soporte y la relación de lo figurado con él, siguiendo a los autores para quienes el calco debe mostrar la morfología de la superficie rocosa y la totalidad de las modificaciones debidas al hombre, a los animales y a fenómenos de erosión, distinguiéndose con claridad entre ellos (Lorblanchet, M. 1993c). En el soporte se constatan 3 elementos: a) formas estructurales, como volúmenes rocosos, fracturas, cambios de pendiente e inflexiones, picos rocosos o suelo, cuestión accesible mediante fotografía ordinaria obtenida cambiando el ángulo de incidencia de la luz,...; b) depósitos naturales y humanos como concreciones, depósitos antrópicos, algas,...; c) levantamiento de materias, por causas geológicas (descamaciones, cúpulas), por obra de animales (superficies lustradas, zarpazos) y por obra humana (frotamientos, proyecciones, grafitos,...). Por ello acompañan a las representaciones, en el marco individual o en el de grupo, el esquema formal del soporte y la fotografía correspondiente. Todo ello con el objeto de estudiar analíticamente un repertorio y determinar en lo posible el proceso técnico y estilístico de cada representación.

Es obvio que con estas reproducciones no se agota el caudal de información que puede extraerse de las representaciones parietales abordadas, pero sí quieren ser una sólida base para planteamientos futuros, la primera fase de un estudio científico del arte parietal (Lorblanchet, M. 1993c). Nos parece sólo un paso más adelante en el estudio de estas cuevas decoradas, de tal manera que las aportaciones aquí realizadas se puedan proyectar en un futuro próximo: «Le progrès des méthodes et l'évolution des directions de recherche... font que l'étude d'une grotte ornée ne peut jamais être considérée comme terminée et qu'elle doit être périodiquement reprise avec un esprit neuf» (Lorblanchet, M. 1981, 178). En nuestra investigación no pretendemos una exhaustividad perfecta sino presentar una elección de caracteres que nos han parecido importantes, siguiendo la reflexión antedicha.

2. LAS HIPÓTESIS GENERALES PREVIAS EN LA INVESTIGACIÓN DEL ARTE PALEOLÍTICO Y LA HIPÓTESIS DE TRABAJO PARA LA INVESTIGACIÓN

2.1 LAS HIPÓTESIS GENERALES PREVIAS EN LA INVESTIGACIÓN DEL ARTE PALEOLÍTICO

*1) **Interpretaciones generales.*** La hipótesis de trabajo formulada para la realización de este estudio es consecuencia directa de otras planteadas con anterioridad en la investigación del arte paleolítico. La historia de las interpretaciones sobre el arte paleolítico ofrece una larga serie de teorías (Laming-Emperaire, A. 1962, 65-133) (17): 1) el arte por el arte; 2) el arte como magia de caza de S. Reinach (1903), punto de partida de investigaciones posteriores ya que el arte es considerado como una traza material de un conjunto de creencias y de ritos de los que era posible encontrar los equivalentes de las sociedades primitivas contemporáneas; 3) la interpretación de H.

(16) Las convenciones de representación son relevantes para la interpretación de la representación y una inadecuada elección de ellas puede ser una traba importante para la lectura de las imágenes. Usualmente las gradaciones en la intensidad del color del trazo en la versión levantada conducen a una pérdida en la reproducción de las zonas de menor densidad de pintura, como se puede observar en las memorias sobre Ekain y Altxerri y en consecuencia las versiones levantadas pierden una parte de la información que poseen. La observación de esta cuestión, junto a otros planteamientos, nos hicieron decantarnos por una representación de zonas con diferente densidad de puntos, que permiten constatar las áreas de menor densidad sin que se pierda información relevante en la reproducción.

(17) También en Groenen, M. 1992 y en Beltrán, A. 1989c, 133-140 y 150-156.

Breuil, para quien la unidad del arte y su continuidad geográfica son un reflejo de una manifestación colectiva, regida por reglas establecidas por la tradición y con la perpetuidad garantizada por una casta o categoría de personajes; a su vez, para entender las manifestaciones había que establecer un paralelismo con las manifestaciones plásticas de los pueblos que vivían de la caza (y de ahí que se interpretasen los tectiformes como tiendas primitivas o los antropomorfos como máscaras, objetos ceremoniales o mágicos; los signos de Niaux como indicadores topográficos; los hechiceros de Trois-Frères, espíritus rigiendo la multiplicación de la caza y las expediciones de caza; los animales fantásticos de Tuc-d'Audoubert como los guardianes del santuario; los seres míticos, espíritus o almas de los antepasados; o se postulasen las ceremonias de iniciación); además, al testimoniarse en el arte ceremonias y ritos se proyecta un culto a la fecundidad, mediante una acentuación de los caracteres sexuales, y también la magia de la destrucción o de la caza, observable en las flechas asociadas a animales; 4) la del conde Bégouën, continuador de la interpretación de la magia de caza; 5) la de H. Obermaier y Lindner, que identifican los tectiformes con trampas para espíritus o animales; 6) la interpretación totémica, por la que los animales sagrados son una especie de formas de culto de antepasados totémicos, como M. Raphaël, para quien la preponderancia de un animal responde a la representación simbólica de un clan o de un sexo de clan; 7) la representación de los ancestros de P. Wernet; 8) las representaciones como reflejo de la mentalidad prehistórica con un valor estético y un contenido simbólico de Luquet, que recoge soluciones de realismo intelectual (figuras en paralelo,..) o realismo visual.

Estas interpretaciones fueron puestas en cuestión realizándose la crítica tanto del método etnográfico, señalándose la arbitrariedad y la diversidad de las comparaciones (que permitía múltiples interpretaciones pero al tiempo le dotaba de una clara fragilidad), como de las interpretaciones arqueológicas de Luquet, de las que se apuntó su parcialidad, al ser sólo aplicables a casos contados (Laming-Emperaire, A. 1962, 135-145). De ahí se pasó a la de la complementariedad y alternancia de dos principios, masculino y femenino, basada en la identificación de signos abstractos y su asociación a animales (Leroi-Gourhan, A. 1968a). Interpretaciones posteriores han formulado que cada tema animal tiene un valor propio, posee la naturaleza convencional de una comunicación y una forma gráfica y por lo tanto se concreta en un sistema semiológico, siendo cada tema un signo, asociación de significante (forma) y de significado (concepto) y relacionándose los signos unos con otros sobre el eje paradigmático (relaciones de oposición) y sobre el eje sintagmático (relaciones de contigüidad), (Sauvet, G.; Sauvet, S. 1978, 1979 y 1988). De esta manera el arte rupestre paleolítico se considera como un modo de expresión gráfico, convencional y colectivo, como un sistema semiológico, respondiendo a normas precisas y siendo los signos un sistema de comunicación. Es un arte sagrado en relación directa con el mito, siendo arte y mito dos aspectos complementarios del mismo pensamiento. Si el mito está en el fundamento de las prácticas mágico-religiosas, el arte rupestre es una hierofanía y está íntimamente ligado a esa virtud. En esta línea se ha llevado a cabo un análisis concreto en diferentes cuevas andaluzas (Sanchidrián, J. L. 1991/92). En fin, el relativo agotamiento teórico ha llevado a la reivindicación de antiguas interpretaciones como la del arte por el arte, proponiendo además que debe considerarse como un reflejo en una temprana etapa humana del desarrollo cognitivo, como un reflejo de los comienzos de la abstracción en la forma de representación de las imágenes (Halverson, J. 1987). Dado que en la visión la percepción natural es tridimensional la habilidad para realizar una figura bidimensional reconociendo en ella a un animal real sería un triunfo de la abstracción, completado con la representación de la tercera dimensión de una manera rudimentaria (por ejemplo, mediante superposición parcial).

*2) **Análisis espacial de las representaciones.*** Dejando al margen las interpretaciones sobre su significado, las posturas mantenidas en torno al análisis espacial de un repertorio parietal son dos fundamentales:

A) Yuxtaposición de tiempos sucesivos. En este planteamiento (Breuil, H. 1935), la cueva decorada paleolítica es consecuencia de la actuación de diferentes autores durante tiempos sucesivos, cada uno de los cuales realiza su obra personal. En esta interpretación parecería más importante reconocer lo que de ritual tuvo el arte paleolítico, entendiendo una obra de arte como el resultado de ese rito puntual de elaboración de una figura o signo asociado a una cierta ceremonia. Esto no impedía que se reconociesen fórmulas generales dentro de esa yuxtaposición de obras personales, lo que permitía una periodización del arte, quizá demasiado prolija (18). Sin embargo, y a pesar de que se consideraran individualmente, el hecho de que las figuras paleolíticas parietales, y las mobiliares, formaban a menudo conjuntos peculiares en sí mismos coherentes debió ser percibido de una forma intuitiva desde el comienzo de la investigación del arte paleolítico, puesto que esto es evidente a cualquier espectador culto que se acerque a ciertos

(18) Una visión sobre la obra de Breuil referente al arte paleolítico en Straus, L. G. 1994 y en Ripoll, E. 1994, 201-212. También se recopilan una serie de críticas a las teorías de Leroi-Gourhan, A. y Breuil, H., especialmente, en Clottes, J. 1989d.

conjuntos, como los techos pintados o grabados de Altamira, el «Grand Plafond» de Rouffignac o los frisos de mamuts y otros animales del mismo santuario. La reflexión no alcanzó sin embargo suficiente madurez hasta más adelante (Laming-Emperaire, A. 1962), puesto que en las memorias de estudio de algunas cuevas se observa un escaso interés, incluso en una acción previa que puede parecer elemental, como la descripción de las representaciones siguiendo un orden topográfico dado.

B) Estructuración interna del santuario. La segunda hipótesis ha recalcado todo lo que de coherente tiene un conjunto paleolítico, visto ahora como un conjunto homogéneo («santuario»), realizado en un tiempo más bien breve y en un estilo concreto. Esta interpretación de la obra de arte enlaza con la más general de buscar un sentido global religioso al arte del Paleolítico, fruto del cual es la organización que se reconoce en cada santuario. Con ella, debida a A. Laming-Emperaire y A. Leroi-Gourhan, se ha posibilitado una sistematización más racional del arte paleolítico. Las figuras no se consideran ya individualmente, aunque las figuras aisladas tengan un papel específico, sino como elementos significativos de un conjunto: «El estudio del contenido de las representaciones y de algunos temas de inspiración ha permitido mostrar que el arte de las cavernas no puede ser considerado como la adición indefinidamente repetida de figuras animales concebidas aisladas unas de otras sino que debe ser el reflejo de grandes temas religiosos o míticos de los que algunos se encuentran de un extremo a otro de la zona de extensión del arte franco-cantábrico» (Laming-Emperaire, A. 1962, 289).

Al profundizarse en esta interpretación se han llegado a establecer los caracteres prototípicos de un santuario paleolítico, determinándose una primera división entre interiores y exteriores (Leroi-Gourhan, A. 1968a, 92-96). Estos dos tipos de santuarios se corresponden con dos momentos, siendo los interiores más modernos, para lo que se exponen dos argumentos, uno estilístico y otro espacial (ciertos santuarios exteriores tienen otro en su interior más moderno, como Isturitz y Hornos de la Peña). Sin embargo habría que señalar que existen varias cuestiones previas que deberían resolverse para aceptar un proceso tan concreto: 1) la determinación exacta de la cronología del arte paleolítico, es decir que el proceso de ocupación del espacio en la caverna parte de una interpretación previa, cronológica, sobre el arte paleolítico; 2) la posible existencia de un sesgo producto de la conservación de las cuevas decoradas (tanto en general como por la ventaja de los conjuntos interiores frente a los exteriores, estos mucho más frágiles). Mientras ambas limitaciones no sean resueltas puede ser suficiente convenir que en el estado actual de nuestros conocimientos esta reconstrucción puede estar condicionada por lo limitado de los mismos y en consecuencia se le debería conceder un relativo valor de hilo conductor general.

Según esta interpretación con frecuencia el santuario empieza en el último punto en donde es visible la luz del día, con unos puntos o trazos, que también se encuentran en las rupturas internas y después de los últimos temas figurativos. Entre los santuarios que comienzan y terminan con signos se señalan los de Niaux y Covalanas y entre los que tienen signos al principio el de Santimamiñe. En esta trama de símbolos se colocan las composiciones de animales, de las que la fórmula bisonte/caballo es la más frecuente (en 49 santuarios de los estudiados por el autor), y que se repite dentro de cada santuario (14 veces en Niaux, 3 en Les Combarelles,...). Es también característica la asociación uro/caballo, incluso en las cuevas desarrolladas sobre el bisonte (como Niaux y Santimamiñe, por ejemplo (19). Y aparecen otra serie de fórmulas como mamut/caballo, cierva/caballo (Covalanas), bisonte/caballo, uro/caballo, reno/caballo (estas tres últimas en Teyjat). Además hay una serie de grupos centrales compuestos por tres o más animales, como bisonte/caballo+mamut (Altamira) y las combinaciones anteriores con cabra, ciervo, cierva, pez. Así en el camarín de Le Portel bisonte/caballo/cabra/ciervo+signos y en el «Salon Noir» de Niaux bisonte/caballo/león/cabra/ciervo. En suma (op. cit. 58-59), el repertorio temático se dispone según un sistema dualista en el que signos y animales del grupo A (caballo, cabra, ciervo) preceden, enmarcan o completan a signos o animales del grupo B (bisonte y menos usualmente toro o mamut), situados en los paneles principales. Otros temas se encuentran en lugares específicos (hombres, leones, rinocerontes, osos).

En cuanto a las asociaciones (op. cit., 60-67), el centro de cada conjunto de representaciones está ocupado por un herbívoro, bisonte, uro o cierva. Además interviene un tercer elemento, la cabra, el ciervo, el mamut, representado al margen (la cierva en Altamira) o subordinada a los otros (la cabra en Niaux). En ocasiones se asiste a una jerarquía interna, con el herbívoro en posición central y con una talla mayor que el resto. El autor realiza también un repertorio de asociaciones (659 casos) considerando las más relevantes las siguientes: el bisonte con el caballo en el 64% de los casos; el uro con el caballo (49%); el caballo con el bisonte (53%); el ciervo con el caballo (33%), sobre todo en el fondo de las cuevas; el ciervo con la cierva

(19) Señalamos en el capítulo 3 que se basa con toda probabilidad en una atribución incorrecta (animal de la antecámara identificado en el primer estudio como uro grabado, y que en el nuestro determinamos como un caballo pintado en negro).

(30%); la cabra con el caballo (40%); el mamut con el bisonte (38%); el reno con el mamut (35%). La estructura del santuario, el plan del mismo, se proyecta también en la uniformidad estilística y técnica de las representaciones, como siguiendo esta interpretación se ha determinado en Niaux (Vialou, D. 1982a). Sin embargo, las dataciones absolutas de ciertos conjuntos calificados de homogéneos, como el citado o el de Cougnac han complicado el panorama. En función de ellas se revaloriza la idea de que debe ser el repertorio interno el que muestre positivamente su homogeneidad a partir del análisis crítico interno y no la asunción de una u otra interpretación general.

*3) **Periodización del arte paleolítico.*** Nos interesa recalcar en este apartado lo que corresponde al desarrollo del arte paleolítico, es decir a su evolución y cronología a partir de las elaboraciones teóricas más relevantes. No vamos por lo tanto a profundizar en otras interpretaciones siguiendo una visión historiográfica (Laming-Emperaire, A. 1962, Barandiarán, I. 1966a, Beltrán, A. 1989a y c). Abordaremos en definitiva aquellas interpretaciones que proponen una secuencia estilístico-cronológica de uso generalizado.

3.1) La tesis de H. Breuil. Es consecuencia de su enorme labor compiladora sobre el arte paleolítico, destacando entre otros los estudios realizados en colaboración dedicados a Altamira (1935), Font-de-Gaume (1910), La Pasiega (1913), Les Combarelles (1924),... Su aportación (Breuil, H. 1935, Breuil, H.; Obermaier, H. 1935), es la de considerar que el arte paleolítico evoluciona y que se puede establecer una cronología relativa del mismo. Esta, era el producto de una comparación múltiple entre los diferentes santuarios catalogados. Para la articulación de la cronología relativa el autor parte de una división geográfica regional (Pirineos, Norte del Garona, Provenza). Dentro de cada región se establece una división técnica, por un lado pintura, y por otro grabado más escultura. El método de investigación se basa en la aplicación de dos criterios en las cuevas decoradas: 1) la determinación de las superposiciones de técnicas diferentes en el marco de cada conjunto de documentos; 2) la clasificación de los documentos determinados previamente mediante comparación estilística. Además de estos recursos, aparecen de forma subyacente otros dos: 3) el establecimiento del modelo de desarrollo decorativo de cada santuario, y por ello al considerar las pinturas de la región de los Pirineos tiene en cuenta sucesivamente cada cueva individualizada de Marsoulas, Bédeilhac, Niaux, Le Portel,...; 4) la comparación con documentos arqueológicos, especialmente para el caso de cuevas con decoración parietal y mobiliar. Sobre estas bases establece una división cronológica en dos ciclos, uno Auriñaco-Perigordiense y otro Magdaleniense, con un hiatus en el Solutrense, compuesto por escasas manifestaciones. En cuanto a la pintura, expone las siguientes subdivisiones:

A) **Auriñaco-perigordiense**, dividido en 7 etapas, correspondiendo a las figuras de animales (las únicas que voy a considerar porque son el objeto casi exclusivo de la investigación y por no hacer excesivamente prolija la exposición) las siguientes: 2) grandes animales rojos con ancha línea de contorno o pintura uniforme roja (Altamira); 3) dibujos lineales amarillos, después rojos (muy raramente negros) con trazos desligados; 4) dibujos lineales rojos de trazo baboso (a menudo puntos yuxtapuestos), como en La Pasiega, Covalanas; 5) tintas planas, primero incompletas y luego rojas completas (Altamira, La Pasiega, Le Portel); también negras (Le Portel, Font-de-Gaume, Pech-Merle) (20).

B) **Magdaleniense**, dividido en 6 etapas, correspondiendo a figuras de animales las siguientes: 1) animales de contorno lineal negro, del Magdaleniense III/IV (Altamira, El Castillo, La Pasiega, El Pindal, La Pileta, Le Portel, Niaux, Font-de-Gaume, Les Combarelles); 2) trazos negros babosos anchos, del Magdaleniense IV (El Castillo, Portel, Bernifal, Font-de-Gaume y tintas planas incompletas, de las mismas cuevas; 3) a, Trazos finos con rellenos de modelado rayado (Niaux, Le Portel); b, además negros modelados difuminados, del Magdaleniense V (Font-de-Gaume, Marsoulas, Altamira, Le Portel); c, y lo mismo pero con relleno apastillado, del Magdaleniense VI (Marsoulas, Laugerie-Basse); d, figuras en tinta uniforme oscura (Font-de-Gaume); 4) a, figuras polícromas imperfectamente delimitadas de negro, del Magdaleniense VI (Altamira, Font-de-Gaume); b, perfectamente delimitadas (Altamira, Labastide, Marsoulas, Bédeilhac, Font-de-Gaume); 5) trazos naturalistas lineales rojos (Niaux, Ussat, Pech-Merle).

Además, a esta evolución técnica, con algunas precisiones estilísticas muy genéricas («trazos... bien ejecutados», «bastante groseros», «muy hábiles»), se añaden otras precisiones, que podríamos denominar de estilo o convenciones de representación: por ejemplo, en este primer ciclo, las cornamentas de los cérvidos están siempre en perspectiva torcida, mientras que en el segundo ciclo las cornamentas de los cérvidos se representan siempre de perfil.

Junto a esta evolución establece otra de grabado y escultura, introduciendo otra variable de estudio: las condiciones del marco en donde se realiza la obra «en estrecha dependencia con la roca del lugar»:

A) En el **primer ciclo** establece 5 etapas, correspondiendo a animales la siguiente: 4) grabados completos incisos de animales. El trazo al principio fino

(20) A este esquema se le deben añadir algunas de las fases que el autor estima en Lascaux (doce, aunque antes diga que «se manifiestan en ella no menos de catorce o quince series pictóricas, en gran parte completamente nuevas», sin llegar a concretarlas).

incide profundamente cuando la roca no es dura, alcanzando el bajorrelieve en el Perigordiense evolucionado. Grabados finos: El Castillo, La Pasiega, Altamira, Chabot, Gargas, Trois-Frères, La Croze à Gontran. Grabados profundos: Altamira, Hornos de la Peña, Chabot, Aldène (?), Pair-non-Pair, La Grèze. Bajorrelieves: Oreille d'Enfer, Gorge d'Enfer (abri du Poisson), Labattut, Laussel, Figuier. En el Solutrense se encuentran solamente bloques esculpidos y grabados que relaciona con el Magdaleniense (Roc-de-Sers, Fourneau du Diable, Isturitz, en este último caso quizá Magdaleniense IV).

B) En el **ciclo Magdaleniense**, hay dos etapas: 1) grabados rellenos de rayas paralelas (Pirineos y Cantabria); 2) altorrelieves semejantes a los del Solutrense final, ahora Magdaleniense III, en Dordoña (Cap Blanc, Commarque, Jean-Blanc, Laugerie Haute y Basse); en Charente (La Chaire à Calvin).

Finalmente considera el arte mobiliar. En él ve una ausencia clara en el primer ciclo, al contrario que en Europa Oriental y del Este. Por ello introduce un nuevo elemento en la interpretación: la **difusión** del arte oriental provoca la revolución de ese segundo ciclo en Europa occidental.

3.2) La tesis de A. Leroi-Gourhan. Una parte sustancial de las interpretaciones actuales parten de la propuesta realizada por A. Leroi-Gourhan, cuyo elemento de articulación general es el reconocimiento en el arte paleolítico en general de una secuencia procesual por la que se asiste a un paulatino desarrollo y enriquecimiento progresivo de la técnica y del estilo de las representaciones, en lo que atañe a la parte figurada, que es la que fundamentalmente nos interesa aquí (21). En todo caso, el valor de esta tesis (Leroi-Gourhan, A. 1968a, 124-137), que desarrolla aspectos apuntados con anterioridad, está en articular una secuencia más fidedigna, aspecto en el que nos vamos a centrar.

Esta se compone de 4 periodos, aunque el último se subdivide a su vez en dos. Al periodo 1, correspondiente a Chatelperroniense, Auriñaciense, Auriñaciense evolucionado y Gravetiense antiguo, corresponden obras mobiliares con las primeras tentativas de expresión, signos y animales reducidos a lo fundamental, y sin arte parietal atribuible al momento. El periodo o estilo 2, Perigordiense superior, Gravetiense, Protosolutrense y Solutrense, consta de los primeros santuarios, generalmente en las entradas de las cuevas y sobre objetos de arte mobiliar, aunque también hay santuarios interiores (Gargas). Las figuras se trazan mediante un canon repetido, formado por una curva cérvico-dorsal sinuosa que recalca la parte anterior del animal y aplicada indistintamente a cualquier especie, individualizada mediante otros detalles concretos. Corresponden a este periodo el abrigo de Labattut, Laussel, La Grèze, primer panel de La Mouthe, Pair-non-Pair, Gargas,...

En el periodo 3, Solutrense y Magdaleniense antiguo, los animales atenúan la torsión de la curva cérvico-dorsal aunque se acusa todavía una proyección relativa de los mismos hacia arriba y adelante. El movimiento se aplica aunque mediante el desplazamiento parcial de la zona involucrada. Los detalles corporales son más correctos y la maduración de los procedimientos técnicos de aplicación muy clara, en el contorno y en los rellenos ocres. Con todo, el cuerpo en general y los detalles anatómicos, como la cabeza y las patas se trazan mediante relaciones inexactas, no proporcionadas (patas extrañamente cortas, vientre abultado,...). Los temas muestran el máximo de variedad y aunque se da la combinación típica de bisonte/caballo característica del estilo siguiente, aparecen otros, en combinaciones binarias (uro/caballo, como ocurre en La Pasiega A y C, uro/mamut, bisonte/mamut, mamut/caballo, cierva-caballo como en Covalanas) o ternarias (uro/caballo/cabra).

También plantea la existencia de divisiones regionales, con los grupos de Périgord, Lot, Ardèche, Cantábrico (El Castillo, La Pasiega, Altamira, Las Chimeneas, exterior de Hornos de la Peña, parte sustancial de Peña de Candamo). En este último espacio señala ciertas dificultades de adscripción: «Este conjunto cantábrico... muestra variantes que hacen muy difícil su clasificación en el tiempo... determinados conjuntos juzgados por el historiador como contemporáneos pueden abarcar varios siglos, durante los cuales se multiplicaron las adiciones o, por el contrario, se produjeron lagunas».

El período 4 se subdivide en dos, uno correspondiente al Magdaleniense III/IV (13.000-11.000 a. C.), estilo cuarto antiguo, y otro al Magdaleniense V/VI (11.000-8.500), estilo cuarto reciente.

En el **estilo IV antiguo** las desproporciones primitivas no han desaparecido totalmente, dominando a la representación los convencionalismos, plasmados mediante el trazo modelante y los rellenos difuminados, aunque en general el modelado, conseguido con el juego en el grosor del trazo y las tintas planas, es un modelado de contornos. Se da un desarrollo del arte mobiliar con animales de proporciones cada vez más semejantes a las relaciones anatómicas naturales, con detalles (mandíbulas, ojos, inserciones de los cuernos) representados por sombras que determinan el pelaje de las diferentes partes del cuerpo. Aunque en los colectivos la mayoría de la figuras se limitan al contorno algunas ostentan modelado interior. Los

(21) Una crítica en Bernaldo de Quirós, F.; Cabrera, V. 1994, 268-269, sobre la propia cuestión de la evolución, teniendo en cuenta que el arte mobiliar de Europa Central está formado por esculturas realistas; ya que para los autores no se tiene presente la variabilidad de los artistas y la diversidad de formas y tipos en conjuntos contemporáneos.

caballos presentan en las mandíbulas líneas de sombreado, la crin está igualmente sombreada sobrepasando las orejas en forma abrupta. La crin en la espalda termina en varios trazos paralelos. El vientre se modela mediante la línea en «M», el anca y los cuartillos se sombrean y la pezuña se detalla. En los bisontes, la crin en principio sigue siendo hipertrófica formando una cresta detrás de la cabeza pero luego crin y giba son más reducidas y los trazos de ambas forman dos series separadas por un espacio. En el flanco una línea de sombreado une el codo con la cola. En las cabras el flanco está marcado por una línea que une codo y corvejón, y en el reno el flanco está marcado por una línea de sombras.

En cuanto a los temas, hay un grupo de cuevas que presentan la asociación bisonte/caballo con ciervo y cabra como animales complementarios y además otra asociación uro/caballo en un panel separado (Angles-sur-l'Anglin, La Chaire à Calvin, Cap-Blanc, Comarque, Le Portel, Marsoulas, Niaux, Ussat, La Pasiega B, techo de Altamira, El Castillo, Santimamiñe). El segundo, con toro/caballo, acompañado de mamut (en estos casos formando conjuntos más complejos) y reno (Font-de-Gaume, Bernifal, Rouffignac, Trois-Frères, Les Combarelles, Las Monedas, Pindal,...). Esto permite una división entre santuarios característicos del momento (los del bisonte/caballo) y otros más evolucionados (con el reno) cercanos al estilo IV reciente.

El **estilo IV reciente**. Está formado por animales proporcionados y en movimiento (paciendo, galopando) donde los detalles pasan a un segundo plano (frecuentemente sólo se representan los ojos y los detalles esenciales). Es clara la eclosión del arte mobiliar, y los santuarios subterráneos se abandonan, apareciendo en ellos solamente adiciones a conjuntos antiguos (como el grupo bisonte/caballo/mamut de la galería profunda de Altamira). Conjuntos prototípicos son los de Teyjat (Dordoña) o Sainte-Eulalie (Lot) en el arte parietal y Limeuil, Labastide o La Colombière en el mobiliar (todos correspondientes al Magdaleniense V). Por último, constata una disolución de las formas en la segunda parte del Magdaleniense VI, en que las figuras se reducen a arcos de circunferencia, siendo torpes e inconcretas (Villepin).

3.3) Otras interpretaciones. Existe un cierto acuerdo entre los investigadores al admitir un sentido procesual del arte paleolítico, que se manifiesta en la secuencia estilística o evolutiva del mismo. Sin embargo, también hay otras interpretaciones que divergen de la anterior. Quizá el planteamiento más elaborado sea el que niega esa secuencia y propone la contemporaneidad de estilos y un uso diferenciado de los mismos de acuerdo con el grupo a quien va dirigido el mensaje: «... Les styles sont des indicateurs de communication... On peut supposer que l'existance des similaires comme de différences stylistiques devrait nous informer sur la communication soit ou sein d'un meme groupe social soit entre des groupes differents...»; concluyendo: «... la probabilité réalle (ou du moins de la possibilité) de l'usage contemporain de styles divers pour réaliser une communication retreinte soit en matière de contenue, soit à l'egard de groupes sociaux spécifiques» (Ucko, P. 1987, 65).

El trasfondo de esta cuestión es que resulta complicado probar una secuencia evolutiva del arte paleolítico, pero es aún más complicado, si cabe, probar que no existe. Las apoyaturas a esta última posición, como la imprecisión en las comparaciones entre el arte mobiliar y el parietal, la inconcreción cronológica y estilística de las figuras reducidas a la silueta, o los problemas de encuadre de obras concretas en las primeras etapas del arte paleolítico, son demasiado endebles, quizá tanto como los argumentos cuestionados y a menudo traducen las carencias inevitables en el proceso de investigación, que no deberían confundirse con el objeto mismo de esa investigación. En esta discusión nuestra interpretación de los paneles principales de Santimamiñe (v. cap. 3) y Ekain (v. p. 66) no apoya la idea de que el estilo está en función del grupo social al que va dirigido, sino que las diferencias estilísticas y morfotécnicas que se constatan en las figuras de esos conjuntos y que denotan una diferenciación se explican apelando a otras variables. Por otra parte, habría que considerar qué tipos de grupos sociales conforman un grupo tribal cazador y a partir de aquí a quienes de esos grupos va dirigido el mensaje. Desgraciadamente en este planteamiento sólo se opina que puede ser así pero no se muestra cómo, lo que propicia una cierta inconcreción de la hipótesis.

En definitiva, se han ido proyectando una serie de interpretaciones generales sobre el arte paleolítico desde el ámbito general al particular estableciendo de antemano que la comprensión temporal del conjunto es la clave previa, de acuerdo a los planteamientos de la investigación histórica global. A partir de ahí se ha formado una cierta dicotomía, fruto de aceptar un determinado tiempo previo a las representaciones, corto o largo según los autores. Es sin embargo momento de superar esa falsa dicotomía, incorporando y sistematizando una serie de variables internas al repertorio que son en sí mismas relevantes para la comprensión del mismo. Por ello, y siguiendo una propuesta analítica que el paso del tiempo no ha hecho sino revalorizar (Laming-Emperaire, A. 1962), debe realizarse un esfuerzo en el análisis propiamente arqueológico, el análisis espacial de las representaciones, esfuerzo que a nuestro juicio ha sido insuficiente. Uno de los pilares del estudio de cada santuario debe ser el contraste entre las variables de la ejecución de las representaciones y el lugar que ocupan,

el sentido de la iconografía en un espacio dado. Con ello creemos que se profundiza en la comprensión de cada santuario. Por eso la investigación realizada por nosotros se ha propuesto llevar a cabo la aplicación espacial de diversos criterios de análisis, para entender cada santuario en sí mismo de una manera pormenorizada, estableciendo una base de discusión en cierta medida independiente de los desarrollos de nuevas analíticas y que debe ser contrastada por la aplicación de ellas.

4) La proyección de nuevas analíticas en la investigación. La superación de estas circunstancias antedichas es posible también porque se ha desarrollado la investigación especializándose en diferentes aspectos que han enriquecido notablemente los términos de la discusión, como los programas de análisis de pigmentos (v. ap. 5.3.5, «Las técnicas y los recursos de aplicación», p. 59) y, sobre todo, la datación directa de las pinturas.

Además, las dataciones directas de las obras de arte, salvando sus propias limitaciones, particularmente las fuentes de contaminación todavía no suficientemente evaluadas (Clottes, J. 1994a, 57), han abierto nuevas expectativas (Bahn, P. G. 1994a y b), y van a propiciar un ajuste más real desde el punto de vista temporal de la secuencia artística y también en la territorialización de las manifestaciones artísticas (apropiación y difusión de las modalidades expresivas y de los contenidos gráficos). En algunos casos ha llevado a replanteamientos de interpretaciones anteriores, como en la cueva de Cougnac, donde los investigadores observaban un conjunto homogéneo y las dataciones muestran (Lorblanchet, M. 1994, 240), una fuerte heterogeneidad del conjunto parietal, con la plasmación de diferentes repintes: entre el XX y el XXV milenio B.P. se hicieron las figuras rojas (2 megaceros); los megaceros negros cubren a aquellas pero no son exactamente contemporáneas a pesar de ser macho y hembra; diez milenios más tarde la pared continuó siendo utilizada ritualmente, dejándose trazos realizados con los dedos mediante pintura al carbón.

Fruto de las dataciones se ha revalorizado el uso de las paredes durante largos periodos de tiempo, de 10 milenios en Cougnac, 8 en Cosquer, 1 en el «Salon Noir» de Niaux, 8 siglos en los polícromos de Altamira (Lorblanchet, M. 1994, 248). Se ha considerado también la contemporaneidad de los diferentes estilos: por ejemplo entre los policromos de El Castillo y los dibujos negros lineales de Niaux (13.000 B.P., Magdaleniense final); al mismo tiempo los polícromos de Altamira se emplazan en el Magdaleniense medio y en función de ello se reivindica interpretar los datos con nuevas ideas, superando la cronología estilística de A. Leroi-Gourhan. También parece servir para reivindicar un arte antiguo, Auriñaciense, en la cueva de Chauvet (Clottes, J. 1996a). En función de los resultados de las dataciones absolutas y de estudios de pigmentos aplicados a las cuevas antedichas se propone, conciliando los conceptos de H. Breuil y A. Leroi-Gourhan, que la decoración parietal puede interpretarse como una acumulación de diferentes composiciones escalonadas a través del tiempo (Bahn, P.-G. 1994a, 199).

A nuestro juicio ni las dataciones absolutas ni la interpretación de los conjuntos como homogéneos deben tomarse como coartada para no hacer una investigación en profundidad de los caracteres internos del conjunto parietal. Las dataciones tienen que ser interpretadas en su validez interna dentro de una secuencia cronológica en función de unos márgenes dados y también deben ser interpretadas críticamente en su proyección sobre el repertorio iconográfico estableciendo los rasgos técnicos, formales y estilísticos a los que corresponden. De la misma manera el que se reconozca una estructura u organización en un conjunto decorado no impide que este sea producto de un proceso temporal cuyos rasgos morfotécnicos en el interior del conjunto decorado deben también ser establecidos.

2.2 LA HIPÓTESIS DE TRABAJO PARA LA INVESTIGACIÓN: LA ARTICULACIÓN ESPACIO-TEMPORAL DE LAS REPRESENTACIONES

El principal objetivo que nos hemos marcado es la comprensión de cada santuario en sí mismo, que es un punto de partida para el estudio del arte paleolítico en general. Al respecto conviene recordar el sentido final de las dos visiones básicas sobre el arte paleolítico. Una propone que el santuario es la yuxtaposición de representaciones realizadas en momentos diferentes sin orden o plan definido. Otra, que se ha realizado en un tiempo concreto siguiendo un plan preestablecido. Ambas reconocen ciertas coherencias formales y estilísticas y en ambas se plantea una evolución, la primera sobre dos momentos diferenciados, la segunda en forma de progreso continuado. Todas las interpretaciones actuales incorporan esos elementos de análisis que constituyen una trama de relaciones con dos componentes, el cambio y la tradición, visibles en una estructura iconográfica, aunque también ésta se pueda negar, y el carácter de evolución de las representaciones, tanto si ocurre en el marco de una cavidad o en varias de ellas. Por ello, en general reconocemos a una cueva decorada con una estructura y una coherencia internas pero también observamos conjuntos rupestres donde aparecen diversos momentos poco o muy distantes en el tiempo e inclu-

so encontramos otros que son estrictamente la suma de varios santuarios construidos en tiempos distintos. Es la investigación de cada conjunto parietal la que debe determinar el carácter de cada cual.

En conjunto, nuestra hipótesis de trabajo tiene como referente la visión comentada anteriormente: «las cavernas adornadas no se desvían de las características de los monumentos, es decir, no se trata de agrupaciones anárquicas de figuras de distintas épocas dispuestas al azar en las paredes, sino... de conjuntos de testimonios estilísticos, dispuestos de manera más o menos precisa, pero coherentes en el tiempo» (Leroi-Gourhan, A. 1976a <reedic. de 1994, 83>). Para ello desarrollamos ciertas cuestiones que se esbozaban en ella aunque eran inabarcables por el tipo de trabajo planteado, ya que, en una interpretación general se debe prescindir de aspectos menos relevantes, de ámbito geográfico más restringido (regionales, locales,...) o situados en una cueva concreta, en la búsqueda de una inteligibilidad general. Las limitaciones de esa interpretación, particularmente en la escala del microcosmos particular que es una cueva concreta, como de otras, no impiden su valoración: «...L'approche et la méthode de Leroi-Gourhan son certainement nouvelles et fécondes, mais les résultats auxquels il est parvenu sont souvent difficilement recevables, parce que leurs bases statistiques son fréquemment fausses» (Lorblanchet, M. 1993c, 334).

De acuerdo con esta hipótesis observamos que en una caverna **el espacio** se presenta **compartimentado** en diferentes niveles, cada uno con una significatividad distinta. Así, hay un espacio marco de tipo general, la propia caverna decorada. Sin embargo este espacio puede estar dividido, puesto que la parte decorada puede ser una o varias secciones de la misma. Nos encontramos por lo tanto con santuarios exteriores o interiores (algunos de estos calificados de profundos). Los interiores a su vez con decoración en diferentes ámbitos, en galería, en cámaras, en techos. Se debe considerar por lo tanto el grado de significatividad de los diferentes tramos de la cueva decorada, donde se plasman distintos conjuntos organizados de representaciones. Precisamente porque la estructuración espacial le dota al santuario paleolítico de una organización, que se manifiesta en múltiples aspectos, en los temas, la técnica, el tamaño o formato, la localización, las asociaciones temáticas,...

En función de ello entendemos como hipótesis de trabajo el santuario como una construcción artística que supone un plan previo, plan en numerosas ocasiones muy sencillo, como se pone de manifiesto en el pequeño número de representaciones realizadas en algunos conjuntos decorados y en la escasa entidad de la operaciones técnicas o del tiempo empleado en la elaboración de los mismos. Así, en el Pirineo francés, de 27 cuevas decoradas 16 ostentan menos de 10 representaciones figuradas (el 59%) y sólo 2 tenían más de 50 representaciones (7,4%), como se observa en el cuadro adjunto (Abadie, M.; Galofré, M. 1986). En el Cantábrico, de 54 cuevas con representaciones figuradas 33 (el 61%) poseen menos de 10 representaciones y sólo 6 (12%) tienen más de 50 figuras (22).

Nº de representaciones figuradas	Nº de cuevas pirenaicas	Nº de cuevas cantábricas
< de 10	16	33
10 a 20	3	3
20 a 40	6	7
40 a 80	1	3
> de 80	1	5
TOTAL	27	54

Cuadro 1: Las cuevas decoradas en la vertiente norte de los Pirineos, s. Abadie, M.; Galofré, M. 1986, y en la cornisa cantábrica, a partir de Glez. Echegaray, J.; Glez. Sainz, C. 1994, según el número de representaciones figuradas.

Como todo conjunto organizado tiene una coherencia estilística pues es fruto de un periodo no muy largo de elaboración, dentro de un estilo homogéneo elaborado por gentes dedicadas a la caza y recolección que conforma un fondo común a gran parte de Europa. Sin embargo, debemos admitir que un santuario es también el resultado de la adición de otros realizados en diferentes momentos, de acuerdo con el viejo juego de la tradición y de la innovación, supuesto que naturalmente se ha planteado en la segunda hipótesis ya comentada. De ahí que las paredes decoradas se presenten como vivas, «... no sólo porque son el soporte de un conjunto complejo de operaciones artísticas escalonadas en el tiempo, sino porque son una vía natural propia que afecta a los documentos que portan» (Lorblanchet, M. 1981, 179). En suma, la articulación espacial de elementos decorativos o testimoniales expresa una yuxtaposición de momentos con pautas más o menos puntuales, fruto de un mensaje codificado que puede ser descifrado.

En consecuencia, pretendemos ir más lejos, superando una falsa dicotomía en el tiempo de elaboración de cada cueva, considerando que dentro de cada santuario y en sus diversas agrupaciones, aún siendo de un estilo homogéneo, se pueden reconocer diferentes **momentos de elaboración** de las figuras. Estos momentos a menudo se perciben armoniosamente encajados entre sí, con figuras más modernas compartiendo el mismo espacio que figuras más antiguas, o en espacios contiguos a ellas. Aunque esa armonía también puede cambiarse, mediante adiciones temáti-

(22) Según datos recopilados a partir de González Echegaray, J.; González Sainz, C. 1994, sin incluir La Lluera I y La Viña, de las que no hay una repertorio general de los temas representados.

cas, trastocando el sentido de fondo de las figuras más antiguas. En todo caso, uno de los objetivos fundamentales de la investigación es la determinación y caracterización de esos momentos, en suma, la determinación del proceso decorativo del santuario, a partir de la construcción de cada figura considerada individualmente y de las diversas agrupaciones.

Somos también conscientes de que no siempre ese proceso es perceptible y cuando lo es aparece en un limitado número de casos de cada repertorio gráfico que deben después proyectarse sobre todo el colectivo. A pesar de todo, establecer y caracterizar una serie de momentos diversos en el interior de cada santuario llevaría a un enriquecimiento notable del repertorio de criterios sobre la caracterización y evolución del arte paleolítico y serviría para la comprensión del mensaje interno que estructura un repertorio iconográfico. Un estudio de este tipo es una condición necesaria para la interpretación global del propio santuario y también, por extensión, del propio arte paleolítico, pues las muestras de arte que poseemos son frecuentemente muy reducidas para un excesivo lapso de tiempo y en consecuencia deben ser exprimidas al máximo en la limitada capacidad de información que poseen. El hecho de tener una estructura observable que se manifiesta en una organización del espacio, más perceptible en cuevas de algún desarrollo espacial donde aparezcan numerosas representaciones, no impide que exista un tiempo de elaboración más o menos largo. Ese es el objetivo de la investigación: establecer los tiempos de realización de las representaciones en el marco interno de cada cavidad y todos los elementos definidores de cada uno de los momentos establecidos (técnica, composición, convenciones de representación, formato, estilo,...), es decir, proyectar la intelegibilidad espacial del repertorio gráfico en un tiempo dado. Con esos tiempos y sus criterios definidores estableceríamos una comparación múltiple entre ellos en el marco geográfico regional y más adelante en el marco geográfico general. El objetivo final sería el establecimiento de una evolución estilística y, en segundo término cronológica, en la medida en que se pueda probar estratigráfica y absolutamente.

El objetivo de la investigación actual es pues el fruto de la doble reflexión apuntada anteriormente. En primer lugar se ha hecho un **esfuerzo de documentación**, que ha supuesto el calco directo de las representaciones con el objeto de conseguir unas versiones de las mismas de mayor fiabilidad. En otros casos se ha realizado o utilizado una documentación fotográfica lo más rigurosa posible, aunque una fotografía no tiene por ahora el mismo valor de reproducción o de interpretación de la realidad que tiene un calco directo. Se han elaborado versiones dibujadas a partir de fotografías buscando más fiabilidad que la que se puede encontrar en las versiones usualmente realizadas, a la menor escala posible y con la plasmación de todos los detalles observables, de tal manera que se puedan captar los caracteres técnicos y estéticos de la representación. Este trabajo previo era absolutamente necesario en diversos santuarios donde lo conocido era fruto de versiones a mano alzada o de calcos poco detallados (Benta Laperra, Santimamiñe) e incluso a veces consecuencia de la dificultad que ofrecen ciertas cuevas decoradas (como hubiera podido ser el caso de Altxerri o de Areatza, por el peligro de alterar las figuras) o por las deficiencias de las versiones, aunque sean producto de calcos directos de las representaciones.

El poseer un repertorio fidedigno de las representaciones lleva consigo la posibilidad de un estudio minucioso de las mismas y el planteamiento de preguntas de más entidad, lo que nos conduce naturalmente a nuevos planteamientos. Al mismo tiempo, el levantamiento de versiones cada vez más rigurosas ha sido consecuencia del enriquecimiento en el nivel de comparación entre representaciones y entre repertorios distintos. Somos conscientes de ciertas limitaciones últimas para el levantamiento de una versión fidedigna, tal como se han señalado para Hornos de la Peña, donde a pesar del uso de experiencias cruzadas y del desarrollo de aplicaciones técnicas para discernir líneas naturales y artificiales existían algunas incertidumbres insalvables para líneas asociadas a ciertas representaciones, incluso a las más claras (Ucko, P. 1989, 343). Problemas similares se han apuntado en otras cuevas con repertorios pintados, como en Mayrière-Supérieure (Clottes, J.; Guicharnaud, J. 1977 y Clottes, J.; Garcia, M. et Alii 1981) y nosotros los hemos observado especialmente en Santimamiñe, donde señalamos más adelante (v. cap. 3) diversos ejemplos.

El análisis de un conjunto parietal concreto se propone abarcar una serie de aspectos puntuales que necesariamente proporcionarán una serie de criterios inequívocamente aplicados en él. El repertorio de esa serie de criterios establecidos en cada cavidad decorada debe ser la base para el establecimiento de una articulación secuencial del arte paleolítico en esa región. La comparación de ese repertorio de criterios puntuales con otros de regiones aledañas podrá clarificar paulatinamente lo que es verdaderamente principal y lo que es accesorio, lo que es expresión de localismos o bien de planteamientos de carácter más general. Se trataría por lo tanto de observar en una cueva decorada todos los **elementos que lo articulan** y responden o bien al fondo común del arte paleolítico o a planteamientos paulatinamente más locales. Esa observación está encaminada a establecer si esos elementos se articulan en una organización o estructura interna recono-

cible en la propia cueva decorada. Y también a determinar la forma en que se han ido colocando los diversos elementos que constituyen el conjunto, es decir, el proceso de construcción y ligado a él, el desarrollo temporal. Así, al establecer el margen temporal de construcción de la cavidad decorada establecemos también la evolución estilística y técnica de la misma.

Para nuestra hipótesis de trabajo el **estilo** es el **elemento nuclear** del análisis de un santuario, pero este debe ser relacionado con los demás elementos o variables de análisis, ya que no es sino la suma de todos ellos (23). Entendemos por estilo la manera peculiar de ver un animal que se plasma en cada representación, como resultado de aplicar una serie de recursos, con la finalidad de reflejar a partir de una figura animal la realidad del mismo. Esta realidad naturalmente se encuentra filtrada por la propia personalidad del que realiza la obra, por los recursos técnicos que se utilizan y por lo que se persigue representar. Es decir, el estilo va inequívocamente unido a una serie de factores que son previos y que por tanto, al mismo tiempo, lo condicionan.

De esta manera, confrontando el estilo de cada representación con el lugar que ocupa, la técnica en que está realizado, el tamaño, su relación espacial con el resto y los demás elementos de análisis podemos comprender mejor el papel de cada figura en la totalidad y profundizar así de forma relevante en el análisis interno del santuario, es decir en su caracterización global estilística y en los diferentes tiempos en que fue realizado. En definitiva hay que explicar, en la medida en que sea posible (y esto quiere decir en la medida en que la figura o signo lo permita, dependiendo de variadas circunstancias, por ejemplo de la complejidad de la representación y de su conservación), cada figura en sí misma y en relación con las demás. En primera instancia con las cercanas del grupo y en un segundo lugar con las más alejadas; en definitiva con la totalidad de las restantes, con el fin de definir el proceso de articulación del santuario. Además de esto, en la medida en que otros santuarios geográficamente cercanos se puedan relacionar directamente con él, el proceso de articulación quedará establecido de forma más fidedigna. Sin embargo, la interrelación de una serie de variables de estudio en diferentes planos es más complicada, tanto si son intrínsecos al santuario (el espacio decorativo de la cueva) como si son extrínsecos (la cueva de habitación, el medio natural o el entorno en que se encuentra).

En **conclusión**, el santuario o espacio decorado con representaciones figuradas o signos permite diferentes aproximaciones de estudio, considerando el propio marco de las representaciones, las mismas figuras o signos y sus interrelaciones mutuas, es decir la distribución espacial de figuras en cuanto temas, técnicas, estilo y otros criterios. En el estudio del mismo resulta trascendente plantearse si las representaciones forman parte de un proceso decorativo desarrollado en el tiempo y por la duración del mismo. En realidad disponemos de momentos dentro de un proceso decorativo, momentos cuyo margen temporal debe determinarse. Es el objetivo del análisis de cada santuario, concretar la existencia y la entidad de esos momentos diferentes. Para ello existen una serie de dificultades, tanto en el momento de constatación de las diferentes etapas como en el de interpretación de las mismas, siendo este último el más delicado, por tener una mayor carga de subjetividad. Cada repertorio iconográfico realizado en un santuario se nos aparece con una coherencia interna que se pone de manifiesto en la convivencia de representaciones en el mismo marco geográfico concreto o panel y en otros marcos más o menos amplios, como cámaras o conjuntos. Sin embargo existen elementos que dan discontinuidad a las representaciones. Entre ellos el más importante, que las figuras de animales (24) muestran niveles técnicos y estilísticos diferenciados. Ante esta evidencia las soluciones posibles son varias: 1) representan momentos distintos; 2) representan autores diferentes en el mismo momento; 3) se dan ambos supuestos. Cualquiera que sea la que aceptemos de las tres resulta evidente que nos lleva a análisis pormenorizados con el objeto de establecer la entidad de la decoración de cada cueva. Es precisamente el análisis crítico interno del desarrollo decorativo el que debe demostrar cual de las opciones es la correcta.

Este estudio seguiría propuestas de larga trayectoria nunca culminadas: «... la elaboración, para cada cueva en concreto, de su estratigrafía a partir de las propias superposiciones; con lo que se estaría en camino de compararla y contrastarla con las de todos

(23) Una reflexión crítica sobre el estilo, aunque sin concretar qué se incluye en ese concepto (que a nuestro juicio se identifica con una cierta impresión superficial de un resultado formal) se produce en Bahn, P. G. 1994a, 199, autor para quien las dataciones directas han demostrado la naturaleza imprecisa de la datación estilística (lo que por otra parte nos parece apelar a un simple lugar común entre la generalidad de los investigadores). En esa línea se señala que dos diferentes períodos o lugares distantes pueden producir estilos similares, que el mismo estilo puede ocupar un área extensa y prolongarse en un tiempo largo, de la misma manera que en un mismo periodo pueden producirse diferentes estilos. Sin embargo, el estudio de representaciones secuenciales de ricas estratigrafías, como El Parpalló, (Villaverde, V. 1994a y 1994b), demuestra que la persistencia de ciertos rasgos estilísticos en la secuencia (entendido el estilo como el conjunto de rasgos internos del repertorio, es decir, temática, técnicas y resultados formales,...) no es inconveniente para la constatación de una evolución de los mismos, lo que propiciaría una datación relativa que es siempre lo que ha propuesto el análisis estilístico, limitado, pero en cualquier caso necesario.

(24) Quedan relativamente al margen de la investigación los signos, ya que en los santuarios analizados son muy escasos.

los... yacimientos de arte parietal...» (Barandiarán, I. 1966a, 81). La estratigrafía, que nosotros diríamos horizontal por establecerse en un único plano, la pared, en contraposición a los niveles superpuestos verticalmente en los yacimientos, se entiende en sentido amplio, tal como se expone en el apartado 5 («variables internas y externas en el estudio de un conjunto iconográfico», p. 29). En esta estratigrafía horizontal se establecen superposiciones directas o indirectas que se pueden paralelizar a niveles, con independencia de que el tiempo transcurrido entre uno u otro sea corto o largo. La estratigrafía la entendemos no a la manera tradicional, como un repertorio de superposiciones más o menos significativas, sino como una trama de representaciones figuradas y signos distribuidos inteligiblemente en el espacio. Esta necesidad de caracterización propia de cada colectivo figurado sigue vigente en nuestros días: «Será necesario averiguar en cada cueva las pinturas grabadas y pintadas que corresponden a cada época, la calidad del artista que las realizó, la influencia de precedentes y de «escuelas» y la amplitud de difusión de los convencionalismos» (Beltrán, A. 1986-87, 16). En fin, por ello pensamos que el estudio crítico de la plasmación de las variables de análisis en el repertorio iconográfico es una base sobre la que plantear cualquier programa de dataciones absolutas, y al mismo tiempo esta crítica interna le dota de inteligibilidad a las mismas una vez efectuadas.

Nuestra hipótesis de trabajo es por lo tanto una consecuencia de esos planteamientos anteriores y tiene como finalidad principal, por un lado, aprehender los elementos que construyen el conjunto decorado (es decir, profundizar en el conocimiento interno de cada repertorio iconográfico) y, por otro, aportar variables locales que puedan servir para el establecimiento de la evolución general del arte paleolítico cantábrico y del arte paleolítico en sentido extenso. Sin embargo, para establecer una secuencia evolutiva del arte paleolítico cantábrico debemos tener una serie de criterios que sean suficientemente clarificadores. Las dificultades para ello son grandes: 1) las obras que poseemos son sólo una muestra escasa, parcial en sus manifestaciones y desigualmente conservada en el espacio y en el tiempo, en relación a la totalidad; 2) las comparaciones con objetos muebles son escasas a causa de la pobreza relativa del arte mueble cantábrico y de la dificultad de datación fidedigna del mismo, y al mismo tiempo arriesgadas, fruto de la distorsión diferenciada de dos manifestaciones realizadas en ámbitos distintos y sometidas a diferentes condiciones de conservación; 3) las comparaciones con otras regiones del arte paleolítico deben ser realizadas con ciertas precauciones a causa de las distorsiones que se pueden producir como consecuencia de las peculiaridades regionales, fruto de su extensión geográfica.

Por eso en la segunda parte de la obra se abarca el estudio pormenorizado de los santuarios de Bizkaia, objetivo geográfico primordial de la obra, para a lo largo de ella y sobre todo en la tercera abordar la comparación múltiple en las diversas escalas que hemos planteado previamente, frente al resto de manifestaciones artísticas (arte mueble) y frente a la región cantábrica (sobre todo de los espacios naturales inmediatos como Gipuzkoa, Cantabria, Asturias) y en su caso Francia, primero en la consideración o integración de cada santuario en el conjunto y después de todos globalmente considerados. En este planteamiento de evolución artística nos interesa especialmente el proceso final, por el interés específico que tiene esta etapa final del arte paleolítico, su variedad y riqueza y su supuesta brusca desaparición y también porque los testimonios son más abundantes y propician una interpretación más ajustada. Además, el contraste entre un arte mobiliar rico y un arte parietal inexistente es tan acusado que parecía necesario profundizar en la entidad del arte parietal del Magdaleniense final.

3. ÁMBITO GEOGRÁFICO DE LA INVESTIGACIÓN

La propuesta de la investigación era la realización de un estudio de los tres santuarios localizados en Bizkaia, en el W. de Euskal Herria: Benta Laperra, Areatza y Santimamiñe (25) (v. mapas en las figs. 3 y 4), en el convencimiento de que la documentación aportada sobre ellos era incompleta, pues las variables de estudio aplicadas en los mismos eran numéricamente escasas y el desarrollo de cada una de ellas superficial. El interés del ámbito geográfico elegido estriba en que los tres santuarios citados son representativos de tradiciones distintas, tanto técnicas (grabados, pinturas en rojo y en negro), como estilísticas (lineales, con relleno, proporcionadas y estilizadas). Por todo ello factiblemente jalonan la evolución del arte paleolítico cantábrico y aunque falten algunas manifestaciones características (como las pinturas bicromas, que de todas formas se atestiguan en el ámbito geográfico cercano), son una muestra suficientemente representativa de este arte paleolítico cantábrico. El valor de esta variable geográfica limitada ha sido reivindicado anteriormente con acierto incuestionable: «...si se desea estudiar la evolución

(25) Entre las variadas versiones de los topónimos que han servido para caracterizar a los santuarios debería hacerse una elección, de tal manera que se respete el sentido del nombre de lugar, distorsionándolo lo menos posible. En ese sentido, Benta Laperra o Venta Laperra, ya que Venta de la Perra es una reconstrucción culta del nombre de la barriada, prestada a la cueva. En cuanto a Arenaza, debería transcribirse en el idioma original en que siempre se ha conocido y todavía se conoce la barriada y la cueva, Areatza; la transcripción romance del topónimo vasco, Arenaza, nos parece menos acorde con el respeto del mismo.

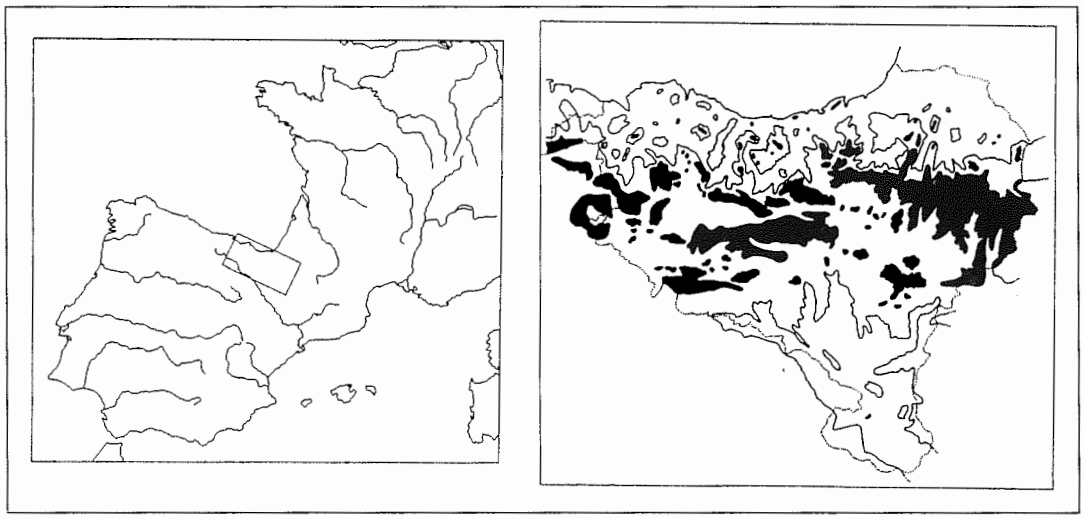


Fig. 3: Mapas de situación del espacio de Euskal Herria en Europa Occidental.

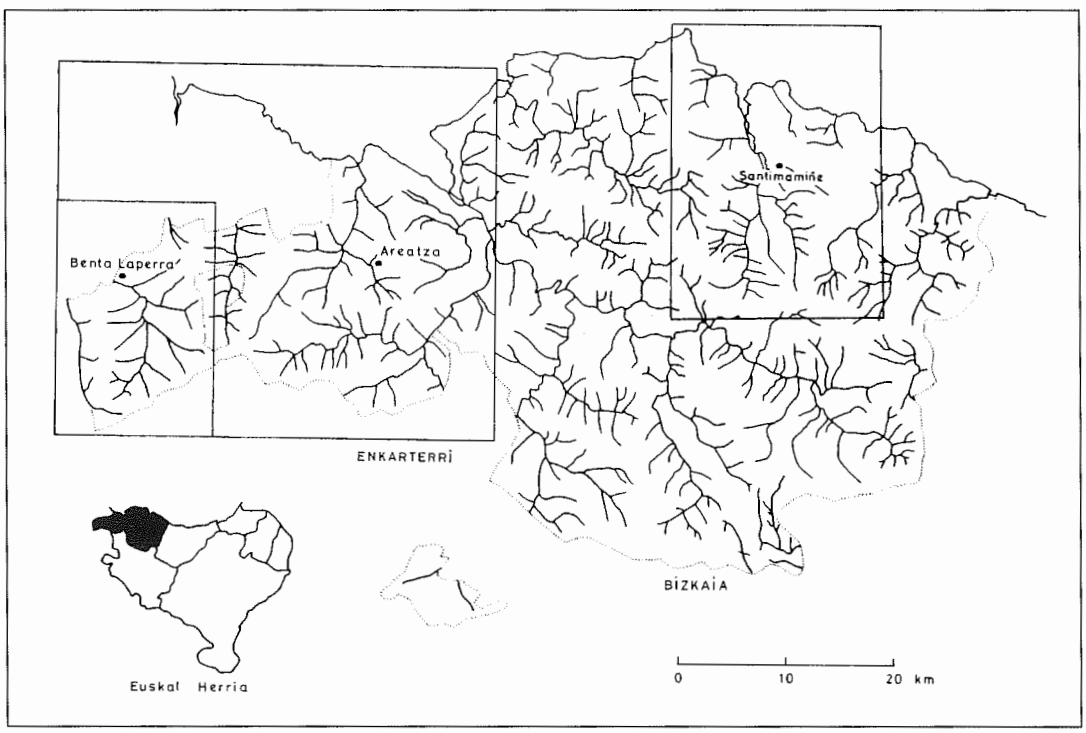


Fig. 4: Mapa de situación de las tres cuevas objeto de estudio en los espacios de Enkarterri y Bizkaia, al W. de Euskal Herria. Se señalan las cuadrículas correspondientes a los mapas de las figuras 10, 89 y 146, pp. 122, 205 y 285.

estilística, es necesario limitarse a pequeñas regiones naturales en las cuales la unidad se encuentre mejor garantizada (grupo de Puente Viesgo,...)...» (Sauvet, G.; Sauvet, S. 1978, 33).

Las cuevas objeto de estudio se inscriben en un área geográfica relativamente extensa, abarcando comarcas naturales diferenciadas aunque vecinas, inscribibles en el marco de actuación de las comunidades de cazadores que habitaron en las mismas cuevas o en sus cercanías. El territorio de Bizkaia ostenta una serie de valles (v. mapa en la fig. 4) modelados por una red hidrográfica de escasa longitud encajada en una relieve con altitudes no muy relevantes (entre cuencas rara vez se superan los 800 m. en las cimas más altas), formando una verdadera maraña con valles de escasa extensión. En una serie limitada de ellas, aparecen macizos kársticos donde

se localizan las cavidades, a pesar del manifiesto deterioro de estos enclaves por la minería y las canteras. Los tres santuarios pertenecen a macizos kársticos y valles diferentes, el de Benta Laperra al de Peñas de Ranero (contrafuerte N. de la cubeta de Karrantza), el de Areatza al de Ganeran (contrafuerte NE de la depresión de Galdamiz-Galdames/Garape-Sopuerta) y el de Santimamiñe a la colina de Ereñusarre (en la alineación que limita al E. el valle de Gernika).

No se han incluido las cuevas de Atxuri (Mañaria) y Goikolau (Berritua) (v. fig. 9, p. 21). En el primer caso, donde se señaló un posible animal (vientre y patas) pintado en rojo y punto asociado (Fernández García, F. 1971, 399-400), porque la cavidad fue destruida sin que se conozca más que un croquis de lo representado. En el segundo porque los posibles animales grabados, de los que se ha expuesto que pueden entroncar con el arte paleolítico (Barandiarán, J. M. 1964b) se asocian a otras series de grabados no paleolíticos con paralelos supuestamente muy posteriores. Además, el contexto arqueológico no ayuda pues los materiales paleolíticos poco abundantes de la estratigrafía van acompañados de otros de la prehistoria reciente y de época romana más abundantes, en el vestíbulo y en la galería.

De las comunidades que explotaron estos territorios del Cantábrico contamos también con numerosos testimonios tecnológicos y artísticos en diversos yacimientos en cueva ya excavados y estudiados: excavaciones y su síntesis (Barandiarán, J. M. 1953), repertorio crítico e industria mobiliar (Barandiarán, I. 1967), arte mobiliar (Barandiarán, I. 1973a), industrias líticas del Magdaleniense final/Aziliense (Fernández Eraso, J. 1985), industria mobiliar (González Sainz, C. 1989a).

4. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

La investigación se ha propuesto el estudio interno de cada santuario parietal (v. parte 2ª, caps. 1, 2 y 3), lo que supone el establecimiento del repertorio de representaciones, el análisis del conjunto y el encaje estilístico y cronológico del mismo, abordando este último aspecto los paralelos del mismo y el establecimiento de la evolución estilística. Sobre planes de análisis constatamos ciertas carencias en la investigación general, ofreciéndose escasos programas a aplicar sobre repertorios parietales y a veces relativamente confusos. Así, en un análisis de tipo general se ha concretado que: «Las cuestiones más útiles a preguntarse en el análisis del arte paleolítico son aquellas que tienen que ver con la identificación del tamaño del corpus de motivos que constituía el «vocabulario» del arte, la frecuencia con que han sido utilizados y los patrones regulares en su distribución a través de una región que pudieran revelar un uso estructurado» (Ucko, P. 1989, 308-309), explicitándose una serie de objetivos concretos aplicados en la cueva de Hornos de la Peña (Ucko, P. 1989, 286-287). Las fases de la investigación se desarrollan a continuación.

1. Repertorio sistemático y crítico de las representaciones parietales. Es la parte definida en cada estudio concreto como «Descripción de las representaciones». El interés y valor de los inventarios modernos ha sido expuesto desde antiguo (Laming-Emperaire, A. 1962, 285-287), reivindicándose no solamente los temas de cada cueva (especies y frecuencia relativa) sino también el emplazamiento de animales y grupos, la localización de los temas centrales, temas periféricos en lugares más disimulados,... En lo que respecta al proceso de documentación de un repertorio parietal en una caverna, este puede ser sintetizado en una serie de pasos (Aujoulat, N. 1987, 40): 1) observación ocular directa o por lupa binocular de la representación; 2) medición, con secciones, de las obras gráficas; 3) reproducción de los vestigios parietales antrópicos o naturales sobre soporte transparente, o por medio de fotografía o moldes; 4) confrontación sucesiva con el original hasta la copia definitiva.

En cuanto a estudios concretos, se puede señalar un proceso de registro exhaustivo de los datos parietales en la cueva de Sainte-Eulalie (Lorblanchet, M. 1973, 16-19) y podríamos decir que tiene un valor paradigmático el método de trabajo sobre el «Frise Noire» de Pech-Merle (Lorblanchet, M. 1981): 1) determinación de las figuraciones rupestres, mediante un levantamiento fotográfico en diferentes tipos de películas e iluminación, filtrado por un calco sobre papel transparente levantado delante de las pinturas; 2) planos morfológicos de curvas de nivel, mediante fotogrametría y de manera sintética; 3) planos de contexto, con las formas naturales de la pared, los fenómenos de la pared anteriores y posteriores a las pinturas y climatológicos; 4) análisis, que he denominado interno, de las representaciones, y de los diferentes fenómenos naturales que se proyectan sobre la pared, en el marco de un estudio pluridisciplinar. En nuestro caso el estudio del repertorio se ha desarrollado sobre las siguientes premisas (26):

1.1) Reconocimiento de los elementos figurativos y de los signos de cada conjunto parietal. Se trataba de localizar y catalogar todos los elemento de estudio, signos y figuras, en el propio entorno de cada

(26) Otro proceso de levantamiento de versiones gráficas, referente a Labastide, se concreta en Omnès, J. 1982, 54-57, metodología con los siguientes momentos: prospección, levantamiento de versiones dibujadas, vistas fotográficas y otras operaciones de conservación. También un modelo de análisis se desarrolla en Beltrán, A. 1984a.

santuario. Esto supuso una exploración sistemática de la totalidad del soporte decorativo, las paredes de cada cueva. Esta acción se ha llevado a cabo en los santuarios que forman la base del estudio, los de Benta Laperra, Areatza y Santimamiñe, lo que ha significado la localización de nuevas figuras o elementos de interés para el análisis de cada cueva.

1.2) Determinación de la localización de los elementos objeto de estudio. Se elaboraron los planos de situación de conjuntos y de grupos de representaciones, tomándose también diferentes medidas de localización y extensión de los paneles y figuras. Esta labor fue previa para un acercamiento visual a la estructura del santuario. Se ha llevado a cabo sobre cuevas ya estudiadas donde no se había realizado con anterioridad una documentación semejante.

1.3) Levantamiento del dibujo y de la fotografía de cada representación. El realizar la reproducción de cada elemento figurado nos parecía esencial para el objeto de la investigación, tanto para dotarla de una base objetiva de referencia como para revalorizarla en sí misma. Puesto que una imagen alzada a partir de una imagen parietal tiene un doble objeto: descifrar la pared decorada y establecer su estado en un momento dado (Lorblanchet, M. 1984, 41). Y al mismo tiempo no es una simple reproducción porque implica un conocimiento de la pared donde se encuentra la decoración y de los temas y técnicas del arte paleolítico. Este proceso de identificación, desciframiento y presentación analítica de las figuras y signos es una investigación. Las reproducciones o versiones tienen además un carácter complementario, frente a otras investigaciones, cuantitativas por ejemplo, dado que los puntos de vista son distintos y si la copia analítica se fija especialmente en los mínimos detalles de cada figuración, esta copia analítica «...grace à leur précision et à leur caractère exhaustif, ils devraient donc constituer la base de toute analyse quantitative...» (Lorblanchet, M. 1984, 43).

Por otra parte, para la elaboración de las versiones de las representaciones la realización de una documentación fotográfica comportaba ciertas dificultades técnicas, tanto por la localización de las representaciones como por las características de la pared. Esto nos hizo decantarnos por compatibilizarla con la realización de los calcos directos, acción no muy costosa en tiempo y siempre garantizando la integridad de las obras parietales. Aunque el aporte fotográfico sea limitado en esta investigación no hay que olvidar que: «La photographie... accompagne le relevé, mais ne peut se substituer à lui. Le relevé est par excellence un document graphique qui interprète et précise le motif» (Lorblanchet, M. 1984, 49).

En consecuencia, se han levantado fotografías de los conjuntos de Benta Laperra, Areatza y Santimamiñe, incluyendo un repertorio infrarrojo y ultravioleta. Se realizaron los dibujos fidedignos de cada representación, señalando los elementos determinantes de la morfología de la pared, a partir del calco directo de las representaciones (Benta Laperra, Areatza, Santimamiñe, Sotarriza, Cullalvera) o fotografías (27). Los calcos se han levantado siempre que la consistencia de la roca lo hacía posible, lo que ocurre en la casi totalidad de los casos. Las fotografías se han empleado de dos maneras: 1) para contraste y rectificación de los calcos; 2) para determinación de los caracteres del soporte donde se encuentran los elementos figurados (28). Los calcos se realizaron en dos niveles: 1) analítico, con la representación de todos los elementos de la pared, como concreciones estalagmíticas, grietas, desconches,...; y 2) sintético, con la representación figurada, recogiendo únicamente algún elemento natural de la pared que hubiera servido de apoyo a la representación. En conjunto las técnicas empleadas han sido las siguientes: 1) calco directo sobre la pared de la representación, incluyendo el soporte (dependiendo de las circunstancias del mismo), base de las versiones sintéticas; 2) calco indirecto sobre fotografía, para el levantamiento de las versiones analíticas y algunas sintéticas; 3) fotografías en luz rasante, luz oblicua y frontal, para la crítica y como base de realización de las versiones anteriores; 4) fotografías infrarrojas y ultravioletas, para evaluación de la variable temporal y de conservación de las representaciones.

1.4) Desarrollo de la ficha sistemática de catalogación de cada elemento. Ha consistido esencialmente en la descripción sistemática y pormenorizada de cada elemento, considerando en el caso de los animales la caracterización zoológica, la descripción anatómica, la técnica,.... Ha supuesto también el contraste con versiones anteriores, cuestión importante para el estudio de la evolución temporal de las representaciones y para la lectura de elementos perdidos. Al realizar la descripción de cada representación aplicamos el siguiente orden de exposición de los diversos criterios:

1) Numeración correlativa, de acuerdo con un orden descriptivo lógico, que comienza en las representaciones más cercanas a la entrada y acaba en las más alejadas, abarcando en primer lugar un lateral o pared de un espacio dado de principio a fin y poste-

(27) Los calcos fueron realizados gracias a la colaboración de una serie de investigadores a quienes agradezco la desinteresada ayuda que me prestaron: A. Besga, A. Díez, I. Martín, A. Zubizarreta, L. Zapata, M. Kandina, R. Castaño, G. Aja, M. J. Yarritu. Las fotografías, excepto las citadas expresamente, son obra de Manu Ruiz de Alba.

(28) La importancia de la técnica fotográfica y su aplicación a Labastide se consideran en Omnès, J. 1982, 280-285. Para el autor la fotografía se usa para verificar, completar y mejorar el levantamiento directo.

riormente el opuesto (caso de la «antecámara» de Santimamiñe) o bien una superficie redondeada de izquierda a derecha ininterrumpidamente, como en el caso de la «cámara» de Santimamiñe. Esta ordenación es solamente a título organizativo, para facilitar la visualización del santuario, no presuponiendo que el hombre primitivo lo realizó conscientemente así (en todo caso se considerará esta cuestión más adelante). Esto quiere decir que se ha cambiado inevitablemente el orden de las representaciones de las memorias antiguas.

2) Identificación zoomórfica, indicando si las hubiere las dificultades o reservas de la misma. Se ha intentado una identificación de las especies lo más ajustada a la realidad, de tal forma que aquellos animales sobre los que existen dudas en su certificación zoomórfica se consideran siempre con las debidas reservas. La cuestión es suficientemente importante para la consideración de la organización del santuario. Hay que apuntar con todo que existen algunas contradicciones aparentes en esta cuestión. En ocasiones puede resultar más fácil definir un bisonte por un línea dorsal (que en principio es inidentificable) gracias a que se encuentra emplazada entre bisontes (es decir, reconociendo un recurso compositivo y por lo tanto realizando una «identificación» de manera indirecta) que decidirse entre su adscripción a ciervo o reno por la dirección de la cornamenta, aunque la representación sea relativamente detallada.

3) Referencia a la numeración empleada en estudios anteriores. Así, en el caso de Santimamiñe, con investigación efectuada por T. Aranzadi, J. M. Barandiarán y E. Eguren 1925, mediante la abreviatura «ABE» seguida del número correspondiente establecido por los autores del estudio. En el de Benta Laperra es «BEL», correspondiente al estudio de Beltrán, A. 1971 y en el de Areatza, «AP», al de Apellániz, J. M. 1982.

4) Soporte. Se consideran las alteraciones recientes y/o antiguas del soporte donde se asientan las representaciones e igualmente algunas características del mismo, como grietas, formaciones estalagmíticas, que cubren y alteran las representaciones, desconches,..., tanto de origen natural como humano (antiguo y reciente).

5) Posición, tanto en sí misma como frente a las restantes representaciones del grupo u otras cercanas.

6) Dirección, en relación con otros conjuntos y de acuerdo a la configuración de la caverna.

7) Localización o situación en el soporte de la pared y en relación con las figuras adyacentes.

8) Dimensiones, tomándose las medidas en horizontal entre zonas anatómicas que se especifican.

9) Técnica y recursos plásticos empleados, exponiéndose todas las variantes técnicas observadas y el lugar que ocupan en la anatomía de cada representación.

10) Convencionalismos de representación, determinándose las variantes que aparecen en la plasmación de la línea de contorno y de los rellenos y su ubicación en cada representación figurada.

11) Fases perceptibles de elaboración de la representación. Creemos que la constatación de fases, en forma de repintes o añadidos, se corresponde con esta primera etapa de observación y descripción sintética de la representación, quedando para más adelante su interpretación sobre esta base objetiva.

12) Descripción pormenorizada de las partes anatómicas realizadas. Se detalla todas y cada una de las zonas anatómicas considerando aquellas que se han podido perder por una conservación deficiente. En la descripción anatómica se trata de caracterizar a los animales siguiendo una terminología científica (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978, 15) adaptada a cada especie zoológica diferenciada, con el fin de posibilitar un método de observación más objetivo y riguroso.

13) Conservación, concretándose el grado de preservación de cada zona anatómica, especialmente de las partes más deterioradas, como guía para acercarnos hipotéticamente a las zonas perdidas.

14) Comparación con versiones anteriores. El interés de la comparación radica en profundizar en la lectura del elemento iconográfico y poder interpretar las zonas efectivamente desaparecidas (y en otros casos zonas atestiguadas por primera vez) y por lo tanto el estado de conservación. Este acercamiento crítico a versiones anteriores es usual en las investigaciones sobre el arte paleolítico, por ejemplo a partir de las versiones de H. Breuil sobre Pairnon-Pair (Delluc, B.; Delluc, D. 1991, 65).

• En la reproducción de las representaciones todas están colocadas sobre una escala horizontal. Las convenciones de reproducción son las siguientes: 1) la línea continua indica grabado, siendo cuanto más gruesa la línea, más ancho y frecuentemente más profundo; 2) un contorno compuesto de línea corta y punto indica que se desarrolla una grieta o un saliente de la pared o colada estalagmítica, susceptible de haber sido aprovechada para completar la representación; 3) el punteado indica la zona pintada, de tal forma que, cuanto mayor densidad de puntos, mejor es la conservación de la capa de pintura. Salvo mención expresa en otro sentido, se entiende que la versión sintética reproducida en cada caso está realizada sobre calco directo de la representación.

2. Análisis del conjunto de representaciones. En cada caso se ha buscado la caracterización propia del conjunto iconográfico atendiendo en general a una serie de apartados (los criterios concretos de análisis se desarrollan a continuación en el apartado

5, «Variables internas y externas...»), denominados:

a) Determinación de la estructura del santuario, mediante la consideración de las variables internas espaciales, estudiando la topografía o adecuación al espacio de las representaciones, la temática (especies de animales, signos, asociaciones de animales), las agrupaciones en el espacio, posición, composición, lateralidad,...

b) Caracterización del estilo de las representaciones, mediante la constatación de las variables internas estilísticas, estudiando la tipometría de las representaciones o las proporciones de las figuras a través de las medidas corporales, el canon, el formato, los convencionalismos de representación del modelado y de la forma, la técnica y los recursos de aplicación, los estadios figurativos, la perspectiva, el movimiento, el acabado,...

c) Definición de las fases de elaboración de cada santuario, mediante la recopilación de las superposiciones, añadidos, repintes, yuxtaposiciones o secuenciaciones indirectas. Asimismo, poniendo en contraste todos los elementos empleados en el análisis anterior, interrelacionando las variables analizadas anteriormente.

3. Formulación de paralelos parietales y locales. Corresponde con la tercera parte en el estudio de cada cueva «Paralelos parietales y mobiliares». En primer lugar he considerado la historiografía de las interpretaciones sobre el santuario de una forma crítica, analizando los paralelos establecidos con anterioridad en orden a establecer su verosimilitud. En segundo lugar he tratado de determinar los paralelos de los repertorios gráficos estableciendo elementos comunes entre ellos desde los diversos criterios empleados en el análisis: el espacio, los temas, la técnica, el estilo. Estos paralelos hacen referencia tanto al arte parietal como al arte mueble. El objetivo de este apartado es establecer una serie de caracteres propios, de tipo local, que se puedan contrastar con los de santuarios de otras regiones y determinar también caracteres que son plasmación de corrientes de ámbito más general.

4. Establecimiento de la evolución estilística y cronológica. Como consecuencia de los apartados anteriores y de su aplicación en los tres santuarios elegidos se propondrá una articulación del arte paleolítico a diferentes escalas, local (comarca geográfica homogénea o enclave concreto), regional (varias comarcas naturales) o general (grandes regiones geográficas, como la cantábrica) en la medida en que los rasgos observados en los santuarios elegidos se proyecten hacia otros repertorios y ámbitos geográficos. Esto supone el encaje estilístico de los santuarios citados en relación con los santuarios, que ostentan una intensa relación, de las regiones cantábrica y pirenaica especialmente. La determinación relativa de las diferentes cuevas decoradas llevará a la consideración de la evolución estilística y cronológica atendiendo a los diferentes criterios estudiados y a su validez local, comarcal o regional y proyectando tanto el arte mueble como el parietal, teniendo como primera referencia a las cuevas objeto de estudio. Se corresponde con la tercera parte de la investigación «El arte parietal de Bizkaia en su contexto parietal y mobiliar».

5. VARIABLES INTERNAS Y EXTERNAS EN EL ESTUDIO DE UN CONJUNTO ICONOGRÁFICO

Al aplicar una serie de criterios de análisis sobre cada cueva decorada nos hemos encontrado con una desigual cantidad de elementos susceptibles de ser analizados. Si bien en lo que respecta a los criterios de contexto espeleológico, fruto de los análisis multidisciplinares, hay una serie clara y precisa, no ocurre lo mismo con el contexto más estrictamente arqueológico, donde se observa una notable indefinición, puesto que usualmente no se formulan explícitamente los criterios de análisis. Por ello, consideraremos sucesivamente los criterios generales que se han seguido en otras investigaciones, los criterios históricos y actuales que se han empleado en cuevas concretas y finalmente estableceremos la relación de criterios o variables concretas de análisis, internos o externos.

5.1 CRITERIOS GENERALES

El objetivo que nos hemos marcado es analizar y caracterizar de una manera lo más objetiva posible a un repertorio de obras parietales, siguiendo un modelo preestablecido: «un método de interpretación basado en el estudio de documentos arqueológicos... en el que la validez esté garantizada a la vez por el rigor del punto de partida (la determinación de criterios objetivos) y por la riqueza y la coherencia de los primeros resultados... Dos series esenciales de criterios han sido definidos, uno relativo al contexto y otros relativos al contenido de las representaciones...» (Laming-Emperaire, A. 1962, 289). Este modelo de estudio del documento prehistórico se ofrece en tres partes: clasificación, estudio técnico e interpretación (op. cit., 164-165). Nosotros redundaríamos en el segundo, pero sobre la base del primero, teniendo en cuenta los problemas que se suscitan entre clasificación e interpretación, como expone la autora: «el solo hecho de distinguir un trazo significativo y de inventariarlo es ya un comienzo de interpretación». En cuanto a la metodología de análisis de un repertorio iconográfico en otra propuesta se considera que en el acercamiento al arte prehistórico son necesarios dos niveles de análisis (Leroi-Gourhan, A. 1992, 205-227): 1) las

técnicas de ejecución, en la búsqueda de la expresión de la tercera dimensión, lo que incluye el análisis del campo figurado (soporte y su incidencia en la organización espacial de las figuras o dinámica figurativa), es decir, la posición, perspectiva, simetría, repetición, superposición,...); y 2) el análisis figurativo, donde se encuadra el «estado figurativo», fundado en una tipología elemental de las formas, incluyendo también la síntesis estilística. Esta propuesta se ofrece como un sistema de análisis e interpretación donde los elementos se integran en un todo.

Nosotros, por una cuestión práctica, hemos preferido deslindar los diferentes elementos de ese todo como variables específicas de análisis. Para cumplir el objetivo anterior se deben proyectar sobre las representaciones una serie de **criterios o variables de estudio** que desarrollamos a continuación (29). Cada repertorio de representaciones, figuras, signos y trazos, en un enclave topográfico es susceptible de ser analizado en varios niveles: 1) las variables externas del entorno natural de la caverna, como el régimen climático, hidrología, composición y circulación del aire, temperatura del aire y de la pared,...; 2) las variables internas del repertorio iconográfico, es decir, los elementos que estructuran formal y estilísticamente el repertorio (temas, técnica, forma,...); 3) la articulación espacial de las variables en el espacio cavernario que va unido al anterior, constituyendo las variables intrínsecas del estudio arqueológico (levantamiento del repertorio gráfico), como las asociaciones, localización,...; 4) las variables externas del estudio arqueológico, aquellas que se manifiestan en las representaciones pero mediante la aplicación de métodos externos, como calcos, fotografías, análisis de pigmentos, dataciones absolutas,...

La aplicación de estas variables de estudio permite configurar la estructura interna de cada cueva y sirve también para la formulación de paralelos, establecidos sobre criterios concretos que pueden ser considerados críticamente en un segundo momento. Las variables que más vamos a utilizar son las internas al repertorio, es decir, se refieren a los elementos observables en las propias representaciones (v. desplegante nº 1 al final del libro). No se consideran de la serie de variables externas, aquellas que representan al entorno donde se colocan las representaciones (geomorfología, clima, microbiología,...) y que constituyen el marco de actuación de un proyecto multidisciplinar, lo que queda fuera del objetivo de esta investigación. Somos conscientes de que esta circunstancia introduce alguna limitación en la investigación, ya que: «... la recherche archéologique sur l'art rupestre et l'étude des conditions de conservation des oeuvres sont convergentes et étroitement complémentaires...» (Lorblanchet, M. 1981a). Así, el estudio del soporte lleva a determinar que alguna de las figuras del «Frise Noire» de Pech-Merle se realizó incompleta, mientras que en otras su estado deficiente es consecuencia de filtraciones de agua o de la actuación de agentes naturales, cuestión de suficiente trascendencia, también documentada para el repertorio gráfico de Niaux (Clottes, J. 1995a). En todo caso, tenemos en cuenta al abordar la descripción e interpretación ciertos rasgos externos a las figuras y signos, como el estado de la pared, en forma de grietas, desconches y concreciones estalagmíticas, que transforman a las representaciones. En lo que respecta a las variables de aplicación interna a un colectivo de representaciones deben ser filtradas previamente y establecida su entidad de una manera crítica (30).

En este tema de los criterios de análisis existen varias cuestiones previas que quisiéramos abordar. Al estudiar el **arte paleolítico como obra de arte** se han proyectado sobre él criterios tomados de otras manifestaciones y períodos artísticos para caracterizarlo, como los conceptos de santuario, bestiario, venus (31),... Existe en la puesta en práctica de esta metodología un riesgo evidente, el de aplicar conceptos inadecuadamente, produciendo anacronismos, al proyectar rasgos históricos sobre las figuras que en realidad no se explicitaron cuando se realizaron las representaciones. También es cierto que soluciones concretas aportadas por los artistas paleolíticos que se nos ofrecen repetidamente y en ámbitos geográficos distintos (por ejemplo, en la forma de organizar las composiciones o las agrupaciones), muestran una inteligibilidad que les aleja de la simple casualidad y propicia un reconocimiento por parte del investigador. Esto es lo que ha hecho posible la proyección de rasgos de tiempos diferentes, aunque con desigual fortuna. Está claro que en este campo de la investigación prehistórica, más todavía que en el resto, existe el peligro de especular sobre impresiones personales carentes de base objetiva o de aplicar criterios históricos fuera del ámbito cronológico, social o espacial en que tales fenómenos han sido reconocidos, formu-

(29) Debe considerarse previamente la posible repercusión de factores bioclimáticos en la conservación de las representaciones. Aunque este es el objeto de un estudio interdisciplinar, ciertas alteraciones son factibles de ser observadas en un repertorio iconográfico (Villar, E. 1994, 183), como desapariciones por ocultación (a causa de precipitaciones cálcicas, colonias de microfauna), reacciones químicas (disolución de roca soporte o de pigmentos), desprendimientos (descascarillamientos, caídas de lascas). De cada uno de estos casos se exponen diversos ejemplos en las tres cuevas objeto de esta investigación.

(30) En todo caso, en Delporte, H. 1988/89, se considera que la organización del arte parietal está determinada por caracteres extrínsecos objetivos de localización y asociación de figuras.

(31) Consideraciones críticas sobre esta acepción se recogen en Pales, L. 1972a.

lando hipótesis inadecuadas. Dos ejemplos concretos de lo anterior son la caracterización de la cueva de Benta Laperra como «frontera» (32) y la de Ekain como «lugar de peregrinación» (33). Ambos conceptos «frontera» y «peregrinación», deben ser utilizados en aquellas etapas históricas y contextos geográficos para los que fueron aplicados y entre los que tienen una inteligibilidad. En los dos casos citados están aplicados fuera de contexto, tanto temporal como espacial, pues ambos conceptos traducen mentalidades, sociedades y economías radicalmente diferentes a los paleolíticos. Para que fuesen aplicables a las etapas paleolíticas habría que probar de antemano que algunas de las variables que justifican ambos conceptos en época histórica se daban también en la Prehistoria, lo que para los casos comentados no se ha llevado a efecto.

También se han aplicado conceptos artísticos de épocas históricas al estilo paleolítico, por ejemplo al reconocer una plasmación pictórica en las figuras de animales, cuando en realidad se construyen con líneas perfectamente determinadas en la mayoría de los casos; o al calificar a ciertas obras de impresionistas (Kühn, H. 1957). Estas analogías se han retomado en obras recientes, calificándose a los bisontes de Altamira de barrocos (Apellániz, J. M. 1991), atribución que sumada a las anteriores nos parece inapropiada.

Es también frecuente el uso de **paralelismos** entre diferentes tipos de representaciones (34), sin que se sistematicen los rasgos concretos que permiten plantear ese acercamiento entre figuras. Estas deficiencias o carencias y la inexistencia de sistematización de los criterios estilísticos, técnicos o formales, puede convertir en estos casos a la investigación sobre el arte paleolítico en un estéril ejercicio de erudición. No es extraño que en función de ello se haya concluido que: «...dejando a un lado... publicaciones excepcionales... la mayoría de los estudios de arte rupestre paleolítico parecen faltos de claridad al formular lo que piensan que es... el estudio del arte prehistórico y, por ello, hay una falta de precisión en la formulación de qué problemas... son pertinentes y de interés» (Ucko, P. 1989, 306).

5.2 EL MODELO DE ESTUDIO EN LOS SANTUARIOS CONCRETOS

La formulación de hipótesis generales se ha visto dificultada por el tratamiento de un gran volumen de información, dada la multiplicidad de datos y su localización en territorios diversos. Con todo, los diversos estudios que se han ocupado del arte paleolítico en su conjunto han formulado una serie de planteamientos, algunos rigurosamente desarrollados y otros apenas esbozados, que conllevan a una serie de consecuencias a la hora de abordar cualquier estudio de un santuario concreto. Entre ellos, los que han propiciado la revalorización del marco en el que se han realizado las representaciones, entendiendo las figuras incluidas en conjuntos significativos (Laming-Emperaire, A. 1962) y los que han propuesto integrar toda una serie de variables en una explicación conjunta y dotar de un sentido procesual o evolutivo al arte paleolítico, enmarcado en una secuencia precisa (Leroi-Gourhan, A. 1968a).

Por otra parte, y como consecuencia de la lentitud del proceso de investigación, así como también del desigual nivel del mismo, las interpretaciones de cada cueva decorada se asientan sobre aspectos parciales de los mismos, que son un reflejo de las interpretaciones generales. Este ir desde lo general a lo particular, aunque inevitable en el acercamiento teórico a una investigación, tiene el riesgo de modificar los santuarios concretos en busca de la confirmación de la tesis previa. Esto lo constatamos en diversos estudios, no sólo en las identificaciones individualizadas de los temas sino también en la caracterización de los diferentes colectivos de animales, cada autor buscando las agrupaciones más coherentes con su tesis general (v. Ripoll, E. 1972a, 60-61, con dos versiones de la distribución de las representaciones sobre el santuario de Las Monedas). Aunque sean expresión de un ejercicio intelectual legítimo no dejan de mostrar una cierta artificiosidad intelectual en el estudio del arte paleolítico.

Por todo ello, el objetivo que nos hemos marcado es reflexionar sobre los criterios que los autores han aplicado en monografías que podemos llamar relevantes. Estas variables de análisis de cada santuario se muestran tanto de forma explícita como de manera subyacente. Por no hacer demasiado prolijo el análisis hemos realizado una selección de las mismas, con la siguiente finalidad: 1) constatar la evolución temporal de planteamientos de estudio (de ahí que haya una cueva decorada antigua como Santimamiñe y otras modernas); 2) enriquecer la interpretación de los santuarios que son objeto directo de estudio (que es el caso de Santimamiñe mismo); 3) reflexionar sobre investigaciones modernas que se ofrecen como paradigmáticas (Sainte-Eulalie, Rouffignac); y 4) considerar cómo se reflejan los planteamientos anteriores sobre investigaciones modernas en el ámbito geográfico de aplicación de esta investigación (Alkerdi, Ekain). No se trata por lo tanto de hacer una historiografía exhaustiva sino de posibilitar un acer-

(32) Apellániz, J. M. 1982, 101.
(33) Apellániz, J. M. 1982, 183.
(34) En los capítulos siguientes se aducen para cada santuario de manera crítica y ahí se puede observar la disparidad de criterios existentes entre los investigadores a la hora de realizarlos.

camiento a la cuestión de fondo, la cantidad y calidad de las variables de análisis sobre un repertorio parietal.

A) El caso de Santimamiñe (1925)

El estudio analítico del santuario (Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925), parte del repertorio sistemático de las figuras y signos representados en sus paredes, con un inconveniente: los calcos se realizaron sobre papel vegetal, en algunos casos y a mano alzada en otros. Por ello son sólo en cierta medida copias de los originales. En el primer caso se pueden considerar reconstrucciones aproximadas, en el segundo se encuentran más cerca de ser bocetos de trabajo. Una de las limitaciones del repertorio, desde un planteamiento metodológico actual, está en la relativa desorganización del mismo. Esta es consecuencia de no considerar previamente que el espacio en que las representaciones se inscriben tiene relevancia. Así, en la antecámara se pasa en la relación de las representaciones del lateral izquierdo al derecho para describir las últimas representaciones en el izquierdo. En la cámara se describen primero las del lateral izquierdo, comenzando por el final hasta el comienzo del mismo, para pasar más tarde al fondo y acabar con el lateral derecho. Tampoco hay inconveniente en intercalar una representación del panel principal entre las figuras del fondo y del lateral, y colocar otra más del panel principal como última figura del santuario (en el orden de la relación numérica). Por otra parte, cuando abordan la interpretación de las representaciones los autores consideran una serie importante de variables. Estas se desarrollan en general de manera sumaria, aunque a menudo con notable acierto:

1) Los temas, por especies y sexo.

2) La autenticidad de las representaciones prehistóricas.

3) La forma, completa e incompleta de las representaciones (op. cit., p. 49): «... La representación de varios animales, limitada a la cabeza..., no encontramos el menor indicio para suponerla accidental, y debida a la desaparición ulterior del dibujo,...; cabe suponer que para el hechizo se creyese bastante la representación de la cabeza». Por ello observamos que se plantea aquí la existencia de una cierta convención de la forma.

4) La técnica, reflejando el uso de accidentes de la roca. Igualmente se relacionan ciertas representaciones por la técnica empleada, como las figuras hoy desaparecidas del grupo de la antecámara y la representación del grupo final de la cámara. Precisamente en esa variabilidad técnica vemos nosotros una clara significatividad, relacionando esas figuras citadas con el segundo momento del santuario de Santimamiñe (v. parte 2ª, cap. 3).

5) El estado de conservación, cuestión de gran relevancia para el estudio del acabado de las representaciones.

6) El estilo, considerando la actuación de autores distintos y el estilo en general. Se constata el grado de perfección o realismo de las representaciones, teniendo en cuenta las proporciones, el modelado y los detalles anatómicos; también se expone la estilización de ciertas representaciones.

7) La orientación, a derecha o izquierda.

8) Los detalles anatómicos (que nosotros llamaríamos convenciones de representación) como pezuñas, cuernos, sotabarba, ojo, nariz,.. (op. cit., p. 49): «...la falta de pezuñas en la mayor parte más parece debida a que se rehuyó una dificultad, que a estilización...».

9) Los signos asociados, relacionados con la «magia de caza».

10) La posición de los animales, aunque sólo en una referencia fugaz.

11) El sentido de las representaciones, basado en la «magia» (de caza o de conservación de la especie) y en el «placer estético».

12) La cronología, considerando argumentos negativos (inexistencia de superposiciones, de polícromos,...). Se plantea también que la simplicidad no es sinónimo de mayor antigüedad: «... Considerar<los>... como más primitivos, por ser puras siluetas, sin detalles, no sería, por ahora, mucho más fundado que considerarlos efecto de estilización...».

13) La comparación con el arte mobiliar o parietal, sólo formulada de manera genérica.

Todas estas cuestiones contienen un verdadero plan de trabajo, aunque nunca se llegase a desarrollar en profundidad, ni en esta cueva ni en otras.

B) Las investigaciones multidisciplinares

Fueron los problemas de conservación de las cuevas abiertas al público los que llevaron al planteamiento de estudios que determinaron con exactitud los elementos que constituyen el sistema de estudio que es una cavidad: el aire y el agua, las superficies rocosas, las pinturas y grabados y la flora microbiana (Villar, E. 1994, 183). Uno de los puntos de partida será el programa diseñado para la galería R. Clastres de Niaux (Andrieux, C. 1977).

B.1) Sainte-Eulalie. Constituye un punto de referencia para los estudios de cavidades decoradas por el rigor científico y por el carácter pluridisciplinar del estudio. El punto de partida es el estudio geomorfológico, geológico y climático de la cavidad. Desde el punto de vista metodológico (Lorblanchet, M. 1973) se siguen los planteamientos de L. Pales y A. Marshack, realizándose calcos directos escalonados en el tiempo, macrofotografías y moldes con siliconas, observando con lupa binocular y cartografian-

do tanto las representaciones como el estado del soporte. Se incluyen los siguientes aspectos: la descripción de las figuras por paneles; el inventario de los temas; las superposiciones (estudiándose mediante las improntas previamente tomadas y la lente binocular); la orientación de las figuras; el acabado (considerando que el carácter de incompleto, excepto en un caso, se debe a la conservación diferencial; el estudio de las condiciones de conservación de las representaciones (para lo cual es relevante el estudio geomorfológico que relaciona las figuras con su soporte); el yacimiento y las obras mobiliares; el estilo de las representaciones parietales (caracterizadas de acuerdo con 3 criterios: 1) el grado de realismo, determinado por el cuidado y la precisión del detalle, lo que se observa en la realización de ojos, orejas, nariz, boca, cornamenta, extremidades,...; 2) la animación de las formas o el grado de movimiento de las figuras, nunca en disposición estática y sí reflejando actitudes diversas, reflejado en la posición de las patas, del cuello, en los contornos múltiples; 3) el formato, caracterizado por la miniaturización del perfil, con animales de tamaño inferior a 50 cm); la comparación con otras obras similares parietales y mobiliares; los temas, por especies y signos, valorando en este análisis los criterios de determinación de ciervos y renos (cornamenta, patas, cola, cabeza, proporciones,...); las proporciones de los animales atendiendo al método del rectángulo, estableciendo una comparación con otros animales figurados de otras cuevas, sucesivamente con renos, caballos, cápridos, oso y otros, observando en los renos la atribución a la especie de tundra o a la de bosque y realizando el reparto geográfico de estas representaciones; los paralelos de los signos; los conjuntos y la organización de los temas, a pesar de la dificultad que supone la pésima conservación del repertorio, del que no se pueden definir sus límites externos y del que faltan también obras internas (35); la cronología, encuadrando el santuario parietal en el Magdaleniense III (36).

B.2) Lascaux. Se puede considerar al estudio de esta cavidad (Leroi-Gourhan, Arl.; Allain, J. et Alii 1979), una continuación de la metodología anterior, aunque con una disimetría en el planteamiento de análisis, fruto de las propias necesidades de la investigación. En ella el levantamiento de versiones de las representaciones pierde importancia frente a la comprensión del entorno de las mismas y a la constatación de los elementos materiales asociados. Esto era consecuencia de la riqueza, sin parangón en otros cuevas, de este tipo de testimonios materiales asociados al arte parietal. De ahí que se considerase en cuanto al contexto del arte parietal, aparte de la historiografía de las investigaciones, el estudio geológico, la estratigrafía de las excavaciones realizadas, los análisis polínicos, las dataciones, la industria lítica y ósea, los moluscos, la fauna, los colorantes, el acceso a las paredes, las maderas... elementos usualmente ajenos a la mayoría de las cuevas decoradas conocidas, donde lo que existía se perdió generalmente cuando se acondicionó la caverna para las visitas del público. Mención aparte tenía la cuestión de la conservación de las representaciones y de su reproducción, lo que era consecuencia del proceso de degradación observado en las mismas y del interés excepcional del conjunto. Aunque la problemática de conservación y recuperación de lo degradado tiene que ver sustancialmente con el arte paleolítico, en nuestra investigación sólo tiene una proyección secundaria, ya que no es ese el planteamiento abordado.

B.3) Pech-Merle. En esta investigación (Lorblanchet, M. 1981), se aplicaron las variables explicitadas con anterioridad. Es un estudio pluridisciplinar que abarca la consideración de las condiciones climáticas (Brunet, J.; Vidal, P. 1981a), como la temperatura del aire y de las paredes, la humedad en la superficie rocosa y la circulación del aire a través de las variaciones estacionales; el estudio de los restos materiales de la cueva mediante sondeos y constatación de restos arqueológicos; la determinación de la fauna asociada a los sondeos y la cueva; el estudio polínico de las muestras de los sondeos, que muestra dos fases de frecuentación de la cueva (Leroi-Gourhan, Arl. 1981c); el levantamiento de versiones de las figuraciones y de su contexto parietal empleando técnicas modernas (fotografía, fotogrametría, cartografía morfológica de las paredes,...); la descripción de las representaciones (teniendo en cuenta la morfología del soporte, nuevos elementos aportados y los problemas de interpretación por actuación de agentes naturales o humanos); el estado de la pared (con los fenómenos anteriores y posteriores a la realización de las representaciones).

En cuanto a las variables internas al repertorio se tiene en cuenta en primer lugar el análisis técnico, compuesto de superposiciones, técnica del trazo (considerando la forma y herramienta de aplicación, los esbozos, la serie de gestos) y tiempo de ejecución (con una reconstrucción experimental que proporciona una estimación para su realización de entre hora y hora y media). Y en segundo término el estilo y la composición del «Frise Noire», abarcando el estilo de

(35) El análisis de la distribución de los temas destaca la importancia del reno en la composición, siendo con los caballos los animales de mayor formato, más elaborados y numerosos; exponiéndose una organización con un grupo de entrada caballo/cáprido, tres grupos sucesivos reno/caballo y un oso al fondo.

(36) A este respecto hay que decir que el yacimiento del vestíbulo de entrada no es indicativo pues una parte sustancial del mismo desapareció por erosión, aunque existen testimonios en diferentes capas de los Magdalenienses III y VI.

las figuraciones (v. los rasgos en el apartado 5.3.17 «El estilo», p. 87), la homogeneidad estilística y técnica (cuestión que se plantea expresamente demostrar, considerando las variables analizadas, v. ap. 5.3.18, «La escuelas y los artistas...», p. 90), la composición (en espiral por acumulación a partir de un punto central) y la expresión de las funciones vitales de los animales (aliento, sexual o urinaria, heridas).

C) Investigaciones modernas sobre repertorios iconográficos

Además de esos estudios interdisciplinares podemos señalar otra serie de investigaciones en las que se ha realizado un esfuerzo importante en el estudio de las variables internas del repertorio iconográfico, en el acercamiento a esa realidad en sí misma, proyectando una serie de cuestiones sobre las figuras y signos que, aunque no fuesen nuevas, se aplican en una escala y con una profundidad hasta entonces no llevada a efecto.

C.1) Rouffignac. El estudio del repertorio gráfico (Barrière, Cl. 1982) comienza por el inventario de las figuras representadas, mediante fotografía y dibujo. La descripción hace hincapié en los detalles que componen las figuras, la técnica, el tamaño, la orientación y la conservación. La documentación gráfica incluye las reconstrucciones de grupo, las individuales y la localización horizontal y vertical en la caverna. La segunda parte es el análisis del conjunto parietal, considerando los siguientes factores:

1) Los temas (fauna por especies y signos), que incluyen el estudio de los elementos de silueta y detalles anatómicos característicos de cada especie. En el caso del bisonte se establecen 4 tipos según la forma de la cabeza, la posición de la giba y la manera de realizar los trazos.

2) La técnica, que desarrolla varios tipos: la pintura, el grabado (trazo digital y grabado propiamente dicho, del que se estudian diferentes tipos de trazo). En este apartado se consideran además otros aspectos: a) los procedimientos de grafía (la existencia de esbozos previos, la corrección de los trazos o arrepentimientos, los esquemas previos de siluetas o arabescos); b) la utilización de relieves; c) las dimensiones.

3) La representación de los detalles anatómicos. El autor considera que existe un cierto expresionismo que marca la individualidad de cada representación en la realización de los detalles anatómicos, en el marco de un cierto esquematismo estereotipado de la silueta en general. Así, se consideran las patas, los ojos, las defensas del mamut, la cornamenta de los bisontes, los cuernos de los machos cabríos, las cabezas de los caballos.

4) Las asociaciones de representaciones. Se estudian las asociaciones temáticas y numéricas, considerando las parejas homogéneas (según tipos: figuras sucesivas, adosadas, afrontadas), los frisos (de animales sucesivos o afrontados), el afrontamiento en general, los grandes conjuntos homogéneos, los grandes conjuntos heterogéneos, las asociaciones de serpentiformes y animales, de signos y animales, de tectiformes y animales, las marcas de caza.

5) La ubicación de las figuras, teniendo en cuenta su localización, las relaciones topográficas, la lateralización de las figuras (pared derecha o izquierda,...), la orientación (hacia el fondo o hacia la salida,...).

6) El arte de la cueva, en donde expone la complejidad de las técnicas empleadas, la calidad técnica (la seguridad en el trazo,...) y el estilo.

7) La interpretación del santuario considerando la organización general y la significación del mismo.

C.2) Otros casos. En trabajos más recientes se desarrolla una metodología más compleja. Sin querer ser exhaustivos, pues nos llevaría demasiado lejos, otros estudios modernos reseñables son los llevados a cabo en las cuevas de Villars (Delluc, B; Delluc, D. 1974), en el conjunto de las cuevas de Domme, donde se realiza por ejemplo un levantamiento infrarrojo y ultravioleta de cada figura de La Martine (Delluc, B; Delluc, D. 1983) o en Aldène (Vialou, D. 1979a). En esta última se siguen los presupuestos metodológicos de L. Pales sobre La Marche buscando las relaciones entre arte paleolítico y trazos animales, con el objetivo de discernir y revelar la totalidad de los datos, lo que hace que se incluyan expresamente los zarpazos de animales de acuerdo con el tipo de pared. El estudio incorpora documentación fotográfica, moldes y calcos directos realizados mediante un andamiaje por proyección sobre una película colocada a 5 cm. de la pared, rectificados en un segundo momento por medio de fotografías. Los calcos tiene una gran precisión, considerándose de cada figura el emplazamiento, soporte, disposición figurativa, descripción, técnica y determinación zoológica. También se puede incluir la cueva de La Croze à Gontran (Dordogne), con una descripción crítica de las representaciones en relación a las versiones de H. Breuil (Delluc, B.; Delluc, G.; Galinat, B. 1983). Las representaciones se muestran en conjunto y no sólo aisladas y de ellas se hacen dos versiones, una primera lectura analítica con todos los elementos de la pared que inciden sobre lo representado, incluso alteraciones modernas, y otra sintética exclusivamente con los trazos de origen humano. Es desde este punto de vista un ejemplo de repertorio crítico y riguroso.

C.3) Tito Bustillo. Representa el estudio de un conjunto parietal específico, por debajo de los complejos cavernarios anteriores, ya que en esta cueva vamos a considerar la interpretación cronológica del panel principal, buscando que en su complejidad pue-

de servir con ánimo paradigmático. Los criterios que se exponen (Balbín, R. De; Moure, J. A. 1982, 87-95) para articular las obras parietales del panel principal son los siguientes: 1) la secuencia de superposiciones (entendidas estas como una sucesión de figuras, tiempos, técnicas y estilos); 2) la correlación con los complejos industriales del Paleolítico superior (directamente cuando hay contacto entre el yacimiento y las representaciones, e indirectamente entre arte mobiliar y parietal del mismo emplazamiento); 3) la información paleoecológica que muestra la fauna representada y la fauna consumida en el yacimiento; 4) el depósito arqueológico relacionado con la actividad de realización del panel principal, en el que se diferencian tres capas, aunque arqueológicamente no sean demasiado significativas, con abundancia de buriles y algunos objetos de hueso.

Fruto de ello es la articulación en nueve fases, agrupadas en dos bloques, el primero con figuras rojas y negras, el segundo con los grabados y los bicromos. Los autores plantean la relación de los temas representados y los cazados, considerando que en las distintas fases los temas cambian y que no tiene por qué reflejar exactamente el ecosistema. Dado que los paisajes del entorno son variados y las especies representadas euritermas (como el ciervo) resulta complicado buscar una significatividad. Pese a lo anterior les parece relevante la coexistencia de renos y caballos en las fases VII-IX y en general consideran que las figuras fueron realizadas en momentos fríos, por la constatación de bisonte, uro y reno en la III, bisonte en la IV y caballo y reno en la VII. En cuanto a la comparación con los datos aportados por el yacimiento, el polen demuestra una alternancia de episodios fríos y la fauna un clima riguroso (a pesar de la abundancia de ciervo, y por la presencia esporádica de reno y la relativa abundancia de caballo, lo que indica el uso de varios biotopos en el entorno del enclave).

En lo referente al arte mobiliar los autores encuentra paralelos entre las plaquetas del yacimiento y el arte parietal, especialmente en las plaquetas 8 y 32, con ciervas y sombreado interno de la cabeza, sombreado semejante al de la fase IV del panel XB. Es decir, se establecen paralelos de procedimientos técnicos pero, en mi opinión, habría que concretar el estilo de las representaciones mobiliares y parietales. En este sentido las ciervas mobiliares parecen más elaboradas que las parietales (a pesar de la semejanza de procedimiento técnico) y bien podrían atestiguar la conservación de unos temas y procedimientos en etapas más modernas, del Magdaleniense superior. El otro paralelo que nos parece más relevante (entre otros que se consideran) es el modelado a base de trazos cortos y curvos que ocupan todo el interior de dos caballos realizados sobre espátula, modelado que se observa en el panel principal, en dos caballos bicromos.

El segundo de los bloques, fases IV-XI, es paralelizado con los santuarios de Altamira, El Castillo, S. R. de Candamo. Se caracteriza por la continuidad de técnicas, composición y convencionalismos (despiece de crinera en pinturas y grabados). Encuentran también algunos paralelos entre las series más antiguas y las más modernas, y una cierta evolución desde procedimientos más simples a más complejos. Las coincidencias entre las varias fases de la etapa moderna les sugieren una cierta imitación de las figuras preexistentes (37). Finalmente observan ciertas composiciones o escenas, con caballos en hilera y comunidad de actitud y estilo o renos afrontados (aunque en distintos niveles, al estilo diría yo de las parejas de ciervas de Areatza). La asociación de diferentes cabezas sueltas sombreadas la atestiguan en Altamira, Castillo, Cobrantes, Llonín (y yo señalaría que pintadas en rojo en Covalanas). Todo ello les permite datar al conjunto de fases IV a IX en un momento antiguo del Magdaleniense superior (o V).

D) La aplicación al ámbito de Euskal Herria

D.1) Alkerdi. Los estudios realizados en el País Vasco-Navarro recalcan una de las vías de la investigación, haciendo un mayor esfuerzo en la rigurosidad de las versiones sobre el repertorio iconográfico y no tanto en el contexto geológico, en el estudio de las cavidades en sí mismas; algo que, por otra parte, es usual también en planteamientos modernos sobre santuarios paleolíticos. El primer eslabón de esta nueva metodología de trabajo es el estudio de los grabados parietales de Alkerdi (Navarra), (Barandiarán, I. 1974a), con versiones rigurosas (levantamiento de calcos directos con papel transparente), descripción pormenorizada e interpretación cronológica de técnicas de representación, convenciones de modelado y estilo de representación de zonas anatómicas concretas (ojos, sotabarba, patas,...).

D.2) Altxerri y Ekain. En cuanto al repertorio de base siguen la pauta de otras investigaciones, aunque falta la realización de documentación figurada de los diversos conjuntos de representaciones, pues se plantea una distribución general de figuras y signos en el plano de la cueva y por debajo de ella sólo existen figuras reproducidas de manera individual o a lo sumo con un fragmento de la inmediata. Esta compartimentación de la información lleva a no considerar una serie de variables de estudio, como todas las relacionadas con la organización espacial del conjunto y de las diversas agrupaciones existentes, especialmente relevantes en el caso de Altxerri (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976).

En el caso de Ekain, que tomamos como represen-

(37) También creemos haberlo observado en las cuevas de Santimamiñe y quizá de Benta Laperra.

tativo de ambos estudios, el análisis del santuario es realizado por J. M. Apellániz (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978, 110-151). El autor considera las siguientes cuestiones: 1) la proyección espacial de los temas siguiendo el modelo de Leroi-Gourhan; 2) la manera en que se reproduce la figura del caballo, comparándola con un ejemplar real, buscando el grado de realismo o las diferentes distorsiones; 3) las convenciones de representación de la forma, considerando que las figuras de caballo se completan de acuerdo a un proceso, que es referido a 6 modelos concretos, mediante el que se pasa de una figura reducida a la cabeza y cuello, a una representación entera con las cuatro extremidades; 4) el análisis de una serie de variables en el resto de las especies, como el estilo (la complicación de los detalles de la figuración, las proporciones), la técnica o la posición; 5) la determinación de los autores que han actuado en la decoración de la cueva siguiendo un modelo de análisis recogido de la historia del arte (fijándose en las proporciones generales, en las proporciones de cada parte de la anatomía en toda la figura, en la forma de realización de los detalles de la representación y en convenciones de representación empleadas, y estableciendo una comparación múltiple entre las representaciones); 6) los parentescos, a escala del País Vasco, sobre una serie de variables como los temas y la posición de las figuras, los «maestros»,... y después expresamente con Etxeberriko Karbia y Tito Bustillo; 7) la plaqueta decorada del yacimiento; 8) la cronología.

En cuanto a la cronología de Ekain se inclinan (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978, 150-151) por encuadrar las representaciones, siguiendo a Leroi-Gourhan, A. en el estilo IV Antiguo, en el que se incluirían una parte importante de las figuras representadas, atendiendo a los criterios establecidos por este último: la atenuación de la desproporción entre el tren delantero y el trasero de las figuras, la consecución del volumen «jugando entre las zonas más y menos intensas del trazo» y el modelado y los «rellenos matizados». Sin embargo encuentran algunas figuras que se alejan de este estilo para encajarse en el IV reciente: 1) el caballo 27, caracterizado por un realismo casi fotográfico en su tren delantero; 2) las cabras 6b, 6c y 7, que en vista frontal se pueden paralelizar con las del hueso de Torre, que difieren del resto por su pequeño tamaño (38); 3) los osos, con una «tendencia a la simplificación de las siluetas» y por la «soltura de sus contornos» (consecuencia de la textura granulosa del soporte), una «tendencia al movimiento» (39) y el «realismo de tenor fotográfico». Además establecen una similitud entre Ekain y Tito Bustillo y, tomando la interpretación de A. Leroi-Gourhan del reno como indicativo del estilo IV reciente, se preguntan si este tema no sería indicativo de la elaboración de Tito Bustillo en un momento posterior a Ekain. Para explicar la atribución del santuario a un determinado período se exponen dos posibles soluciones: 1) se han realizado añadidos en el estilo IV reciente; 2) se ha realizado en un momento de transición entre ambos periodos antiguo y reciente.

Con posterioridad se le da al santuario una atribución más concreta (Apellániz, J. M. 1982, 182-183), que diverge de la anterior, encajando al santuario con Tito Bustillo (por razones constructivas y organizativas) y Altamira (por las técnicas empleadas de bicromía y rayados locales). Por otra parte, el detallismo de las representaciones coincidiría tanto con las obras del Magdaleniense medio de Isturitz, como con las del superior del mismo santuario. Por ello, según esta argumentación, el santuario se encuadraría en el Magdaleniense inferior cantábrico, momento en que la cueva fue deshabitada (ya que, en el vestíbulo, sólo se encuentran niveles del Magdaleniense final y posteriores). Existe sin embargo en este punto una contradicción con la memoria de estudio del yacimiento, donde se expone que el nivel VII es Magdaleniense inferior cantábrico (Baldeon, A. 1984, 206-207). Por otra parte, sobre la consideración del santuario como lugar de peregrinación y la interpretación de la secuencia de ocupación observamos que hay una reducción excesiva. Los yacimientos mismos no dan explicación de muchos momentos, que tampoco se encuentran en otras cuevas porque estuvieron al aire libre. Desde ese punto de vista bien pudo estar habitado el entorno cercano a Ekain cuando se decoró el santuario y no es necesario esa diferenciación de habitación y abandono que puede ser sólo de abandono del vestíbulo de la caverna. En todo caso, hay un escaso bagaje para la consideración de un momento avanzado en el santuario, ya que los rasgos de modernidad sólo parecen presentes en la construcción formal y el formato de las figuras de cabras, y en el movimiento de las patas de uno de los caballos marginales del panel principal (Leroi-Gourhan, A. 1983a).

En lo referente a la cronología de Altxerri, se encuadra el santuario en una etapa tardía del Magdaleniense, donde se produce «el predominio de lo expresionista más o menos declarado con lo declaradamente figurativo» (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976, 164-166). Para ello se buscan una serie de paralelos en el arte mueble, entre el reno del grupo Ia y las cabezas del hueso de Torre «por la confección del pelaje del testuz... el detalle y la perfección del dibujo y la elección de actitudes...». Aunque no se entra a justificar concretamente cada paralelo se establece una relación entre una serie de figuras del santuario y las plaquetas de algunos yacimientos: cabeza y cuello

(38) La atribución zoomórfica no parece del todo convincente.
(39) Aunque nosotros encontramos a las figuras más bien estáticas.

de caballo V,1 con las plaquetas de Urtiaga y Lumentxa; renos de grupos 1b y VI con la misma plaqueta de Urtiaga (Magdaleniense VI). Se expone también que como tema los antropomorfos son raros en épocas más antiguas que modernas y que las cabezas de bisontes detalladas y con cuerna en doble perspectiva «recuerdan mucho a las del nivel II de Saint-Périer en Isturitz». Según esta interpretación el rayado de pelaje presente en los bisontes del grupo I es tardío en la evolución general del arte paleolítico estando más próximo a las tendencias abstractas recientes de lo Aziliense, que a lo Solutrense. Encuentran también paralelos en el Magdaleniense superior de Isturitz (Saint-Périer, R.; Saint-Périer, S. 1952) y en otras cuevas, paralelos negados por otros autores que los hablan en obras de arte mobiliar del Magdaleniense inferior o Solutrense superior (Almagro, M. 1981, 52-55).

En la misma línea (Apellániz, J. M. 1982, 161-164) se exponen otros paralelos muebles con Isturitz (40), concluyéndose que: «Se podría incluir... en un lapso de tiempo más largo... que abarcara el Magdaleniense inferior y superior del Cantábrico por igual». A la vez, se concluye que fue obra de pocas generaciones de grabadores y asimismo se utiliza la técnica con un sentido cronológico equiparando la técnica de grabado a la policromía. En suma, observamos al establecerse estos criterios una clara inconcreción e inseguridad en las atribuciones, lo que también se manifiesta en las fluctuaciones del encuadre cronológico.

• En conclusión, en los estudios más antiguos constatamos que las variables de análisis se plantean pero sin llegar a desarrollarse en profundidad, siendo la caracterización de las cuevas decoradas inconcreta. En los estudios más modernos se desarrollan de manera desigual pues no existe un plan explicitado sino de una manera general, excepto cuando se aplican disciplinas científico-técnicas en los estudios de cavidades (lo que influye en una serie de variables de cada repertorio, especialmente de las extrínsecas al mismo), quizá como consecuencia de que no se ha reflexionado suficientemente sobre la cuestión desde un punto de vista metodológico. Además en el análisis de estos santuarios constatamos una serie de variables de estudio que aparecen a veces difuminadas en la búsqueda de otras cuestiones que los investigadores han determinado previamente como más importantes. Así, por ejemplo, en la búsqueda o definición de diversas «manos» actuando en una cueva. Es decir, hay una selección de las mismas, lo que limita el alcance del análisis. En suma, existe una carencia teórica en el acercamiento metodológico al estudio de un repertorio parietal.

En investigaciones de carácter más general tampoco se ha reflexionado suficientemente sobre esta cuestión del establecimiento del **modelo de análisis**, aunque existe algún planteamiento de base que abría este tipo de discusión, estableciéndose una serie de «criterios de significación» con el objeto de dar mayor utilidad a los inventarios (Laming-Emperaire, A. 1962, 164-171). En él se expone en primer lugar que la verosimilitud o coherencia de cada criterio está en su capacidad para adaptarse al conjunto de hechos establecidos y se clasifican los criterios en dos campos: 1) del contexto, externos a la obra, concernientes a las condiciones naturales en que esta se desenvuelve, que incluye el emplazamiento, hecho estable, definitivo y voluntario, y la disposición de los lugares, comprendiendo objetos asociados a la obra, trazos de habitación vecinos, marcas de uso; 2) del contenido de la representación, incluyendo la forma, tema (aislada, en grupo, frecuencia), técnica, estilo. También se han explicitado una serie de objetivos, en forma de 28 registros, para el estudio de la cueva de Hornos de la Peña, objetivos al menos parcialmente relacionables con variables de estudio (Ucko, P. 1989, 286-287). De la misma manera se consideran al abordar representaciones animales y humanas, mobiliares o parietales, del Paleolítico, ciertos caracteres intrínsecos (técnica, forma, materia, estilo, actitud, movimiento) y otros extrínsecos (situación, posición, entorno, asociaciones), (Delporte, H. 1994, 224).

Resulta necesario, por ello, el tratamiento de forma individualizada y en profundidad de cada variable de análisis y el establecimiento de su relación jerárquica con las demás. En consecuencia, uno de los planteamientos de esta investigación es desarrollar un modelo de estudio de la cueva decorada sistematizando las variables de análisis constatadas en las investigaciones anteriores, con el fin de objetivar lo más posible el estudio interno de cada santuario y posibilitar una crítica futura sobre directrices concretas. Además, el establecimiento de un repertorio de criterios de análisis hace posible una investigación más sistemática al abordar cada cueva decorada, aunque no todas las posibles variables puedan ser aplicadas en la totalidad de los repertorios parietales (v. cuadro en el desplegante 1, al final del libro). Naturalmente pensamos que esto podría ser un punto de partida, necesariamente criticado y mejorado, para profundizar en el estudio interno de una cavidad decorada. En conjunto, sobre la base de los estudios de repertorios cavernarios y también retomando reflexiones más generales desarrollamos a continuación los criterios concretos.

(40) En este caso la atribución concreta no llega a aclararse.

5.3 LOS CRITERIOS O VARIABLES INTERNAS DE ESTUDIO EN UN REPERTORIO PARIETAL

5.3.1 LA ADECUACIÓN AL ESPACIO DE LAS REPRESENTACIONES. El espacio viene determinado por un contenedor, la caverna y por una secuenciación gráfica, la parte decorada, percibida como una distribución relativamente inteligible. En cuanto al espacio cavernario, es en sí una variable externa al repertorio gráfico, pero toma sentido interno en la medida en que se le dota de inteligibilidad cuando se utiliza para plasmar una serie de identificaciones. Por ello la distribución de las representaciones en el mismo es consecuencia de una elección previa del artista paleolítico y como tal plenamente subjetiva, con un sentido artificial. Esa es la razón de que se incluya en este apartado, como manera de articular figuras en el espacio, aunque queden fuera de él los elementos propios del sistema cavernario general (clima, circulación de aguas y del aire,..., v. ap. 5.4.5, «Las variables del marco físico...», p. 118). Por debajo de él existe también otro elemento externo, el soporte. En suma, en este primer criterio de análisis se abarca la plasmación espacial de las representaciones.

La relación del espacio general y del decorado es compleja, sometida a múltiples circunstancias y elecciones. Por ello, se ha determinado la necesidad de investigar tres aspectos en la integración espacial de **la cueva** (Leroi-Gourhan, A. 1992, 197-200): 1) la trasposición en la misma del espacio terrestre, como evidencia la elección de los lugares con decoración en sitios de acceso difícil, que implicaría la existencia de un cierto patrón espacial; 2) la visión de accidentes naturales transformables en figuras, accidentes relativamente poco numerosos; 3) la caverna percibida como un cuerpo (femenino), lo que quedaría de manifiesto en la asociación de signos que interpreta como masculinos (líneas de puntos o de bastoncillos) a las partes estrechas o profundas de la caverna. A su vez, en la relación obra/soporte, define (op. cit., 215), al soporte como «campo susceptible de determinar por su forma o sus dimensiones reacciones conscientes o maquinales personales en el ejecutante, pero limitadas por el cuadro de las tradiciones figurativas del grupo social en el que aparecen». Propone también cuatro formas de relación entre obra y soporte: 1) independencia de la obra con el soporte; 2) integración del soporte en la obra (la pared como encuadramiento de animales u sugeridora de volúmenes); 3) la obra integrada con la forma técnica (en el caso de los bastones perforados, propulsores,...); 4) estatuaria, con el soporte absorbido por la forma. Además, en la plasmación puntual de cada representación es necesario (op. cit., 237-239) tener en cuenta el encuadre, por el que se observaría que las imágenes responden a un encuadre de campo total: el ejecutante elegía mentalmente la imagen a realizar en la más grande superficie disponible del soporte. Aunque a nivel general se constata que la primera relación de independencia es la más frecuente, no es rara la integración de la obra en el soporte. Esta relación de representaciones y espacio cavernario se manifiesta en cada conjunto gráfico objeto de estudio, como se constata en la multiplicidad de emplazamientos topográficos de excepción (divertículos, paneles, pilares estalagmíticos) para los diversos grupos de La Pileta e igualmente en el uso de accidentes naturales para la realización de animales en la misma cueva (Dams, M.; Dams, L. 1975a); o en la relación de ciertos conjuntos de representaciones con elementos topográficos, como picos rocosos (que posibilita el afrontamiento de bisontes en Pair-non-Pair), la sima del «Grand Plafond» de Rouffignac que conduce al segundo piso de galerías, o la colada estalagmítica cónica en la base del panel principal de Santimamiñe (Nougier, L.-R. 1975a).

El papel de la cavidad es tan determinante que crea un mundo aparte con una atmósfera propia, trasponiendo el mero soporte y conformando un repertorio iconográfico en relación a un acceso y un itinerario, donde se proyectan el ser humano y los animales (Delporte, H. 1992). En la misma línea se ha señalado la relevancia que toman ciertas representaciones en relación con el lugar que ocupan en el marco de la cueva, no sólo por su situación sino porque ella obliga a un posicionamiento concreto, especial, del espectador (el hecho de que los polícromos de Altamira se encuentren en el techo determina un esfuerzo por parte del espectador al contemplarlos en postura forzada), (Freeman, L. G. 1984, 219); o la importancia que toman ciertas figuras que sobresalen del marco en que fueron realizadas (el caso del camerín de S. R. de Candamo), (op. cit., pp. 219-220); o ciertas posiciones en lugares determinados, después de zonas de tránsito difícil, que se presentan de manera repentina al visitante. En el mismo sentido se ha señalado la «escenografía rupestre» donde se colocan las representaciones del camerín de los pisciformes de la cueva de Nerja, realizados sobre estalactitas colgantes (Sanchidrián, J. L. 1986, 313-314). Naturalmente, este tipo de consideraciones tiene una notable carga de subjetividad de la que los autores son conscientes. En la misma línea se ha recalcado el papel relevante del marco en el arte paleolítico, su «autenticidad espacial», ya que el espectador accede a la obra en el lugar en que fue realizada (Bouvier, J.-M. 1993). De ahí la trascendencia de la topografía, de la iluminación y del punto de visión. En definitiva, al analizar una representación habría que considerar no sólo el lugar sino también la manera en que es percibida la imagen por parte del espectador.

La topografía por lo tanto nos sirve en primer término para sistematizar conjuntos definidos de representaciones o bien para plantear una cierta distribución hipotética. Nos puede mostrar agrupaciones que pueden ser luego caracterizadas con una estructura interna definida o con una cierta relación intrínseca. Aunque,

de la misma manera, debería mostrar una asincronía de las representaciones en el espacio, ya que cualquier desarrollo espacial necesita de un tiempo de decoración determinado. Sin embargo, cabe considerar que conjuntos distantes sean contemporáneos, al tiempo que figuras adyacentes hayan sido realizadas con un margen temporal amplio. Por ello este criterio, como tantos otros, no es plenamente discriminante en su mera aplicación, sino que debe ser contrastado con las demás variables de análisis del santuario. En este sentido, debemos tener en cuenta tanto la categoría de cada conjunto como el estilo y los recursos técnicos de cada representación incluida en un grupo.

En esta investigación consideramos en general el espacio en dos diferentes niveles: 1) la cueva y la **articulación** en la misma **de conjuntos**, grupos y figuras aisladas; 2) **las agrupaciones de representaciones**. Cada uno de ellos se estructura de manera peculiar, conforme a unas pautas que determinan una organización, más o menos complicada. En cuanto al emplazamiento en la caverna de los conjuntos iconográficos hay que señalar que desde época temprana en los estudios de arte paleolítico se puso de manifiesto que existían ubicaciones especiales en la colocación de la zona decorada, el santuario. En primer lugar se reivindicó el papel de la cueva en el emplazamiento de las figuras, en lugares de fácil acceso y contemplación, en zonas estrechas y alejadas, unas destinadas a ser vistas y otras no, que evidencian «la investigación por los artistas paleolíticos de los tipos de paneles disponibles para sus pinturas y grabados» (Laming-Emperaire, A. 1962, 267-271). Más adelante se concretaron los factores morfológicos de las cavernas que condicionaron la elección de los artistas (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 68-70), tanto para el desarrollo general del repertorio temático (en una galería longitudinal se distribuyen a lo largo de la misma) como de los pequeños accidentes delimitadores de paneles o grupos más o menos desarrollados, llevando a definir tres tipos de espacios cavernarios en relación con los temas representados: paneles, espacios de paso y divertículos (Leroi-Gourhan, A. 1972, 284-285). La relación de la distribución de los temas con la topografía de la cueva es tan intensa que se definen zonas específicas con temas determinados (op. cit., pp. 284-292). En el mismo sentido y en los santuarios parietales de Andalucía se señala que en los santuarios de trayectoria extensa se producen múltiples composiciones con el animal axial en facetas distintas (aislado, asociado a otros especímenes y también a signos), (Sanchidrián, J. L. 1994b, 191).

Así, el hecho de que aparezcan conjuntos en cámaras restringidas y de acceso más o menos difícil (como Areatza o Santimamiñe), relativamente al fondo de la cueva (como en la cueva de Cullalvera) o a la luz del día, llevó al establecimiento de dos tipos de emplazamientos prototípicos: exterior o en el vestíbulo de la cueva y en la oscuridad del interior de la caverna. A partir de esta peculiaridad situacional resulta inevitable la comparación de Benta Laperra con santuarios exteriores, iluminados por la luz del día, aunque sea en una primera aproximación. Además en el desarrollo de cada cavidad las decoraciones se emplazan a lo largo de las paredes, en tramos o secciones específicos y en cámaras de galerías secundarias. Los propios grupos de figuras también se estructuran en espacios determinados con características concretas respecto a la circulación en el interior de la caverna, como en la articulación concreta del grupo, de lo que es buen testimonio la concavidad donde se desarrolla el «Frise Noire» de Pech-Merle. Hay, por lo tanto, una adecuación de un repertorio iconográfico a un marco natural, que incluso afecta a los abrigos con luz natural, con un acondicionamiento del espacio, parcialmente artificial, adecuando bloques para crear espacios más restringidos donde colocar las asociaciones temáticas pertinentes (Laming-Emperaire, A. 1962, 194-203).

Hay que señalar también que existe un espacio por debajo del general de uso o decorativo de la caverna: el panel donde se localizan las agrupaciones de figuras o las representaciones aisladas o signos. Este lugar concreto o marco físico donde aparecen las representaciones tiene rasgos estructurales (formales o accidentales) propios, es el **soporte**. Posee unas cualidades intrínsecas, naturaleza, estado y forma, que determinan un uso del mismo, es decir, una técnica de aplicación, un tema o un elemento formal, una escala gráfica, siendo más que un recurso complementario de tipo técnico-formal para mejorar el resultado formal de la representación (Lorblanchet, M. 1993a). Este campo decorado o campo de acción está relacionado con lo que se ha llamado «campo visual» o el espacio accesible para el artista sin cambiar de posición, con un radio medio de 40 a 80 cm. (Leroi-Gourhan, A. 1983a), aunque exista una objetiva dificultad de uso de una noción tan funcional, ya que varía en relación a la morfología y las dimensiones de la zona decorada (Bouvier, J.-M. 1993). La morfología de este microespacio se ha tomado en cuenta, por ejemplo en el caso de las cuatro cuevas del monte El Castillo, concretándose 4 modelos de paneles utilizados como soporte de las representaciones: concaviforme, convexiforme, plano y poliforme, con objeto de proyectar las diferentes especies animales realizadas (41). En fin, el soporte concreto, definido por forma, amplitud, tamaño y textura es un elemento sustancial y por ello hay una relación clara

(41) En un total de 155 paneles y 345 figuras, el 88% de los caballos se sitúa en zonas cóncavas, como el 93% de las ciervas, el 87% de los cápridos y el 100% de ciervos y manos; en las convexas se encuentran preferentemente bisontes (78%), bóvidos (82%) y renos (40%). Sin embargo, al abordarse el tema del caballo en las citadas cuevas teniendo en cuenta la distancia de las representaciones a la entrada (las figuras se localizan en un 90% de los casos antes de 75 m.), el reparto por cada cueva evidencia los caracteres morfológicos de cada una de ellas (Carayon, M. J. 1984/85a).

entre soporte, forma y especialmente la técnica (y así lo consideramos en el apartado 5.3.5, p. 59).

También en relación con el espacio y el soporte se ha reivindicado un uso de las **propiedades acústicas** del lugar decorado y en función de la especie representada, reivindicándose que el sonido jugó un papel importante en los santuarios paleolíticos (Bahn, P.- G. 1994a, 200).

Por último, otra cuestión sobre el entorno físico de las manifestaciones artísticas parietales es la **altura** de las representaciones al suelo de la cavidad. Aunque pueda existir una norma usual, por ejemplo para Andalucía entre 71 y 200 cm. (Sanchidrián, J. L. 1994, 176) no dejan de documentarse figuras o signos a mayor altura, por encima de 3 m. (lo que en algunos casos haría necesario la construcción de andamios) y con más frecuencia todavía próximos al suelo de la estancia. Esto determina la dificultad de su uso como criterio a la hora de paralelizar las representaciones con un nivel del yacimiento inmediato, aunque se haya empleado con cierta frecuencia en la búsqueda de un encuadre cronológico-cultural, como para los casos de La Lluera I (Fortea, J. 1989b y 1990), Sainte-Eulalie (Lorblanchet, M. 1973), Gouy (Martin, P.; Martin, Y. 1984), o para diversos santuarios antiguos aquitanos (Delluc, B.; Delluc, G. 1991).

5.3.2 LA DISTRIBUCIÓN SIGNIFICATIVA DE REPRESENTACIONES: GRUPOS Y FIGURAS AISLADAS. Una vez determinado el espacio o ambiente general en el que se inscriben los conjuntos decorados se debe tener en cuenta la articulación interna de cada conjunto en diferentes agrupaciones. Con la aplicación de este criterio se trata de establecer la relación de las figuras en el espacio, confrontando unas con otras y apoyándose en la topografía de la cueva, que compartimenta a un repertorio iconográfico en figuras aisladas y figuras agrupadas y a su vez, estas últimas, en diferentes tipos de agrupaciones más o menos numerosas. La agrupación de representaciones tiene una importancia grande pues cada grupo puede considerarse, previo filtrado de otras variables, un marco propio de análisis y, por lo tanto, se puede enriquecer la interpretación, ya que un conjunto es más complejo que las representaciones consideradas de manera individual. Así, desde el punto de vista metodológico, el grupo propicia un análisis estilístico más profundo pues permite la comparación a varios niveles (composicional y entre especies diferentes), ya que cada grupo incorpora mayor cantidad de soluciones técnicas y artísticas que cada figura aislada.

En lo que respecta al arte parietal, se han realizado algunas reflexiones sobre el espacio en general como elemento de articulación iconográfico (Criado, F.; Penedo, R. 1989, 14), señalándose que en el arte paleolítico existe un espacio abierto, formando las representaciones un universo desordenado, con pluralidad de puntos de vista, universo ordenado por el espectador que elige o descubre el orden en la representación, frente al levantino, donde hay un orden inherente a la propia representación. La experiencia del tiempo, su vivencia y construcción también es dejada al espectador, siendo la construcción artística intemporal e inmóvil. Para otros estudiosos del espacio cavernario la proximidad espacial entre figuras parietales no garantiza en todos los casos una relación temática y lo contrario tampoco está asegurado: la distancia espacial y el aislamiento no son siempre ausencia de relación y heterogeneidad, aduciéndose entre otros, el ejemplo (discutible) del grupo del oso de Santimamiñe (v. cap. 3, ap. 3.4, «Las asociaciones de animales...»), (Raphaël, M. 1986, 142). A nuestro juicio, como exponemos más adelante (v. cap. 3, ap. 3.2.1, «La concepción espacial...»), observamos figuras en diferentes espacios, usualmente restringidos (grupo) pero a veces relativamente amplio, como en el caso del conjunto 3 de Santimamiñe, particularmente el caballo y el bisonte final del repertorio gráfico de la cueva en un espacio además muy dislocado (v. fig. 237, p. 338). Sin embargo, no se puede proyectar esta manera de ver las figuras sobre el resto del repertorio, ya que este aparece estructurado en grupos más coherentes (y en la propuesta del autor mencionado estos grupos quedan desarticulados).

No deben tampoco olvidarse las figuras que se presentan al margen de los colectivos, en las que también se puede reconocer una finalidad que armoniza con el resto de las representaciones, según un modelo establecido (Leroi-Gourhan, A. 1968a). **Figuras aisladas**, sobre todo en espacios específicos, son relevantes en el estudio del arte paleolítico, viniéndoles la significatividad del doble carácter de aislamiento y de situación, lo que es en sí un recurso para realzar la representación (Freeman, L. G. 1984, 212). En ciertos casos las representaciones figuradas de una cueva se circunscriben a una sola (o a un mismo tema repetido), dando lugar a «santuarios monotemáticos», que pueden relacionarse con el papel de las figuras aisladas en cuevas con mayor repertorio decorativo (Jordá, F. 1979) (42).

En conjunto, en el santuario no sólo se suman

(42) En Jordá, F. 1979, se citan algunas con temas figurados, como las de San Antonio (caballo), las Coberizas (ciervo), Quintanal (bisonte), Sotarriza (caballo), Atapuerca (caballo), La Loja (6 uros), El Pendo (2 aves); y otras con signos (Cueva del Conde, Cueto de la Mina, La Riera, La Ería, Las Herrerías, Mazaculos, Meaza, Santián, Cullalvera, Cueva Negra); y también con manos (El Castillo, Maltravieso), siendo alguno de ellos parte de santuarios complejos con diversos grupos en capillas. También se señalan santuarios monotemáticos en Andalucía, v. Santiago, J. M. 1992/93: Las Palomas, El Toro, El Morrón, Navarro, que se interpretan como santuarios menores en el área de otro mayor, La Pileta.

figuras aisladas, sino sobre todo grupos y conjuntos, hasta el punto de ser **el grupo la unidad que estructura** el santuario. Este se pone de manifiesto en lo que se ha dado en llamar paneles (particularmente el principal) y frisos (Barrière, Cl.; Carayon, M.; Abadie, M.; Galofré, M. 1986, 185-186): a) un panel es una superficie parietal compuesta por uno o varios conjuntos de figuras, y en el caso de un panel de gran longitud o composición compleja, la distancia que debe separar a dos grupos debe ser igual o superior al desarrollo del más pequeño de los dos; b) el friso está compuesto de figuras próximas (separadas por un espacio igual o inferior a la media de la longitud de las dos figuras sucesivas), del mismo tamaño, dispuestas en banda continua sobre una base ficticia y con similares caracteres técnicos, estilísticos y cronológicos, aunque se señalan frisos con figuras no exactamente en el mismo plan y frisos homogéneos (con animales de la misma especie), heterogéneos (de especies distintas) y complejos (figuras en direcciones diferentes). En realidad y puesto que estas disposiciones afectan a la organización de los grupos las consideramos más adelante en los apartados 5.3.10 (La posicición, v. p. 75) y 5.3.11 (La composición, v. p. 76). La unidad de cada grupo es patente en la uniformidad de estilo (proporciones, modelado, soluciones de los detalles anatómicos) de algunos de ellos. Así, refiriéndonos a Santimamiñe, es patente la parte primera del panel principal, (v. fig. 185), grupo 6 del oso, (v. fig. 213), grupo 10 del final de la cámara, (v. fig. 232), donde incluso podríamos considerar el reflejo de la personalidad de un artista concreto. El grupo justifica también que exista una composición que organice las representaciones, evidencia que se justifica igualmente en la consideración previa del santuario como una obra de conjunto y no de figuras aisladas realizadas en momentos diferentes y muy separados entre sí.

Esto no impide que los grupos aparezcan en ocasiones como el resultado del proceso de elaboración del santuario. Por lo tanto, hay que deslindar previamente las adiciones y añadidos y establecer la **secuencia de elaboración de cada grupo**, considerando todas las variables de análisis. También hay que tener en cuenta la importancia del propio lugar donde se realiza la representación, ya que se puede producir una adaptación al soporte. Es cierto que, si bien esta cuestión lleva a fórmulas variadas en el arte mobiliar (Barandiarán, I. 1984a, 128-131), no ocurre lo mismo en el parietal, donde la superficie de la cueva ofrece menos limitaciones, o si se quiere, más libertad al artista. Así, el campo decorativo es en principio en el arte parietal único y plano, al contrario que en el mobiliar (Barandiarán, I. 1984a, 131-138). Esto no quiere decir que no existan adaptaciones a espacios peculiares, como la estalagmita con los bisontes verticales de Santimamiñe (v. fot. 78) o el grupo final de la cámara de la misma cueva en un pequeña concavidad (v. fot. 86), o incluso lo que podemos denominar «errores de diseño» en la realización de figuras, como la pareja de renos de Las Monedas con patas incompletas por la cercanía del reborde de la roca (v. fig. 258, nos. 2 y 3), que indica una cierta espontaneidad en la plasmación de la figura en la pared, realizada sin plan previo. Los grupos se han establecido sobre los siguientes **criterios**:

1) Frecuencia o cantidad (más de una figura). Esto da lugar a agrupaciones binarias, ternarias, cuaternarias y otras, menos frecuentes, con mayor acumulación de figuras y signos que constituyen los llamados «paneles principales».

2) Proximidad de las figuras, es decir cercanía relativa entre ellas. Por ello, pueden considerarse pertenecientes a un mismo grupo figuras relativamente alejadas entre ellas, siempre que lo estén todavía más de las que forman otros grupos (v. el criterio aplicado a Santimamiñe, cap. 3, ap. 3.2.3, «Los grupos»).

3) Morfología del emplazamiento o localización de las representaciones de acuerdo a las inflexiones de la pared que oponen, por ejemplo, a los bisontes de un lateral de la antecámara con las figuras del otro lateral. Sin embargo, hay que considerar también que las inflexiones morfológicas de la pared pueden no separar grupos, con figuras incluso en planos diferentes (como las reps. 40 y 41 del fondo de la cámara de Santimamiñe, v. fots. 82 y 83), y especialmente en grupos muy numerosos, como los paneles principales de Ekain o de Santimamiñe (v. fot. 61), donde algunas figuras se presentan en planos distintos de acuerdo a la configuración de la pared.

Habría que considerar en principio la manera de **organizar un espacio** por parte del hombre paleolítico, cuestión que debe resolver también el estudio del proceso decorativo, más patente cuando el espacio es restringido, como ocurre en el arte mueble y se ha desvelado por ejemplo en los casos de la plaqueta de Lumentxa y el compresor de Bolinkoba (Barandiarán, I. 1984a, 140-144). Las soluciones pueden ser muy variadas, como se pone de manifiesto en el proceso decorativo del cúbito de Torre (Barandiarán, I. 1971a) donde el artista reservó unos espacios en los que con posterioridad intercaló varios elementos, figuras o signos. En conjunto, la organización del espacio en el arte mobiliar obedece a ciertos condicionamientos del objeto y a la forma del soporte, que le dan una especificidad frente al parietal (Mons, L. 1979, 9).

Además de considerar las agrupaciones debemos tener en cuenta la cuestión de las composiciones, frente a una visión anterior que recalcaba las figuras desordenadas e inconexas. Para aceptar esta composición habría que constatar una organización previa,

que dotaría a las agrupaciones de un sentido especial. Un sentido concreto en los grupos desde el punto de vista asociativo es aceptado sobre la base de la repetición de los temas, pero el sentido compositivo es igualmente real, como lo demuestra la disposición de los temas. Precisamente se ha observado en la cueva de Niaux, donde las representaciones agrupadas se presentan en tres circunstancias: 1) en integración, como signos angulares sobre un bisonte; 2) en superposición; 3) en yuxtaposición, como una serie de animales en hilera (Vialou, D. 1982a, 38). Por último, debe señalarse que el agrupamiento de las figuras lleva a considerarlas bajo una coherencia interna que, sin embargo, no es fácil de descubrir. En este sentido puede ser importante el planteamiento del concepto de composición como el elemento que proporciona coherencia o estructura interna al grupo, además del juego de asociaciones de animales, y siempre que esta se nos presente fehacientemente. De lo contrario el grupo podría ser en casos una arbitrariedad de la interpretación (Ucko, P. 1989, 331 y 335-337).

La **organización de cada grupo** se realiza mediante una serie de recursos variados, entre ellos los que se llaman yuxtaposición y superposición (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 19-37). La primera se definiría como yuxtaposición amplia, cuando la distancia entre los animales es superior a la longitud media de los mismos y yuxtaposición estrecha, cuando la distancia de separación es inferior a la longitud media. En cuanto a la superposición, es de varios tipos: sincrónica o voluntaria (buscada a propósito, tal como la determinó A. Laming-Emperaire, 1962) y diacrónica, más escasamente representada. Como una variante de la superposición se han calificado los repintes y los arrepentimientos (corrección de orejas y cornamentas de los animales en Lascaux, por ejemplo) que denotan un margen temporal, mientras que el grabado asociado a la pintura es un puro recurso técnico contemporáneo. Otro procedimiento técnico relacionable es el recubrimiento parcial, que otros autores han llamado perspectiva por ocultación parcial. La superposiciones sincrónicas, sobre todo cuando tiene un carácter múltiple se suelen realizar en superficies limitadas y representan una combinación buscada a propósito: el enmarañamiento de las representaciones responde a la utilización máxima del campo disponible en el soporte elegido. Por otra parte, para organizar grupos, se atestiguan ciertas combinaciones simétricas: la simetría en espejo, con dos mitades que se repiten en posición inversa (animales de frente, afrontados, figuras relacionadas más bien con el comportamiento,...); la simetría de masas, con dos mitades dispuestas frontalmente, de sujetos diferentes, pero de masa sensiblemente equivalente que se equilibran (entre paredes opuestas de la galería, o en los dos animales en ángulo de Las Monedas); simetría oblicua, inscripción especial de figuras cuyos puntos homólogos se ordenan según unas líneas oblicuas paralelas, cuyo medio coincide con el eje de simetría (relacionada con el encuadre y la perspectiva).

Otra cuestión espacial que se ha observado (Leroi-Gourhan, A. 1983a) (43) es la figuración del espacio, a veces no definido (cuando las extremidades no se completan o cuando las figuras no guardan entre sí ningún equilibrio ni verticalidad), a veces ficticio (cuando los animales se siguen uno al otro, aun sin extremidades sobre una línea imaginaria), a veces aprovechando una grieta natural (como los bisontes verticales de Santimamiñe, v. fot. 78).

5.3.3 LOS TEMAS: ANIMALES Y SIGNOS. Resulta fundamental en la interpretación de cada santuario la identificación correcta de los temas puesto que estos constituyen el mensaje que conforma el arte paleolítico y por ello una parte importante de los esfuerzos de la investigación gira en torno a ellos: «identificar qué representan los motivos individuales es el primer paso que conduce al establecimiento de la significación del arte. Los motivos son el significante y los conceptos que ellos representan son el significado» (Ucko, P. 1989, 313). Esta variable hace relación a los temas figurados y a los signos teniendo en cuenta las dificultades de identificación, es decir, de una manera crítica, lo que supone, por ejemplo, incluir los animales no identificables como una parte inteligible del colectivo. En esta cuestión, en consecuencia, se proyecta el problema de la identificación que se produce en tres niveles: no identificable o forma inconcreta; genérica, encuadrada en la familia, dentro de los cápridos, cérvidos o bóvidos, en ocasiones mediante la aparición de algún rasgo concreto; y de especie.

Las **categorías gráficas** realizadas son tres: 1) representaciones de status figurativo, es decir, animales, humanos y segmentos corporales; 2) representaciones de status abstracto, como figuras geometrizadas (44); 3) representaciones indeterminadas, sin valor figurativo perceptible ni estructura formal calificable como abstracta (Vialou, D. 1982a). Este repertorio tripartito y plural de base es expuesto también por otros autores: «... animals, humans and signs are only the visible stitches in a continuous graphic fabric... Between 'poles' made up of the most classifiable motifs are many indeterminate ones, as well as innumerable traces without structure allowing the

(43) El autor también desarrolla las cuestiones de los animales en posición insólita y la perspectiva (v. más adelante).

(44) Lo que otros autores llaman zoomorfos o ideomorfos (Sanchidrián, J. L. 1994a).

creators of the forms to move freely all along the fabric» (Lorblanchet, M. 1989c, 113). A partir de ella se ha producido un afinamiento del registro temático, determinándose una categoría central formada por marcas y líneas desestructuradas, otras categorías como animal, humano y signos y otras más intermedias (animal-humano, cabezas bestializadas o máscaras; humano-signos, con caracteres derivados de las figuras humanas; animal-signo, geometrización parcial o completa de un cuerpo animal) (Lorblanchet, M. 1989c, 140-141). En conjunto, encontramos que las categorías temáticas son por un lado relativamente uniformes y por otro notablemente variadas en ocasiones. Así, si nos atenemos a los animales (incluyendo antropomorfos), sólo dos especies, caballo y bisonte, suman el 51% de las representaciones (Sauvet, G. 1993, 84) y 7 especies (a las anteriores se suman cabra, uro, ciervo, cierva, mamut) suman el 87,2%. Sin embargo, los animales pueden ser determinados o indeterminados (Clottes, J. 1993a); las figuraciones humanas agrupan figuras realistas completas o de cuerpo entero y segmentos (órganos sexuales), manos y cabezas humanas aisladas, humanoides o antropomorfos y seres compuestos (Gaussen, J. 1993), estos últimos clasificables en la categoría de figuraciones imaginarias (Clottes, J. 1993a).

Además, el objeto gráfico no se desvela de una manera tan evidente y nítida, como se ha reivindicado en ocasiones (Ucko, P. 1989, 309): «muchas representaciones animales siguen siendo no diagnósticas con respecto a la especie» aduciendo el caso de Niaux, donde al menos 3 representaciones no han podido ser identificadas, aunque hay que convenir que el porcentaje de no identificables en esta cueva es realmente exiguo, el 3,3% del total (Vialou, D. 1982a, 29). Un elemento de distorsión de esta cuestión es que ciertas figuras se pueden interpretar razonablemente por el contexto en el que se encuentran, intensamente asociadas a figuras perfectamente reconocibles, formando parte de grupos homogéneos, aunque no tengan rasgos anatómicos específicos de especie. Esta interpretación múltiple introduce una complicación grande a la hora de abordar otras cuestiones, como las asociaciones, pero pasarla por alto sería cometer quizá una ligereza. Sobre la objetividad de las identificaciones, incluso utilizando criterios zoológicos, se han aducido ejemplos dispares (Ucko, P. 1989, 310 y ss). Otra distorsión es fruto del tiempo transcurrido, debido al cual algunas figuras se nos presentan en pésimo estado de conservación y frecuentemente la mayoría aparece en deficientes condiciones. Por si esto no fuera suficiente, en un arte fundamentalmente realista, asistimos a un proceso de esquematización o abstracción que, sin contar las a veces limitadas capacidades de cada artista, dificulta la segura interpretación de la especie animal realizada. La **indeterminación** de las representaciones, ha sido abordada para el caso de los antropomorfos, concluyéndose que el alto número de indeterminaciones proyecta dificultades de análisis que no derivan del método de análisis sino del material de partida y señalándose un posible sesgo de las estadísticas a favor de las figuras más realistas (Lorblanchet, M. 1989c), algo evidente para buen número de cuevas según nuestro punto de vista, por ejemplo, para Santimamiñe.

Esta cuestión de la especie identificada es relevante, pues según nuestro criterio la especie concreta no es atribuible en Santimamiñe a un 6% de los animales representados, en Altxerri afecta a un porcentaje más elevado, el 17,8%, y en Las Monedas alcanza al 31,6% de las figuras, si tenemos en cuenta el número de animales considerados en esta investigación de atribución incierta o indeterminada y según recuento propio. Resulta por ello necesario considerar con entidad propia a esta categoría de animales no identificables y por otro lado las atribuciones zoomórficas deben ser utilizadas en ciertos casos con reservas. En una cueva comparable como Niaux se señala un 3,3% de 452 unidades gráficas inventariadas como indeterminadas, siendo de 107 animales (23,7% de las representaciones) sólo 3 zoológicamente indeterminables, porcentaje muy bajo, interpretado como reflejo de la maestría técnica y gráfica de los trazos, por proyección del hiperrealismo de las representaciones animales y a causa también de la escasez de superposiciones (Vialou, D. 1982a, 29-30).

En conjunto, en la interpretación no debe tener la misma relevancia una especie fácilmente discernible de otra de dudosa o imposible certificación, que puede dar lugar a errores irreversibles, en la medida en que trasciendan a la publicación. Es una discusión redundante, ya que repetidas veces se ha señalado la necesidad de una identificación zoomórfica suficiente en general o al abordar estudios particulares (Laming-Emperaire, A. 1962, Bandi, H.-G. 1968 y Vialou, D. 1979a) (45), aunque en todo momento es necesaria una seria y previa reflexión sobre la cuestión. Ya sea desde los presupuestos metodológicos previos a cualquier investigación o bien desde la estricta interpretación de los datos, que se deben considerar de la manera más fidedigna posible, este tema adquiere una cierta relevancia. En este aspecto de la determinación de las figuras se ha citado repetidas veces el caso de una figura de animal de Covalanas que ha sido interpretada consecutivamente como uro («boeuf»), ciervo y reno (Clottes, J. 1986/87, 63 y 1989a). Este ejemplo nos puede ilustrar la problemá-

(45) Vialou, D. 1979a, 29-31, reflexiona sobre la diversidad de identificaciones para las figuras y signos de Aldène y la necesidad de un dibujo exhaustivo de la representación.

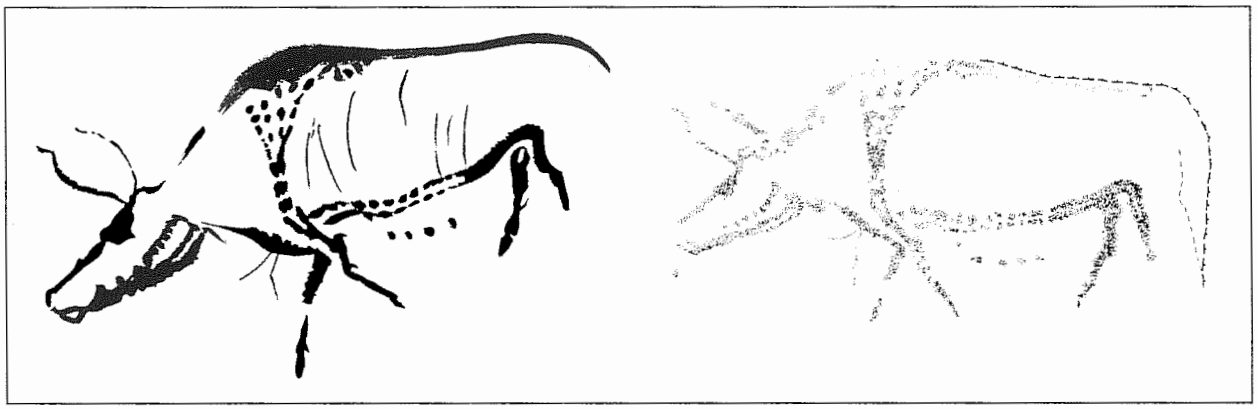


Fig. 5: Dos versiones del uro de Covalanas: izquierda, s. Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L. 1912, 19-21; derecha, s. Moure, A.; González Morales, M.; González Sainz, C. 1990, 27.

tica de estudio del arte paleolítico desde el nivel de base, el de la identificación de los temas representados. La identificación del animal que ha sido realizado es importante porque los temas representados por un lado son una respuesta a los planteamientos de la sociedad cazadora y recolectora paleolítica y por otro, para acercarse al significado del arte hay, en primer lugar, que constatar fielmente el mensaje representado en las paredes o en el suelo de la cueva. En nuestro caso el ejemplo señalado resulta también relevante para el estudio comparativo de la cueva de Areatza y de ahí que lo abordemos a continuación.

1) La cuestión de la identificación zoomórfica, el caso de Covalanas. En el planteamiento de la cuestión encontramos tres momentos. A) En primer lugar se calificó al animal de la cueva de Covalanas como un uro (v. fig. 5, izquierda): «... Se trouve une silhouette d'une espèce nouvelle... Le dos et l'arrière-train, y compris les fesses, son formés par un rebord de rocher;..., l'accident rocheaux a été vu par l'oeuil de l' artiste, et, une fois discerné, habilement complété: la saillie rocheuse se prêtait, à représenter un Boeuf, avec son **dos renflé**, ses **hanches angeleuses**, et c'est cet animal qui a été fait. Les **formes** relativement **sveltes**, la **tête très longue et fine**, les **cornes partant du haut du front** ne permettent pas un instant de songer au Bison. Le garrot est tout couvert de taches rouges, ainsi que la mâchoire inférieure...» (Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L. 1912, 19-21), identificación basada en cinco caracteres. B) Según Leroi-Gourhan, A. 1971, reed. 1986, 277-278, «... aucun boeuf dans l'art paléolithique ne possède précisément ces formes légères ni le double trait ventral, nettement figuré. L'animal est coiffé par des traits sinueux, mal conservés, où l'on peut voir une encornure, une ramure schématique où des oreilles démesurées. Il s'agit, selon toute vraisemblance, d'un cerf, animal d'entrée très fréquent. Cette impression est encore confirmée par le fait qu'il porte, sous le ventre, une ligne de quatre points qui sont d'autant plus certainement les signes d'entrée qu'on les retrouve au fond et à la fin de la composition». En suma, el autor descarta la asignación como uro por las formas ligeras de la figura y el convencionalismo del doble trazo ventral pero no caracteriza anatómicamente la figura de ciervo que sí identifica, sino que lo hace por la función organizativa (al ciervo le corresponde la entrada al santuario). C) Otros autores (Moure, A.; González Morales, M. R.; González Sainz, C. 1990, 27), (v. fig. 5, derecha) divergen de estas interpretaciones. Respecto de la cornamenta exponen que la posición de los cuernos es atípica ya que «... no pueden ser unas astas de cérvido, pero tampoco se encuentran en el lugar correspondiente a las de los bóvidos...». Estos autores sistematizan los criterios para considerarlo un reno: proporciones generales, cruz muy marcada, morro cuadrado, cola corta sugerida por el contorno de la roca, convenciones de representación propias de los renos, como los despieces escapular y ventral, paralelismo con el reno de La Haza. Vemos por tanto tres atribuciones diversas para un mismo animal. Como los autores citados en último lugar desarrollan los criterios de identificación consideraremos críticamente los diversos argumentos empleados.

Para encajar a la representación vamos a observar las proporciones del animal en vivo, según el paleontólogo J. Altuna (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976, 180) que considera sobre el reno los siguientes rasgos: «... El cuello y la cabeza adoptan una posición más baja que en los demás cérvidos, pareciéndose en esto más a los bóvidos... El hecho de que el animal lleve la cabeza y el cuello bajos, origina en la región de la cruz una joroba más acusada que en el ciervo....». Estas características pueden en consecuencia facilitar la confusión entre el reno y el uro. En cuanto a la anatomía de las especies comentadas hay que señalar que la cruz no constituye un elemento signifi-

cativo, pues es esencial en la construcción de todos los animales, marcándose especialmente en los uros, por ejemplo. Tampoco es un elemento significativo a menudo el morro, pues aunque distinguiría a ciervos y a uros, no hay una diferencia esencial en su tratamiento para uros o renos. De hecho, de las 14 representaciones parietales de renos de 3 cuevas cantábricas (v. cuadro 2), se puede considerar la forma del morro en 12 de ellas, de las cuales 8 lo tienen redondeado y otras 4 estrecho y cuadrado, aunque ni siquiera en este último caso creemos que se acercan al animal de Covalanas. Otros caracteres anatómicos como orejas u ojos, no los vamos a considerar, por estar expuestos a una mayor variabilidad y no ajustarse con exactitud a las diferentes modalidades de cada especie, dado que usualmente se simplifican. Para el caso que nos ocupa, su valor discriminatorio es menor, pues en principio parece que cualquier representación de una especie dada se debería ajustar a ella en sus rasgos más determinantes, antes que en los rasgos anatómicos secundarios. En cuanto a la cola corta sugerida por el contorno de la roca, según exponen los autores citados, cuando ésta en todo caso sugiere una cola larga (v. fig. 5, dcha.), hay que concluir que tampoco puede tomarse como un argumento sustancial. Por otra parte, el supuesto paralelismo con el reno de La Haza, figura de animal de adscripción igualmente controvertida, no puede, por eso mismo, utilizarse como prueba de identificación.

Los criterios que deben tomarse con mayor grado de significatividad son los que atañen a convencionalismos de la forma, anatómicos o de pelaje que detallan elementos definitorios del reno respecto a los demás animales. Estos criterios deberían aplicarse aún cuando se hubiese realizado una representación esquemática, lo que no es el caso, pues el animal que consideramos ostenta las 4 patas, la cornamenta y 3 zonas con relleno interior, siendo desde este punto de vista de los recursos de representación una de las figuras más complejas de la cueva de Covalanas. Los elementos anatómicos los vamos a tener en cuenta mediante una recopilación de las figuras parietales de reno del Cantábrico (v. cuadro 2, con los caracteres anatómicos y de pelaje de los renos en el arte paleolítico parietal cantábrico) (46). En las 14 representaciones del arte parietal cantábrico estudiadas aparece en todas ellas la cornamenta característica del reno, presentando doble candil en 11 ocasiones. El candil superior es siempre arqueado hacia atrás y el basal es siempre hacia adelante en paralelo a la cabeza del animal, lejos por lo tanto de la cornamenta del de Covalanas que está formada por dos tramos independientes y paralelos que se dirigen hacia arriba. Estos dos cuernos dirigidos hacia arriba parecerían más bien una simplificación de la cornamenta del uro. Además, el animal de Covalanas ostenta una abultamiento entre los cuernos, el característico tupé de los uros. El otro elemento característico del reno es la masa de pelos hirsutos del pecho del animal, que se observa en 11 de 13 representaciones (una está reducida a la cabeza), en tres de las cuales se detalla mediante un abultamiento de la línea de contorno. Este abultamiento no se percibe en el animal de Covalanas. El animal, en suma, no presenta ninguna de las convenciones esenciales del reno y no hay en consecuencia suficiente motivo para definirle como tal, ni tampoco como ciervo pues carece de la cornamenta diversificada en ramales secundarios.

Podríamos preguntarnos por lo tanto si no ocurre en algunas ocasiones con la investigación del arte paleolítico que la presencia de una especie prueba las hipótesis planteadas previamente por los investigadores que han realizado tal atribución. Así, en la interpretación aducida de A. Leroi-Gourhan se determina que el animal que comienza el repertorio es el que usualmente corresponde a ese lugar, lo que justifica que sea de una especie determinada, en el típico argumento circular (47). Resultan en este aspecto modélicas, las interpretaciones zoomórficas expuestas a propósito de algunos cérvidos de La Marche, con figuras que en otro tipo de trabajos se habrían identificado con rotundidad de una especie concreta, calificadas únicamente como cérvidos indeterminados (Pales, L.; Tassin De Saint-Péreuse, M. 1989, por ejemplo en las planchas 12, 25 y 30).

2) La complejidad temática. Existen varios niveles en la lectura iconográfica. Hay una primera lectura evidente que viene dada por un elemento reconocible, más claro si se trata de un animal que si es un signo, y otra no evidente que traduce un segundo plano del mensaje gráfico, que a veces es reconocible, como una acción o un rasgo comportamental o una asociación, aunque en general no es posible ese segundo nivel de análisis. Y finalmente otro nivel está compuesto por el sentido final de ese mensaje, totalmente críptico pues el sistema social colectivo en el que toma coherencia plena y significado no es reconstruible en nuestros días (a no ser que se apele a paralelos etnográficos), aunque podría ser deducible.

Un mismo tema parietal evidente e identificable

(46) El cuadro ha sido construido en base a las memorias de Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976, para el caso de Altxerri; Ripoll, E. 1972a, para el caso de Las Monedas; Balbín, R. De; Moure, J. A. 1982, para el de Tito Bustillo. Prescindimos de figuras dudosas atribuidas a renos, cuyo repertorio crítico se puede consultar en Barandiaran, I. 1969, autor que se inclina por la adscripción de la figura comentada aquí como uro. En ese artículo, p. 9, y en Lorblanchet, M. 1973, 291-301, se desarrolla el tema de la identificación o diferenciación entre ciervos y renos.

(47) Una crítica a este tipo de argumentación en V.V.A.A. 1993: L'Art pariétal...

Ejemplar	Cuerna	Cabeza, oreja y cuello	Cruz y pecho	Vientre y cola
Altxerri Ia,12	- Candil basal paralelo a la cabeza, palmeado y digitado - Candil trasero elevado y arqueado	- Cabeza elevada sobre el cuerpo - Hocico redondo - Pelaje en líneas paralelas hocico-ojo - Oreja corta (?)	- Pecho con pelaje de rayas paralelas	
Altxerri Ib,36	- Candil basal en dos cuernas paralelas a la cabeza - Candil trasero elevado y arqueado	- Cabeza más baja que la cruz - Hocico grande y redondo	- Línea cruz-vientre posterior - Pecho representado	- No determinada
Altxerri VI,5	- Candil basal en varios trazos hacia adelante - Candil trasero elevado y arqueado	- Cabeza poco elevada sobre el dorso - Hocico redondo - Oreja no realizada	- Línea cruz-nalga paralela al dorso con rayas cortas - Pecho representado	- Línea paralela al vientre - Cola corta (?)
Altxerri VI,6	- Sin candil basal - Candil superior arqueado y elevado	- Hocico redondeado - Oreja no realizada	- (Solo realizada la cabeza)	
Altxerri VI,7	- Candil basal arqueado hacia delante y abajo - Candil superior arqueado hacia arriba	- Cabeza en línea con dorso - Hocico redondeado - Pelaje ojo-hocico con líneas cortas	- Línea cruz-nalga paralela al dorso con rayas en dentado - Pecho representado	- Línea paralela al vientre - Cola corta y al final levantada
Las Monedas 2	- Candil basal hacia arriba - Candil superior arqueado hacia atrás	- Mal conservado	- Líneas cabeza-pata y pata-nalga - Pecho con abultamiento lineal	- Ijar + codo
Las Monedas 3	- Candil basal hacia arriba - Candil superior arqueado hacia atrás	- Mal conservado	- Líneas cabeza-pata y pata-nalga - Pecho con abultamiento lineal	- Ijar + codo - Cola corta y levantada
Las Monedas 14	- Candil basal palmeado en paralelo a la cabeza - Candil superior arqueado y elevado hacia atrás	- Cabeza elevada - Hocico redondeado - Oreja pequeña	- Pecho con abultamiento lineal	- Cola corta y levantada (?)
Las Monedas 21	- Candil basal lineal hacia arriba - Candil superior arqueado y elevado hacia atrás	- Más baja que el dorso - Hocico redondeado - Oreja pequeña	- Pecho con pelaje de rayas paralelas	- Cola corta y levantada
Tito Bustillo 51	- Sin candil basal - Candil superior arqueado hacia atrás	- Cabeza ligeramente levantada - Hocico alargado - Oreja pequeña	- Pecho sin pelaje	- Cola corta y levantada
Tito Bustillo 52	- Candil basal bifurcado hacia delante - Candil superior arqueado hacia atrás	- Cabeza en línea con el tronco - Hocico alargado	- Pecho con pelaje de rayas paralelas	- Línea paralela al vientre codillo-pata trasera
Tito Bustillo 53	- Candil basal bifurcado hacia delante - Candil superior arqueado hacia atrás	- Hocico alargado		
Tito Bustillo 55	- Candil basal bifurcado hacia delante - Candil superior doble arqueado	- Hocico alargado y redondeado - Cuello con cebraduras hacia atrás	- Pecho con pelaje de rayas paralelas	- Cola corta y recta desde zona superior
Tito Bustillo 59	- No conservado - Candil superior doble arqueado hacia atrás	- No conservada - Oreja grande	- Pecho con pelaje de rayas paralelas	- Cola corta y recta

Cuadro 2. Caracteres anatómicos y convenciones de representación más significativos de los renos del Cantábrico.

no es inmutable, aunque en general se perciban así. Así, hay que señalar que en los temas a veces se realizan adecuaciones, de tal manera que **cambia la especie** representada, como se ha determinado en diferentes ocasiones: en la cueva de Les Combarelles, donde varios caballos tiene añadidos cuernos e incluso una línea dorsal entera (Barrière, Cl. 1986); ciervo sobre cáprido en Niaux (Schmid, E. 1964); en ocasiones formando una amalgama de diferentes partes de animales, como los «antílopes» de Combel en Pech-Merle (Lorblanchet, M. 1989d, 116 y 118). Ha sido interpretado este fenómeno como un reflejo del dinamismo del arte paleolítico, animales interpretables como cambiados o cruzados (caso de Roc-de-Sers), (Lorblanchet, M. 1989c, 117-118). Este cambio de elemento reconocible puede obedecer a diferentes motivos, una simple remodelación del mensaje, o sustitución de una especie por otra o una recreación

de diferentes animales en un ser distinto, combinando atributos de especies diferentes.

También hay que señalar algunos **temas especiales**, como el repertorio de monstruos zoomorfos y antropomorfos, figuras caracterizadas por sustracción (acéfalas, ápodas), con el rostro humano deformado, criaturas compuestas (Leroi-Gourhan, A, 1983b). Estas figuras son trazadas por el capricho del artista paleolítico, siendo figuras deformadas a propósito o si se quiere no reconocibles, inexistentes o híbridos (mezcla de caracteres de varios animales), (Freeman, L. G. 1984, 215-216). Entre los inexistentes se señala el unicornio de Lascaux (Leroi-Gourhan, A. 1968a, fig. 72) o los monstruos o máscaras de otros santuarios (Leroi-Gourhan, A. 1983b). Entre los híbridos destacan los antropomorfos con cabeza de animal (el hechicero de Trois-Frères o Gabillou o el híbrido humano-felino de El Juyo (González Echegaray, J.; Freeman, L. G. 1981). La deformación, que también puede ser considerada una técnica de representación, puede ser buscada a propósito o más bien efecto de la proyección del estilo general, como ocurre por ejemplo en la etapa de estilización general al final del arte paleolítico. En algunos casos se produce una auténtica caricatura, especialmente de las figuras humanas, como las caras de La Marche, Trois-Frères o Fontanet (Freeman, L. G. 1984, 216-217). Sin embargo, en estos temas se proyectan de manera nítida los problemas de identificación de las representaciones (Ucko, P. 1989), de tal manera que «Si una representación no puede ser identificada como un animal conocido, o si la cabeza de esa figura no puede ser atribuida a una especie particular, no hay razón a priori para pensar que represente a un antropomorfo con una máscara» (Ucko, P.; Rosenfeld, A. 1972).

Se puede considerar como tema específico la **representación sexuada** de los animales, machos y hembras, poco usual en el arte paleolítico, pues en conjunto sólo el 4% de las representaciones representan explícitamente el sexo (Leroi-Gourhan, A. 1976a). Esta rareza de representaciones de los órganos sexuales es consecuencia del enmascaramiento por el propio convencionalismo de representación del perfil del animal (en los équidos, por ejemplo), más aún para el caso de las hembras. Esto hace que sea más frecuente en aquellas especies, como los bóvidos, donde el sexo se encuentra casi en el centro de la línea ventral. Algunos autores han considerado también ciertos caracteres sexuales secundarios, como diferencias de morfología (los machos son de talla más elevada y de formas más macizas), así como atributos concretos (cuerna, crineras). Así por ejemplo, la hembra del bisonte tiene la testuz más rectilínea, los cuernos más afilados, la talla más reducida y la convexidad de la giba dorsal más atenuada (Baffier, D. 1984, 153-154). Naturalmente apreciaciones basadas en estos caracteres deben hacerse en el interior de cada repertorio gráfico parietal, aceptando la unidad de estilo del conjunto figurado.

Los temas nos muestran también un cierto **carácter narrativo** (que atañe también a las asociaciones, a la actitud y a la composición, v. apartados correspondientes) del arte paleolítico, particularmente relacionado con una acción en la que varios temas, animales o animales con signos, aparecen involucrados. El abanico de temas es amplio, incluyéndose animales con actitudes de comportamiento características, como lo que algunos autores interpretan manada de bisontes en época de celo, en el techo polícromo de Altamira (Freeman, L. G. 1978), las asociaciones macho/hembra, adulto/cría, que a veces también se encuentran en las figuras aisladas y que tienen a priori un cierto carácter anecdótico (bisonte lamiéndose el lomo de La Madeleine, pájaro posado sobre el lomo de bisonte en Altxerri en la acción previa a desparasitar, según interpretación nuestra, v. fig. 265, cérvidos y cápridos con la cabeza vuelta en actitud de alerta) o acciones más narrativas relacionables con temporadas o actividades anuales (cérvidos, quizá renos, pasando un río que remontan salmones en el bastón de Lortet). Esto no quiere decir que algunos de los elementos de estas agrupaciones no se hayan agregado en diferentes momentos, tal como se ha determinado para los ciervos megaceros, macho y hembra, parcialmente superpuestos de Cougnac, teniendo en cuenta las dataciones absolutas y la composición de los pigmentos respectivos (Lorblanchet, M. 1994, 240).

Además, la consideración de los temas lleva al planteamiento de relevancias significativas en la elección y plasmación de las especies, que se presentan **jerarquizadas** según un orden de importancia. Y por ello, podemos plantear como hipótesis que asistimos en el santuario a una jerarquización, establecida a propósito, de los animales, que debe ser indicio de la búsqueda de una coherencia en el mensaje que proporcionan esas figuras, lo que otros han interpretado como una organización del santuario. Esa jerarquización temática es necesaria en cualquier manifestación artística desde el momento que en esta se expone un mensaje. A lo largo de la historia de las manifestaciones artísticas se emplean múltiples recursos para recalcar determinado elemento dentro de una composición. De esos recursos podemos reconocer varios en el arte paleolítico: 1) el acabado, por el que las figuras más importantes se realizan de cuerpo entero y con mayor cantidad de detalles anatómicos; 2) la posición, localizándose las figuras más relevantes en el centro de un grupo o composición; 3) la técnica, detallándose las figuras consideradas importantes mediante recursos técnicos más complicados o variados; 4) el tamaño, plasmándose las figuras principa-

les a mayor escala; 5) la frecuencia, siendo las figuras más importantes más numerosas; 6) la situación en la topografía de la cueva, destacándose las figuras más significativas por el lugar elegido para ser representadas. De cualquier forma, estos criterios son siempre relativos, pues encontramos figuras importantes que aparecen inacabadas, técnicamente sencillas o poco numerosas en relación con el colectivo, siendo el contexto de la figura en el conjunto lo que debe ser interpretado en cada caso.

Las características del repertorio temático pueden demostrar una cierta validez a nivel comarcal o regional, es decir, considerando el espacio o la **difusión** de unos determinados temas. Así, se ha visto frecuentemente la relación del cantábrico con los santuarios de ciervas o en otras latitudes con el bisonte o el mamut (v. ap. 4, «Los temas y la regionalización...», p. 53). Es posible profundizar en este análisis temático con el objeto de buscar otros elementos de análisis asociados a los temas, por ejemplo identificando ciertas etapas con temas. Así, por ejemplo, el bisonte, o dicho de otra manera los santuarios con bisonte para el Magdaleniense IV, entendiéndose que no hay una exclusividad temática en una especie determinada, sino más bien una mayor frecuencia: «...Perhaps Magdalenian IV is a facies that is interdependent with reindeer and bison...and...is poorly represented in Spain...In fact the evidence from the Pyrenees and South-West France suggets that bison are the hallmark of Magdalenian IV...» (Sieveking, A. 1987, 203). Por ello, el hecho de que un santuario se pueda transformar con el tiempo hace que los temas deban ser estudiados en dos niveles de análisis, de manera diacrónica y sincrónica. El considerar que existe un proceso temático proporciona más elementos de análisis y permite una comparación de carácter más general. Por ejemplo, se aprecia en Santimamiñe un realce de la cabra en la etapa final en que se decoró el santuario, interés que aparece también en el arte mobiliar del Magdaleniense superior/final.

En fin, los temas se proyectan en un espacio cavernario de manera evidente, como la distribución de Areatza lo demuestra (cámara con ciervas, grupo de uros en la galería principal). La distribución de los temas lleva a interpretaciones sobre la **organización** del santuario (Laming-Emperaire, A. 1962 y Leroi-Gourhan, A. 1968a), puesto que las combinaciones de especies de animales se someten a reglas estructuradas en el espacio. Por ello, las figuras de animales constituyen más bien un bestiario que una colección de especies comestibles: «...les figures animales paléolithiques constituent un bestiaire, c'est-à-dire la liste conventionnelle d'animaux participant à une certain mythologie...» (Leroi-Gourhan, A. 1984c, 76), dividiéndose los animales en varios grupos en orden de importancia numérica: A) équidos (30% de los animales parietales); B) bóvidos, es decir, bisonte (23%) y uro (16%); C) animales complementarios a los de los dos grupos anteriores, como cérvidos (el ciervo, con el 5%, la cierva con el 6% y el reno con el 4%), cápridos (8%), mamut (9%); D) animales raros y en localizaciones apartadas, como felinos (1,3%), úrsidos (1,6%), rinoceronte (0,7%); y otras especies más raras, inferiores al 0,5%, como monstruos, peces, aves,... (Leroi-Gourhan, A. 1983a). El hecho de que el caballo esté siempre presente sobre una muestra de 70 cuevas (69 casos) y el uro o bisonte también, le lleva a aceptar la validez de las combinaciones de animales, o al menos de la combinación A + B, aunque existan algunas excepciones.

Los temas deben verse también con un significado, puesto que son portadores de un **mensaje codificado**, buscándose en ellos una explicación al arte paleolítico, como magia de caza, de fecundidad, unión de principios distintos (masculino y femenino), (Laming-Emperaire, A. 1962, 65-133 y v. ap. 2.1, «Las hipótesis generales...», p. 14). Aunque las interpretaciones generales las hemos tratado anteriormente, conviene recordar aquí tratamientos específicos: a) los cambios de temática y técnica en la cueva de Llonín se interpretan apelando a un cambio en el modo de vida de la comunidad que usaba la cueva, en función de modificaciones ecológicas que obligarían a trasladarse a las especies, por lo que pasaría de lo que se da en llamar «modo de producción recolector» al «modo de producción cinegético», lo que llevaría de representar elementos ideomorfos a elementos cinegéticos y finalmente a un sincretismo de ambos, todos ellos el signo de «grupos humanos diferentes, con una conceptualización diferente del mundo» (López Mora, J. F. 1984/85); b) las parrillas pintadas en rojo de la cueva de Las Herrerías, se ven como «el signo distintivo de una colectividad humana,... expresión plástica de una especie de emblema de un grupo social» (Jordá, F.; Mallo, M. 1972, 40) (48).

Un elemento temático especial es el **soporte**, visto como elemento del espacio previo y como procedimiento técnico. Esta relación sería patente en casos de figuras asociadas a accidentes de la pared (oquedades, estalactitas) asociados a puntuaciones o diferentes trazos. O incluso animales que «surgen» o se ocultan tras grietas o salientes de la superficie, figuras interrumpidas a propósito como el cuarto trasero de bóvido de Cobrantes. En este caso para aceptar tal interpretación habría que verificar, levantando la colada estalagmítica que separa a ese cuarto trasero

(48) En Nougier, L.-R. 1979 se interpretan ciertas asociaciones de macho, hembra y animal joven de un panel de Rouffignac en función del ciclo natural de muerte y nacimiento: «los dos adultos entran... penetran en las profundidades de la Tierra... una simbología de la muerte parecería vincularles. Los dos jóvenes, al contrario, surgen de las Profundidades, una simbología de la vida...».

de otros grabados que se encuentran al otro lado de la estalagmita que no hay nada grabado debajo de ella. También es factible la hipótesis de que la estalagmita haya cubierto lo que falta del animal (García Guinea, M. A. 1968, láms. IV y V).

3) La interpretación ecológica, cronológica de los temas representados. La fauna representada o ficticia y la cazada o real. La fauna puede ser considerada bajo tres aspectos generales: como realidad viviente (biocenosis), como muestra fósil (tafocenosis) y como bestiario parietal (plasticocenosis) (Poplin, F. 1986). Esta visión tripartida es sin embargo más compleja por efecto de la manera en que se ofrece durante el proceso de reconstrucción histórica de la misma, constatándose las muestras siguientes: 1) la población; 2) la muestra teórica; 3) la muestra culinaria (determinada por diversos factores, como el tipo de hábitat y su estructuración, la conservación, el uso o consumo <materia prima, alimento, combustible>, la especialización en determinadas especies); 4) la muestra figurada (que proyecta un bestiario o repertorio convencional); 5) la muestra tecnológica (siendo las cuernas de muda preponderantes sobre las procedentes de animales cazados en la realización del utillaje óseo). Todos los repertorios son relevantes para la reconstrucción de la vida socioeconómica de aquella sociedad pero no deja de constatarse una correlación precaria entre la muestra culinaria y la población real (Delporte, H. 1984a). En fin, estas diferentes facetas en que se perciben y la concurrencia espacio-temporal de las mismas dan lugar a un interesante juego interpretativo pero de resultados igualmente controvertidos.

La relación entre los animales representados y dibujados en las paredes y los restos procedentes de las capas de habitación del yacimiento ha sido estudiada por diversos autores tomando la fauna representada en las paredes como una muestra de la fauna contemporánea de los cazadores que la abatieron. Esta comparación es sin embargo más prolija de lo que parecería al proyectarse circunstancias variadas y poco controlables en los tres niveles de análisis: por ejemplo, los santuarios han podido ser decorados en momentos en que las cuevas fueron poco habitadas, por lo que los términos de la comparación podrían no ser apropiados (49); o la fauna representada puede estar (y de hecho lo está) seleccionada por motivos «religiosos» o sociales. Por ello la comparación global entre fauna representada y cazada sólo puede servir como una aproximación general ya que estrictamente habría que comparar la fauna representada y la cazada mediante una seriación cronológica de ambas, lo que tiene una notable dificultad previa. La validez es relativa, e incluso en el caso de que el espectro faunístico representado pueda ser significativo en un número razonable de casos se podría concluir que tiene un cierto valor «cronológico», pero como mera aproximación. En el caso de que exista una oposición entre la fauna del yacimiento y la representada en las paredes del santuario se puede deber a diferentes causas: 1) la relación fauna cazada/representada no es automática; 2) la fauna del yacimiento es escasamente representativa (por conservación parcial); 3) el yacimiento tenía un papel local en las estrategias del grupo que decoró el santuario (y sólo aparecen una parte de los recursos empleados), considerando a la cueva con un carácter secundario. En conjunto, la determinación de semejanzas y diferencias entre fauna figurada y cazada da lugar a interpretaciones controvertidas.

En una primera aproximación relevante al reparto geográfico de los temas representados y a su relación con la fauna de yacimientos se determinó que: «... la representación del sujeto animal resulta de una elección, pero la presencia, la coexistencia y el conocimiento mismo de la especie resultan indispensables. **Los mapas artísticos poseen** en sí **un valor representativo de la fauna** en una época dada, pero un valor modificado por el hombre». Por ello la distribución geográfica determina una diferenciación geográfica y cronológica (por ejemplo, las figuras de rinoceronte alcanzarían la máxima difusión durante el ciclo auriñaco-perigordiense), (Nougier, L.-R.; Robert, R. 1957b).

A partir de aquí se ha abordado sucesivamente el tema de la relación entre animales cazados y representados con el objetivo de atribuir el santuario a un determinado período o etapa fría o cálida (50), aun siendo conscientes de que existía una selección de base en la fauna representada: 1) en el caso de Las Monedas se encuadra la fauna parietal en un clima frío (momento álgido de la glaciación wurmiense) y la de Las Chimeneas se asocia a un clima benigno (interestadio de Lascaux), (González Echegaray, J. 1968, 1972/73, 1973 y 1974); 2) en S. R. de Candamo la presencia de 7 uros y bisontes en un colectivo de 22 animales, con aparición de especies euritermas, como cabra, rebeco y ciervo (y también el caballo), encuadraría al conjunto en un ambiente frío (Moure, J. A. 1981, 345-346); 3) el conjunto de la galería de

(49) Lo que podría aplicarse al tradicional desfase entre el arte parietal cantábrico y los yacimientos del Magdaleniense superior-final.

(50) La identificación de especies como indicadores de etapas climáticas se aborda en García Morales, M. 1984/85 para el Cantábrico, además de realizarse una historia de esta cuestión. En el caso del ciervo expone las dificultades de encuadrarlo en un clima moderado y húmedo ya que aparece en los yacimientos en todas las etapas, tanto cálidas como frías. En cuanto al reno, aunque se puede considerar indicador de clima frío, está presente en diferentes momentos del Solutrense y Magdaleniense y no solo en el Magdaleniense superior.

los caballos de la cueva de Tito Bustillo pertenecería al Magdaleniense por la fauna fría asociada entre las representaciones (asociación de uro y bisonte y aparición del reno (51): «...la asociación... indica la existencia de clima frío en un paisaje vegetal sin árboles...» (Balbín, R. De; Moure, J. A. 1981c, 113) (52). En esta línea interpretativa se ha afinado utilizando a las especies como indicadores climáticos para encajar El Castillo III, Altamira II y Ekain en el Dryas Ia (16.500-16.000), Tito Bustillo en el Dryas Ic (14.000) o Las Monedas y Altxerri en el Dryas II (13.000-12.300), (González Echegaray, J. 1992). También se ha llegado a reconstruir una secuencia «climato-artística» en la cueva de Gargas, paralelizando fauna representada y cocinada, para diferenciar especies correspondientes a 12 estadios distintos, incluidos en tres periodos mayores (Barrière, Cl. 1976, 354-357 y 361).

Sobre esta cuestión se ha realizado una aplicación más ambiciosa al ámbito cantábrico, buscando relaciones entre el arte y el medio natural de las comunidades que hicieron las representaciones, intentando establecer una cronología, al tiempo que acercarse a los biotopos representados en los repertorios iconográficos parietales (Castaño, A. 1986) (53). Para ello se divide a la fauna en 4 categorías (al margen del reno, de tundra o de bosque): especies de bosque (ciervo), de campo abierto (uro, bisonte, caballo), de roquedo (cabra, rebeco), indiferentes al medio (oso, lobo); para a continuación relacionar en cada yacimiento los animales representados y los cazados con los biotopos que representan y en un segundo momento entre sí (54). Estos datos permiten considerar que en el estilo III predomina la fauna de bosque frente a la de campo abierto, mientras que en el IV antiguo ocurre al revés. Se señala además una correspondencia general en los santuarios de Cantabria entre la fauna cazada y la representada porque en ambas el animal predominante es el ciervo; en algunos casos observa cierta correspondencia entre la fauna cazada y la representada (serie negra y nivel magdaleniense de Altamira, Linar, el Magdaleniense III de La Pasiega y la Galería C) y en otros casos ninguna relación (Chufín); y también ciertos animales usualmente cazados pero no representados, como el corzo y el jabalí. En la misma línea, al examinarse diacrónicamente los temas del arte mobiliar cantábrico se ha observado un fuerte descenso del tema de las ciervas en el Magdaleniense superior-final y su sustitución por la cabra, relacionándose con cambios en las poblaciones animales del entorno y sobre todo con modificaciones en la orientación cinegética de los yacimientos, como se demostraría en una serie de cuevas donde en etapas previas la caza se polarizaba en los ciervos y en las siguientes aparecen importantes cantidades de cabra, tales como Cueto de la Mina, El Castillo, La Riera, Otero, Urtiaga, Ekain (González Sainz, C. 1989a, 260-261).

Semejanzas y discordancias entre los repertorios van de la mano. Así, por un lado se expone que existe una discordancia entre especies consumidas y figuradas (en Altamira, tomando como referencia el techo de los bicromos o Ekain), e incluso, como es el caso de Tito Bustillo, entre las cazadas que se recuperan en el vestíbulo (el ciervo el más abundante) y las asociadas al panel decorado (la cabra, aunque se puede objetar que en este último caso la muestra, pequeña y signo de escasas operaciones, podría no ser representativa) (55). Y por otro se apunta la rareza de animales de clima riguroso y la abundancia de la cabra al final del Paleolítico superior como evidencias de una cierta relación de la fauna con el entorno (Moure, J. A. 1988). En suma, a partir de este tipo de consideraciones podríamos definirlo como un criterio recurrente de datación indirecta de la cueva decorada. De esto es un

(51) A nuestro juicio estas últimas figuras, de acuerdo con la documentación aportada, son de difícil determinación. Lo que sí nos parece segura es la asociación de caballos y uro, aunque poco significativa desde el punto de vista climático.

(52) Análisis que también se lleva a cabo en Moure, A. 1980.

(53) Por su parte López Mora, J. F. 1982a intenta relacionar la fauna representada con el biotopo circundante a la cueva en una serie de 6 cavernas cantábricas, concluyendo que, excepto en el caso de Llonín, se representan especies de campo abierto frente a las de bosque.

(54) Aunque Castaño, A. 1986 señala las limitaciones y problemas que plantea un análisis de estas características, al abordar cada emplazamiento concreto no se considera esta cuestión. Clasifica todos los santuarios parietales siguiendo a Leroi-Gourhan en 4 estilos (II, III, IV antiguo y IV reciente). El estilo II comprende 35 figuras (interpretando casi todas las de Chufín, 15, como cabras), prestándose a una difícil interpretación porque los colectivos de los santuarios son muy escasos (nosotros señalaríamos que hay un santuario con bisonte, Benta Laperra y otro con uros, La Clotilde, aunque su encuadre cronológico pueda no ser el propuesto). En el estilo III se recogen 333 (358 figuras según la autora), en esta gradación: cierva, 82 (101 según la autora); ciervo, 72 (77 según la autora); caballo, 61 (62 según la autora); cabra, 37 (coincide la autora con nosotros); uro, 41 (no se especifican); bisonte, 25 (23 según la autora),... En el estilo IV antiguo se recogen 162, con esta distribución: bisontes, 51, caballo, 42, ciervo-cierva, 39, cabra, 14, uro, 12. En el estilo IV reciente, con 34 figuraciones tampoco se pueden extraer conclusiones, por el peso que tiene Las Monedas, único santuario relevante (12 caballos, 4 cabras, 4 renos, 2 bisontes,...). Desde nuestro punto de vista hay que señalar el sesgo que se produce por colectivos concretos. Así, de 82 ciervas en el estilo III, 69 se encuentran en las dos cuevas de La Pasiega y El Castillo. Por otra parte, en los cuadros no se suman los parciales en los datos totales ni se corresponden las recopilaciones finales con las efectuadas en cada uno de los santuarios. Por ello sacar conclusiones parece aventurado. Nuestros datos son el resultado de sumar todos los parciales del cuadro de la pág. 54, op. cit. 1986. Los cuadros finales no los comento porque no coinciden con los parciales.

(55) En el caso de Aquitania hay múltiples ejemplos porque el animal más cazado con mucho es el reno, como en Lascaux, Comarque, Villars,...

buen ejemplo el caso de Altxerri, porque si bien «...los artistas paleolíticos de Altxerri no dibujaban lo que más cazaban...» (56) (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976, 237-238) esto no resulta inconveniente para enjuiciar que: «... El conjunto faunístico de Altxerri,..., muestra una fase muy fría del Würm Final...», prueba de lo cual sería la asociación de temas reno/saiga/bisonte/glotón/zorro polar/liebre ártica (57). Sin embargo, también hay que señalar que la interrelación entre las muestras faunísticas se complica porque por ejemplo en el caso de Altamira se ha demostrado que la correlación fauna representada/fauna cazada es diferente si consideramos el número de restos, con gran abundancia de ciervos y menor de bisontes y caballos, o el peso en kg. de esa fauna, llegando a la conclusión de que hay una cierta validez general y que parece más clara en las etapas antiguas que en las modernas (González Morales, M. 1994) (58).

Las muestras decorada y cazada se manifiestan de forma controvertida, puesto que en realidad entre los momentos de habitación y los de decoración no existe una relación directa o necesaria y tampoco entre las muestras objeto de estudio. No es de extrañar, por lo tanto, que sean numerosos los casos en que los repertorios teóricamente paralelizados no son coherentes entre sí, por ejemplo en el marco general de regiones y períodos: en el Cantábrico se señala la contradicción existente entre la fauna representada y la cazada, ya que el animal más cazado es el ciervo o la cabra, este último en cuevas asentadas en parajes abruptos, mientras en ciertos momentos y lugares los temas parietales más usuales son el bisonte y la cabra; o en Pirineos y Gironde (las cabras parietales de Pair-non-Pair no están documentadas en el registro arqueológico); concluyéndose que: «...the bestiary of Palaeolithic art is culturally determined» (Sieveking, A. 1984).

La disimetría fauna decorada/fauna cazada se acentúa al abordar las comparaciones en lugares de relación teórica más estricta, como la cueva santuario con la misma cueva de habitación: 1) en el caso de Ekain se expone que los niveles Magdaleniense inferior y superior del yacimiento especializados en la caza del ciervo y la cabra no corresponden con el santuario parietal donde dominan caballo y bisonte, aunque a nuestro juicio tampoco habría que descartar a priori que pudo decorarse en un momento intermedio a esos niveles no presente en la estratigrafía; 2) en Tito Bustillo, con niveles 1a-1c del Magdaleniense superior especializados en el ciervo y con una especie, el caballo, representada en el santuario y muy escasa en el yacimiento; 3) La Lluera I, en cuyos tres niveles solutrenses el ciervo es el animal más cazado siendo abundante también la cabra y el rebeco, muy escaso el caballo y muy raro el bóvido y corzo, mientras en las paredes abunda el ciervo (única convergencia) y hay algunos caballos, uro y cabra; 4) Chufín, con nivel Solutrense superior con ciervo y cabra y secundariamente rebeco; 5) los santuarios de El Castillo, Altamira y Altxerri con una frecuencia temática totalmente disonante de la fauna de los yacimientos magdalenienses del entorno (Altuna, J. 1994a) (59).

Recalcando los límites de esa comparación (60) se ha ido más lejos para concluir, tomando como referencia La Madeleine y La Vache que: «Il apparâit que les rapports entre échantillons culinaire et figuré... ne tienent pas d'une **sélection anarchique et occasionnelle**» (Delporte, H. 1984a, 136); o para observar, al comparar el arte mobiliar de La Madeleine con la muestra faunística cazada que en el repertorio gráfico el reno está subrerrepresentado mientras que bóvidos y caballos aparecen sobrepresentados, aunque en el nivel superior de los tres existentes el reno es el más cazado y el más representado (61). Existen otros casos relevantes sobre la cuestión: 1) en el «abri Morin» se relaciona la muestra consumida y la mobiliar figurada, la primera dominada por el reno y la segunda por el caballo, (Deffarge, R.; Laurent, P.; Sonneville-Bordes, D. De 1975, 57-58 y Sonneville-Bordes, D. De 1986); 2) la misma contradicción es observable en el conjunto mobiliar de la cueva «des Eyzies» (Sonneville-Bordes, D. De; Laurent, P. 1968) (62) y en Isturitz (Saint-Périer, R. De 1930 y 1936). La aplicación a un registro seriado rico como el de Parpalló, comparado también con otros del entorno, lleva a conclusiones semejantes sobre el valor de la

(56) También argumentado en Altuna, J.; Merino, J. M. et Alii 1984, 281-286, realizando un estudio de la secuencias de restos cazados y de las especies representadas. Se vuelve sobre el tema en Altuna, J. 1994a.

(57) Aunque hay que convenir que si quitamos de este repertorio que reúne el autor aquellos temas dudosos (que deberíamos considerar más bien imposibles de determinar) quedaría representado este ambiente únicamente por la asociación reno/bisonte.

(58) El autor señala también cómo ciertas identificaciones temáticas están en función de la interpretación previa dada sobre el arte paleolítico, como los signos asociados a animales, primero considerados armas arrojadas.

(59) Y por ello, hay que pedir prudencia a la hora de reconstruir ecosistemas basados, tanto sobre la fauna cazada como sobre la representada.

(60) En general se han empleado los macromamíferos, por ser los más atestiguados en todos los repertorios. Pero se ha efectuado también una comparación entre las especies de aves del arte parietal y mobiliar y las presentes en los yacimientos, constatando diferencias cronológicas en las diferentes especies; de un total de 121 figuras de las que el 46% son indeterminables, las más usuales son palmípedas (23%), zancudas (14%) y rapaces (10%), (Buisson, D.; Pinçon, G. 1986/87).

(61) Se citan otra serie de cuevas o yacimientos con divergencias semejantes, como Gönnersdorf, Altamira, Gargas. En fin, en Delporte, H. 1990a, 210-215, se compendian informaciones sobre esta cuestión.

(62) En este conjunto mobiliar del Magdaleniense V y, sobre todo VI, la fauna figurada está dominada por el caballo (20%), cabras y bóvidos (15% cada uno), ciervos y renos (12% cada uno) y bisonte (10%) mientras en la consumida domina el reno.

misma: las proporciones del espectro faunístico poco tienen que ver con la temática de las plaquetas, pues entre estas últimas tiene relevancia el caballo y el uro y entre los animales cazados no; e incluso tampoco se ajustan las secuenciaciones en los casos de ciervo y cabra, todo ello muestra clara de la discordancia entre registro faunístico y bestiario artístico (Villaverde, V. 1991/92).

En conjunto, parece que no se puede emplear el espectro faunístico representado en las cuevas con un valor probatorio, sino como una orientación aproximativa. Como han puesto de manifiesto diversos autores ciertas especies poco frecuentes, árticas, han sido figuradas en la medida en que su presencia es excepcional, como el glotón o el mamut, al tiempo que especies raras o difíciles de cazar se han representado en detrimento de las más comunes (Sonneville-Bordes, D.; Laurent, P. 1986/87, 70). Que las especies puedan ser indicativas en función de esto parece perfectamente asumible: «muchas veces representaba lo escaso y lo raro» (como el reno), (Altuna, J.; Merino, J. M. et Alii 1984, 285) (63).

Si tenemos en cuenta que la fauna figurada es una parte de un sistema, el medio natural, constatamos otros elementos de interés: 1) la excepcionalidad entre las representaciones de ciertos recursos como los vegetales; 2) la discordancia ya apuntada entre la muestra culinaria y la figurada de la que también es buen ejemplo la abundancia del mamut en Rouffignac, considerando que en el Périgord el animal más cazado es el reno; 3) la frecuencia de la aparición de animales incompletos o partes de los mismos en las paredes; 4) el uso como materia prima de cornamenta procedente de animales cazados y de cuernas procedentes de mudas (este último caso es el más abundante), orígenes que marcan diferente estacionalidad, pues si los animales se han cazado en primavera y verano, las cuernas de muda se recogen al final del otoño y durante el invierno (Delporte, H. 1984). En suma, la proyección del medio natural en el repertorio iconográfico es controvertida y debe ser sometida a la crítica interna de los colectivos comparados. El hecho de que en un mismo enclave cambie la especie cazada habla no sólo de cambios climáticos sino de cambios de estrategia de caza. Por ello la correlación animales cazados/animales representados es aún más difícil de establecer, ya que habría que reconstruir la estrategia completa de la comunidad que habitó el lugar, teniendo en cuenta que los restos de fauna del yacimiento pueden proyectar una estacionalidad diferenciada y exige en conjunto una crítica del yacimiento, muchas veces no llevada a efecto.

(63) Lo citamos por el uso de la fauna representada para diferenciar a los santuarios de Ekain, Altamira y Altxerri, dentro del Magdaleniense medio (Jordá, F. 1978a, 96).

En suma, la analogía para relacionar la fauna que aparece en las paredes de las cuevas con la fauna existente en la época se fundamentaba en la alternancia de etapas frías y cálidas durante el Paleolítico superior, y en el acomodo de las colectividades prehistóricas a comportamientos de especies animales diferentes. Es evidente que en las estrategias de los cazadores tiene también influencia el clima, además de otros factores culturales (González Sainz, C. 1989a, 167-170), pero para aplicar esta analogía y hacerlo de tal manera que aclare en vez de complicar más las cosas, existen varias dificultades previas que convendría considerar. La primera podría ser que el criterio no debe considerarse nunca definitivo por sí mismo; es decir, que es un criterio secundario para cronologizar o caracterizar culturalmente un santuario o serie de representaciones, subsidiario de otros. Cobraría credibilidad después de considerar otros, tales como el estilo y los recursos técnicos. En segundo lugar, la relación entre animales cazados y representados debe hacerse críticamente considerando las siguientes cuestiones: 1) no debe forzarse la interpretación de las especies representadas para determinar después que efectivamente aparecen aquellas especies interesantes para su colocación en determinado período; 2) las especies dudosas no deben utilizarse con el mismo carácter que aquellas incuestionablemente determinadas (así el uro de Santimamiñe, los osos de Chufín,...), de tal manera que haya una etapa previa al uso del repertorio de temas de las cuevas figuradas a la luz del día para la eliminación de «todas las obras de interpretación dudosa» (Laming-Emperaire, A. 1962, 212); 3) tampoco debe establecerse de una forma automática una relación entre los sedimentos depositados en la entrada de las cavernas y el arte parietal realizado en las mismas. En este último caso la relación debe ser establecida críticamente puesto que las situaciones de parentesco pueden ser diversas: a) la cueva ha sido de habitación y santuario a la vez en la misma época; b) la cueva ha sido de habitación y santuario en momentos (dentro de la misma época) o épocas diferentes, con los consiguientes cambios de estrategia cinegética, de los que podemos no tener constancia, presentándose problemas para hacer una paralelización aun en el caso de que la cueva sea al mismo tiempo de habitación y santuario, ya que deberíamos determinar si la fauna recuperada en el yacimiento es una muestra representativa de la fauna existente y/o de la cazada en el entorno (es decir, si la correlación, después de argumentada con otros criterios, puede ser aceptada; si no hay correlación entre los animales cazados y representados podemos buscar otras explicaciones, no agotándose ahí el tema); c) la cueva sólo ha servido de santuario pues la habitación se encontraba en otro lugar, al aire libre o en cueva, de las inmediaciones; d) la cueva ha podido servir al mismo tiempo como habi-

tación animal y humana, proyectándose restos de animales de diversa procedencia sin que se determinen expresamente los variados orígenes, quizá porque no se proyectan fácilmente los signos de esos usos o bien porque se ha soslayado esta cuestión, aunque en los últimos tiempos se trabaje expresamente sobre estas cuestiones (Blasco, M. F. 1992, Pérez Ripoll, M. 1992).

De lo anterior concluimos que deben calibrarse las variables espacio y tiempo aplicándolas a la comunidad que vivió en una cueva, en orden a entender los restos de fauna de los estratos, y proceder de la misma manera con el repertorio iconográfico para finalmente determinar la relación cronológica entre restos materiales e iconográficos. En conjunto, la fauna de los estratos es una selección de la fauna de uno o de varios biotopos más o menos cercanos y es el estudio del yacimiento el que debe establecer esa relación espacial de los recursos utilizados en el mismo. En la misma situación se encuentra la fauna representada, además de que existe una selección de temas atendiendo a otros criterios, simbólicos. Por ello, la última de las variables sólo se puede considerar desde un punto de vista general pues es raro poder paralelizar de manera inequívoca estrato de habitación y repertorio parietal en el marco de la misma cueva.

4) Los temas y la regionalización del arte. En este apartado consideraremos únicamente los temas figurados y dentro de ellos las representaciones de animales, pues son los motivos que se muestran en las cuevas objeto de estudio. Si nos atenemos a los temas, podemos encontrar en ellos una cierta comarcalización o regionalización de especies, en una escala geográfica variada. Esta cuestión también se plantea atendiendo a otros rasgos, tales como las técnicas o las condiciones geográficas.

Las asociaciones temáticas, y dentro de ellas los animales especialmente, han sido la base (junto a otros criterios) para el establecimiento de una serie de grupos geográficos de cierta extensión en el arte paleolítico, como los llamados aquitano-cantábrico, mediterráneo, reno-danubiano, ruso y siberiano (Leroi-Gourhan, A. 1971 y Delporte, H. 1990a, 57-59). Uno de ellos, la provincia mediterránea, ha sido objeto de análisis específico tomando como objeto de discusión su especificidad. Al respecto se ha determinado que los rasgos más específicos del ámbito mediterráneo son los propios del arte de cronología antigua, anterior al estilo III final, algunos de los cuales poseen una dimensión cronológica notable y una nada despreciable dispersión geográfica; además, en el estilo III pleno de El Parpalló hay una clara unidad entre el ámbito mediterráneo y el cantábrico en los modos de ejecutar las figuras zoomorfas y en los signos (rectángulos), unidad que abarcaría el sureste francés (Cosquer), (Villaverde, V. 1994, 156-160). Esa unidad sería consecuencia de una mayor movilidad de los grupos regionales y de un arte más orientado a la comunicación, mientras que la regionalización posterior produciría influencias variadas de otros ámbitos, así, en el estilo IV habría un mayor peso pirenaico y perigordino. Si a nivel práctico la entidad de la provincia quedaría en entredicho (Villaverde, V. 1991/92), a nivel global se atestiguaría un complejo juego de interacciones y una mayor variedad regional en cada horizonte estilístico, reflejo de distintos modelos económicos y territoriales.

En el inventario general de temas por regiones (64) se observaban dos especies más numerosas, sobre un total de 2.072 (considerando sólo animales): el caballo (610 ejemplares) y el bisonte (510); 6 especies relativamente abundantes (mamut, 205; cabra, 176; uro, 137; cierva, 135; ciervo, 112; reno, 84); y otras 6 raras (oso, 36; felino, 29; rinoceronte, 16; megaceros, 8; pez, 8 y pájaro, 6), (Leroi-Gourhan, A. 1971, 461-468). Si nos atenemos a las regiones más cercanas (v. cuadro 3), se observa que existen ciertas especies dominantes pero también una notable diversidad temática, lo que ha llevado a considerar que cada región posee un sistema jerarquizado propio (Delporte, H. 1990a, 205-210). El arte cantábrico se acerca relativamente al de Périgord en 3 especies, el caballo, el bisonte y el uro. Se aleja también notablemente por su ausencia de mamut y su sustitución por la cierva y el ciervo. Respecto a Pirineos, la mayor diferencia está en los temas de bisonte, ciervo y cierva y la mayor semejanza en el caballo y la cabra. Por orden de importancia en Périgord están caballo/bisonte/mamut, en Pyrénées bisonte/caballo y en el Cantábrico cierva/caballo/bisonte.

Por debajo de estos datos generales se ha efectuado una comparación interregional sobre la base de 52 cuevas localizadas en Périgord, Pyrénées y Cantábrico, totalizando 1.803 figuras, en la que se recalca por una parte la originalidad de cada cueva en relación al inventario general y por otra las relaciones entre cuevas de diferentes regiones, como Font-de-Gaume con las pirenaicas. También se señala la abundancia manifiesta de alguna especie en ciertas cuevas, como el bisonte en Font-de-Gaume, con el 45% del colectivo o el caballo en Gabillou (46%), Les Combarelles (50%) o Lascaux (60%), (Roussot, A. 1984a). Los datos generales también han sido afinados cronológicamente, dividiendo los colectivos regionales en estilos III y IV, lo que permite en Périgord en el estilo III articular una frecuencia de caballo/bisonte/uro/cabra y en el IV de mamut/caballo/bisonte; en Pyrénées, en

(64) Establecido por individuos y sujetos en 8 regiones distintas.

	TOTAL 8 REGIONES		CANTÁBRICO			PÉRIGORD		PYRÉNÉES	
Especies	Nº rep.	%	Nº rep.	%	% (B)	Nº rep.	%	Nº rep.	%
caballo	610	29,44	104	22,2	24,06	304	34,9	137	28,8
bisonte	510	24,6	94	20,08	17,04	151	17,33	237	49,89
mamut	205	9,89	4	0,8	< 1	145	16,64	6	1,26
cabra	176	8,49	52	11,1	9,32	58	6,65	32	6,73
uro	137	6,61	43	9,18	8,17	60	6,88	6	1,26
cierva	135	6,5	111	23,7	24,2	10	1,14	6	1,26
ciervo	112	5,4	48	10,25	9,5	29	3,32	8	1,68
reno	84	4,05	4	0,8	1,5	57	6,54	20	4,21
oso	36	1,73	5	1,06	< 1	23	2,64	6	1,26
felino	29	1,39	1	0,2	< 1	15	1,72	8	1,68
rinoceront.	16	0,77	—	—	—	15	1,72	1	0,21
megaceros	8	0,38	—	—	—	2	0,22	1	0,21
pájaro+pez	14	0,67	2	0,4	< 1	2	0,22	7	1,47

Cuadro 3: Repertorio iconográfico animalístico del arte paleolítico, s. Leroi-Gourhan, A. 1971. La tercera columna del Cantábrico (B) corresponde a Moure, J. A. 1987 y 1988 (1.215 representaciones de 55 cuevas) (65).

el III de caballo/bisonte y en el IV de bisonte/caballo/cabra; y en el Cantábrico de caballo/cierva/cabra/ciervo/uro en el III y de bisonte/caballo/cabra en el IV. Y con ello, se establecen relaciones de interés entre diferentes regiones, como entre el Cantábrico y Pirineos en el estilo IV, cuestión también señaladas por otros autores (Sauvet, G.; Sauvet, S. 1978, 38-39).

La formulación de una regionalización temática da pie también a la constatación de parentescos de diverso grado entre espacios geográficos diferenciados: «En el arte mobiliar... hay algunas estructuras iconográficas propias de algunos ámbitos temporales o geográficos», apuntándose incluso «la similitud de varias obras concretas (en cuanto a tratamiento técnico, temas, composición, y recursos» (Barandiarán, I. 1994, 71-74). Estos paralelos se producen en diferentes escalas geográficas: en el mismo yacimiento, entre yacimientos próximos o alejados. La explicación puede ser plural: «procesos generales de evolución o situaciones de convergencia cultural, comunidad de creencias o mitogramas, desplazamientos de obras, autores o grupos». A escala próxima se han señalado los de omoplatos con grabados múltiples de Altamira y El Castillo, ciertas decoraciones geométricas (González Sainz, C. 1982 y 1993), o los bastones con ciervos de El Castillo y Cualventi. A escala interregional se han determinado la escena de dos bisontes (Tito Bustillo y otros sitios en Pirineos y Aquitania); la espátula-pez de El Pendo (con otras cuevas de Dordoña); la escena de carnívoro y cérvido (que no compartimos); la entidad de los puntos focales de Altamira, y Cueto de la Mina, según la hipótesis de M. W. Conkey; las convergencias formales entre varillas de Isturitz y otros sitios cantábricos; los contornos recortados de La Viña y otros pirenaicos; y los rodetes de Llonín y La Viña también con los pirenaicos. Para explicar estos paralelos se ha apelado a migraciones estacionales causados por estrategias de subsistencia y aprovisionamiento, factores esenciales de comunicación cultural (Barandiarán, I. 1995).

En la misma línea se han identificado ciertos signos en determinadas zonas del cantábrico, estando ausentes del País Vasco (Moure, A. 1988) (66). A nuestro juicio, sobre esta cuestión se pueden proyectar ciertos hechos externos que pudieran distorsionar nuestra visión de los datos gráficos; entre ellos, la conservación diferencial y el ritmo de la investigación arqueológica. De ello sería prueba que alguna de esas categorías, como los claviformes, reaparecen en los Pirineos, al tiempo que otras, como las manos negativas, tienen una distribución mucho mayor. Ahondando en esta diferenciación geográfica se concreta que en el arte parietal del Cantábrico oriental la fauna estaría dominada por la cierva (26%) y ciervo

(65) Los datos varían en las dos versiones, por lo que hemos utilizado los más recientes. Por otra parte, un cuadro de temas por regiones y estilos (III y IV) se realiza en Sauvet, G., Sauvet, S. 1978, 38 y 1979, 342-343. Los porcentajes, divididos por estilos, modifican los datos recogidos en el cuadro superior. Así, para el Cantábrico los caballos pasan del 30 al 24% del estilo III al IV; el bisonte del 13 al 19%; la cabra del 11 al 6%; el uro del 13 al 3%,..., diferencias que les sirven a los autores para establecer influencias interregionales. Otro cuadro por regiones se ofrece en Sauvet, G. 1993, 84, con porcentajes medios similares a los aquí observados, aun cuando se constatan divergencias en algún caso. La mayor diferencia sustancial en los porcentajes de las especies se produce en el mamut, que pasa del 9,4% al 6,9%. En ello debe tener que ver que el repertorio comparado es diferente, ya que Leroi-Gourhan, A. clasifica 2.172 temas y Sauvet, G., 3.226.

(66) La división que plantea el autor entre un Cantábrico occidental y otro oriental no parece apropiada porque geográficamente las cuevas de Cantabria se emplazan en el Cantábrico oriental. Debería buscársele otro nombre que ajuste mejor con la localización propuesta.

(10%), frente al 10% de ciervas y 2% de ciervos en la zona occidental, siendo la frecuencia del bisonte del 46% en el País Vasco. En realidad el propio autor expone una cierta reserva al relacionar los resultados con la naturaleza de la muestra y la cronología, pues los santuarios del País Vasco son modernos (excepto para el caso de Benta Laperra) y por ellos los términos de la comparación desiguales. Por otra parte, el área del Cantábrico occidental se ve reforzada por la existencia de técnicas de modelado en el interior de las ciervas, objetos mobiliares semejantes y por los grabados exteriores no figurativos. En relación al argumento técnico, habría que señalar sendos ciervos en Altxerri y Alkerdi, en el extremo oriental del cantábrico, con sombreados mediante grabado estriado en la mandíbula asimilables a las del resto del Cantábrico oriental; también se podría discutir si el grabado estriado es característico de una región, tema o época (González Sainz, C. 1993), mostrándose en el estado actual de la investigación como una técnica de aplicación universal. En lo que respecta a los grabados exteriores, Benta Laperra es un buen ejemplo de los mismos y en realidad no se puede considerar nada del extremo oriental del cantábrico porque no hay ningún santuario exterior de grabados (67), y no debería apelarse a argumentos negativos. Los datos que apuntan a una integración del País Vasco con el resto del Cantábrico son claros, como la estrecha relación entre Areatza y Covalanas, una de las más intensas que existen en el arte paleolítico, extensible también a La Pasiega, en una etapa intermedia; o en un momento relativamente antiguo la que se muestra entre Benta Laperra y la serie de santuarios exteriores de Cantabria y Asturias. Por otra parte, las diferencias tecnológicas que puedan constatarse pueden estar directamente relacionadas con el uso de los recursos del medio geográfico y no tienen por qué mostrar diferencias sociales o étnicas. En cuanto al arte mobiliar, se señala la abundancia de ciervas en el Magdaleniense inferior/medio (44%) y por lo tanto una cierta correspondencia con el arte parietal, aunque existe un sesgo producto de la escasez de colecciones y del peso relativo de alguna de ellas, como El Castillo (68); la aparición esporádica del reno en el Magdaleniense superior-final, relacionable con un cierto endurecimiento climático, y la mayor abundancia en esa etapa de caballo y cabra, esta última relacionable con el aumento de la caza de ese animal. En estos rasgos los elementos comunes son también evidentes, como la constatación del tema del reno o de los cápridos en santuarios mobiliares y parietales evolucionados de todo el Cantábrico.

En conclusión, para profundizar en esta cuestión y aceptar una articulación regional de los temas en realidad se deben filtrar las atribuciones controvertidas que aparezcan en la recopilación de cada conjunto y deben ser consideradas a nivel de grupo y a nivel de conjunto, y en sus asociaciones, lo que excede, con mucho, de nuestro propósito. Es decir, la frecuencia relativa de cada tipo temático y de cada secuencia temática (los santuarios de ciervas con sus asociaciones y del resto de animales con sus asociaciones). Puesto que el hecho de que haya una diferenciación geográfica no invalida el que existan temas (y asociaciones) repetidos en ámbitos geográficos distintos; y deberían, en realidad, calibrarse tanto los elementos de diferenciación como los de uniformización a lo largo de una secuencia evolutiva, puesto que la comarcalización se puede ajustar a tiempos distintos.

Por debajo de las zonas geográficas o macrorregiones las diferencias temáticas han llevado también a articular la existencia de grupos específicos, como el formado por cuevas abiertas a la luz de día con caracteres propios, como la ausencia de diferentes signos asociados a las representaciones (bajorrelieves) y la aparición de animales compuestos, representaciones femeninas o humanas relativamente más abundantes que en otros entornos (Laming-Emperaire, A. 1962, 209-214).

Los estudios sobre una especie determinada también se prestan, entre otras cuestiones, a la consideración de la escala geográfica de cada tema particular. En el arte parietal francés el **bisonte** representa el 25,84% de todos los temas inventariados (3142), mostrando una diversidad regional: son el 15,25% de las representaciones de Dordogne/Lot (262 de un total de 1717); el 41,37% de las de Pyrénées (Ariège, Midi-Pyrénées, Pyrénées-Atlantiques) (518 de un total de 1252); suponen el 8,33 y el 16,48% del total de figuras (3142) inventariadas; y también el 32,26% y el 63,79% de todos los bisontes inventariados (812), respectivamente (Abadie, M.; Galofré, M. 1986). Sin embargo, se produciría una simplificación al identificar temas y regiones, puesto que dentro de cada región, en Pyrénées por ejemplo, Trois-Frères posee el 42,31% del total de representaciones (223 de 527) (69). En consecuencia, hay que convenir que en estos porcentajes puede influir algún determinado

(67) Se refleja aquí el uso abusivo de los argumentos negativos, redundante en arqueología. Se podría definir una región sobre la base de una distribución de signos determinados si se constata que los signos de la región colindante son distintos o si se conoce una notable densidad de cuevas decoradas que carecen en absoluto de ellos. Ninguno de los dos supuestos se da en el País Vasco, espacio en el que solo se emplazan 8 de un total de 82 cuevas decoradas, según datos del autor. Por ello, los términos de la comparación tampoco nos parecen apropiados.

(68) Los cérvido cantábricos se recopilan en Martínez-Peñalver, A. O. 1984/85, destacando su frecuencia (30,8% del total), su concentración en monte Castillo (61%) y el dominio de hembras sobre machos.

(69) En un reparto por cuevas se observa que el 48,43%, es decir, 62, de las cuevas francesas (128) tienen figuras de bisontes.

CUEVAS CANTÁBRICAS			VERTIENTE NORTE DE PIRINEOS		
Cueva	**Nº bisontes**	**% bisontes**	**Cueva**	**Nº bisontes**	**% bisontes**
Godulfo	1	100	Sasiziloaga	2	100
Quintanal	1	100	Cuzoul-de-Mélanie	1	100
Covaciella	7	70	Moulin	4	100
Benta Laperra	4	66,6	Mayrière-Supérieure	2	100
Santimamiñe	28	60,8	Bédeilhac	27	75
Altxerri	53	57,6	Trois-Frères	223	62,8
Las Aguas	2	50	Fontanet	16	53,2
El Pindal	13	48,14	Sinhikoleko Karbia	2	50
Altamira	37	26,24	Christian	1	50
Alkerdi	1	20	Magdelaine	1	50
Ekain	10	18,5	Tuc-d'Audoubert	12	48
Hornos de la Peña	5	17,24	Niaux	51	44,7
Chufín	4	15,38	Le Portel	29	36,7
El Castillo	24	13,25	Montespan	23	36,5
Sovilla	1	12,5	Mas-d'Azil	9	36
Peña de Candamo	5	10	Sainte-Colome	1	33,3
Las Monedas	2	7,4	Marsoulas	32	32
El Buxu	2	7,14	Labastide	40	30,5
La Pasiega	17	5,88	Pech-Merle	12	25
Llonín	4	3,6	Gargas	35	23,6
Tito Bustillo	2	1,86	Pergouset	1	20
La Lluera I	?	—	Églises	2	14,8
			Massat	4	12,9
			Etxeberriko Karbia	2	10,5
			Erberua	5	10
			Marcenac	1	9
			Roucadour	1	4,1

Cuadro 4: El tema del bisonte en las cuevas de la vertiente norte de los Pirineos (dcha.), s. Abadie, M.; Galofré, M. 1986 y en la Cornisa Cantábrica (izqda.), elaborado a partir de González Echegaray, J.; González Sainz, C. 1994. Los datos de Covaciella, s. Fortea, J. 1996.

santuario, como el de Trois-Frères citado, de tal manera que si descontásemos los de esta cueva la región sólo tendría un 29,8% de bisontes, de un total de 897 representaciones. Para considerar el grado de representatividad de determinados temas en ciertas regiones hemos fijado el porcentaje del bisonte dentro de cada repertorio iconográfico y en la región de Pyrénées en el cuadro 4, sobre un total de 27 cuevas. Aunque habría que considerar en cuáles de estos santuarios es el animal dominante o secundario (es decir, el resto del colectivo), merece la pena señalarse que en algunos santuarios que se identifican con el bisonte, como Niaux o Le Portel, el porcentaje de bisontes es menor de lo que podría esperarse, representando el 44% y el 36% respectivamente. Por otra parte en 10 de 27 santuarios hay más del 50% de bisontes (37% del total) y en 19 más del 25% (70% del total), lo que indica la importancia real del tema. Si inventariamos los datos del Cantábrico (v. cuadro 4) (70), de 22 cuevas que poseen bisontes hay 11 que tienen más del 25% de los temas como bisontes (50% del total) y 7 con más del 50% (31%), lo que indica con claridad la relevancia relativa del tema, al tiempo que su extensión por toda la cornisa.

En cuanto al **arte mobiliar** la situación es más compleja por su fragmentación y por la dificultad de lectura de los temas (Delporte, H. 1990a). En general se observa la menor frecuencia del caballo (19%) y sobre todo del bisonte (10%) en el arte mobiliar del estilo IV, y la mayor frecuencia de reno (16%) y pez (9%), mientras otros animales se mantienen, como la cabra (7%), abarcando el oso un 5% y la cierva el 4% (Leroi-Gourhan, A. 1971 <reedic. de 1986>). En una revisión de las colecciones de cinco grandes series (Laugerie-Basse, La Madeleine, Morin, La Vache, Gönnersdorf) se constatan las diferencias temáticas, en la siguiente relación de frecuencias de mayor a menor: caballo/pez/reno/cabra/bisonte (considerando sólo los animales), (Delporte, H. 1990a, 208-209). Se puede seguir bajando en la escala del colectivo hasta series concretas, como la de La Marche (Pales, L.

(70) Sobre la base de los datos recopilados en González Echegaray, J.; González Sainz, C. 1994, reelaborados por nosotros.

1969 y Pales, L.; Tassin de Saint-Peréuse, M. 1976, 1981 y 1989). En este enclave se ha observado una diferencia notable en la frecuencia de las especies representadas frente a colectivos parietales relevantes, como los de Trois-Frères, Font-de-Gaume y Les Combarelles, hasta el punto de que «las figuraciones parietales de tres grandes cuevas decoradas no tienen nada en común con el único horizonte del yacimiento de La Marche. Confrontamos obras mobiliares de alrededor de un siglo, como mucho, con obras parietales repartidas a lo largo de varios milenios» (Pales, L.; Tassin de Saint-Peréuse, M. 1989, 71-77). En el repertorio, que tiene el inconveniente de que se muestra en soportes fragmentados, el más frecuente es el caballo (37,7%), seguido de cérvidos (20,6%), mamut (8,7%), cabra (5,4%), bisonte (3,3%), oso (2,9%), uro (1,2%), felinos (6,6%) y otros menores (hiena, lepóridos, corzo,...). Por otro lado, el caso de El Parpalló, aunque sea un enclave puntual, tiene el interés de su larga seriación temporal. En la comparación de su repertorio con los temas parietales y mobiliares del Cantábrico y de Andalucía, se ha observado que la estructura del dendograma escapa a razones de orden cronológico o a criterios de proximidad geográfica, concluyéndose que «el bestiario de Parpalló está sujeto a continuas variaciones que no pueden explicarse de una manera lineal, recurriendo a los cambios medio-ambientales o a los económicos» (Villaverde, V. 1994b, 152-154). En cuanto al arte mobiliar cantábrico nos referiremos especialmente en la conclusión (parte tercera).

5.3.4 LAS ASOCIACIONES DE ANIMALES Y SIGNOS. Los temas no sólo son las figuras o los signos tomados individualmente sino también asociados en espacios distintos o en el mismo grupo, en animales adultos de la misma especie o de otras especies, aunque no exista una relación directa o acción común en la que intervienen, sino la que se deriva de compartir un espacio. En un repertorio gráfico parietal existen, por un lado, combinaciones significativas de especies animales compartiendo un mismo espacio y, por otro, una significatividad de ciertos temas o especies de animales en espacios concretos de la totalidad de una cueva (Laming-Emperaire, A. 1962, 214-238 y Leroi-Gourhan, A. 1968a). Las asociaciones se producen por el hecho de compartir una serie de elementos figurados o signos un espacio común, es decir, por una cercanía relativa de los mismos en el espacio, determinado también usualmente por una serie de accidentes físicos o caracteres topográficos diferenciables de otros del mismo entorno. La asociación puede producirse en un marco físico común sin organización aparente, en donde podríamos ver la proyección de tiempos distintos, y con una organización evidente mediante relaciones espaciales verdaderas de superposición y yuxtaposición. Las asociaciones grupales pueden, en suma, encubrir o no asociaciones verdaderas, no invalidándose tampoco en el último caso ese tipo de asociación neutra más puramente espacial. La secuenciación de los temas atestiguados en una cueva se produce de manera variada, como conjuntos simples (bisonte y caballo con animales complementarios) y complejos (repetición de conjuntos del tipo anterior) (Leroi-Gourhan, A. 1972, 290-292). Por todo esto, las asociaciones de animales y la secuenciación de las mismas en el espacio se han interpretado como elementos que estructuran una codificación espacial repetida del repertorio iconográfico y que dotan por lo tanto al santuario de una estructura reconocible y de una organización propia (v. ap. 2.1 «Las hipótesis generales...», p. 14).

Este planteamiento no evita una justificación del asociacionismo temático, quedando siempre pendiente de resolver la real asociación de los temas, animales o signos. Salvando esta cuestión y aceptando la asociación basada en la cercanía relativa dentro de un marco topográfico concreto, se ha expuesto que sobre un corpus de 914 elementos, de los que 455 son animales, algunas especies como el caballo, bisonte y mamut tienen una tendencia al aislamiento y otras como el oso, antropomorfo, uro, reno y ciervo, tendencia a la asociación (Sauvet, G.; Sauvet, S. 1978 y 1979). También hemos tomado en cuenta anteriormente ciertas relaciones de asociación relevantes, como la de caballo-bisonte (v. ap. 2.1, «Las hipótesis generales...»). Otros análisis ponen de relevancia la existencia de 3 grupos de animales con relaciones de asociación significativas: caballo/félido; bisonte/reno/mamut y uro/ciervo/cierva/rebeco; y en cuanto a la oposición caballo/bisonte, esta sería consecuencia de que el tema bisonte impone la elección de los animales que le acompañan, en función de una jerarquía de valores encarnada por las diferentes especies de animales (Sauvet, G.; Sauvet, S. 1978, 41-43 y 1979), interpretación alejada de la dicotomía anterior.

Esta cuestión ha sido tratada en el ámbito del Cantábrico tomando como referente el caballo, determinándose una serie compleja de asociaciones (71): 1) caballo/bisonte (15 ocasiones) (72); 2) caballo/cierva (6 veces) (73); 3) caballo/cabra (4 ocasiones) (74); 4) caballo/ciervo (3 veces) (75); 5) caballo/uro (1 caso) (76). Junto a estas, existen una serie de asociaciones múltiples, con 4 especies (sin contar los indetermina-

(71) En recuento realizado por nosotros.
(72) Además, con bisonte/cierva (1), bisonte/ciervo (2), bisonte/cabra (1), bisonte/uro (1).
(73) A los que se añaden con cierva/cabra (1); cierva/ciervo (1); cierva/uro (2).
(74) Además, con cabra/bóvido (1).
(75) Asociándose también con ciervo/bóvido (1), ciervo/reno (1).
(76) Y debe sumársele caballo/uro/serpiente (1).

dos): caballo/bisonte/uro/cierva (1), caballo/bisonte/ciervo/antropomorfo (1), caballo/bisonte/cabra/pez (1), caballo/ciervo/cierva/bóvido (1), caballo/ciervo/cierva/cabra, caballo/ciervo/cabra/bóvido y por último caballo/ciervo/cabra/pez (Romero, G. 1986) (77). En cuanto a las asociaciones de los cérvidos, se constata en el ámbito cantábrico que en un 19% se asocia al caballo, el 15% a signos, 9,6% a bóvidos, 8,7% a bisontes, 7,7% a cápridos y otras menores; si se separan ciervas, ciervos y renos, se observa que los renos no se asocian a ciervos/as y que los bisontes son un 11% de las asociaciones con ciervas pero sólo un 3% con ciervos; por último, un 52% de los cérvidos se presenta aislado (Martínez-Peñalver, A. O. 1984/85, 103-107). A escala regional también ha sido objeto de análisis el caso andaluz determinándose las diferentes asociaciones parietales entre animales (17%), signos (68%) y ambos (14%); la escasa variedad de los motivos agrupados (el 74% incluye uno o dos temas solamente); una cierta anarquía entre las 1.150 asociaciones binarias, ya que el 38,9% de las combinaciones dobles se realizaron en una sola ocasión y en un 49,26% entre 2 y 5 veces (siendo las parejas más versátiles los bastones, trazos pareados y puntuaciones, bastones-trazos pareados y bastones-puntuaciones), hasta el punto de que sólo 22 parejas de animales están en 3 cuevas distintas, lo que evidenciaría una diversificación amplia (Sanchidrián, J. L. 1994a, 179-183).

A pequeña escala geográfica los temas combinados se diversifican y la pérdida de inteligibilidad debe ser un eco de la incidencia de la muestra considerada, así como de la proyección de otras cuestiones, socioculturales o grupales. En suma, en cada repertorio objeto de estudio se deben considerar tanto las asociaciones de animales de la misma especie y de especies distintas como los diferentes marcos espaciales en los que se encuentran, en grupos, en subconjuntos (la antecámara de Santimamiñe), en conjuntos definidos (galería principal, cámara secundaria) o en el marco de toda la caverna; e igualmente las asociaciones de animales con signos.

En cuanto al arte mobiliar, la relación del objeto con el espacio donde aparece es más difusa, a causa de las características del propio contexto y por las circunstancias en que se encuentra, aunque se han atestiguado ciertos yacimientos con relaciones de significatividad entre el objeto y el lugar en que se encontraron ciertas piezas. En el marco de la obra concreta, como en un panel de la pared, se han reconocido diferentes **tipos de asociaciones** (78): 1) aleatoria, formada por especies animales independientes (diferenciados por los convencionalismos formales, técnicos y estilísticos) o sin parentesco figurativo evidente (superposición de varios animales distintos); 2) superposición repetitiva, formada por animales de la misma especie (entre las que destacan representaciones con múltiples líneas cérvico-dorsales, repasadas o trazadas varias veces); 3) asociación dramática o narrativa (escenas de caza, de acoplamiento, maternales, naturalistas, como la de los cérvidos y peces de Lortet); 4) asociaciones temáticas o mitológicas, de difícil interpretación; 5) asociación geométrica (disposición en fila con animales de cuerpo entero o reducidos a la cabeza, afrontados o adosados), (Delporte, H. 1981).

La relación es intensa y justifica plenamente el hablar de asociación en ciertas agrupaciones que son susceptibles de ser interpretadas como **escenas**, tanto en el caso de que se comunique una acción en el acúmulo de representaciones como en el de que ostenten una distribución inusual (79). Particularmente las asociaciones de signos (especialmente los interpretables como representaciones de objetos arrojadizos) y animales, lo que se ha dado en llamar «signos de destrucción». Sin embargo sobre la cuestión hay interpretaciones diversas. Se ha constatado la escasez del tema, ya que menos del 2,5% de los bisontes aparecen en estas circunstancias (siendo este el animal más representado en esta asociación) y también su aparición de manera singular en los diferentes conjuntos, por ejemplo en uno o dos bisontes de cada uno de los grupos del «Salon Noir» de Niaux, lo que invalidaría la interpretación del propiciamiento de la caza, al mostrar un rol definido del animal herido (Leroi-Gourhan, A. 1992, 153-154). Para otros, y de manera general, el 60% de los signos parietales se encuentran en relación directa con representaciones de animales, interpretando que más que complementarios ambos forman parte de un sistema semiológico único (Sauvet, G.; Sauvet, S.; Wlodarczyk, A. 1977, 554-555). La asociación en un marco estricto y en una cierta disposición ha llevado a interpretar ciertas asociaciones binarias de animales de la misma especie en suce-

(77) Establece un repertorio por cuevas, en las que estudia la técnica, el acabado (siguiendo tres categorías, cabeza, completo e incompleto), las asociaciones, y su situación en metros respecto de la entrada. Respecto a asociaciones con signos, el caballo aparece en cinco ocasiones en esas circunstancias (2%), aunque los datos que aporta el autor no son del todo explícitos.

(78) A nuestro juicio se consideran en este tema diferentes cuestiones, como los temas asociados (estrictamente las combinaciones de especies animales), las composiciones (es decir, la forma en que se organizan esos temas) y las escenas (mensajes con código específico, mostrado usualmente mediante una acción), cuestiones que nosotros sistematizamos de manera independiente.

(79) Escenas hay en número relativamente significativo. En Nougier, L.-R.; Robert, R. 1975, se interpreta como una escena de caza la asociación de 3 antropomorfos, uno de ellos portando un elemento alargado, con un uro en un bastón de La Vache, con un ejemplo de arcaísmo en la vista frontal de la cornamenta del uro.

sión como escenas de cópula, aun cuando no haya evidencias claras en los caracteres sexuales primarios o secundarios de los animales figurados, como por ejemplo a cuenta de la espátula con pez de Coucoulu (Dordogne), (Leroi-Gourhan, A. 1971, 257). En algunas de estas interpretaciones, como la realizada sobre dos bisontes 30 y 31 (v. cap. 3, fot. 71) en sucesión dentro del panel principal de Santimamiñe, incluso los supuestos animales macho y hembra son en realidad lo contrario, hembra y macho. En otras, como en el compresor con dos cabras de Bolinkoba, hay una mera reunión de elementos circunstanciales discutibles en la búsqueda de corroborar tal interpretación (Apellániz, J. M. 1986).

5.3.5 LAS TÉCNICAS Y LOS RECURSOS DE APLICACIÓN. Los recursos técnicos evocan la expresión de una voluntad personal o colectiva plasmada en un marco espacial concreto. En la manera de trazar una representación hay un plan previo en función de los caracteres del marco y del espacio que puede ser modificado en el proceso de construcción de lo figurado y por efecto también de lo representado previamente. La captación de esos tiempos debe hacerse considerando especialmente al sujeto que actúa, el cual se aparece no sólo en la determinación del proceso constructivo de la representación (por dónde comienza y donde acaba y si existe un esbozo previo), es decir que se realiza en un tiempo, sino también que se lleva a cabo de una determinada manera (continua, discontinua). De ahí que se haya reivindicado el interés del estudio de las materias primas, de los instrumentos utilizados, del trazo (Laming-Emperaire, A. 1962, 154-159).

La primera cuestión está en la consideración de las **limitaciones del soporte**, relativamente escasas, excepto las que se derivan de la dificultad para trazar sobre la superficie rocosa, en el caso del grabado. La dificultad técnica de trazar líneas profundas sobre la roca calcárea puede determinar un aspecto más rudo de la obra acabada y dotarle de una falsa sensación de mayor antigüedad, como señalamos nosotros para el caso de los santuarios exteriores cantábricos con grabados profundos. La influencia de la estructura del soporte y por lo tanto de la técnica aplicada sobre el estilo de la figuración se ha visto en los grabados paleolíticos al aire libre de Siega Verde (Salamanca): «... el... piqueteado no permite realizar con soltura figuras de mejor apariencia...» (Balbín, R. De; Alcolea, J. J. et Alii 1991, 42); o en el mamut M 10 del «Frise Noire» de Pech-Merle: «Le support rocheux très rugueux à cet endroit, accidenté d'innombrables bourgeonnements calcitiques... explique le manque de soin du dessin de l'animal» (Lorblanchet, M. 1981, 200). En la misma línea, al compararse una escultura de bisonte de arenisca de Enlène con otras de Isturitz se ha expuesto que «la identidad del tema y del soporte pueden influir en la convergencia de las formas», es decir, que tema y técnica pueden condicionar el estilo (Bégouën, R.; Clottes, J.; Giraud, J. P.; Rouzaud, F. 1987 y 1989, 124).

El **soporte** no desempeña un papel totalmente pasivo, condicionando también una determinada técnica de uso. Un recurso técnico habitual es el uso de la pared de tal manera que **se integra** con lo propiamente trazado para formar un todo. En ciertos casos el soporte mediatiza a la representación y en otros se aprovecha para resaltarla, como se ha señalado, observación captada tempranamente (Barandiarán, I. 1984a). Por ello se debe considerar el aprovechamiento de elementos concretos aportados por la pared donde se asientan las representaciones tanto en lo que respecta a la plasmación formal (aprovechándose convexidades de la pared para dar volumen, como en los bisontes tumbados revolcándose del techo de Altamira), como a la concreción anatómica de lo figurado, utilizando grietas que facilitan la realización del trazo (Benta Laperra) o salientes rocosos o estalagmíticos que completan igualmente el perfil del animal (el pájaro de Altxerri encima de un bisonte, sugerido por un contorno natural al que se le añaden detalles (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976, 54) (80). En suma, es un recurso técnico el emplear una grieta o reborde de la pared para completar un animal, sugerir volumen y apoyar el trazo de contorno.

La relación soporte/obra realizada es todavía más evidente, más estrecha, en el arte mobiliar, donde se han establecido dos tipos de soporte (lítico y de origen orgánico, como huesos,...) que dan pie a resultados diferentes, respectivamente conjuntos abigarrados de figuras superpuestas y asociaciones (dependiendo también del tipo de soporte, plano o cilíndrico, el primero más libre que el segundo), (Delporte, H.; Mons, L. 1977). En el arte cantábrico, una vez determinado que la ubicación y la morfología de cada figura (dimensiones, orientación y actitud) y la organización de los temas en cada campo decorativo están condicionados por las características del soporte (tamaño, forma y textura), se han propuesto una serie de tipos con diferentes organizaciones temáticas: 1) soportes aplanados con un solo campo decorativo (varillas, bramaderas, alisadores,...); 2) soportes aplanados con dos campos decorativos (rodetes, contornos recortados, omoplatos, placas decoradas); 3) soportes cilíndricos (bastones, tubos); 4) soportes de sección ovalada con dos campos (bastón, cincel); 5) soportes alargados en general (Barandiarán I. 1994, 60-61).

(80) Un repertorio de aprovechamientos de accidentes de la cueva para modelar al animal o completar zonas anatómicas para la cueva de Marsoulas en Plenier, A. 1971, 212.

En cuanto al arte parietal, se ha interpretado que el uso de accidentes de la pared está en relación estrecha con el intento de plasmación del volumen del animal (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 11-12). Y también que el soporte, los accidentes del mismo o las sombras que proyectan la iluminación completan en mayor o menor grado y a veces lo sugieren a la anatomía de ciertos animales (Freeman, L. G. 1984, 214-215). En esta línea, igualmente, se ha señalado que formaciones naturales se incorporan a las figuras de animales para realzarlas, conformando escenas o agrupaciones significativas: 1) sugiriendo la línea del suelo; 2) sugiriendo caídas de animales; o bien, 3) en algunos casos coloreándose el soporte, la caverna misma, por ejemplo, de rojo (Freeman, L. G. 1984, 224-225). Por todo ello los accidentes o contornos rocosos se han empleado con asiduidad a la hora de interpretar el contorno de los animales, lo que ha llevado a alguna interpretación excesivamente arriesgada, como las efectuadas para la cueva de Le Portel, exponiéndose que los accidentes completan conjuntos de figuras o escenas (Vézian, J. 1956).

Aparte de la naturaleza del soporte existen sin embargo otras limitaciones, escasamente consideradas. Entre ellas destacaría las derivadas de **la posición del autor** cuando realizó la representación, por la influencia que pueden tener en su acabado final. En general, se utiliza como plataforma de apoyo el suelo de la propia caverna, emplazado en condiciones semejantes a las actuales en muchas ocasiones, o en todo caso encontrándose las figuras a mano. Sin embargo, también se trazan a alturas y en lugares de difícil acceso, lo que parece implicar la elaboración de andamios, como se han señalado para Lascaux, en función de ciertas huellas existentes (Delluc, B.; Delluc, G. 1979a), o para el «Grand Plafond» de Rouffignac (Barrière, Cl. 1980a). Otro ejemplo lo tenemos en la cueva de La Griega (Segovia), donde se ha interpretado la profundidad y disposición del trazo en un prótomo de caballo a partir de la difícil postura en que fue trazado (con la cabeza girada hacia arriba, con las piernas abiertas, apoyada cada una en una pared de la cueva): «...incision beaucoup plus profonde...qui correspondent à un geste vertical» (Sauvet, G. 1983, 52).

La decoración de un santuario se realiza empleando **recursos técnicos** variados, pintura (en línea de contorno negra o roja, con rellenos, bicromía, tamponado,...), grabado (línea levemente incisa o profunda), piqueteado, bajorrelieve,... El estudio técnico implica el análisis del tipo de grabado, considerando la forma (sección), composición (simple, compuesto) y las medidas del trazo (profundidad, anchura), disposición o aplicación del trazo (continuo, discontinuo, quebrado), tanto en lo que se refiere al contorno como a los rellenos y el instrumento de aplicación. Un proceso semejante se sigue con la pintura. La técnica no sólo supone el uso de un procedimiento general (pintura o grabado) sino también la utilización de unas aplicaciones o manera de trazar el diseño pintado o grabado (trazos discontinuos rectos, trazo único o compuesto, modelante,...). Esta manera de trazar o ensamblar los elementos anatómicos de los animales es muy importante para la caracterización del estilo de cada representación. En cuanto a los **procedimientos**, estos se aplican con la finalidad de definir una forma correspondiente a una especie animal concreta, reconocible mediante unos rasgos específicos (cornamenta, rasgos anatómicos de cada especie) y lograr también un modelado interno, en parte definitorio de cada especie y en parte expresión de volumen del animal (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 9-109), (v. 5.3.14, «Las convenciones... del modelado, p. 82).

Desde un punto de vista general se han considerado las técnicas tomando en cuenta la factura o acabado y los modos de aplicación. Por ejemplo, en el grabado se han constatando 5 facturas: digital, incisa en V, incisa en U, incisa en U con el fondo cóncavo (en artesa), piqueteado (Barrière, Cl.; Carayon, M.; Abadie, M.; Galofré, M. 1986, 178-184). A su vez, desde el punto de vista de la modalidad de ejecución los primeros pueden ser mono o polidigitales y los restantes pueden ser simples o plurilineales. Estos últimos dispuestos de manera sucesiva, paralelos y discontinuos, o «hachures»; consecutivos o subparalelos, «trait hachuré»; consecutivos, subparalelos, enredados «enchevêtrée», estriados «striage»; igual pero más densos, por raspadura o «raclage»; e igual que la anterior pero además más ligera, por restregado o «frottage». En cuanto al dibujo se han expuesto estas facturas: babosa, trazo unitario, trazo modelado. Y por último, en lo que respecta a la pintura se han considerado tres calificaciones: la primera referida al procedimiento de ejecución (en puntuado baboso, al emplaste, por soplado); la segunda respecto a la densidad del color (tinta plana o de densidad uniforme, pintura modelada o con degradaciones de color); la tercera respecto del número de colores (monocroma, polícroma), (Barrière, Cl.; Carayon, M.; Abadie, M.; Galofré, M. 1986) (81). También se ha expuesto sobre el trazo grabado que se puede constatar la disposición del mismo o interrelación entre los segmentos que lo componen; la forma de la sección transversal, en «u» o en «v»; la simetría de la misma sección, simétrica o disimétrica y la profundidad (fina, profunda), (Delporte, H.; Mons, L. 1973 y 1975).

Refiriéndonos a aplicaciones concretas, en etapas antiguas se han estudiado diferentes tipos de grabados en la cueva de Comarque, recopilándose la lon-

(81) Se exponen también diferentes tipos de relieves y de modelado.

gitud realizada en cada tipo, medida por curvimetría, de tal manera que el 80% (34,6 m.) se realiza mediante grabado vigoroso (trazo de sección recticurvilínea) y el 20% grabado fino (trazo de sección curva), además de que el 3% tiene elementos esculpidos (Delluc, B.; Delluc, G. 1981, 77-79 y 85). También se han recopilado para la región de Les Eyzies, constatándose trazos resultantes, recticurvilíneo, angular y piqueteado, estudiados de manera experimental (Delluc, B.; Delluc, G. 1978, 215-221).

Dentro de los recursos de aplicación hay que señalar el recurso del **esbozo** como trama previa para realizar una figura. Estos han sido determinados en diferentes contextos, parietales o mobiliares, como en los grabados de Rouffignac, donde las figuras primero se graban someramente y luego se retrazan con más intensidad (Barrière, Cl. 1970, 15 y Barrière, Cl. 1982, 163); en las pinturas en negro del «Frise Noire» de Pech-Merle donde se ha observado «... une préparation du dessin par une mise en place à l'aide d'un instrument ou du doigt... l'artiste... situé ses figures, les a partiellement esquissées par un trait léger et discontinu qui permettait des retouches....» (Lorblanchet, M. 1981, 196); en varias zonas del gran caballo polícromo de Labastide (Omnès, J. 1982, 105-107); en la placa de Villalba (Jimeno, A.; Fernández Moreno, J. J. et Alii 1990); en dos animales, uro y prótomo de cabra, realizados en hueso en el yacimiento de La Vache (Nougier, L.-R.; Robert, R. 1971a, 342-343); y nosotros creemos también que se observan en la plaqueta de Lumentxa (v. fig. 289 y parte 3ª, ap. 2.3B).

En esta línea, el estudio de muestras de las pinturas del «Salon Noir» de Niaux ha llevado a interpretar que se ha realizado un esbozo previo al carbón antes de pintar las figuras de animales: «L'observation au microscope électronique de certains prélèvements a en effet révélé la présence de gros fragments de charbon de bois associés au mélange de minéraux (charge et pigment d'oxyde de manganèse) de la peinture elle-même... En outre, cette même observation confirme le dépôt de ces minéraux sur le charbon et témoigne des deux étapes du travail» (Clottes, J.; Menu, M.; Walter, Ph. 1990a, 179). En sentido contrario, en el caso de Santimamiñe el caballo del panel central parecería indicar que no se utilizó, puesto que hay una inadecuación del lomo, lo que implica una variación relativamente traumática del plan previo, cuestión que parece observarse en el bisonte con dos colas y lomos del mismo panel o en la figura del fondo de la cámara, fuertemente distorsionada. Estos son ejemplos de que cada una de esas figuras se trazó con cierta espontaneidad y, en función de ello, con resultados a veces poco satisfactorios.

Asimismo, en ocasiones se constata la trayectoria del **trazo** e incluso su longitud, lo que permite una reconstrucción del gesto que lo ha realizado y de las veces que se aplicado en una zona determinada, pudiendo estimarse el número de trazos que componen una figura de animal, como se ha observado en Pech-Merle, donde el bisonte B1 ostenta 30 «coups de crayon» y la vaca A4, 13 pinceladas (Lorblanchet, M. 1981, 197). Siluetas definidas por trazos específicos también se determinan en Ker de Massat, por ejemplo, 4 trazos para el bóvido 8, o el sarrio 10, 5 para el sarrio 11, reconstrucción del modelo formal que es posible gracias al uso de un trazo digital profundo (Barrière, Cl. 1990, 113-114). Igualmente el número de trazos o movimientos empleados se observa también en los grabados digitales de Gargas (Barrière, Cl. 1973, fig. 7, aunque el autor no lo concrete). En nuestro caso se constatan en Sotarriza (v. figs. 65, 68 y cap. 1, ap. 4.2.1, p. 172), pero no es fácil determinarlos en Santimamiñe, donde la pintura está muy absorbida en la pared, y la estructura del trazo frecuentemente no se conserva o no es observable a simple vista (82). Esbozos y trazos nos explicitan un proceso de ejecución interno a la representación y por lo tanto un tiempo de elaboración, cuestión que se desarrolla en el apartado siguiente.

Los **análisis sobre los pigmentos** utilizados para pintar tienen una larga tradición, ya que fueron realizados en 1902 para los casos de Font-de-Gaume y La Mouthe, si bien sólo recientemente se han abierto las puertas hacia una interpretación más general, sobre la base de programas de muestreo más intensos: «L'analyse des constituants des peintures permet de rechercher les procédés et les techniques utilisés par les artistes, ainsi que les provenances des matières premières. Cette voie conduit à la définition d'ateliers, c'est-à-dire de groupes organisés socialement pour une production artistico-religieuse définie» (Clottes, J.; Menu, M.; Walter, Ph. 1990a, 170). Los diferentes análisis han determinado el uso en Niaux de carbón de madera (Clottes, J. et Alii 1990a); hematites y goethita para el rojo y óxido de manganeso y carbón para el negro en Lascaux (Couraud, Cl.; Laming-Emperaire, A. 1979); óxido de hierro para el rojo y óxido de manganeso y carbón de madera o mineral para el negro en Altamira (San Juan, C. 1990).

Estos análisis no sólo son directos sobre las representaciones sino que se han tomado también sobre materias primas, bloques y lápices, objetos de formas geométricas o uniformes, bloques colorantes que han podido tener diferentes funciones (técnica artística, doméstica, mortuoria, soporte artístico) y que constatan trazas de uso relacionados con varias actividades

(82) En otros casos se hacen evidentes mediante macrofotografías (Clottes, J. 1994b, 228).

(frotamiento sobre piedras o lápices, sobre piel, sobre sílex, para obtener materia colorante), (Couraud, Cl. 1984/85). Por otra parte se han analizado objetos decorados de la cueva de La Vache, donde se reconoce el uso de una receta, mezcla de pigmento, el negro conseguido a partir de óxido de manganeso y el rojo con óxido de hierro o hematites y una carga compuesta de mica negra (biotita) que favorecía la aplicación y la adhesión. La homogeneidad de la receta contrasta con la observada en otros lugares, como Lascaux o Altamira, donde la pluralidad de técnicas indicaría la pluralidad también de grupos humanos que las frecuentaron (Buisson, D.; Menu, M. et Alii 1989).

Con el objetivo de determinar el instrumento o la técnica empleados, si el dedo, el pincel o los esbozos previos y establecer las diversas fases de realización en este campo del análisis tecnológico se han aplicado diferentes técnicas asociadas: macrofotografías, observaciones directas con lupa binocular, análisis de aglutinante y de componentes de los colorantes utilizados (composición química, cantidad de cada uno de los componentes, proporciones y formas pulidas o sin pulir, elementos traza para la concreción del origen de la materia prima), (Clottes, J. 1994b, 228-229). El autor expone la constatación de dos recetas, con pigmento a base de hematites para el rojo y carbón u óxido de manganeso pulido para el negro, junto a la carga compuesta de feldespato potásico y biotita, esta última con el objeto de economizar pigmento, homogeneizar la mezcla y mejorar la aplicación en la pared. También se considera el valor cronológico de las recetas, con la biotita en el Magdaleniense final de La Vache, o el feldespato potásico en Fontanet, como en los objetos de Magdaleniense medio de Enlène o Mas-d'Azil y en objetos de Trois-Frères. En cuanto a los aglutinantes, la inexistencia de ellos en el Réseau Clastres implicaría el uso de agua, en función de la mayor rapidez en su elaboración y de su menor complejidad, mientras que en otras cuevas se han determinado elementos orgánicos: de origen animal en Fontanet y vegetal en Enlène y Trois-Frères, lo que implicaría una cierta pintura al aceite. Esto tampoco es inconveniente para que en ciertas cuevas haya mucha mayor improvisación, con uso de una mezcla espontánea, sin receta y utilizando recursos del propio ambiente como se ha atestiguado en Cougnac (Lorblanchet, M. 1994).

El análisis de los pigmentos tiene por lo tanto una implicación cronológica al determinarse la pluralidad de fórmulas y de tiempos teóricos correspondientes. Sin embargo, en ocasiones la espontaneidad de las acciones lleva a una mayor influencia de las circunstancias locales, como en el caso de Cougnac. La inexistencia de receta no exigiría ningún cambio cronológico, ni tampoco de artistas, sino sólo un sabio y puntual aprovechamiento de los recursos. La proyección de estas circunstancias locales distorsionaría el uso de una manera diacrónica de las diversas recetas, limitándose su interés a un elemento más de análisis de la construcción del repertorio gráfico.

La técnica ha servido para el establecimiento de ciertas tradiciones espaciales o temporales, especialmente al proyectar sobre ella otros caracteres de las representaciones, como por ejemplo los santuarios exteriores de Aquitania. Sin dejar de lado las relaciones que se pueden establecer entre representaciones técnicamente diferenciadas, resulta relevante una comparación entre figuras realizadas con la misma técnica mediante la proyección de otros criterios que pueden reforzar esa relación técnica. Así, la relación que se establece entre las figuras pintadas en rojo y los santuarios cantábricos de ciervas; y más aún si consideramos los santuarios con figuras hechas a base de puntos o puntos yuxtapuestos en rojo. Existe una relación técnica, que luego observamos más estrecha, al tomar en cuenta los temas (ciervas predominantemente), el estilo, incluso la cercanía geográfica (el espacio) y otros rasgos menores. Esta relación entre el tema y la técnica ha llevado a considerar la existencia de varias **tradiciones de pinturas rojas o negras** (Jordá, F. 1978a y b). En la misma línea se ha expuesto una tradición vinculada a pinturas de contorno negro, y a veces modelado interno, formada por Niaux y Le Portel (Pirineos), cuyos temas clásicos serían el bisonte y el caballo, pero también con temas excepcionales («marta» en Niaux, «atún» en El Pindal, osos en Ekain); o animales verticales (Santimamiñe) y también sin cabeza, antropomorfos, escasos signos (puntos y claviformes); y figuras en general estáticas. En el País Vasco se incluirían las cuevas de Etxeberriko Karbia y Sinhikoleko Karbia (ambas en el macizo de Arbaillak), Ekain, Santimamiñe; en Cantabria y Asturias, Cullalvera y El Pindal (aunque aquí con pinturas rojas); en Périgord, Rouffignac (83) (Sieveking, A. 1978 y 1979b). Para la caracterización de este grupo, datado en el Magdaleniense IV, se aducen criterios técnicos, estilísticos y temáticos. Desde el punto de vista del estilo de dibujo se reconocería una fórmula común a todas las cuevas del grupo: «the figures are static and are drawn standing in profile. The outline is often complete, in contrast to many Palaeolithic figures, and is drawn with a strong continuous line, or with a few long strokes for back and legs. Neat vertical, parallel lines are used for mane and beard or to indicate any hair that springs or falls from the body line and the shading follows stereotyped patterns, whether done in line strokes or flat wash. The hatched shading, typycal of Niaux, is translated at Etchiberri and Ekaïn into a flat wash but

(83) Menos claramente se encuadrarían otras como Bédeilhac, Fontanet, Las Monedas, El Castillo.

the area coloured is the same, with a dearly marked dipping line on the flanks. The outlines of bison and horse conform to a particular proportional balance: the bison are short-bodied and short-necked (for example Pindal and Niaux), while the horses here rounded haunches and a low placed tail (for example, Etchiberri, Cullalvera, Santimamiñe,...)», (Sieveking. A. 1979b, 105).

Llevando el nivel de análisis a cada cueva concreta, en el marco de las cuatro cuevas pintadas del monte El Castillo se ha considerado la relación de la técnica con los temas, constatándose que el 38% de los caballos está pintado en rojo y otro tanto en negro; el 48% de las ciervas también pintadas en rojo y un 39% grabadas; entre los cápridos, el 63% son pinturas negras y el 24% grabados; entre los ciervos, el 35% pintados en rojo, el 23 en negro, y el 41% grabados; en los bisontes el 27% en rojo y el 33% en negro; entre los bóvidos, el 31% en rojo, el 34% en negro y el 31% restante grabado (González García, R. 1992/93).

Sin embargo, la identificación espacial de ciertas técnicas resulta problemática, y más teniendo en cuenta lo limitado de las técnicas al uso y el número restringido de soluciones técnicas de representación: «tratándose de obras de arte con la misma técnica el problema que se plantea, prácticamente sin solucionar, es el de determinar lo que corresponde a la influencia directa... y lo que es atribuible a las convenciones generales de una época», (Bégouën, R.; Clottes, J.; Giraud, J. P.; Rouzaud, F. 1989, 124).

5.3.6 EL PROCESO DE EJECUCIÓN: SUPERPOSICIONES, RETOQUES, AÑADIDOS Y REPINTES. La constatación de las superposiciones ha tenido siempre implicaciones sobre el proceso temporal de elaboración de una obra, de gran trascendencia especialmente donde son más comunes, en el arte mobiliar, ya que los trazos grabados se superponen en un espacio restringido (Barandiarán, I. 1984a, 145-153, y las innovaciones metodológicas en Lorblanchet, M. 1973 y 1981, Leroi-Gourhan, Arl.; Allain, J. et Alii 1979; Marshack, A. 1970a y 1972, D'Errico, F. 1988 y 1994a). En cuanto a los santuarios objeto de estudio, hay que decir que carecen de gran trascendencia pues rara vez se emplean, siendo uno más de los diversos criterios de análisis.

Las superposiciones se han considerado tradicionalmente con un doble sentido en el arte paleolítico. Por un lado como indicadoras de un rito puntual, el de elaboración de cada una de las representaciones. Por otro, con un sentido cronológico, para articular una secuencia, siendo la figura colocada encima posterior a la de debajo. El proceso de constatación de las superposiciones no es sin embargo directo, ya que se encuentra limitado por una serie de circunstancias, como alteraciones por factores físicos o de biosfera animal y humana (descalcificaciones, raspados,...) o ilusiones ópticas (Glory, A. 1964) (84). La dificultad en la reconstrucción del proceso de superposiciones es evidente cuando se señala que si bien el Abate Glory determinó que en la rotonda de Lascaux las vacas rojas se superponían a los toros negros, la fotografía infrarroja mostró lo opuesto, que los toros negros son posteriores a los bóvidos rojos (Couraud, C.; Laming-Emperaire, A. 1979). Otro proceso de determinación de superposiciones se ha llevado a cabo en el «Frise Noire» de Pech-Merle, donde constatarlo es posible por las estrías asociadas al trazo que dejan sobre la superficie rocosa los elementos ajenos que se arrastran al realizar cada pincelada: aun existiendo 38 superposiciones parciales entre figuras del mismo sólo se constata la entidad real de 24 (Lorblanchet, M. 1981, 192-193).

Por otra parte, el tiempo que transcurre entre las representaciones figuradas superpuestas es susceptible de ser considerado, puesto que puede ser muy variable. Esta realidad múltiple ha dado pie al establecimiento de varios **tipos de superposiciones**, unas con valor cronológico (presuntamente las menos) y otras sincrónicas, entre ellas: 1) modificaciones o correcciones en el trazado de contorno (presumiblemente cercanas en el tiempo); 2) superposiciones parciales como recurso de perspectiva (y por lo tanto relacionadas con una organización o composición del grupo), (Leroi-Gourhan, A. 1976a) (85). Profundizando en este análisis se ha determinado una serie más larga de superposiciones: 1) cronológicas, con la dificultad de distinguir repetidas veces la sucesión real de los trazos; 2) sobrecargas y rectificaciones, donde las figuras son remozadas mediante grabado o pintura, observable en la repetición de detalles como ojos, orejas, cornamenta o en retallas para el caso de bajorrelieves, en todos ellos con un papel semejante al de las representaciones de contornos inacabados o a las figuras estáticas, ambos en las márgenes de los conjuntos principales, como en Santimamiñe; 3) recubrimiento implícito, recurso de perspectiva con figuras sincrónicas donde la ejecución se interrumpe sobre el contorno de una de ellas, tratándose las figuras en reserva; 4) trasparencia; 5) superposición sincrónica, intensiva a veces como consecuencia de la restricción del campo decorativo), (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 19-24 y 1984a, 108-115 y 259-262).

(84) Se explicitan diversos criterios que permiten constatar las superposiciones, que aplicados al panel de la «Grand Salle des Taureaux» de Lascaux le llevan a establecer 6 momentos correspondientes a dos fases mayores o ciclos.

(85) La dificultad para el tratamiento de esta información acumulada se puede observar en la serie de atribuciones del conjunto de Candamo (v. Moure, J. A. 1981, 344).

Hay que considerar también que una misma representación puede tener varios tipos de recursos técnicos empleados. En este campo de la **variabilidad técnica** destacan los bicromos, que aplican una delimitación lineal pintada en negro del contorno, rellenos a tinta plana en rojo de zonas del interior, posiblemente reservados de color, rayado múltiple de la línea de contorno. En el caso del grabado, la forma de la sección y su profundidad, así como el número de líneas ejecutadas nos ponen en evidencia la misma manera de actuar. Directamente relacionada con la técnica está el estilo, es decir, la manera en que se aplica un determinado recurso técnico. Dos líneas simples de contorno podrían denotar manos o momentos distintos según la forma en que se aplica el recurso técnico: la seguridad o inseguridad de su aplicación. La cuestión que se suscita es si el uso de varias técnicas nos muestra la actuación de varios autores y/o de diferentes momentos (v. ap. 5.3.18, «Las escuelas...», p. 90). En principio y por una cuestión de coherencia respecto al fin buscado, que es representar un animal, además de por la simplicidad general de las representaciones (aun cuando muestren varias aplicaciones diferenciadas), hay que pensar que los diferentes recursos empleados lo han sido en el mismo tiempo y/o por la misma persona, aunque se haya hecho la interpretación opuesta (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976, 20, sobre un caso concreto, y en 149-155, aplicación en general de ese criterio de identificar el recurso técnico diferente con la actuación de otro artista en un tiempo posterior). En el caso del grabado resulta muy difícil establecer si ha transcurrido un tiempo notable entre las diferentes partes de un animal trazadas independientemente y todavía más difícil de aceptar que hayan sido dos autores diferentes los que hayan actuado. En realidad, el uso de varias técnicas en una representación es un recurso característico de los autores magdalenienses (Barandiarán, I. 1984a, 151-153). De ahí que los recursos técnicos concretos empleados se pueden también relacionar con la parte del animal realizada, como se ha determinado al valorar el perfil de cada animal en un repertorio gráfico (Lorblanchet, M. 1981, 37).

El proceso de ejecución de una representación se pone de manifiesto en la armonización técnica y estilística de las diversas partes de la anatomía del animal representado. Por lo tanto, este apartado hace referencia al uso de una serie de recursos para realizar una representación, figurada o no, que a veces se presentan armoniosamente integradas y otras producen una mera yuxtaposición de elementos diferenciados, susceptibles de ser analizados independientemente con el objeto de establecer sus relaciones. Es factible en el caso de la pintura constatar los **repintes** porque estos son observables al ojo humano y detectables mediante fotografía (particularmente infrarroja y ultravioleta). Pero, en último caso, no se puede fácilmente determinar el tiempo transcurrido entre esos repintes, a menos que exista algún elemento que por sí mismo suponga un distanciamiento temporal. Este es el caso del bisonte del panel principal de Santimamiñe, donde el crecimiento de una capa estalagmítica tapó parcialmente la representación, que fue completada (repintada en una parte del animal), con posterioridad, sobre esa costra estalagmítica. Aunque exista un distanciamiento temporal, el necesario para el crecimiento de esa capa, seguimos sin saber cuanto tiempo ha transcurrido entre las dos elaboraciones.

En todo caso, esta serie de circunstancias observables en el proceso de realización de una representación permite el planteamiento de una diacronía, de un desarrollo temporal, que debe ser tenido en cuenta a la hora de aplicar otros criterios de análisis, de tal manera que se muestre o se niegue ese sentido procesual. Unos trazos aparecen simplemente como un añadido contemporáneo al resto de la representación, con una finalidad complementaria a la misma, y pueden considerarse un simple retoque, claramente patente si es trazado mediante la misma técnica, lo que se traduce en una fusión de lo nuevo con lo antiguo, si bien con algún elemento de transición que lo delata, como nos muestra el caballo del panel principal de Santimamiñe. Otros, por el contrario se han realizado en un tiempo posterior, como queda patente en la diferenciación técnica o estilística en que se han elaborado y producen en consecuencia una yuxtaposición diacrónica.

5.3.7 LOS PANELES PRINCIPALES. En este apartado se refieren estudios puntuales sobre este tipo de conjuntos. En principio, un grupo de figuras y signos asociados, aunque sencillo, como tal acúmulo de representaciones ya puede ser considerado susceptible de un análisis de este tipo; aunque es fácil comprender que cuanto más complejo sea el conjunto figurado, mayor número de variables de análisis puede ser empleado (86).

5.3.7.1 Variables de estudio en la interpretación de los paneles principales: algunos modelos previos. Los conjuntos numerosos de representaciones son más que una suma de figuras individuales y se prestan a un estudio específico. El interés de la consideración de estos conjuntos está en su relativo carácter acumulativo, en el sentido de que por su mayor complejidad se ponen en juego recursos y planteamientos de momentos diferenciados. En la articulación de un grupo ya aparecen elementos de análisis, como son las

(86) Dado que han sido repetidamente citados en esta 1ª parte los estudios del «Frise Noire» de Pech-Merle (Lorblanchet, M. 1981) y «Grand Plafond» de Rouffignac (Barrière, Cl. 1980a y 1982), los resumo sustancialmente en este apartado.

superposiciones, las superposiciones inconclusas, la jerarquización del espacio y la jerarquización por el tamaño, cuestiones que desarrollo más adelante para los casos de Santimamiñe y Ekain. El acúmulo de información es mayor en estas agrupaciones que en el resto, como se desprende del panel principal de Santimamiñe, donde se esboza con claridad el proceso constructivo del santuario. Precisamente se ha constatado en Pech-Merle un proceso de realización de las representaciones formado por una fase preparatoria, yuxtaposiciones en secuencia y obliteraciones parciales (Barandiarán, I. 1984a, 151), conformando «... une composition spiralée de la Frise par accumulation à partir d'un point centrale», (Lorblanchet, M. 1981, 202). Las superposiciones permiten establecer que la primera figura es el gran caballo situado en el centro, a quien se le superponen dos bisontes sucesivos; a ellos se les añade una aureola de mamuts, cuya situación marginal sugiere que sean posteriores; por último las superposiciones muestran que una serie de uros hembras se superponen a los mamuts. En otras interpretaciones también se ha visto a los paneles principales como los lugares del santuario donde aparece con mayor claridad la organización de los santuarios, a partir de las combinaciones significativas de temas, con especies principales y periféricas (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 70-73). Así, en el techo pintado de Altamira, con combinaciones de 17 bisontes, 2 caballos, 2 ciervas y 1 jabalí o en Ekain, donde se asocian más de una docena de caballos, junto a 5 bisontes, 1 cabra, 1 cierva y 1 pez (87).

Un conjunto reseñable es el **«Muro de los grabados» de S. Román de Candamo** (Asturias), (Moure, J. A. 1981) (88). En el conjunto se reconocen una serie de superposiciones sincrónicas y se establecen al tiempo una serie de composiciones. En primer lugar, se atestiguan una serie de superposiciones en el grupo central, con 26 grabados sobre figuras de contorno lineal en negro y éstas sobre pinturas en rojo tamponadas, lo que abogaría por la existencia de dos santuarios, uno de pinturas rojas y otro de grabados (89). Dentro de los grabados se establecen una serie de agrupaciones, verdaderas «composiciones o escenas intencionales», utilizando como criterios los temas, tamaño, técnica, estilo y la actitud de las figuras. Así, en primer lugar 4 ciervos grabados con línea de contorno mediante trazo estriado y raspados internos en cabeza y pecho, en actitud semejante (cabeza levantada y boca abierta) y en dos de los casos con líneas, identificadas como venablos, que parten del cuerpo. Constata también dos parejas de uros afrontadas, que podrían formar parte quizá de una sola escena, pues una de las figuras se proyecta enteramente sobre otra de la pareja mayor, en un posible recurso de perspectiva; la primera de las parejas no sólo tiene una similitud técnica, por el grabado de trazo estriado con detalles de trazo simple y pintura negra asociada, sino un formato peculiar, ya que son las dos figuras de mayor tamaño del panel; además, el hecho de que en cada pareja uno de los animales sea macho le lleva a plantear la posible existencia del tema macho/hembra. Una última pareja está formada por dos bisontes con comunidad de estilos, técnicas y dimensiones, aunque en este caso ambos, situados en dos planos paralelos, se dirigen en direcciones opuestas. Los mismos argumentos se exponen sobre dos rebecos, en este caso con una disposición oblicua.

Es también digno de mención el análisis del **panel principal de Tito Bustillo** (Balbín, R. De; Moure, J. A. 1982) (90). Aquí, se considera la técnica desde un punto de vista descriptivo señalando sus variantes y localización: como la pintura (roja, sepia y negra de contorno, con rellenos de tono violáceo y modelado a base de lavados, raspados y grabado externo); el grabado (simple único, simple repetido, trazo estriado, raspado, procedimientos generalmente asociados, lavado, relacionable con la pintura). Después, se tienen en cuenta los temas, señalando las dificultades en la atribución de la especie de muchas figuras o de la caracterización de los signos, que encubren realidades dispares. Se expone el colectivo general por grupos o paneles, constatándose que dentro de cada uno algunos animales tienen una asignación zonal más clara, como renos y caballos en el centro del panel XC. En cuanto al apartado del estilo, dentro del canon se estudian diferentes detalles que sirven para determinar a las figuras y los porcentajes que corresponden a cada animal, como ojos, cola (en el 57% de los caballos), orejas (las dos, por ejemplo en el 42% de los caballos), boca, cuernos, cascos, pelaje corporal y cebraduras (14% de caballos y 11% de renos) (91). Se señala como rasgo característico que las figuras se descuidan en los detalles, aunque cada especie se determina mediante el uso de convenciones específicas de representación. Se consideran también las formas incompletas, destacando las cabezas de ciervas y cabras grabadas y señalando la influencia de una conservación deficiente (que hace extensible a los animales sin cabeza) y de una documentación incompleta

(87) Otro conjunto que puede considerarse es el techo de Altamira, analizado por Jordá, F. 1981. El autor constata, de acuerdo con las superposiciones y la técnica, cinco santuarios sucesivos en el techo de los polícromos de Altamira, aunque la reconstrucción de los cinco en su integridad no es posible: 1) figuras de trazo intenso y continuo; 2) figuras en tinta plana roja; 3) figuras de técnica estriada; 4) figuras de trazo negro; 5) polícromos.

(88) Estudiado anteriormente por Hernández Pacheco, E. 1919.

(89) Siguiendo a Jordá, F. 1976.

(90) En extensión, y resumido en Balbín, R. De; Moure, J. A. 1983.

(91) A mi juicio, al hacer estas consideraciones se deberían deslindar también las figuras de tiempos o estilos distintos.

en otros casos. Sí es en cambio significativo la no terminación de las extremidades (sólo dos caballos con el doble par y cascos), patas filiformes o usualmente terminadas en trazos convergentes no cerrados. La figura tipo sería un caballo de curva cérvico-dorsal poco pronunciada, cabeza grande, cuello ancho, cuerpo macizo y redondeado y sin expresión de movimiento. Se estudian las convenciones de modelado y las zonas determinadas mediante el mismo en el caballo (vientre, crinera), reno (pecho, vientre), cierva (mandíbula, cuello), cabras (cara). El último aspecto a analizar es el de las superposiciones, que se muestra muy prolijo, con 9 fases que interrelacionan a los diversos conjuntos, y fases sucesivas de animales rojos, negros, grabados con modelado interior y polícromos. Finalmente se plantea la cronología (v. parte 3ª, conclusión).

Sobre esta interpretación quisiera apuntar, por mi parte, que existen una serie de condiciones que permiten plantear un proceso de elaboración del panel principal, pues hay una serie de superposiciones significativas, tanto entre los caballos como entre los renos. Así, los renos 52 y 55 se superponen al caballo 54 y la cornamenta del reno 55 traza un ángulo muy acusado, que contrasta con el arco de los otros renos, recurso inevitable para adecuar la cornamenta al escaso espacio disponible entre los caballos 54 y 58. Con estas relaciones de anterioridad y posterioridad tan claras nos permitimos plantear que existen dos momentos en el proceso decorativo de los polícromos del panel. Los renos, y ahora cobra sentido su situación en una franja inferior del panel en relación con los caballos (Balbín, R. De; Moure, J. A. 1982, fig. 7), se habrían introducido en un segundo momento, aunque no sea muy alejado en el tiempo. Sobre estas figuras se ha interpretado también que un caballo y un reno se entrecruzan pues el morro del reno corta a una pata del caballo y al tiempo una de sus astas se pierde por debajo de la cabeza del otro animal, en lo que sería un ejemplo de superposiciones sincrónicas (Beltrán, A.; Berenguer, M. 1969).

Existe también un análisis expreso del **«Grand Plafond» de Rouffignac** (Barrière, Cl. 1980a y 1982). En él se interpreta un orden en un conjunto en principio abigarrado y de difícil contemplación, por situarse en el techo y no tener excesiva altura la sala donde se emplaza: las figuras se distribuyen en omega, en función de la accesibilidad al plafón, a causa de la localización de un pozo cercano; se conforma un círculo compuesto por un semicírculo de caballos y otro de cabras, en cuyo interior hay un semicírculo formado por bisonte y mamut a cada lado y en la parte superior dos rinocerontes; y, finalmente, en la base se ven dos grupos, a un lado mamut y a otro bisontes, mamuts y cabra. Aun con la salvedad de algunas representaciones, la disposición incluiría ciertos afrontamientos (entre bisontes) y una visión de los animales en grupos. En suma, se percibe en el conjunto una organización voluntaria siguiendo una concepción previa, aunque no se excluyen aportaciones más anárquicas o espontáneas, incluso errores de ejecución.

Una reconstrucción a base de superposiciones no muy abundantes y también empleando razones técnicas, estilísticas y temáticas se produce sobre el **panel principal de Ker de Massat** (Barrière, Cl. 1990, 116-118), dividido en 3 conjuntos, uno con caballo/bisonte más cabra y antropomorfo, el segundo a base de cabras, de las que dos se muestran de frente, y el tercero una horda de cérvidos: macho adulto, macho joven, 2 hembras y 1 joven indeterminado. Este último conjunto está definido apelando a la técnica (grabado inciso fino), estilo (figuras de siluetas depuradas, angulosas pero dinámicas, con detalles anatómicos específicos periféricos) y composición (escena narrativa) (92).

5.3.7.2 Variables de estudio específicas para la interpretación de los paneles principales de la zona de estudio: estratigrafía vertical y horizontal. Se consideran en este apartado algunos criterios que pueden ser útiles en la interpretación de los paneles principales de los santuarios parietales. Estos criterios se pueden aplicar a conjuntos elaborados de representaciones, a una acumulación especial de figuras que normalmente se denomina «panel central» o «principal» de algunas cuevas decoradas. En estos paneles es usual la ausencia de superposiciones que permiten la interpretación de una serie de fases de elaboración, al margen de que sean o no coetáneas (lo que deberá justificar el posterior análisis técnico y estilístico). Unos ejemplos significativos los podemos encontrar en Santimamiñe y Ekain. La finalidad del análisis es hallar un desarrollo secuencial en estos tipos de paneles principales. Esta secuencia de elaboración se puede considerar aplicando cuatro variables:

1) La **superposición**. Es el criterio tradicionalmente utilizado, cuando una representación se coloca encima de la otra; lo que demuestra que la primera es posterior en el tiempo, aunque no cuánto ha transcurrido entre las operaciones responsables de la elaboración de ambas. Con todo, a veces las superposiciones son lo suficientemente intrincadas como para plantearse que dos figuras aparentemente superpuestas en realidad se entrecruzan, como en el caso de Les Combarelles (Barrière, Cl. 1983a).

2) **Superposición indeterminada o recubrimiento implícito** (Leroi-Gourhan, A. 1992, 234). Constituye una variante de la superposición, que podríamos calificar de inconclusa. Una figura realiza-

(92) Por otra parte, por comparación con los grupos de La Mairie de Teyjat (Dordogne) los enclava en el Magdaleniense superior y terminal a los conjuntos 2 y 3 mientras que el primero sería del Perigordiense.

da posteriormente no se completa precisamente para evitar la intersección, apareciendo puntualmente inacabada, por ejemplo en las extremidades.

3) La **jerarquización del espacio y adaptación al marco:** predeterminación situacional, yuxtaposición. Entendemos que un conjunto de representaciones se realizan en un orden, aun cuando no exista una organización iconográfica complicada. Una vez creado un conjunto o grupo, en la medida en que se lleven a cabo adiciones, estas se realizarán de manera tangencial al espacio decorado con anterioridad, además de otras opciones ya comentadas. Y esto independientemente de que aceptemos que un santuario se construye a base de imágenes o temas principales y secundarios.

A nivel general, podemos considerar que en un conjunto dado las imágenes principales se encuentran en el centro y las secundarias en la periferia del mismo. La cuestión estriba en considerar cuáles son las figuras centrales. Por lo tanto debemos constatar en qué zona, más o menos central, de estos paneles se localizan las figuras más homogéneas desde el punto de vista técnico y estilístico, que en ocasiones pueden ser también las más sencillas, como por ejemplo en un panel complejo de Covalanas (v. cap. 2, p. 249, fig. 130). En general, si se debe buscar una coherencia a un conjunto complejo debemos pensar que las figuras más desarrolladas, es decir, más complicadas técnica y estilísticamente, se localizarán en el centro del mismo. En el caso de que esta articulación no se produzca, como es el caso de Ekain o Santimamiñe, con las figuras más elaboradas en la periferia, nos encontraremos con tiempos de elaboración diferentes. Esta constatación permite con posterioridad plantear la articulación espacial del estilo y de las técnicas en el panel principal del santuario.

En conjunto los paneles principales se construyen por yuxtaposición de imágenes, colocando una figura junto a la anterior o en el espacio que la o las precedentes han dejado libre. De aquí se deriva una consecuencia importante: a menudo, en la medida en que el espacio está más lleno, una figura posterior está determinada por las anteriores. Esto obliga a la búsqueda de diversas soluciones, como la superposición, la obliteración, el escorzo, o la disminución en el tamaño. En este último caso se obliga a una figura, generalmente a una de las partes de su anatomía, para adecuarla a un espacio dado. Es característico de las extremidades y frecuentemente se constata en el arte mobiliar, aunque este tipo de recursos se citan también para Lascaux (Leroi-Gourhan, A. 1983a). Un ejemplo de adecuación forzada se observa en uno de los renos del panel principal de Tito Bustillo: si en el mismo los varios renos representados poseen un arco nítido en el trazado de la cornamenta, la cornamenta del situado más a la derecha describe un ángulo muy acusado para librar las patas de los caballos entre los que se traza. Otras soluciones son también aplicadas, por ejemplo, colocando las figuras en los espacios vacíos que se vayan dejando al hilo de la realización del panel, como se ha establecido en el tubo de Torre, donde las figuras más desarrolladas se colocan en los vacíos previamente existentes (Barandiarán, I. 1971a, 59-61); o expresándolas a una escala menor, como en el panel principal de Niaux.

Además, el espacio interno de un grupo se puede articular en espacios más restringidos, por efecto de accidentes topográficos. Así, en la elección de los paneles de Ekain y Santimamiñe debió pesar el hecho de ser una amplia superficie propicia para una elaboración iconográfica más o menos complicada. Sin embargo, en el proceso de realización del repertorio de figuras se incluyeron algunas en zonas relativamente más alejadas de la zona central, salvando en ambos casos una inflexión de la pared. Las inflexiones permiten una comparación interna del grupo buscando elementos distintos técnicos o estilísticos entre los animales separados por esos resaltes topográficos. Una vez más, la morfología de la cueva compartimenta a las representaciones y ayuda a interpretar el proceso iconográfico.

Junto a esto existe una compartimentación del conjunto cuando ciertas de las figuras se agrupan internamente. Esta asociación es temática o compositiva, determinándose grupos propios frente al resto del panel, de lo que hay buenos ejemplos en los dos paneles comentados de Ekain (diferentes parejas en paralelo, entre otras), Santimamiñe (verticales, en sucesión), Grand Plafond de Rouffignac (afrontadas, madre y cría en sucesión,...). En estas agrupaciones a las yuxtaposiciones normales se pueden añadir las yuxtaposiciones en secuencia, como observamos en los bisontes 30 y 31 del panel principal de Santimamiñe o los dos bisontes verticales opuestos por el lomo del mismo lugar (v. fots. 65 y 66).

4) Además, podemos constatar la **jerarquización por el tamaño** (o perspectiva jerárquica). Las figuras más relevantes se realizan a mayor tamaño que las secundarias, como se observa en el panel principal de Niaux (un ejemplo en Leroi-Gourhan, A. 1968a, fig. 70) o en el techo bicromo de Altamira. Por otra parte, mientras algunos autores plantean una cierta despreocupación del artista paleolítico por la escala, lo que le llevaría a representar a figuras de tamaños diversos, otras consideran que existe un juego de dimensiones realizado conscientemente.

En suma, los criterios 1 y 2 se refieren al establecimiento de una estratigrafía vertical en una panel de representaciones (y también parcialmente horizontal). Los criterios 3 y 4, la jerarquización espacial y temática, sirven para constatar una estratigrafía horizontal. En virtud de ella, las figuras tangenciales en un conjunto elaborado previamente tienden a ser posteriores en el tiempo. La proyección de estos criterios

sobre grupos complejos lleva a interpretaciones sobre las fases de construcción de los mismos, tal como se realiza en esta investigación para los casos de Santimamiñe (v. cap. 3, ap. 3.7) y Ekain.

5.3.7.3. Una aplicación del análisis propuesto en esta investigación: la construcción del panel principal de la cueva de Ekain (Gipuzkoa). El objeto de aplicar este tipo de análisis en la cueva es reivindicar una serie de informaciones que existen en las cuevas decoradas y que no han sido suficientemente consideradas, de tal manera que pueda en un futuro próximo realizarse una crítica interna del documento iconográfico parietal de una manera sistemática.

1) El yacimiento, la técnica y los temas en el espacio. Para la interpretación general de Ekain debemos considerar previamente algunas cuestiones. De la secuencia que proporcionó el depósito del vestíbulo de la cueva voy a comentar dos niveles sucesivos VII y VI, este último subdividido en VIa, superior, y VIb, inferior (Altuna, J; Merino, J. M. et Alii 1984). La atribución cultural es la siguiente: el VII, Magdaleniense inferior cantábrico, VIb Magdaleniense superior sin arpones, VIa Magdaleniense superior con arpones. Si la interpretación es correcta debería mostrársenos alguna prueba de que el yacimiento fue alterado entre ambos momentos, para explicar la no aparición del Magdaleniense medio, pero no se señala nada de eso en el estudio sedimentológico. Me pregunto si no se podría buscar otra definición cultural al nivel VIb o a una parte del mismo (como Magdaleniense medio, por ejemplo). También cabría que no se pueda encontrar porque el Magdaleniense IV sea una reconstrucción de la investigación. Conviene también tener en cuenta que en la definición cultural de cada uno de los periodos existen ciertas dificultades. Al respecto no estaría de más esta consideración sobre el nivel Magdaleniense superior de la cueva de Las Caldas (Oviedo): «El tramo superior... se inscribe ya en un momento tardío de ese mismo horizonte <Magdaleniense medio>, coexistiendo algún arpón de una hilera de dientes con los protoarpones y demás elementos óseos presentes desde el inferior» (Corchón, M. S. 1986/87, 34). A partir de esta interpretación parecería deducirse una cierta relatividad de las clasificaciones que se pone de manifiesto cuando los procesos son más ricos y permiten determinar fases, pero aparecen los problemas con la relativa indefinición cultural de los estratos, no ayudando tampoco la escasez de dataciones de C14.

Este santuario de Ekain nos permite una serie de consideraciones importantes en función del marco decorativo elegido. Las representaciones se han adecuado a un espacio alargado de acuerdo con la forma de la caverna. Esta disposición nos permite un análisis diferente del de otros santuarios que decoran espacios camerales restringidos, como los de Areatza, Santimamiñe o Benta Laperra. Además nos presenta una serie de recursos relativamente avanzados, como la aplicación de pintura y grabado en la misma representación. El interés en considerar esta asociación de grabado y pintura está en que aparece igualmente en la estalagmita cónica de Santimamiñe y en consecuencia, junto a otros rasgos, puede valer para considerar una evolución técnica, artística y cronológica. Para ello vamos a considerar como criterio de análisis la constatación y distribución de la técnica y del estilo en el espacio.

2) La proyección de la técnica en el espacio. En primer lugar, el panel principal, se compone de forma semejante al de Santimamiñe. Así, las figuras más elaboradas se colocan en la periferia de la composición. La explicación parece bien sencilla: son posteriores en el tiempo a las centrales. Estas figuras más elaboradas incorporan ciertos detalles anatómicos grabados, habiendo sido pintados en bicromismo, negro en línea de contorno y pintura interna de relleno en rojo. A priori podíamos pensar que es un recurso típico de esas figuras y del momento que representan. Se ha expuesto también otra interpretación considerando a Ekain una construcción que opone a dos grupos de animales que se complementan, 12 caballos y 3 bisontes, cruzándose incluso, acompañados de otros animales (ciervo, salmón, cabra), (Leroi-Gourhan, A. 1992, 241-243).

Si observamos la forma en que se adecúan las figuras al espacio general de la caverna y la técnica de realización de las mismas encontramos varias respuestas a ese planteamiento. Todas las representaciones que anteceden al panel principal están realizadas en pintura y en negro. Las figuras que siguen al panel principal tienen incorporado como recurso técnico el grabado y entre ellas aparece alguna pintada en rojo, como igualmente ocurre en el panel principal (v. fig. 6, plano con la representación espacial de la técnica) (93). Entre las figuras realizadas antes y después del panel principal no hay diferencias ni en temas, ni en número de representaciones, ni en el acabado de las representaciones. Sin embargo no hay un solo caso de asociación de grabado a pintura en los grupos que anteceden al principal, ni tampoco pintura roja. Por el contrario, en los osos de enfrente, grupo III, se asocia la pintura negra al grabado. Igualmente, en el grupo 4, que le sigue, solo la figura 4 de entrada, alejada relativamente del resto, está únicamente pinta-

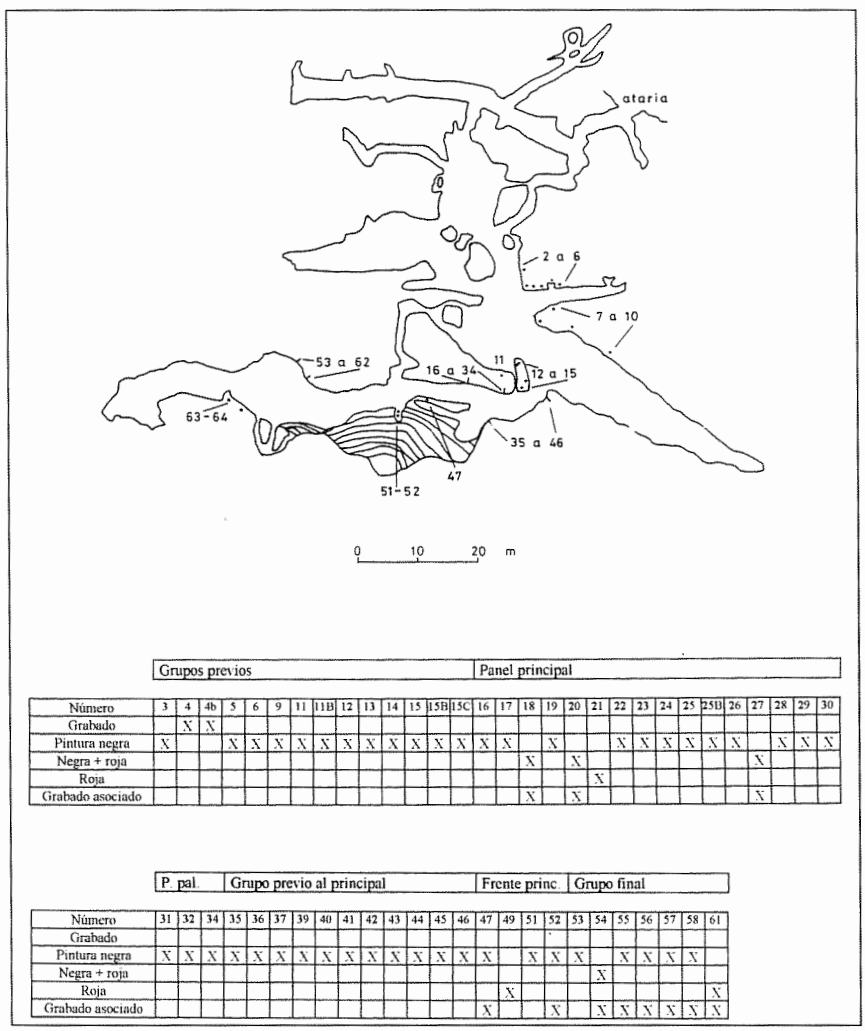
(93) En el cuadro no se han incluido los signos, resueltos desde el punto de vista técnico de manera simple, números 1, 2, 5B, 8, 10, 33, 48, 50, 59, 60, 62, 63, 64. Por otra parte, tampoco se incluyen los números 38 y 40 pues no existen en el repertorio original de Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978. Además, en el citado repertorio algunas figuras se designan con el número de la precedente y una letra (4B, 5B, 11B, 15B,...). En algún caso dos figuras se incluyen en un número (fig. 6, 2 cabezas y un signo; fig. 15B, cabezas de caballo y bisonte, en este último caso le añadimos la letra C).

da. Los otros 6 animales asocian pintura y grabado, en cinco figuras asociando pintura negra y grabado y en la sexta, pintura roja. Esta disimetría se puede explicar por su realización en dos momentos diferenciados puesto que en el propio panel principal solo aparece el grabado en un grupo, asociado a la bicromía, grupo que no se encuentra en el centro de la composición. Así, solo en 3 de 22 figuras del panel principal II se encuentran grabados, asociando el grabado a la pintura, y además se colocan periféricamente en la composición, mientras que en el grupo final IV están grabadas, en distintos grados, 6 de 7 figuras.

En conjunto y a partir de las observaciones anteriores constatamos que la plasmación espacial de las variables comentadas nos atestigua la existencia de un proceso decorativo. A nivel general podemos considerar que las figuras más lejanas son más modernas y las más cercanas más antiguas, encajándose en dos momentos: 1) pintura en negro; 2) bicromos, pintura en negro con grabado, pintura en rojo. Encajar estos dos momentos en una etapa cultural o en varias sería otra consideración ulterior. Hay que tener en cuenta que cada período cultural paleolítico (y artístico) tiene gran duración y evidentemente al considerar un santuario concreto podemos ver en él varios momentos correspondientes a un solo estadio cultural.

Para encajar el santuario de Ekain en un momento cultural concreto podemos considerar una de las obras del santuario que permite una aproximación fidedigna. Es el caballo realizado en el panel principal, la obra más realista del conjunto y de la cueva en general. El contorno de la cabeza y el relleno de la misma tan naturalistas que sólo pueden ser encajados en el Magdaleniense superior-final, siendo, desde este punto de vista, plenamente comparable a algunas figuras de la plaqueta del yacimiento de entrada. Esta certificación nos llevaría a considerar el santuario como una obra del Magdaleniense superior-final, en un segundo momento al menos. En Santimamiñe encontramos dos elementos igualmente significativos, el realismo de los bisontes de la 2ª fase del panel principal y la asociación de pintura y grabado de los bisontes de la estalagmita cónica (menos sofisticados que los de encima). En conjunto podríamos concluir una secuencia de incorporación de elementos técnicos en Ekain: 1) pintura negra; 2) pintura roja; 3) pintura negra o roja y grabado asociado; 4) bicromo con grabado asociado. Cabe otra interpretación, pues las figuras técnicamente menos sofisticadas (pintura + grabado) podrían caber en el Magdaleniense final. También podríamos considerar si no se produce dentro del Magdaleniense IV un proceso de enriquecimiento de las representaciones que lleva a su plasmación más realista.

3) Los temas. Otros aspectos atestiguables los considero a continuación. No se nos escapa que hay una dificultad previa de definición de los grupos, pero en esa cuestión no podemos



	Grupos previos														Panel principal																
Número	3	4	4b	5	6	9	11	11B	12	13	14	15	15B	15C	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	25B	26	27	28	29	30
Grabado		X	X																											
Pintura negra	X			X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X			X	X	X	X	X	X		X	X	X
Negra + roja																	X		X								X			
Roja																				X										
Grabado asociado																	X		X								X			

	P. pal.	Grupo previo al principal												Frente princ.	Grupo final								
Número	31	32	34	35	36	37	39	40	41	42	43	44	45	46	47	49	51	52	53	54	55	56	57	58	61
Grabado																									
Pintura negra	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X	X		X	X	X	X	
Negra + roja																				X					
Roja																X									X
Grabado asociado															X			X		X	X	X	X	X	X

Fig. 6: La técnica en el repertorio iconográfico de la cueva de Ekain.

entrar. En cuanto a los temas, el grupo 1 contrapone a una gran cabeza de caballo el tema ciervo/cierva grabados y 1 pez, además de diversas cabras de tamaño pequeño. Esta asociación se repite en el panel principal sumando el bisonte, apareciendo en este panel principal los bisontes en la periferia del grupo de caballos. El primer grupo está completado por otro caballo que cierra el conjunto, algo distante (precedido y terminado por sendas rayas). Existe un claro uso de la gradación en el tamaño en el grupo 1 (cápridos), en el panel principal y en el grupo de figuras 35-46. El santuario se ordenaría así: grupo de entrada, figuras de tránsito (bisonte y caballo) repitiendo el tema básico, panel principal, osos enfrente y caballos del fondo. En cuanto a la orientación de las figuras hacia el interior o el exterior no parece determinante de nada excepto, quizá, de una elaboración posterior. Como en Santimamiñe, el oso (osos) enfrente o cerca del panel principal.

4) El Panel Principal. En la fig. 7 hemos reconstruido el panel principal de Ekain basándonos en la memoria de Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978, cuya numeración de representaciones seguimos. Alguna figura, en la zona inferior izquierda, ha podido quedar colocada en posición algo forzada, como consecuencia de que las representaciones se encuentran en varios planos y también porque no se puede precisar más utilizando la citada memoria. En conjunto, un grupo de figuras dado está construido por yuxtaposición de figuras en el espacio. Por ello en la observación de un grupo elaborado como éste, y a menudo también en un grupo cualquiera, siempre que sea relativamente complicado y de estilo homogéneo, las representaciones más complejas deben situarse en una posición central del panel, en relación con su importancia pero sobre todo por una simple cuestión espacial: una figura hecha con posterioridad se coloca indefectiblemente al lado de la ya realizada. En el caso de que no se haya buscado esa posición central a propósito al llevar a cabo una figura complicada (es decir no identificando lo preeminente con lo principal) la nueva figura estará relacionada con las precedentes en un plan reconocible (compositivo) o mediante vínculos técnicos o estilísticos. Sin embargo en el caso de Ekain constatamos que las figuras bicromas o rojas son tangenciales en la composición. Esto nos llevó a la aplicación de la variable técnica en el espacio, en el resto del santuario, en orden a buscar alguna significatividad, lo que hemos realizado previamente. La aplicación de las conclusiones anteriores al panel principal de Ekain nos sirve para acercarnos al proceso decorativo del panel principal, cuyo estudio explícito necesita de la consideración de otros criterios. Vamos a aplicarlos a continuación al panel principal de Ekain para determinar el proceso de construcción del mismo y por lo tanto el tiempo de elaboración.



Fig. 7: El panel principal de Ekain. Montaje basado en la obra de Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978.

A) Los criterios de estudio. Son los siguientes:

1.1) las **superposiciones**. Encontramos una serie de relaciones entre figuras de animales por las que constatamos la diacronía en la plasmación de las mismas. Son los siguientes casos (v. fig. 8, con las relaciones establecidas en el panel principal): 1.1.1) en los caballos 25 y 25 bis., este último superponiéndose al anterior; 1.1.2) en la crinera del caballo 30, que corta a las pezuñas del situado encima, el caballo 29; 1.1.3) posiblemente entre los bisontes 17 y 18, aunque la documentación aportada no permite asegurarlo firmemente (94).

1.2) Además observamos varios casos de **superposición inconclusa** (que otros autores llaman recubrimiento implícito, Leroi-Gourhan, A. 1992, 234, o figuras de contorno interrumpido), con relaciones procesuales tan evidentes como en el caso anterior. En todos los casos se trata de figuras colocadas encima de otras, en las que si se hubieran completado las representaciones se habrían cortado a las preexistentes, cuestión también observada para el caso de Niaux (Vialou, D. 1982a, 39): 1.2.1) en el bisonte 18, superpuesto al caballo 20, por lo que no se han concretado las patas traseras; 1.2.2) en el bisonte 19, paralelo como el 18 al caballo 20, donde tampoco se desarrollan las patas de las extremidades delanteras y traseras por idéntico motivo; 1.2.3) en el caballo 28, sobre el caballo 29, cuyo tren trasero tampoco se termina por idéntico motivo; 1.2.3.4) en el caballo 26, realizado sobre el 27, con el tren delantero inconcluso.

1.3) La **jerarquización del espacio.** Las figuras se colocan por yuxtaposición, por la que las figuras externas son más recientes que las más internas en un grupo dado. Un caso relevante se observa en el tubo de Torre, donde se expone la existencia de yuxtaposiciones entre animales y signos, como criterio para la interpretación del proceso de elaboración, por proximidad relativa formal y asociación de similitud técnica y estilística (Barandiarán, I. 1971a, 59). Si aplicamos la teoría propuesta constataremos que las figuras bicromas no se localizan en el centro del panel, por lo que podemos concluir que hay un proceso en virtud del cual se podría plantear su realización en un momento posterior (v. fig. 8, la técnica del panel). Con las bicromas, caballo 27 en el extremo inferior, y caballo 20, a la derecha del grupo central, también asociamos el caballo en pintura roja 21, puesto que hemos establecido en el análisis global del santuario a partir de la plasmación espacial de las representaciones que las pinturas bicromas y las rojas son posteriores en el tiempo, y la figura incompleta 33 (trazo arqueado en rojo).

Con estas variables podemos considerar una hipótesis de construcción del panel principal, aunque hay algunas representaciones más difíciles de relacionar con las que hemos analizado anteriormente. Ya que se han conseguido establecer, siguiendo este criterio, relaciones entre doce figuras del panel principal, formando combinaciones binarias, ternarias, cuaternarias e incluyéndose también una figura aislada. Además el criterio técnico discrimina unas figuras anteriores, formando dos asociaciones, y otras posteriores, conformando dos asociaciones y una figura aislada. Con todo, quedan sin relacionar otras nueve figuras, de ellas 3 muy incompletas y las seis restantes de las más incompletas de todo el panel (sólo dos están enteras y en dos aparecen sombreados, siendo tres las que se encuentran en estas circunstancias). Sin embargo, estas figuras incompletas se muestran en los márgenes de la composición, lo que es una puerta abierta a otras consideraciones. La elaboración de un conjunto como el comentado mediante yuxtaposiciones lleva a considerar que las figuras externas se han trazado con posterioridad. De ahí se deriva que las figuras externas no relacionables directamente sean posteriores. En ellas, además, encontramos ciertos rasgos de modernidad, como la simplicidad general y el movimiento, lo que podría reforzar esa interpretación. En cuanto a esto último, parece afectar a una sola figura, con las patas delanteras cruzadas (Leroi-Gourhan, A. 1983a). Por ello podemos aplicar otras variables complementarias:

1.4) La jerarquización por el tamaño. Como hemos considerado anteriormente la gradación por el tamaño es un recurso de representación que aparece con notable frecuencia en los paneles principales, como en el de Niaux, por ejemplo. Sin embargo este recurso no se emplea en Ekain, con excepción del macho cabrío 24A, como tampoco en Santimamiñe.

1.5) El estilo. Dentro de una serie de caracteres semejantes hay atisbos de movimiento, con un único caso en periferia del panel (caballo 31). También constatamos simplificaciones varias, especialmente en la zona externa de mismo y una cierta estilización de algún animal (caballo 23 y bisonte 22) que contrasta con una cierta repetición monótona pero realista de los caballos.

1.6) La técnica. Hemos establecido con anterioridad una compartimentación técnica en la cueva y también en el panel, en este caso con las figuras más sofisticadas en la periferia del mismo (bicromos asociando grabado).

(94) Hay que señalar que sí se constata que lo reproducido en el calco como cuerna y tupé del bisonte 17 son las patas del bisonte 18.

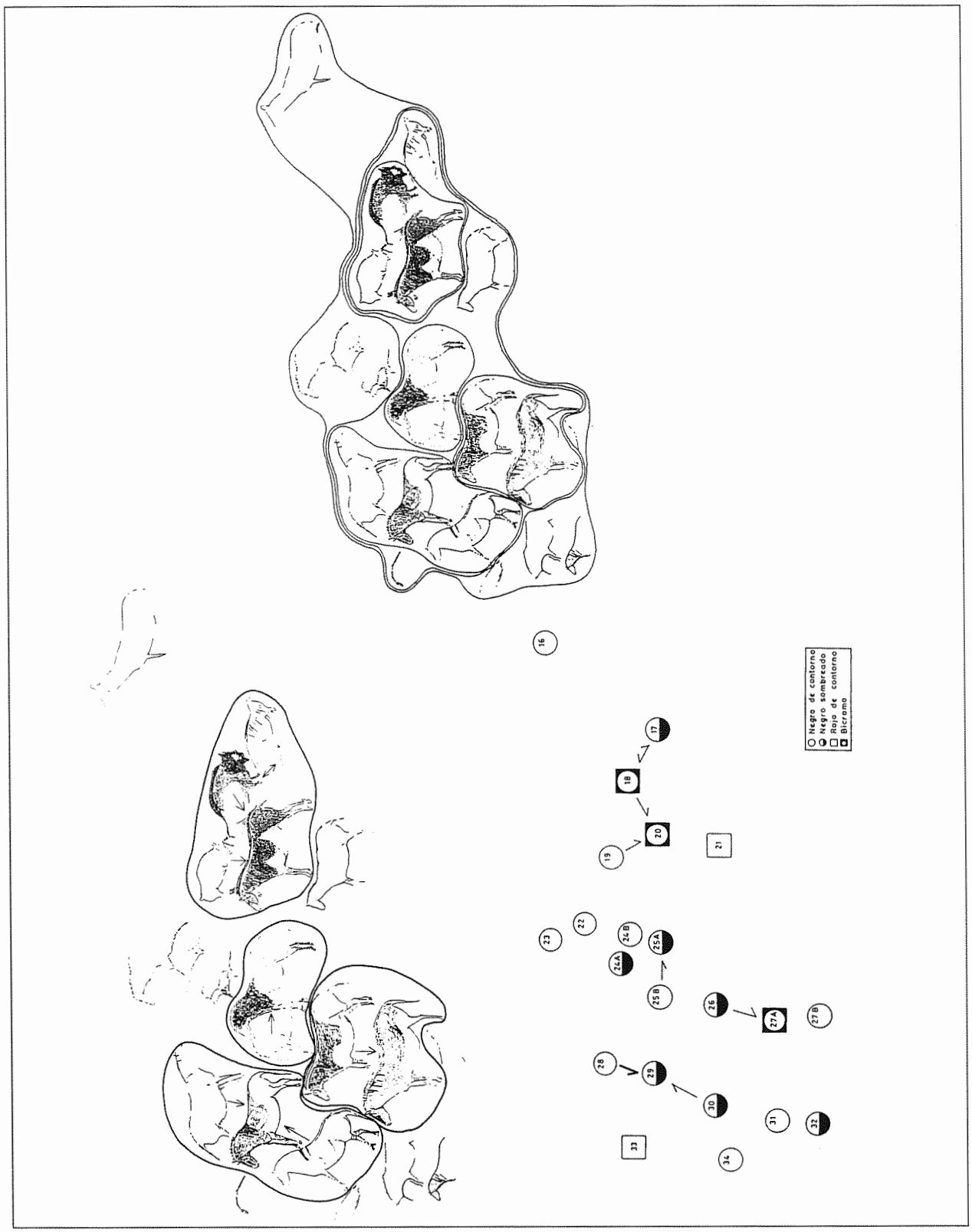


Fig. 8: Técnica, relaciones entre las figuras y proceso constructivo del panel principal de Ekain.

B) El proceso de elaboración del panel. Se ha representado el proceso hipotético de realización del panel en la fig. 8, observándose los siguientes momentos:

1) Las primeras figuras pudieron ser los caballos 25A y 29, únicos que no están afectados por modificaciones posteriores. No debe ser casual que ocupen una posición central en el panel. Además, las figuras 25A y 25B forman un escena de animales cruzados que hemos visto también en otros paneles relevantes (Chufín, Covalanas, Areatza, La Lluera I, Pair-non-Pair), lo que refuerza la interpretación propuesta para este conjunto (v. cap. 2, ap. 3.8).

2) Sólo podemos asegurar que el caballo 28 es de un segundo momento. Representaría una composición en paralelo, aunque se podría objetar que esa disposición es fruto de la casualidad.

3a) De ese momento o de otro posterior son el caballo 27A y el 20, ambos bicromos.

3b) Muy relacionado con el anterior sería el bisonte 18, puesto que es bicromo.

3c) Relacionados con los bicromos está el caballo 21 y la línea dorsal 33, ambos de color rojo.

4a) En este momento tenemos aquellas figuras predeterminadas por las ya existentes: caballo 28, bisonte 19 (ambas claramente periféricas) y el caballo 26, colocado en el único vacío central existente entre las representaciones.

4b) Se colocan el caballo 30 y el bisonte 17, periféricas, predeterminadas y completas.

5) Aparecen las figuras periféricas pero incompletas, las más externas del panel: caballo 23 (cabeza y cuello en el extremo superior), bisonte 22 (en iguales circunstancias que el anterior), caballos 31 y 32 en el extremo inferior, igualmente incompletas. Con estas se pueden incluir la cierva 16 y el pez 34, por su sencillez general a pesar de estar relativamente completas (con todo, son las más externas).

6) La cabra 24, colocada en una zona más interna pero a un tamaño muy inferior y con claros síntomas de estilización, lo que nos habla de un momento tardío.

Este proceso lo podríamos sintetizar en varias fases, de acuerdo con los rasgos estilísticos y técnicos expuestos con anterioridad (v. representación isocrónica en fig. 8): 1) fase de figuras negras realistas y con modelado interno; 2) fase de figuras realistas bicromas con detalles grabados y de figuras rojas; 3) fase de figuras negras simplificadas, estilizadas e incompletas. En conjunto, y a pesar de las tres fases, a nivel general se observa un peso mayor de las figuras realistas y con recursos técnicos relativamente complicados y una escasa relevancia de la fase última (95).

5) Las dataciones absolutas. Se ha realizado un repertorio de dataciones en el conjunto parietal (96), en cinco representaciones distintas, 9, 29, 44 y 45, haciendo un total de 10 dataciones diferenciadas. La representación 44 ofrece un abanico de 4 dataciones que van del 6.840 ± 80 B.P. al 11.760 ± 180 B.P.; y la 45 tres dataciones entre el 4.930 ± 80 y el 10.830 ± 150 B.P. En la secuencia se observa que en todos los casos las dataciones efectuadas sobre la fracción húmica son notablemente más antiguas que sobre el carbón purificado, quizá un argumento para prescindir de las segundas. Cabría utilizar las más antiguas de ambas series pero parecerían todavía demasiado modernas, aunque se encontrase la más antigua (11.940-11.580) dentro del margen que pudiera corresponder a la plaqueta del yacimiento (aunque es más moderna que el lapso 12.240-11.860, datación del nivel VI que hemos considerado también excesivamente moderna). Por otra parte, la representación 9 tiene una datación sobre carbón purificado de 11.310 ± 90 B.P., de la que se debería prescindir (a pesar de estar no muy lejos del lapso anterior) si aceptamos que existen cuatro dataciones dobles en donde la datación sobre la fracción húmica es más antigua y conviene más. En conjunto una datación en la primera mitad del XII milenio (es decir, la más antiguas de la serie de la representación 44) sería aceptable para figuras realistas relativamente estilizadas, tal como aparecen en Le Portel en el arte parietal o en Berroberria en el mobiliar, pero antes habría que justificar por qué prescindir de la serie de dataciones más modernas (97). Y también habría que justificar un encaje de esta figura en un momento más evolucionado dentro de la estratigrafía horizontal del repertorio gráfico de la cueva.

---

(95) En Leroi-Gourhan, A. 1984c, 88, se reconstruye el panel principal basándose en los temas. En el comentario hay varias inexactitudes: por ejemplo, son 4 los bisontes realizados, y no tres, mirando dos al fondo y otros dos hacia la entrada; hay también dos caballos (quizá tres considerando la línea dorsal inferior) y no uno mirando hacia la entrada. El análisis es temático y en consecuencia no tiene en cuenta, ni la organización interna de las figuras, ni el proceso interno de elaboración, y por ello el criterio es insuficiente para explicar el panel. En op. cit., pp. 85-87, se señala que las figuras en movimiento no se colocan en el centro de algunas composiciones principales, como las de Ekain (un sólo caso) o Altamira (aunque aquí aparecen 4 casos al menos). La explicación puede no ser a nuestro parecer puramente temática, al menos en el primer caso.

(96) Dirigido por J. Altuna.

(97) Esta justificación debería tener dos vertientes, una de método de datación y otra de interpretación histórica. Desde este segundo punto de vista no son aceptables las dataciones modernas porque incurren en una contradicción con la secuencia histórica determinada en el Paleolítico superior.

Por último, el caballo 29 del panel principal tiene sendas dataciones en 12.520 ± 100 y 14.440 ± 230 B.P., lapso 14.670-12.620, que es plenamente aceptable, correspondiendo con la tradición de bisontes realistas en negro 13.924-12.575 B.P. (v. conclusión, ap. 5.3), aunque el abanico temporal es excesivamente inconcreto. Si prescindimos de la datación sobre el carbón purificado, la resultante nos ofrece un lapso 14.670-14.210, que por una parte daría mayor antigüedad a la tradición de figuras parietales realistas en negro (lapso 13.924-12.575 para los santuarios de bisontes) y por otra se paraleliza a la de bisontes realistas del arte mobiliar (intervalo 14.440-12.700), llenando los vacíos que se establecen en la secuencia hipotética de la conclusión. Además, el intervalo más estricto en el que encajarían los bisontes bicromos de Altamira es semejante (14.520-14.070 B.P.) y dado que según la hipótesis expuesta con anterioridad los bicromos de Ekain se colocan en una fase posterior a la de los monocromos (uno de los cuales es el datado) no deja de ser sugerente el paralelo entre el posible encaje de Ekain y los bicromos de Altamira, ambos en la segunda mitad del XV milenio.

La comparación con las dataciones de los niveles de habitación resulta problemática por los resultados dispares obtenidos (Altuna, J.; Merino, J. M. et Alii 1984, 43-45). El nivel VI en principio genéricamente más paralelizable, y subdividido en dos subniveles, superior o VIa, e inferior o VIb, sólo tiene una datación en la base de este último (calificado de Magdaleniense sin arpones) que en principio es excesivamente moderna y que no puede ser aceptada sin formar parte de una secuencia de varias dataciones. El nivel VII, Magdaleniense inferior, que parecería alejarse de la época en que se construyó el santuario, tiene una serie de 7 dataciones, de las que una es aberrante, otra más excesivamente moderna para la serie en que se encuentra, ya que se aleja del abanico temporal general, y las cinco restantes se colocan en una curiosa secuencia en orden inverso a su antigüedad relativa (la más antigua arriba y la más moderna abajo, con excepción de la última de ellas) (98). De las cinco también se podría prescindir de la realizada en el VIId, por encontrarse también ligeramente fuera del límite temporal del resto. Sea como fuere estas dataciones ofrecerían un lapso temporal bruto del 15.160-16.780 o prescindiendo de la antedicha 15.730-16.780, lapso que se puede afinar más con la media de las mismas. Para lo que nos interesa, encuadrar el repertorio parietal, la datación del estrato en una parte sustancial del XVII milenio y el primer cuarto del XVI muestra una excesiva antigüedad, no correspondiendo este nivel y el repertorio gráfico parietal.

5.3.8. EL FORMATO. El tamaño de las representaciones es un apartado más a tener en cuenta en el análisis de los elementos constitutivos de un santuario. Cada autor o cada época tienen un repertorio de elementos característicos relacionado con la forma de ver y realizar las figuras de animales, en el que se incluye el formato de lo representado. Por ello, este criterio debería servir para conformar ese modelo que siguen los autores de las representaciones. Se puso de manifiesto en un análisis previo intuitivo de los conjuntos investigados, en el que se determinó que, en el caso de Santimamiñe, los formatos grandes parecían representar momentos más antiguos.

Además de ese valor global, en el interior de ciertos conjuntos restringidos se ha señalado que existe un juego de dimensiones con los animales, evidente en los paneles principales de Altamira (pequeño bisonte bajo el cuello de gran cierva) o Niaux (cápridos entre bisontes, especialmente); e incluso ciertos temas más importantes se realizan a mayor tamaño (gran cabeza de caballo del techo de Altamira), (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 71 y en 1972, 300). Por ello se ha planteado el tamaño como un recurso o técnica de realzado de las representaciones, señalándose el contraste entre figuras de distinto tamaño en Altamira e incluso la desproporción de algunas grandes representaciones que diríamos fuera de escala real por su gigantismo (Freeman, L. G. 1984, 212-213), de lo que serían un ejemplo las figuras de la cueva de La Hoz, Castro Urdiales (Barandiarán, I.; González Echegaray, J.; González Cuadra, F. 1981).

En estos casos se atestigua un uso consciente de la variable del tamaño por encima de la mera concurrencia casual. En el interior de los conjuntos los cambios de formato se pueden interpretar como un recurso plástico más, en función de un conjunto de representaciones en el que se intercala un elemento a otra escala, y a veces en relación al propio marco o soporte de la representación (adecuándose al mismo o incorporando elementos de él). Además, en el caso de que ocupen espacios específicos con caracteres iconográficos propios, pueden proyectar un valor cronológico, es decir reflejar una estratigrafía horizontal.

5.3.9. El CANON O LAS PROPORCIONES. El objetivo que persigue es estudiar las proporciones de los animales o de partes de su anatomía. Las medidas corporales de los animales se llevan considerando desde hace tiempo, abordando desde un colectivo perteneciente a diversas épocas y cuevas hasta la aplicación concreta a cada santuario (Lorblanchet, M. 1973, 293 y ss., siguiendo el método del rectángulo

(98) Son respectivamente (todos B.P.): VIb-base= 12.050 ± 190; VIIb-lechos 12-13= 7.880 y 16.510 ± 270; VIIb-lechos 14-15= 16.030 ± 240; VIIc-lechos 16-17= 15.970 ± 240; VIId-lechos 18-19= 15.400 ± 240; VIIf-lechos 21-22= 13.950± 330 y 16.250 ± 250 (Altuna, J.; Merino, J. M. et Alii 1984, 43-45).

de Pales, L. 1969), o bien tomando especies concretas como los caballos (Madariaga, B. 1969 y 1978 y Lion, R. 1971) o los bisontes (Lumley, H. D. 1968).

La aplicación de este tipo de trabajos, es decir, del estudio métrico, permitió encuadrar la figura de Ségriès en el espectro de los bisontes del Magdaleniense, y al tiempo sirvió para mostrar que se había utilizado un principio semejante en la construcción de los bisontes. Por ello, se pensó que este tipo de análisis de medidas podría ayudar a definir escuelas dentro de un período o incluso las distintas etapas del arte paleolítico (Lumley, H. D. 1968). Sin embargo, aplicando las medidas de referencia del estudio anterior a los bisontes de Mayrière-Supérieur y comparando las medidas con otros bisontes de Francia y España, se ha concluido que estas comparaciones no permiten establecer una aproximación significativa y que el muestreo de medidas es insuficiente a causa de la desproporción de las representaciones, siendo además la elección de los segmentos anatómicos elegidos discutibles (Clottes, J.; Guicharnaud, R. 1977, 296-298).

En otros casos, los resultados que proporcionan los análisis métricos tampoco han sido demasiado esclarecedores. En la cueva de Ekain se clasifican las figuras de caballos en brevilíneos, mediolíneos y longilíneos y se atribuye a manos diferentes figuras de grupos distintos: por ejemplo, a los maestros 2° y 4° se les atribuyen 1 brevilíneo y 2 longilíneos (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978, 107 a 109 y 135 a 138). En el colectivo de caballos de La Griega se ha utilizado la proporción de la cabeza de las representaciones (99) para determinar tres categorías de caballos: de cabeza corta, de cabeza normal y de cabeza alargada. El interés de estas categorías está en que tienen una concordancia con la manera en que se han realizado determinados rasgos estilísticos del contorno: los caballos de cabeza corta determinan una frente convexa, mientras que en los de cabeza normal o alargada la frente es recta (Sauvet, G. 1983). Otra aplicación en esta línea es el análisis estadístico de una serie de ciervos sobre los que se había determinado una autoría común previamente, correspondientes a los estilos III y IV. En cada figura se trazaron diferentes ejes de tal manera que se pudieran determinar con medidas todos los caracteres del contorno del animal, a partir de sendos ejes natural y natural quebrado que dividían al cuerpo del animal en dos partes. El análisis factorial de correspondencias permitió diversas agrupaciones sobre la base de varios colectivos de ciervos, concluyendo que: «algunas partes del contorno se muestran como criterios fundamentales de diferenciación o asemejamiento, tal como habíamos mantenido anteriormente» (Apellániz, J. M. 1987).

Los resultados son, como se ve, desiguales, de acuerdo con la finalidad previamente establecida. Cuando el ánimo es solamente clasificatorio hay que convenir que el análisis del estilo y de las convenciones de ciertas representaciones llevarían a su clasificación en el mismo período al que le asigna la comparación métrica, siguiendo criterios que se pueden objetivar aunque no sean de tipo numérico.

5.3.10. LA POSICIÓN EN SÍ MISMA Y RESPECTO DEL RESTO DE LAS FIGURAS AISLADAS, GRUPOS Y CONJUNTOS (LATERALIDAD). La figura se puede presentar en una posición dada en tres circunstancias: 1) en sí misma, con respecto a la horizontal teórica del suelo, presentándose vertical, horizontal o en diferentes grados de inclinación; 2) la relación posicional con las que le acompañan (paralela, sucesiva, v. ap. 5.3.11, «La... composición»); y 3) respecto a las demás representaciones aisladas o agrupadas del santuario (de entrada, paso, fondo,...). Por lo tanto, las posiciones pueden estar relacionadas con la composición de una escena, con la organización de un grupo, o con el papel del grupo en relación al conjunto de la caverna.

Sobre la primera circunstancia, el animal **en sí mismo**, además de las posiciones usuales, más o menos horizontales sobre el suelo de la caverna, se han observado animales en posición insólita, verticales o invertidas. En algunos casos parecerían predeterminados por la disposición del soporte (como los bisontes verticales de Santimamiñe), pero en otros no hay ninguna relación y en ciertos paneles principales existe alguna figura perpendicular al resto (como en Niaux, Altamira o Santimamiñe), lo que parecería relacionarse con una figuración narrativa (rebaño, individuo animado), a partir de una representación primitiva de perspectiva. Si se consideran los temas individualmente, destaca la alta frecuencia del bisonte entre los animales verticales y de los caballos entre los invertidos (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 28-29) (100).

En cuanto a la relación espacial de **lateralidad** se debe considerar en el estudio interno de cada santuario si las direcciones de las representaciones son significativas respecto a un eje longitudinal o en relación con otros conjuntos o agrupaciones significativas de representaciones. Sobre esta cuestión se ha determinado tomando una nuestra de una serie de cuevas que la orientación de las figuras está determinada por razones puramente plásticas (Leroi-Gourhan, A. 1972, 300). Es en todo caso un criterio redundante en

(99) Siguiendo a Pales, L.; Tassin de Saint-Peréuse, M. 1981 (longitud total entre anchura máxima).

(100) En Leonardi, P. 1989 se estudia el tema a cuenta de una figura de animal controvertida.

los estudios de arte paleolítico, considerándose en la mayoría de las monografías elaboradas; aunque su valor parece muy limitado y proyectable sobre casos muy concretos en marcos topográficos especiales (grupo final de Santimamiñe, por ejemplo, v. fig. 237).

5.3.11 LA ORGANIZACIÓN DE LOS GRUPOS: COMPOSICIÓN. En esta variable se debe considerar el grado de significatividad de las agrupaciones constatadas con anterioridad considerando la disposición relativa de las mismas y otras variables morfotécnicas para reconocer una distribución peculiar. En último grado la composición permite formular la hipótesis de realización de una escena, siempre que se proyecte un tiempo propio o común en una agrupación significativa de representaciones, determinado usualmente por una acción en la que se ven inmersas.

La manera en que se presentaban ciertos animales asociados, por ejemplo en bajorrelieve y superpuestos pero con un claro respeto del anterior, sugirió que no eran meras superposiciones sino composiciones buscadas a propósito. Esta observación de que los sujetos en ciertas cuevas no se han colocado al azar, llevó a definir una composición como la asociación voluntaria de temas en yuxtaposición o superposición, observándose diferentes **tipos de composiciones** estáticas, anecdóticas o míticas: un friso, conjunto de animales de la misma especie y del mismo estilo; ciertas agrupaciones de animales numerosas, con superposiciones y yuxtaposiciones; bisonte y caballo con grupas simétricamente superpuestas de Lascaux; bisontes adosados de la misma cueva (Laming-Emperaire, A. 1962, 214-230 y 275-187) (101). En estos conjuntos se atestiguaron ciertas simetrías o maneras de organizarse: 1) simetría en espejo, sobre signos rigurosamente geométricos, en escasas figuras frontales y en conjuntos simétricos con animales afrontados o aculados; 2) simetría de masas, con dos mitades equilibrándose con respecto a un eje de simetría, como el caballo y reno en dos superficies en ángulo recto de Las Monedas; 3) simetría oblicua, ligada a la superposición implícita y a la perspectiva por recubrimiento, simetría de puntos homólogos de dos o más figuras siguiendo oblicuas paralelas donde la mitad coincide con el eje de simetría. Esta última se atestigua en grupos complejos de animales, orientados cara a cara, que se cruzan parcialmente siguiendo un eje de simetría oblicua, organización voluntaria validada por la similitud de factura de las obras, incluso quizá de la misma mano, tal como se observa en los paneles principales de Santimamiñe, Niaux, Pair-non-Pair, Altamira o Ekain (Leroi-Gourhan, A. 1992, 239-243).

Otros investigadores también han abordado la cuestión, señalando diferentes maneras de realzar las figuras agrupadas, como: 1) el contrapeso o equilibrio, con figuras en oposición, con una similitud en color, tamaño, estilo o especie animal representada; 2) complementariedad, en figuras de macho y hembra o entre diferentes especies; 3) repetición de figuras de la misma especie, donde se puede interpretar la proyección de una manada, como en el techo de Altamira (Freeman, L. G. 1978, 168-171) o en todo caso escenas (así en los frisos de mamuts de Rouffignac); 4) progresión, que incluye una repetición de temas pero con una separación espacial (como la serie de máscaras de la galería final de Altamira), (Freeman, L. G. 1984, 220). También se han constatado diferentes formas de organizar las representaciones: 1) relacionando ciertas composiciones con el movimiento y especialmente con relaciones intensas entre animales de la misma especie, en casos en que aparecen afrontados, seguidos o en paralelo (como en el caso de las cabras), (Leroi-Gourhan, A. 1984c, 83); 2) clasificándose en asociación accidental, en fila o friso, simétrica (frontal, por el dorso), en escena, esto último aplicado a obra de Mas-d'Azil (Delporte, H.; Mons, L. 1975); 3) estableciéndose tres tipos de situaciones entre figuras, yuxtapuestas (que expresan relación escénica, perspectiva, como por ejemplo cabeza de animal emergente de otra, frecuentemente de otra especie), superpuestas (donde el recubrimiento encubre una relación, por ejemplo de cabeza sobre animal entero) y fundidas (figuras compuestas por caracteres de diferentes especies, como caballos con cuernos), (Sauvet, G. Sauvet, S. 1978, 44-46 y 1979).

En el **arte** paleolítico **mobiliar** hay una más clara relación entre soporte y distribución de obra gráfica que en el parietal porque, sobre cierto soporte, por ejemplo alargado, aparecen frecuentemente temas con una disposición determinada, en hilera, por ejemplo (Barandiarán, I. 1984a, 138-140). En el arte mobiliar se constatan con frecuencia diferentes distribuciones más o menos significativas, con figuras sucesivas, opuestas (en diferentes disposiciones), perpendiculares, paralelas, cruzadas (o yuxtapuestas),... En conjunto, en el arte mobiliar cantábrico se ha determinado la existencia de estructuras de diseño que, aunque ocasionalmente simétricas, se componían en un 70% de partes que sí estaban organizadas de acuerdo con principios de simetrías; desarrollándose esta a lo largo de un eje de manera unidimensional, del tipo de traslación relacionada con la morfología alargada de la pieza (Conkey, M. W. 1994).

(101) Se detallan algunas superposiciones que están cerca de lo que nosotros llamaremos animales cruzándose, de Les Combarelles, con los animales vueltos de cara; animales siguiéndose; y enfrentados.

El tema de las figuras en hilera o friso es recurrente (Welté, A.-C. 1975; Delporte, H. 1981, 190-193; Barandiarán, I. 1984a, 190-193), con una serie de figuras sucesivas atestiguadas múltiples veces, como las cabezas de cabras de Aurensan (Delporte, H. 1974) o las dos obras mobiliares de La Vache, en la primera de las cuales aparecen sobre una cara 3 cabezas de bisontes seguidas (una de ellas invertida) y sobre la otra dos cabezas de bisonte y otro animal; en la segunda con el tren delantero de 9 caballos y un felino, con un proceso de deformación o esquematización acentuado de un extremo a otro (Nougier, L.-R.; Robert, R. 1976). En conjunto, se han constatado ciertas composiciones características: 1) las procesiones o series de antropomorfos alineados y en relación con animales, conformando escenas; 2) las asociaciones con una acción común, entre hombre y mujeres, hombre y animales, de luchas; 3) las yuxtaposiciones, como antropomorfos asociados sin acción común, sean fortuitas o voluntarias (Nougier, L.-R.; Robert, R. 1968, 35-98). Una serie relevante de ejemplos de animales en fila, tanto completos, como reducidos a la cabeza, se ofrece en el abrigo de Morin, con identidad tecno-estilística entre cada uno de los ejemplos «como si la tradición o la moda exigieran así la repetición estereotipada del mismo modelo» (Deffargue, R. et Alii, 1975).

Por lo tanto, ciertas distribuciones significativas refuerzan las asociaciones de animales o de temas, como el afrontamiento y la sucesión de figuras. Naturalmente esta relación no permite identificar un conjunto como escena, de lucha o sexual, como se ha hecho a veces, por ejemplo para el alisador o pieza ósea de La Vache donde se afrontan dos prótomos machos de saiga (sin que estén en acción implícita de luchar) por una cara y con dos cabezas de caballo por la otra (siendo la trasera hembra y la delantera macho), (Nougier, L.-R.; Robert, R. 1958). Si los animales en sucesión son el anterior hembra y el posterior macho nos encontramos con otro nivel en la interpretación, tal como se ha realizado para dos animales de Petersfels en los que ve una escena (Hennig, H. 1960, 41-42); o cuando los animales afrontados agachan la cabeza y topan uno contra otro, evidencia de una acción y por lo tanto de una escena (op. cit., 42-43). La acción o la determinación sexual, como ocurre en ambos casos, deben ser explícitas para que se acepte tal escena. Hay también organizaciones más complejas, como la del tubo decorado de alcatraz de Torre (Barandiarán, I. 1971a, 40-41), donde las representaciones se presentan en dos hileras en direcciones opuestas formando una composición unitaria, intercalándose las figuras de una hilera en los espacios dejados por la otra.

En lo que se refiere al **arte parietal**, si bien constatamos que existe mayor libertad de elaboración, pues los límites del soporte no son precisos y hay una mayor amplitud general, no se puede dejar de observar que los artistas eligen marcos muy concretos, algunos con limitaciones precisas. Así son los casos de la concavidad del último grupo de la cámara de Santimamiñe (v. fot. 86), la larga concavidad del «Frise Noire» en Pech-Merle, la colocación en estratos de diversas figuras de Altxerri. En ellos se reproducen las limitaciones del arte mobiliar, donde el soporte tiene una gran importancia, de tal manera que su naturaleza, forma y cualidades físicas determinan la disposición y morfología de la representación (Delporte, H. 1977, 6). Constatamos con claridad en Santimamiñe el juego y las adecuaciones al marco, por lo que se deduce que el soporte no es totalmente neutro en las manifestaciones parietales, lo que se manifiesta también en el uso de accidentes topográficos que aparecen incorporados a la propia decoración. Además, no debe dejar de señalarse que se producen proyecciones de convenciones de representación del arte mobiliar sobre las paredes, en la composición de los grupos, en la elección de los segmentos formales de las representaciones,... como diversos autores han señalado. Por ello ciertos caracteres del arte mobiliar se reproducen sin dificultad en el parietal, entre ellos las organizaciones de grupos. Por otra parte, las asociaciones propician multitud de interpretaciones, dado que la acción no es en general evidente. Precisamente los dos bisonte parietales pintados en negro, únicas figuras de Mayrière-Supérieure, forman una sucesión que ha sido interpretada como el reflejo de los santuarios de escasas figuras (Lorblanchet, M. 1971) y no de reproducción, ni de caza, ni por asociación a signos complementarios que no existen, ni consecuencia de problemas de conservación (Clottes, J.; Guicharnaud, R. 1977).

Una de las disposiciones más repetidas es el **afrontamiento** de animales (Balbín, R. De; González Morales, M. R.; González Sainz, C. 1986, 255 y 257; Moure, J. A. 1981 en el «Muro de los Grabados» de San Román de Candamo). Se ha determinado que para ello se necesitan dos figuras, cara a cara, que expresen igualdad técnica, estilística y cronológica, dispuestas sobre una base o nivel y separadas por un espacio igual o inferior a la mitad de la longitud de las dos figuras; o bien, si se emplazan en niveles distintos, este desnivel no debe ser superior a la mitad de la altura media de las figuras (Barrière, Cl.; Carayon, M.; Abadie, M.; Galofré, M. 1986), distinguiéndose tres tipos de afrontamiento: homogéneo, con figuras de la misma especie; heterogéneo, de especies diferentes; y complejo, con intercalación de un elemento ternario.

En la misma línea se ha expuesto que las figuras afrontadas no sólo son aquellas opuestas por la cabeza sino que deben cumplir una serie de requisitos: la misma especie y tamaño, similitud técnica y estilística, igual actitud estática o dinámica. Sin embargo, en la constatación de diferentes casos se observa una notable pluralidad de circunstancias, dando pie a diferentes tipos: 1) confrontaciones fortuitas, con animales de distintas especies en oposición; 2) con más de dos animales, llegando al extremo de 11 mamuts en Rouffignac; 3) desde el punto de vista formal con animales no homogéneos, apareciendo uno completo y otro incompleto, mostrando a veces diferencias sexuales; 4) con un tercer elemento en el espacio entre figuras afrontadas supuestamente contemporáneo a ellas, sea animal, antropomorfo o signo, destacando la asociación bisonte a mamuts afrontados y mamut a bisonte afrontados (13 casos, de un total de 85 catalogados). En lo que respecta al sentido de esta organización el afrontamiento se interpreta como combate o lucha, parada sexual (formando parte de una narración figurativa), composición ornamental, influencia de la situación o significación simbólica. Por cuevas, son muy frecuentes en Rouffignac, con el 21% de todos los animales y en porcentajes que van del 8 al 15% en Font-de-Gaume, Les Combarelles, Fontalès y Oulen (Welté, A.-C. 1975, 1976 y 1989) (102).

En conjunto, se reconocen en los santuarios parietales una serie de disposiciones repetidas y significativas dentro de cada agrupación, algunas elementales y quizá casuales, otras buscadas a propósito como forma de expresión en parte de una primitiva perspectiva o signo de una organización simétrica. En algunos casos hay un tiempo en el que aparecen involucradas las representaciones (explicitando una acción en la que intervienen), dando lugar a una escena (103). Un caso relevante de agrupación identificada con **escena** se observa en el gran panel de Ker de Massat, donde se atestigua una horda de cérvidos superpuesta a otros animales, dirigiéndose los cinco animales hacia un lado (ciervo, cervatillo, 2 ciervas y 1 posible ciervo), (Barrière, Cl. 1986/87 y 1990, 118). También se han señalado dos posibles escenas en el arte parietal andaluz: afrontamiento de ciervos machos de La Pileta-C y disposición convergente de un cervato y una cierva en Trinidad-A (Sanchidrián, J. L. 1994a, 180). En el arte mobiliar son más abundantes y repetidas veces aducidas: hombre y oso en Péchialet, hombre y pez de Laugerie-Basse, hombre y bisonte de Laugerie-Basse, mujer y reno de Laugerie-Basse, bisonte desmembrado y humanos de Raymonden, «mundos limitados donde las asociaciones son voluntarias formando conjuntos indiscutibles, con el valor de un mensaje simbólico o de una escena narrativa» (Mons, L. 1979, 11).

5.3.12. EL ACABADO: FIGURAS COMPLETAS E INCOMPLETAS. CONVENCIONES DE REPRESENTACIÓN DE LA FORMA. Bajo esta variable de estudio se debe constatar el grado de terminación de las representaciones figuradas y su colocación en el espacio general o particular, tanto en el interior de cada grupo como en la caverna en conjunto, buscando distribuciones significativas de los diferentes tipos o fórmulas para representar a los animales, como cabeza con cuello, línea cérvico-dorsal o figuras de cuerpo entero. En general los animales se trazan de perfil, pero modificado según un ángulo de visión (Leroi-Gourhan, A. 1983a), buscándose un acercamiento a una forma real; si bien, existen diferentes distorsiones de los animales, más o menos buscadas a propósito, como la «anamorfosis», sistemática distorsión de las figuras, además de los animales monstruosos ya referidos (Freeman, L. G. 1984, 217-219 y Leroi-Gourhan, A. 1983b).

El **grado de terminación** de las representaciones lo podemos poner en relación con diferentes criterios. En primer lugar con unas **convenciones de representación** o formas usuales, por repetidas, de observar y representar a los animales. Estas formas pueden ser cambiantes con el tiempo (al margen del cambio estilístico producido) y quizá también en el espacio, aunque no están establecidas esas diferencias en el arte paleolítico. Pueden estar determinadas igualmente por otro tipo de manifestaciones, como las pertenecientes al arte mueble, de cuyas maneras de elaborar representaciones pueden ser un reflejo pero en un ámbito y soporte distinto. Podríamos buscar también explicaciones técnicas al hecho de estar inconclusas, de la misma forma que observamos rasgos técnicos cuando vemos rectificaciones de las figuras o añadidos, aunque no parece que esta relación sea relevante más que para casos muy específicos.

La explicación de valor más general es la que establece una **jerarquización** de las representaciones según el grado de acabado de las figuras (la depen-

(102) Se recopilan todos los casos parietales y mobiliares, estudiando su distribución cronológica y geográfica, catalogándose 56 casos parietales y 29 mobiliares en Francia de los que 51 y 28 pertenecen al Magdaleniense, siendo las más frecuentes en el arte parietal por especies: mamut, bisonte, caballo y, menos frecuentes, cérvidos, bóvidos, cápridos, carnívoros. En 24 casos parietales y 29 mobiliares la actitud es dinámica. Las técnicas son muy variadas y en algunos casos hay un diferente tratamiento, de color o técnica, de los animales enfrentados. Su plasmación en el espacio cavernario es variada, apareciendo aislados o formando parte de diferentes agrupaciones.

(103) En Apellániz, J. M. 1990b, 78, se expone que la identificación de asociaciones de figuras y escenas debe ser consecuencia de la elaboración de una hipótesis de autoría sobre los elementos integrantes de tal escena o asociación.

dencia del macho cabrío y el ciervo respecto del oso en el caso de Santimamiñe), fenómeno que en otros santuarios lleva aparejado también un menor tamaño (el macho cabrío del panel principal de Ekain) o una posición descentrada cuando forma parte de un grupo suficientemente complejo (como el pez y la cierva del mismo panel principal de Ekain o la cierva del panel principal de Altamira). En definitiva, podemos relacionar el grado de acabado de las figuras de animales con el papel que desempeña cada representación en la disposición iconográfica general, es decir, en la organización del santuario. Así, las figuras más importantes en la estructura del santuario son las más detalladas, existiendo una gradación de tal forma que algunas figuras que desempeñan el papel de acompañamiento de las otras pueden ser simples líneas dorsales sugerentes de la forma del animal, como el dorso del panel central de Santimamiñe. En esta última cueva las figuras más detalladas se encontraban cuando se realizó la primera fase del santuario en el centro del panel principal y en el grupo del oso (enfrente del anterior), lo que recalca una vez más el papel destacado del mismo en la organización del santuario (v. fig. 245, con las figuras correspondientes a cada fase del panel principal). En suma, el grado de terminación de los animales está en consonancia con el papel que desempeñan en la organización del santuario.

En ciertos animales sometidos a procedimientos de abreviación, es decir, representados con un mínimo de detalles para lograr su identificación zoomórfica, los trazados incompletos pueden obedecer a una **motivación económica**, sobre todo en los casos en que se sitúan muy al interior de la caverna e incluso también en figuras periféricas de grupos relevantes situados más al exterior (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 67-68). En estas circunstancias pueden estar las figuras de la galería Clastres en Niaux o el bisonte 23 del panel principal de Santimamiñe, este último llevado a su extremo, ya que se reduce a un simple arco (v. fig. 190).

Para encuadrar a las figuras incompletas, en sí mismas, hay que tener en cuenta la existencia de **fórmulas** para la plasmación de la forma, tanto referidas a la secuenciación de partes anatómicas que entran en juego (cuestión que es en parte también técnica), como a las zonas anatómicas concretas que se eligen para representar. Se han concretado diferentes esquemas formales adecuados a ciertas especies de animales que propician un determinado **proceso de realización de la forma:** a) en los cérvidos comenzando por los cuernos (Barandiarán, I. 1984a, 148); b) en el santuario de Rouffignac las figuras parten de la delineación del perfil fronto-cérvico-dorsal, luego sigue la cabeza/cara y pata/vientre+cola, en un tercer momento las defensas o cornamentas (generalmente del arranque a la punta) y por último se colocan los detalles complementarios (pilosidad, sombreado en general,...), (Barrière, Cl. 1970 y 1982); c) esquema semejante se interpreta en Pech-Merle (Lorblanchet, M. 1981, 37).

Este proceso de construcción formal se plasma en una serie de **fórmulas** usuales **para representar la forma** de un animal, atendiendo a alguna de sus partes o a la totalidad del cuerpo. La fórmula más usual es la cabeza o la curva cérvico-dorsal, que sirve también para la construcción de las representaciones figuradas en su totalidad, como se ha puesto de manifiesto en el análisis del proceso de elaboración de obras de arte mobiliar (Barandiarán, I. 1984a), obras en las que se comienza con esa parte del animal frecuentemente. En los santuarios de ciervas existe también la constatación de diferentes modelos formales que evidencian un proceso, con figuras reducidas a cabeza, cabeza con cuello, cabeza y curva cérvico-dorsal,... También en el santuario de La Griega (Segovia) se constata una serie de modelos formales representados en los caballos: 1) de cuerpo entero, aunque sólo realizando una pata de uno de los dos pares, o trasera o delantera y sólo en su mitad superior; 2) prótomo con línea cérvico-dorsal más o menos prolongada hasta la grupa y hasta el pecho del animal, proceso muy semejante al seguido en la representación de las ciervas (Sauvet, G. 1983).

Un caso especial que se aparta de la norma antedicha es el de los animales **acéfalos** (Freeman, L. G. 1984). Se aparecen aislados o en grupo, en este último caso en Les Pedroses, donde se señala la existencia de dos fases de animales acéfalos, la primera con figuras con grabados de trazo múltiple y estriado, entre los cuales aparece un uro con la cabeza añadida posteriormente; y la segunda con tres animales superpuestos pintados en rojo y contorneados con grabado de trazo múltiple, posibles cérvidos) (Jordá, F. 1979, 432-433). Se han determinado en numerosas cuevas (Leroi-Gourhan, A., 1971 <reedic. de 1986>, 471 y 1983b, 252-254), entre otras, Las Chimeneas (González Echegaray, J. 1974) o Las Monedas (Ripoll, E. 1972a). En estos casos existe una dificultad añadida, la de establecer si son o no producto de una conservación parcial, no siempre fácil de determinar, especialmente si se han producido con cierta anterioridad a su descubrimiento (104).

Este tema ha dado pie a múltiples investigaciones aplicadas a colectivos de cuevas en marcos geográficos variados o a especies de animales concretas. En el marco de las cuatro cuevas del monte Castillo se ha estudiado el acabado de un colectivo de 345 figuras, constatándose los siguientes porcentajes de animales

(104) En Clottes, J. 1995a, 119, se señala precisamente que la acefalía del bisonte 131 de Niaux es consecuencia de degradaciones naturales antiguas.

completos: caballo, el 40%, ciervo, el 41%; cáprido, el 34%; bisonte, el 30%; cierva, el 22%; bóvido, el 14% (González García, R. 1992/93). Igualmente se estudian diferentes abreviaciones de animales y signos en las cuevas de Cougnac (Lorblanchet, M. 1989d, 115-116) y Marsoulas (Plenier, A. 1971, 214-215), señalándose las fórmulas siguientes: ausencia de patas, cabezas aisladas, cabeza y giba, cornamenta aislada, tren delantero y acefalías. Una ausencia de detalles significativos en los animales, como orejas, ojo o boca se expone para el «Frise Noire» de Pech-Merle (Lorblanchet, M. 1981). También se han determinado soluciones anatómicas formales de diferentes partes de la anatomía de los animales en el marco de algunas cuevas, con el objeto de establecer soluciones propias de épocas o autores, tal como se lleva a efecto sobre las extremidades de los animales de Lascaux (pezuñas especialmente), (Laming-Emperaire, A. 1962) o sobre detalles anatómicos de los animales de Rouffignac (cuernos), (Barrière, Cl. 1982). En el arte paleolítico andaluz también se han establecido una serie de convenciones de la forma: la fórmula de «pico de pato», versión con mandíbula arqueada y hocico rectilíneo; la crinera en escalón; la convención de triple trazo en la cabeza (Fortea, J. 1978); la proyección hacia la zona anterior de los cuerpos de las ciervas formando modelos homogéneos; la prominencia de las defensas en los uros, como el realzamiento de la testuz; la zona inferior de los cuadrúpedos; diversos tipos de modelado y el dominio del perfil absoluto (Sanchidrián, J. L. 1994a, 174-175).

Por especies se ha analizado el tema del caballo en el Cantábrico (Romero, G. 1986), señalándose la frecuencia de aparición de representaciones reducidas a cabeza y cuello (105), 43 ejemplares de un total de 245 équidos catalogados, lo que haría el 17% de las representaciones (106). Las acefalías serían 9, de las que hay que descontar la de Santimamiñe, por lo que consideramos 8, de un total de 245, lo que hace el 3,2%. Se recopilan también una serie de detalles para constatar el grado de acabado de las figuras de caballo, destacando que sólo 23 ejemplares tienen las cuatro patas completamente figuradas (9,3%). Esta distribución muestra con toda claridad la proyección de la conservación diferencial de las representaciones, además del acabado desigual buscado intencionadamente. Sobre esta cuestión se han sistematizado las soluciones anatómicas concretas para algunos animales, cierva y caballo especialmente, pintadas en rojo en el Cantábrico. Se han recopilado diferentes respuestas, tanto en la colocación de rasgos anatómicos concretos como en la integración de diferentes tramos de la anatomía de los animales (así, desde la solución concreta del ojo a la forma del vientre o de la grupa), (García Morales, M. 1981). De hecho, estudios parciales han mostrado que la caracterización formal de zonas concretas de los animales aplicada a un colectivo puede determinar la existencia de un modelo de construcción de las representaciones, como el que sintetizó H. Breuil para el caso del bisonte (formado por cuerno, ojo y oreja) o como hemos podido constatar en el caso de Benta Laperra (v. parte 2ª, cap. 1, ap. 3.6). En la misma línea, se han sistematizado las partes representadas en el caso de los ciervos cantábricos: cabezas aisladas (31%), acefalías (5%), cornamentas aisladas (2,7%), orejas aisladas (1%) (107); determinándose igualmente que las figuras representan frecuentemente la línea cérvico-dorsal y, entre los detalles anatómicos, la mayor frecuencia relativa de las orejas y los ojos (Martínez-Peñalver, A. O. 1984/85, 100-102).

La determinación de estas fórmulas ha llevado a considerar una cronología en el marco de algunos conjuntos, como en la cueva de Gargas, donde se plantea una **evolución de las formas.** Ahí, de acuerdo con las superposiciones repetidas en paneles distintos y por comparación estilística se reconocen tres fases: en la primera las figuras se limitarían a la cabeza y al cuello; en la 2ª se completarían con el tren delantero y después con el trasero, apareciendo en un segundo momento detalles anatómicos como ojo, orejas, pelos, pezuñas,...; en la 3ª el trazo se complica, apareciendo trazos cortos, raspados y restregados («hachurage, grattage, raclage»), dentro de una mayor variabilidad formal y estilística (naturalistas, y esquemáticas, parciales y enteras), (Barrière, Cl. 1976, 2, 380-402).

En el caso de los caballos de Ekain se han establecido una serie de esquemas que sirven para constatar un proceso de construcción de la figura del caballo mediante la adición progresiva de partes, siendo lo más importante de la anatomía del caballo el conjunto de cuello y cabeza (excepto boca) y lo menos las extremidades. Se deduce que las figuras más complejas son aquellas que utilizan técnicas más completas,

(105) El autor es consciente de la distorsión que puede producirse por la mala conservación.

(106) Los porcentajes son nuestros, sobre la base de los datos aportados por el autor. El recuento de prótomos ha sido efectuado por nosotros siguiendo los datos parciales que aporta el autor, 42 ejemplares, más uno de Santimamiñe que no recoge en el cuadro. Se muestra también la frecuencia de ciertos detalles anatómicos, más o menos abundantes: cascos (12,6%), ojos (32,6%), orejas (31,4%), cola (37,5%), boca (16,7%).

(107) Incluye en este repertorio ciertos detalles de las representaciones que atañen más a nuestro juicio a la estructura del trazo: hocico abierto (33%); segmentación del trazo en orejas y cuernas (15%); y a detalles anatómicos simples, como extremidades incompletas (98%).

como tintas planas,... (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978, 114-119) (108). Con ello los contornos inacabados parecerían perder parte de la trascendencia que les ha sido asignada. Sin embargo, a nuestro juicio, la realidad del colectivo gráfico es diferente: de los 10 caballos que reproducen el esquema 3 (cabeza con cuello), 7 no se reducen a la línea de contorno, empleando recursos técnicos de expresión del volumen poco usuales como líneas o trazos cortos paralelos y tinta plana. Nos encontramos por lo tanto con figuras representadas parcialmente pero con unos recursos plásticos complicados, lo que es coherente con el hecho de que las obras incompletas son obras terminadas, no esbozos.

No se puede decir que este fenómeno ocurra, por ejemplo, en Santimamiñe, porque las obras incompletas son en la mayoría de los casos obras conseguidas mediante la línea de contorno. Por otra parte, en el modo de representar o acabar una figura de animal existe un reflejo de diferentes influencias. Una es la capacidad de los artistas que decoran el santuario en sus diversos momentos. Otra, que los diferentes artistas deben ser determinados en el proceso de análisis del santuario, si no se quiere que elementos diversos se mezclen en un todo como si fuera homogéneo (109). Por ello, hay que plantear una interpretación sobre los contornos inacabados considerando la jerarquización de las representaciones de acuerdo con dos localizaciones: 1) la situación en el espacio en que se desarrolla el santuario; 2) la posición en cada grupo. Esto es tanto como considerar cual es el papel que desempeñan las figuras incompletas en la organización del santuario. Siguiendo con el caso de Ekain, en este santuario se encuentran a la entrada del mismo, con carácter aislado (rep. 3 del santuario, v. fig. 6, p. 70), precediendo al grupo principal (rep. 6), de acompañamiento a otras figuras (reps. 39, 42 y 45), en la periferia del grupo central (reps. 23, 31, 32, 33 y 22 en el caso de un bisonte) y en la periferia del grupo final (rep. 61). En conclusión, la mayor importancia relativa de una figura se da cuando está representada en su totalidad, lo que implica una complicación técnica evidente, y cuando es más realista, pues ese es el sentido final de toda representación. Con ello existen diversas posibilidades de desarrollar ambos criterios, y más si tenemos en cuenta que una figura reducida a una de sus partes equivale a la totalidad de las mismas. Aunque es indudable que las más realistas y complejas figuras de animales se encuentran usualmente en una zona preeminente del panel principal.

Hasta aquí hemos visto el papel de las figuras incompletas cuando estas aparecen aisladas o en sí mismas. Además de esta visión se ha planteado un significado diferente para las figuras incompletas cuando se agrupan en una zona determinada denominada «**panel de contornos inacabados**», paneles de figuras incompletas que se relacionan con los ritos celebrados en el santuario y con las plaquetas grabadas, de uso más frecuente (Leroi-Gourhan, A. 1968a, 103-106). Por último, quisiéramos señalar que ciertas soluciones específicas para determinar rasgos anatómicos concretos pueden mostrar la actuación de una determinada persona o artista (como el hocico abierto de dos caballos en sucesión de Le Portel).

5.3.13 LA PERSPECTIVA DE CADA REPRESENTACIÓN FIGURADA Y DE FIGURAS RELACIONADAS. Al observar aisladamente cada representación podemos constatar cómo se integran los detalles anatómicos en ella con la finalidad de buscar una visión lo más natural posible, algo que parece un objetivo esencial de los artistas. En general, constatamos en los santuarios que la visión general de la representación es en vista lateral. Sin embargo, para dar volumen se adecúan otra serie de elementos. En el interior del cuerpo se realizan los sombreados de pelaje o fanerópticos, que contribuyen a dar un cierto volumen al animal (v. ap. 5.3.14 «Las convenciones de representación...»). Además se distribuyen la cornamenta (y las orejas), junto a las patas, en diferentes visiones para dotar a la figura de profundidad, de tal manera que existe un juego que viene dado por la relación entre cornamenta, extremidades y cuerpo del animal.

Esta cuestión fue pronto tenida en cuenta en el estudio del arte paleolítico ya que los animales realizados en perspectiva torcida fueron vistos como característicos de las primeras etapas (Breuil, H. 1935). Se han sistematizado después, de acuerdo con la combinación de partes anatómicas, una serie de **fórmulas**: 1) perfil absoluto; 2) perspectiva bi o pluriangular opuesta (todas las partes de la figura se proyectan en 180°, tipo de perspectiva desconocida en el paleolítico); 3) perspectiva biangular recta o perspectiva torcida de Breuil, figura de perfil con detalles de frente, en ángulo de 90°; 4) perspectiva biangular oblicua o perspectiva semitorcida de Breuil, con los detalles en 45°; 5) perspectiva uniangular, según un sólo punto de vista delante o detrás de la figura (en este último caso realizándose las patas en posiciones diversas, en vista desde delante, desde detrás y en dos posiciones accidentales), (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 32-34). Para otros autores se constatan en las repre-

(108) Quisiéramos señalar que debería haberse realizado previamente un filtrado considerando el grado de conservación de las representaciones.

(109) Sobre los animales incompletos se recoge una interpretación del conde Bégouën en Laming-Emperaire, A. 1962, 104. Siguiendo una analogía egipcia, la manera de hacer inofensivo a un animal peligroso sería suprimiendo la parte peligrosa de su cuerpo.

sentaciones individuales dos tipos: 1) representaciones planas, subdivididas en visión plana de perfil absoluto y visión plana torcida (con la cornamenta en visión frontal y las extremidades colocadas una junto a otra, en general sobre el perfil del animal); 2) representaciones en perspectiva, por la que los elementos próximos se implantan anatómicamente en el interior del perfil corporal y los lejanos se emplazan por detrás del contorno del perfil, viéndose parcialmente, subdivididas en perspectiva torcida (la biangular oblicua de Leroi-Gourhan), perspectiva normal (la uniangular de Leroi-Gourhan) y perspectiva excepcional (torsionada, de cara,...), (Abadie, M.; Galofré, M. 1986, 20-38, y Barrière, Cl.; Carayon, M. et Alii 1986, 187-208).

Este tema de la perspectiva resulta también de interés cuando se ven involucrados varios animales, ya que se suscitan diferentes fórmulas de acomodo de los mismos, observables en la parte dedicada a la composición de los grupos, **perspectivas por asociación de animales** en cualquier caso. Existen ciertas soluciones peculiares, por lo avanzadas, como el caso de la perspectiva por superposición o recubrimiento parcial (que puede llamarse también por ocultación parcial pues lo definitorio es que del animal que se encuentra en segundo plano no se han representado las partes que tapa el que se encuentra en primer plano), (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 29-30) (110). Esto ha dado lugar a la exposición de diferentes recursos de perspectiva que se observan en figuras asociadas de animales (Barandiarán, I. 1984a, 155): la perspectiva por ocultación parcial (por ejemplo, en la pata más alejada) (111); la disminución del tamaño de los temas más alejados (en figuras completas o en detalles de extremidades o astas de segundo plano); la colocación de figuras en planos paralelos; el «recubrimiento reservado» (Leroi-Gourhan, A. 1984b, 261) (112), ejemplo de lo cual es, a nuestro juicio, el grupo de dos caballos de Le Portel, con el anterior cuya curva cérvico-dorsal incompleta acaba en la cabeza del posterior, realizado de cuerpo entero (Beltrán, A.; Robert, R.; Vézian, J. 1966, 114). Otros autores han abordado también esta cuestión señalando diferentes recursos de perspectiva de las figuras agrupadas: 1) por recubrimiento reservado, estando una enmascarada u ocultada por la otra, fórmula que se emplea en grupos concretos (como los dos bisontes cruzándose en direcciones opuestas de Lascaux, v. fig. 128) y frecuentemente en los grupos complejos, como el panel principal de Ekain (v. fig. 7, p. 70); 2) por oposición de series de representaciones, en dos o más direcciones («Plafond Rouge» de Rouffignac), o por planos paralelos (manada de Teyjat); 3) la gradación en el tamaño de las figuras dentro de un conjunto numeroso, que nosotros consideramos más adelante, en realidad posible efecto de una relativa perspectiva (Barrière, Cl.; Carayon, M. et Alii 1986, 187-208). Estos ejemplos de perspectiva cuidada permiten hablar de la existencia real de una composición de las representaciones, organización interna repetida y reconocible (v. ap. 5.3.11, p. 76).

Nos preguntamos si no podría tener un cierto **sentido cronológico** en la comparación entre santuarios o en la plasmación de las figuras en el interior de ciertas cuevas. Así, mientras que en Ekain en el Panel Principal, es la norma que las figuras posteriores se realicen de manera incompleta para evitar la superposición, aplicando de una manera rudimentaria o indirecta la perspectiva por ocultación, en otras cuevas como en el «Salon Noir» de Niaux, las figuras usualmente se superponen. Sin embargo en el «Réseau Clastres» de Niaux aparecen dos bisontes superpuestos por el lomo y el superior está incompleto en la parte que se debería haber superpuesto al inferior, mostrándose en un segundo plano, en perspectiva por ocultación. Al respecto hay que recordar que diversos autores plantean una cierta modernidad de este conjunto frente al anterior. Sobre esta consideración hay que apuntar que, si bien es cierto que este recurso de la perspectiva se constata con frecuencia en etapas avanzadas del Magdaleniense, como en los casos de La Vache, cuyo nivel VIII donde se localizó se data en el 10.590 a. C., Teyjat (Magdaleniense superior) o el del bastón de El Pendo en el Cantábrico, en el nivel del Magdaleniense VI, entre otros, también se aplica en cuevas decoradas aparentemente más antiguas, como Lascaux (final del estilo III) o Chauvet. Por ello, tendría un valor cronológico sólo en el marco de la unidad de análisis que es la cueva concreta apuntada.

5.3.14 LAS CONVENCIONES DE REPRESENTACIÓN DEL MODELADO. Al observar el realismo de las figuras de animales constatamos que existe un problema previo a la hora de evaluar la entidad del proceso de creación artística en las representaciones realistas: si se trata de una simple reproducción de un modelo viviente, una convención gráfica de una imagen memorizada o, quizá, más verosímilmente, una repetición sistemática de un modelo más o menos

(110) Para el autor está muy cerca de ser una mera yuxtaposición, aunque expone verdaderos ejemplos de perspectiva en Lascaux (bisontes que se cruzan, v. fig. 128).

(111) Hay múltiples ejemplos, entre los que cabe citar un hueso de La Vache con cinco perfiles de macho cabrío, figuras en paralelo parcialmente tapadas por la precedente (Nougier, L.-R.; Robert, R. 1979, contextualizado con obras en que se han aplicado recursos semejantes).

(112) Se aducen una serie de ejemplos de perspectiva por ocultación parcial, generalmente proyectándose una parte del cuerpo de un animal sobre el otro (que no se ha trazado por estar fuera de visión al interponerse el más cercano al espectador).

estereotipado, sin referencia obligatoria y directa al animal real (Delporte, H.; Mons, L. 1975, 20). En general los animales se estructuran tecnoformalmente mediante el contorno, pero no sólo se resuelven con el mismo sino también con una serie de adiciones internas que denotan pelaje (tupé de los uros o bisontes), color diferenciado de la piel (vientre), volúmenes (giba del bisonte), zonas planas (cara del caballo o del bisonte) e igualmente con el reservado de color, tal como se observó en Lascaux (Laming-Emperaire, A. 1962, 256). Esas zonas se determinan mediante diferentes recursos técnicos: 1) ensanchamiento de la línea de contorno; 2) área rayada; 3) haces de líneas cortas paralelas; 4) mancha uniforme de color; 5) zona sin decorar,... En el caso de la pintura, se han constatado una serie de variantes de aplicación para determinar el volumen del animal: 1) tinta uniforme en zonas concretas; 2) tinta rebajada de exterior a interior; 3) trazos de relleno orientados (Niaux); 4) bicromía; 5) bicromía asociado a raspados grabados (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 9-14). En el caso del grabado, el redondeado del trazo sería un recurso de expresión del volumen, como también el uso de accidentes de la cueva para completar partes de la anatomía de las representaciones. En suma, mediante la plasmación plástica de zonas anatómicas restringidas se establecen una serie de soluciones o articulaciones concretas de la anatomía animal que se repiten de manera monótona y que constituyen auténticas fórmulas de representación del volumen del mismo. Por todo ello, como criterio de análisis los convencionalismos de modelado son, por un lado, un procedimiento técnico, una aplicación para determinar de la manera más real a un animal y, por otro, un elemento estilístico, en cuanto convención o repetición en espacios y tiempos distintos.

Los convencionalismos de representación del pelaje y fanerópticos han sido estudiados por diversos autores, tanto de manera general como aplicándolos a ciertas especies (Lion, R. 1971). Los modos de figuración se relacionan principalmente con la representación del modelado (volúmenes) y con la representación de la piel (estructura del pelo, coloración, muda), (Barandiarán, I. 1973b). Para la interpretación del modo de figuración de la piel hay que tener en cuenta que el pelaje de los mamíferos es un elemento característico de la especie o del sexo y se modifica según la edad, el clima, las estaciones o la reposición anual (muda), aunque la interpretación zoológica de las imágenes está dificultada por las omisiones, deformaciones, convenciones y superposiciones; además el pelaje tiene rasgos transitorios (pelaje de invierno) y no transitorios (cabellera del rinoceronte lanudo) y por otra parte localizados y característicos (en la boca, barbilla, crinera,...), (Rousseau, M. 1984a).

En el tratamiento figurado de la piel del animal se conjugan tres elementos (Barandiarán, I. 1973b): 1) las diferentes tonalidades de las capas; 2) las diferentes longitudes del pelo o lana; 3) la estructura de agrupación del mismos (mechones, rizos, crineras). La plasmación de esos elementos da lugar a múltiples soluciones: rellenos relacionados con la piel de animales de piel desnuda (peces, con rellenos incluso figurando escamas); rellenos en animales de pelo (el pelaje largo y espeso se representa mediante enmarañados haces de líneas grabadas y pintadas, desbordando, en pecho y vientre especialmente, el perfil del animal); haces de rayas largas expresando el largo pelaje invernal (barba, pecho y vientre del reno); la pilosidad más hirsuta de ciertas zonas, como crinera y cuello/pecho en el caso de uro y sarrio; rellenos completos del cuerpo del animal, que pueden ser también convención estética (representación del volumen); pelaje corto mediante series de líneas cortas paralelas, líneas cortas que a veces se convierten en puntos (nosotros diríamos que al tiempo expresan el volumen, sobre todo cuando se multiplican en el interior del cuerpo), aplicadas sobre una gran cantidad de especies animales; incluso, en ocasiones, aparece el moteado de animales jóvenes; definición de las nervaduras de la cornamenta de cápridos o la hilera de trazos en «v» estructurados en espiga; cebraduras de cuello, dorso y patas de los caballos, representación de manchas de la piel. Entre las soluciones más relevantes se encuentran las que detallan los diferentes planos que delimitan la superficie del animal y que traducen coloraciones diferentes del cuerpo, volumen, sombreado o pelaje diferenciado: rellenos de tintas planas, rayado pintado o grabado, relieves y depresiones, como gibas (Santimamiñe, Niaux), cuartos traseros, bajo vientre, zona inferior de cabeza con cuello (ciervas de El Castillo y Altamira). En este campo una de las especies más cuidada es el caballo donde se constatan una serie de despieces, a veces combinados: 1) delimitaciones del interior de la cabeza (hocico, maxilar); 2) delimitaciones de toda la cabeza (del maxilar a la oreja), cuello o crinera; 3) trazos pareados de la cruz, banda crucial o escapular; 4) trazos de la crinera; 5) despiece en «M», representación de los flecos colgantes del pelo del tronco del caballo (y para nosotros proyección de la zona ventral, de color más claro), despiece también documentado en el reno; 6) cebraduras de dorso y patas. Finalmente otro recurso de representación formal son las «delineaciones longitudinales», trazos extendidos a media altura por el flanco del animal, mediante: a) un trazo en línea recta (en el tercio inferior del flanco del animal, en renos y cabras, determinando el vientre); b) alineaciones de puntos, manchones o cavidades (en la mitad posterior del cuerpo, en renos); c) los zigzags horizontales en la zona alta del flanco de

renos y bisontes; d) banda de líneas oblicuas, variante del anterior (los dos últimos, posible reproducción del pelaje más desarrollado).

La variedad de fórmulas existentes en el caballo ha llevado a establecer una serie de capas particulares de pelaje (Barandiarán, I. 1974b). Estas fórmulas de diseño en la elaboración de los caballos paleolíticos, muestran capas de verano o de invierno, una línea del flanco relacionada con el color más claro ventral, y diversas líneas de la cabeza que delimitan las diferentes zonas anatómicas del animal (Schmid, E. 1984, 155-160) (113). En general se reconocen dos disposiciones fundamentales en el pelaje de los caballos paleolíticos: bipartición antero-posterior (Pech-Merle, Lascaux, Labastide, Ekain) y bipartición dorso-ventral, la más frecuente, apareciendo algunas veces asociadas, a los que hay que añadir ciertas líneas o rasgos concretos, como el dorsal (no comprobables en las figuras paleolíticas por representarse los animales de perfil), el crucial y las cebraduras en las patas (Ekain, Tito Bustillo), (Rousseau, M. 1973 y 1974). En esta línea se han determinado una serie de 9 **convenciones** en los caballos del Cantábrico: la crinera mediante trazos paralelos de pelaje, sin línea dorsal, en 28 ocasiones (114) de un total de 245 caballos catalogados (el 11,4%); la crinera mediante línea dorsal y trazos paralelos, en 11 casos (4,4%); la crinera mediante dos líneas paralelas en 32 (13%). Por otra parte, el trazo en el flanco se encuentra en 5 (2%); cebraduras en las patas en 7 (2,8%); cebraduras dorsales en 6 (2,4%); despiece en «M» en 9 (3,6%); mancha escapular en 13 (5,3%); delimitación del hocico en 12 (4,8%); delimitación del cuello en 11 (4,4%) y delimitación de la cabeza en 24 (9,7%), (Romero, G. 1986). También se constata que las convenciones parecen agruparse en santuarios concretos, como las cebraduras en Ekain y Tito Bustillo y la línea del flanco en Las Chimeneas y La Pasiega, notándose en todas las convenciones el peso relativo de algún lugar, como Ekain. En general deben destacarse los escasos porcentajes de estos recursos plásticos, indicativo de la importancia del trazado del perfil y de la linearidad general de las representaciones paleolíticas. Igualmente se han determinado los despieces de los cérvidos cantábricos, señalándose como más relevante la delimitación de la cabeza, y menos frecuentes los que detallan el cuello (3%), el interior de la cabeza (8%), determinación del flanco (4%), mancha escapular y despiece en «M» (Martínez-Peñalver, A. O. 1984/85, 98-100).

En cuanto a los grabados del norte de la Península, los procedimientos del grabado en relación con el **modelado interno** se aplican en (Alonso Silió, R. 1982 y 1986): 1) el contorno (trazo simple único, trazo simple repetido, trazo estriado formado por «varios surcos independientes y prietos», realizados con un instrumento de punta múltiple; grabado digital); 2) en el interior (trazo estriado; rayado, caracterizado por «varias líneas continuas e independientes»; raspado o eliminación del mantillo superficial de la roca; trazo simple repetido; emplastecido). Se constatarían dos tipos de modelado, realista y convencional. El modelado realista representa las características físicas de una especie mediante los siguientes sistemas: 1) pelaje de invierno mediante la figuración de todo el cuerpo (cabras de Llonín); 2) mechones de zonas concretas (testuz de los bisontes, sotabarba; pecho de los renos); 3) trazos en bandas en el interior del cuerpo; 4) coloración diferente del bajo vientre o de la cara (rebecos de La Peña de Candamo); 5) relleno ventral del caballo (que parece una variante del anterior y que también se encuentra en otros animales). El modelado convencional o representación sintetizada de caracteres constituye un simple despiece anatómico separándose las diferentes partes de la anatomía linealmente: 1) separación de la crinera de los caballos mediante un arco trazado sobre la línea superior del cuello (a veces con trazos yuxtapuestos); 2) separación del hocico del caballo; 3) de la cabeza (línea quijada-testuz); tronco-cuello y pecho; 3) despiece en «M», línea ondulada que separa el vientre y el manto del tronco del animal; 4) trazos en forma de «v» en el costado de los animales (reno, bisonte); 5) trazo lineal ventral, a veces cubierto de trazos; 6) separación del tren delantero y trasero en los bisontes; 7) cuenca del ojo con mechones de cabra y rebeco (115).

Habría que observar sobre este estudio algunas limitaciones que afectan a la proyección de esas fórmulas ya apuntadas. El catálogo no reúne todas las

(113) Y que servirían en su momento para acomodar el ronzal adecuándose a la anatomía del animal, lo que ha dado lugar a la hipótesis infundada de la domesticación de los animales en tiempos paleolíticos (Jordá, F. 1987b).

(114) Los datos se han recopilado siguiendo las cifras parciales aportadas por el autor.

(115) Considera finalmente el autor una serie de variables: 1) la importancia del modelado interior entre todas las representaciones de cada santuario (el 25% de Altxerri, 14% de Tito Bustillo, 13% de Llonín); 2) las especies más frecuentes (el 22% del total de figuras con modelado interno son ciervas, como en el caso de los bisontes, el 19% caballos, el 14% cabras); 3) las especies por cuevas (con una mayor concentración de especies concretas, como el bisonte en Altxerri, la cierva en El Castillo, el caballo en La Pasiega; una mayor dispersión de la cierva; mayor variedad de especies en cueva (como Altxerri, con 9 especies, Tito Bustillo, con 5,...). Para acabar con los modelados reales por especies, destacando las fauces y parte anterior del cuello de las ciervas o el vientre y fauces-masetero de los caballos y los despieces convencionales, desarrollados especialmente en el caballo.

representaciones en versiones levantadas al efecto, habiendo en él solamente una mención genérica a cada una, y tampoco se reducen todas las variantes de modelado a tipos, lo que es un inconveniente para su constatación exacta. Por otra parte, la reducción a esos dos modelos de modelado ya señalados nos parece subjetiva, y de hecho las soluciones de modelado se plantean indistintamente de esas dos maneras. De todo ello se deriva que el repertorio de elementos anatómicos y de modelado que se representan en el bestiario cantábrico se encuentra notablemente reducido, como se pone de manifiesto al estudiar los convencionalismos de modelado del bisonte. Y es que se debería recopilar previamente la plasmación individualizada de todos los recursos de expresión empleados para la elaboración de un animal y de todas las figuras realizadas en el ámbito elegido. Esto no quita valor a esta aproximación relevante. En cuanto a nuestra investigación, hemos desarrollado el tema aplicándolo a un animal con una notable variedad de fórmulas, el bisonte (v. cap. 3, ap. 4.3 «Los convencionalismos de modelado y anatómicos en las representaciones del bisonte...»). Los procedimientos concretos no los subdividimos de acuerdo con la clasificación comentada previamente, sino que estudiaremos las zonas anatómicas concretas que se han determinado al trazar cada figura y la solución técnica aplicada para expresar cada una de ellas.

Como se señala en esta investigación en el estudio de los santuarios específicos, se constatan en los animales trazados en las paredes una serie de **recursos** que atañen simplemente a **la línea de contorno**. En ellos se puede ver un intento de realizar el modelado de animal, a la vez que determinar ciertos rasgos particulares de la especie representada. De esta forma se constata un juego en el grosor de la línea de contorno en los bisontes pintados en negro de Santimamiñe, y también en los grabados profundos de Benta Laperra o en los animales pintados en rojo de Areatza. Además, ciertos animales detallan elementos anatómicos del perfil, tal como se ha determinado en la crinera de los caballos de la cueva de La Griega en figuras estilísticamente diferentes, lo que mostraría su categoría de hecho cultural, simplemente con un quiebro angular de la línea de contorno (Sauvet, G. 1983), fórmula también observable en el caballo de la antecámara de Santimamiñe. En suma, la línea de contorno presenta también convenciones de representación repetidas a la hora de trazar la anatomía de los animales.

5.3.15 LA ACTITUD, EL MOVIMIENTO. El interés en la captación de la **actitud** de los animales o figuras representados radica en que el mensaje se hace más evidente, al determinarse por lo menos dos niveles del mismo, tema y comportamiento, pues se nos muestra una acción en la que se ve involucrado el animal o antropomorfo. Esta acción que transcurre en un tiempo, aunque sea a menudo casi un instante, confiere a la representación un carácter narrativo; pese a ser éste sólo del todo evidente en las acciones en que se ven involucrados hombres y animales (como en la escena del pozo de Lascaux), o varios animales, es decir, cuando se compone una escena. La actitud también es perceptible en ocasiones no sólo en una figura sino en la asociación de varias, aunque cada una de ellas sea estática, como en las figuras sucesivas. En este tipo de asociación por compartir un espacio común se observa la proyección de un tiempo que se proyecta aun cuando la asociación sea aleatoria.

La diversidad de actitudes fue captada desde época temprana en el estudio de arte paleolítico, sistematizándose, en lo que en realidad es una mezcla de asociaciones y escenas con actitudes, diversas variantes: asociaciones a hombres (escenas de caza, lucha o históricas); asociaciones a otros animales (rebaños), en parejas (macho/hembra, machos afrontados, hembra/cría); y en el caso de animales aislados, al galope, trote, sacando la lengua, actitud de derrota, lanzando el aliento, mirando de frente, volviendo la cabeza (Barandiarán, I. 1984b). Una serie de actitudes se han interpretado especialmente asociadas al movimiento, como animales saltando, galopando, cayéndose, bramando, volviendo o levantando la cabeza en actitud vigilante (Freeman, L. G. 1984, 213-214). En estas acciones se proyectan comportamientos de los animales, vía interpretativa usual hasta nuestros días y con fructíferos resultados (Bandi, H.-G. 1968 y V.V.A.A. 1984, «La contribution...»), particularmente para el bisonte y otros animales, que muestra en las representaciones un singular desarrollo de órganos sociales: «...The horns are much larger than the extant forms, and they have two humps of contrastingly colored hair, one in the cervial area and another in the posterior thoracic area.» (Guthrie, R. D. 1984, 44). En este sentido se consideran ciertas actitudes, como la cola levantada, atribuibles al comportamiento sexual o de lucha (116) y se constatan animales luchando o en actitud precopulatoria o copulatoria, escenas de caza, de animales heridos o, incluso, de descuartizamiento. Yendo más lejos aún, algunas escenas han dado pie a considerar el tamaño de los grupos de cazadores, o el número de lanzas que portaban y a asociar a los hombres con máscara con la magia de la caza. Todas las escenas como se ve interpretadas bajo la óptica de pautas de comportamiento.

En esta captación de la actitud uno de los elementos más interesantes de abordar es el del **movimiento**

(116)Se expone también la muda estacional de diferentes especies y que la mayoría de los animales se muestran con el pelaje y cornamenta otoñal.

(Azema, M. 1992a y b, y Lorblanchet, M. 1973, 285-288). A priori la captación del movimiento parecería un factor reciente dentro de la plasmación real de un animal: «Desde el Auriñaciense... hasta el Magdaleniense superior... se ha podido ver que la animación segmentaria, es decir, el movimiento de una parte del cuerpo por el todo, va abriéndose camino progresivamente... La animación segmentaria está lejos de ser un hecho general y sólo es corriente en la cola del bisonte, indicando cólera o excitación. En el estilo IV la arquitectura animal se presenta claramente coordinada... pero... está lejos de manifestarse en todos los individuos representados en un conjunto, apareciendo sólo en uno o dos» (Leroi-Gourhan, A. 1984b, 272). Se han sistematizado cuatro tipos de movimiento expresados en las representaciones en esta evolución del arte paleolítico: 1) animación nula, en tres posturas distintas, «extensión vertical rígida», extensión vertical apoyada» y «extensión oblicua rígida»; 2) animación simétrica, con animación simétrica de los cuatro miembros (al galope), con los miembros anteriores alzados (relacionable con la parada nupcial), con flexión de los cuatro miembros (en descanso o agonía, relacionable con la adecuación al marco); 3) animación segmentaria, limitada a una parte significativa del cuerpo (cola alzada, pata delantera alzada en ángulo recto, dos patas delanteras; cabeza a ras de suelo olfateando o alzada en actitud de escucha, vuelta; signos asociados determinando el aliento; las heridas, interpretándose varios de estos casos de animación segmentada como solución concreta en el espacio en el que se hizo la representación, especialmente para no invadir alguna figura circundante; 4) animación coordinada, con animación coordinada lateral y coordinada diagonal según el desplazamiento de los miembros (sin que se pueda asegurar la no influencia del azar) y animación coordinada compleja en la que intervienen todas las partes el cuerpo, categoría en la que se incluirían los leones de La Vache (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 38-43). Una cuestión relevante final es que estas figuras en movimiento, por oposición a las usuales que aparecen suspendidas en el espacio, expresan el tiempo y el espacio, al sugerir un momento previo y otro posterior (Leroi-Gourhan, A. 1984c).

El movimiento de una serie de especies del repertorio total de animales se ha relacionado con el comportamiento (Leroi-Gourhan, A. 1984c). Así, en los animales que elevan los miembros anteriores, encabritados, saltando, invertidos, levantando una pata anterior en actitud de marcha, trotando, galopando, con la cabeza baja, orejas apuntadas, sobre una pendiente (suelo figurado en accidente de la pared), revolcándose, lamiéndose, cruzándose, cargando (contra una persona), desplomado, con la cola elevada, afrontados,... En la misma línea se han señalado también ciertas posiciones compositivas con figuras afrontadas, seguidas, en paralelo; o agrupaciones de macho y hembra (como la de Santimamiñe, que nosotros desecharemos). Estos caracteres de animación se han relacionado con cuatro tipos de comportamiento: agresivo, o de lucha entre machos para determinar el sujeto dominante (afrontamiento, cruce, delimitación del territorio); sexual, o de comportamiento preliminar a la cópula; cinegético, mostrando detalles observados por el cazador (animal tumbado, cargando, abatiendo la cabeza o los miembros); anecdótico (saltando, trotando, rascándose, revolcándose). Por otra parte, se han señalado dos rasgos de interés: más de la mitad de los casos corresponderían al comportamiento sexual; y los animales en movimiento aparecerían en posición secundaria en diversos conjuntos parietales, como Altamira, Ekain, Pech-Merle (117).

En cuanto a los recursos de movimiento de un animal se puede observar a veces en la repetición del perfil o de las extremidades del mismo, es decir en seriaciones de animales o de elementos anatómicos, como se ha constatado repetidas veces en el arte parietal paleolítico, como por ejemplo en Sainte-Eulalie (Lorblanchet, M. 1973), Chauvet (Chauvet, J.-M.; Brunel, E.; Hillaire, Chr. 1995), o se observa en omoplatos grabados (Sieveking, A. 1983). En fin, dada la rareza de representación del mismo, el movimiento es un factor de alto interés, independientemente de si el conjunto es antiguo o moderno, puesto que determina por su aparición o por omisión el estilo de las representaciones figuradas paleolíticas.

5.3.16 LOS ESTADIOS FIGURATIVOS. Relacionados con la forma aparecen los estadios figurativos, modos de determinar a los animales mediante la línea de contorno. En el arte paleolítico se han establecido cuatro estadios figurativos que marcan una progresión paulatina hacia un mayor realismo (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 15-18, y 1992, 219-227) y que se asocian por lo tanto a la evolución de los estilos generales: 1) geométrico puro; 2) figurativo geométrico, «líneas... cuya trabazón asegura una identificación ... relativa del sujeto» ; 3) figurativo sintético, «líneas <que> expresan lo esencial de las formas de la figura, sin traducir las finas modulaciones de los contornos»; 4) figurativo analítico «caracterizado por... una ejecución matizada en la modelación de las líneas y en las proporciones». A su vez los elementos que constituyen el conjunto de la figura son definidos como: 1) elemental, constituido por trazos breves, filiformes, ameboideos; 2) con elementos yuxtapues-

(117)Por nuestra parte, en el caso de Ekain, la única expresión de movimiento del panel principal bien puede expresar un momento ligeramente posterior. En el de Altamira las figuras en movimiento pensamos que son consustanciales al núcleo del techo bicromo y no tangenciales a la composición.

tos, donde los segmentos de las figuras se unen mediante cortes sin transición; 3) con elementos encadenados, con una trabazón de los segmentos mediante enlaces fundidos.

5.3.17 EL ESTILO. Es relevante entrar a considerar qué es el estilo de un conjunto decorado pues este es la columna vertebral de diferentes cronologías o clasificaciones, aunque no se han sistematizado usualmente los rasgos que lo componen. Además el estilo sintetiza la originalidad, personalidad y carácter propios del arte paleolítico. Se han elaborado diferentes **definiciones** de estilo: 1) «... código expresivo en que determinados temas son abordados de modo convencional, en el propio tratamiento del motivo, en su disposición, asociaciones, técnicas de visualización del color y referencia a caracteres del pelaje, del volumen,...», (Barandiarán, I. 1989a, 380-381), completado más adelante: «...según los ámbitos geográficos, cronológicos o funcionales a los que pertenecen grupos de obras» (Barandiarán, I. 1994, 63); 2) también como: «... un ensemble de caractères techniques, morphologiques et esthétiques, qui permettent de comparer les oeuvres entre elles et de définir des ensembles homogènes» (Barrière, Cl.; Carayon, M. et Alii 1986, 170), utilizado en ocasiones con valor cronológico o geográfico, como en las cuevas de La Haza y Covalanas con valor geográfico y en los propulsores de cabritillo y pájaro de los Pirineos con ambos criterios; 3) una serie de particularismos técnicos y gráficos, como «mise en pagé», elección de detalles, y la manera más o menos esquemática de representar a los animales, variables constatadas que forman parte de un sistema repetitivo y codificado (Mons, L. 1986/87, 91). También se han establecido una serie de criterios para la definición del estilo: 1) el estado figurativo (geométrico puro, geométrico sintético, analítico); 2) el tipo de ensamblaje de los diversos segmentos del contorno (elemental, de elementos yuxtapuestos, de elementos encadenados); 3) el procedimiento de colocación de la perspectiva (perfil absoluto, perspectiva bi o pluriangular opuesta, biangular derecha u oblicua, uniangular); 4) la animación (nula, simétrica, segmentaria, coordinada), entre los más relevantes (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 38-43 y Delluc, B.; Delluc, G. 1991, 319).

Por nuestra parte, y para partir de una definición de estilo, lo más compleja posible con el objetivo de captar todos los niveles de información que se pueden incluir, podemos decir que es la forma en que se coordinan las partes anatómicas de los animales, la manera en que se aplican las convenciones de representación de la forma o del pelaje y el modo de articular los detalles anatómicos en el contorno y en el interior del animal (118). Como podemos observar a partir de lo que hemos expuesto se puede considerar que actúa a manera de clave integradora del resto de criterios, siendo el crisol de elementos diferentes de todo tipo, por lo que parece, a priori, el elemento aglutinador de mayor significatividad. Cuando consideramos el estilo, por lo tanto, tenemos en cuenta una serie de elementos que se plasman de manera integradora en un todo, y no sólo la impresión estética que ofrece una representación, el resultado, de mayor o menor sofisticación. Por otra parte, el estilo debe considerarse en diferentes niveles, el general, el regional, el particular de cada santuario o de un repertorio relativamente limitado de representaciones. En general el estilo de un elemento figurado relaciona tres ámbitos, el del autor, el del objeto figurado y el de la aplicación realizada (que proyecta en sí misma la manera en que el autor percibe el objeto y la forma de la realización figurada, implicando la técnica y las convenciones de representación). Además, el estilo particular de un grupo de representaciones incluye un elemento nuevo: la articulación diferenciada de las partes anatómicas del animal en su totalidad. El estilo regional participa de los mismos elementos pero en una escala geográfica diferenciada.

De acuerdo con lo anterior, al abordar el estilo debemos proyectar una serie de **variables**, como son las proporciones, el formato o tamaño, la posición,... El estudio crítico interno del santuario determinará cuales de estas variables tienen un sentido general y cuales muestran rasgos propios de una época, entorno o conjunto figurado. Precisamente retomándose la definición de estilo como el «carácter de la composición y de la ejecución» se ha expuesto que la obra de arte se compone de una serie numerosa de elementos, entre los que algunos pueden ser propiamente caracterizadores del estilo y otros expresión de la técnica o de la motivación (Delporte, H. 1988/89). Entre ellos, unos elementos son estructurales, descritos por A. Leroi-Gourhan: a) de localización o disponibilidad, grande para el arte parietal y escasa para el mobiliar, como muestran las adaptaciones o deformaciones para acomodar las figuras animales a los pequeños objetos; b) de composición, mal diferenciada de la asociación, con figuras en fila, afrontadas, adosadas; c) de articulación de miembros y partes del cuerpo; d) de animación, relacionada con la etología, con el comportamiento sexual entre otras motivaciones; e)

(118)Consideraciones críticas sobre el estilo naturalista o realista del Paleolítico se apuntan en Ucko, P. 1989, 313-315. Otra definición se encuentra en Sieveking, A. 1987, 9 y en 1979b, 95: «the proportional relationship of lines in a drawing... colour, and wash in a painting and depth of line and detailed shading in an engraving are all aspects of style».

de construcción de la figura animal, con la triple inflexión de la línea cérvico-dorsal; f) de proporción o desproporción buscada, como en la giba del bisonte, los cuernos del macho cabrío, las crineras,... Otros elementos son descriptivos, incluyéndose aquí los detalles de la figura animal, considerados exhaustivamente: a) la naturaleza de la figuración, si entera o parcial, con el problema para el arte mobiliar de que se usan fragmentos, a veces con fracturas contemporáneas al objeto; b) la elección de los detalles figurados, lo que debe considerarse mediante un cálculo estadístico de la frecuencia con que se representan las diferentes partes (cabeza, ojo, orejas,...) con el objeto de determinar variaciones culturales o geográficas, especialmente considerando los pelajes; c) distorsión de los detalles, en cornamentas y pezuñas (como la perspectiva torcida de H. Breuil); d) decoraciones accesorias, fuera de las figuras, como las que aparecen asociadas al friso de los leones de La Vache.

En relación al estilo una cuestión que debe quedar deslindada de él es la **valoración estética** que han merecido representaciones y conjuntos desde el comienzo del estudio del arte paleolítico, estableciendo un ranking de cuevas decoradas (119), con un valor meramente sentimental. En este sentido se ha llevado a efecto una valoración estética de diferentes obras mobiliares de Enlène (Bégouën, R.; Briois, F. et Alii 1984/85, 75). Por otra parte, el estilo no es una pura creación del artista, siendo **factores determinantes** la naturaleza del material y sus cualidades intrínsecas, al menos en el arte mobiliar (Mons, L. 1979, 9). Esta dependencia del soporte se muestra en la escultura sobre objetos cilíndricos, donde en las figuras realizadas de perfil la figuración está obligada a un alargamiento anormal de la cabeza (Delporte, H. 1977, 13). En consecuencia el estilo viene determinado por el soporte y por la técnica: «la técnica es indisociable del estilo, ya que uno y otro intervienen de manera estrechamente conjunta en el proceso de creación de la obra de arte» (Delporte, H.; Mons, L. 1972, 21).

A nivel general el arte paleolítico se clasifica como un arte realista o naturalista, aunque hay que considerar que en él se observan **dos corrientes** que se desarrollan de manera entrelazada, una esquemática o abstractizante y otra realista. La primera se lleva hasta su extremo en la elaboración de signos, que coexisten en el espacio con los temas reales, y en ciertos temas, como los antropomorfos, pero también en el arte figurado animalístico, como muestran los repertorios mobiliares y parietales del Magdaleniense superior, coexistiendo figuras reales y esquemáticas en los paneles principales de Santimamiñe y Ekain, por ejemplo. Por lo tanto, junto a figuras reales aparecen otras esquemáticas, en diversos grados, siendo este esquematismo, usualmente aunque no siempre, una búsqueda de mayor expresión en las figuras. Este estilo esquemático ha sido clasificado en diversas categorías: 1) esquemático expresivo naturalista, respetando las formas y proporciones anatómicas, como el bisonte de La Grèze (v. fig. 54); 2) esquemático depurado, con el contorno simplificado pero con una identificación posible, como las representaciones femeninas de Les Combarelles; 3) esquemático geométrico, con la parte fundamental de un tema, usualmente la cabeza, reducida a algunos trazos simples rectos o curvos; 4) esquemático abstracto, con una simplificación de la figura de tal manera que la identificación sólo puede ser presumida, generalmente mediante una comparación múltiple, como en el caso de los puntos, claviformes,... (Barrière, Cl.; Carayon, M. et Alii 1986, 172-173).

Una **aplicación** concreta a un **repertorio parietal** se puede constatar en el estudio de la cueva de Sainte-Eulalie (Lorblanchet, M. 1973, 285-288), concretándose como rasgos del estilo del santuario los siguientes: 1) el grado de realismo, en ese caso determinado por el cuidado y la precisión de los detalles anatómicos, patentes en ojos, orejas, boca,...; 2) la animación de las formas o el grado de movimiento de las figuras, mostrando a los animales en actitudes variadas; 3) el formato, caracterizado por la miniaturización del perfil. De la misma manera sobre el «Frise Noire» de Pech-Merle se han expuesto también una serie de rasgos estilísticos del conjunto (Lorblanchet, M. 1981, 200-201): 1) el uso del estilo sintético (siluetas en perfil absoluto y líneas esenciales); 2) la simplificación del contorno (la mitad de los 24 animales sólo tiene una pata por par, representando una sola figura los cuatro miembros); 3) la rareza de detalles interiores (ausencia de ojos, excepto un caso), su colocación arbitraria y la variedad de soluciones adoptadas; 4) el tratamiento global y sintético del pelaje de los animales (detallado su volumen con la línea de contorno y en ocasiones con series de rayas paralelas) 5) la tendencia al esquematismo (contorno discontinuo, animales incompletos reducidos en ocasiones a una línea cérvico-dorsal); 6) la expresión de convenciones estilísticas propias (perfil angular en las cabezas de uros y bisontes); 7) la desproporción de las siluetas (cuerpo del caballo alargado, tren delantero del bisonte exagerado).

Caracterizar el estilo de un repertorio iconográfico nos interesa por varios motivos. El primero, porque hay que encajar el santuario en una etapa cultural determinada y en la evolución general del arte paleolítico. El segundo, porque es necesario determinar fases concretas de elaboración de las representaciones de cada cueva decorada, que nos permitiría un

(119)«La más antigua y la mejor», generalmente ambas de la mano,...

mayor bagaje de criterios para sistematizar una interpretación regional o de ámbito más general del arte paleolítico cantábrico. Cuando consideramos el estilo de unas representaciones constatamos lo que podríamos definir como una forma o manera de realizarlas, es decir, unos caracteres específicos o peculiaridades que podemos reconocer en ellas. Estas características propias o modo específico de ver y representar la realidad y los signos se constatan en diferentes niveles de análisis.

Con el objetivo de establecer una caracterización estilística de un santuario, y antes de realizar una comparación se deben tener en cuenta diferentes criterios, en una serie de **niveles**, desde el concreto al más general. En el estilo de un santuario deberíamos reconocer varios niveles de influencias: 1) los elementos que son expresión de formas de expresión artística generales del arte paleolítico, frente a otros posteriores, ante los que le unen algunas referencias y le separan claramente otras; 2) los elementos reflejo de cada diferente período o estilo artístico en la evolución que reconocemos en el arte paleolítico; 3) los localismos o formas propias de la zona donde se enclava el santuario de filtrar los anteriores elementos, tipos de manifestaciones, unidos usualmente a técnicas, que tienen un ámbito regional; 4) la tradición anterior de la comunidad que decidió decorar las paredes de la cueva, de tal manera que cada cueva determina de una manera específica todos los rasgos anteriores propios del arte en general o de un ámbito geográfico más restringido; 5) la manera peculiar de cada artista o artistas que actúan en un santuario, mostrándose en cada conjunto de representaciones afinidades específicas que permiten dividirlo en diferentes subconjuntos o grupos de acuerdo a la suma de una serie de criterios técnicos, estilísticos y todo tipo de recursos empleados para realizar esas representaciones. Esta conjunción de afinidades puede ser tan notoria que permita ir un paso más lejos, intentando su adscripción a la actuación de uno o de varios artistas, estudiándose representación a representación la manera de integrarse los detalles anatómicos en la globalidad del animal, la forma en que la línea de contorno modula al animal y cómo los detalles de relleno lo determinan, es decir, constatándose la microestructura formal de cada representación.

El proceso para la determinación de las pautas específicas que posibiliten la interpretación del estilo debe basarse en dos planteamientos. El primero es la de establecer una **comparación entre figuras de animales pertenecientes a la misma especie**, dentro de cada repertorio parietal. Esto es consecuencia de una cierta distorsión de la información de base, por la que existen algunos animales más frecuentes y por lo tanto mejor representados, entre otras cosas porque existe una mayor práctica en ellos, al tiempo que parece existir una cierta especialización igualmente en algunas especies y tipos de obras, lo que parece percibirse por ejemplo en los contornos recortados de caballo. Esta especialización lleva incluso a trasladar el esquema de articulación de una especie animal sobre otra plenamente diferente, como podría ser en el caso de Covalanas entre la cierva y el caballo. Por ello esa comparación debe ser especialmente enriquecedora en la constatación de diferentes formas de trazar el contorno básico del animal (trama fundamental de las obras de arte paleolítico), en la integración proporcionada de las diferentes partes de la anatomía de los animales, en los recursos técnicos empleados,... Esa constatación nos permitirá establecer una evolución a partir de etapas diferenciadas y, en la medida en que el santuario está suficientemente desarrollado, quizá observemos la actuación de determinados artistas, suponiendo que una interpretación propia o personal del modelo de animal realizado pueda ser percibida con cierta claridad.

La segunda es la de establecer una **comparación entre grupos**. A nuestro entender y, como consecuencia de que algunas figuras son raras dentro del santuario, resulta difícil establecer una comparación fiable. Al confrontar animal con animal se relacionan una serie de elementos. Si la relación la establecemos entre varias figuras de un grupo y varias de otro los criterios de comparación se multiplican, por lo que aumenta notablemente su grado de fiabilidad. Para ello partimos del supuesto previo de la constatación del grupo como conjunto de animales que articula el santuario. Además tenemos la ventaja de que podemos comparar animales de la misma especie en grupos diferentes. Este recurso tiene una dificultad: en un grupo pueden actuar varios artistas en tiempos diferentes o pueden plasmarse figuras en diferentes estilos. Por lo tanto es necesario seleccionar de cada grupo aquellas figuras de animales que guardan una coherencia interna demostrable, olvidándose de emplear (en un primer momento) las figuras diferenciadas. En suma hay que establecer al mismo tiempo críticamente el proceso de formación de cada grupo y del santuario en general.

Además encontramos una serie de **elementos** concretos que son los que caracterizan propiamente el estilo **de cada santuario** y que deben ser considerados: 1) localización del santuario (si exterior o interior); 2) temas representados (animales, asociaciones,...); 3) técnica (pintura roja o negra, grabado, bajorrelieve); 4) proporciones; 5) recursos de representación de los animales, constatándose diferentes tipos de convencionalismos de representación o de fórmulas usuales y reconocibles para realizar a los animales. Esas fórmulas pertenecen al fondo común

del arte paleolítico y son expresión también de los estilos o las diferentes etapas por las que aquel se desarrolla: 1) de la forma; 2) del tamaño; 3) del modelado (de pelaje y faneróptico). En un repertorio parietal se proyectan tres niveles diferenciados, uno atañe al estilo general de las representaciones, otro al proceso de ejecución (los artistas) y el tercero al momento de su realización. El punto de partida del análisis son los cambios técnicos o formales que se producen o proyectan en las representaciones y que traducen momentos distintos y/o artistas diferentes. De la constatación previa de esas modificaciones del plan previo el análisis se amplía a aspectos de cada figura concreta. En cada representación aparece una plasmación restringida de esa serie de elementos descrita con anterioridad, siendo la finalidad del análisis estilístico la de determinar todos y cada uno de los rasgos constitutivos de la figura de un animal y compararlos con los de otros animales con el objeto de establecer sus relaciones, semejanzas y diferencias. En último término, se trataría de determinar unos rasgos típicos de una o varias etapas o estilos, e incluso finalmente de unos decoradores individuales, que caractericen de una manera propia, por repetida, al santuario.

Por último, señalaríamos que el estilo, en la medida que cambia a lo largo de un desarrollo temporal, introduce modificaciones que se traducen en otro estilo distinto y en último término en una sucesión de ellos, proyectando en consecuencia un **valor cronológico**. Aunque se puede constatar la coexistencia de estilos o de estadios figurativos diferentes en el mismo conjunto, siendo sincrónicos, como se ha interpretado para Marsoulas: signos en geométrico puro, hombres en sintético elemental, animales en analítico encadenado (Leroi-Gourhan, A. 1992, 231). En todo caso es precisamente la clasificación cronológica uno de los objetivos primordiales de la investigación del pasado, ya que los caracteres extrínsecos de datación del arte no se han podido emplear con la suficiente precisión, es decir, la obra mobiliar en el contexto del yacimiento (por la inseguridad o inexactitud de las observaciones de las excavaciones antiguas que recuperaron la mayoría de las obras de arte) o los fragmentos de arte parietal incluidos en el mismo (por su escasa precisión). Y por ello deben utilizarse los caracteres intrínsecos de la obra de arte, es decir, el estilo, la técnica y las analogías (Delporte, H. 1988/89).

5.3.18 LAS ESCUELAS Y LOS ARTISTAS. LA MICROESTRUCTURA FORMAL DE LAS REPRESENTACIONES

1) El arte paleolítico como obra de arte: escuelas y autores. En el arte paleolítico en cuanto manifestación artística se han aplicado desde que se reconoció como actividad humana caracteres tomados de la evolución del arte en general. Desde pronto se hicieron observaciones sobre la similitud entre diferentes obras artísticas, acción que podríamos decir natural, puesto que en otros períodos de la historia del arte tampoco se personalizan las obras, permaneciendo anónimas, y existiendo una misma necesidad de identificar y clasificar las obras de arte. Esta manera de actuar se ha puesto de manifiesto en la articulación general y también en muchos conceptos aplicados en el estudio de dicho arte, como el de santuario mismo, lo que no era sino el reconocimiento de que en cuanto manifestaciones artísticas son comprensibles, hasta cierto punto, por nosotros mismos.

En este sentido se establecieron artistas anónimos y escuelas actuando en diferentes ámbitos, siendo el estilo, la técnica y los temas la trama para esa justificación: «La contemporaneidad de los dibujos rupestres con las obras cuaternarias del arte moviliar <del original> se comprueba, además de la coincidencia con las listas de fauna, por la entera igualdad en la concepción artística y en la reproducción, pudiéndose decir de una manera indudable que proceden de la misma -escuela-. Por esta razón no es sorprendente el que se hallen en El Castillo y en Altamira (Santander) los mismos grabados de cabezas de cierva, representados en omoplatos del nivel del Magdaleniense inferior, y grabados con el mismo estilo y de tamaño mayor en las paredes de las mismas cuevas» (Obermaier, H. 1925 (edic. facs. de 1985, 267) (120). De la misma manera en esta línea de análisis se ha expuesto que en las cuevas se expresan verdaderos maestros e incluso se ha interpretado sobre Limeuil, a causa de la coexistencia de obras mobiliares con animales proporcionados junto a otras con torpes esbozos, la existencia de maestros y alumnos (121). Con posterioridad a este planteamiento de partida diversos autores han hecho análisis en este sentido, constatando rasgos propios caracterizadores de autores concretos y rasgos de tipo más general, así como una pluralidad de respuestas dentro de un mismo marco, atribuibles a artistas distintos. Así, de la constatación de autores o manos se pasa en un nivel superior a la determinación de talleres, escuelas, círculos de artistas.

Se ha propuesto que un conjunto de obras encuadradas en una escuela deben tener una serie simultánea de caracteres: 1) una correspondencia estilística,

(120) Se cita en Almagro Basch, M. 1981, 35, sobre la edición de la obra de 1916. En la misma obra, pp. 41-42, refiriéndose a las obras de Altamira también se cita la exposición de Breuil, H. 1952: «Cualquiera que sea la situación exacta de estos omóplatos decorados con ciervas finamente incisas, es evidente que estas son absolutamente iguales a las ciervas grabadas en la galería, y que las dos series, si ellas no han sido ejecutadas por la misma mano, son en todo caso, contemporáneas».

(121) Clottes, J. 1986/87.

determinada en detalles morfológicos, técnicos y estéticos; 2) una duración espacial restringida; 3) un marco geográfico definido (Barrière, Cl.; Carayon, M. et Alii 1986, 177) (122). Con un sentido algo distinto se ha expuesto que las representaciones paleolíticas realistas imaginarias o ideales van ligadas a convencionalismos de escuela, como representar al animal en posición lateral, o de taller (Jordá, F. 1964a). En esta misma línea se ha reivindicado una escuela de arte de varillas esculpidas pirenaicas (Saint-Périer, R. De; Saint-Périer, S. 1959, 15); o se deduce sobre la cueva de Gabillou, teniendo en cuenta ciertas particularidades técnicas «si no una misma mano, una misma escuela» (Gaussen, J. 1964, 47), determinándose la identidad formal de tres figuras de la cueva por la ejecución de los miembros mediante trazos cruzados; o se expone la existencia de Talleres de Arte o Escuelas sobre la noción de unidad local de enclaves, como La Marche/Limeuil (Pales, L. 1969, 111-118); e incluso se reconoce la existencia de una escuela de realizadores de mamuts centrada en Rouffignac (Barrière, Cl. 1983c).

Las similitudes de imágenes conforme a la naturaleza han llevado a considerar no sólo que hay una inspiración en un modelo natural, mediante una estilización de su contorno, sino que incluso se podrían distinguir diferentes obras de un mismo autor, de lo que serían muestra las ciervas de Altamira y El Castillo, o los cabritillos de Mas-d'Azil y Bédeilhac. En este sentido, se han relacionado representaciones con la labor de varios artistas, considerando incluso la actuación en sitios diferentes de grandes maestros o de artistas de taller secundarios y llegando incluso a considerarse una cierta especialización de cada artista en una determinada especie animal (Nougier, L.-R.; Robert, R. 1969, 28-29). En esta línea de determinar la posible actuación, excepcional, de un artista en varias cuevas se ha apuntado que: «Niaux, Bédeilhac, Fontanet are perhaps the only example of such an exception; there are black outline bison in these three caves, single examples only in the last two, that are so singular as perhaps to be the work of the same artist» (Sieveking, A. 1979b, 100). La calidad artística de las representaciones ha servido para plantear la existencia de obras de desigual resultado, contemporáneas, fruto de la actuación de un gran maestro y de sus aprendices; interpretando Niaux como un taller o escuela de arte, con un gran maestro de obra y sirvientes o aprendices, formando junto con La Vache una escuela de arte del Haute-Ariège, y estando bajo su influencia Bédeilhac y Mas-d'Azil (Caralp, E.; Nougier, L.-R.; Robert, R. 1970, 166-167). En el mismo sentido en la cueva de Marsoulas se considera que «el artista de Marsoulas era un artista dotado de un sentido excepcional y formado por una experiencia de Escuela» (Plenier, A. 1971, 248-249).

El hecho de que haya una especie animal en cada cueva con un «coeficiente de calidad» superior al de otras especies ha llevado a plantear una posible especialización del pintor o diseñador en una especie determinada (Nougier, L-R. 1978); además, tomando como referente las colecciones mobiliares de 5 cuevas pirenaicas y de las Landas se ha constatado que el coeficiente de mediocridad oscila entre el 72% de Brassempouy y el 87% de Arudy, mientras en Teyjat sería del 47%, lo que probaría la existencia de «genios regionales». Y desde luego se reconocen personajes concretos actuando en un solo enclave. Por ejemplo, en la cueva de Le Portel se muestran dos caballos pintados en negro, a nuestro juicio en superposición parcial: «un poco delante de este caballo ha sido pintado el tren delantero de otro caballo que es manifiestamente de la misma mano que el primero: la cabeza está formada también por dos trazos paralelos... la curva <de la cabeza> no está pintada más que en la mitad posterior, la parte anterior está constituida por el contorno de la roca...» (Vézian, J. 1956, 85), exponiéndose por consiguiente ciertos argumentos de autoría (detalles anatómicos, forma de enlazar los tramos de contorno de manera implícita). En la cueva de Ebbou (Ardèche) los diferentes animales se construyen siguiendo un modelo estandarizado, sugiriéndose que todos los grabados, con alguna excepción, fueron realizados por la misma mano (Lorblanchet, M. 1989d, 120); en el conjunto de cérvidos de Ker de Massat (Ariège), la única autoría está basada en la técnica segura y la homogeneidad del estilo expresando una figura depurada, de contorno y dinámica (Barrière, Cl. 1986/87, 68).

Frente a estos planteamientos, que no llegan a fundamentar críticamente los atribuciones, la cuestión aparece ya más determinada al abordarse el estudio del «Frise Noire» de Pech-Merle (Lorblanchet, M. 1981), donde al considerar la homogeneidad estilística y técnica del conjunto se plantea una **demostración** de esta cuestión y se coloca de esta manera por encima de las anteriores impresiones y opiniones basadas en la experiencia y en un escaso número de criterios, rara vez explicitados. Se constatan en el conjunto parietal una serie de elementos de relación: 1) identidad técnica en el trazado, pigmento, lápiz utilizado, proceso mediante esbozo previo, gesto de amplitud uniforme, e iguales procedimientos de líneas simples, fascículos y trazos frotados; 2) uniformidad estilística, en el modo de representación de las extremidades, defensas, cornamentas y pelajes, ejecución sintética de las figuras, tendencia al esquematismo, uso del perfil absoluto y de la perspectiva tor-

(122) Entre la escuela y el estilo se colocaría la corriente estilística, con una plasmación geográfica mayor.

cida o semitorcida; 3) identidad en los detalles del trazado de contorno. Y a partir de ellos se sintetizan los criterios para determinar la actuación de un sólo autor (op. cit., p. 201): «... la représentation des pattes côte a côte, l'attache des défenses au contour antérieur de la trompe, l'extrémité de la trompe enroulée vers l'animal, l'extrémité carré des museaux des boeufs, des bisons et des chevaux, l'utilisation du zigzag continu dans la représentation des poils du fanon des bison... démontrent qu'elles sont *de la même main*». Como se observa, ciertos de estos detalles son genéricos (como el hocico cuadrado), aunque la fórmula concreta de plasmación puede ser propia de la cueva, y otros en cambio son aparentemente específicos del lugar, como la representación del pelaje de pecho y sotabarba del bisonte mediante una línea en zigzag.

2) El análisis de la autoría. Una parcela de este tema, la referida a la identificación de autores en los santuarios, ha sido desarrollado como método específico, el «método de determinación de autor» (Apellániz, J. M. 1980a y 1991), realizándose una serie de aplicaciones a los santuarios de Altxerri y Ekain (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976 y 1978, incluyendo Covalanas y Areatza); Llonín, Altamira, Lascaux, (Apellániz, J. M. 1981, 1983, 1984); en general a las cuevas del Cantábrico (Apellániz, J. M. 1982); y al arte mobiliar de Bolinkoba, Lumentxa, Atxeta, Ekain, La Madeleine y Torre, entre otros (Apellániz, J. M. 1980b, 1986, 1988a y b, 1989, 1990a); e incluso al repertorio parietal falsificado de Zubialde (Apellániz, J. M. 1995). Su finalidad sería descomponer cada santuario cuanto sea posible para acercarse a su realidad y «progresar en el sentido de la formación de las tradiciones artísticas de los decoradores paleolíticos». Para ello trata de determinar la actuación de una serie de autores individuales o de un grupo o escuela, aunque «ni el título de autor puede demostrarse siempre como reducido exclusivamente a una única mano» (Apellániz, J. M. 1995, 74). Los criterios empleados, desechando como tal el grado de terminación de las figuras, son los siguientes: 1) la determinación de «la forma, tanto anatómica como técnica, en que son realizados los contornos de las figuras, sus despieces y sombreados», constatando las repeticiones significativas; 2) la manera propia o personal o de escuela en que es interpretado el canon de cada época o estilo; 3) la forma de llevar a cabo las aplicaciones técnicas.

En un análisis concreto, como el de la cueva de Llonín, interpreta unas series de animales de diferente mano, la de ciervas, la de cabras (en cada uno de los dos primeros actuando un autor), la de ciervos y la del resto de las especies. Los criterios concretos para la agrupación de animales en esas tres series son (tomando como ejemplo el «taller de grabadores de ciervas»): 1) la manera en que se ha aplicado la línea de contorno, a base de trazos cortos, múltiples y seguidos (si bien tenemos que señalar que una aplicación técnica de ésta ha podido ser común a áreas extensas y a personas diferentes); 2) la existencia de un rayado de sombreado, despiece o decorativo en cuello, mandíbula y pecho; 3) la plasmación de una zona reservada en la cara del animal de forma subtriangular; 4) la realización de orejas y rabo de forma ojival, con zona central reservada; 5) la representación con la cabeza alzada y la rigidez de la figura. El autor concluye que aparecen «un bastante elevado número de decoradores en la decoración grabada» en razón de que la «decoración de un santuario paleolítico es algo muy complicado».

En este análisis observamos una serie de recursos aplicados, tanto técnicos como de la forma o del modelado que bien pueden ser genéricos, aprendidos en un colectivo y no signo de la actuación de un artista concreto y, por lo tanto, observables en ámbitos muy extensos. En realidad los caracteres de la parte superior e inferior del panel son distintos, pero encajan cada uno de ellos con caracteres propios del arte paleolítico en general. Al abstraer una serie de rasgos generales todas las figuras aparecen notablemente emparentadas pero esos rasgos que plantea el autor nos parecen genéricos y no específicos. A nuestro parecer se aislaría o definiría un autor propio si en las figuras concretas de ciervas se pudieran constatar rasgos propios que las diferenciaran o agruparan entre sí.

En cuanto a las implicaciones derivadas de aplicaciones técnicas distintas sobre una misma representación, encontramos una dificultad básica para la aplicación de esta metodología de análisis (llevada a cabo en Altxerri, v. Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976): en una figura se pueden aplicar varias técnicas de manera consciente por parte del mismo artista. Aunque no se pueden aducir pruebas en un proceso técnico, que también es el hacer una representación, tenemos que tener en cuenta el grado de dificultad y usualmente el incorporar nuevas técnicas no suponen ninguna dificultad añadida (como el colocar un ojo grabado utilizando un instrumento distinto al empleado para trazar la línea de contorno). La propia sencillez de la obra acabada es un argumento para aceptar la actuación de un sólo personaje. En realidad este es un recurso característico de las figuras paleolíticas, como se ha puesto de manifiesto en múltiples investigaciones parciales, como en la cueva de Los Emboscados (Matienzo, Cantabria): «La convivencia de sistemas distintos de grafía debe significar... que... las figuras de mayor resalte... reciben un tratamiento especial que supone... la acumulación de procedimientos técnicos que harían más perfecta su presentación» (Balbín, R.; González Morales, M. R.; González Sainz, C. 1986, 254); o en Tito Bustillo: «podemos distinguir metodológicamente entre una zona cubierta por líneas simples únicas y otra raspada, pero la relación

entre ambas es evidente y la significación...coincidente, por lo que.... las diferencias técnicas... en... Tito Bustillo... no son... indicativas, ni cronológica ni significativamente» (Balbín, R. De; Moure, J. A. 1982, 78). El método comentado traduce a nuestro parecer un reduccionismo excesivo al plano técnico, como queda patente en el análisis de la cueva de Altxerri.

Otra dificultad está en la indefinición estilística de ciertas representaciones, como consecuencia de la escasa habilidad del que las realizó, lo que va en detrimento del reconocimiento de fórmulas personales repetidas. Por otro lado, quisiéramos señalar que el análisis se ha aplicado usualmente sobre dibujos realizados a mano alzada (Apellániz, J. M. 1982), y aunque se hayan levantado por una misma persona todos los pertenecientes a un conjunto, este tipo de versión no determina al animal con la exactitud necesaria para este tipo de análisis, ni en las proporciones de los animales, ni en los detalles anatómicos, ni tampoco en lo que respecta a las ondulaciones de la línea de contorno. Y a nuestro juicio, es clave para determinar la actuación de un determinado artista la manera de trazar el contorno, la forma en que se ondulan los trazos al realizar la representación, es decir, la constatación del gesto propio. Por lo tanto exige una documentación apropiada sobre cada representación que incluya a ser posible el gesto, o cuando menos el trazo.

En una posterior elaboración (Apellániz, J. M. 1991, 21), se ha expuesto que con el análisis de la autoría se pretende: «...arrancar de la obra individual... como parte... de la obra de un grupo de autores, agrupados tanto en círculo o taller como en una escuela para terminar en el estilo dominante en una época o en una gran región». Considera que el tipo de análisis realizado con anterioridad se fijó en criterios que le parecen de escasa validez, como el criterio técnico en la determinación de autores de Altxerri o el del formato en Ekain; e incluso rechaza sus propias atribuciones propuestas para Santimamiñe. En este último planteamiento propone como criterios de análisis la forma (configuración de la representación), el dibujo (la manera de determinar la representación mediante líneas) y el movimiento de la mano al trazar líneas o aplicar colores. En la forma considera como factores: a) el formato, es decir si la figura está completa o «fragmentaria»; b) la descripción anatómica (donde ciertos detalles escasamente representados manifiestan lo individual); c) la manera de representar la anatomía (variedad de formas que adoptan los detalles anatómicos); d) los recursos representativos del modelado (123). En cuanto al dibujo, se presenta realista o expresionista, con la inflexión del contorno mediante curvas o rectas y rígidos o blandos. En lo que respecta a la mano, su movimiento determina un trazo, que puede ser corto o largo, recto o curvo, oblicuo y que se combina con otro para formar una raya.

Por otra parte, para establecer el estilo de las representaciones considera dos componentes, lineal y pictórico, traduciendo conceptos tomados de la historia del arte. Lo lineal se manifestaría en la determinación de las figuras y sus zonas anatómicas mediante rayas que la compartimentan; lo pictórico, en cambio, se expresa mediante la raya discontinua, determinando el modelado, aspirando «a crear color a base de incisiones» (op. cit., p. 51). Sin embargo, crear una sensación de color a base de incisiones no resulta posible, ni siquiera en sociedades históricas más adelantadas tecnológicamente. No vemos ningún criterio objetivo para calificar de pictórica a una obra tan lineal como la cabra izquierda del compresor de Bolinkoba (op. cit., p. 100), u otras aducidas por el autor, sólo porque el contorno (o mejor alguna escasa zona del mismo) no se cierre completamente; ya que aunque sea parcialmente inconcreto no está difuminado sino plenamente determinado, y esta nos parece la exigencia para aceptar una plasmación pictórica en la obra de arte. Por otro lado, en este caso no deja de ser un exponente de primitivismo de la representación, sin más.

Sobre la cuestión de las implicaciones de los rasgos estilísticos de las representaciones, tenemos un análisis relevante para los caballos de la cueva de La Griega (Segovia), donde se determina la manera en que se trazan elementos concretos de la anatomía de los caballos, como la frente convexa o rectilínea, por ejemplo. Estos diversos elementos estilísticos observados se constatan tanto en animales esquemáticos como en realistas por lo que se concluye que sólo tienen un valor colectivo de convenciones estilísticas, y aunque se podrían considerar de la misma mano siguiendo los criterios de J. M. Apellániz no cree el investigador que haya «ninguna razón objetiva para afirmarlo» (Sauvet, G. 1983, 56-57).

También se ha propuesto un análisis desde la Historia del Arte y la constatación del ejecutor, sobre la base de la reconstrucción del proceso creativo (Múzquiz, M. 1994), comenzando por: 1) la iluminación, mediante lámparas con tuétano de huesos (y de ahí los restos recuperados en las cercanías de las obras parietales), que proporcionan una luz de gran amplitud y prolongada en el tiempo, que se situaban en el suelo bajo las pinturas, delante del pintor; 2) la elección del soporte, de acuerdo con intereses técnicos, fines expresivos, situaciones en la cueva, creación de conjuntos (con uso de salientes para dar volumen, grietas, divertículos,...); 3) una postura física necesaria para determinar el ritmo de trazado de la figura, en Altamira por ejemplo, haciéndose de pie menos los

(123) Si bien, esta propuesta asocia incorrectamente el formato con el acabado y muestra una reiteración en los factores b y c.

últimos, sentados; 4) dirección del trazado, considerado mediante la observación de los saltos del carbón sobre la rugosidad de la roca, el punto de partida del trazo, sus interrupciones y el orden del recorrido, todo lo cual marca un ritmo personal; 5) las técnicas, el grabado más visible cuando se realizó (con diversas variantes), el dibujo al carbón, la pintura, como línea o masa (señalándose diferentes soluciones técnicas aplicadas por el autor; 6) la seguridad de la ejecución y el conocimiento de lo interpretado.

Por otra parte, los análisis de autoría basados en supuestos formales e incluso gestuales tienen el peligro de determinar modos distintos y autores diferentes cuando en realidad se puede producir un cambio consciente del modo de representación, llevado a efecto por el mismo autor el cual puede no tener interés en una seriación igualitaria, en función de un reconocimiento ajeno de la representado, sino simplemente propio. Así, en el supuesto formal, se ha observado en una obra de La Vache que las cabezas de cabra representadas, unas esquemáticas y otras realistas, fueron realizadas por el mismo útil y probablemente por la misma persona (Fritz, M. N.; Menu, M. et Alii 1993). En cuanto a la reconstrucción de los gestos, permite profundizar en la construcción de cada elemento figurado en un objeto, particularmente aplicado a obras grabadas mobiliares (D'Errico, F. 1988 y 1994a), pero resulta de difícil aplicación para relacionar diferentes obras, pues la constatación de gestos semejantes en obras distintas está mediatizada por la elementalidad del propio gesto técnico de grabar y por la concurrencia en tiempos distintos de la vida de un mismo autor de circunstancias personales, sociales y materiales imposibles de reconstruir.

En suma, en los anteriores estudios se pone de manifiesto que para caracterizar a personajes actuando en una cueva, con el interés subsiguiente en la determinación de tiempos de elaboración del repertorio iconográfico, se debe trascender de los rasgos propios del estilo a los específicos de un individuo, cuestión no suficientemente contrastada, ya que ambos campos no se han deslindado, entre otras razones por la dificultad para su determinación, lo que constituye una dificultad añadida para este tipo de estudios. En todo caso, si determinar autores tiene como finalidad la comprensión de la estructura interna del santuario, junto a otros criterios, y resulta necesario también para la comprensión del proceso decorativo, sin embargo, hay que señalar que se pueden comprender en un alto grado ambos aspectos aunque no se determinen manos. El análisis de la microestructura formal de las representaciones creemos que lo posibilita.

3) La microestructura formal de las representaciones, los artistas. Consiste en determinar la manera en que se trazan los diferentes segmentos o partes en que se puede dividir el cuerpo de un animal, y la forma peculiar en que se encadenan esa serie de elementos dotando a una sola o a un conjunto de representaciones de una cierta especificidad. Tal tipo de análisis es la base para determinar si ha actuado uno o varios autores, pues se pueden constatar no sólo detalles peculiares anatómicos repetidos sino también maneras concretas de resolver las zonas anatómicas de los animales. Para ello, se estudian en cada santuario con todo el detalle que sea posible, es decir, dependiendo del tipo de versión alzada y del estado de conservación de las figuras, los rasgos derivados de la manera de trazar el contorno y articular los detalles anatómicos en cada una de las representaciones, comparándolos con el resto de figuras de su mismo grupo y en general con las de su misma especie. En la articulación de los elementos anatómicos de cada figura se proyecta no sólo una concepción propia o manera de ver a un animal sino también, al menos en parte, el gesto propio de cada artista. Sin embargo, la manera en que se desplaza el instrumento por una superficie es más factible de ser analizada, con mayor precisión, en los objetos mobiliares, tal como se detalla en el caso de los omoplatos de Mas-d'Azil. «une uncision unique... plus précise, plus élégance que la précédente;... peu anguleuse, avec des éléments plus ou moins rectilignes... la description est exacte...» (Delporte, H., Mons, L. 1975, 320); o en una serie de cantos rodados grabados azilienses, donde se prueba al menos la contemporaneidad de lo figurado (D'Errico, F. 1994) (124). Aunque en este campo la información en obras parietales pintadas es más limitada por su peor conservación relativa frente a los grabados parietales o mobiliares, la caracterización de esta microestructura formal de cada representación es factible y permite un diagnóstico sobre el grado de originalidad de la misma, pudiendo plantear la actuación de una persona concreta si en la comparación entre figuras se puede constatar una repetición de esos rasgos originales.

Para la constatación de los rasgos definitorios de la microestructura formal de una representación nos fijamos especialmente en el análisis de las inflexiones de la línea de contorno del animal, que constituye la trama fundamental del mismo (Giedion, S. 1981, 44); es decir, la forma en que el artista, de manera más o menos consciente pero en cualquier caso de una forma personal, articula los diferentes tramos de la línea de contorno que no son sino las zonas más características de la anatomía del animal y también la manera en que emplaza y resuelve rasgos anatómicos definidos. Además, tenemos en cuenta la proporción en la integración de las diferentes partes anatómicas del animal en

(124) Y se podrá hacer en un futuro en un repertorio parietal cuando se apliquen técnicas adecuadas y se realice una documentación de detalle suficiente.

la totalidad del mismo. Y junto a ello la plasmación de la línea de articulación general de la representación, la ondulación de la línea cérvico-dorsal. Además de estos y en otro nivel de la interpretación aparecen otros elementos de análisis, como la técnica, los convencionalismos de representación (del modelado, de la forma,...). En conjunto, podemos decir que es la reunión de todos ellos lo que permite fundamentar una hipótesis sobre la actuación de algún determinado artista o, en el caso de que no sea posible tanta concreción, sobre la realización de figuras en momentos diferentes o en estilos diferenciados. Es decir, como primera cuestión está el determinar especificidades comunes entre representaciones y como segunda el justificarlas como consecuencia de la actuación de uno o varios artistas. Es en este último paso donde naturalmente hay una mayor carga de subjetividad.

5.3.19 EL TIEMPO DE ELABORACIÓN O LA CUEVA COMO PROCESO GRÁFICO. El tiempo no sólo es el resultado del análisis, determinándose una cronología cultural o absoluta, sino también una variable previa e interna al repertorio gráfico pues la cueva es en sí misma un proceso decorativo para el que se ha dedicado un tiempo concreto de elaboración. Un santuario se presenta como la suma organizada de una serie de representaciones en un espacio determinado. Este elemento, la topografía, ha sido señalado como relevante para la comprensión de la propia entidad del santuario. El elemento previo, el espacio o lugar de ubicación de un conjunto o por debajo de él de una o varias representaciones o símbolos, es sometido a un proceso de elección por parte de los artistas paleolíticos o de la comunidad que realiza el santuario. Y resulta evidente en las condiciones específicas de la cámara de Santimamiñe como espacio restringido, o del conjunto final ó 3 de la misma cueva. En este alejamiento de los diferentes conjuntos a lo largo del espacio cavernario se proyectan inevitablemente ritmos de un proceso de elaboración. Además, la elección previa del espacio general nos lleva a considerar otro espacio, el particular de cada grupo o representación o de cada área de pared decorada. Este espacio decorativo muestra un plan de elaboración (incluso una composición, más o menos sencilla que puede responder a una planificación previa) o, en caso de que fuese más espontáneo, un proceso estricto (un tiempo de elaboración). Hay un tiempo asignado en la suma de gestos que construyen las figuras, más o menos perceptible. Aparece más nítidamente marcado en rectificaciones y añadidos, armónicos o desarmónicos; tiempo complejo suma de acciones puntuales, siendo el proceso más sencillo la adecuación de los tramos de un contorno. Este proceso, en el caso de que unas figuras se sumen a otras, sería en el caso más sencillo imaginable una adecuación de las representaciones en un espacio ya decorado; es decir, menos neutro que nunca, con unos papeles asignados, partiendo del supuesto previo de que realmente existe una organización. El objetivo del estudio de un santuario parietal paleolítico es descubrir la forma en que se ha realizado ese proceso de adecuación de las representaciones en el espacio de la caverna.

Aceptar esto es aceptar también que se produce un lapso de elaboración en todas y cada una de las decoraciones. Por ello el estudio crítico de las representaciones trata en este apartado de establecer una serie de momentos en el proceso decorativo y a partir de ellos determinar unas etapas de mayor duración, en el caso de que las hubiera, tal como hemos hecho para el caso de Santimamiñe. En este sentido, en diferentes estudios particulares se han establecido periodos de elaboración, atendiendo a criterios variados. Así, los cambios en el tiempo para la cueva de Lascaux han sido analizados considerando críticamente las variaciones técnicas, estilísticas y de los diferentes detalles anatómicos de los animales (Laming-Emperaire, A. 1962, 251-257). También en la cueva de Llonín se han expuesto tres momentos diferentes de uso de acuerdo con el tema y la técnica: 1) «ideomorfos» o signos en tintas rojas; 2) «elementos cinegéticos» o animales grabados en dos fases, panel inferior con grabados profundos y superior con grabado estriado; 3) «elementos ideomórficos y cinegéticos» en tinta negra (López Mora, J. F. 1984/85, 140). Las respuestas serán consecuencia en todo caso de los rasgos evidentes de cada conjunto parietal y al respecto hay que señalar que a priori no debe descartarse ninguna posibilidad, desde santuarios homogéneos realizados en un momento concreto y definido a santuarios complejos construidos en tiempos diferenciados. De lo primero hay un ejemplo en Rouffignac: «Gravures et pintures sont donc contemporaines: un seul homme peut être l'inspirateur... de toutes ces figures, réalisées de ce fait même en un laps de temps très court» (Barrière, Cl. 1970, 34) (125).

El **tiempo real**, concreto, de elaboración de una serie de representaciones ha sido incluso calculado en diferentes enclaves. Así, en el panel «Frise Noire» de Pech-Merle, todo el considerado contemporáneo y que pudo elaborarse entre una hora y hora y media (Lorblanchet, M. 1981, 198-199). En diversas cuevas andaluzas se ha calculado entre los 10 minutos que llevaría la decoración de Malalmuerzo hasta las 6 horas de una cueva más compleja como Nerja, en cuyo caso, teniendo en cuenta la exploración previa, sería de 2 días (Sanchidrián, J. L. 1994a, 176). A tenor de estos cálculos se observa un arte muy escaso

(125) Citado por Nougier, L.-R. 1972.

en tiempo de elaboración y en participantes, lo que evidenciaría con rotundidad el sesgo de lo conservado.

Para la determinación de estos elementos hay que tener en cuenta todos los criterios de estudio posibles pero el pilar fundamental es el estudio interno de cada representación y su comparación con el resto del colectivo, en suma el estudio del estilo o forma de plasmar en el espacio y de manera individual el estilo general del arte paleolítico. Precisamente el arte paleolítico muestra una evolución en el tiempo que ha sido determinada en varios estilos claramente definidos. Con ello, lo que hacemos no es sino enriquecer el estudio de este arte mediante la constatación de variados elementos concretos de cada santuario. Una labor ulterior sería contraponer estos elementos individuales, caracterizadores de un santuario, con los elementos caracterizadores del resto. Algunos responderán a la simple constatación puntual, otros quizá tengan un valor local o regional,... En fin, con esta interpretación lo que revalorizamos es el santuario como conjunto, entendiendo que este supera a su parte más destacada, el panel central; y algo más también, que las figuras más elaboradas, por mucho que en él o en éstas encontremos los argumentos más reveladores o esclarecedores. Estos no deben, sin embargo, limitar la interpretación del resto de representaciones sino servir de pauta para la misma. Si conseguimos integrar en el análisis a todas las partes individualmente consideradas, y a todas las partes en el conjunto, tendremos una idea mucho más cabal del desarrollo del santuario, de lo que realmente es el mismo.

5.3.19.1 Criterios concretos para la identificación de fases estilísticas en el santuario. Cuando consideramos el estilo en que se ha realizado un santuario debemos tener en cuenta también las fases en que se ha trazado la decoración. Se trata, en definitiva, de considerar tanto las figuras más elaboradas como las menos y de analizar la relevancia de diferencias más o menos importantes en el marco geográfico en que se nos muestran. Así, es inadecuado identificar la totalidad de las figuras de Ekain con el caballo más elaborado del panel principal o al santuario de Santimamiñe a través de los dos bisontes mejores del panel central. Esas identificaciones pueden no ser erróneas, pero sí son incompletas. La constatación de una evolución estilística y posiblemente temporal (aunque el margen temporal deberá ser analizado independientemente) en un santuario, descansa sobre la observación de diversos criterios, unos de más trascendencia que otros:

1) La localización en el espacio. Cuando el santuario se estructura, las figuras y los signos ocupan un lugar definido, en un grupo o composición o como figura aislada dentro de una organización. Cualquier nueva adición viene determinada, tanto si fue pensada previamente para ocupar ese espacio como si no, por las preexistentes. Es factible observar alguna peculiaridad de las figuras añadidas con posterioridad, tanto organizativa dentro de la composición (hacia los márgenes en vez de en la zona central), como topográfica (separada por alguna inflexión de la pared de las anteriores, aun ocupando el mismo espacio general). Así, en el panel central de Santimamiñe los dos bisontes en el extremo derecho del grupo se realizan a partir de una inflexión de la roca, lo que determina una visión de los mismos no perfecta desde la zona inferior (v. fot. 61). Esta situación es más acusada todavía en el bisonte superior del panel, sólo observable si ascendemos hacia la zona derecha alejándonos de la contemplación del resto del panel (v. 5.3.20, «La organización del santuario»). Cuando existe un corte topográfico acusado y una distancia relevante de unos cuantos metros, como el del conjunto 3 de Santimamiñe, podemos plantearnos si hay una diferenciación cronológica entre esos conjuntos alejados espacialmente. En Santimamiñe esta distancia es indicativa puesto que los conjuntos 2 y 3 muestran globalmente diferencias estilísticas, técnicas y de variado tipo muy características. Una vez observada esa separación significativa podemos realizar una comparación, siguiendo diversos criterios específicos de representaciones concretas, para ver si hay una correspondencia entre ellos y las zonas donde se emplazan. La articulación de las figuras en el espacio permite establecer un auténtica estratigrafía horizontal, aérea, que proyecta tiempos distintos. Estos tienen otras formas de constatarse además de la mencionada, por ejemplo, en las cubriciones de parte de las representaciones por una capa estalagmítica que separa un momento anterior y otro del repinte posterior (estratigrafía vertical).

2) Las superposiciones. Las figuras realizadas encima de otras son evidentemente posteriores en el tiempo, posición planteada desde antiguo y clave cronológica para H. Breuil, justamente rebatida luego (Leroi-Gourhan, A. 1968a). Ese lapso de tiempo puede ser desde muy breve, de tal manera que ambas representaciones sean coetáneas, hasta muy largo. En realidad, las superposiciones pueden ser un recurso más de representación, buscadas por lo tanto a propósito. En el caso de Santimamiñe nos encontramos con una idea fundamental: el respeto a las representaciones anteriores, apareciendo superposiciones en un grupo muy determinado, el de grabados de la estalagmita cónica, siendo superposiciones de pintura sobre grabado. Situación semejante se da en Benta Laperra y Areatza, en esta última con superposición sincrónica en un solo grupo, también especial.

3) El tamaño. En el tamaño nos encontramos con

una posible aproximación hacia el gusto personal, la capacidad técnica y la intención del autor o autores que elaboraron las representaciones. No es igual realizar una obra a pequeño que a gran formato, reconociéndose una mayor dificultad general en hacerlo a mayor escala. Si bien, existen elementos o circunstancias distorsionadores de este principio: así, la obra puede estar condicionada por el sitio que ocupa dentro del santuario, tanto porque sea un tema secundario como por las posibilidades físicas del lugar donde se coloca, es decir por la forma y extensión del panel que llena. También porque el mismo autor puede variar conscientemente de formato, no sólo por una simple cuestión organizativa o temática. En Santimamiñe observamos precisamente un formato diferente a lo largo del tiempo en las diversas fases, aunque creemos que esta correspondencia no es mecánica (v. ap. 5.3.8, «El formato», p. 74).

4) La técnica. Los recursos técnicos que emplea el artista al hacer una representación entroncan directamente con su capacidad y el estilo en el cual se encuadra la obra. En la manera en que se traza la línea de contorno, es decir, en el modo y el tipo de aplicación sobre el panel, se observan los condicionantes de la época. En Santimamiñe, tanto en la pintura, al considerar la puesta en práctica de los convencionalismos de representación comunes al arte Magdaleniense, como en el grabado, por las diferencias patentes en el tipo de incisión, es fácil sistematizar distintas apicaciones y supuestos períodos, como entre los grabados los dos momentos representados en antecámara y cámara (v. ap. 5.3.5, «Las técnica y los recursos de aplicación», p. 59).

5) Retoques, repintes y añadidos. El análisis trata en este apartado de descubrir la actuación de varios autores sobre la misma representación. Se trata de distinguir lo que son arrepentimientos o retoques del mismo artista de los realizados por otro en un momento diferente. Ni que decir tiene que no resultan fáciles de distinguir ni tampoco de darles una titularidad concreta (v. ap. 5.3.6, «El proceso de ejecución...», p. 63), pero pueden servir puntualmente para distinguir fases, como en el panel principal de Santimamiñe.

6) El estilo. La manera peculiar en que cada autor resuelve la realización de una forma animal permite, mediante la consideración de relaciones en una escala variada entre diversas figuras, la identificación de los diversos artistas, de sus obras y de los momentos a que pertenecen. Es, con mucho, el criterio más importante, aunque para la caracterización de fases es necesario la conjunción de todos los criterios interrelacionadamente, pues existe la dificultad de que obras estilísticamente diferenciadas sean producto de distintos autores en un mismo momento (v. ap. 5.3.17, «El estilo», p. 87). En estos criterios por lo tanto observamos una serie de planteamientos con el objeto de establecer diferentes momentos en una hipotética evolución del santuario, con un ritmo más o menos rápido. Todos los criterios, por sí mismos, pueden plantear fases o momentos, aunque de la conjunción de ellos podremos seriamente establecer el rango o categoría de cada uno, si obra de un mismo artista, de la misma etapa cultural o de momentos temporalmente alejados.

De todo lo anterior se deduce que el proceso temporal se proyecta sobre una cueva decorada de dos maneras: 1) de forma intrínseca al repertorio iconográfico, que es lo considerado anteriormente; 2) de forma extrínseca al mismo, mediante los objetos y restos materiales asociados a las representaciones usualmente al pie de las mismas. Un ejemplo de esto último nos lo proporcionan las muestras polínicas del interior de la cueva de Pech-Merle, mostrando dos momentos diferentes de frecuentación de la zona decorada del «Frise Noire», uno con clima estepario seco y otro con un momento de pradera con mayor humedad y también árboles más frecuentes, que pueden ser encajados cronológicamente (Leroi-Gourhan, Arl. 1981b).

5.3.19.2 Criterios de periodización. El establecimiento de una cronología es especialmente comprometido en un marco geográfico general a causa de la distorsión espacial que se puede producir. Quizá sea más factible la periodización de cada documento concreto, en el caso del arte mobiliar o de cada conjunto iconográfico en el del parietal. Sin embargo, existe en este segundo supuesto una ulterior dificultad, la de proyectar la periodización concreta en una de mayor alcance, regional o general. El establecimiento de la cronología se ha intentado prácticamente desde todos los supuestos, en parte como consecuencia de las dificultades para llevarla a efecto y por lo que supone este problema de reto al investigador. Pero sobre todo, porque esta cuestión ha sido y es uno de los objetivos de la propia investigación, ya que forma el entramado mismo de cualquier consideración sobre un proceso histórico. Así, por ejemplo, se ha buscado desde los temas (González Echegaray, J. 1968) o desde las técnicas (Almagro Basch, M. 1981), cuestiones ya consideradas al abordar las variables de estudio de una cueva decorada. Aunque no todas las variables de estudio son susceptibles de ser aplicadas en clave cronológica, una parte sustancial sí puede ser tratada así.

En conjunto, todos los sistemas cronológicos son relativos y permiten un uso más o menos amplio y, todos, proporcionan ciertas pautas interpretativas sobre la cronología que deben ser tenidas en cuenta. Tomados en su generalidad, no han hecho sino desarrollar con mayor rigurosidad y buscando criterios objetivos, cuestiones planteadas de antiguo en la

investigación del arte paleolítico, y la primera de ellas la autenticidad de las propias manifestaciones artísticas. En cuanto a los criterios concretos de periodización, seguimos los establecidos por Barandiarán, I. 1966a (126), actualizados por otros autores (García Morales, M. 1984/85, 125-126 y Sacchi, D. 1993, 311-314) (127). Excepto el primero se puede decir que los criterios son relativos, pues tienen una serie de limitaciones hoy por hoy insalvables. Sin embargo son trascendentes para el establecimiento de una cronología relativa dentro de cada santuario, cuestión clave para estudiar la estructura interna del mismo y para proyectarla sobre los demás.

1) **Cronología absoluta**. La datación mediante C14 de una representación puede ser factible en algunos casos, especialmente cuando aparece mezclado en el pigmento carbón vegetal. Se ha llevado a efecto desde finales de los ochenta gracias al acelerador AMS, con resultados obtenidos en España, en los casos de El Castillo, Altamira (Valladas, H. et Alii 1992), Covaciella (Fortea, J. 1996) y Francia, para Cougnac, Pech-Merle (Lorblanchet, M. 1994), Niaux, Cosquer (Clottes, J. 1994a), Le Portel (Igler, W. et Alii 1994), Chauvet, (Chauvet, J.-M. et Alii 1995), entre otros, en algunos casos con resultados satisfactorios y en otros aberrantes, como Bédeilhac y Gargas (Clottes, J. 1994b, 230).

2) La **alteración de la pared** (concreciones, pátinas,...) que obviamente pueden ser muy posteriores a la obra que cubren o alteran (y con algunos casos concretos atestiguados en Benta Laperra y Santimamiñe) e igualmente imposibles de datar, o con un margen de datación excesivamente amplio, por ejemplo para el caso de las coladas estalagmíticas, lo que le confiere escasas posibilidades de aplicación al arte paleolítico (Lorblanchet, M. 1994).

3) La **temática** general. En esta cuestión se han considerado las representaciones de animales extinguidos, criterio excesivamente inconcreto porque desconocemos la cronología exacta y el proceso en el que va desapareciendo esa fauna pleistocénica en la región cantábrica (el bisonte ha sobrevivido hasta nuestros días en Europa y el uro se extinguió en Europa central en tiempos modernos,...). La fauna como criterio para una clasificación cronológica se observa por ejemplo en el estudio de la cueva de El Niño (Albacete), donde la existencia de dos caballos o équidos probaría su adscripción antigua, al no ser este un animal representado en el arte levantino (Almagro Gorbea, M. 1971). Al comienzo de la investigación del arte paleolítico ciertos animales figurados sirvieron para validar las cuevas decoradas como antiguas, y de esta manera, a principios de siglo se determinó que algunas especies de las paredes, como el mamut y el reno, habían sido pintados por artistas que convivieron con ellos y por lo tanto eran de antigüedad paleolítica (Laming-Emperaire, A. 1962, 41). También se ha interpretado el reparto de especies animales con un valor climático o medioambiental y por añadidura cronológico, como ya hemos expuesto al abordar la cuestión de los temas figurados.

4) Los **rellenos** naturales, pisos estalagmíticos o niveles arqueológicos cubriendo las representaciones (La Mouthe, Les Combarelles, Isturitz, Pair-non-Pair). Desgraciadamente, existen limitaciones adicionales, como consecuencia de la indeterminación en la atribución cultural de los estratos que cubren a las representaciones y sobre el nivel concreto que cubría a las mismas. Es lo que se ha llamado datación estratigráfica (Laming-Emperaire, A. 1962, 40-44), la más antigua de las cuales fue realizada por F. Daleau en 1896, cuyas excavaciones en Pair-non-Pair pusieron al descubierto las paredes decoradas, al que sigue una larga serie donde se sitúa el recubrimiento de los bajorrelieves de Roc-aux-Sorciers (Saint-Mathurin, S. 1984). Sobre esta cuestión hay diversos repertorios, extenso y sistematizado de niveles arqueológicos cubriendo representaciones (Graziosi, P. 1956), y crítica actualizada para el arte antiguo del Paleolítico superior (Delluc, B.; Delluc, D. 1991). Una variante sería la proyección de impactos geológicos concretos sobre las representaciones, como consecuencia de cambios climáticos, que también se proyectan en el siguiente criterio. Así, se constata el enterramiento de fragmentos parietales, como en Labattut (Sacchi, D. 1993), o en Placard (Clottes, J. 1994b, 223-225), con bloques grabados caídos en los niveles solutrenses, que han sido datados, como también una esquirla ósea asociada a los grabados parietales, hacia el 20.000 B.P. (128), y con una serie peculiar de signos atestiguados también en Cougnac y Pech-Merle, a más de 150 km. de distancia.

5) La **clausura de la cueva**, como en el caso de la cueva de la Peña de Candamo que se cerró con posterioridad al Magdaleniense inferior; o en el de Altamira, al final del Magdaleniense III (Jordá, F. 1964a) (129). Sin embargo resulta difícil establecer cuanto tiempo después se cerró la cueva e incluso si era

(126) También se desarrollan criterios de autenticidad en Breuil, H. 1959, a cuenta de las representaciones de Rouffignac, e igualmente se exponen en Laming-Emperaire, A. 1962.

(127) Otros criterios no incluidos tienen menos interés, como el de Barandiaran, I. 1966a, nº 2, o el 2º de García Morales, M. 1984/85, que siguiendo a Jordá, F. 1964a, relaciona un cierto progreso demográfico patente en la mayor frecuencia de yacimientos de una etapa con la mayor frecuencia de grandes conjuntos artísticos; o el 4º, impactos geológicos o ambientales, como fracturas, que para nosotros se incluye en el 4º nuestro; o el 8º el análisis climatológico de la fauna, ya comentado en el ap. 5.3.3, p. 49, y cuyo valor es muy relativo.

(128) Dos dataciones, 20.310 ± 220 B.P. y 19.970 ± 250 B.P.

(129) Lo que quedaría corroborado por el análisis de U/Th (Bernaldo de Quirós, F. 1994).

totalmente infranqueable el paso o sólo dificultó el acceso al lugar, además de que la interpretación de los estratos es a veces controvertida. No es el caso de Tito Bustillo, donde se certifica que se selló completamente en el Magdaleniense superior inicial (130). Otro ejemplo significativo es la cueva de Fuente del Salín, con manos pintadas en un vestíbulo sellado que ostenta un hogar datado en el 22.340 ± 510/480 B.P. (Moure, A.; González Morales, M. R. 1992). Estos cierres son a menudo difíciles de concretar para casos antiguos e incluso para modernos bien estudiados sólo ofrecen un término ante quem para los conjuntos decorados, por lo que su valor se relativiza notablemente.

6) La presencia de un **nivel de habitación en la cueva con arte parietal**. Es evidente que no se establece una relación mecánica entre ambas cuestiones, pues la cueva pudo no ser habitada cuando se decoró, porque se usó otro asentamiento en las cercanías (al aire libre o en otra caverna), cuestión ya considerada anteriormente. En todo caso es el propio yacimiento el que debe demostrar esa relación, con lo que nos acercamos al siguiente criterio. Sin embargo, se ha revalorizado últimamente, sobre todo para casos en que el yacimiento muestra un único nivel paleolítico, asociado al arte parietal (v. parte 3ª, ap. 5.2, «La disolución...»). Una dificultad añadida es que al tener en cuenta cronología de estadios culturales arqueológicos formados por útiles empleamos parámetros que, posiblemente, no son comparables, como industria lítica y manifestación artística. Con ello, nos adentramos en la caracterización crítica de las dataciones absolutas, problemáticas cuando son escasas, pero también con una exigencia crítica grande, como se ve en una secuencia como la de La Riera (Straus, L. G. et Alii 1983, 18) para el Solutrense y Magdaleniense. Las interpretaciones pueden ser variadas y discutibles, hasta el punto de que se ha llegado a exponer la evidencia del solape temporal entre las industrias del Magdaleniense superior e inferior cantábricos, la definición inadecuada del conjunto del Magdaleniense inferior en sí y la continuidad de los conjuntos a través del Magdaleniense e industrias que lo limitan (Clark, G. A. 1986, 176-181).

7) La constatación de **depósitos, hogares, objetos o niveles de frecuentación, en el espacio decorado** o junto a las paredes. Estos depósitos, hogares y restos de comida o de frecuentación del espacio, han sido datados por diversos métodos, como paleomagnetismo, para el caso del depósito asociado al gran panel de Tito Bustillo en 14.800 ± 400 B.P. (Kopper, S. 1973), termoluminiscencia y sobre todo C14 (acelerador para los objetos concretos, como la azagaya incrustada en el techo decorado de Gargas) (131). Hay un repertorio numeroso de restos asociados datables (v. ap. 5.4.1, «Los restos materiales rituales y de frecuentación ...», p. 103), sobre los que se han conseguido diferentes dataciones, con resultados controvertidos, dado que la asociación es interpretable de distintas maneras aceptando un grado de relación variable: 1) en el caso de Lascaux se dataron carbones (Laming-Emperaire, A. 1962, 58-60 y Leroi-Gourhan, Arl.; Evin, J. 1979), en una serie numerosa de casos proporcionando fechaciones demasiado modernas y en los otros, localizados en las capas asociadas a las pinturas, junto a lámparas superficiales de la Sala de los Toros y de los «Puits», dando dataciones de 17.190 ± 140 B.P. (GrN-1632), 16.000 ± 500 B.P. (Sa-102), 15.516 ± 900 B.P. (Chicago), cuya media ponderada según los autores sería 17.070 ± 130, es decir, 17.200/16.940; 2) en la cueva de Tête-du-Lion (Ardèche) aparecía un pequeño nivel asociado a las pinturas parietales con leves restos de carbones, pólenes y microfauna, con carbones datados en el 21.650 ± 800 B.P. (Ly-847), (Combier, J. 1984, 595-599); 3) Niaux, con una serie de dataciones sobre carbones superficiales del Réseau Clastres de época postpaleolítica, lapso temporal 10.350-4.310 B.P. (Clottes, J. 1995a); 4) Cosquer, con carbones del suelo mostrando dos etapas, como las pinturas parietales, la datación más antigua 28.300-27.440 y la más moderna 15.720-16.020 B.P. (Clottes, J.; Courtin, J.; Valladas, H. et Alii 1992); 5) Chauvet, con dataciones de carbones del suelo y de antorchas de gran antigüedad, entre 22.800 ± 400 B.P. la más moderna y 29.000 ± 400 B.P. la más antigua, aparentemente correspondientes a las obras parietales (bisonte datado entre 30.340 y 32.410 B.P.), (Clottes, J. 1996a, Chauvet, J.-M. et Alii 1995). En todos estos casos asistimos a la posible interferencia por una alteración de los carbones superficiales, a causa de la frecuentación de la caverna en momentos posteriores a la decoración o por el uso de materiales anteriores, cuestiones difíciles de calibrar hoy en día.

8) La existencia de **obras de arte mueble paralelizables**, dentro de niveles arqueológicos fértiles. Siendo a priori el método más importante y seguro tiene serias limitaciones que nacen del propio proceso histórico de investigación:

a) La escasez de excavaciones y de restos de arte

(130) Lo que no está exento de problemas pues mientras algunos autores (Almagro, M.; García Guinea, M. A.; Berenguer, M. 1972, 470) situaban al yacimiento de T. Bustillo en el Magdaleniense III/IV, otros lo encuadran en el Magdaleniense superior inicial cantábrico (Moure, J. A. 1975a y b).

(131) Las esquirlas óseas de Gargas de las grietas cercanas a las manos se han datado en 26.860 ± 460 B.P. (Gif-A92369), datación cercana a las efectuadas sobre las manos de Cosquer, 27.110 ± 390 B.P. y 27.110 ± 350 B.P., (Gif- A92409 y Gif-A92491, respectivamente), (Clottes, J.; Valladas, H.; Cachier, H.; Arnold, M. 1992).

mueble cantábricos. Así, en un repertorio moderno (Corchón, M. S. 1986, 148 y 250), se catalogan 57 cuevas con arte mueble en el Cantábrico; en ellas existen 104 documentos con temas figurativos, naturalistas o esquemáticos, además de otras 62 con temas que son prácticamente signos aunque se designen como capriformes, pisciformes o serpentiformes. De todos ellos sólo en 23 documentos aparecen animales completos. Los términos de la comparación son muy desiguales, pues hay 54 cuevas cantábricas con temas figurados que suman 1.433 temas individuales (132).

b) la dificultad para precisar tanto su pertenencia a un estrato como la atribución cultural de éste por múltiples causas: deficiencias de método; indefinición o pobreza de materiales; recogida asistemática o selectiva de restos arqueológicos (Laming-Emperaire, A. 1962, 54); o por causas ajenas a la investigación, como la deficiente conservación de yacimientos, que han sido erosionados por reactivaciones kársticas en los diferentes episodios climáticos, la recogida fuera de los estratos de habitación,.... Esto lleva, por ejemplo, a que de los contornos recortados recuperados en excavaciones del área pirenaica sólo se conozca un atribución satisfactoria en un escaso número de casos. A estas circunstancias se añade la proyección de la metodología de trabajo en etapas anteriores de la investigación, uno de cuyos rasgos es la selección de los objetos: «... in the Castillo collection... 28 of the 33 fragments..., measure between 10 and 30 cms.; this size ratio is exceptionally high and it seems probable that smaller fragments were not retained in this early excavation» (Sieveking, A. 1987, 194).

c) las limitaciones de la comparación entre obras artísticas con técnicas diferentes (grabado mobiliar frente a pintura parietal) que determinan un acabado diferenciado y que son fruto de otras limitaciones peculiares (espacio, soporte,...), lo que ha llevado a negar incluso la posibilidad misma de la comparación de manifestaciones artísticas con procesos tafonómicos diferenciados (Bednarik, R. G. 1994a).

d) la distorsión fruto del alejamiento espacial entre yacimientos, que se puede poner de manifiesto en la compartimentación del arte paleolítico, mostrando grupos culturales o escuelas artísticas.

e) la existencia de tradiciones diferenciadas. El arte paleolítico parietal tiene una serie de manifestaciones independientes y de ahí la difícil integración de todas ellas en una evolución lineal. Incluso hay que tener en cuenta la existencia de dos tradiciones radicalmente diferentes, la del arte figurativo y la del arte abstracto (los signos o ideomorfos), cuyas interrelaciones no están tan fidedignamente establecidas como quisiéramos. En este sentido, la desaparición del arte figurativo en el Aziliense no supone sino la continuación y el desarrollo de una tradición abstracta que siempre se empleó.

9) Las **superposiciones**. El problema fundamental de las superposiciones (v. p. 42) es que sólo muestran una cronología relativa, pues dos figuras superpuestas pueden ser realizadas inmediata y consecutivamente, de la misma manera que puede haber un muy largo lapso temporal (Leroi-Gourhan, A. 1968a). En todo caso es un claro elemento de análisis y son otros criterios los que deben mostrar si dos representaciones superpuestas son contemporáneas, o en cualquier caso el lapso de tiempo que hubo en su ejecución. Hay que señalar también que los santuarios se comportan de muy diferente manera en este tema. Algunos son una sucesión de superposiciones intrincadas, como los santuarios del Volp (Trois-Frères, Tuc-d'Audoubert) o Les Combarelles, mostrándose como auténticas plaquetas mobiliares expresadas en las paredes. Otros no tiene prácticamente ninguna o afectan de manera muy puntual al repertorio figurado (Ekain, Santimamiñe, Covalanas,...). Estableceríamos dos tipos de superposiciones: a) las directas (el trazo de una representación corta a otro de una representación anterior); b) las indirectas (la figura posterior esta incompleta para evitar una superposición, como ocurre con las figuras del panel principal de Ekain). En cuanto al valor de las superposiciones para articular una secuencia cronológica, se ha señalado que radicaría, en su caso, en la repetición de las mismas secuencias de superposición en diferentes cuevas (Laming-Emperaire, A. 1962, 44-45).

10) El **espacio o la estratigrafía horizontal**. La articulación en el espacio de los signos o figuras es evidente en el marco de un grupo dado, determinado como tal por vincularse a unos caracteres físicos concretos de la caverna (v. ap. 5.3.2. p. 40). En el interior de ese grupo, por haberse constituido de manera compleja, es decir, como un colectivo en el que es factible establecer un proceso de ejecución, en el que las figuras se añaden por yuxtaposición, deben descubrirse las pautas de articulación del mismo, por ejemplo, de manera lineal (en fila), con las figuras más importantes en el centro (en espacios concéntricos),.... Y, de la misma manera, debe constatarse en el marco general si consideramos la distribución iconográfica en la topografía de la cueva, tal como se ha realizado repetidamente, con espacios adyacentes, conformando una estratigrafía horizontal. Generalmente se han establecido las asociaciones de cada grupo aceptando sólo la proyección de los temas en el

(132) Los datos se han tomado de la recopilación de González Echegaray, J.; González Sainz, C. 1994, rectificando por parte nuestra los tres casos objeto de estudio. No se incluyen las cuevas de La Lluera I y La Viña, cuyos temas en el citado trabajo tampoco se concretan.

espacio. Sin embargo, los demás caracteres de las representaciones deben también proyectarse espacialmente, tanto para la comprensión de un grupo de figuras como para la comprensión del santuario en su totalidad, como suma de grupos y de representaciones aisladas y signos.

10.1) Los temas. Como ya he señalado (v. ap. 5.3.3., p. 42), son evidentes en el contexto de grupos o en la suma de la totalidad de las representaciones. Pero si se acepta la hipótesis de varios momentos, o de un proceso de elaboración del repertorio de obras de la cueva hay que plantearse el cambio de asociaciones, la adición de nuevos elementos a las anteriores. Además, las asociaciones deben verse en toda su complejidad, tanto en lo que atañe a la yuxtaposición de animales de la misma especie como de especies diferenciadas.

10.2) La técnica. Los recursos se usan de una manera determinada no sólo por el empleo de una técnica u otra (pintura roja o negra, grabado,...), o por el uso de una receta o mezcla particular (para el caso de la pintura), sino por la manera en que se extienden sobre la pared, es decir por la forma de aplicar el trazo (v. ap. 5.3.5, p. 59).

10.3) El estilo. Para un acercamiento a las diversidades estilísticas de las figuras de un santuario se debe considerar la microestructura particular de cada representación (la manera en que plasman la línea de contorno y los rellenos de modelado) estableciendo una comparación múltiple de esa estructura con el resto de las del grupo y del santuario (v. ap. 5.3.17, p. 87).

11) El **proceso de construcción**, proceso interno de creación del santuario, que remite a un tiempo. El santuario, como repertorio de representaciones en el espacio, aun cuando sea muy reducido, tiene un tiempo de elaboración, más o menos largo y con independencia de que se realice en una época o en varias. Una sola figura a veces permite constatar cómo se ha llevado a cabo (Sotarriza), de la misma manera que un grupo pequeño de representaciones (los bisontes de Benta Laperra), con mayor razón un santuario con numerosas figuras como los de Santimamiñe o Ekain. Este proceso interno decorativo es clave para la comprensión del documento iconográfico complejo en sí mismo y para la articulación cronológica del mismo (v. ap. 5. 3. 19, p. 95).

12) Se podría también plantear un criterio propiamente **estilístico**, ya que cada estilo comporta unos rasgos reconocibles y se encuadra en un momento, aunque tiene la dificultad de que ciertos rasgos se heredan del pasado, por lo que se relativiza su valor (Laming-Emperaire, A. 1962, 46-50). Las grandes sistematizaciones sobre el arte paleolítico han seguido sin embargo este criterio, como ya hemos comentado.

5.3.20 LA ORGANIZACIÓN DEL SANTUARIO. La organización como expresión de la estructura iconográfica es en sí misma una variable de estudio, tal como se demostró para el caso de Niaux (Vialou, D. 1982a). La primera cuestión a considerar es cómo se puede constatar una organización, y cuales son los elementos que conforman esa estructura del santuario. El santuario como conjunto organizado ya ha sido expuesto, interpretación para la que existe una distribución significativa de los conjuntos en el espacio cavernario y una combinación igualmente significativa de los temas en cada uno de los grupos o conjuntos, de tal manera que en un santuario lineal se construye un conjunto con un espacio central y otros periféricos, conjuntos estructurados con la fórmula A-B + C (caballo y bisonte, al que se asocian cabra, mamut o reno, respectivamente), (Leroi-Gourhan, A. 1968a y 1983a, 73-75).

Existen diversos elementos que proporcionan una estructura u organización al santuario. Estos elementos son consecuencia del objetivo que se persigue al decorarlo, la plasmación de unos temas según una gradación en orden de importancia, es decir la jerarquización de los animales representados. Esta se pone de manifiesto en la situación de cada figura respecto de la cueva (figuras aisladas con una función de entrada, panel principal, figuras de paso,...), en la posición (las figuras secundarias aparecen verticalmente representadas), en el acabado (las figuras incompletas tienen un papel secundario, completando al resto o señalando el paso de una zona del santuario a otra,...), en la composición (las figuras secundarias aparecen en la periferia del grupo), en el formato (las figuras más pequeñas denotan una menor categoría, función que no se refleja claramente en el santuario de Santimamiñe, quizá en las dos cabras que flanquean al bóvido en el grupo final de la cámara), en el número (existe una especie abundante, el bisonte, otras dos menos numerosas aunque con distinto papel, como el caballo y la cabra,...) y en las asociaciones de animales. Otra cuestión es si estos rasgos observados en la construcción de un santuario concreto son extrapolables a los demás o sólo son relevantes en el mismo.

La aplicación de esta interpretación a la cueva citada ha llevado a concluir que «es posible analizar la cueva de Niaux en su totalidad como un conjunto arqueológico en el interior del cual los elementos constitutivos se encuentran en relaciones estrechas», conjunto denominado el «espacio magdaleniense» (Vialou, D. 1982a). Además, la reivindicación de los signos le lleva a considerar que «el inventario crítico total de las representaciones figuradas y abstractas y un examen sintético de su distribución permiten poner en evidencia los fundamentos de una construc-

ción simbólica uniforme y coherente del dispositivo parietal»; concluyendo que la elección de las localizaciones, de las técnicas de expresión y de los temas por parte de los magdalenienses son interdependientes y forman el armazón de la construcción simbólica erigida por las relaciones temáticas. De estas relaciones se deriva la homogeneidad de la construcción de la cueva decorada.

5.3.21 LA PLASMACIÓN ESPACIAL DE LAS VARIABLES. ESTRATIGRAFÍA HORIZONTAL. La consideración de cada variable de análisis se tiene que hacer de dos maneras, en sí misma y en relación al espacio que ocupa, de tal manera que todas las variables deben ser proyectadas en la distribución iconográfica de representaciones con el objetivo de determinar situaciones específicas de las mismas. De este modo, se puede buscar significatividad al hecho de que una variable, y no sólo temática como usualmente se ha realizado, ocupe un lugar concreto. Si además, mediante esta vía de análisis conseguimos una serie de proyecciones espaciales significativas en un santuario, enriquecemos de manera notable los instrumentos de análisis y las posibilidades de comprensión del mismo. Si, por definición, hay una adecuación al marco de las representaciones a partir del cual es posible considerar cómo se proyectan en el mismo sus rasgos más característicos, será más significativo este criterio cuanto mayor sea el colectivo realizado y más prolija la fragmentación de la cueva.

Uno de los ejemplos más claros es la proyección de la variable estilístico-formal, tanto en el panel principal de Santimamiñe como en los diversos conjuntos existentes en la cueva, que permiten establecer una diacronía en el espacio. En repertorios más complejos, como el de Niaux, se constata una distribución de temas de animales y abstractos en sectores determinados por elementos morfológicos naturales y por el comportamiento humano (zonas de circulación fácil o difícil, de paso,...), con localizaciones preferenciales de motivos o incluso de colores concretos (Vialou, D. 1982a, 36). En este sentido, se ha realizado un estudio de la plasmación espacial del tema del caballo en el Cantábrico, observándose una mayor frecuencia cuanto más al fondo de la caverna (Romero, G. 1986, 125-126), en lo que tiene que ver la proyección de varios conjuntos, Tito Bustillo, Ekain y Las Monedas, con numerosas representaciones distribuidas desde la zona media hacia el fondo del espacio de la cueva decorada (133). Siguiendo estos planteamientos también se diferencian 3 zonas en la galería A de La Pasiega, de acuerdo a caracteres temáticos, topográficos y compositivos (Heras De Las, C. 1994).

5.3.22 LA INTERRELACIÓN DE LAS VARIABLES. Aunque cada variable de análisis tiene una inteligibilidad en sí misma, la información que proporciona no se agota en ella sino que se enriquece notablemente en la interrelación con otras variables, donde puede incluso desarrollar su significado. En conjunto, todas ellas deben proyectarse en el espacio, tanto la técnica, como los temas, el estilo, convenciones, recursos formales,... y sucesivamente, todos los demás elementos de análisis deben aplicarse de igual manera (temas en relación con la técnica, el estilo,...). El juego que pueden dar es muy desigual, pues va a depender de la complejidad del conjunto iconográfico objeto de estudio, que a menudo es de una sencillez extrema. En suma, este tipo de análisis permite una aproximación relevante al tema de la construcción temporal del repertorio iconográfico, permitiendo una reconstrucción sincrónica y diacrónica notablemente enriquecida, y tiene por tanto un gran potencial de desarrollo.

Una interrelación general de algunas variables, estableciendo una jerarquía entre ellas se ha apuntado al exponerse que el procedimiento técnico está relacionado con la estructura del soporte; pero al tiempo, la maestría de los diferentes procedimientos hacía que los caracteres del estilo no estuviesen influidos por la técnica (Leroi-Gourhan, A. 1992, 207). Por otro lado, también se ha aplicado a un repertorio concreto (cueva de La Pasiega) un tipo de análisis como el aquí propuesto, relacionando las siguientes cuestiones: 1) técnica artística y tema, que en este caso no es significativo; 2) técnica artística y acabado, determinándose que se emplean las técnicas más complejas en los esquemas figurativos más complejos; 3) temas y tamaño, no produciéndose una diferenciación por la homogeneidad del conjunto; 4) tamaño y acabado, observándose que las dimensiones aumentan en cuanto es mayor la parte representada; 5) tamaño, acabado y ubicación, constatándose hacia el fondo de la caverna las figuras más acabadas y de mayor tamaño (Heras De Las, C. 1994, 291).

5.4. LOS CRITERIOS O VARIABLES EXTERNAS DE ESTUDIO

Deslindar en ocasiones lo que es interno o externo al repertorio resulta problemático y más cuando hay elementos mobiliares integrados con aquel. En este último caso, algunos elementos deben considerarse como parte del repertorio mismo, pero por su situación física los colocamos en este apartado. Por otra parte, existen una serie de variables relacionadas con el marco físico y natural en el que se inscriben las representaciones, donde se incluyen el medio geológico y kárstico, hidrografía, clima, composición del

(133) Considerando por tramos de la cueva-tipo el porcentaje de caballos respecto de la totalidad se observa una gran homogeneidad de distribución de las figuras en el espacio cavernario, excepto en la zona de entrada, por la incidencia de los santuarios interiores.

aire,... También se pueden considerar, utilizando un punto de vista tafonómico, todas las alteraciones por influencia de la fauna, de las actuaciones humanas o por causas naturales, como factores de análisis y que, aunque posteriores cronológicamente, se inscriben en el mismo repertorio gráfico plasmado en las paredes, siendo por lo tanto internas al mismo y apareciendo integradas usualmente en la descripción de las representaciones.

5.4.1 LOS RESTOS MATERIALES RITUALES Y DE FRECUENTACIÓN DEL ESPACIO CAVERNARIO. Existen numerosos testimonios de depósitos de materiales en el ámbito de las cavernas. Estos elementos asociados a cuevas decoradas han sido reivindicados hace tiempo, formando parte de lo que se dió en llamar el contexto, y recalcándose el valor del estudio de los suelos asociados a las representaciones y otros signos de frecuentación, sobre todo de iluminación, como lámparas (Laming-Emperaire, A. 1962, 259-267). A priori, se puede pensar que estos depósitos pueden obedecer a distintos motivos, unos intencionados y otros no tanto, fruto de la casualidad, del extravío como consecuencia de la propia frecuentación de un entorno. Por ello, debemos considerar el ámbito en que se encuentran y su propia especificidad, en qué consisten, para determinar una intencionalidad y su significado, que puede ser múltiple. Estos objetos son, en principio, una muestra de acciones concretas y en cuanto tales acciones en un espacio no utilitario como es el de la caverna se pueden calificar de restos materiales relacionados con ritos. También debemos considerar si estos ritos tienen que ver con el uso de las paredes como espacio decorativo o incluso si forman parte del mismo santuario, de la vertiente más difícil de captar, de las acciones efímeras que no han dejado rastros en las paredes.

Diferentes cuevas ofrecen además un repertorio de huellas humanas que evidencia una frecuentación de las cavidades, al tiempo que se han recogido asociados series de carbones que han podido ser datados y que corresponden a distintos periodos de tiempo, no pareciendo contemporáneos de la decoración parietal (Pales, L.; 1972b y Pales, L. et Alii 1976) (134). En conjunto, se ofrecen dos tipos de restos materiales, unos formados por mobiliario iconográfico, es decir elementos materiales susceptibles de ser relacionados directamente con las representaciones plásticas del conjunto decorado, que son las más raros, y otros que tienen una relación indirecta, pues forman parte de los elementos de frecuentación y uso, es decir del hábitat del espacio decorado, entre los que se incluyen los desechos producto de la elaboración de las representaciones.

Los depósitos se constatan en varios ámbitos. El primero de ellos es el de las cuevas de habitación, en los estratos mismos, más o menos ligados con un proceso de ocupación del lugar, aunque bien pueden corresponder a un momento de desuso del mismo. El segundo es el de los santuarios, el correspondiente al espacio de uso cultual (y también práctico, pues hay ciertos elementos materiales, materias primas minerales, que se pueden recoger en el interior de los cuevas, aunque no es este el ámbito de las actividades más usuales). Estos ámbitos diferenciados y su distinta composición nos colocan ante una multiplicidad de significados concretos, en cuyo caso habrá que examinar considerando cada conjunto o depósito individualizadamente (135). En este sentido, en el contexto de un santuario paleolítico hay que aceptar que los elementos mobiliares pueden ser una parte más del propio santuario, del mismo repertorio iconográfico o de las acciones rituales con él conectadas. Vamos a considerar un repertorio de depósitos que no pretende ser exhaustivo, porque habría que expurgar multitud de memorias, tarea excesivamente ardua para lo aquí pretendido (136).

1) El Castillo. Este depósito se recuperó en el mismo yacimiento, en el nivel Magdaleniense Alfa o superior-final y consistía en un conjunto de veinte azagayas en cuerna de ciervo y un arpón de una hilera de dientes. Todos los objetos, las azagayas y el arpón tienen en común la existencia de surcos o estrías que los recorren longitudinalmente (Barandiarán, I. 1973a, 109 y Cabrera, V. 1984, 369 y 371-373). Se conocen bien las circunstancias concretas del hallazgo y el dibujo del conjunto según H. Obermaier: constaba de una estructura conformada por piedras de 15 cm. de espesor y un radio de unos 65

(134) El análisis de las huellas de la galería Clastres de Niaux denotan para Clottes, J.; Simmonet, R. 1972a y b, una exploración, ya que se atestiguan en sitios escondidos, difíciles, bajos (estos últimos correspondiendo a huellas de niños), con antorchas que han dejado improntas en las paredes, donde se proyectan 3 niños de menos de 10 años, 1 adolescente y 1 adulto, que en realidad son parte de tres grupos independientes, como muestra la superposición de improntas y las dataciones. Las dataciones sobre carbones más cercanos a las pinturas corresponden a finales del VIII y principios del IX milenio a. C., mientras que las de carbones superpuestas a improntas serían del III milenio a. C. Estas huellas corresponderían a otra entrada de la cueva, desconocida en la actualidad, lo que evidencia la en ocasiones difícil reconstrucción del espacio subterráneo original.

(135) En Delteil, J. et Alii 1972, se exponen una serie de testimonios sobre el suelo, como improntas de pies de adultos y niños, manos, talones y sílex tallados y otros tras estrechamientos, como hogares y santuarios.

(136) También se expusieron como pertenecientes a un depósito singular los cráneos copa de El Castillo (Breuil, H.; Obermaier, H. 1912), uno de ellos del nivel VII, capa entre los Magdalenienses A y B, paralelizados con otros semejantes de Isturitz y Placard (Utrilla, P. 1994, 107), aunque algunos investigadores han establecido que no tienen ninguna manipulación humana (Garralda, M. D. 1992 y Garralda, M. D.; Galera, V. 1994, 164).

cm., con un hueco entre ellas que contenía un haz de 20 azagayas y un arpón; el conjunto estaba incrustado en la parte superior del nivel de limos amarillentos entre los niveles A (superior) y B (inferior), aunque dos de los objetos se encontraban ya dentro de la capa superior, Magdaleniense A (Cabrera, V. 1984, 90-91) (137).

2) Altamira. En esta cueva se encontraron varios depósitos (Breuil, H.; Obermaier, H. 1935 (edic. de 1984, 190 y 213): 1) «en la Sala de los Frescos se observa que en el suelo, y particularmente a lo largo de las paredes, había numerosos restos óseos y patellas» y también «En noviembre de 1906, en la gran galería de la derecha, poco antes del punto en que da acceso a la cascada ornada de grabados profundos, fueron recogidos un cierto número de objetos, entre los bloques caídos de la bóveda, que llevan grabados difíciles de comprender y de examinar, dada la posición tomada por las rocas en su caída. En este punto se encontraron varios pedazos de ocre rojo, dientes de jabalí y de un pequeño bóvido, fragmentos de un Pecten y varios utensilios de hueso y piedra, hojas de sílex sin retoques, punzones y huesos de pájaros seccionados» (op. cit., p. 120); 2) «En 1926...en la galería V... se levantó una protuberancia bastante alta y saliente, estalagmítica, que cerraba el paso. Debajo de la capa estalagmítica se encontraron grandes bloques calizos, y entre ellos había un corredor muy bajo y sumamente estrecho..., que fue recorrido por H. Obermaier Estaba lleno de arcilla... en la cual encontró, a 20 cm. de profundidad y agrupados, los siguientes objetos: tres hojas, malas, de sílex, una lasca de cuarzo, una lasca de cristal de roca, un guijarro plano con huellas de colores rojo y negro y líneas grabadas; tres valvas planas de Pecten jacobaeus, perforadas en su parte superior. Se trata, por tanto, de objetos preparados para ser suspendidos...; una mandíbula inferior de zorro; restos de roedores. Como era imposible, para el Hombre, el morar en este corredor subterráneo y tan estrecho, hay que pensar que se trata de objetos escondidos o depositados intencionalmente en la época cuaternaria» (op. cit., p. 213).

3) Altxerri. Los espeleólogos que descubrieron el conjunto parietal determinaron también la existencia (138) de un depósito peculiar, asociado a una figura ya conocida (Fernández García, A. 1966), situada en un rincón de difícil acceso, que no se incluyó en la recopilación sistemática del santuario (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976), aunque no se puede dudar de su carácter prehistórico (139). Consiste en una vértebra de bisonte, concrecionada en la capa estalagmítica justo enfrente del citado bisonte pintado. El interés de este conjunto es que asocia el elemento pictórico al material, lo que de manera directa no aparece en otros depósitos comentados, donde la relación, más o menos intensa, es de tipo indirecto. Recientemente se ha publicado este resto y la imagen asociada, junto a otras representaciones parietales nuevas de la cueva (Altuna, J. 1996).

4) Erralla. Este depósito doble se emplazaba en el mismo yacimiento del vestíbulo de la cueva (Altuna, J.; Baldeon, A.; Mariezkurrena, K. 1984 y 1985, 187-194). Los depósitos se conservaron bien a pesar de la habitación que se produjo a continuación pues diversos restos óseos aparecen en conexión anatómica, lo que indica una actividad no excesivamente transformadora del entorno. El primero de ellos se localizaba en el nivel Magdaleniense inferior, en la zona más recóndita del vestíbulo de la cueva y directamente colocado sobre el nivel estéril inferior. Estaba cubierto por una serie de losas de caliza y consistía en varias cuernas de ciervo (4 fragmentos de vara, de los cuales uno ostenta dos candiles basales y el central), incompletas y fracturadas (a propósito), asociadas a 3 azagayas en cuerna de ciervo también fracturadas y a restos de animales (en total 190) correspondientes a la cabra montés (90%), sarrio (6,3%) y ciervo (3,7%); igualmente se asociaban 21 restos de moluscos, el 71,4% Patella vulgata y el 28,5% Littorina littorea y se observó la reunión de grandes fragmentos de calcita en un punto determinado. El segundo depósito constaba de una cuerna de desmogue entera protegida por un saliente rocoso, asociada a un fragmento de azagaya, un desecho de cuerna de ciervo preparado para un posterior trabajo, una drusa de calcita, 43 restos de macromamíferos, de los que el 90,6% son de cabra montés, el 4,65% sarrio y el mismo porcentaje ciervo y 6 moluscos (el 66,6% Patella vulgata y el 33,3% Littorina littorea) (140).

5) Otros casos. Se han documentado, de manera muy desigual, multitud de casos concretos, formados por tipos distintos de testimonios materiales y en variadas circunstancias topográficas y contextuales:

(137) Aunque sean del mismo tipo no se explica por qué deben considerarse del depósito mismo, dado que este tenía una estructura propia. Por otra parte, en el esquema reproducido en la op. cit., p. 58 se puede constatar que el depósito se encontraba excavado en la capa estéril (que no lo era tanto) de debajo del Magdaleniense A, ocupando los 15 cm. superiores de este estrato.

(138) Debo la información a P. Etxeberria, a quien agradezco los detalles sobre esta cuestión.

(139) Desconozco las razones que llevaron a los citados investigadores a omitir esta representación del repertorio sistemático, pues no han sido aducidas que sepamos. Sin embargo en el plano de referencia de la obra citada, p. 12, se numera la figura con el nº VIII.

(140) De este mismo estilo serían los depósitos intencionales de materiales arqueológicos abandonados en un espacio semianegado por el agua, en el fondo de la zona habitada, al inicio de la ocupación del Magdaleniense medio de Las Caldas (nivel IXb-c), s. Corchón, M. S. 1994, 249.

1) en la cueva de Gabillou se recuperaron 10 lámparas, 1 paleta de pintor, restos líticos y óseos en la galería decorada con grabados (Gaussen, J. 1964, 55-58); 2) estructuras de combustión con objetos mobiliares y vestigios animales asociados aparecen en la sala de las pinturas de Villars (Périgord central) y también en el interior, como estalagmitas cóncavas (paletas de pintor, una con restos de pintura), cantos rodados con restos de pintura (moledores), lascas de sílex (en un caso asociada a un panel grabado) y diversos restos óseos más difíciles de justificar puesto que la cueva fue frecuentada por los osos (Delluc, B.; Delluc, G. 1974, 10-11); 3) una azagaya clavada en una grieta en el conjunto de grabados de Gargas (Barrière, Cl. 1976); 4) en la caverna de Lascaux se recuperaron un número inusual, por lo relevante, de testimonios materiales asociados a las paredes decoradas, entre ellos diferentes tipos de útiles en piedra tallada, laminillas de dorso con masilla de sujeción, incluso con la huella marcada de la cornamenta donde iban colocadas, diferentes tipos de sílex con estigmas de uso en los ángulos (asociados a grabados parietales), azagayas, una aguja, conchas, usadas algunas como colgantes, restos de fauna (especialmente renos jóvenes), colorantes (158 restos de manganeso, hematites, goethita, calcita), paletas, lámparas,... (Leroi-Gourhan, Arl.; Allain, J. et Alii 1979); 5) diversos objetos abandonados se constatan en Niaux, Le Portel, Montespan, Gabillou, Mas-d'Azil, Bédeilhac (en esta cueva, en el nicho A, una plaqueta grabada con caballo, 3 láminas de sílex y 2 azagayas, y los dos bastones con cabritos y pájaros de las dos ultimas cuevas citadas), Réseau René Clastres, Etxeberriko Karbia (lápiz de ocre), Bois du Cantet, Tibiran (Bégouën, R.; Clottes, J. 1981b); 6) en la cueva de Pech-Merle se constataron restos de frecuentación superficiales, si bien modestos, y una capa arqueológica con restos de fauna aportados por el hombre, así como carbones y otros elementos, mostrando la capa arqueológica asociada a las pinturas una columna palinológica que denotaba dos momentos de uso del lugar por el hombre prehistórico (Lorblanchet, M. 1981); 7) en la cueva de Labastide se detallan diferentes hallazgos de fauna a lo largo de toda la galería decorada, determinándose hogares en varios sectores de la cueva, a 100 y 400 m. de la entrada, asociados a plaquetas decoradas, industria ósea, útiles y otros objetos, contornos decorados con reno y bisonte, industria lítica, paletas de color, colorantes y restos de fauna consumida (Omnès, J. 1982, 158-164); 8) útiles relacionados con la elaboración de las figuras, especialmente las grabadas y las esculturas, aparecen también en Lascaux o Le Pigeonnier, en este caso buril sobre lámina en una fisura cercana a una figura de animal (Delluc, B.; Delluc, G. 1983, 58-59); 9) restos materiales asociados a las representaciones de manos pintadas de Fuente del Salín (Cantabria), (Moure, A.; González Morales, M. R.; González Sainz, C. 1984/85); 10) plaqueta grabada con bisonte clavada verticalmente en el interior de Labastide (Bégouën, R.; Briois, F. et Alii 1984/85, 73); 11) en La Madeleine se recuperó una plaqueta a una cierta distancia del área de ocupación y en Bédeilhac un ejemplar de plaqueta apareció en un nicho asociado a otras posibles piezas votivas (Sieveking, A. 1987, 12-13) (141).

Un enclave con múltiples testimonios mobiliares es el conjunto de las cavernas del Volp (Enlène, Les Trois-Frères, Le Tuc-d'Audoubert): láminas de sílex, numerosas esquirlas de hueso y fragmentos de azagaya encajadas en fisuras de la pared (en el caso de Enlène); acumulación en forma de barrera en una galería, restos óseos esparcidos y colocados en diversos lugares (molares, vértebras, húmeros, cráneos,... de bisonte, bóvido, équido, reno, oso, zorro, pájaro,...), plaqueta grabada con bisonte, diversos útiles de sílex (uno entre las patas de la leona de la «Chapelle de la Lionne»), una concha de pecten fósil, esqueleto de serpiente sin cabeza, restos de hogares degradados observados por H. Breuil, agrupaciones de plaquetas de arenisca, esquirla ósea grabada con cabeza animal, y un hogar de época histórica,... (que suman 16 agrupaciones significativas en el caso de Les Trois-Frères) (142); las mismas variantes, además de cráneos de oso a los que se les han extraído los molares e improntas de pies humanos, hasta totalizar 52 agrupaciones relevantes en el caso de Le Tuc-d'Audoubert (Bégouën, R.; Clottes, J. 1980).

Se han expuesto también estructuras muy peculiares, por ejemplo la existencia de santuarios no deco-

(141) La misma autora señala otros depósitos, más complicados de interpretar pues aparecen asociados a hogares en Labastide, citándose también un suelo de plaquetas, la mayoría no decoradas, en el interior de Enlène, aunque se sugiere para el mismo una explicación más práctica que ritual. Sobre este tema de los objetos depositados en las cavernas decoradas, se pueden encontrar más testimonios en Leroi-Gourhan, A. 1976a y Clottes, J. 1989b, 37-38, concretándose algunos de estos hallazgos en Clottes, J. 1989c, 309-310: estructuras rituales integradas con hábitats (Auribail, Duruthy); plaquetas grabadas encontradas sobre el suelo en Labastide, Enlène (donde también existe otro depósito con una plaqueta de arenisca, esquirlas óseas y fragmentos de azagayas previas a la ocupación magdaleniense de la «Salle du Fond», objetos agrupados no de manera fortuita sino más bien de forma deliberada); esquirlas óseas o huesos más o menos trabajados recuperados en fisuras o grietas, en Enlène o Erberua. Por último, en Fortea, J. 1992, se citan una serie de restos materiales en estratigrafía, pero en relación con el santuario de La Viña.

(142) Se han concretado diferentes restos asociados a las representaciones de «Trois-Frères», como por ejemplo junto al hemión grabado en la «Chapelle de la Lionne», 9 objetos (huesos, sílex) depositados en cuatro fisuras de la pared, interpretando el lugar como un santuario menor en el que fueron representados una serie de ritos.

rados, como el de El Juyo en el Cantábrico (Clottes, J. 1989c). Estaba compuesto de estructuras tumulares levantadas sobre dos concavidades, además de varios hoyos, todo ello asociado a ofrendas rituales, entre las que destacan partes de animales en conexión anatómica y objetos líticos y óseos relevantes (azagayas, agujas, buriles, colorantes), organizados en torno a una máscara, piedra grabada y pintada en la que se reconocía una mezcla de rasgos humanos y de felino (González Echegaray, J.; Freeman, L. G. 1981). Un depósito de especial relevancia es el que se encontraba a los pies del panel principal de Tito Bustillo (143), con colorantes y restos líticos y óseos, plenamente relacionable con el proceso de elaboración del mismo (Moure, A. 1975b y Moure, J. A.; González Morales, M. R. 1988 y 1989).

6) A manera de **conclusión**, podemos observar que estos testimonios son muy variados, tanto por su carácter como por el espacio que ocupan, aunque entre ellos hay una serie que corresponde con objetos materiales concretos asociados a conjuntos iconográficos realizados en las paredes y otros con operaciones más complejas, a veces en función de un hogar, y que pueden relacionarse con el uso del espacio. Los primeros bien podrían componer un mobiliario cultual directamente relacionado con el desarrollo decorativo parietal o el espacio cultual del santuario. Es cierto que los testimonios son poco numerosos pero también que son elementos frágiles, localizados en los lugares de mayor frecuentación y por lo tanto proclives a conservarse sólo en circunstancias específicas. Para los segundos, producto de la utilización del espacio encontramos dos explicaciones en estrecha relación: la primera, que son subproductos o desechos de consumo durante el tránsito y el trabajo en el lugar; la segunda, muy relacionada con la anterior, que son producto de actividades concretas, de la realización de un determinado conjunto parietal, como es el caso de Tito Bustillo (o en otros simplemente con la habitación del vestíbulo de entrada).

Teniendo presente los testimonios de Tito Bustillo se han sistematizado los distintos restos materiales en tres espacios (Moure, A.; González Morales, M. R. 1988): 1) de estancia, correspondiente al vestíbulo de la cueva, donde se ejecutan actividades de subsistencia y desarrollan diferentes tecnologías, arte mobiliar y actividades relacionadas indirectamente con el arte parietal (colorantes, herramientas para grabado, materiales colorantes con estrías de uso, machacadores de ocre,...); 2) de tránsito, entre los cuales hay variados testimonios que indican desplazamientos, referencias de itinerarios, testimonian aprovisionamientos, ocultaciones voluntarias o pérdidas fortuitas, hogares de iluminación y, también (Delluc, B. Delluc, G. 1979c), roturas de formaciones estalagmíticas, huellas de pies y manos, restos de antorchas, lámparas y hogares; 3) de decoración, que son desechos de iluminación, hogares, restos de alimentos para el trabajo inmediato de decoración de un panel, particularmente del principal.

Estos testimonios han sido escasamente recogidos en la literatura científica al considerárseles objetos perdidos, a pesar de su relativa abundancia. Sin olvidarse de las motivaciones prácticas (señalización con concreciones estalagmíticas y osamentas, extracción de molares,...), se ha determinado la situación topográfica específica de un número importante de elementos (de lo que pueden ser paradigma los 9 objetos depositados en las grietas de la «Chapelle de la Lionne» de Trois-Frères o lugares elevados con objetos o huesos como el esqueleto de salmón de Fontanet) y la relación directa con representaciones rupestres de otro número notorio de ellos, concluyendo que «les apports mobiliers n'étaient... ni des cachettes abandonnées ni des objets perdus, mais des dépôts volontaires, vraisemblablement rituels, et qu'ils n'étaient pas faits au hasard, mais que des relations existaient avec des gravures ou peintures...», y viendo en ellos un posible reflejo de ceremonias y depósitos de exvotos de diferentes categorías (Bégouën, R.; Clottes, J. 1981b, 186) (144).

El hecho de que la propia cueva tenga un papel en el desarrollo decorativo, como se ha señalado reiteradamente, permite aceptar este papel de elementos mobiliares como parte del santuario; no sólo porque es el soporte de representaciones, sino porque proporciona elementos concretos completando a las figuras de animales y estructura agrupaciones de signos o figuras. En algunos casos, cuando sólo se representa un elemento concreto, como una cornamenta (en Le Portel) este elemento parece tomar un carácter más mobiliar, algo que también ocurre cuando se completa una oquedad de la caverna de Niaux con una cornamenta (Leroi-Gourhan, A. 1968a, 273), o cuando se realizaron los animales casi exentos en arcilla de Montespan (op. cit., p. 279). Este tipo de representaciones no son inusuales, atestiguándose en diferentes enclaves: 1) una cornamenta pintada y 13 grabadas, todas aisladas, en la cueva de Lascaux (Vialou, D. 1984a, 200); 2) dos pares de astas de cérvido grabadas en vista frontal, parcialmente superpuestas e independientes de cualquier figura animal en una de las zonas del interior de Chufín (Almagro Basch; Cabrera, V.; Bernaldo De Quirós, F. 1977, 13-14) (145); 3) una cornamenta de cérvido aislada grabada en la cueva de Bois du Cantet, Espèche (Clot, A.; Cantet, M. 1974, 80-81).

(143) Excavado por M. A. García Guinea en 1970.

(144) También se expone en Danthine, H. 1972, 83-84, un significado ritual para objetos decorados recuperados en el interior de las cuevas.

(145) Aunque a partir del calco que reproducen los autores se podría asociar una curva dorsal al menos a una de las cornamentas.

Por todo ello, se debe considerar que los santuarios no sólo constan de representaciones figuradas realizadas en las paredes, suelo y techo de las cuevas, en obras grabadas y pintadas o incluso en representaciones exentas, sino también en objetos colocados en determinados lugares. El mismo significado puede tener en la decoración de un santuario un ciervo trazado en su curva cérvico-dorsal, una cornamenta aislada grabada o pintada, una cornamenta desarrollada sobre una oquedad que representa la cabeza o la propia cornamenta del ciervo depositada en un lugar determinado. De todas estas modalidades de representación hay ejemplos asociados a santuarios decorados. Estos elementos materiales asociados a la iconografía recalcan la faceta más difusa de los conjuntos parietales: los ritos o actividades que se realizaron con las imágenes. Las representaciones son escasamente permeables a la reconstrucción de tales ritos que seguramente dejaron efímeros restos materiales. Con ellos se han solido relacionar ciertos restos pintados o grabados modestos, más difíciles de calibrar en cuevas muy frecuentadas modernamente («signos desestructurados»), y también signos asociados a las imágenes, como los de «caza» por ejemplo. Precisamente, la catalogación y datación de ciertos restos de estos en la cueva de Cougnac permite plantear un uso ceremonial intensivo y frecuente del santuario, repetido a lo largo de milenios y plasmado sobre las representaciones parietales (Lorblanchet, M. 1994).

5.4.2 EL SANTUARIO Y LA CUEVA DE HABITACIÓN. MOBILIARIO ICONOGRÁFICO. Hemos considerado sólo el repertorio iconográfico parietal circunscrito en un contexto, una caverna, que a menudo ha sido objeto de habitación y en la que se han podido recoger muestras de arte mobiliar referentes a momentos que bien pueden estar representados en el santuario parietal. Sin embargo, al comparar la secuencia estratigráfica y la secuencia de arte paleolítico nos encontramos con algunos inconvenientes de primera magnitud.

El principal de ellos es la difícil comprensión de una estructura de habitación o nivel. Esta se encuentra caracterizada por dos variables, el espacio y el tiempo, modeladas por la habitación humana y animal y por las fuerzas naturales. Calibrar con exactitud como interactuan esos componentes en la modelación y colocación de los objetos, elementos y estructuras que forman un estrato de habitación es una ardua tarea en el momento actual de la investigación aunque el acercamiento a la comprensión de tal estrato ha alcanzado un nivel de conocimientos muy notable. Desde el punto de vista espacial, existe una distribución de restos materiales paleotecnológicos, paleontológicos, paleobotánicos,... en un espacio dado, perceptible en torno a estructuras identificables (hogares, acumulaciones significativas,...). Determinados los paleorrestos y sus respectivos contextos, debe considerarse el grado de representatividad de los restos respecto a los fenómenos que los produjeron, así como la calidad de información que nos proporcionan sobre los distintos procesos humanos, naturales y animales que inciden en ese lugar. Desde el punto de vista temporal una estructura de ocupación, un estrato de habitación, formado preferentemente por el uso humano de un espacio, es la suma de una serie de tiempos diferenciados, unos más cortos que otros, entre los cuales posiblemente se establece una relación jerárquica, en el sentido de que el más significativo de esos momentos se nos muestra como definitorio del conjunto. Eso no quiere decir que no existan, en circunstancias concretas, momentos plenamente homogéneos; pero esta es una cuestión que debe decidir la crítica interna del yacimiento. Y esto es algo que, aunque se plantee teóricamente, no puede resolverse fácilmente. Debería comenzarse por la comprensión del lapso total de tiempo en que se ha formado una estructura de habitación o nivel, algo que está muy lejos de definirse fehacientemente en la mayoría de los casos, por cuestiones de método. Para responder con exactitud a esta cuestión se debería contar con dataciones fidedignas del inicio y del final de cada estrato de habitación, lo que a menudo no resulta fácil por la escasez de materiales, o por la escasa entidad de los niveles o por los recursos de la investigación (financiación). Y exige dataciones de los diversos momentos, más o menos largos de ocupación, que se evidencian en subniveles o estructuras evidentes o latentes. Proyectar, en suma, cierta información de un estrato a las paredes decoradas exige de una crítica previa suficientemente contrastada del yacimiento, lo que no ocurre más que en el caso de las excavaciones modernas.

Por otra parte, la relación del vestíbulo de habitación con el santuario no siempre se constata, siendo inusuales los casos de Altamira y El Castillo entre los omoplatos grabados y las obras parietales (v. parte 3ª, ap. 5.3). Una relación entre yacimiento y santuario se establece en Comarque, con un nivel datado en 13.370 ± 340 B.P. (Magdaleniense III o IV) y los grabados emplazados en el estilo IV antiguo (Delluc, B.; Delluc, G. 1981, 14). Otras relaciones han sido más discutidas, como las establecidas a cuenta de Niaux: «La grotte de La Vache reste la grotte-habitat correspondant au grand Sanctuaire sur l'autre rive du Vicdessos. Elle reste le lieu de vie chasseresse et de repos, pour ces artistes de Niaux» (Nougier, L.-R.; Robert, R. 1973, 169).

Es de especial interés la noción de la cueva santuario (Conkey, M. W. 1980 y 1992), lugar de reunión caracterizado por la presencia de espesos niveles, con variedad de utillaje, condiciones de habitabilidad, arte mueble (con pluralidad de maestros y escuelas),

hábitat concentrado en verano, gran capacidad del recinto, localizados en sitios preferentes de valles y con un animal tótem para presidir las salas de reunión, como por ejemplo los caballos en sitios singulares (así, Santimamiñe), (Utrilla, P. 1994, 98-99 y 104-111) (146). Esta cuestión de la identificación de categorías de yacimientos (circunstanciales, campamentos-base, lugares de agregación o de reunión de diferentes grupos), ha sido considerada por otros autores, manifestándose la dificultad de tales atribuciones en el Cantábrico (Moure, A. 1994, 321-322), pero dotando a El Castillo de una función específica como campamento-base de un amplio territorio, y exponiéndose varias concentraciones de yacimientos con campamentos-base, asentamientos especializados y santuarios parietales, para concluir que «los caracteres exclusivos del cantábrico indican una movilidad de grupos circunscritos a la región» (op. cit., p. 328).

Por otra parte, habría que considerar los restos faunísticos para ver si la estrategia de caza y, por lo tanto, la especie más relevante para el grupo cazador pudiese introducir alguna modificación en el repertorio iconográfico, más factible en la medida en que se produzca una regionalización del arte paleolítico. Sobre esta cuestión ya hemos realizado algunas consideraciones con anterioridad (v. ap. 5.3.3, punto 4, p. 53). Baste recalcar que en el Cantábrico hay una cierta especialización desde el Solutrense en las estrategias de caza, enfocadas sobre una (ciervo), dos (ciervo/cabra, ciervo/sarrio) o tres especies (ciervo/cabra/sarrio, ciervo/cabra/caballo, ciervo/cabra/bóvido), con un cierto dominio del ciervo, pero esa especialización es mayor en el Magdaleniense, donde el ciervo o la cabra superan el 80% de los restos, con una clara pérdida de importancia de caballos, bovinos y sarrio (Altuna, J. 1994a).

5.4.3 LA ESCALA GEOGRÁFICA. Una cueva decorada se inscribe en diferentes espacios de acuerdo a la distribución física de las manifestaciones artísticas paleolíticas y considerando también la distribución de sus rasgos iconográficos, como temas, técnicas, o estilo. Existe un espacio regional o interregional que agruparía a una serie de comarcas naturales con caracteres semejantes y una ubicación próxima. Y por debajo, un espacio local o comarcal en el que se observan conjuntos variados y zonas que han podido desempeñar un papel relevante cultural a lo largo de los milenios, acumulando cuevas decoradas de distintas épocas.

En cuanto a los **espacios regionales**, hay que señalar que el interés del marco geográfico en que se inscribe una cueva ha sido planteado desde hace tiempo, exponiéndose la existencia de un grupo de cuevas individualizadas manejando una variable geográfica pura (delimitación a un espacio restringido del total del arte paleolítico) y otra técnica (esculturas sobre roca), (Laming-Emperaire, A. 1962, 179-194). Profundizando en esta línea de investigación se ha buscado el sentido de la distribución geográfica de ciertos temas repetidos del arte mobiliar, como el de ciervo y lobo (147), y de ciertas categorías de artefactos de arte mobiliar (espátulas, tubos decorados, varillas semicilíndricas decoradas,...), que se encuentran en la Dordoña, Pirineos o el Cantábrico (Sieveking, A. 1978 y 1979b). A partir de una distribución no local se ha planteado una interpretación sobre la estacionalidad de ciertos yacimientos de los Pirineos, ocupados sólo en verano a causa de la rigurosidad del clima en el final del Magdaleniense, y sobre migraciones desde esta zona hacia la llanura aquitana. El nomadismo de los grupos de cazadores y recolectores estaría reforzado por otros argumentos, como materias primas de lugares distantes recuperadas en Isturitz o temas especiales del arte mobiliar. Por otra parte, la universalidad del arte parietal sería una prueba de estos movimientos y relaciones culturales establecidas en una escala geográfica amplia. Un reflejo directo de este ambiente sería el grupo de pinturas de contorno negro, bisontes y caballos estáticos y con modelado interno, que se ha reconocido en los Pirineos (Niaux, Le Portel), País Vasco (Sinhikoleko Karbia, Etxeberriko Karbia, Ekain, Santimamiñe), Cantábrico (Cullalvera, El Pindal) y Périgord (Rouffignac) (148). Las similitudes entre estas cuevas y particularmente en los casos de Santimamiñe o Niaux llevan a formular diferentes hipótesis de relación directa: la primera que hayan usado algún prototipo mobiliar, de los que no se tienen pruebas, la segunda que hayan sido hechas por el mismo artista y la tercera que una cueva haya sido pintada por un artista que vió la otra (en este caso un artista que vió Niaux reproduciría después Santimamiñe). En todo caso estas concordancias serían el signo de movimientos

(146) La autora expone tres tipos de enclave: 1) campamentos-base; 2) cazaderos; 3) santuarios. Los primeros tendrían niveles correspondientes a varios momentos, habitación a lo largo del año, ciertas condiciones especiales de habitabilidad, variedad de tipos líticos y óseos y arte mobiliar. En cuanto a los segundos, sus escasas estratigrafías marcarían momentos concretos, tendrían una ocupación estacional, de dimensiones pequeñas y orientación inadecuada y con poca variedad lítica y ósea (mostrando lascas de desecho en los casos de taller de aprovisionamiento).

(147) Interpretación cuya fragilidad pone de manifiesto Barandiaran, I. 1993.

(148) Otras cuevas compartirían rasgos con las anteriores, aunque también mostrando ciertas diferencias, como El Pindal mismo, Bédeilhac, Fontanet, Las Monedas, La Pasiega y El Castillo (estos dos últimos en algún panel).

amplios de los grupos de cazadores y de la pertenencia de estas tribus a un grupo cultural amplio unido por lazos de parentesco (149).

También tomando como referencia las plaquetas magdalenienses en una serie de regiones (SW. de Francia, Pirineos, País Vasco-Cantábrico) y analizando espacialmente una serie de variables se han determinado diferencias regionales a distintos niveles (Sieveking, A. 1987, 124-132). En este contexto, las analogías en el arte mueble de Las Caldas y La Viña se han explicado por «...un contacto entre territorios de explotación...» (Fortea, J. 1989a, 431). Y en la misma línea, pero en el ámbito geográfico de los Pirineos, sobre la base del arte mobiliar y parietal se ha interpretado que: «...le Magdalénien pyrénéen présente une forte unité. Cela suppose une communauté de concepts, probablement fruit d'un système complexe de contacts et d'échanges d'un bout à l'autre de la chaîne» (Clottes, J. 1989c, 325), pudiéndose constatar una serie de rasgos propios de ese espacio: 1) la decoración de cuevas profundas y no a la luz del día, con la ausencia por lo tanto de técnicas asociadas a este último tipo de santuarios; 2) el dominio temático del binomio bisonte/caballo, con la cabra como tercer animal; 3) la presencia de claviformes; 4) su datación en el Magdaleniense medio.

Estas relaciones interregionales han llevado a proponer unos procesos de difusión a larga distancia durante todo el Magdaleniense, a escala europea, de lo que serían muestra la analogía formal de figuras de animales, como las imágenes expresionistas de dos bisontes de Pech-Merle (Lot) y El Castillo (Cantabria); y también en analogías técnicas, como discos perforados, azagayas biseladas, arpones,...; estructuras asociadas a restos rituales o funerarios; figuraciones femeninas en paredes y placas; estatuillas femeninas; e imágenes de caballo «...d'un style évolué, naturaliste, portent de nombreux détails finement incisés et suggèrent l'animal en mouvement», imagen prototípica que se atestigua a occidente en Limeuil (Dordoña), (Otte, M. 1992, 412). En la misma línea, se han abordado las semejanzas entre los rodetes de Llonín y La Viña y los de Pirineos y Périgord, como exponentes de «un tejido social fuertemente entrelazado... que facilitaría la difusión entre territorios vecinos de objetos apreciados y... de adorno personal, que quizá estuvieran dotados de carga simbólica en su decoración» (Fortea, J.; Rasilla, M. De La; Rodríguez, V. 1990, 104-105).

Como se ve, entre estos caracteres encontramos algunos que pueden aplicarse sin gran dificultad a territorios vecinos, sin que podamos formular lo que es verdaderamente original de un territorio o de otro. Se podría pensar en una cierta gradación en la frecuencia de los diversos grados de variables como constitutivos del trasfondo de una región. También habría que considerar que esas variables cambiarán a lo largo del tiempo, por lo que la distinción de las mismas es más problemática, pudiendo pensarse en «...la existencia de núcleos originales o centrales y de una dispersión partiendo de ellos... sin necesidad de una difusión única» (Beltrán, A. 1986/87, 17).

Por debajo tenemos el **espacio geográfico local o comarcal**. Los yacimientos de un área geográfica limitada nos deberían servir para la proposición de ciertos modelos locales de evolución del arte paleolítico que nos mostrasen cómo se apropia en un lugar determinado la serie de elementos que configuran una corriente artística. Estos modelos son indudablemente incompletos aunque nos pueden proporcionar otro tipo de planteamientos, si proyectan cuestiones locales. Se puede plantear que quizá los santuarios, por más que estén cerca unos de otros, no tienen nada que ver, incluso pueden ser obra de gentes o tribus radicalmente diferenciados. Aun admitiendo esas limitaciones, creemos que debe profundizarse en esa línea pues en un área geográfica restringida podemos observar ciertos rasgos peculiares. Resulta posible aventurar que en la elaboración de un santuario no sólo influye la tradición del grupo al que pertenecen los artistas que se lo proponen sino también los santuarios preexistentes en la zona que debieron conocer. Esto se hace evidente cuando se localizan varias cuevas en un entorno todavía más restringido, como el monte Castillo. En el mismo sentido, a escala local se pueden interconectar cuevas colindantes o cercanas como formando parte de un complejo o espacio cultual, tal como se ha interpretado para el caso de La Lluera I y II, lo que justificaría la escala de análisis geográfico. Incluso partiendo de esta manera de ver los repertorios gráficos, en cuevas distintas se proyectarían articulaciones espaciales que se reconocen en diversos conjuntos que forman parte de cuevas más complejas: «cabría encontrar... entre distintas cuevas cercanas algo similar a la... relación que hubo de existir entre el Camerín de las Vulvas y los santuarios mayores de la misma Tito Bustillo» (Fortea, J. 1989b, 201-202).

La existencia de rasgos en áreas geográficas limitadas se ha expuesto repetidas veces, utilizando diferentes criterios, como los temas por ejemplo (v. ap. 5.3.3, punto 4, p. 53) para plantear una escuela de grabadores de mamut actuando en Rouffignac, Font-de-Gaume y Bernifal (Barrière, Cl. 1983c). Una escala local o regional de ciertos temas también se considera en Leroi-Gourhan, A. 1983b, 261-262, donde plantea

(149) También en Sieveking, A. 1978, 65, se exponen diferentes obras mobiliares emparentables a larga distancia, lo que le sirve para proponer no solo un modelo de emigración regional desde las montañas pirenaicas a la llanura aquitana sino la gran movilidad y flexibilidad de los grupos sociales, es decir una red tribal amplia incluyendo Pirineos, Dordoña y Cantabria.

una corriente tradicional común a las cuevas de Font-de-Gaume, Bernifal, Les Combarelles y Rouffignac por la existencia de dos cabezas monstruosas afrontadas (excepto en Bernifal) asociadas a mamut y signo tectiforme. Con la misma finalidad, se ha proyectado geográficamente el tema del caballo en el Cantábrico (Romero, G. 1986, 127-128) (150). La identificación de temas como marcadores regionales o sociales ha sido subrayado por distintos autores (Leroi-Gourhan, A. 1981): por ejemplo, ciertos signos tectiformes o cuadrangulares complejos, con una cima triangular en uno de sus lados mayores comprendiendo un área de 20 km. de radio con las cuevas decoradas de monte Castillo (La Pasiega, El Castillo, Las Chimeneas) y la de Altamira (Heras, C. De Las 1994) (151). Igualmente se ha expuesto que en el tratamiento decorativo de materiales óseos cantábricos hay elementos de diseño que permiten considerar la idea de una diferenciación regional en el Magdaleniense superior del Cantábrico (Conkey, M. W. 1994, 318).

En suma, establecer rasgos locales o regionales tiene como serio inconveniente el sesgo producto de una conservación muy reducida de testimonios, y la pluralidad de respuestas a escala local a lo largo de un tiempo dado, como se demuestra en el monte Castillo o en otra escala en el entorno mismo de Benta Laperra. Además, deben establecerse los rasgos comunes además de las diferencias, considerando críticamente el juego de ambas semejanzas y diferencias.

5.4.4. LOS PARALELOS EXTERNOS PARIETALES Y MOBILIARES. Existe una justificación general para la comparación entre el arte parietal y el mobiliar fundamentada en la común representación de temas, en sentido amplio, técnicas y modos de representación, que no son sino el reflejo de la misma sociedad y a veces del mismo grupo, aunque traduzcan conceptos distintos. Así, en el arte paleolítico se atestiguan unos rasgos externos o elementos descriptivos, que son los contenidos objetivos del mensaje que formuló A. Leroi-Gourhan, como las técnicas, los temas, la composición y estructuración de los conjuntos, el ámbito topográfico y geográfico y cronológico. Y unos rasgos internos o elementos estructurados, compuestos de categorías mentales o pensamiento subyacente, tales como la concepción del tiempo y del espacio, la relación entre ambos a partir del movimiento y la percepción del espectador (Menéndez, M. 1994). En el primer ámbito arte parietal y mobiliar son similares, convergencia que es consecuencia de un marco social común, con un bagaje tecnológico escaso unido a una capacidad de expresión artística elemental, y de la convivencia de ambas manifestaciones. En el segundo, se dan las mayores diferencias, entre un arte parietal atemporal y permanente con figuras estáticas y un arte mobiliar inmediato, breve, con figuras en movimiento. En cuanto a la noción espacial, en el arte parietal las representaciones se observan desde diferentes puntos de vista y cobran sentido en la globalidad del santuario; en el mobiliar existe un único eje de visión y como mucho se puede girar la pieza. Así, el arte parietal traduciría una relación con lo sagrado y el mobiliar con el ámbito familiar. En suma, el arte parietal aparece como homogéneo y el mobiliar como diverso, proyectando motivaciones prácticas (incisiones rítmicas de las azagayas), conceptos propiciatorios (estatuillas femeninas), bocetos o copias divulgativas (figuras animales y signos) (152).

1) Rasgos susceptibles de comparación y paralelos. La búsqueda de referencias externas al santuario se lleva a cabo mediante la formulación de paralelos. La comparación debe partir de la determinación de la especificidad de cada rasgo en un santuario y del reconocimiento de esa especificidad en otro santuario de un entorno más o menos alejado. Por otra parte, los paralelos de cada santuario debemos establecerlos con todas las manifestaciones artísticas del arte paleolítico, mobiliares o parietales y en todo el entorno geográfico del arte paleolítico europeo. Se podría objetar la inconveniencia de comparar obras en marcos y soportes tan diferentes, que les dan una cierta originalidad; pero es generalmente aceptado que estilísticamente hay una evolución paralela entre el arte mueble y el arte parietal y que este tipo de manifestaciones se producen en un entorno geográfico muy amplio. Al tiempo que se han establecido rasgos comunes de diferente tipo entre las diferentes regiones, Cantábrico, Pyrénées, Périgord, Quercy,...

Esta clave comparativa fue formulada desde el comienzo de la constatación paleolítica de las mani-

(150) En cuanto al número de ejemplares representados el caballo es un tema frecuente en ciertas cuevas como Altamira, las de monte Castillo y Ekain. Si se considera el porcentaje del tema respecto al total de representaciones de cada santuario no aparecen distribuciones significativas y al margen de los santuarios monotemáticos destacan los de Ekain, La Haza, Las Monedas, Tito Bustillo y La Lloseta, según el autor. Nosotros pensamos que para observar alguna discontinuidad se deberían haber considerado también aquellos santuarios en donde el tema no aparece.

(151) También Apellániz, J. M. 1982 y 1990b, 76, se plantea el País Vasco como un área individualizada, a pesar de que Areatza tiene un ámbito de referencia cantábrico (y otras cuevas también a nuestro juicio como Ekain), fundamentada en Altxerri, y basada en «el aspecto formal» al encontrar el propio autor enlaces de esta con cuevas de los Pirineos.

(152) Otros autores han tratado las relaciones entre el arte parietal y el mobiliar, constatando diferencias, como la mayor abundancia de figuras humanas en el mobiliar o de ciertas especies en el mobiliar (pez) aunque el conjunto figurativo sea semejante (Mons, L. 1979).

festaciones parietales y después ha sido empleada a lo largo de todo el desarrollo de la investigación sobre las manifestaciones paleolíticas, aunque adoleciendo de algunas limitaciones: en demasiadas ocasiones no se han sistematizado las variables técnicas o estilísticas comunes entre las obras mobiliares y parietales comparadas. Los motivos pueden ser varios, quizá por parecer obvias o, quizá mejor, porque el nivel de la investigación no exigía tantos pormenores. Así, se interpretó una identidad general entre las obras parietales y mobiliares en el caso de Altamira (153), e incluso yendo más lejos se expuso una «... igualdad en la concepción artística y en la reproducción...», además de la identidad temática (Obermaier, H. 1925 <reedic. 1985>, 267). El interés de esta comparación está en la entidad de las informaciones que puede proporcionar el arte mueble: «...ubicación estratigráfica, sus convenciones de estilo o de grafía, sus constantes temáticas y su concepción de las escenas...» (Barandiarán, I. 1984a, 116) (154). Esta posición común no es inconveniente para que algunos autores se posicionan en contra de la comparación entre arte parietal y mobiliar, por ser infundada, de acuerdo a su interpretación general, además de manifestar, no sin razón, la imprecisión de las comparaciones (Ucko, P. 1987) (155).

La comparación de un santuario paleolítico con otros debe ser múltiple, de acuerdo con una serie de rasgos previamente seleccionados, en busca de relevancias significativas. Si esta comparación se realiza sin el necesario rigor se corre el peligro de efectuar paralelos sin una base objetiva, con el desgaste consiguiente de esta vía de análisis. Esta comparación debe realizarse sobre la base de las variables de estudio que han sido explícitamente determinadas. La cuestión que se suscita siempre es cuál es el elemento o rasgo digno de comparar y, sobre todo, qué significa el vínculo establecido en la comparación. Es decir, hay una serie de rasgos de tipo general que pueden encontrarse en todas las épocas y espacios, como ciertas convenciones de la forma o del modelado, y otros con una distribución más regional, de lo que sería un ejemplo ciertas difusiones regionales de signos (Leroi-Gourhan, A. 1981), aunque escindir ambos tipos puede ser hoy excesivamente complejo. Por otra parte, los paralelos distantes parecerían un indicio de la existencia de convenciones difundidas y repetidas (Sauvet, G. 1983, 57-58). Incluso, llevando esta cuestión un poco más lejos se podría considerar la existencia de una verdadera iconografía, es decir de tipos repetidos una y otra vez con fórmulas semejantes, como el caballo con la crinera escalonada. A no ser que estos tipos sean tan sencillos que las soluciones buscadas para representar a las especies de animales se hayan encontrado de una manera natural y con total independencia entre regiones distantes, solución que parece más difícil, aunque no deba desecharse del todo. Las hipótesis generales descansan sobre estudios monográficos de naturaleza desigual, de acuerdo con los presupuestos metodológicos y con los medios técnicos en que fue realizado su estudio y con las limitaciones impuestas por esos estudios. En consecuencia, se carece hoy en día de estudios pormenorizados de todos y cada uno de los santuarios, por lo que tampoco existe una caracterización de los criterios particulares objetivos que puedan ponerse en contraste con los generales. Siendo además el punto de partida una evolución estilística, cuya coherencia, con excepciones, no se pone en duda, esta debe ser ajustada, desde un punto de vista cronológico y estilístico, tanto en alguna de sus fases como en las diversas regiones y este ajuste pasaría necesariamente por la constatación de esa evolución en el arte mobiliar.

Aunque todos los **rasgos** constitutivos pueden ser **comparados**, como los temas, las convenciones de la forma,..., dos son los elementos esenciales para establecer una comparación entre el arte mueble y el parietal: 1) el estilo, en este caso el grado de realismo, que posibilita, por ejemplo, relacionar la plaqueta de Ekain con el caballo mejor realizado del panel central o el compresor de Santimamiñe con los grabados de la estalagmita cónica (en una comparación estilística relativamente general y por lo tanto no exenta de una cierta imprecisión); 2) la plasmación técnica de los animales mediante los convencionalismos de modelado. Así, la técnica de realizar líneas cortas que pueden ocupar todo el cuerpo del animal o una parte del mismo, como se refleja en el tubo de Torre, bastones de El Pendo y Valle y plaqueta de Ekain en el arte mueble, se puede comparar con las líneas pintadas, manchas de color y bicromía del arte parietal y con la asociación de grabado y pintura del mismo (equiparación igualmente genérica). Se podrían establecer otras relaciones o paralelos entre el grabado y la pintura, por ejemplo entre la gradación en la anchura de la línea de contorno pintada y la mayor o menor profundidad del trazo grabado o la ampliación del mis-

(153) «La identidad estilística es completa entre estos dibujos de ciervos sobre omoplatos y los grabados rupestres de ciervas de las galerías y del techo de las grandes pinturas policromadas. Su contemporaneidad no puede ponerse en duda.» (Breuil, H.; Obermaier, H. 1935 <reedic. 1984>, 188).

(154) Considera también el autor sobre la interpretación tradicional del arte mobiliar como esbozo del parietal que «...solo se debiera aceptar en casos de una real evidencia en la semejanza entre esbozo y realización definitiva...».

(155) En relación con esto hay que señalar que ciertas comparaciones establecidas entre el arte parietal y el mobiliar aparentemente fidedignas han sido a menudo puestas en cuestión en un segundo momento, como por ejemplo en el caso de Hornos de la Peña.

mo; o dentro del campo de la pintura la relación entre ciervas y pintura roja. Sin embargo, las relaciones estrechas, que deben buscarse en el marco del mismo enclave o santuario, no dejan de ser reducidas numéricamente.

En este sentido una necesidad previa es la de paralelizar el arte mueble, susceptible de datación fiable y el parietal. La primera aproximación supone encajar a cada santuario en el momento cultural representado en el yacimiento del vestíbulo de la cueva donde se encuentra. Esta aproximación puede ser válida en la medida en que coincidan los documentos parietales con los mobiliares en rasgos estilísticos y técnicos, lo que rara vez ocurre. En sí misma no tiene valor suficiente, ya que la cueva ha podido estar habitada o haber servido únicamente como lugar de frecuentación en relación a su papel de santuario. Observamos por lo tanto una relación controvertida entre yacimiento y santuario. Esta relación se ha afirmado o negado repetidas veces. Desde un punto de vista previo a la investigación hay que señalar que existen una alta probabilidad en la conexión posible entre yacimiento y santuario. Sin embargo, no se trata de llevar la discusión metodológica a sus extremos, sino más bien a un término lo más válido posible. El trasfondo innegable es que en las paredes de la cavidad se produce usualmente una plasmación iconográfica de una parte sustancial de los conceptos y vivencias de una comunidad, creencias también expresadas en objetos muebles. Sin embargo, es la propia investigación arqueológica la que debe establecer críticamente donde se encuentra la habitación del grupo humano que decoró esas paredes. Para ello las dificultades son muchas, mayores que las que usualmente se reconocen, bien por las limitaciones del registro arqueológico, que puede hacer muy difícil probar la relación (aunque pudiera haber existido), bien porque el yacimiento de habitación ha sido destruido, o porque está sin localizar.

El caso, controvertido, de una obra mueble de la cueva de Hornos de la Peña debe servir para reflexionar sobre esta cuestión, además de interesarnos para el estudio de Benta Laperra. Los investigadores H. Breuil, y H. Obermaier expusieron que la pieza (v. fig. 62, sup., p. 170, hueso decorado con cuarto trasero de caballo) fue encontrada en la base del nivel Auriñaciense: «un niveau moyen argileux, très profondément remanié en beaucoup de points et sans stratification apparente, contenant des silex caractéristiques, les unes du Solutréen, les autres de l'Aurignacien... Tout à la base, un frontal de Cheval a été recueilli, portant la gravure en traits larges et profonds d'un arrière-train de Cheval d'un dessin absolument identique à celui du vestibule» (Alcalde, E.; Breuil, H; Sierra, L. 1912, 88). Sin embargo, al cuestionarse críticamente esta obra se ha negado el paralelo entre las obras mobiliar y parietal y la validez estratigráfica: «...il n'y a de commun entre les figures que le fait de représenter une partie du corps d'un cheval et d'avoir été gravées l'une et l'autre d'un trait assez profond...» (Leroi-Gourhan, A. 1968, reedic. 1971, 248). Otros autores se han posicionado a favor de la argumentación anterior, por la inexistencia del pretendido paralelo entre esta representación y las parietales, y por la inseguridad de su posición estratigráfica (Barandiarán, I. 1973a, 133-134); o, por el contrario, han aceptado la atribución estratigráfica de Breuil y añade argumentos estilísticos para encajarla en un momento antiguo: «... Por su técnica de grabado, por la rigidez de la línea del contorno y por cierto envaramiento y estatismo de la figura...» (Jordá, F. 1978b, 40-41) (156).

La conclusión que podría obtenerse es que este recurso, único posible para enlazar ambas manifestaciones artísticas, ha demostrado en la práctica una notable endeblez. Esto no es inconveniente para que, en cualquier estudio de arte parietal o mobiliar se deba pasar inevitablemente por esta etapa comparativa, máxime cuando existen paralelos universalmente aceptados. Una cuestión previa es precisamente la representatividad de la muestra conservada de arte mobiliar y parietal; en todo caso, una pequeña y desigual representación de lo realizado, por condiciones naturales (obras mobiliares en materiales perecederos, variaciones climáticas en santuarios exteriores, destrucción de los yacimientos al aire libre). En este sentido algunos autores sugieren que sólo el 5% de las obras parietales y mobiliares se han conservado (Sieveking, A. 1979b, 97-98). A pesar de la escasez de testimonios, la comparación estilística entre el arte mueble y el arte parietal ha establecido razonables analogías, como la relación temática y técnica entre las ciervas grabadas en los omóplatos de El Castillo y Altamira y los santuarios de ciervas cantábricos, comparación que debería ser profundizada mediante el análisis estilístico.

Hay por ello un repertorio notable de paralelos, en diverso nivel de certidumbre. Entre ellos los que se exponen en el caso de Angles-sur-l'Anglin (plaqueta grababa con cabeza humana y grabado parietal con tema semejante), Roc-de-Sers (plaqueta con caballo grabado en la proximidad del friso esculpido), Tuc d'Audoubert (bisonte modelado sobre plaqueta de arcilla junto a los bisontes modelados), (Mons, L. 1979, 10). Se han establecido una serie de relaciones

(156) Otro ejemplo de la diversidad de posiciones al realizar una comparación lo encontramos en la cueva decorada de Altxerri (Almagro Basch, M. 1981, 52-55).

posibles o no, reales o presumibles, entre yacimientos y santuarios pirenaicos: por la relación técnica entre plaquetas y paredes (plaqueta de Gargas con la «Galerie Aurignacienne» de Trois-Frères, plaquetas grabadas de Tuc-d'Audoubert, Enlène, Labastide con los santuarios vecinos); o por las circunstancias concretas en que los yacimientos han sido colmatados y son homogéneos (Espèche, Fontanet), (Clottes, J. 1989c, 321) (157). Relación también de interés se ha determinado en el Ariège: «los parentescos de estilo, las mismas similitudes son tales, con una trasposición monumental, que el arte mobiliar de La Vache data el rupestre de Niaux». Sobre este paralelo hay que señalar que, si el yacimiento ofrece varias dataciones del 12.435 al 12.910 B.P. (capas 2 y 4), las figuras parietales más elaboradas se encajan entre el 12.250 y el 13.050 B.P., por lo que se podría concluir en el fundamento de esa comparación estilística (Nougier, L.-R.; Robert, R.; 1971a, 342). Entre las relaciones físicas que permiten analogías fundadas (v. ap. 5.3.19, «El tiempo de elaboración...», p. 95), se puede nombrar el caso de Isturitz, pues nos ofrece una serie de obras parietales, cubiertas por estratos del yacimiento situado a su pie. Los excavadores creyeron que las obras eran anteriores al Magdaleniense, porque estaban cubiertas por esos estratos pero otros autores han considerado (Sieveking, A. 1987) que la certeza no es tan evidente, concluyéndose que «...Il semble que ni la critique stratigraphique, ni le niveau d'enfoissement ne permettent de fixer la date des figures d'Isturitz...» (Leroi-Gourhan, A. 1968, reedic. 1986, 268-269) (158).

En cuanto a las bases de comparación **en el Cantábrico**, una relación directa entre arte mobiliar y parietal nace de la identificación de una técnica, el grabado de trazo estriado del arte mobiliar, con un período, el Magdaleniense inferior/antiguo, reconociéndose este grabado estriado en una serie de yacimientos cantábricos e igualmente en las cuevas decoradas de La Peña de Candamo, Llonín, Los Emboscados, El Buxu, Pedroses, Tito Bustillo, Altamira, El Castillo, La Pasiega, Alkerdi (Barandiarán, I. 1989a, 388). En la misma línea, se ha planteado también como propio del Magdaleniense superior-final el relleno de los cuerpos de los animales mediante trazos cortos yuxtapuestos distribuidos en bandas (varilla de Lumentxa, bastones de Valle y El Pendo, tubo de Torre), aunque debe señalarse la relatividad de estas interpretaciones: «...algunos de esos tratamientos convencionales pueden ser considerados genéricamente propios de todo el Magdaleniense...» (Barandiarán, I. 1989a). En general, se han expuesto diferentes paralelos entre arte mobiliar y parietal, como: 1) los animales con zonas rellenas de trazos en cara, pecho y vientre de Altamira, El Castillo, Rascaño, El Cierro, El Juyo, La Viña (en obras mobiliares) y Peña de Candamo, El Buxu, Les Pedroses, Tito Bustillo, Llonín, El Pindal, Altamira, Hornos de la Peña, El Castillo, La Pasiega, Alkerdi, Sovilla, Cobrantes, Los Emboscados (entre los parietales); 2) los signos tectiformes presentes en Altamira y Cueto de la Mina (mobiliares) y El Castillo, Las Monedas, El Buxu (parietales); 3) las cabezas esquematizadas de frente,... (Barandiarán, I. 1994, 68-71). En esta cuestión de las figuras de raspado o estriado como modelado interior se han determinado otra serie de paralelos (Balbín, R. De et Alii 1986, 259-260): en el arte mobiliar la placa de Ekain (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978), los omoplatos de El Castillo y Altamira (Breuil, H.; Obermaier, H. 1935), El Cierro, placas de Tito Bustillo (Moure, J. A. 1982a) y La Paloma (Barandiarán, I. 1973a, 157-158); y en el arte parietal, en el muro de los grabados de Candamo, (Hernández Pacheco, E. 1919; Moure, J. A. 1981), Altamira y El Castillo (Breuil, H.; Obermaier, H. 1935), El Buxu (Obermaier, H.; Conde de la Vega del Sella 1918), Cobrantes (García Guinea, M. A. 1968), Llonín (Berenguer, M. 1982), Altxerri (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976), Tito Bustillo (Balbín, R. De; Moure, J. A. 1980, 1981a, 1983). Un paralelo más estricto, aún, se establece en Tito Bustillo entre las placas grabadas del yacimiento y los conjuntos parietales 1 y 10 (Balbín, R. De; Moure, J. A. 1981c y Moure, J. A. 1982a).

Fruto de estas relaciones entre lo mobiliar y lo parietal ha sido el establecimiento de diferentes tipos de paralelos (Moure, J. A. 1995): a) iconográficos, como las puntuaciones aisladas representadas en cuevas entre el Sella y el Asón; los motivos rojos cercados de Tito Bustillo a Pindal; los escutiformes típicos; los claviformes (Cullalvera, Pindal), con paralelos alejados; los grabados exteriores no figurativos; y ciertas decoraciones del arte mobiliar circunscritas a cuevas cercanas; b) paralelismos estilísticos de composición y conservación, como la pintura roja aplicada mediante tamponado; los grabados de cierva de Altamira y Castillo con sombreado obtenido mediante estriado, raspado o rayado de la zona inferior de la cabeza y anterior del cuello de las ciervas; el arte policromo (Altamira, Castillo, Aguas de Novales), cuya cercanía invitaría a considerar algún tipo de contacto; esquematizaciones de cabra en posición frontal; c) objetos singulares, como los bastones de El Pendo y Valle (sombreado mediante trazos cortos), y los de Castillo y Cualventi, la bramadera de El Pendo y otras pirenaicas, o los rodetes y contornos recortados de Asturias. Sin embargo, se ha interpretado sobre estos paralelos que, en conjunto, forman un cúmulo de circunstancias

(157) También se señala que a partir de excavaciones antiguas resulta mucho más problemático establecer alguna correlación y menos cuando los yacimientos tienen diferentes niveles (Marsoulas, Isturitz).

(158) El autor se inclina por una datación moderna, entre el Magdaleniense IV y el V, por la aparición del reno.

difíciles de evaluar y con rasgos de pretendida localización pero con una distribución más general, que invalida la originalidad geográfica.

También existe de partida una inseguridad en la atribución estratigráfica de las obras, porque algunas están fuera de contexto y porque las atribuciones tradicionales se pueden poner fácilmente en cuestión. Un ejemplo de ello es la azagaya de La Paloma, atribuida por su excavador J. Cabré al Magdaleniense inferior, que se ha datado a comienzos del IX milenio a. C. (Barandiarán, I. 1988b). Para la seriación de los grabados de trazo estriado parietales (sobre esta problemática se recogen otra serie de cuestiones en el cap. 2, apartado 4.2.3, p. 276) tenemos una referencia clara en las obras mobiliares semejantes, que no están exentas de problemas. Si bien, en los yacimientos en que se han localizado, los diversos autores están de acuerdo en su adscripción al Magdaleniense inferior, tenemos como punto conflictivo el de Altamira, cuestión importante porque, además, sirve para determinar una relación estrecha entre el Solutrense superior y el Magdaleniense inferior (Jordá, F. 1964a) (159): «Los omoplatos que aparecieron tres en la parte superior del nivel Solutrense (Alcalde del Río) y tres en el nivel Magdaleniense (excavación Obermaier) eran contemporáneos, ya que se produjo una mezcla de materiales de ambos niveles durante y después de la excavación... es muy posible que también los omoplatos de Altamira sean magdalenienses...» (Utrilla, P. 1989a, 406) (160).

Sin embargo, las técnicas en que se representa el arte figurativo, en función del soporte, suponen una seria **limitación** a las expresiones artísticas, de tal manera que no es fácil a veces establecer un paralelismo exacto entre las diferentes manifestaciones mobiliares o parietales, por ejemplo. En el arte parietal, en general, encontramos tres recursos técnicos distintos, grabado, pintura roja y pintura negra, sin contar los bajorrelieves, además de sus combinaciones, que pueden corresponder también a épocas, tradiciones y significados distintos mientras en el arte mobiliar sólo se han conservado, salvo excepciones, grabados, además de otras manifestaciones menos frecuentes. La dificultad es evidente en el tema de la pintura entre el arte mueble y el parietal, puesto que en el arte mueble cantábrico no se han conservado temas pintados, aunque los hubo a tenor de ciertos restos constatados en objetos decorados (Barandiarán, I. 1973a (161). En principio, la aplicación de una misma técnica determina unas soluciones semejantes y por ello se puede más factiblemente establecer una comparación entre los temas parietales grabados y los mobiliares igualmente grabados. También con los pintados, siempre que la pintura traduzca o exprese lo mismo que el grabado. Este es el caso de la cuevas de Niaux y Santimamiñe, donde las pinturas negras realizan el trazo de los animales y los rellenos mediante líneas paralelas que además de indicar la pilosidad traducen un recurso artístico típico de los grabados del arte mobiliar, como se puede constatar en las cabezas de bisontes de Isturitz. Sin embargo, esta traslación de recursos se puede producir de manera no idéntica, ya que el relleno a base de líneas cortas grabadas del arte mobiliar parece convertirse en un sombreado mediante tinta plana en el parietal.

2) Discontinuidades temáticas, estilísticas y temporales entre ambas manifestaciones. Es este un aspecto interesante en la consideración de los paralelos entre ambos tipos de manifestaciones. Diversos autores han planteado una disimetría de respuestas entre ambos artes, parietal y mobiliar, disimetría al menos cronológica, lo que podríamos llamar desfases o divergencias entre un tipo de manifestación y el otro, o incluso también transposiciones de caracteres de uno sobre el otro tipo de manifestación. La existencia de desfases no invalida la existencia de una serie de elementos comunes entre ambas manifestaciones, puesto que ellas responden a una serie de motivaciones comunes que les son generalmente reconocidas, por lo que se expresan con un mismo código de comunicación, aunque se plasmen sobre

(159) Aunque Leroi-Gourhan, A. 1968a, 71 considera que debería confirmarse en excavaciones precisas.

(160) Sobre los problemas de caracterización de los niveles de cueva tenemos un resumen crítico en Corchón, M. S. 1984/85, y en Fortea, J. 1989a. En este último se recogen las atribuciones de una serie de niveles supuestamente del Magdaleniense medio. Entre ellos, los dos inequívocamente adscritos al Magdaleniense IV cántabro-pirenaico, de Las Caldas 2 (13.400 ± 150 B.P.) y La Viña IV (13.300 ± 150 B.P. y 13.360 ± 190 B.P.) que se relacionan con los de Mas d'Azil. En esta cuestión del encaje cultural se correlacionan los yacimientos de Las Caldas y La Viña con el Magdaleniense con arpones, del que serían exponentes en una etapa inicial, aun cuando en ambos yacimientos los arpones se han recuperado en los tramos superiores de la secuencia reconocida como Magdaleniense IV (en Las Caldas dentro del nivel Magdaleniense, constituido por los subniveles I a IX aparecen arpones en los subniveles I a V; en La Viña, en el techo del nivel IV). Es decir, que habría aquí un Magdaleniense IV sin arpones previo al otro con arpones. En fin, también conviene recordar, tal como hemos apuntado que no parece que las manifestaciones artísticas tengan necesariamente que estructurarse según la idéntica secuencia convencional de sucesión de culturas arqueológicas, y esto ha dado lugar a críticas relevantes poniendo en cuestión la periodización magdaleniense en 6 etapas (Moure, J. A. 1978, 1979a y b, González Echegaray, J.; Barandiaran, I. 1981, Utrilla, P. 1984/85).

(161) En el Cantábrico, Barandiaran, I. 1994, 55 y 58, señala una sola obra mobiliar pintada figurada, hoy extraviada, y algunas obras con restos o manchas de pintura, que pueden tener una justificación tecnológica o completando partes en una cabra esculpida de Tito Bustillo (ojo) y en la cabeza sobre canto rodado de Entrefoces.

distinto soporte y formato. Estos elementos comunes también pueden ser disimétricos, en el sentido de que aún cuando formen parte del trasfondo común, han pasado de ser una plasmación de un tipo de manifestación a serlo de otro. Por ejemplo, técnicamente, figuras del arte parietal traducen en la forma (reducción a la cabeza/cuello como lo exige un marco pequeño, es decir, reducción a lo genérico), en la técnica y en las convenciones de modelado a otras del arte mobiliar. De ahí, yendo un poco más lejos, podríamos considerar si no existe un proceso de difusión desde una forma artística a la otra, así desde el dibujo de la obra mobiliar a la pintura de la pared. En Santimamiñe observamos que los pintores traducen mediante trazo negro obras mobiliares. Podríamos pensar que es al revés, pero está claro que la pintura se ha aplicado linealmente, como si se estuviera grabando (de ahí que se hable en otras cuevas en circunstancias semejantes de dibujo en vez de pintura), y sólo en un momento siguiente se aplican de forma más pictórica mediante manchas, tintas planas y reservas de color, con la finalidad de sugerir volumen.

Este desfase se encuadra en un proceso compuesto por un doble movimiento en el que el arte parietal se expande hacia el interior de las cavernas y posteriormente hacia el vestíbulo, interpretación que parte de un análisis estilístico, con el relativo riesgo que esto conlleva, y de la localización espacial de los santuarios (Leroi-Gourhan, A. 1968a). Este proceso se ha observado en espacios restringidos, como el Pirineo francés: «...bien que l'art mobilier soit très bien attesté à cette époque (La Vache, le Mas-d'Azil, Lortet, Gourdan, Isturitz, etc.), les seuls sanctuaires pariétaux bien datés le sont du Magdalénien moyen (Labastide, les Trois-Frères et le Tuc-d'Audoubert, Fontanet, le Portel)» y «...la présence d'un art mobilier très riche... pose le problème de l'art pariétal du Magdalénien supérieur, qui reste reconnaître à et à définir» (Clottes, J. 1989c, 321 y 325). La no concordancia temática también se constata al comparar el arte mobiliar de las plaquetas con el parietal (Sieveking, A. 1987), lo que abogaría por caracteres de desarrollo específicos en cada tipo de manifestación artística. Otra zona donde se señala esta disimetría es en Quercy, donde el arte parietal se data entre el Perigordiense y el Magdaleniense medio, mientras que el mobiliar lo hace entre el Magdaleniense medio y el Magdaleniense superior (Lorblanchet, M.; Welté, A-C. 1990, 40).

Este desfase, pero referente al Magdaleniense IV, es decir, la existencia de un arte parietal muy relevante y la escasa habitación del período, ha sido también considerado en el Cantábrico, proponiéndose varias soluciones a la cuestión, entre ellas que las cuevas no se habitaron durante la época en que fueron decoradas (Utrilla, P. 1981b). En la misma línea, encontramos la supuesta escasez general de cuevas decoradas durante el Magdaleniense final y su abundancia durante el Magdaleniense medio, que bien podría ser consecuencia de una reconstrucción a priori de la cronología de las cuevas decoradas, quizá inexacta. En el Cantábrico la situación ha sido expuesta en estos términos: «...es bien significativo que se está enrareciendo el arte parietal paleolítico probablemente desde mediados de la fase VII (o Dryas II), y que para el 11.000 B.P. hayan desaparecido las figuraciones animales, incluidas las mobiliares» (González Sainz, C. 1989a, 449), lo que sería reflejo de una cierta territorialización de las comunidades paleolíticas. En esta cuestión del desfase cronológico entre el arte parietal y el mobiliar se ha propuesto un esquema cronológico con tres fases: a) 13.700/12.400 B. P., máximo desarrollo mobiliar y parietal; b) 12.400//11.800, Magdaleniense VI, con arte mobiliar abundante figurativo y sin arte parietal (excepto Otero); c) 11.800/10.700 B. P. sólo con ciertos temas abstractos mobiliares, en arpones (González Sainz, C. 1989a, 254-264). Este desfase se explica apelando a un significado diferente de ambas manifestaciones: «convencional y ritualizado en lo parietal, más decorativo, ocasional y en relación a las expresiones cotidianas en el caso del mobiliar». Esta hipótesis se fundamenta en varios argumentos: 1) la localización el arte mobiliar junto a los restos materiales cotidianos en el lugar de habitación; 2) la inexistencia de complementariedad en los temas, de carácter más ocasional y decorativo, (de lo que son una evidencia los abstractos), con signos complejos abstractos parietales que no aparecen en el arte mobiliar; 3) la distribución temática cantábrica con una cierta polarización caballos/bóvidos (23 y 32% respectivamente, del total) en el arte parietal, mientras en el mobiliar hay una mayor diversificación (162).

Sin embargo, habría que considerar la relación con las obras del Paleolítico superior fehacientemente datadas y la propia evolución final del paleolítico, en sus etapas Magdaleniense superior y Aziliense. En relación con esta cuestión hay que señalar que en el Cantábrico existe una serie de obras de arte, las más realistas de época paleolítica, colocadas inequívocamente en el Magdaleniense superior. Por ello debe

(162) A nuestro juicio la diversidad sería semejante si cambiásemos la frecuencia de ciertos temas por una cuestión cronológica. Así, según los datos que aporta el autor, en el parietal hay tres especies dominantes, bóvidos (33%, de los que los bisontes son el 20% y el uro un 12%), caballos (23%), cérvidos 30% (cierva 17%, ciervo 10%, reno 0,5%), una especie de segundo rango, cáprido (10%) y especies raras, como animales temibles (3%). En el arte mobiliar hay también tres especies relevantes: cérvidos, 46% (cierva 32%, ciervo 9%, reno 4%), caballos, 21%, cápridos 25% y otras más escasa, bóvidos 5%, animales temibles 2%.

aceptarse que las figuras realistas del arte mobiliar del Magdaleniense final no son sino la continuidad de las llevadas a cabo en el Magdaleniense medio. Aceptando esta continuidad, no hay razón para rechazar la posible realización de cuevas decoradas en el Magdaleniense superior con los planteamientos estéticos y técnicos de los santuarios del Magdaleniense medio. Desde este punto de vista, y en una aproximación general, no habría ninguna dificultad para encajar una parte importante de las obras parietales más realistas en ese momento. Esto pondría en cuestión la evolución estilística propuesta por Leroi-Gourhan, A. 1968a para un estilo IV donde se producen cambios cuando menos controvertidos. Por otra parte, la interpretación que realizamos en Santimamiñe parece contradecir este cuadro pues constatamos un arte parietal figurado posterior al Magdaleniense medio/superior y relacionable con los últimos momentos del Magdaleniense, aunque no haya obras mobiliares emparentables con estas parietales.

La cuestión no deja de ser complicada porque el arte parietal se data de manera indirecta y porque los testimonios de arte mobiliar y parietal no dejan de estar sesgados por la conservación diferencial de testimonios. Por ello hay que ser prudentes a la hora de establecer diferencias cronológicas entre lo parietal y mobiliar, reflexión presente en diversos investigadores: «It is difficult to establish the relationship of habitation sites to decorated caves, or of these last to sites with plaquettes, but in some situations the evidence suggets that plaquettes are complementary to caves, rather than a chronological alternative» (Sieveking, A. 1987, 17). En suma, el problema está en si nos encontramos ante un verdadero desfase o bien si no puede ocurrir que los santuarios estén mal considerados cronológica o culturalmente, por ejemplo que los del Magdaleniense medio correspondan no sólo a ese período, sino también, en parte, al superior. Esta última solución encajaría bien con un arte muy conservador y que muestra escasas variaciones a lo largo del tiempo. Por otra parte, también hay que tener en cuenta los sesgos propios de la investigación, que han explicado en un momento posterior muchos de los supuestos vacíos existentes en determinado momento previo, como el del Magdaleniense IV cantábrico.

3) Los temas y la cronología entre el arte mueble y parietal. Podemos establecer una múltiple comparación utilizando tres criterios: 1) dos soportes, el mobiliar y el parietal; 2) ámbitos o espacios geográficos diferenciados, el arte paleolítico francés, Périgord, Pirineos, Cantabria, comarcas geográficas o cada santuario en particular; 3) estilos o cronología diferenciados. Establecer una serie de niveles de análisis parece especialmente necesario para buscar respuestas diferenciadas. Entre ellos, el último nivel de análisis sería el de los santuarios concretos, pues puede ocurrir que en un espacio dado existan santuarios que no tienen una iconografía típica. También hay que considerar que unos pocos conjuntos, por su mayor riqueza relativa marcan la tendencia general de la iconografía, por ejemplo, los conjuntos de El Castillo y Altamira para el arte mobiliar. En fin, se trata de buscar correspondencias y disonancias entrelazando esos niveles.

Cuando planteamos los parentescos mobiliares tenemos que referirnos a aquellas obras de arte mueble donde aparecen temas figurados y, en segundo lugar, a la manera en que han sido realizados, la técnica y el estilo. Desde el punto de vista de los temas podemos considerar la abundancia de cada uno de ellos en el arte mueble, cantábrico o aquitano, áreas preferentes para realizar la comparación, y no sólo por cercanía a la región objeto de estudio. Los temas figurados en el arte mueble se realizan preferentemente sobre algunos tipos de objetos, aquellos susceptibles de desarrollar una decoración figurada, generalmente los que poseen amplias superficies, planas o circulares; entre los primeros, las plaquetas, en piedra o hueso, y entre los segundos los cúbitos de ave o los bastones de mando (Leroi-Gourhan, A. 1968a).

Las plaquetas, con especial énfasis las magdalenienses, han sido estudiadas globalmente: los animales más representados son el caballo y los cérvidos, que son también los animales más frecuentemente asociados; el bisonte aparece con más frecuencia, y más en Pirineos frente a otras regiones, en el Magdaleniense IV si bien es un tema en todo caso secundario; en el Oeste de Francia el caballo se asocia al bisonte y con mayor frecuencia relativa en el Magdaleniense IV aunque no sea tampoco el grupo dominante; y se observan también algunos comportamientos específicos regionales, como la mayor importancia de los cápridos en Pirineos y País Vasco-Cantabria, en el Magdaleniense final, así como los pájaros y peces en Pirineos (Sieveking, A. 1987). Los llamados bastones de mando también han sido especialmente considerados: en 13 aparece el bisonte, y en tres de los cuales se repite el tema; el tema de los bóvidos se reduce en el 68,4 % de las veces a la cabeza; las cabezas de los bastones de Isturitz, Enlène y Le Courbet, tienen un desarrollo de elementos convencionales perfectamente comparables a los más desarrollados de Santimamiñe; parecen encuadrarse en el Magdaleniense medio, aunque su caracterización cultural no deja de ser controvertida (Noiret, P. 1990, 91-94) (163).

(163) Otras obras comparables, como los bastones de La Madeleine (las únicas claramente encuadradas en el Magdaleniense superior), muestran una clara simplificación.

En el arte mueble cantábrico encontramos unos temas específicos como el de la cierva (Barandiarán, I. 1973a, 265-301) que se desarrolla entre el Solutrense superior-final o Magdaleniense inferior (Altamira) y el Magdaleniense Superior (El Valle y El Pendo), pasando por el Magdaleniense Medio (El Castillo) y el Magdaleniense superior inicial de Tito Bustillo. En las figuras de cierva, reducidas a la cabeza con el cuello, siguiendo un convencionalismo de la forma y adecuándose al marco de la obra de arte, se atestigua una evolución estilística: los contornos de las antiguas son más duros; y el sombreado se consigue con un estriado desordenado e inseguro mientras que las figuras del Magdaleniense superior son plenamente realistas, consiguiendo el sombreado con una gradación de líneas cortas y paralelas de diferente longitud que se adecúan con exactitud a los rasgos anatómicos de los animales y a los rasgos fanerópticos y de pelaje. La comparación es semejante en cuanto a los ciervos de Torre, El Pendo o El Valle.

El Magdaleniense superior se nos presenta como una etapa donde las representaciones tratan de ser un fiel reflejo de la realidad. Hemos hecho una comparación estilística entre las ciervas de los omoplatos y la cierva pintada en el techo polícromo de Altamira (v. cap. 2, ap. 4.2.1, paralelos parietales cantábricos, p. 262). El realismo de la cabeza evidencia la similitud de esta última con las cabezas grabadas en el compresor de El Pendo: la línea de contorno se vuelve redondeada, las orejas no aparecen mecánicamente en forma de «V», el sombreado recalca la zona superior de la cara del animal dejando la zona inferior y el cuello sin rellenar, al contrario de las ciervas del Solutrense superior y final de los omoplatos de Altamira. El paralelo parece suficientemente significativo como para considerar una relación directa entre las obras del Magdaleniense medio y superior en el Cantábrico (dado que las dataciones del techo polícromo son relativamente antiguas).

Otros temas, como el del caballo o la cabra pueden hallarse en el arte parietal asociados a colectivos diferentes como el del bisonte o la cierva por lo que no voy a considerarlos pues no proporcionan unos criterios fidedignos. El otro tema fundamental a considerar es el del bisonte. Este no aparece representado con claridad en el arte mueble cantábrico hasta el punto de que hasta recientes descubrimientos sólo había un caso dudoso, o mejor, no identificable. Esto puede hacernos sospechar que es un tema ajeno al área cantábrica y difundido tardíamente sólo en los santuarios parietales, con lo que estos serían más proclives a influencias de otras zonas. O bien no es más que representativo de un momento de la investigación, en el que desconocemos testimonios por haber recuperado una muestra sesgada. Los modernos descubrimientos de este tema en el Magdaleniense medio parecen justificar esto último (v. parte 3ª , ap. 4.2). Por otra parte, el bisonte como tema aparece en algunos santuarios parietales antiguos cantábricos (Benta Laperra y Hornos de la Peña) si bien la cronología de ambos casos es controvertida. Durante el estilo III no existen santuarios cantábricos del bisonte aun cuando aparecen dos tradiciones diferentes: los santuarios de ciervas en rojo (Covalanas, La Pasiega, Areatza) y los del uro en negro (con caballo/cabra y caballo/cierva), como Las Chimeneas. Estos son precisamente los temas usuales en el repertorio del arte mueble cantábrico. En él parecen introducirse modificaciones que suponen un enriquecimiento progresivo temático de tal forma que en el Magdaleniense Superior se constatan felinos (zorros en Santimamiñe y El Castillo), sarrio (Torre y Collubil), reno (Pendo y Urtiaga), pez (aunque existe un posible ejemplar en el Solutrense Final) y serpiente (1 ejemplar también del Solutrense III/IV).

La comparación entre arte mueble y parietal también es posible desde el punto de vista técnico. De este modo, encontramos como criterio que el grabado estriado del arte mueble es asimilable a la policromía en pintura parietal, al contorno grabado y pintado de las figuras parietales y al relleno de diferentes partes del cuerpo con tintas planas (Apellániz, J. M. 1982). Sin embargo, una de las dificultades para aceptar este planteamiento es la articulación de un recurso técnico como individualizador de un santuario, cuando se emplea marginalmente en el total de las representaciones del mismo. Así, sólo se encuentra el grabado asociado a la pintura en una sola figura, tanto en Areatza como en Santimamiñe, por lo que se podría conjeturar que es un recurso marginal o cuando menos no sustancial a la estructura del santuario. Desde el punto de vista temático las representaciones de ciervo-cierva se desarrollan con originalidad en el Cantábrico y también los convencionalismos de representación, como el empleo en el arte mueble del grabado estriado para recalcar diferentes partes del cuerpo del animal, la cabeza y el cuello particularmente. Sin embargo, la policromía y la asociación de grabado a pintura para marcar el contorno del animal no aparecen en ese contexto sino circunscritos a otro ámbito temático: al bisonte (Altamira y Font-de-Gaume), caballo/bisonte (Ekain), caballo/reno (Tito Bustillo). La policromía (o bicromía) se nos presenta técnicamente como un momento final del proceso donde, en primer término, al grabado estriado del hueso le corresponde en pintura una simple mancha de color que se transforma en tinta plana con rapidez (como en la cierva 3 de Areatza). Esta idea vendría dada a partir de la comparación de los santuarios de Covalanas y Areatza, el primero de mayor antigüedad estilística.

En último término hay que tener presente que las

cronologías se establecen sobre obras alejadas en el espacio y, por tanto, deben considerarse a lo largo del tiempo las influencias de los diferentes focos artísticos. Así, del establecimiento del criterio anterior, se extrae que entre los santuarios de Euskal Herria, al margen de Benta Laperra, se incluyen en el Magdaleniense antiguo/medio los de Areatza, Santimamiñe, Ekain, Altxerri, Alkerdi. Pero, sin embargo, en el Magdaleniense antiguo sólo se pueden catalogar como obras de arte mueble los compresores de Bolinkoba, correspondiendo el resto de las obras al Magdaleniense superior: Lumentxa, Santimamiñe, Urtiaga, Aitzbitarte, Ekain, Torre. En esta etapa nos encontramos con obras acusadamente realistas. Esta comparación debería bastar para hacer sospechar que el criterio empleado no es válido. Desde el punto de vista artístico, la comparación entre obras muebles y parietales de niveles Magdaleniense antiguo y Magdaleniense final en los santuarios de Santimamiñe y Ekain, únicos paralelizables, no es posible: sólo existen testimonios muebles del Magdaleniense superior-final. En el Cantábrico, lo Solutrense (7,7%) y Magdaleniense antiguo (20%) representa el 27,8% de las obras realistas y lo Magdaleniense final (V/VI) el 68% (Barandiarán, I. 1973a, 319). Por ello, pensamos que una parte del arte parietal del Magdaleniense medio podría encuadrarse en el Magdaleniense superior. La cueva de Tito Bustillo, con obras mobiliares y presuntamente parietales encuadrables en el Magdaleniense superior inicial, sería un exponente de ello. Bastaría que las tradiciones de pintura negra se hubiesen continuado sin ser sustituidas por los polícromos, lo que parece factible, pues las pinturas monocromas se atestiguan en santuarios del final del Magdaleniense.

5.4.5 LAS VARIABLES DEL MARCO FÍSICO Y NATURAL. Existen otra serie de variables que afectan al conjunto iconográfico como parte de un sistema natural, la caverna, donde se proyectan todos sus caracteres propios: la geología, clima, corrientes de agua, ... Los estudios de Sainte-Eulalie (Lorblanchet, M. 1973) y Lascaux (Leroi-Gourhan, Arl.; Allain, J. 1979) proporcionaron los primeros pasos encaminados a proyectos de conservación de los conjuntos parietales, entre los que destacan Pech-Merle (Lorblanchet, M.; Renault, Ph.; Brunet, J.; Vidal, P. 1981) y Niaux (Clottes, J. 1995a).

Una cueva es un sistema compuesto por aire, agua, superficies rocosas, pintura y flora microbiana. Esto hace necesario un análisis químico y mineralógico de la roca soporte, el análisis de los pigmentos (componentes, aglutinantes y estratificación); la cartografía del recinto; el estudio geológico incluyendo estructura, composición, fisuración, buzamiento y propiedades mecánicas de los estratos, el ciclo hidrológico (pluviometría a nivel edafológico y subterráneo); el estudio del entorno, es decir, la flora, climatología, uso antrópico; la determinación del color de las pinturas (levantamiento colorimétrico determinando la claridad, el cromo y el tono, mediante mapas de puntos de color); la flora microbiana en las tres áreas, aire, agua y tierra; la evaluación de las malformaciones de la superficie, como alteraciones geomórficas (depósitos de sales cálcicas, eflorescencias, descamaciones, fisuras, excrecencias cristalinas, corrosiones,...), mediante un mapa con macrofotografías estereoscópicas. Además de esto, debe establecerse la dinámica interna en función de flujos de materia y flujos de energía (lo que implica el microclima) y los procesos físico-químicos de las superficies, como consecuencia del intercambio de energía entre el agua, el aire y los microorganismos (Villar, E. 1994).

En cuanto a las fases de un estudio sobre este sistema cavernario, serían las siguientes: 1) definición del recinto como sistema físico y caracterización de los elementos que lo constituyen; 2) aislamiento del sistema; 3) determinación de las variables del microclima y sus componentes; 4) elaboración de modelos matemáticos de los procesos naturales que se producen; 5) establecimiento de modelos cuantitativos de la influencia humana; 6) evaluación de medidas a tomar (Villar, E. 1994).

5.4.6 LAS VARIABLES DE LA ACTUACIÓN HUMANA Y NATURAL. LA CONSERVACIÓN. En este campo se pueden citar una serie de cuestiones distintas, como la repercusión directa del uso de la cueva por el hombre y por los animales y el impacto de cambios de las condiciones naturales de la cavidad, todo lo cual se proyecta en la pérdida de información, en alteraciones de muy diversa índole. El interés en constatar desapariciones está en que los conjuntos aparezcan truncados y los análisis puedan ser, en consecuencia, incorrectos (164). De ahí la necesidad de un estudio micromorfológico de la pared, del estado de la superficie, de las corrientes de aire, de la circulación de las aguas (Clottes, J. 1993a,

(164) En Clottes, J. 1993a, 389-400, se considera que la conservación debe ser expresamente tenida en cuenta, aunque usualmente se subestima, concretando que en Niaux numerosas figuras han sido deterioradas por coladas de agua en época indeterminada o que ciertas cuevas con gran vestíbulo no ostentan pinturas pero sí grabados, pudiendo indicar que no se han conservado, como es el caso entre otras de Lascaux, donde en ciertos tramos se conservan restos de la pintura que acompañaba a los grabados. Todo lo cual tiene claras implicaciones en la estructura de lo conservado.

393). Sobre esta cuestión se ha reivindicado que una interpretación más efectiva del arte pleistocénico debería aplicar un «filtro tafonómico», encargándose la tafonomía de la distorsión o de las transformaciones del registro arqueológico, en este caso el paleoarte, a través del tiempo, en relación con la deposición y la preservación (donde se proyectan especialmente efectos naturales) y con el propio registro arqueológico (distorsionado por diferentes grados de subjetividad), (Bednarik, R. G. 1994a). Al hilo de lo anterior, la supervivencia de los petroglifos estaría en función de factores geomorfológicos y la diferenciación espacial del arte parietal y mobiliar paleolíticos europeos impediría su puesta en relación, porque son consecuencia de la diferente distorsión de ambos fenómenos por factores tafonómicos.

Las actuaciones humanas son de variada índole, conscientes e inconscientes: grafitos sobre pinturas negras en Rouffignac, Le Portel y Niaux; destrucción por explotación de piedra contigua (Gabillou), frotamientos por el paso de visitantes; tocamientos con los dedos; trabajos de acondicionamiento de las cavidades (que pueden afectar en diversos grados a suelos y paredes); repasado de figuras al carbón, lápiz o tiza (Clottes, J. 1993a). Estas actuaciones dan lugar a mutilaciones, desapariciones y alteraciones de diverso tipo de la obra de arte.

En cuanto a las causas naturales de degradación, son también variadas (Clottes, J. 1993a, 398): la calcita recubriendo las obras, corrientes de agua, corrientes de aire. A veces son procesos muy rápidos, como el atestiguado en Niaux en 1978 y 1979: migración en semanas de pigmentos formando vermiculaciones, por agua de infiltración, es decir, destrucción mecánica de origen natural, proceso que fue combatido mediante colocación de estalactitas de elastómeros en el trayecto de las caídas de agua (Clottes, J. 1995a). Otras alteraciones naturales son consecuencia de la circulación y composición de las aguas, la climatología, el estado de la pared, la actuación de microorganisnos, la naturaleza de los pigmentos y la botánica (ya que los cambios de vegetación en el entorno de una cavidad pueden traducirse en cambios de la circulación de las aguas).

En este campo de la conservación de los conjuntos, las medidas tomadas ante estas alteraciones han sido variadas, en función del tipo de daño sufrido (Brunet, J.; Vidal, P. 1989): el control de la cubierta vegetal en el entorno de Lascaux mediante fotografía aérea; reacondicionamiento de la iluminación de Font-de-Gaume; estudio de vibraciones, entre otras cuestiones para el caso de Les Combarelles; aislamiento respecto de las aguas de infiltración de los bloques grabados en Teyjat; realización de macrofotografías estereoscópicas de emulsiones distintas para determinar manchas naturales y detalles implícitos en Villars; rebajamiento del suelo y control de las corrientes de aire en Saint-Circq-du-Bugue; cambio de puertas de cierre para aislamiento térmico y garantía de ventilación amortiguada, entre diferentes cuevas citadas. Un caso relevante de limpieza de un conjunto parietal es la cueva de La Baume-Latrone, donde el «Grand Plafond» estaba afectado por actos vandálicos variados, entre ellos acumulaciones de arcilla sobre la superficie, trazos que fueron eliminados mecánicamente, o trazos de negro de humo de las lámparas de acetileno, que fueron disueltos (Maupeou, C. De; Roudil, J.-L. 1989), acción esta última también realizada en el Grand Plafond de Rouffignac.

6. CONCLUSIÓN: FINALIDAD DEL ESTUDIO

La investigación trata de profundizar en el estudio de los documentos artísticos de una serie de cuevas específicamente considerados y de los documentos individuales en sus relaciones con el resto de los que integran cada conjunto iconográfico, a través de la constatación de su entidad y del análisis de los elementos constitutivos de los mismos. Sin embargo, existen algunos elementos que se escapan, como los análisis de los pigmentos o las dataciones absolutas de los conjuntos, que no se han podido llevar a cabo. Pese a ello, un tipo de investigación actual necesita una amplia base constituida por el estudio crítico interno del conjunto de representaciones. Esto quiere ser este estudio, de tal manera que pigmentos y dataciones (en su caso) se puedan realizar conforme a un programa que tenga en cuenta las hipótesis establecidas en esta investigación y por ello no creemos que de esas limitaciones previas se resienta este trabajo. Igualmente queda al margen cualquier interpretación sobre los conceptos que traducen las representaciones, sencillamente porque el nivel de complejidad de la investigación sería excesivo.

El estudio se basa en el levantamiento de versiones de las representaciones sobre la base de calcos directos de las representaciones y en la sistematización del modelo de variables de estudio a aplicar sobre ese repertorio iconográfico. La investigación implica la aplicación de las variables técnicas y estilísticas consideradas en ese modelo en los repertorios iconográficos levantados en tres santuarios parietales de Bizkaia, localizados en el occidente de Euskal Herria, los de Benta Laperra, Areatza y Santimamiñe, y en la distribución espacial de las mismas. Se han establecido las siguientes variables o criterios de estudio, internas y externas: 1) el marco espacial o la cueva; 2) las agrupaciones y figuras aisladas; 3) los

temas (animales, signos y restos desestructurados); 4) las asociaciones temáticas; 5) las técnicas y recursos de aplicación (pigmentos, soporte, construcción del trazo); 6) proceso de ejecución (superposiciones, retoques, añadidos); 7) los paneles principales; 8) el formato; 9) el canon o proporciones; 10) la posición en sí misma y respecto a las demás (lateralidad); 11) la organización de los grupos o composición; 12) el acabado (figuras completas e incompletas) o las convenciones de representación de la forma; 13) la perspectiva; 14) las convenciones de representación del modelado; 15) la actitud y el movimiento; 16) los estadios figurativos; 17) el estilo; 18) la microestructura formal de las representaciones; 19) el tiempo de elaboración o la cueva como proceso gráfico; 20) la organización del santuario; 21) la plasmación espacial de las variables; 22) la interrelación de las variables; 23) la cueva de habitación y el mobiliario iconográfico; 24) la escala geográfica; 25) los paralelos externos; 26) las variables del marco físico y natural; 27) las variables de la actuación humana y natural. En esta proyección de las variables hay que resaltar que los criterios individualmente considerados no son totalmente esclarecedores y sólo su conjunción permite realizar un diagnóstico relativamente eficaz sobre la entidad de un repertorio decorativo cavernario y su relación con otros de entornos geográficos más o menos distantes. La finalidad de la proyección de los criterios de investigación es posibilitar una lectura de la estructura de cada santuario y de su proceso constructivo individualizado. Al mismo tiempo, la aplicación de los criterios planteados previamente, la caracterización de cada uno de ellos y su relación con los otros, en suma su puesta en juego, determinará también el valor relativo de cada una de esas variables de estudio.

Además, el interés del estudio radica en que los tres conjuntos reflejan técnicas, estilos y ámbitos espaciales diferenciados. La investigación de la diversidad de tradiciones que representan, dentro de la general corriente común de la que son muestras, y el contraste entre ellos, posibilitará una proyección más enriquecedora para el establecimiento de la escala regional del arte paleolítico y para la comprensión del proceso general de evolución de ese arte, distorsiones geográficas y complejidad en la escala espacio-temporal que se presentan como rasgos propios del arte paleolítico: «...la evolución del trazado de los animales debe sufrir encadenamientos debidos a la difusión por imitación y sobre este fondo de evolución normal, de innovaciones y de resurgencias.... Innovaciones y resurgencias son por definición fenómenos locales, es decir, que debe existir una microevolución que engarza temporal y regionalmente sobre la macroevolución...» (Leroi-Gourhan, A. 1992, 185). En la proyección general de cada santuario a la secuencia general se trata de caracterizar, sobre la base de un modelo regional, la evolución particular, y especialmente ciertas etapas hasta ahora escasamente atestiguadas en el arte parietal, particularmente el final del arte paleolítico. Por ello, el fin último de la investigación es la caracterización del desarrollo y la disolución del arte paleolítico parietal en una región atendiendo a los modelos de tres santuarios diferenciados, engarzando esta cuestión con la manera en que se proyecta en la evolución general del arte paleolítico el modelo regional plasmado en esas cuevas decoradas.

PARTE 2ª

LOS SANTUARIOS PALEOLÍTICOS PARIETALES DE BIZKAIA: BENTA LAPERRA, AREATZA Y SANTIMAMIÑE

CAPÍTULO 1

EL SANTUARIO EXTERIOR CON GRABADOS DE BENTA LAPERRA (KARRANTZA, ENKARTERRI, BIZKAIA)

1. INTRODUCCIÓN: SITUACIÓN, DESCRIPCIÓN DE LA CUEVA, HISTORIOGRAFÍA DE LAS INVESTIGACIONES

1. Situación. La cueva se localiza en el valle de Karrantza, que forma el municipio más extenso y occidental de la provincia de Bizkaia, en la región histórica de Enkarterri-Encartaciones (v. fig. 9, localización de los principales yacimientos con arte mueble y parietal del territorio). Karrantza es una cubeta (Hazera, J. 1968, 165-171), que nutre a la corriente fluvial del Asur o Mayor (Sasia, J. M. 1966, 106) desaguando en el Asón a través de un desfiladero abierto en caliza urgoniana, en cuya entrada se sitúa la cueva (v. fig. 10, situación de la cueva y de las del entorno geográfico cántabro con santuario paleolítico). La caverna se encuentra en la barriada de La Cadena, en proximidad a un grupo de casas colindante con Cantabria, Benta Laperra. Resulta fácilmente observable desde la carretera Karrantza/Ramales



Fot. 1: Emplazamiento de la cueva de Benta Laperra, al pie del monte Mirón.

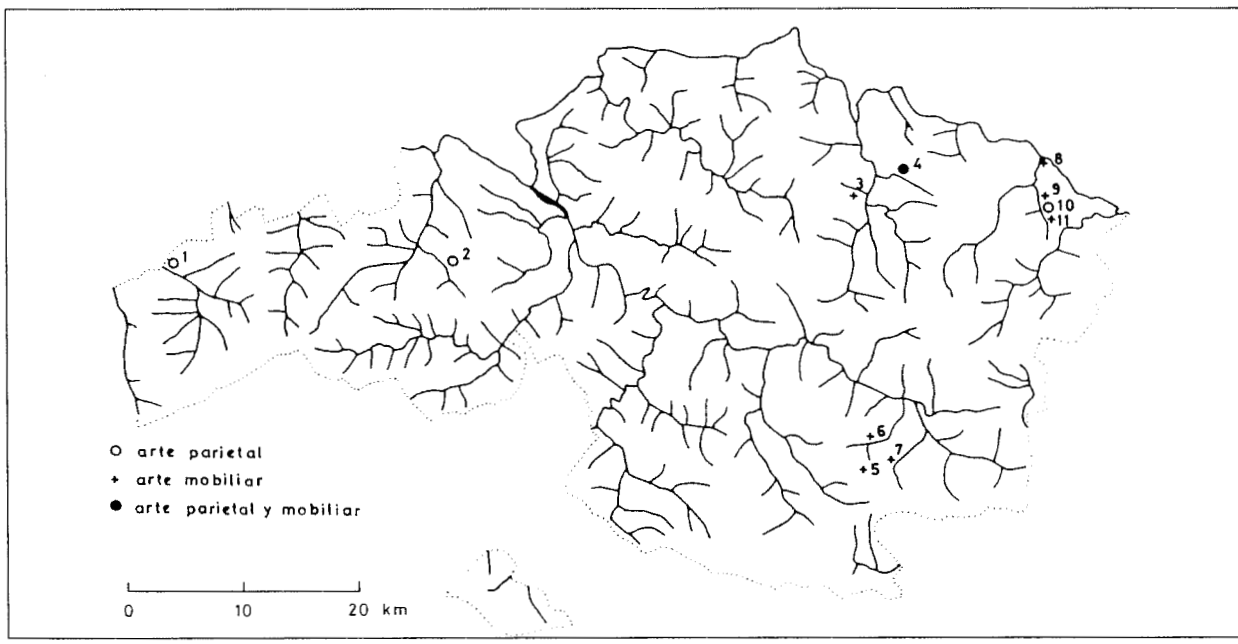


Fig. 9: Mapa de Bizkaia. Situación de yacimientos con arte paleolítico parietal y mobiliar: 1. Benta Laperra; 2. Areatza; 3. Atxeta; 4. Santimamiñe; 5. Atxuri; 6. Silibranka; 7. Bolinkoba; 8. Lumentxa; 9. Abittaga; 10. Goikolau; 11. Atxurra.

cuando nos acercamos al límite provincial, puesto que la boca es de grandes dimensiones y se abre en una pared vertical de gran visibilidad, a escasa distancia del fondo del valle (v. fot. 1). En la citada pared se ubican otras tres cuevas, aunque la más notoria de las bocas corresponde a la del santuario.

Las coordenadas correspondientes a la red Geodésica Europea Unificada son: long., 3° 23' 19"; lat., 43° 15' 16". Las coordenadas U.T.M., referencia a la cuadrícula kilométrica: x= 468405; y= 4789225, según la hoja 60-I-III, «Carranza», del Mapa de Vegetación de la Comunidad Autónoma del País Vasco (165), E: 1/25.000. Altitud: 140 m. Se emplaza en la base del monte Mirón (709 m.), la punta más occidental del macizo calcáreo de Peñas de Ranero. La cresta superior está dominada por el complejo de vegetación de roquedos, a cuyo pie se desarrolla el brezal/argomal/helechal atlántico. A continuación, en una ladera de fuerte pendiente se extiende de manera notable, aunque crecientemente afectado por la cantera de La Cadena, el encinar cantábrico, bosque que lleva el nombre de El Bortal, donde se enclava la cueva. El macizo se compone de calizas urgonianas del Cretácico inferior, (v. Mapa Geológico de España, E: 1/50.000, Hoja «Valmaseda»), (166).

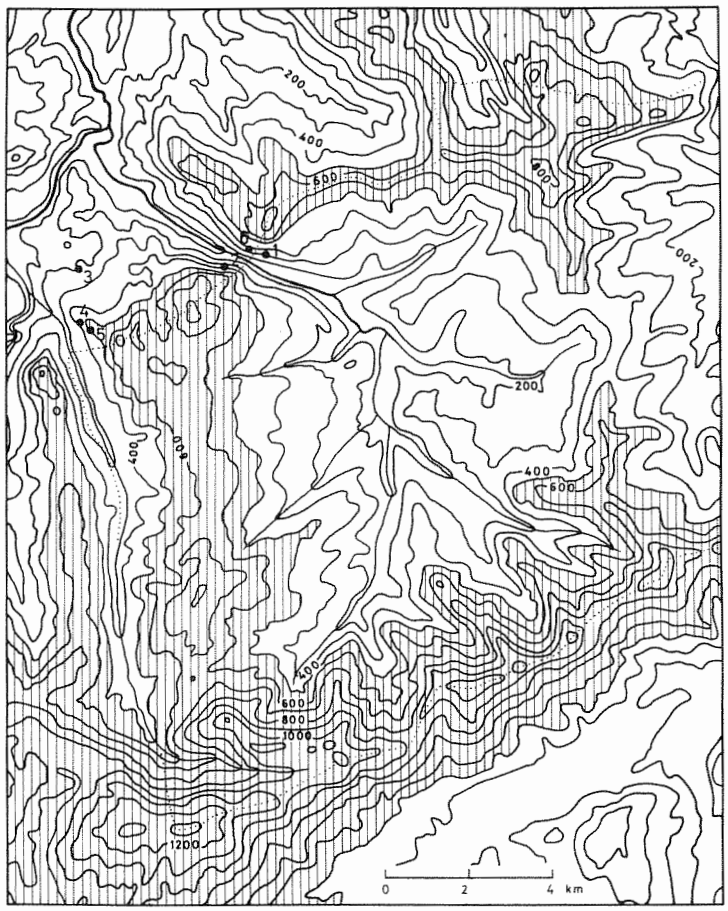


Figura 10: Plano topográfico de Karrantza E: 1/100.000. Situación de la cueva y las del entorno geográfico cántabro, con santuarios paleolíticos: 1. Benta Laperra; 2. Sotarriza; 3. Cullalvera; 4. La Haza; 5. Covalanas; 6. El Arco.

En el área topográfica cercana, ya en la provincia de Cantabria, aparecen otra serie de cuevas con pinturas rupestres, como las de Sotarriza y El Arco a escasa distancia de Benta Laperra, en la misma garganta citada anteriormente y las de Covalanas, La Haza y Cullalvera en el entorno inmediato a Ramales, donde confluyen el Asón y el río Mayor o Karrantza (v. fig. 10). En el emplazamiento de estos santuarios debemos destacar que Benta Laperra y Sotarriza se sitúan en la misma entrada al valle de Karrantza, en lo que debió ser el espacio geográfico o cazadero principal de la comunidad que levantó a lo largo del tiempo ambos santuarios y cuya cueva o yacimiento de habitación principal, pues ninguna de las dos tiene esa categoría, debe encontrarse cercana a ellas (167). Lo mismo puede decirse de las otras cuevas de La Haza y Covalanas respecto al valle de Lanestosa, paralelo al de Karrantza hacia el W. Esta relación espacial de cuevas y yacimientos (168), aunque no es totalmente determinante, debe ser considerada en la búsqueda de rasgos comunes entre lugares cercanos. Esto será posible mediante el estudio comarcal del arte paleolítico, en nuestro caso considerando el Alto Asón (v. ap. 4.2, «Benta Laperra y las cuevas del entorno...», p. 171).

2. Descripción de la cueva. La cavidad se abre en las calizas urgonianas (Rat, P. 1959, 162-166) del monte Mirón, orientada a 40° SW. Presenta una gran boca de 7 m. de anchura por una altura de 11 m. El vestíbulo que acoge esta boca es de dimensiones reducidas (4 x 8 m.) y en ligera pendiente hacia el exterior (v. fig. 11, planta y alzado de la cueva). Traspasado el mismo aparece un desnivel casi vertical de 4 m. que hay que ascender para acceder a una balconada de 1,8 m. de anchura donde se encuentran las

(165) Departamento de Urbanismo, Vivienda y Medio Ambiente, Gobierno Vasco, 1990.

(166) Instituto Geológico y Minero de España. Madrid, Ministerio de Industria, 1978.

(167) No se debería descartar que ese papel lo haya desempeñado la cercana cueva de Polvorín, en algún momento de su secuencia de habitación.

(168) Un análisis pormenorizado de yacimientos y características de su entorno en Straus, L. G. 1979.

primeras representaciones, abstractas. De ella parte una galería de 10 m. de longitud, 4,6 m. de altura y cuya anchura oscila entre 2 y 4,7 m., donde se emplaza el santuario. Consta de una sala de planta triangular «Hartzaren Gela» (Sala del Oso) que acaba en una sima de 20 m. en vertical que da paso a una red de galerías (G.E.V. 1978, 20-21).

El lateral izquierdo de la sala primera es una pared suavemente curvada donde se marca un antiguo nivel de formación de la cueva, a 1,20 m. de altura. Sobre él hay un saliente de forma redondeada que se desarrolla a 2 m. de altura. Aquí se localiza el grupo 1, compuesto por las representaciones 3 y 4 (v. fig. 11). En el lateral derecho de la sala se observa el mismo nivel de formación citado en el lado izquierdo, que define una superficie rehundida y se desarrolla a una altura que oscila entre 1,10 m. hacia el exterior y 1,60 m. hacia el interior. Este antiguo nivel crea un plano que se corta con otro en un ángulo de 45°. En la zona superior, y por lo tanto en una situación intermedia entre techo y pared lateral, se localizan los grupos 2 y 3 (representaciones 5 a 11).

3. Historia de los descubrimientos y de las investigaciones. La primera representación descubierta corresponde al oso (n° 5), gracias a Lorenzo Sierra, en el año 1904. En 1906 M. Cartailhac y H. Breuil realizaron los descubrimientos de los bisontes 4, 6 (dado como bóvido), 9 y de los signos de entrada (Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L. 1912, pl. VI). Finalmente el bisonte 3 fue constatado por el arcipreste de Karrantza, M. López, en 1950. Otros trazos de menor entidad debieron ser percibidos por estos investigadores aun cuando no haya referencias explícitas a ellos. El yacimiento arqueológico fue determinado, así como el de Polvorín, en 1931, por T. Aranzadi y J. M. Barandiarán, practicándose un sondeo de 70 cm. de profundidad (Barandiarán, J. M. 1958 y 1978a; Barandiarán, I. 1967, 203-204). La atribución cultural de los estratos no es clara por la escasez de materiales, aunque en los supuestos del paleolítico se apunta a un momento antiguo: «tal vez pertenece a esta época <Auriñaciense> la industria lítica de la capa inferior de la zona excavada, y al final del Neolítico la de la capa superior» (op. cit. 1978a, 129).

2. DESCRIPCIÓN SISTEMÁTICA Y CRÍTICA DE LAS REPRESENTACIONES

2.1 CRITERIOS METODOLÓGICOS

En la descripción de las figuras seguimos los dibujos realizados por nosotros sobre calcos directos de las representaciones comparándolos con reproducciones efectuadas con anterioridad por otros autores, considerando también las identificaciones zoomórficas controvertidas. Esto viene motivado tanto por acercarse al tema de la conservación como por propiciar un diagnóstico lo más certero posible de la representación en cuanto a técnica y estilo, e igualmente también la identificación, con las mayores garantías, de la especie realizada. Al respecto hay que señalar que Breuil (Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L. 1912, 343) realizó calcos directos (v. parte 1ª, ap. 1, «El... repertorio... de base», p. 6) si bien con presupuestos metodológicos distintos, siendo también dignas de mención las fotografías de la obra citada. En cuanto a los dibujos de Barandiarán, J. M. 1978a, se pueden considerar una variante de los anteriores. El G.E.V. 1978 efectuó los dibujos a partir de fotografías a escala general que se presentan publicadas junto a ellos, por lo que tampoco se ajustan en los detalles a los originales, pudiéndose considerar esquemas de lectura. Las versiones de Beltrán, A. 1971 parecen acercarse más a los originales si bien los contornos no registran con total fidelidad las inflexiones de las líneas que conforman los animales.

En nuestro caso, la realización de las versiones dibujadas ha sido procesual, llevándose a cabo un alzado sustancial con luz diurna y otro nocturno de comprobación únicamente con luz artificial. Ambos han posibilitado una lectura más detallada, al aportar rasgos complementarios (169). Además se han señalado en el dibujo matriz los accidentes de la pared, como roturas, grietas, líneas de fractura o concreciones estalagmíticas, que se recogen en la descripción. Esto ha servido para la elaboración de dos versiones dibujadas, una sobre fotografía (por lo que las proporciones de los elementos trazados cambian respecto a los calcos directos) y otra en la que se filtran estos accidentes dejando sólo los trazos obra humana, dibujo definitivo que facilita la lectura visual de las representaciones. Se ha tomado igualmente un levantamiento fotográfico, si bien por las características del grabado y por limitaciones técnicas, no aporta una información sustancialmente relevante en cuanto a los trazos grabados, aunque sirve para la comprobación de los mismos y para la determinación de pequeños detalles. Sí tiene en cambio un alto valor en lo que respecta a la morfología y a los accidentes de la pared y en la búsqueda de rasgos grabados menores, puesto que la manipulación del ángulo de inflexión de la luz a voluntad permite una lectura diferente y más reposada.

El hecho de que la pared ostente diversas fracturas permite constatar que se han perdido algunos trazos y lleva a conjeturar que quizá también parte de alguna figura (como la parte anterior del bisonte 4), si

(169) En Ucko, P. 1989, 306 se señala la importancia de la variación en las fuentes de iluminación, siendo esta cuestión uno de los objetivos del estudio de Hornos de la Peña, encaminado a revelar líneas distintas a las observadas por investigaciones anteriores.

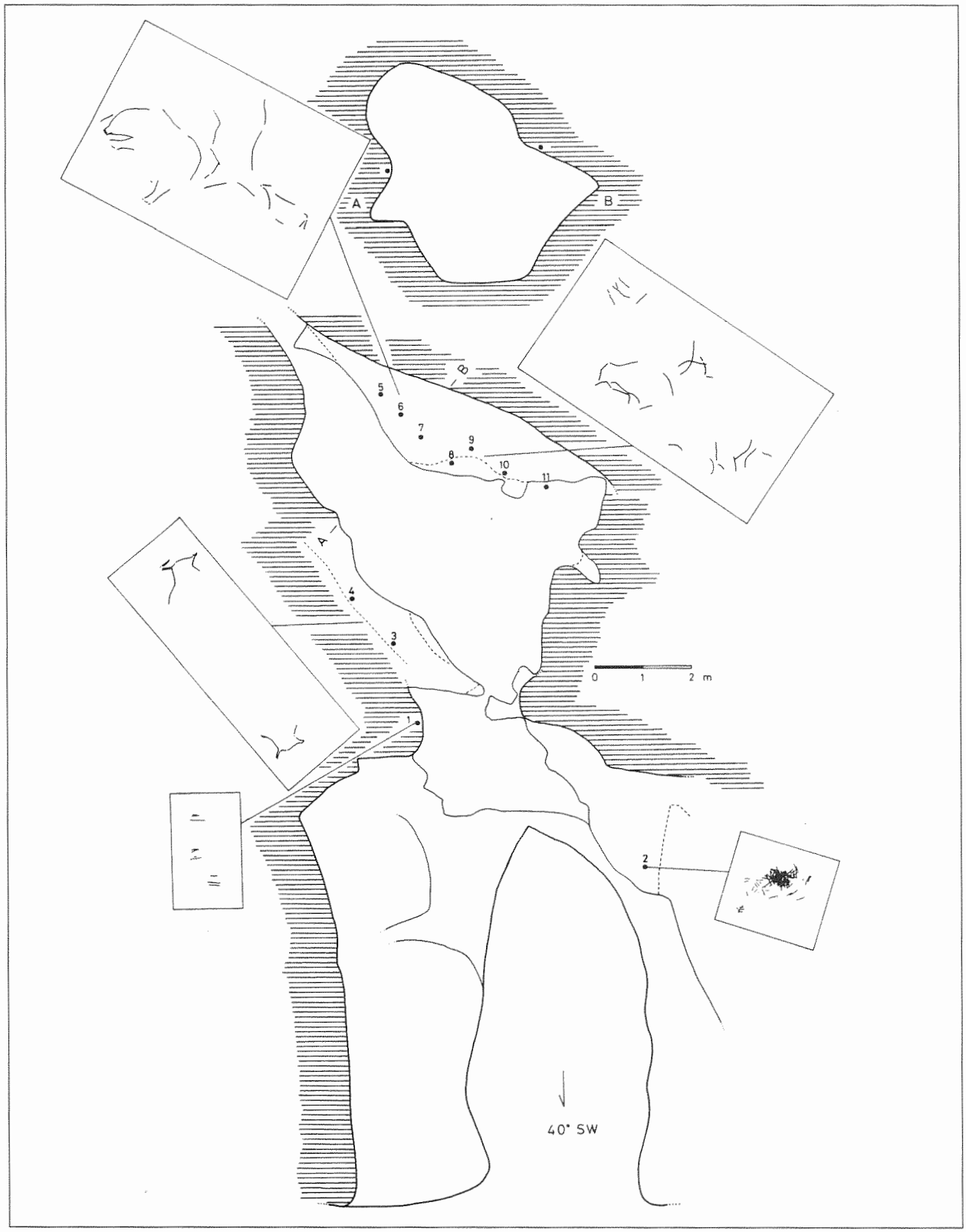


Fig. 11: Planta y alzado de la cueva de Benta Laperra. Distribución de las representaciones en la sala «Hartzaren Gela».

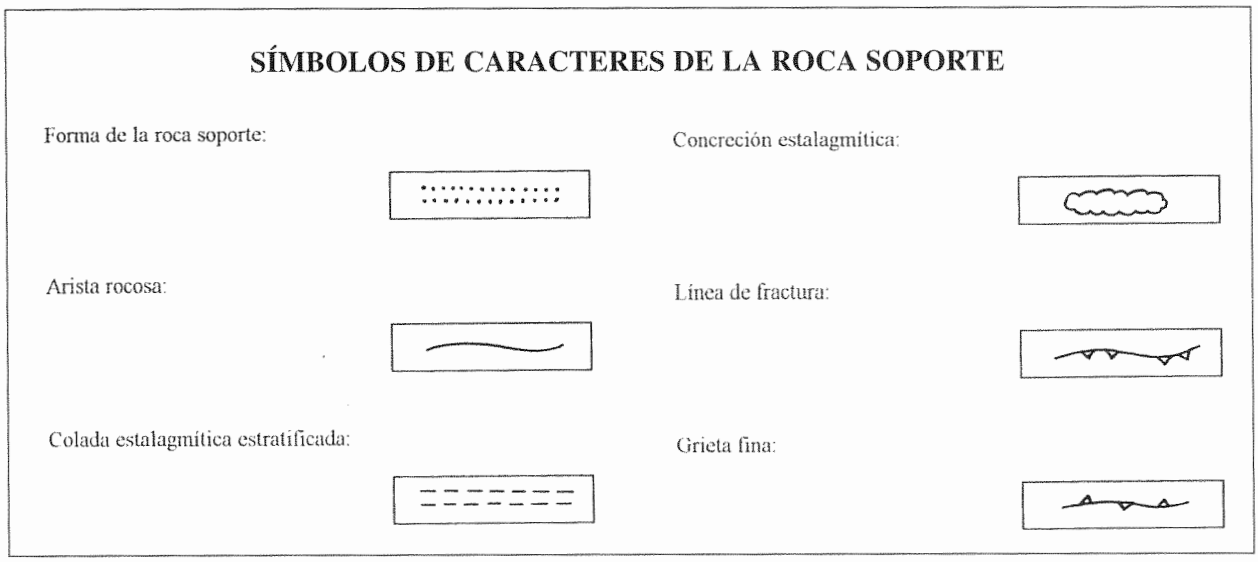


Fig. 12: Benta Laperra, símbolos de caracteres de la superficie rocosa para las figuras con definición del soporte.

bien no parece que haya mutilaciones importantes en las áreas de decoración. De acuerdo con la adecuación de las representaciones al espacio se han dividido las figuras y signos en grupos, numerándose correlativamente de izquierda a derecha. Así, se consideran primero las dos agrupaciones de líneas del exterior de la sala decorada o vestíbulo, la primera la que se encuentra justo a la entrada de la sala cuando se accede al santuario y la segunda la que queda en el lateral derecho en un plano superior. En un segundo momento se tienen en cuenta las representaciones de la sala propiamente dicha, primero las del lateral izquierdo, reunidas en un solo grupo, y en segundo lugar las del lateral derecho, divididas en dos grupos, por razones que se justifican más adelante (v. fig. 11 con la distribución de las representaciones y el desarrollo espacial de las mismas en el desplegante 2 del anexo gráfico). En la relación de las representaciones (170) colocamos entre paréntesis una referencia a otras sistematizaciones seguidas en diferentes estudios sobre el santuario. Consiste en la abreviatura del autor del estudio y el número de su propia relación. Así, «BEL» se refiere a Beltrán, A. 1971 y «AP» a Apellániz, J. M. 1982, aunque la numeración de este último autor no abarca todo el colectivo de representaciones.

En cuanto a la conservación de las representaciones, poco se puede decir pues no ha sido objeto de ningún estudio particular. En principio no debería descartarse que los grabados hubiesen asociado pintura y cualquier investigación futura se debería plantear esta hipótesis, ya que santuarios exteriores con figuras más profundamente trazadas, como los bajorrelieves de Cap Blanc, estuvieron pintados (Roussot, A. 1972), aplicación técnica que también parece constatarse para grabados profundos en La Viña (Fortea, J. 1992). Puede ser un impedimento para valorar esta cuestión el hecho de que los trazos de una serie de figuras se repasasen con tiza y la posterior limpieza de la misma (171). Al margen de estas cuestiones hay que señalar, por su posible valor cronológico y también como prueba de autentificación, que en la rep. 11 el trazo grabado se encuentra parcialmente tapado por una colada estalagmítica.

2.2 DESCRIPCIÓN DE GRUPOS Y REPRESENTACIONES

Se emplazan en dos espacios, en la repisa «Atarikoa» (Vestíbulo) o balconada externa a la sala y dentro de ella «Hartzaren Gela» (Sala del Oso), (v. fig. 11). Ambos están separados por una colada estalagmítica ahora fragmentada. Hay que señalar previamente un rasgo común a todas las representaciones, el del soporte. Todas ellas se han realizado directamente sobre la pared de roca caliza de la cueva.

(170) Hay que señalar que hemos prescindido del grabado nº 7 de la relación que publica el G.E.V. 1978, 22, 26 y 29, por no considerarlo prehistórico.

(171) Desconocemos quién lo hizo y bajo que criterios se han llevado a cabo ambas acciones. En cuanto al repasado con tiza o al carbón de los grabados para facilitar su contemplación, no es un caso ajeno al arte parietal, y se constata su empleo incluso entre investigadores con el objeto de facilitar la realización de versiones de las figuras en entornos muy enmarañados o mal conservados, como fue el caso de las cuevas francesas de Labastide, Comarque, Chabot, Cap Blanc, Marcenac, Pair-non-Pair, tal como señalan Clottes, J. 1993a y Lorblanchet, M. 1989a.

2.2.1 SIGNOS DE ENTRADA DEL ESPACIO «ATARIKOA» (VESTÍBULO), REPS. 1 Y 2

Estos trazos que comprenden las representaciones 1 y 2 se encuentran en la balconada de entrada a la galería de la cueva, «Atarikoa» (Vestíbulo). La anchura de la balconada es de 3 m. y la altura de la cueva en este lugar de 4 m. sobre el vestíbulo de entrada. A medida que avanzamos hacia el interior encontramos los trazos de la representación 1 que se localizan a la izquierda, en una colada estalagmítica, a 2 m. en horizontal del comienzo de la balconada (v. fig. 11, nº 1) (172). Dicha colada, fracturada en la actualidad, tuvo una extensión mayor, lo que dificultó el paso hacia el interior de la cueva, aislando la sala de los grabados figurados que se emplaza a continuación.



Foto 2: Benta Laperra, rep. 1, varios grupos de rayas cortas paralelas grabadas en la balconada previa a la sala decorada.

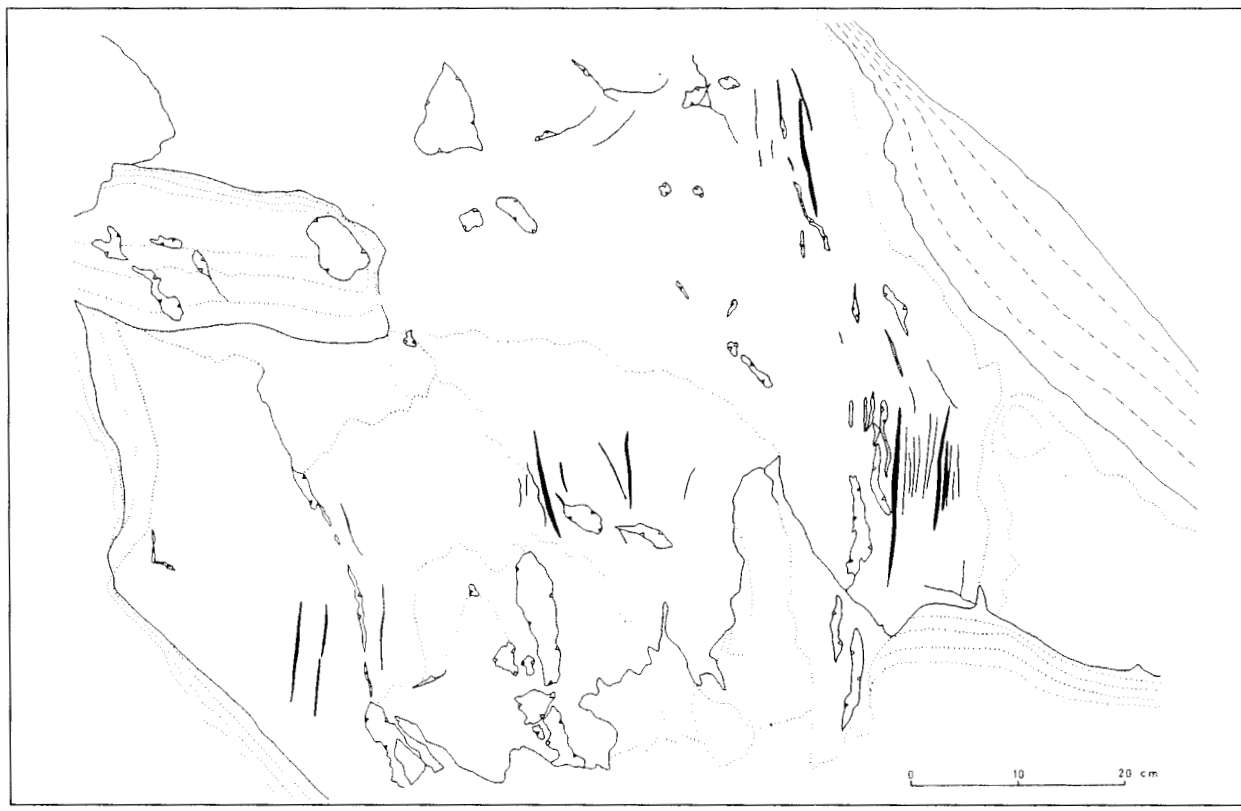


Fig. 13: Benta Laperra, rep.1, rayas cortadas paralelas en la balconada a la entrada de la sala y definición del soporte.

(172) La línea continua que aparece en cada figura o versión levantada indica el trazo grabado en la pared. En general, cuanto más ancha es mayor profundidad denota, ya que la sección del trazo más usual en las obras de la cueva es en «v».

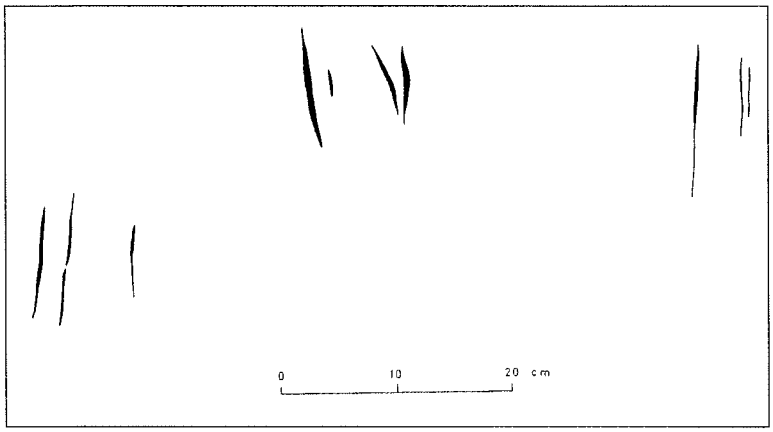


Fig. 14: Benta Laperra, rep. 1, rayas cortas paralelas en la balconada a la entrada de la sala.

Los signos que componen la representación 2 aparecen a la derecha de la entrada a la galería (v. fig. 11, nº 2), en un nivel superior al que ocupan los trazos de la representación 1. Están situados en una plataforma a 90 cm. de altura y a una distancia de 2,75 m. del arranque del suelo de la balconada. La distancia con respecto al saliente de la entrada (final de la escalera actual) es de 4,6 m. El grupo de signos está delimitado por el borde rocoso de la plataforma y por una roca desprendida del techo. El suelo donde se localizan es liso, si bien aparecen algunos pequeños huecos en el mismo, en la zona más externa (v. para los signos Casado, P. 1977, 43-44).

A) Rep. 1: Rayas cortas paralelas (AP 1). Se localizan sobre una superficie vertical, lisa, con una leve incurvación intermedia, a 45 cm. del suelo (v. fot. 2) (173). Los grabados se sitúan bajo esta incurvación (v. figs. 12 y 13). Asimismo, la superficie presenta grietas de trazado vertical que en ocasiones dificultan la identificación, particularmente en la zona derecha, apareciendo hacia la zona inferior algunas concavidades y fracturas antiguas de la pared, que no parecen haber afectado a los trazos grabados.

Esta representación consiste en tres grupos de líneas cortas y paralelas, de diseño vertical (v. fig. 14). La primera línea a la izquierda y la última a la derecha delimitan un campo de 62 cm. de long. El grupo de la izquierda lo componen 3 líneas paralelas de entre 6 y 11,5 cm. de long. separadas entre sí 2 y 5 cm. El grupo del centro se encuentra a 17 cm. a la derecha y a nivel superior del precedente. Se compone de cuatro líneas agrupadas de dos en dos, siendo las de la derecha convergentes y las otras dos paralelas. La separación entre ellas es de 5 cm. y su longitud oscila entre 2 y 10 cm. El grupo de la derecha, a 24 cm. del anterior, lo forman 3 líneas paralelas de longitud comprendida entre 4 y 13 cm., encontrándose la primera aislada y las dos restantes emparejadas. La distancia de la primera a las restantes es de 4 cm. El trazo presenta sección triangular, en «V», adelgazándose en los extremos, de forma apuntada. La anchura máxima es de 7 mm. y su profundidad máxima de 3 mm. Además de las descritas, aparecen otras líneas paralelas levemente marcadas, especialmente numerosas en el grupo tercero pero también presentes en los otros dos (v. fig. 13), que no se reflejan en el calco sintético por asimilarse al tipo de líneas de erosión naturales que se pueden observar en la parte superior del panel y que se caracterizan por ser de mayor longitud que las catalogadas, posiblemente consecuencia de escorrentías superficiales por la pared.

B) Rep. 2: Líneas entrecruzadas (BEL 4/ AP 2). El conjunto de trazos, en número de unos 116 teniendo en cuenta la dificultad de seguir algunos parcialmente conservados, se encuentra delimitado a su derecha por un pliegue del borde rocoso y en el lado opuesto por una pequeña pared vertical. El suelo donde se asientan es liso con suaves ondulaciones y presenta pequeñas concavidades en la zona más próxima a la boca, algunas desarrolladas entre las líneas grabadas (v. figs. 12 y 15, y fot. 3).

Se trata de un grupo de líneas entrecruzadas de poca longitud, que ocupan un campo de 72 cm. de

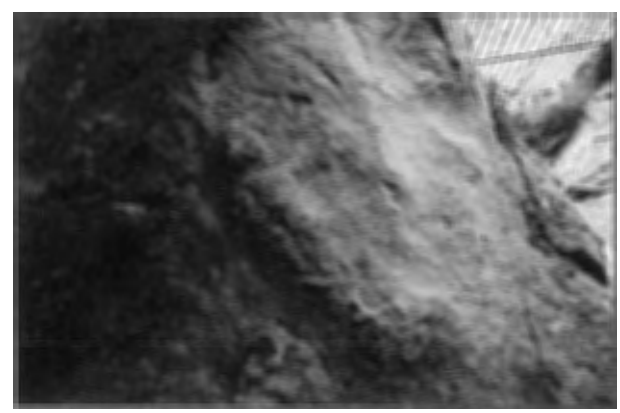


Foto 3: Benta Laperra, rep. 2, líneas entrecruzadas grabadas en la balconada previa a la sala decorada.

(173) No hay una correspondencia formal exacta, en los contornos y las proporciones de los grabados, entre los calcos directos y las versiones del soporte realizadas sobre fotografía, como consecuencia de las distorsiones que se producen en la documentación fotográfica por efecto de la posición en que se ha tomado la fotografía y la forma del soporte parietal. Sin embargo cada tipo de versión aporta una cierta cantidad de información, siendo ambas complementarias.

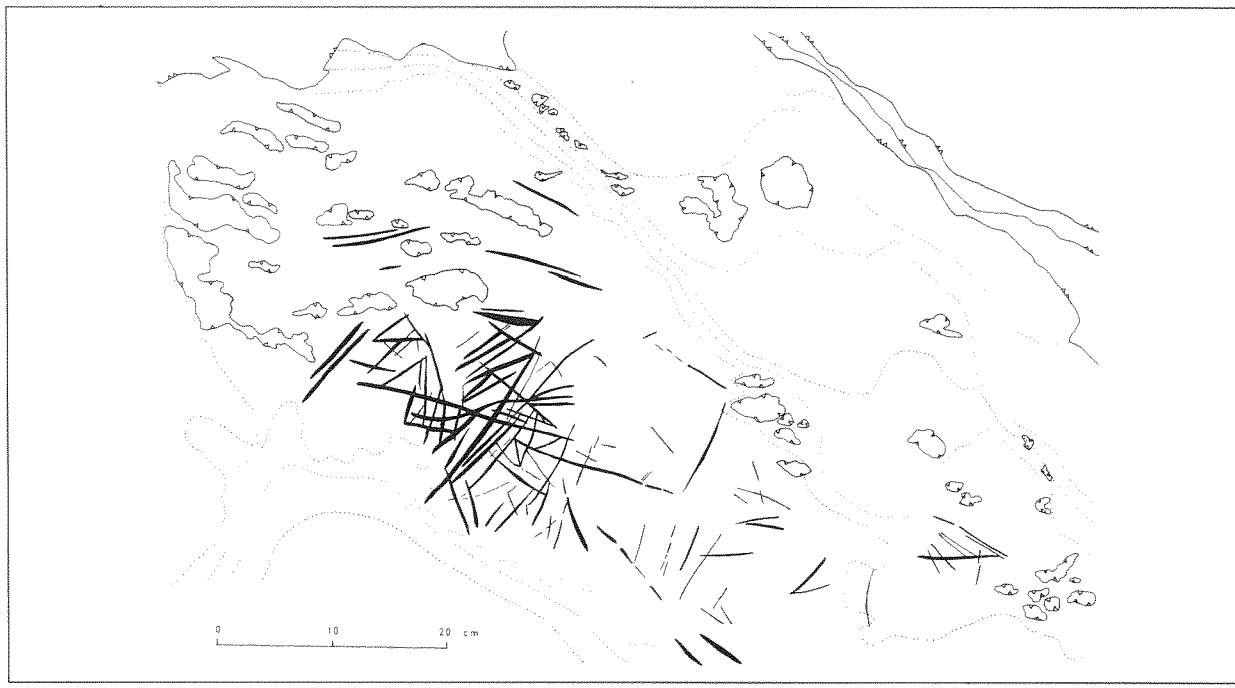


Fig. 15: Benta Laperra, rep. 2, líneas entrecruzadas en la balconada de entrada a la sala y definición del soporte.

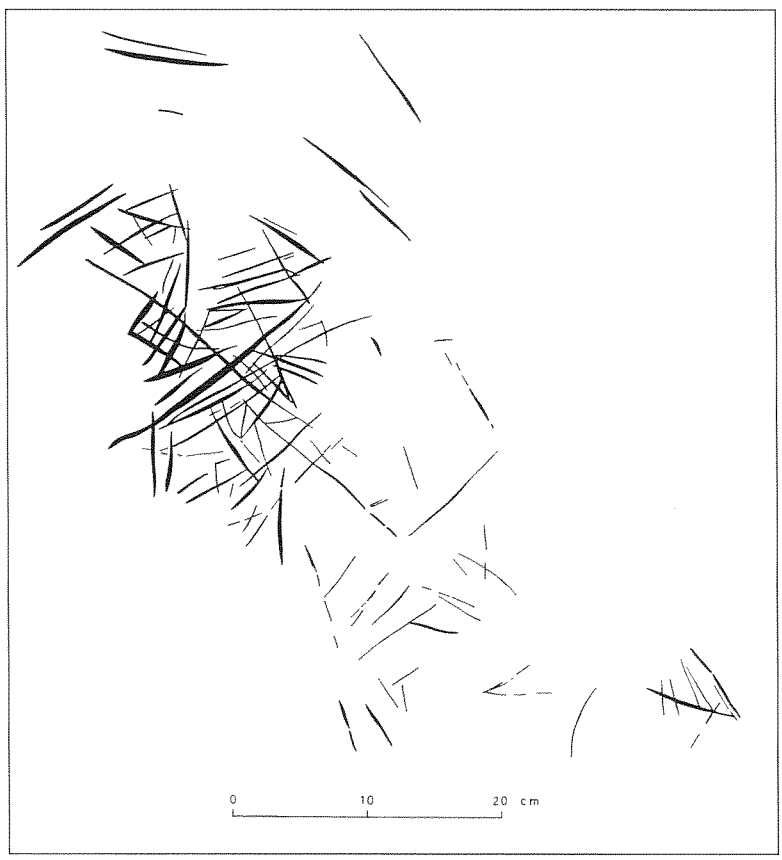
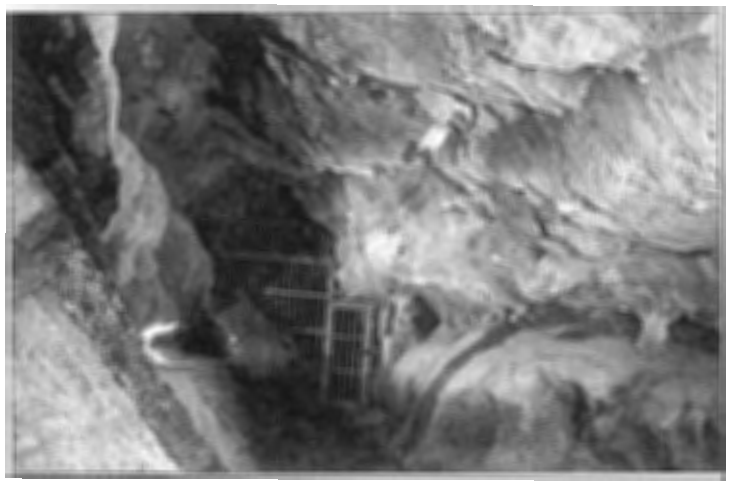


Fig. 16: Benta Laperra, rep. 2, líneas entrecruzadas en la balconada de entrada a la sala.

largo por 35 cm. de ancho (v. fig. 16). En la zona central aparecen dos líneas más profundas, de sección triangular, que se cruzan formando un aspa. La longitud máxima de las líneas es de 20 cm. El trazo es recto o ligeramente curvado; al cruzarse delimitan áreas triangulares o cuadrangulares. El conjunto tiene una cierta concentración en un área de 30 x 20 cm^2 rodeada por líneas menos perceptibles. La técnica es semejante en todo él: se trata de un grabado de sección triangular que oscila entre 3 y 5 mm. de profundidad y otro tanto de anchura, que se va adelgazando hacia los extremos progresivamente. Vemos asimismo que algunos trazos de sección profundamente marcada terminan simplemente en un trazo inciso muy débil. Esto nos muestra que las líneas más profundas se han conseguido profundizando paulatinamente en la zona central del surco previamente inciso.

2.2.2 LA SALA DEL OSO «HARTZAREN GELA»

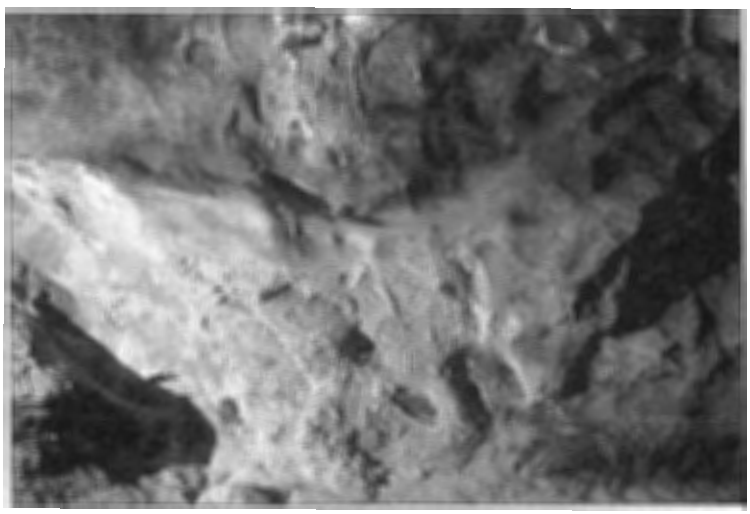
El conjunto de representaciones se desarrolla en esta primera sala de la cueva a manera de vestíbulo colgado, con una superficie de 32 m^2 (v. fig. 11 y fot. 4).



Fot. 4: Benta Laperra, la sala "Hartzaren Gela" con los dos laterales decorados. En primer término, abajo a la izquierda, la estalagmita de cierre.

2.2.2.1. Grupo 1: Representaciones 3 y 4, lateral izquierdo de la sala «Hartzaren Gela»: Está formado por las dos únicas figuras realizadas en el lateral izquierdo de la cueva, representaciones 3 y 4, correspondientes a bisontes. Ambas figuras están separadas por una distancia de 1,36 m., pero entre ellas se establece una relación por su emplazamiento, ya que son las únicas figuras del lateral de la caverna y se colocan en un friso natural a altura semejante, y por su disposición enfrentada, lo que obliga a considerarlas parte de un mismo grupo (v. fig. 17 y fot. 5). El primer rasgo que las relaciona es el soporte. Se localizan sobre una misma pared, frente al resto de las representaciones. Su presencia está además realzada ya que se encuentran en un mismo saliente rocoso, a modo de panel, relativamente paralelo al suelo de la cueva. La separación de las figuras puede muy bien responder a una limitación del marco donde se encuentran ya que la pared se interrumpe y desgaja entre ambas representaciones (174).

Se ha considerado que ambas figuras conformaban una escena o composición de afrontamiento. Hay a favor y en contra de esta interpretación diferentes argumentos y por ello sólo parcialmente reproducen los criterios de análisis para este tipo de organización (Welté, A.-C. 1989). Por un lado, en el bisonte 4 se podría pensar, como han señalado varios autores, que la roca se ha desgajado y con ella se ha perdido la parte anterior del animal. Sin embargo, un examen atento demuestra que no hay ruptura de la línea de contorno sino que la terminación del trazo de forma apuntada determina el acabado de la figura, por lo que no puede demostrarse fehacientemente ese supuesto. También hay que señalar como rasgo distintivo de los animales, como se verá más adelante, que se componen de trazos sueltos, y en consecuencia cabría la posibilidad de que se hubiese perdido algún trazo entero correspondiente a la zona delantera. Por otra parte el bisonte 3 aprovecha la forma de la pared para insinuar la parte delantera del cuerpo del animal, lo que quiere decir que se realizó de manera incompleta, apoyándose en los rasgos de la propia pared. A favor de que forman una escena de afrontamiento estaría también el que ambos se han trazado con la cola levantada, único ejemplo de animación segmentada que observamos en la cueva. La posición de la cola levantada de los animales, para el caso del mamut, rinoceronte, bisonte, caballo,... se ha relacionado con la invitación a la cópula, con la postura correspondiente a la acción de orinar/defecar que precede a la lucha, o bien como un signo de alarma en general (Guthrie, R. D. 1984, 46-47). El segundo elemento de relación lo constituyen la composición, la técnica y el estilo. De esta forma, los bisontes se encuentran encarados o «enfrentados», a pesar de haberse realizado de forma incompleta, característica que no se da en el resto de las figuras. Por otra parte, la técnica utilizada es semejante, si bien el grabado es más profundo en la figura más alejada de la entrada, hecho que podría relacionarse con un intento de facilitar la contemplación. Si esto fuera así nos encontraríamos con una



Fot. 5: Benta Laperra, friso del lateral izquierdo con los dos bisontes afrontados 3 y 4.

(174) Por lo tanto, en la parte inferior del panel, espacio totalmente desgajado, se han podido perder otras representaciones.

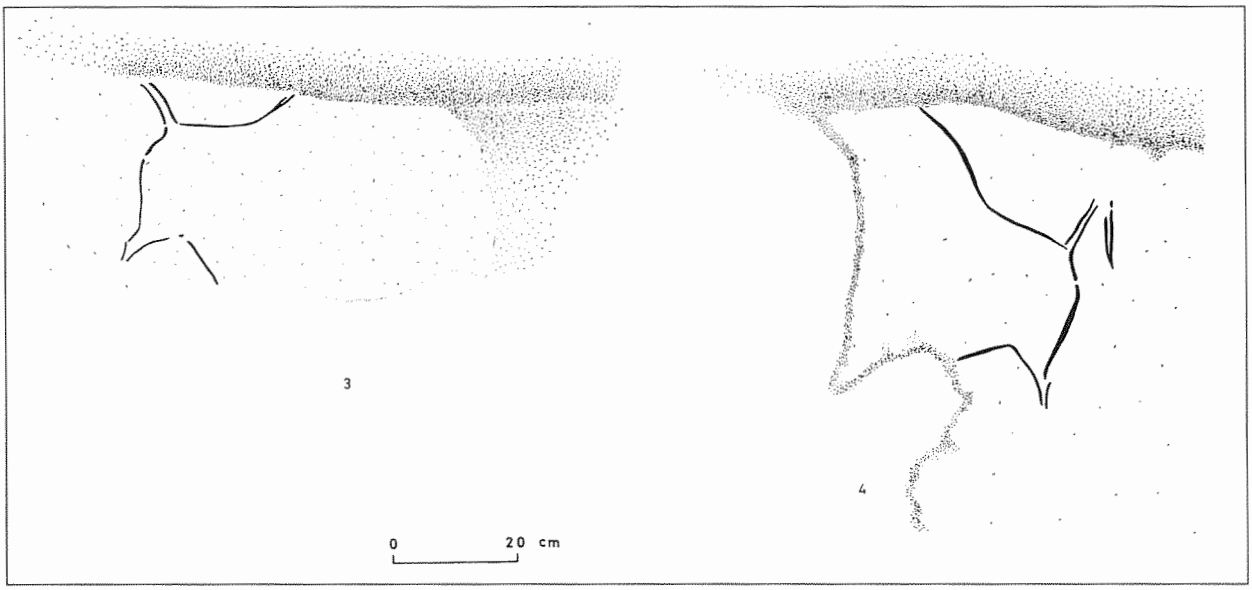


Fig. 17: Benta Laperra, grupo 1, reps. 3 (izda.) y 4 (dcha.), en el lateral izquierdo de la sala.

variante de adecuación al marco, en este caso a las condiciones de iluminación de la caverna, recurso que no es inusual en el arte paleolítico, como hemos señalado en la introducción (v. ap. 5.3.5, p. 59). La fórmula de representación de ambos animales es casi idéntica con algunas diferencias que analizaremos posteriormente. Por último, tienen una serie de afinidades estilísticas que se detallan más adelante (v. el apartado 3.11, «La microestructura formal de las figuras de animales...», p. 164) y también algunas diferencias, entre ellas que la rep. 3 es más evolucionada que la rep. 4, lo que abogaría por una realización posterior, aunque no muy alejada en el tiempo.

A) Rep. 3: Cuarto trasero de bisonte completado con el entorno rocoso (BEL 6/ AP 3). Se localiza en el extremo izquierdo del panel citado (v. fig. 17), en una esquina delimitada por un vértice redondeado, donde se inflexiona la pared hacia la zona de la entrada, y por una repisa en la parte superior. El panel se halla atravesado de arriba abajo por grietas paralelas (v. figs. 12 y 18, y fot. 6), apareciendo en la zona inferior diversas fracturas naturales, aunque no se puede aventurar que trazos inferiores se hayan perdido porque el trazo grabado acaba antes de la rotura, fractura que pudo ser utilizada para completar la zona ventral (v. fig. 19). De las figuras que se sitúan en el interior es la más próxima a la boca de la cueva, localizándose a 1,6 m. de la colada estalagmítica de entrada a la sala de los grabados y a una altura de 2,5 m. del suelo. El animal se encuentra ligeramente levantado de sus cuartos traseros, mirando hacia el interior de la cueva, donde se localiza el otro bisonte del mismo lateral. Mide de nalga a giba, en horizontal, 23 cm. Del animal se ha representado en la línea dorsal el lomo y el abultamiento de la giba en cuyo extremo parece observarse una rectificación de la línea de contorno, la cola levantada mediante dos trazos curvilíneos y paralelos vueltos hacia atrás, la nalga, la parte superior de una pata del cuarto trasero marcando el corvejón y la zona trasera del vientre (v. fig. 20).

Se ha reproducido en el dibujo de este animal toda la línea dorsal interpretando que se aprovechó el borde de la roca donde se encuentra el bisonte (Beltrán, A. 1971, 395 y 397), (v. fig. 21), incluyéndose también en la descripción la realización de la cabeza del animal e igualmente reproduciendo la línea ventral que aprovecharía el borde de una rotura antigua de la pared. Para nosotros la forma abombada de la pared puede sugerir el alargamiento de la línea dorsal, pero no compartimos el resto de la descripción anatómica mencionada (compárense las figs. 19, 20 y 21).

Desde el punto de vista técnico la representación está realizada en trazos discontinuos de diferente longitud: la cola está constituida por dos trazos independientes; la nalga aparece asimismo partida en dos, e igualmente el corvejón y el ijar; la línea ventral también se encuentra separada; en el nacimiento de la giba hay dos líneas de contorno divergentes, lo que podría considerarse una rectificación del contorno. La línea grabada se ensancha o adelgaza paulatinamente de acuerdo a la parte de la anatomía del animal que representa, quizás con la intención de dar volumen: más estrecha en la pata y más gruesa en el dorso, cola y nalga. La línea de la nalga se adelgaza progresivamente hacia la pata. En suma, en este bisonte

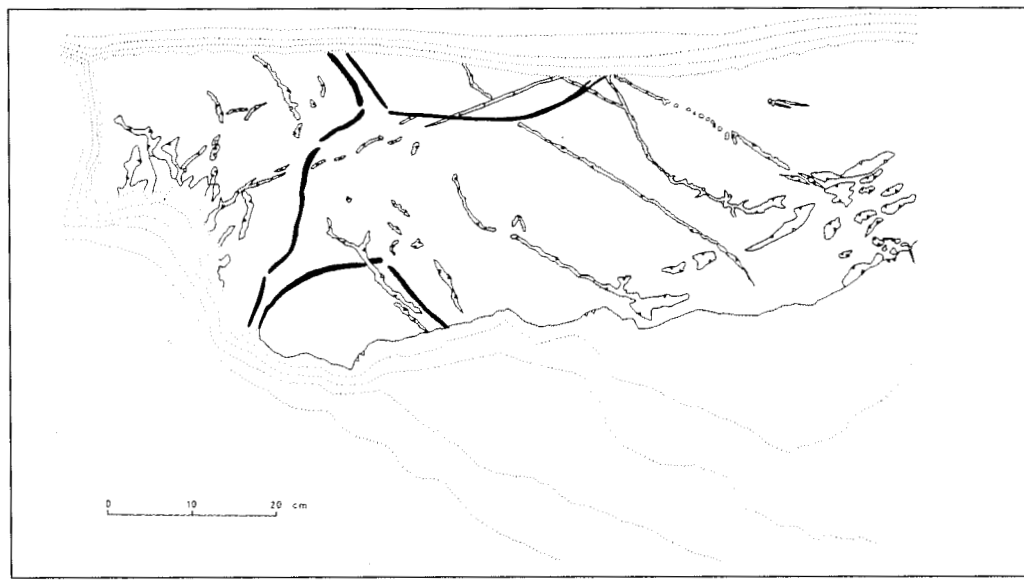
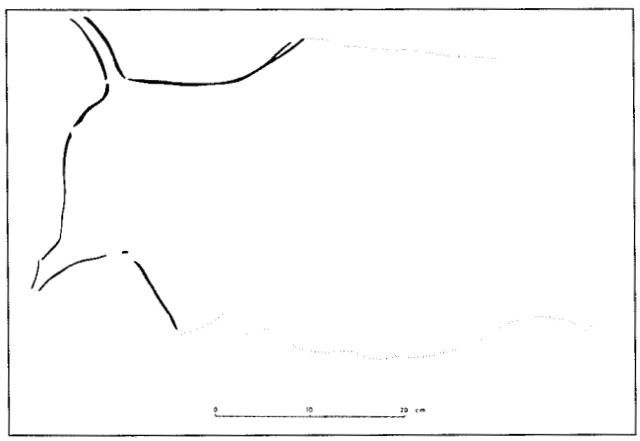
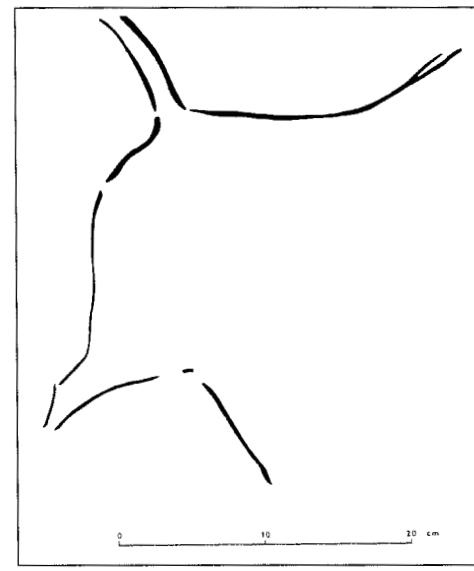


Fig. 18: Benta Laperra, rep. 3, bisonte izquierdo del grupo 1, en el panel del lateral izquierdo de la sala y definición del soporte.





Fot. 6 (sup.): Benta Laperra, grupo 1, rep. 3, cuarto trasero grabado del bisonte 3 completado con el entorno rocoso.
Fig. 19 (inf.): Benta Laperra, rep. 3, bisonte izquierdo del grupo 1. Contorno aprovechando las inflexiones de la pared.



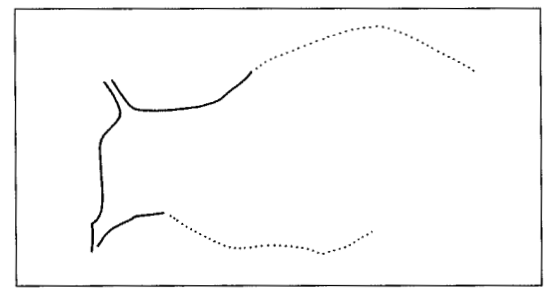


Fig. 20 (sup.): Benta Laperra, rep. 3, bisonte izquierdo del grupo 1, en el panel del lateral izquierdo de la sala.
Fig. 21 (inf.): Benta Laperra, rep. 3, bisonte izquierdo del grupo, s. Beltrán, A. 1971, 397.

se produce un adelgazamiento y engrosamiento de la línea de contorno de acuerdo a la anatomía del animal: la línea es más estrecha en la pata trasera (1,5 mm.) y en la parte inferior en general, ensanchándose, aunque menos que en otros casos, en la nalga (4 mm.), rabo y lomo, distribución que vale también para la profundidad del grabado, mayor en la nalga y giba y menor en la pata (1,5 mm.) y zona ventral.



Fot. 7: Benta Laperra, grupo 1, rep. 4, cuarto trasero grabado del bisonte 4.

B) Rep. 4: Cuarto trasero de bisonte (BEL 5/ AP 4). Se localiza a 1,36 m. a la derecha del anterior y a 2,2 m. del suelo de la cueva (v. fig. 17 y fot. 7). Se apoya en los cuartos traseros mirando al bisonte 3, hacia la entrada de la cueva. Mide de nalga a giba, en horizontal, 29,5 cm. Se asienta en un trozo de panel de superficie ondulada que con la luz natural marca dos zonas sombreadas, una en la giba y otra sobre el ijar (v. figs. 12 y 22). A la izquierda existe una rotura antigua cortando verticalmente el panel y en la zona inferior aparece otra rotura erosionada en forma circular. Además, dos grietas se cortan perpendicularmente en el centro del animal. Una de ellas provoca la discontinuidad de la línea de la nalga, mostrando los dos extremos del trazo que la atraviesan una terminación recta (v. figs. 12 y 22, y fot. 7). Del animal se ha representado la línea dorsal, señalando con claridad el abultamiento de la giba; la cola, levantada y vuelta hacia la parte trasera del animal, la nalga, el arranque del corvejón y de la pata así como parte de la línea ventral (v. fig. 23). La figura está concebida a base de trazos largos que señalan la zona dorsal, la nalga y el ijar/nacimiento ventral y unos trazos cortos en el rabo y pata. La cola está formada por tramos independientes y paralelos, dos hacia arriba y otros dos en sentido contrario. La línea pata/nalga está compuesta por dos trazos, de los cuales el inferior es más corto y ligeramente divergente y curvo, para resaltar el corvejón.

El tramo que reproduce Beltrán, A. 1971, 397 (v. fig. 25, dcha.) en la parte superior del rabo se puede

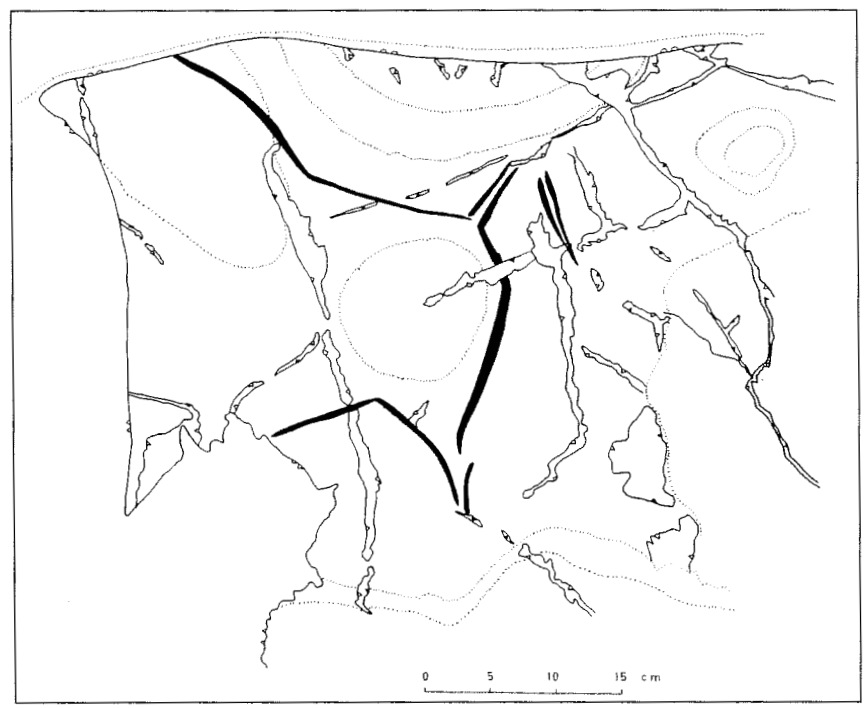


Fig. 22: Benta Laperra, rep. 4, bisonte derecho del grupo 1, en el panel del lateral izquierdo de la sala y definición del soporte.

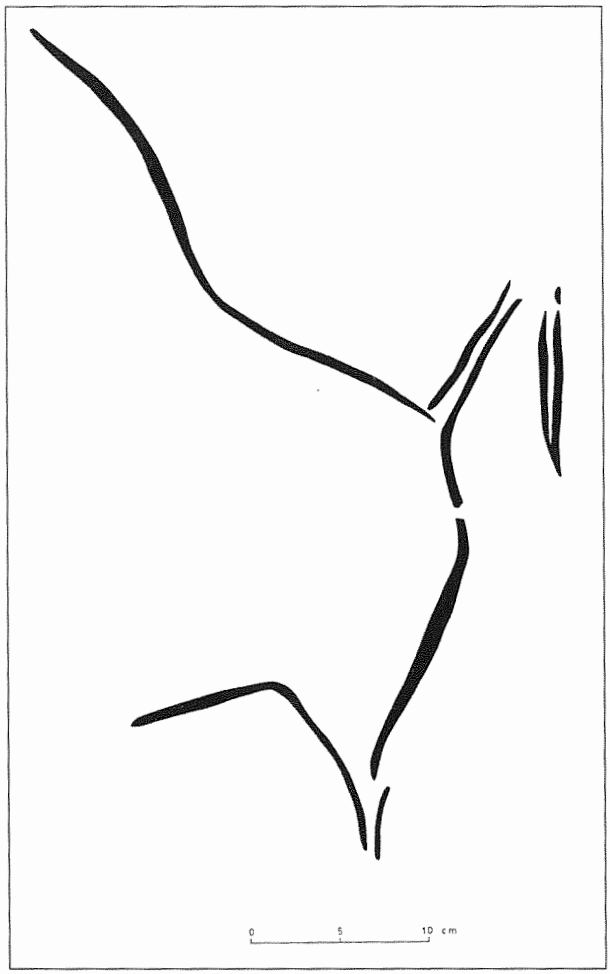


Fig. 23: Benta Laperra, rep. 4, bisonte derecho del grupo 1, en el panel del lateral izquierdo de la sala.

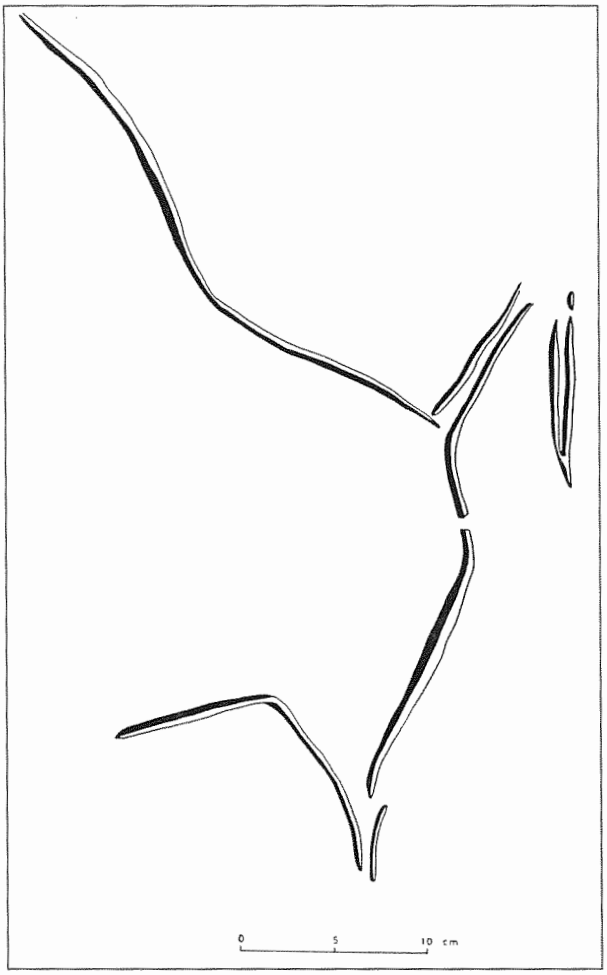


Fig. 24: Efecto del grabado en "v".

relacionar más bien con una grieta de la roca. Este autor no considera el corvejón, que sí dibujó H. Breuil (v. fig. 25, izqda.), aunque ambos autores hacen una línea continua de cola a pata. En realidad la línea nalga/pata está formada por dos trazos, de los que el inferior es más corto y levemente curvo hacia afuera precisamente para recalcar el corvejón. Además se produce una interrupción del trazo en la nalga, como consecuencia de una grieta de la pared. Asimismo, Beltrán, A. 1971, 395, señala que el resto de la figura se ha perdido por rotura de la roca. Sin embargo, tanto el trazo superior como el inferior acaban en forma apuntada lo que parece indicar que se ha terminado así a propósito. Como es patente en la zona de la nalga gracias a una grieta que atraviesa la representación, en caso de rotura, la terminación del trazo sería recta.

Si esta última consideración fuera cierta nos encontraríamos ante una figura intencionada incompleta, como tantas otras en el arte paleolítico. Como en el bisonte anterior, se produce un adelgazamiento

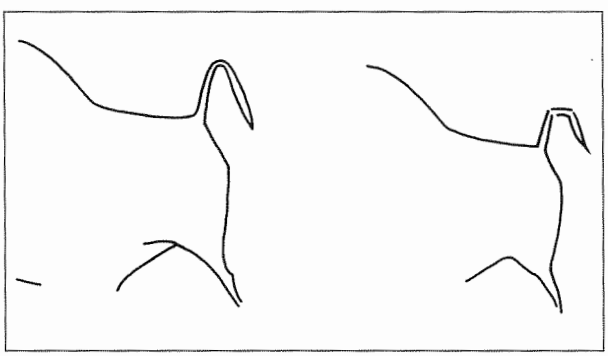
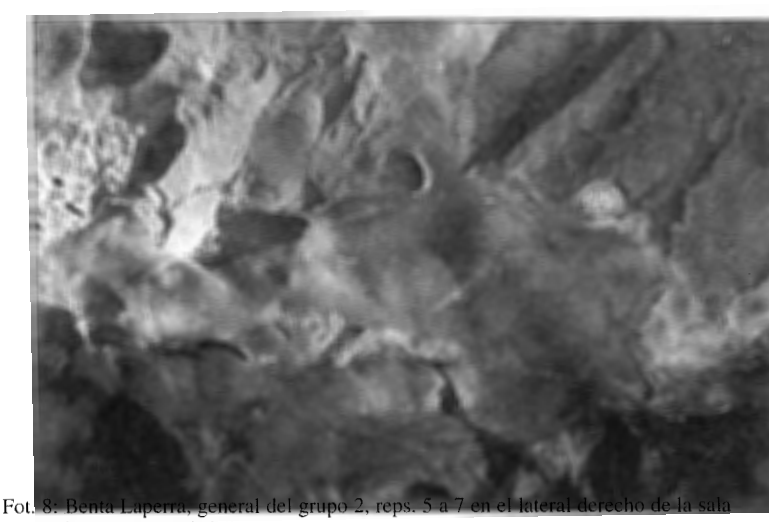


Fig. 25: Benta Laperra, rep. 4, bisonte derecho del grupo 1, s. Alcalde del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L. 1912, 3 (izda.) y Beltrán, A. 1971, 397 (dcha.).

y engrosamiento de la línea de contorno de acuerdo a la anatomía del animal: la línea es más estrecha en la pata trasera (3 mm.) y en la cola, ensanchándose especialmente en la nalga (10 mm.) y en la giba. Asimismo, la profundidad del grabado es desigual, mayor en la nalga y giba (4 mm.) y menor en la pata (1,5 mm.) y rabo. La sección del grabado es en «V», excepto en la nalga en que se desdibuja (v. fig. 24, con el efecto del grabado en «V»).

2.2.2.2. Grupo 2: representaciones 5, 6 y 7, lateral derecho de la sala «Hartzaren Gela». En este lateral de la sala «Hartzaren Gela» situado frente al grupo 1 distinguimos dos conjuntos diferenciados, basándonos en tres criterios: 1) la distancia que existe entre los dos subgrupos del lateral; 2) la topografía de la pared; 3) la visualización relativa de las representaciones. El grupo 2 (v. fig. 11) se sitúa al fondo de la sala y a la izquierda del grupo 3 sobre una pared relativamente plana. El panel mide 198 cm. de longitud y 124 cm. de altura, componiéndose de un oso, un bisonte y un uro (v. fig. 26 y fot. 8), muy próximos unos a otros (el oso dista 8 cm. del bisonte y este otro tanto del uro). La proximidad relativa de las representaciones nos sirve, como decíamos, de criterio diferenciador del grupo.



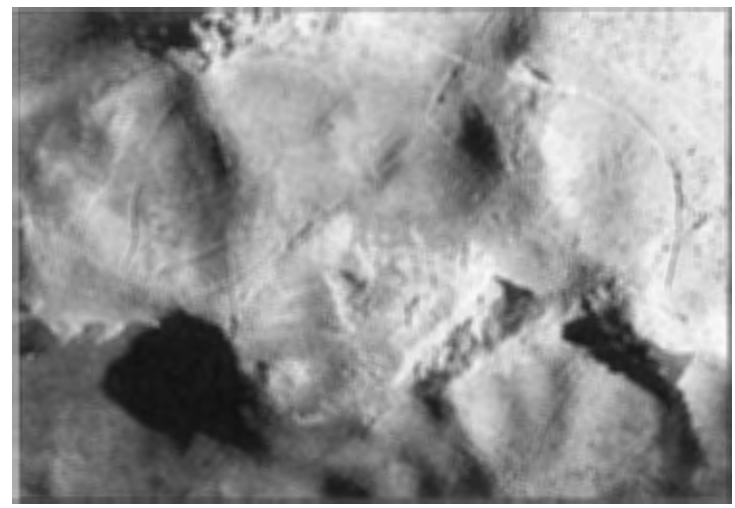
Fot. 8: Benta Laperra, general del grupo 2, reps. 5 a 7 en el lateral derecho de la sala decorada "Hartzaren Gela".



Fig. 26: Benta Laperra, grupo 2, rep. 5 (izda.), 6 (centro), 7 (dcha.), en la zona posterior del lateral derecho de la sala.

A) Rep. 5: Oso (BEL 1/ AP 5). Se sitúa al fondo del lateral derecho de la sala, a 8 m. de la entrada y a 4,3 m. de la representación 4 (v. fig. 11). Mide 82 cm. de morro a nalga y está situado a 2,4 m. del nivel del suelo. El plantígrado mira a la izquierda hacia el fondo de la cueva, descansando sobre su pata trasera y mantiene la cabeza inclinada hacia el suelo, en paralelo a la pata delantera (v. figs. 12 y 27). El techo donde se encuentra el oso tiene unas ondulaciones acusadas que producen unas fuertes sombras entre el cuarto trasero y el delantero, delimitando la cabeza del animal (v. fig. 27 y fot. 9). La representación está atravesada por una grieta natural desde el lomo hasta la pata delantera del animal. Hacia la parte inferior, coincidiendo con una concavidad acusada, se ha realizado la pata trasera. Entre esta concavidad y el plano superior donde se encuentra el resto del cuerpo aparecen dos roturas: la superior es un desconche informe y la inferior tiene forma cuadrangular. La roca de soporte posee además un pequeño desconche triangular que interrumpe la línea del lomo, aunque debe ser anterior al grabado pues los extremos de los trazos que convergen hacia el desconche acaban en forma apuntada (v. fig. 27). Del oso se ha representado el contorno de la cabeza en dos trazos algo divergentes con el cuello y la boca, la línea dorsal hasta la nalga y una pata por par (v. fig. 28). La línea que desciende por la cabeza se interrumpe a la altura de la frente prolongándose ligeramente hacia afuera. Asimismo sobre la frente existe otro trazo de 13 cm. y sin conexión aparente con el animal.

El trazo que conforma la cola, dibujado por H. Breuil e insinuado por Beltrán, A., 1971, 391-92 (v. fig. 29) corresponde a una grieta natural. Podría ser indicativo del nacimiento del vientre un pequeño trazo que se conserva cercano a la pata posterior, aunque no resulta fácil decidirse sobre su verdadera entidad. El vientre del animal parece que no se realizó y aun-



Fot. 9: Benta Laperra, grupo 2, rep. 5, oso grabado.

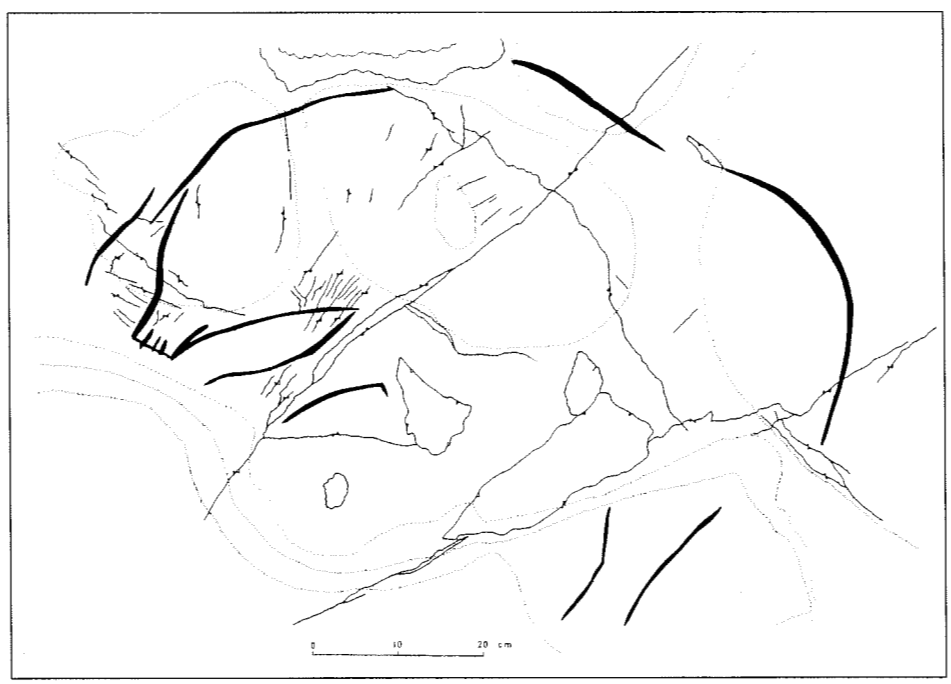


Fig. 27: Benta Laperra, rep. 5, oso, en el lateral derecho de la sala y definición del soporte.

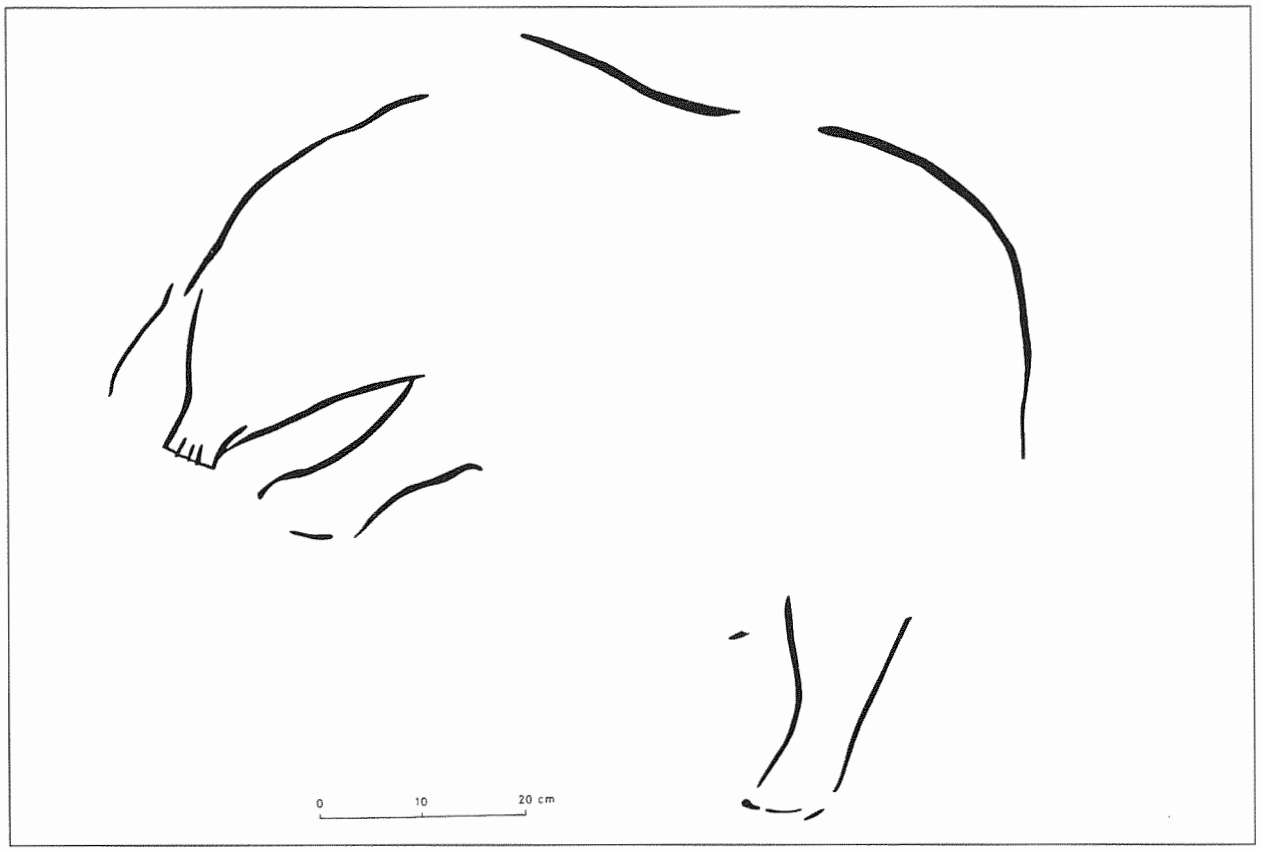


Fig. 28: Benta Laperra, rep. 5, oso, en el lateral derecho de la sala.

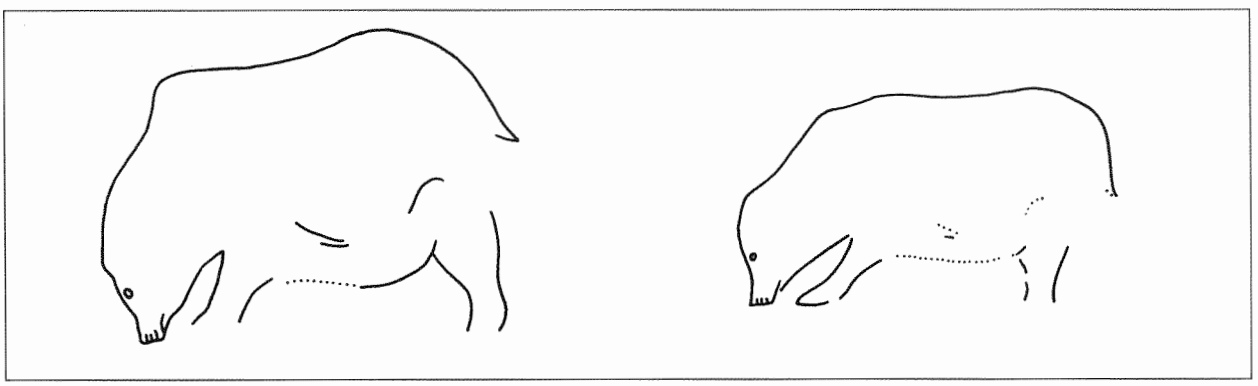


Fig. 29: Benta Laperra, rep. 5, oso, s. Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L. 1912, 4 (izda.) y Beltrán, A. 1971, 391 (dcha.).

que existe en el techo un gran desconche, a la vez se observan los trazos de las patas acabando de forma apuntada. Casi se puede certificar que H. Breuil (Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L. 1912, 4) representó dos trazos en el interior del animal siguiendo la configuración de este desconche, por lo que no deben considerarse en ningún caso sombreado interno.

El ojo no se trazó aunque es posible que aprovecharan uno de los fósiles que aparecen en el techo, si bien pueden resultar varias combinaciones, razón por la que no se ha dibujado en la versión actual (v. fot. 9). El plantígrado tiene unos detalles interiores en el morro. Consisten en tres trazos paralelos que sobrepasan ligeramente la línea del morro propiamente dicha y un trazo curvo hacia el interior que insinúa la

boca (v. fig. 28). La línea dorsal se ha definido a base de dos tramos, interrumpiéndose a la altura de la cruz. No puede unirse en la cruz como representan otros autores porque como ocurría en el caso anterior el trazo grabado acaba en forma apuntada junto a un desconche del techo, a la vez que la línea dorsal es muy divergente de la del cuello. La pata delantera marca con detalle la planta del animal y los trazos parecen cerrarse aunque el inferior no es excesivamente claro. En la pata trasera no se marca la planta y como en la anterior no parece que las garras se hayan llevado a efecto. La línea de contorno es gruesa en general y aún más en la zona dorsal. Por el contrario, en el morro del animal se adelgaza. Consideramos que puede ser un convencionalismo de representación del pelaje a fin de dar volumen a la figura. La sección del grabado es en «U» cuando el trazo es más ancho y en «V» si es estrecho, con la amplitud comprendida entre 10 mm. y 2 mm. y una profundidad de 2,5 mm. en el dorso y de 3 a 3,5 mm. en el cuello.

La cuestión de la especie representada. Desde el primer estudio sobre el santuario y, como respuesta a la problemática siempre presente en la investigación del arte paleolítico de la identificación zoomórfica de las especies representadas, se ha planteado la atribución del animal a una de las dos especies de oso existentes en el paleolítico. De partida podemos decir que resulta un poco difícil, dada la simplificación del animal, determinar si se trata de «Ursus spelaeus» o «arctos». Ha sido de general aceptación la versión de Breuil de que es un «spelaeus», en lo que ha debido influir sin duda la propia versión dibujada del animal, que le hace encuadrarse más claramente en esta variedad. Para profundizar en esta cuestión vamos a considerar algunos criterios recogidos de la paleontología.

Según J. Altuna (en Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978, 82), el rasgo más característico del oso de las cavernas es una región lumbar menos desarrollada que el cuarto anterior, rasgo que no se observa en el de Benta Laperra, a pesar de que la línea dorsal diverge de la que representa la cabeza. Por otro lado, el oso pardo muestra una anchura lumbar mayor y un abultamiento sobre la cruz. Estos rasgos nos llevarían a pensar que el de Benta Laperra pertenece al tipo «arctos» ya que tiene un cuarto trasero muy desarrollado y la línea cervical, aunque se interrumpe, parece insinuar la protuberancia citada. También se ha planteado (Bandi, H.-G. 1968, 16-17 y 1986/87, 86) como un elemento de diferenciación de la variedad de las cavernas la inflexión de la línea de la frente (175). En el caso que tratamos no aparece esta delineación tan pronunciada, quizás porque la cabeza se encuentra reducida a una forma redondeada en la que sólo destaca el morro y además la inflexión de la línea frontal se produce más cerca del morro, lo que no encajaría con el «spelaeus». En general podríamos encontrar más semejanzas formales con el oso de Les Combarelles I que con el de Santimamiñe (Breuil, H.; Capitan, L.; Peyrony, D. 1924) pero ese mismo oso de Les Combarelles I («spelaeus», según diversos autores) tiene un cuarto delantero menos desarrollado que el

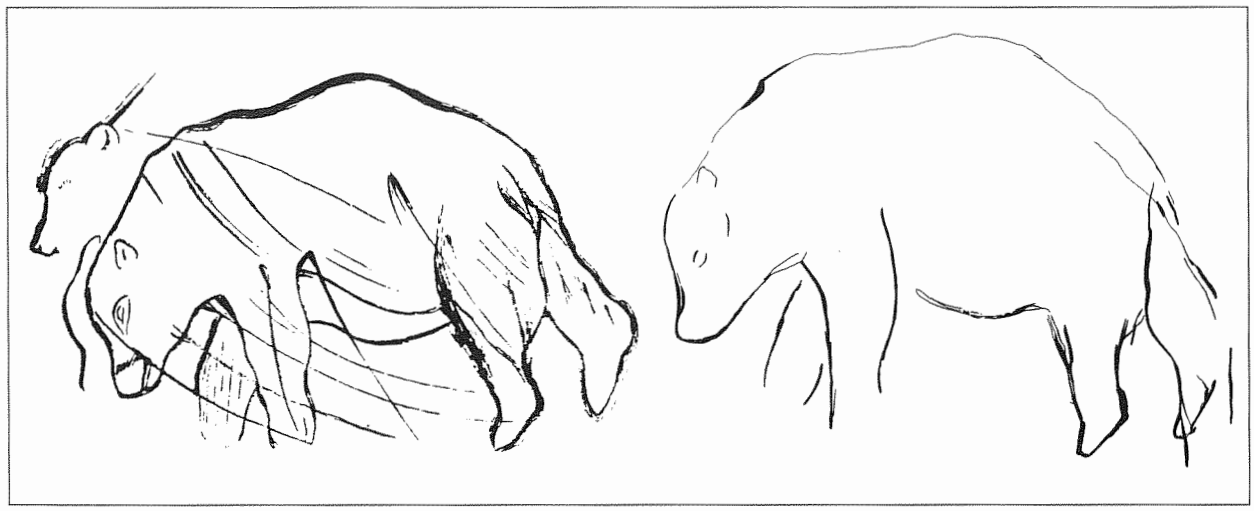


Fig. 30: Oso de Les Combarelles I, s. Breuil, H.; Capitan, L.; Peyrony, D. 1924, 46 (izda.) y s. Barrière, Cl. 1981, 85 (dcha., modificado).

(175) Al tema se refiere también Madariaga, B. 1969, 59-61, para quien el oso de Benta Laperra es Ursus spelaeus y el de Santimamiñe, arctos.

trasero (v. fig. 30). Habría que considerar si las afinidades no responden a convenciones de representación más que a un interés por realizar especies diferentes.

Se ha estudiado también la determinación específica del oso, partiendo de un inventario de diferentes animales, y considerando las proporciones de la cabeza, mediante un cuadrilátero de inscripción, y diversos elementos anatómicos (Pales, L. 1969), señalándose por una parte la dificultad de discernir caracteres osteológicos que estaban cubiertos por partes blandas y por otra la variabilidad iconográfica con «toda gama de siluetas craneales que van de la frente abombada al cráneo plano» (op. cit., p. 102). Si los caracteres específicos pueden aparecer atenuados se imposibilita en consecuencia una determinación concreta. Otros autores (Lorblanchet, M. 1973, 309-310) parecen compartir la opinión de Pales, L. 1969, sobre que «Le répertoire des ursidés ne permet en aucune façon de distinguer avec quelque certitude les espèces fossiles dont nous connaissons les squelettes». Esto no parece inconveniente para que se asigne a la variedad «spelaeus» un ejemplar de La Marche (Pales, L.; Tassin De Saint Péreuse 1989, 26-27), aunque en numerosos ejemplares el autor se pronuncie por su clasificación como úrsido, incluso para animales de esa cueva algo diferentes de la norma (Pales, L. 1969, plancha 51). En fin, en esta línea, se expone también la dificultad de la citada diferenciación por la no concreción en las representaciones de dimorfismo específico en la cabeza, existiendo toda la gama de perfiles de la cabeza de este animal (Novel, Ph. 1986, 70).

En conclusión, no encontramos suficientes elementos de juicio para resolver este problema planteado aunque nos pudiéramos inclinar, manejando los criterios antepuestos, por su adscripción a la especie «arctos». Evidentemente el autor utilizó una referencia visual basada en su experiencia concreta como modelo, pero la sencillez de la representación impide definir categóricamente la variedad. En todo caso, la «tosquedad» general no es suficiente motivo para su adscripción a una de las variedades. Naturalmente también se puede poner en tela de juicio si hubo intencionalidad de representar una u otra especie.

B) Rep. 6: Bóvido o contorno de bisonte (?) incompleto (BEL 2/AP 6). Se encuentra 8 cm. a la derecha del oso (representación 5) y sobre la misma pared estalagmítica, a 2,5 m. del suelo y a 7,35 m. de la entrada (v. fig. 26). Está vertical y mirando hacia el techo, según la interpretación que nos parece más factible (v. fig. 31). Mide 78 cm. desde el extremo de la giba hasta el trazo inferior derecho y 65 cm. desde el extremo de la giba hasta la pata trasera. La zona inferior del animal se encuentra en un techo liso con alguna concavidad poco marcada (v. figs. 12 y 31, y fot. 10). En la zona superior hay una inflexión que delimita una serie de ondulaciones de la pared y algunas roturas, entre ellas una de forma ovalada que se encuentra entre los trazos de la figura. Una de las roturas corta la línea dorsal del bisonte y la línea inferior derecha parece aprovechar un tramo de una de las grietas del techo.



Fot. 10: Benta Laperra, grupo 2, rep. 6, bóvido (?) grabado, posible bisonte, en posición vertical.

Lo hemos clasificado como bisonte considerando que el trazo derecho vertical es la línea cérvico-dorsal y que los trazos opuestos configuran la línea ventral. Es cierto que los dos tramos quebrados de la izquierda no encajan con el modelo seguido en el resto de los bisontes de la cueva y que no refleja más que el esquema general del cuerpo de un bóvido, pero consideramos que debe ser interpretado en el contexto de los bisontes de la cueva entre los que se encuentra. También hay que señalar, en orden a poder interpretarlo de tal especie, la frecuencia con que el bisonte se representa verticalmente en el arte paleolítico, de lo que es buen ejemplo el santuario de Santimamiñe (v. cap. 3).

Cabría otra interpretación pero nos parece menos viable: la de que es una figura antropomorfa. El elemento anatómico menos acorde con ella sería el de un cuerpo excesivamente grueso, pero en la disposición general recuerda de manera genérica a los antropomorfos de Chufín (Almagro Basch, M. 1973, 24) y de Hornos de La Peña (Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L. 1912, 106). En la problemática de las representaciones humanas se ha discutido con frecuencia, afinando las atribuciones a menudo controvertidas,

considerando que el tamaño relativo de la figura frente a otras y la postura vertical no son suficientes para garantizar una atribución, ni siquiera la existencia de ciertos escasos rasgos anatómicos, y descartándose supuestas representaciones antropomórficas (Ucko, P.; Rosenfeld, A. 1973).

La figura se sitúa casi vertical en un ángulo de 75° (v. fig. 32). La línea dorsal está formada por dos trazos independientes interrumpidos por un desconche que corta perpendicularmente al tramo inferior, aunque no al tramo superior que acaba en forma apuntada. Esta línea marca la supuesta giba del bisonte. La línea ventral está compuesta por dos trazos independientes que forman sendos ángulos. El superior correspondería a la unión de la pata delantera con el vientre, y el inferior al ijar que parece marcado gracias a que los dos trazos que lo forman se cortan en sentido contrario a la realidad, penetrando la línea ventral en el muslo del animal. Los ángulos no llegan a unirse, aunque parecen marcar un vientre de forma angulosa. Como el tramo posterior trasero es divergente del anterior parecería indicar el sexo, aunque no se puede asegurar plenamente. El ángulo inferior presenta uno de los trazos interrumpido por una grieta natural y del superior falta su extremo a consecuencia de un desconche de la pared.

Por debajo de los trazos descritos aparecen otros dos que merecen la pena ser considerados. Uno de ellos es reproducido por Beltrán, A. 1971, 393, siguiendo a Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L. 1912, 5 (v. fig. 33), que lo considera parte integrante de la figura. Este trazo parece auténtico a pesar de que se encuentra en la misma dirección que una grieta de la pared. Pudiera ser la continuación de otro situado a su derecha. Se trataría en este caso de la pata y el nacimiento del rabo. En el calco citado se prolonga el trazo superior de la línea ventral hacia el interior del cuerpo, lo que parece corresponder a una grieta de la pared. Asimismo, añade otro apéndice en el extremo inferior del primer ángulo, que nosotros no consideramos artificial. Esto da pie a considerar que se representa el sexo y de ahí que haya sido recogido en diferentes trabajos (Baffier, D. 1984, 152). Como otras figuras de la cueva está constituida por trazos discontinuos, dos en la línea dorsal y quizás otros dos en la pata y nalga; y por trazos agrupados



Fig. 31: Benta Laperra, rep. 6, bisonte (?), en el lateral derecho de la sala y definición del soporte.

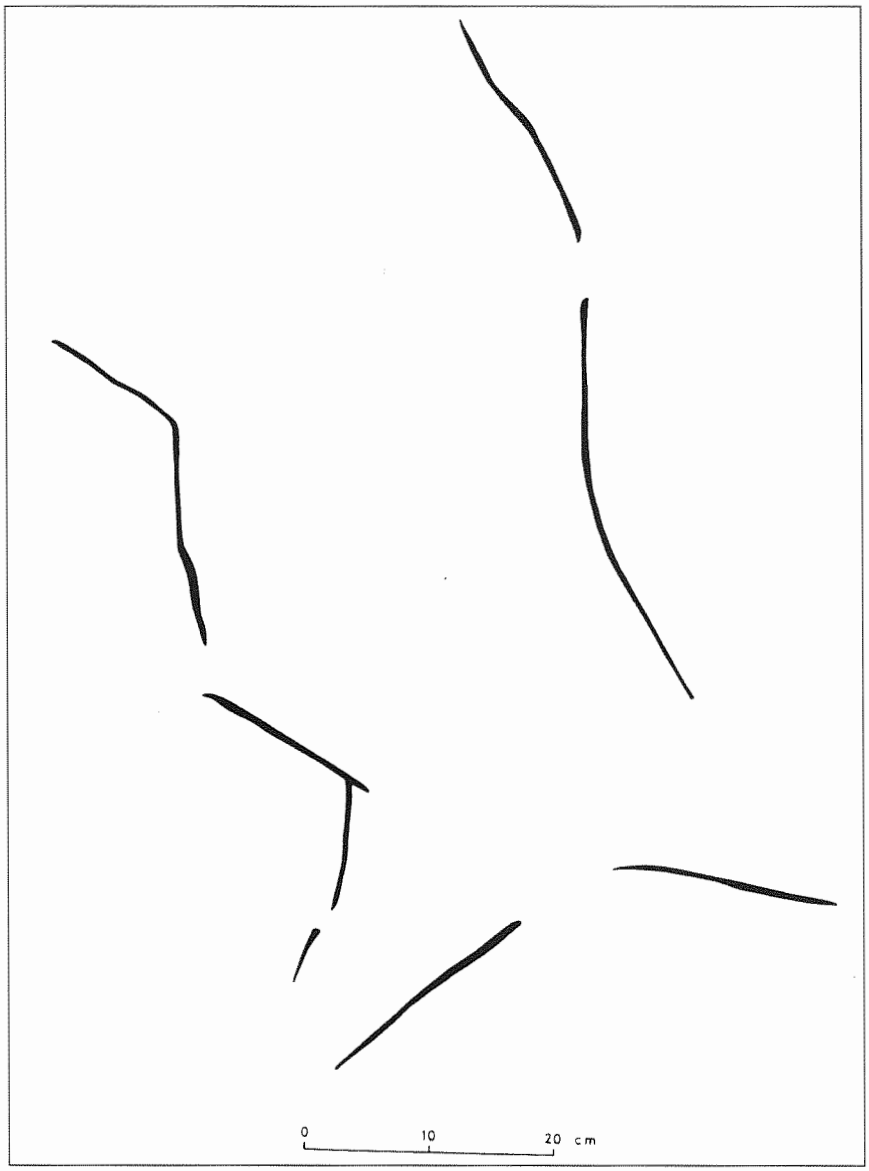


Fig. 32: Benta Laperra, rep. 6, bisonte (?), en el lateral derecho de la sala.

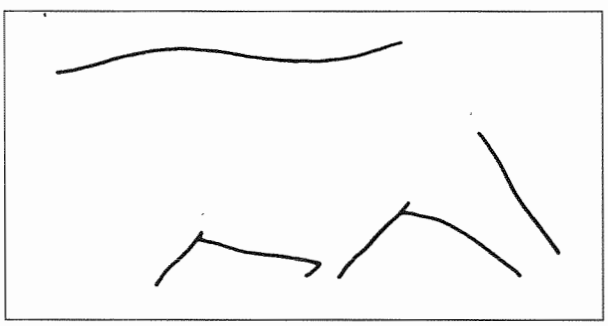
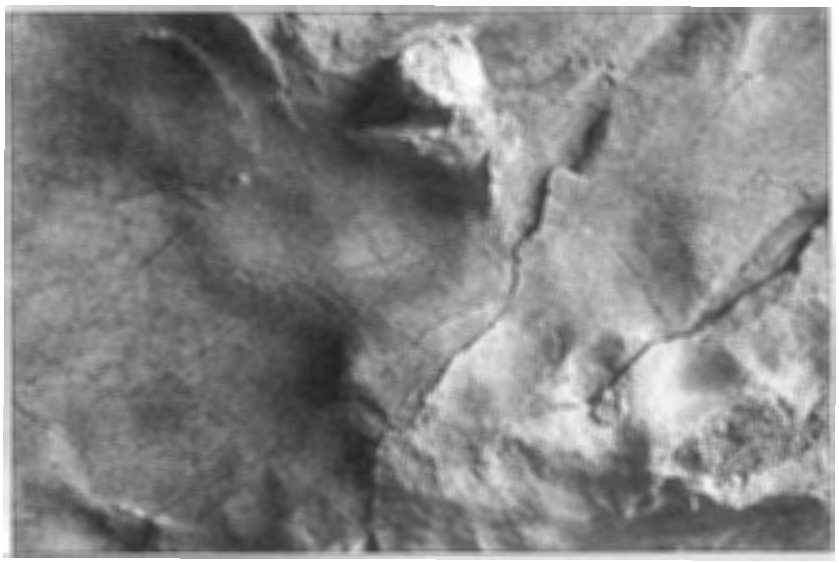


Fig. 33: Benta Laperra, rep. 6, bisonte (?), s. Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L. 1912, 5.

discontinuos formando el vientre. En su ejecución se ha usado una línea incisa profunda con sección en «U», de entre 4 y 7 mm. de anchura.

C) Rep. 7: Uro (?). Se sitúa a 8 cm. por debajo y a la derecha de la figura anterior y a 2,5 m. del suelo, mirando hacia el interior de la cueva o hacia el oso (v. fig. 26). Mide de hocico a nalga en horizontal 47 cm. Se encuentra en posición horizontal. Está colocado en el extremo del panel del oso y del bisonte, en una ondulación más acusada, zona que está atravesada por grietas paralelas que han producido algún desconche triangular en la parte inmediatamente superior al lomo del animal (v. figs. 12 y 34, y fot. 11). El cam-



Fot. 11: Benta Laperra, grupo 2, rep. 7, posible uro grabado.

po está delimitado por una inflexión muy acusada en la zona inferior y por abultamientos y roturas en la zona superior.

La primera cuestión a considerar es la de la especie representada. Lo hemos catalogado como uro atendiendo a tres criterios: la cabeza triangular, donde también encajarían los cérvidos y los cápridos (de la misma manera la estructura formal de la zona anterior del cuerpo conseguida mediante tres tramos); el cuerpo de proporciones robustas; y la cola larga y caída (v. fig. 35). Falta sin embargo la cornamenta, por lo que permanece una cierta incertidumbre en su atribución zoomórfica. La cabeza del animal es de pequeñas dimensiones y está formada por dos trazos que convergen sin llegar a unirse y un tercero más corto para indicar el hocico. La línea inferior se prolonga describiendo un arco para formar el cuello del animal. La zona ventral está definida por un trazo corto horizontal. La línea dorsal es prácticamente paralela a la ventral e igualmente horizontal. La zona trasera está asimismo configurada por dos trazos, uno más corto que comprende la grupa y arranque del rabo y el otro su prolongación, enmascarados por varias grietas de la pared. Por último, se ha realizado también la nalga. Es un grabado poco profundo consistente en una línea incisa de contorno de sección semicircular y con una anchura máxima de 3 mm. La profundidad máxima es de 1,5 mm.

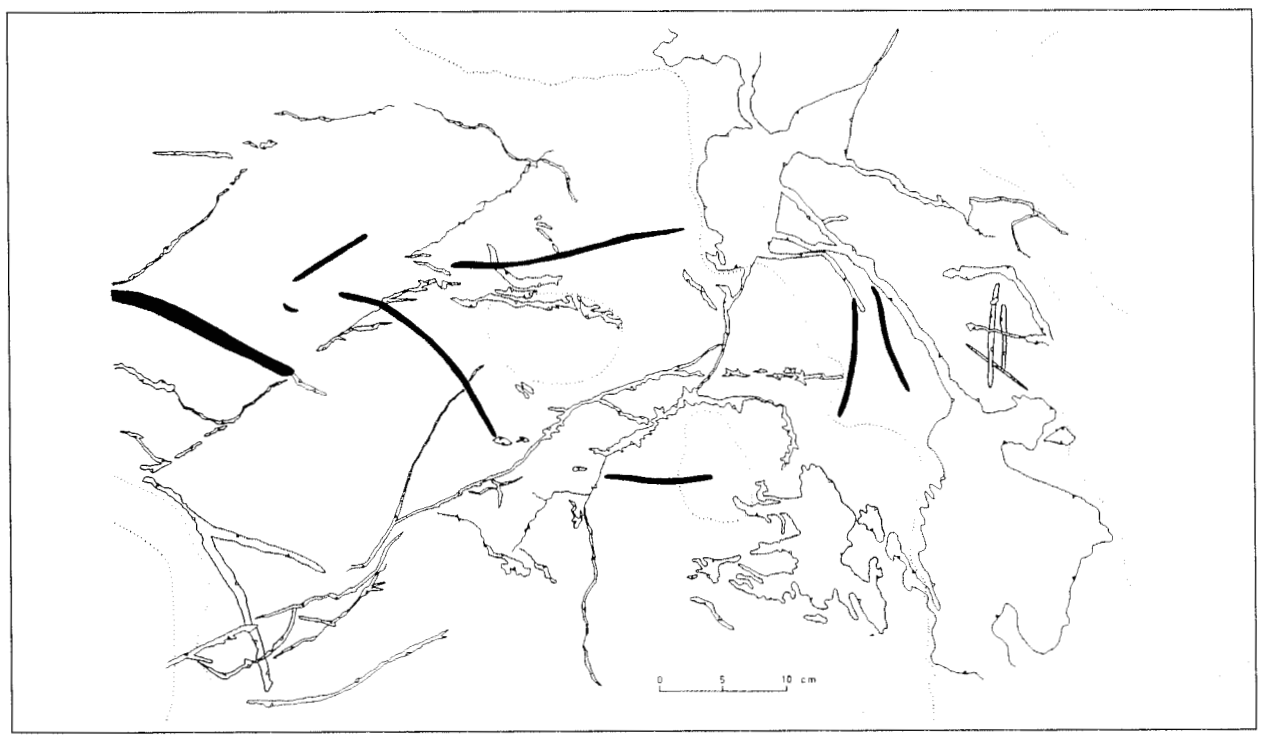


Fig. 34: Benta Laperra, rep. 7, uro, en el lateral derecho de la sala y definición del soporte.

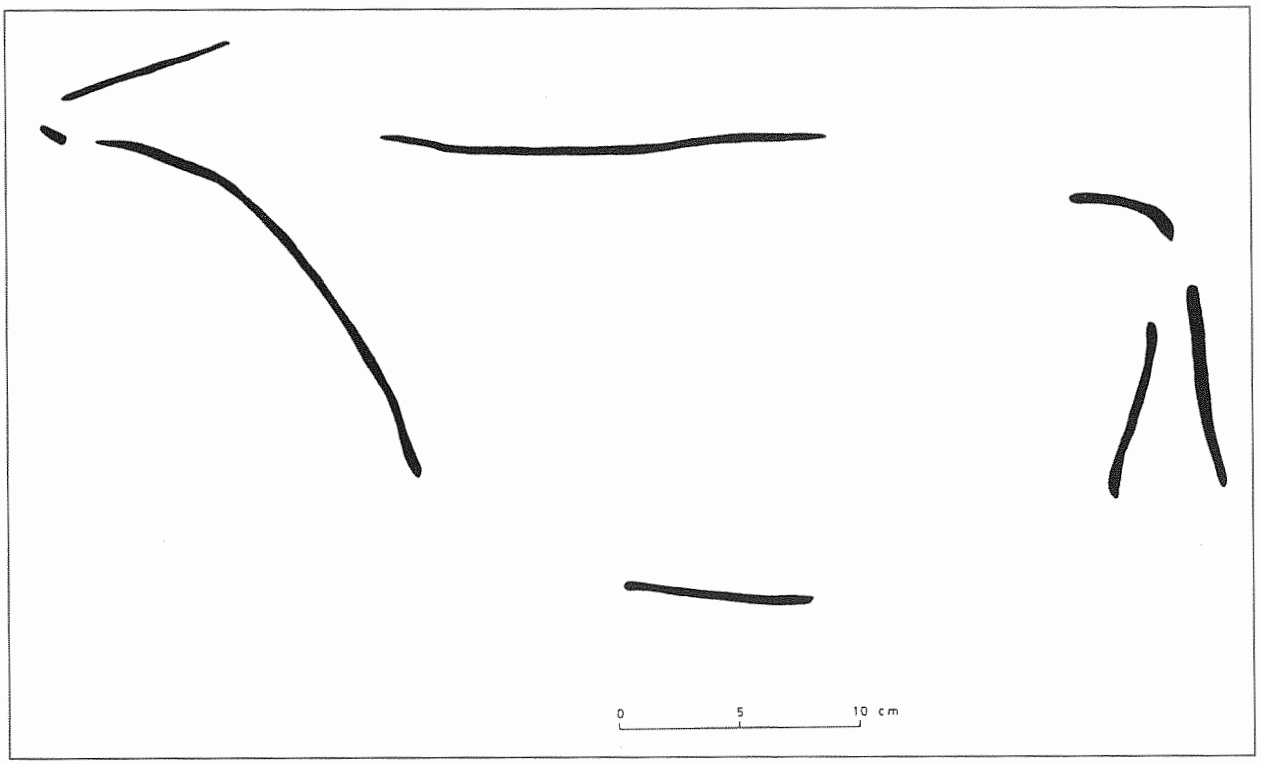


Fig. 35: Benta Laperra, rep. 7, uro, en el lateral derecho de la sala.

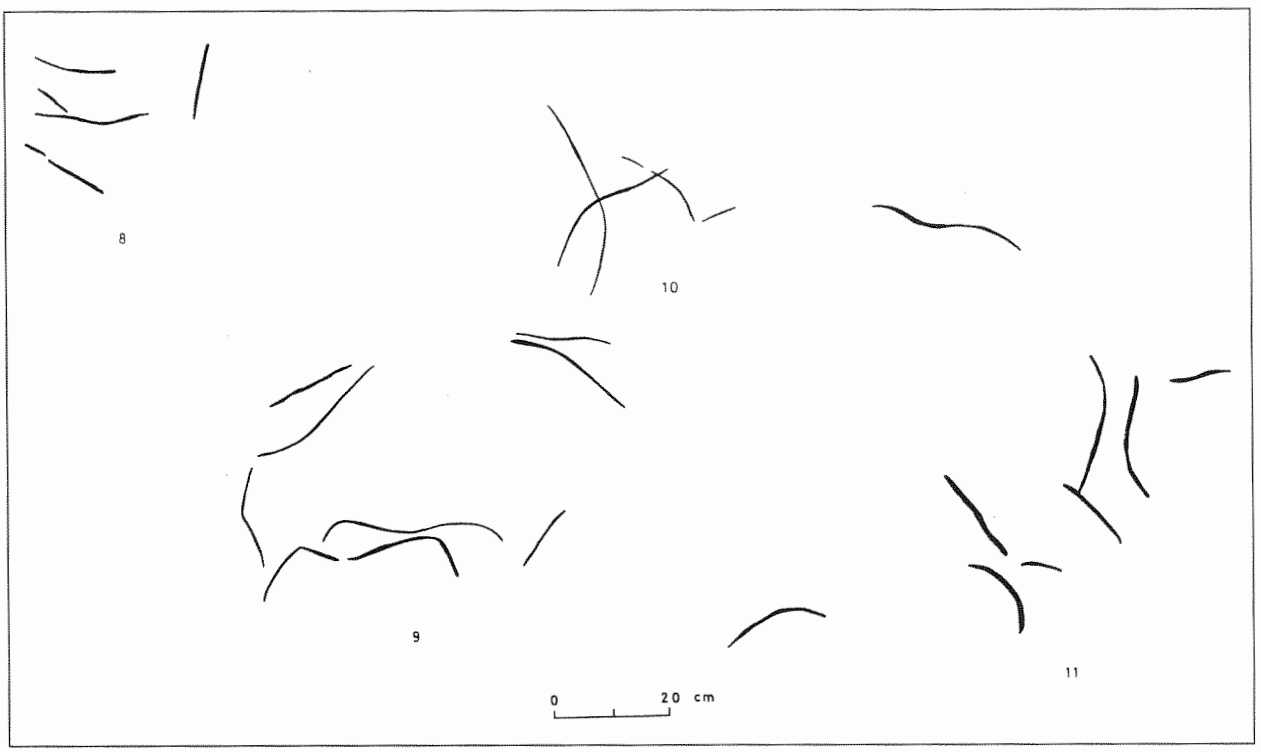
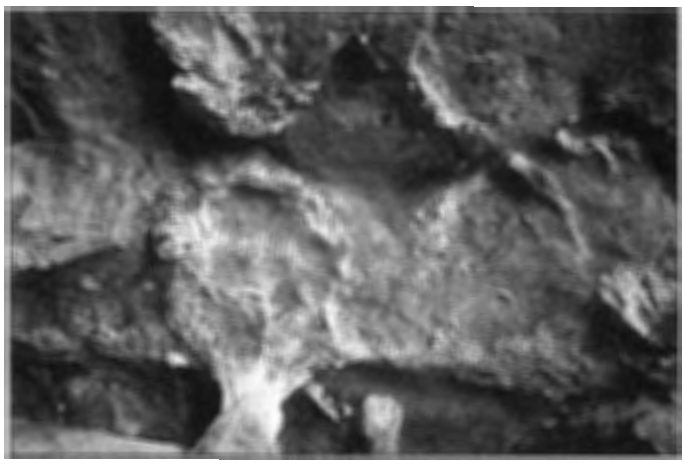
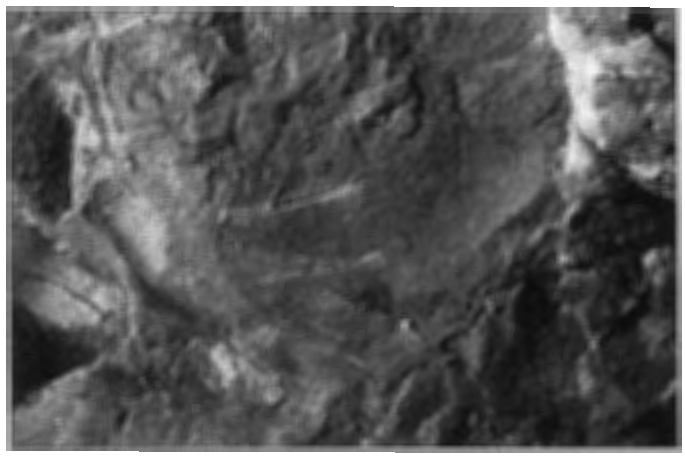


Fig. 36: Benta Laperra, grupo 3, reps. 8 a 11, de izquierda a derecha, respectivamente, en la zona anterior del lateral derecho de la sala.



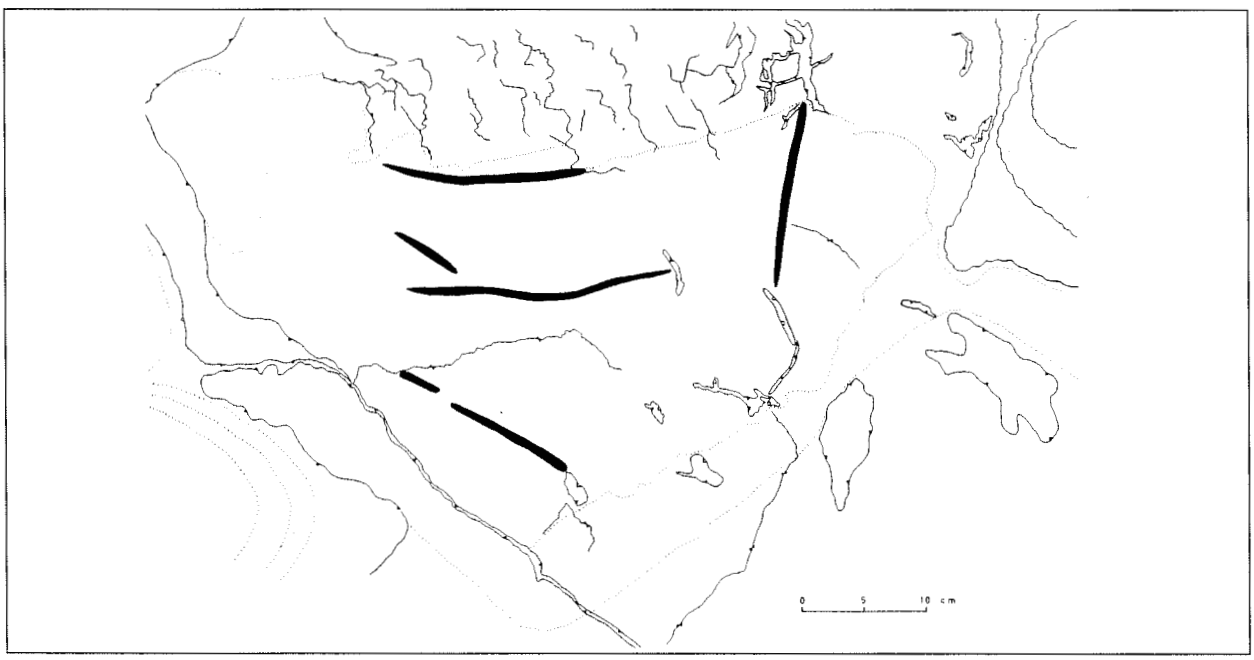
Fot. 12: Benta Laperra, general del grupo 3, reps. 8 a 11 en el lateral derecho de la sala decorada "Hartzaren Gela".



2.2.2.3 Grupo 3: Representaciones 8 a 11, lateral derecho de la sala «Hartzaren Gela». El grupo 3 se localiza a la derecha del anterior, en una amplia concavidad que produce el efecto de un semitecho (v. fig. 11). Aquí cada figura aparece realizada en un espacio marcado por las ondulaciones de la pared o por formaciones estalagmíticas, de tal forma que cada una de ellas se independiza relativamente del resto (v. fot. 12). La primera de las representaciones dista 75 cm. del uro 7. El grupo consta de un bisonte y de tres grupos de rayas, todos visibles desde el mismo punto de referencia, razón por la cual han sido agrupados (v. fig. 36).

A) Rep. 8: Líneas paralelas o contornos inacabados de animales. Este conjunto de rayas se localiza a la derecha y a 75 cm. del uro 7, entre las concavidades donde se encuentran el grupo 2 y el resto de las figuras del grupo 3 del santuario (v. fig. 36). Su distancia al suelo es de 2,5 m. Se hallan en una zona lisa del techo delimitada por unos desconchados en la zona superior (que han podido afectar a uno de los trazos grabados) y por un saliente estalagmítico en la zona derecha y también superior (v. figs. 12 y 37, y fot. 13). Consta de cinco trazos, rectilíneos o ligeramente curvados. Cuatro de ellos se encuentran relativamente paralelos (uno de ellos está dividido en

Fot. 13 (izda.): Benta Laperra, grupo 3, rep. 8, líneas paralelas grabadas o contornos inacabados de animales.
Fig. 37 (inf.): Benta Laperra, rep. 8, líneas paralelas o contornos inacabados y definición del soporte.



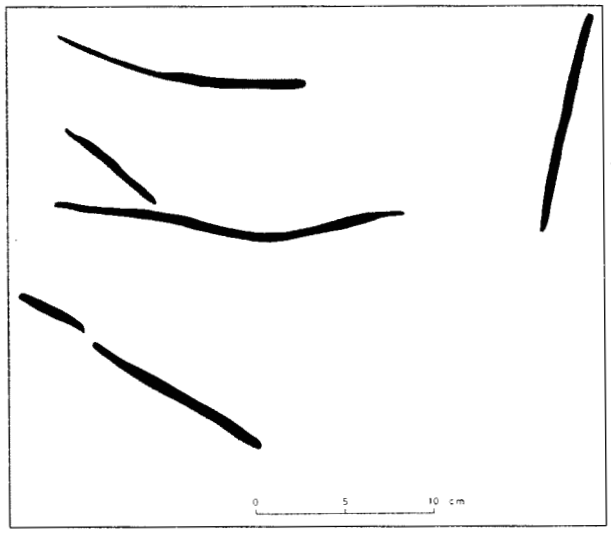


Fig. 38: Benta Laperra, rep. 8, líneas paralelas o contornos inacabados.

dos) aunque convergen entre ellos de dos en dos, y el otro perpendicular y a la derecha de los anteriores. La longitud oscila entre 6,5 y 19,5 cm. (v. fig. 38).

Cabría interpretarlos como los cuellos y la cruz de dos animales en paralelo mirando hacia la izquierda, aceptando también la línea de la derecha como el cuarto trasero de la figura superior. Este convencionalismo de representación de la forma es usual entre las figuras de ciervas y cápridos de la cornisa cantábrica como en los casos de Chufín para el grabado (v. fig. 39) o Covalanas para la pintura (v. fig. 130) Es lo que se ha llamado convención de triple trazo (Fortea, J.

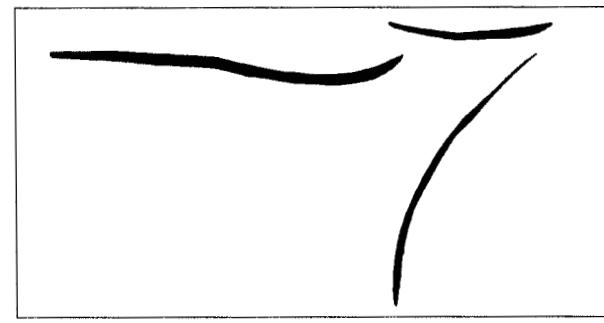
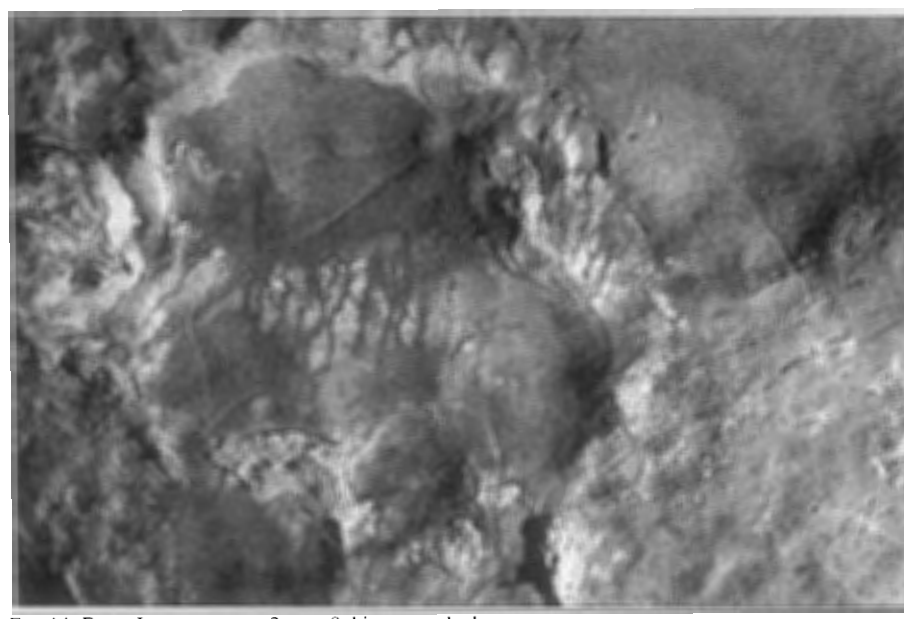


Fig. 39: Cierva 11 de la cueva de Chufín (Riclones, Cantabria) sobre fotografía de Almagro Basch, M. 1973, lám. VIIB.

1978), con tres variantes expuestas para la cueva de Trinidad (Andalucía), (Sanchidrián, J. L. 1994a, 174). Falta, sin embargo, para aceptar esta explicación el trazo de cierre de la cabeza. Desde el punto de vista técnico hay que señalar que el grabado se ha realizado mediante una línea gruesa y profunda de 7 a 8 mm. de anchura y con una sección en «V» abierta.

B) Rep. 9: Contorno de bisonte casi completo (BEL 3/ AP 7). Se sitúa a 48 cm. debajo y a la derecha de la figura anterior y a una altura de 1,32 m. del suelo (v. fig. 36). Es un bisonte «casi completo», en posición horizontal, mirando a la derecha, hacia la entrada de la cueva. Mide en horizontal de nalga a giba 63 cm. (v. fig. 41). La figura está realizada sobre una concavidad del techo calcáreo con suaves ondulaciones, enmarcada por un saliente estalagmítico (v. fot. 14). La línea de la crinera y del pecho, sin embargo, se colocan en un plano diferente, salvando una inflexión de la pared (v. figs. 12 y 40).



Fot. 14: Benta Laperra, grupo 3, rep. 9, bisonte grabado.



Fig. 40: Benta Laperra, rep. 9, bisonte, en el lateral derecho de la sala y definición del soporte.

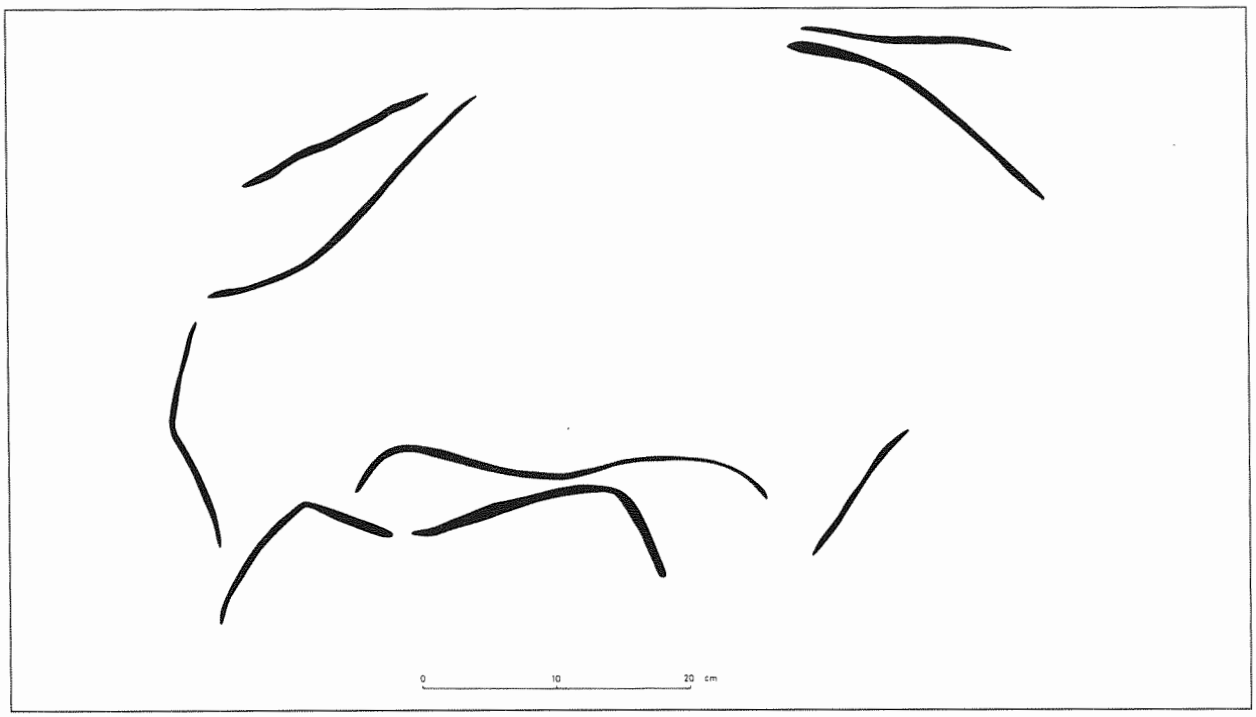


Fig. 41: Benta Laperra, rep. 9, bisonte, en el lateral derecho de la sala.

La atribución zoomórfica de la figura ha sido puesta en duda, identificándola con lo que se ha llamado «dientes de sierra» (Apellániz, J. M. 1982, 98-99) a pesar de la acertada identificación anterior como bisonte (Beltrán, A. 1971, 393-394), (v. fig. 42, inferior). Esta evidencia parte de considerar al cuarto trasero semejante al de los bisontes 3 y 4 (v. ap. 3.11, «La microestructura formal de las figuras de animales...», p. 164) y de reconocer la forma ondulada como se resuelve el vientre en el bisonte 6. Presenta una línea cérvico-dorsal constituida por dos tramos independientes, cada uno de ellos describiendo una curvatura, desaparecida o no realizada en el tramo central, que corresponde al saliente rocoso (v. fig. 41). En la nalga, se produce una inflexión semejante a la observada en los bisontes 3 y 4, insinuando el nacimiento de la pata trasera. El otro trazo de la pata trasera se une a la mitad posterior del vientre formando el ijar, si bien no tan acusado como observa H. Breuil (v. fig. 42, sup.). Forma un ángulo simétrico al que constituye la mitad anterior que marca el codillo y el arranque de la pata delantera. Ambos trazos angulares no han llegado a unirse en el centro del vientre. Con una línea recta se indica el pecho del bisonte y la crinera con la cabeza, que no se distinguen, mediante otro trazo curvado. La línea de la giba es disimétrica, más amplia hacia el interior, como ocurre con los otros bisontes.

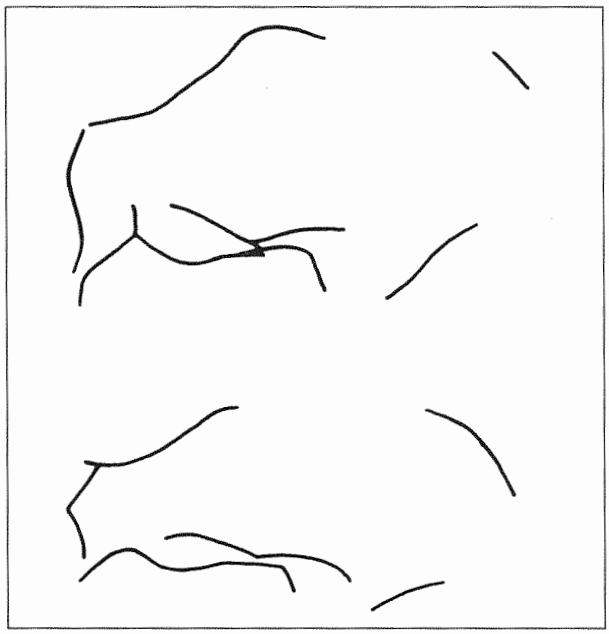


Fig. 42: Benta Laperra, rep. 9, bisonte, s. Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L. 1912, 5 (sup.) y Beltrán, A. 1971, 394 (inf.).

Otra lectura diferente de la figura vendría dada por una línea ventral en paralelo a la descrita pero con una curvatura menos acusada, colocada más al interior del animal. Esta doble línea ventral ofrece así dos

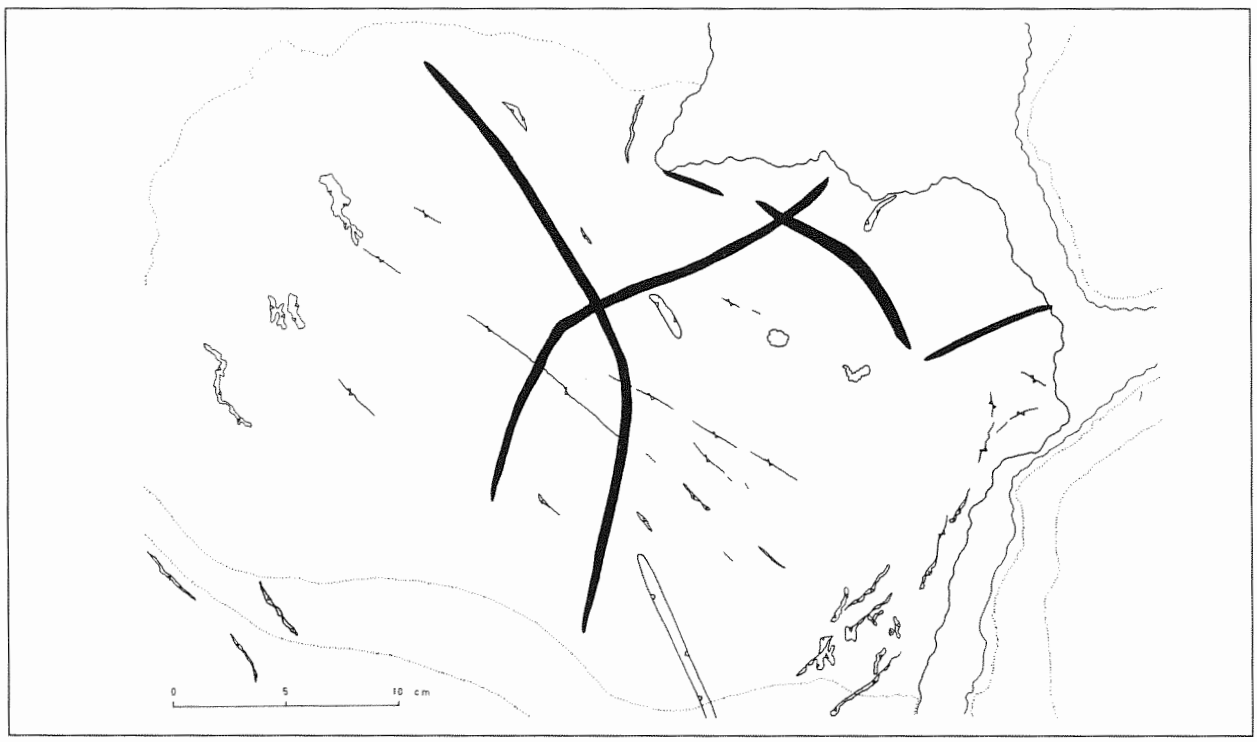


Fig. 43: Benta Laperra, rep. 10, líneas cruzadas, en el lateral derecho de la sala y definición del soporte.

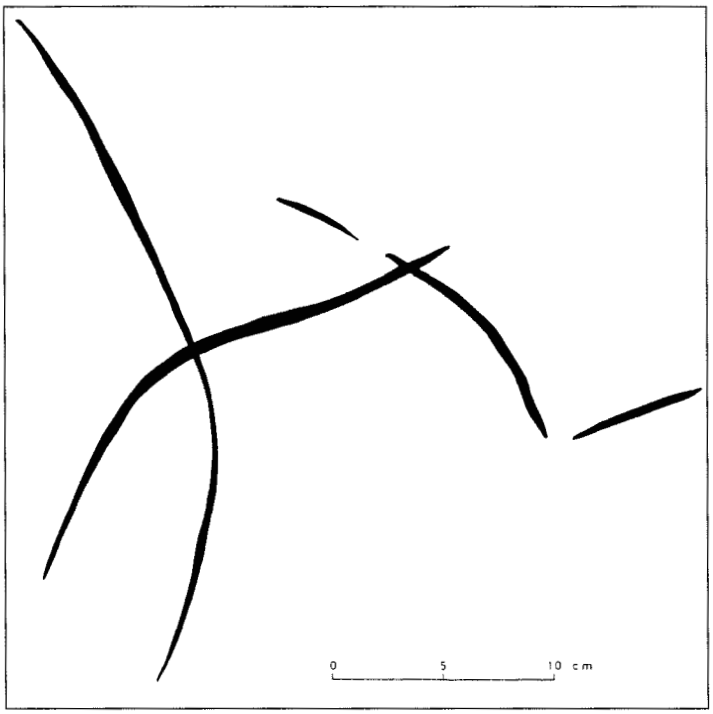
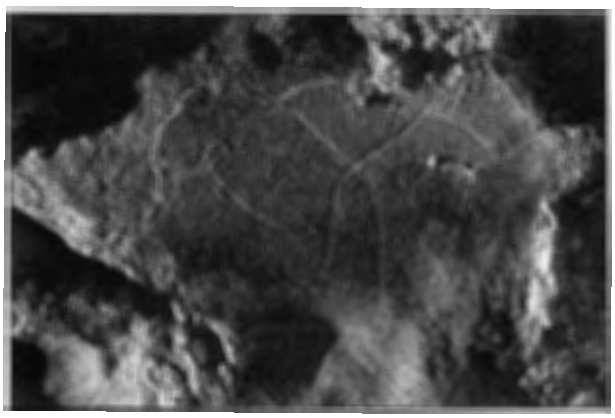


Fig. 44: Benta Laperra, rep. 10, líneas cruzadas, en el lateral derecho de la sala.

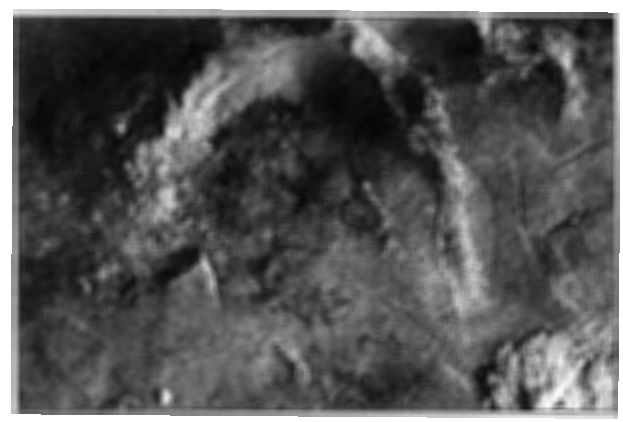


Fot. 15: Benta Laperra, grupo 3, rep. 10, líneas cruzadas grabadas.

posibilidades: o es un retoque, es decir, una rectificación realizada en un tiempo más o menos lejano, o nos encontramos ante un sombreado ventral del animal. Es posible también una tercera interpretación, relacionando la línea ventral interior con los trazos casi rectilíneos situados sobre la línea cérvico-dorsal mencionada anteriormente. De este modo obtendríamos un nuevo bisonte o dos figuras superpuestas, aunque esta última versión parece la más difícil de aceptar. El grabado se ha llevado a efecto mediante una línea incisa gruesa y profunda de sección en «U». Su anchura oscila entre 3 y 8 mm. El trazo más grueso comprende a la línea ventral inferior, parte posterior de la pata delantera y crinera. El más fino corresponde a la pata trasera, la nalga y pecho. Por otro lado, en paralelo a la crinera aparece un tramo recto suavemente ondulado que en teoría podría representarla pero que en la práctica tiene un cierto carácter inconexo. Otro semejante diverge de la giba en paralelo a la línea dorsal. La pared rocosa no presenta alteraciones relevantes, salvo leves grietas y localizadas formaciones calcíticas.

C) Rep. 10: Líneas cruzadas. Se localizan a 10 cm. a la derecha y encima del bisonte 9 y a 2,15 m. del suelo (v. fig. 36) en una zona lisa delimitada hacia la parte superior por una inflexión del techo y por una formación estalagmítica desarrollada sobre una grieta (v. figs. 12 y 43, y fot. 15). La pared no presenta alteraciones especiales y las formaciones estalagmíticas existentes no parecen enmascarar trazos, excepto en el extremo derecho. Hacia la zona inferior una inflexión acusada le separa del bisonte anterior. Se trata de 4 trazos curvados, 3 de los cuales se cortan entre sí (v. fig. 44). Los dos más largos forman una especie de aspa y un tercero, subdividido en dos, corta a uno de los anteriores en un extremo. El cuarto converge hacia el último trazo descrito. La longitud oscila entre 16 y 30 cm. Las líneas acaban en forma apuntada. El grabado está bien realizado a pesar de tener sólo 1,5 mm. de profundidad, la sección es en «U» y su anchura es de 6 mm. En la fotografía se observa un trazo divergente de los anteriores hacia la zona inferior donde se localiza el bisonte descrito anteriormente.

D) Rep. 11: Líneas o contorno inacabado. El tramo superior se emplaza a 24 cm. a la derecha de la



Fot. 16: Benta Laperra, grupo 3, rep. 11, líneas grabadas o contornos inacabados de animales.

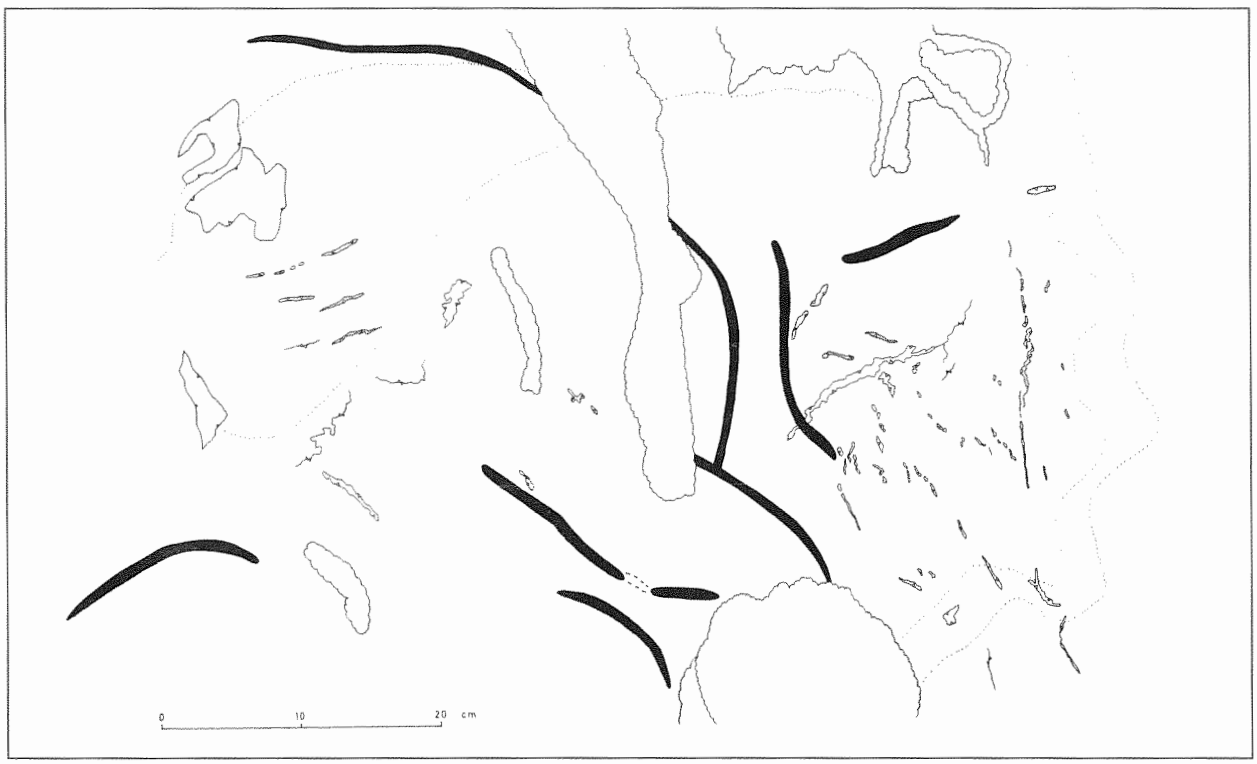


Fig. 45: Benta Laperra, rep. 11, líneas o contorno inacabado, en el lateral derecho de la sala y definición del soporte.

rep. 10 y a su misma altura respecto del suelo de la caverna y el tramo inferior a 37 cm. a la derecha y debajo del bisonte 9 (v. fig. 36), localizándose en una superficie lisa, aunque una formación estalagmítica corta a los diferentes tramos que forman la representación (v. figs. 12 y 45, y fot. 16). La parte inferior está delimitada por una inflexión del techo. Se trata de 10 trazos de los cuales sólo dos se unen formando ángulo al estilo de otras representaciones figuradas de la cueva (reps. 6 y 9). El superior izquierdo se encuentra parcialmente cubierto por una costra estalagmítica y quizá también el inferior que se corta con él (v. fig. 45). Casi todos los trazos son curvos y relativamente cortos, oscilando entre 6 y 20 cm. de longitud. Excepto los dos trazos citados que sugieren el ijar de un animal el resto aparecen inconexos y muy difíciles de relacionar con cualquier figura (v. fig. 46).

Con todo tipo de reservas planteamos una identificación: nos podríamos encontrar con la zona anterior de un bisonte situado verticalmente mirando hacia el suelo (dejando al margen los dos trazos que se encuentran más alejados, emplazados abajo

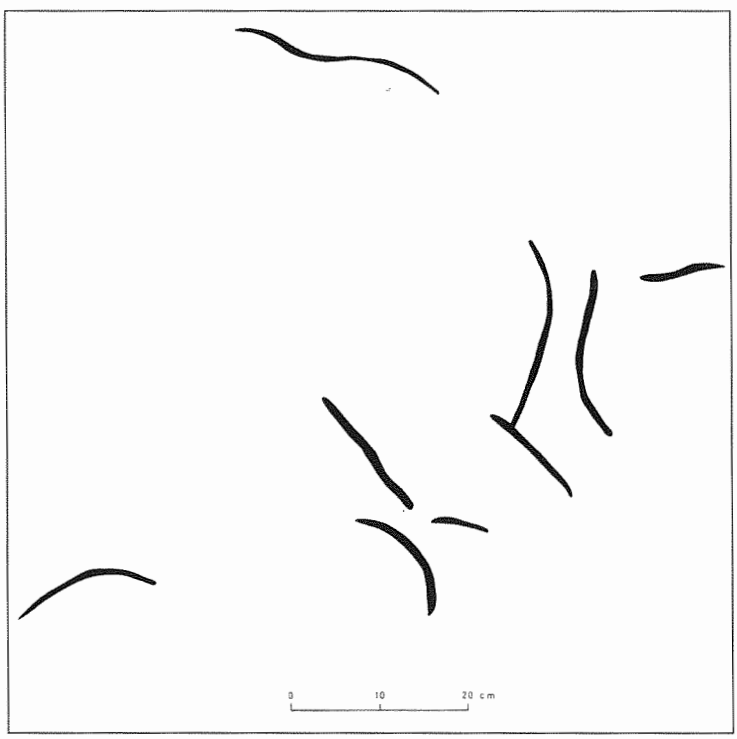


Fig. 46: Benta Laperra, rep. 11, líneas o contorno inacabado, en el lateral derecho de la sala.

a la izquierda). Así, el trazo curvo e inferior correspondería a la cornamenta en vista frontal, los dos que se encuentran encima de él a la cabeza; los dos ensamblados a la unión de la cabeza con el cuello; la línea en paralelo representaría el pelaje del bisonte en el pecho y, por fin, el trazo horizontal a la derecha, la pata delantera del animal. Esta versión parecería demasiado sofisticada, aun en su sencillez, para el resto de los bisontes trazados en la cueva. Técnicamente consiste en un grabado profundo de 2,5 mm. La sección es en «U» y con una anchura de 7 mm.

3. ANÁLISIS DE LAS REPRESENTACIONES

El reparto grupal de las representaciones de la cueva y su relación espacial respectiva se han recogido globalmente en el desplegante nº 2 (anexo al final del libro).

3.1 EL EMPLAZAMIENTO DE LAS REPRESENTACIONES Y LAS AGRUPACIONES EN EL ESPACIO. EL NIVEL DE REALIZACIÓN

Si tenemos en cuenta la colocación de las representaciones en el espacio observaremos que aparecen elementos de significatividad (v. fig. 11). Así, todo el **conjunto** se localiza en una única sala a la que se accede atravesando una notoria colada estalagmítica, parcialmente destruida. Aunque el santuario es exterior, pues se encuentra iluminado por la luz del día, no es de acceso cómodo, pues aparece colgado varios metros sobre el suelo en una especie de balconada. Esta situación le da un cierto distanciamiento respecto del espectador. Las agrupaciones de signos se colocan en la zona más exterior, fuera del ámbito de la sala de figuras y separadas de ellas por la colada estalagmítica citada (v. fig. 11 y desplegante nº 2 en el anexo final). Esta situación les confiere una cierta connotación como elementos previos o elementos aislados. Se constata por otra parte que las figuras se encuentran agrupadas, si bien en el lateral derecho, grupo 3, con un relativo distanciamiento interno, del que en parte también es partícipe el lateral derecho. Las figuras en la sala se distribuyen en los dos laterales, conformando ciertas agrupaciones, tres posiblemente, aprovechando las diversas concavidades del soporte, como se observa en el cuadro 4.

Las diferentes **agrupaciones** se separan por una distancia mayor a la de las representaciones que forman cada una de ellas, entre 400 y 530 cm., excepto en los dos grupos del lateral derecho separados sólo por 75 cm., pero en este caso la distancia relativa entre sus diversas figuras oscila entre 8 cm. para el primer conjunto y de 10 a 48 cm. en el segundo, siendo este menor distanciamiento lo que puede justificar la citada compartimentación en dos grupos, además de las inflexiones de la pared. Como se observa en el cuadro 5 la distancia relativa no es suficiente para explicar una división de las figuras y signos en el espacio, pues los dos bisontes supuestamente afrontados del lateral derecho se distancian relativamente entre sí 136 cm., distancia mayor que la que guardan entre sí todas las representaciones del lateral derecho y muy grande para en teoría encajarlos dentro del mismo grupo. Otros criterios ayudan a agruparlas, pues hay un saliente estalagmítico notable entre ellas y los signos de entrada, y en este lateral izquierdo la relación entre las dos figuras existentes se refuerza al ser las únicas figuras existentes, oponerse relativamente, aunque estén incompletas, y realizarse sobre el mismo soporte parietal, un friso saliente.

En el lateral derecho las figuras se emplazan a distancias mucho menores, pudiéndose incluso considerar un solo conjunto sino fuese por la cercanía de las tres figuras de la izquierda sólo separadas por 8 cm. y por la forma de la pared que aleja al resto de las representaciones de las citadas, apareciendo en una disposición más deslavazada. Las relaciones son, por lo tanto, menos fuertes pues la forma de la pared, compuesta por varias concavidades, su inclinación, el efecto de techo de parte del lateral, así como las distancias relativas entre las representaciones, parecen dividir a las mismas en varios grupos. En cuanto al grupo 3 además hay que señalar que constatamos una cierta dislocación de las representaciones al colocarse en concavidades específicas, excepto la 9 y la 10, muy cercanas.

Se podría también considerar todo el lateral derecho un conjunto, a manera de gran panel, por motivos morfotécnicos o estilísticos, ya que de las relaciones entre los bisontes (v. ap. 3.11, «La microestructura formal de las figuras de animales...», p. 164) parece deducirse una evolución, aunque no muy lejana en el tiempo, entre el primero del lateral izquierdo (rep. 3) y el de la pared opuesta (rep. 9). La modernidad relativa del primero le daría esa misma atribución al siguiente si se acepta que forman parte de una composición, cuestión que no se puede resolver del todo. Sin embargo, el lateral derecho sigue siendo un conjunto muy compartimentado y donde una serie de elementos, signos o animales, ya comentados son imposibles de caracterizar. Sobre esta base no parece factible la interpretación del lateral derecho como un panel único, pudiéndose sintetizar dos agrupaciones, grupos 3 y 4. Por todo ello, concluimos que las agrupaciones de animales numerosos son escasas, destacando la agrupación binaria del grupo 1 o la ternaria del grupo 2. El grupo 3, dada la información fragmentaria existente, es imposible

Agrupación	Distancia a la representación anterior en cm.			
Representación 1	—			
Representación 2	530			
Grupo 1, reps. 3 y 4	450 (rep. 1)	136		
Grupo 2, reps. 5, 6 y 7	400	8	8	
Grupo 3, reps. 8 a 11	75	48	10	24

Cuadro 5: Las agrupaciones de representaciones en Benta Laperra.

de interpretar.

• En lo que respecta a la **altura** a la que están trazadas las representaciones hay que señalar que respecto al suelo actual se encuentran relativamente elevadas (v. cuadro 6), excepto las de entrada, pues por encima de 215 cm. son accesibles sólo mediante una ayuda extra. En cuanto a las del lateral izquierdo, estas debieron realizarse a partir de una repisa que recorre todo el lateral a mitad de altura y que marca un antiguo nivel de erosión, y que facilitaría notablemente el trabajo, dado que el suelo original debió estar más abajo que el actual. Si nos atenemos a la memoria de excavación las capas relacionables con los grabados, por contener una industria paleolítica, aunque escasamente significativa, se encuentran entre 35 y 70 cm. de profundidad respecto al suelo actual (Barandiarán, J. M. 1978a, 128). Las del lateral derecho, grupos 2 y 3, se debieron trazar realizando algún tipo de estructura elemental pues aunque hoy en día, excepto la representación superior del grupo 3, el resto son fácilmente accesibles, en la época debieron encontrarse a excesiva altura (oscilaron entre 250 y 320 cm., excepto la rep. 9, la única accesible sin ayuda extra).

Agrupación	Representación	Altura al suelo en cm.	Altura al suelo primitivo, lapso 35/70 cm.
Entrada	1	45	45
Exterior	2	suelo	suelo
Grupo 1	3	250	285/320
	4	220	255/290
Grupo 2	5	240	275/310
	6	250	285/320
	7	250	285/320
Grupo 3	8	250	285/320
	9	132	177/202
	10	215	250/285
	11	215	250/285

Cuadro 6: La altura de las representaciones al suelo actual y al posible paleolítico.

3.2 LOS TEMAS: SIGNOS, ANIMALES Y ASOCIACIONES

El repertorio iconográfico de Benta Laperra se resume en el cuadro 7. Hay que señalar que alguna de las certificaciones no es segura, en cuyo caso se señalan varias atribuciones posibles, y alguna otra puede ser controvertida, por lo que se marca con un interrogante.

1. Los signos. Entre las 11 representaciones del santuario nos encontramos con 5 que podrían ser catalogadas como signos, si bien dos de ellas, las reps. 8 y 11, parecen reflejar contornos inacabados o deficientemente conservados de animales, como ya hemos considerado en la descripción. Nos quedan por lo tanto por considerar más estrictamente como signos las representaciones 1, 2 y 10.

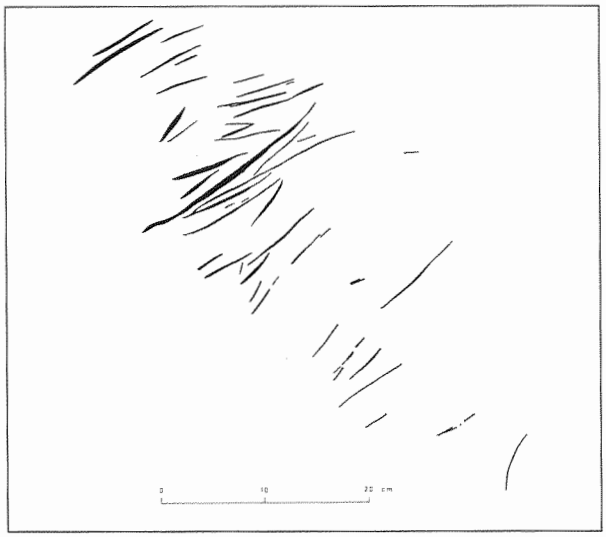
• La rep. 1 (v. fig. 14, p. 127) se podría definir como una serie de haces de líneas paralelas, constituida por tres grupos de 3 ó 4 líneas cortas. La sencillez y elementalidad de los trazos hace posible su constatación en diferentes situaciones y contextos (v. ap. 4.3.1, «Los santuarios exteriores con grabados lineales», p. 181).

• La rep. 2 (v. fig. 16, p. 128) está constituida por una serie de trazos que se cortan en varias direcciones, encuadrados por otros sueltos colocados exteriormente a ellos. El conjunto está dominado por una sensación de confusión, que podría indicar momentos diferentes de elaboración. En él no se reconoce ninguna forma animal ni nada que pueda relacionarse con ella. En general los trazos no parecen mostrar signos diferenciados en su interior ni tampoco diferentes agrupaciones. Distinguir fases a causa de la técnica no parece determinante porque está claro que algunos trazos de los más profundos, acaban solamente delineados, por lo que los trazos finos muy bien pueden ser contemporáneos de los más gruesos o en todo caso este criterio no puede servir como argumento de separación interna.

Con el objeto de determinar alguna significatividad hemos separado los trazos de acuerdo con su delineación (v. figs. 47 a 50). En estos dibujos hemos reproducido separadamente las líneas en dos direcciones básicas, de abajo/izquierda a arriba/derecha y la perpendicular a ella, de arriba/izquierda a abajo/derecha. Como puede observarse en la figura 49 pocas líneas quedan al margen de esas dos disposiciones básicas y las que así aparecen no muestran nada significativo. De las figuras 47 y 48 deducimos algunos elementos de interés: la mayor coherencia en las agrupaciones de líneas se observan

Grupo	Número	Tema
Entrada	1	Signos
Exterior	2	Signos
1	3	Bisonte
	4	Bisonte
2	5	Oso
	6	Bisonte (?)
	7	Uro (?)
3	8	Signos o contornos
		inacabados
	9	Bisonte
	10	Signos
	11	Signos o contornos inacabados

Cuadro 7: Repertorio iconográfico de Benta Laperra.



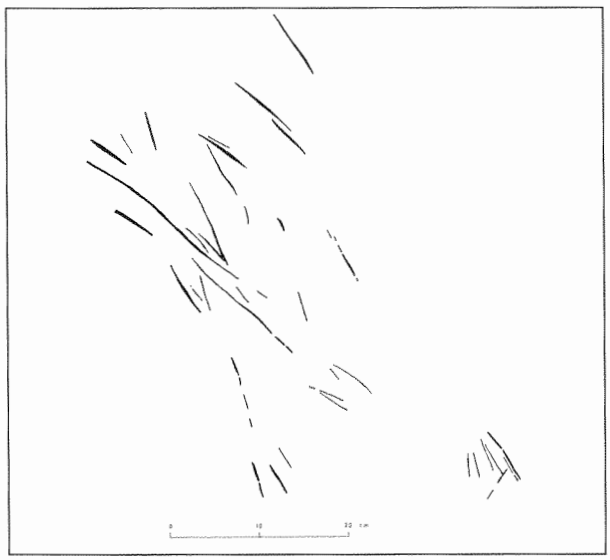
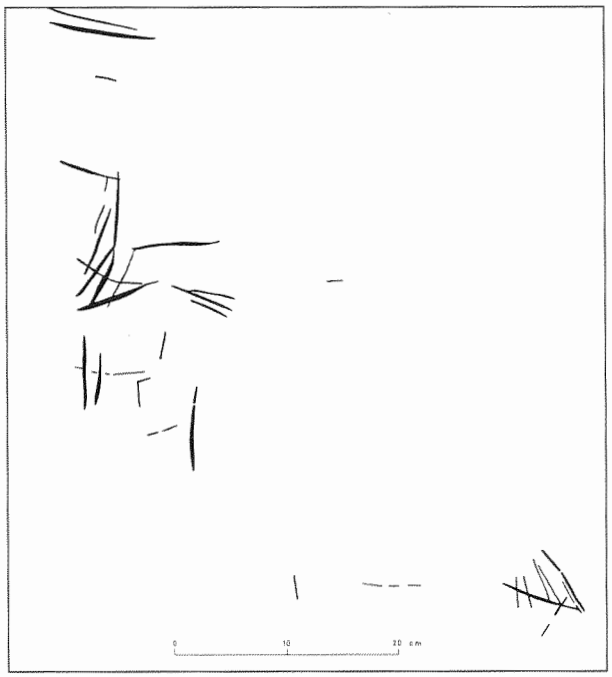


Fig. 47 (sup.): Benta Laperra, primera disposición preferente en la serie de líneas de la rep. 2.
Fig. 48 (inf.): Benta Laperra, segunda disposición preferente en la serie de líneas de la rep. 2.



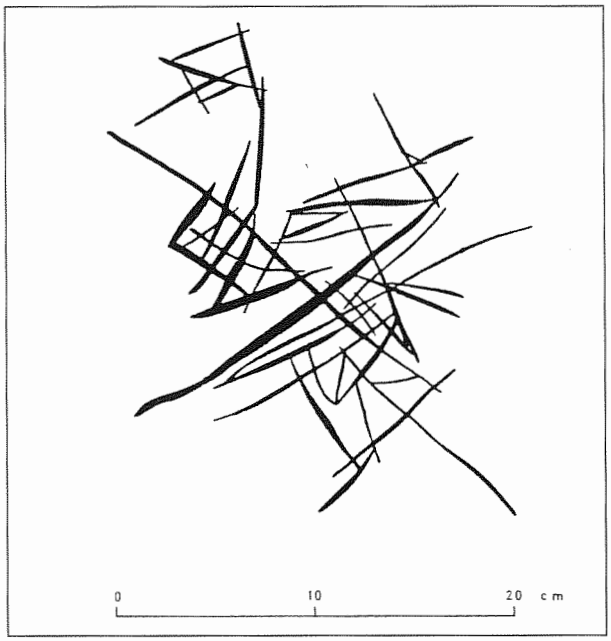


Fig. 49 (sup.): Benta Laperra, líneas al margen de las dos disposiciones preferentes anteriores en la rep. 2.
Fig. 50 (inf.): Benta Laperra, combinaciones de líneas con formas geométricas en la rep. 22.

en el primer agrupamiento de ellos pues guardan un fuerte paralelismo entre ellas y el colectivo es numeroso (48 líneas, algunas subdivididas en varios tramos) y compacto. El segundo agrupamiento consta de unas 42 líneas, aunque separadas entre ellas por una distancia mayor. Ese primer agrupamiento, y el segun-

do en menor grado, podría por lo tanto obedecer a un plan previo elemental, el de realizar líneas cortas paralelas, organización que también la constatamos en la representación 1.

Por otra parte, en la figura 50 hemos seleccionado las líneas y agrupaciones más significativas. Entre ellas destacan dos que se cruzan perpendicularmente y que permitiría ordenar el conjunto de líneas respecto de una zona central constituida por ambas. Sobre ellas se entrecruzan otras que forman parte de las dos agrupaciones básicas planteadas previamente y unas pocas que quedan al margen. Estas líneas forman al cortar a las dos principales, y también fuera de ellas, algunas figuras geométricas simples, como triángulos y cuadrados, aunque siempre se prolongan los laterales más allá de los vértices, como si no hubiera intención de conformar ese triángulo o cuadrado. Por todo esto deducimos que esas formas producidas en la zona de mayor densidad de trazos no parece que puedan corresponder sino al fruto del entrecruzamiento casual de las líneas en las dos disposiciones antedichas, sin que haya ninguna forma geométrica buscada a propósito. En el conjunto domina por encima de la búsqueda de elementos estructurales geométricos o animados otros puntuales, fruto de momentos de realización, que se podrían interpretar bien como ensayos técnicos bien como el reflejo de prácticas o ritos específicos.

En cuanto a la interpretación de estas líneas grabadas, en su día se señalaron algunas posibles similitudes entre estos signos y los grabados al aire libre sobre arenisca de Fontainebleau (Francia), aunque sin decidirse totalmente al respecto (Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L. 1912, 4-7): «ils pourraient fort bien tres plus jeunes, quoique nous ne le pensons pas» (v. fig. 51). Incluso más recientemente se consideró la adscripción de los trazos geométricos de entrada a «una fase esquemática de la Edad del Bronce» (Beltrán, A. 1975). Nosotros creemos que resulta difícil encuadrar estos trazos de Benta Laperra en categorías concretas constituidas por signos plenamente diferenciados y reconocibles y que por lo tanto tampoco se pueden clasificar en las diversas categorías reconocidas de signos prehistóricos, salvo en las más elementales. El conjunto se puede calificar como una serie de líneas entrecruzadas sin claras definiciones geométricas, aunque observamos varios triángulos, rayas en aspa o incluso incipientes cuadriláteros que podrían ser más bien el fruto de la casualidad. En Fontainebleau, por el contrario (v. fig. 51), se pueden agrupar las líneas en formas geométricas plenamente diferenciadas que se respetan unas a otras formando diferentes tipos de cuadrados (en forma de parrilla especialmente), alineaciones de líneas paralelas, otras de puntos, cruces, rectángulos inscritos unos en otros,... Es cierto también que este área de la

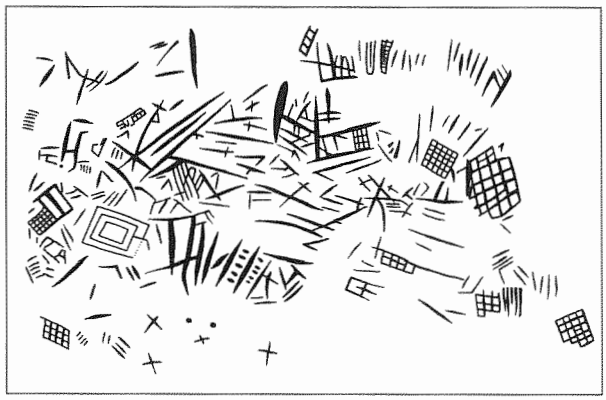


Fig. 51: Signos de Fointanebleau, s. G. Courty, tomado de Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L. 1912, 6.

cuenca de París muestra numerosos testimonios sobre roca más o menos complejos realizados mediante esa técnica de trazo profundo (Tassé, G. 1982), pero las aparentes similitudes no parece que vayan más allá de la mera coincidencia (176).

En Benta Laperra algunas líneas se cruzan con la totalidad de las que forman el panel, estando entrecruzadas con ellas la casi totalidad de las restantes, por lo que el aspecto es enmarañado. El hecho de que formen una burda retícula podría llevarnos a una comparación con temas semejantes, desde luego resueltos con mayor claridad, en obras mobiliares cantábricas, como las retículas en placa de pizarra del Magdaleniense medio de La Paloma (Asturias), (Corchón, M. S. 1994, 254-256). Sin embargo, debe señalarse que las semejanzas parecerían también en este caso más bien fruto de la casualidad, de una cierta convergencia final de acciones decorativas elementales. Otros paralelos y la problemática de este tipo de representaciones se consideran en el ap. 4.3.1, «Los santuarios externos con grabados lineales», v. p. 181.

• La rep. 10 de Benta Laperra forma un aspa seguida de otras dos líneas que diseñan una ondulación apuntada (v. fig. 44, p. 147). No es fácil de asociarla a algún signo, precisamente por esa prolongación hacia la derecha. Si nos fijásemos en el aspa solamente podríamos establecer un signo determinado por dos líneas onduladas que se cruzan, algo muy elemental. En la cueva de Chufín (Cantabria), (v. fig. 82, p. 194) se ven líneas cruzadas en aspa en el panel central del vestíbulo (Almagro Basch, M. 1973, 15 y fig. 21), aunque una de ellas encaja mejor con el dorso que se encuentra en la zona inmediatamente superior para formar un cuerpo animal. Igualmente en otro panel del vestíbulo (op. cit., pp. 16-17), (v. fig.

(176) Tal como se ha considerado al abordar ciertos temas geométricos sobre placa de La Cocina (Barandiarán, I. 1987) y sus paralelos.

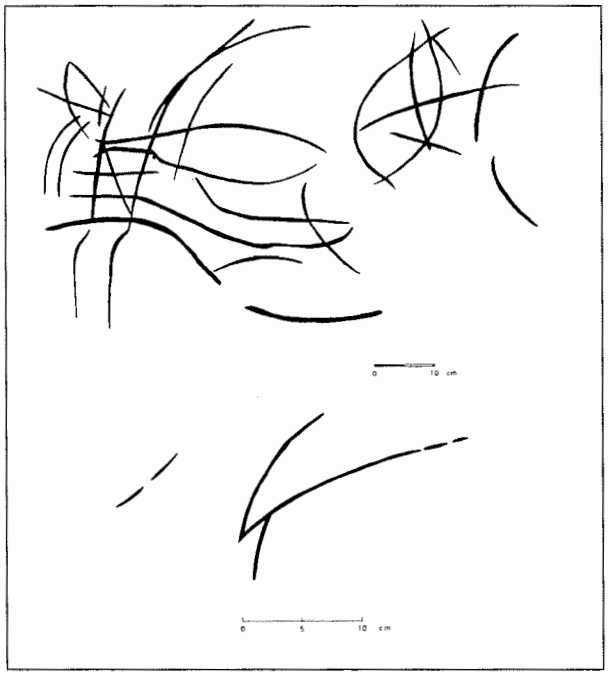


Fig. 52: Sup., líneas y contornos inacabados de animales de la pared derecha del vestíbulo en la cueva de Chuffin (Cantabria), s. Almagro Basch, M. 1973, 16. Inf.: trazos grabados de la pared izquierda del vestíbulo, op. cit., 17.

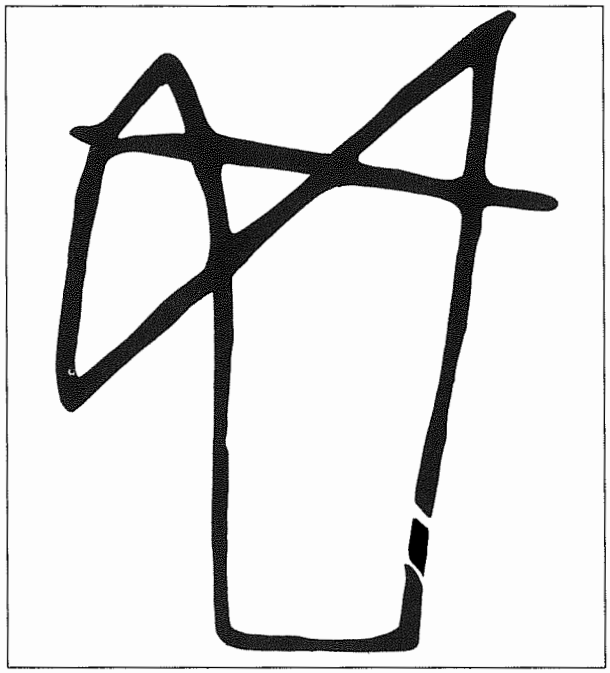


Fig. 53: Líneas grabadas en un panel del interior de la cueva de Chufín, s. Almagro Basch, M. 1973, 20.

52), superponiéndose a un posible pez y en un panel del interior de la cueva (op. cit., pp. 18-20 y fig. 9), aunque en este último caso la representación es más complicada (v. fig. 53). No se puede decir en justicia que los signos sean perfectamente comparables, porque en Chufín los elementos que los conforman encajan con otras formas animales y cuando aparecen aislados no son estrictamente iguales.

En conclusión, no hay en Benta Laperra trazos que puedan identificarse con signos muy desarrollados. Lo que aparece es muy sencillo, como las rayas paralelas de entrada, abigarrado y confuso pero sin figuras determinables en ningún caso, como el panel de líneas entrecruzadas, o bien líneas que sugieren más que nada formas animales de difícil interpretación (reps. 8 y 11) y que podrían ser el producto de una conservación incompleta (177). De estas últimas cabe decir además que están conformadas por líneas que en el caso de la 8 y la 11 no llegan a cruzarse. Con ello se organizan como las figuras de animales que se han representado en el resto del santuario, formadas por trazos que se suman sin llegar a tocarse ni tampoco a cruzarse, de lo que sólo es excepción un pequeño detalle del bisonte 4. Por lo tanto, sólo nos parece que podría encuadrarse como tal símbolo, y también tenemos sobre esto algunas dudas, la rep. 10.

2. Las figuras de animales y las asociaciones de animales, especies y signos.

A) Especies animales y jerarquía. De las once representaciones catalogadas entre figuras de animales y signos, 8 corresponden a figuras, si bien dos de ellas son de problemática interpretación, por realizar sólo genéricamente formas o quizá por encontrarse incompletas o en deficiente estado de conservación. Quedan por lo tanto seis animales que permiten hacer una comparación interna o frente a otros santuarios: las representaciones 3, 4, 5, 6, 7 y 9.

En primer lugar consideraremos los animales de atribución incierta. Los posibles cuellos de la rep. 8, en los que se ha realizado el cuello con la parte anterior del animal excepto la cabeza, no pueden corresponder más que a cérvidos o cápridos, puesto que siguen las fórmulas de representación típicas de esas especies en el Cantábrico (v. fig. 38, p. 144). La interpretación como bisonte vertical de la rep. 11 (v. fig. 46) que hemos adelantado nos parece aún más comprometida si cabe, sobre todo porque algunos detalles (cornamenta y sotabarba o pecho) se pueden considerar elementos de modelado interno, y pudieran parecer demasiado modernos en comparación al resto de los animales representados. También es cierto que algunos de estos detalles, como la sotabarba, se dan en figuras clasificadas usualmente como antiguas (así, v.

(177) Por ejemplo combinando alguna parte pintada.

fig. 54, bisonte grabado de La Grèze, y en Delluc, B.; Delluc, G. 1991, 229-245). Quisiéramos sin embargo señalar que estas dos figuras 8 y 11 se relacionan más bien con formas animales que con signos, entre los que no encontramos paralelos posibles.

De los seis animales de identificación más clara, cuatro son bisontes, otro un oso y el restante un uro, con algunas dudas sobre la identificación de la especie en este último caso. Es decir, desde el punto de vista del número la figura predominante es el bisonte, seguido del oso y del uro, ambos con un sólo ejemplar. Sin embargo conviene considerar otros aspectos en orden a buscar una jerarquía de las representaciones. Así, la única figura realizada con cabeza y extremidades o, si se prefiere, la figura más acabada es el oso. El uro, aún cuando aparece con la cabeza, se ha realizado a menor tamaño, en lo que podríamos encontrar un rasgo de jerarquía temática por la dimensión del animal. Por lo tanto, y teniendo en cuenta que hay que poner de relieve varios rasgos para el análisis del papel de cada figura dentro del conjunto, podríamos hablar en el santuario de dos temas principales, el bisonte (por el número) y el oso (por el acabado) y uno secundario (por el tamaño), el uro.

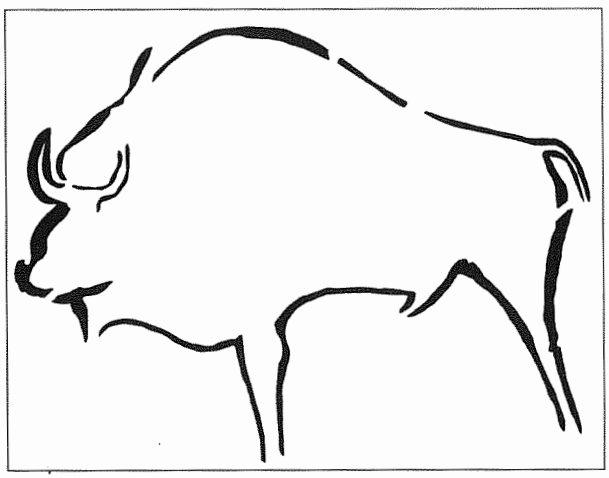


Fig. 54: Bisonte grabado de La Grèze, dibujo sobre fotografía de Leroi-Gourhan, A. 1968a, lám. 87.

B) Asociaciones de animales. Las asociaciones que se presentan en el interior de los grupos son las siguientes (v. fig. 55, esquema de las asociaciones):

1) Bisonte/bisonte, es decir, repetición de la misma especie, observable en el grupo 1 y, aceptando la difícil interpretación del 11, en el 3. Es necesario recalcar las asociaciones de la misma especie porque son a menudo el ejemplo de agrupaciones buscadas, a veces interpretadas como verdaderas escenas (de celo o de manadas,...). Ya hemos considerado la interpretación propuesta por diversos autores sobre los bisontes 3 y 4 como animales afrontados, interpretación que nos parece excesivamente atrevida para dos figuras tan distantes e incompletas, y de las que no tenemos pruebas fidedignas de que se hicieran enteras alguna vez (aunque una de ellas aproveche la forma de la roca para completar la forma del cuarto delantero).

2) Oso/bisonte/uro (en el grupo 2), aunque deben existir algunas precauciones en la certificación de esos animales. En este grupo 2 podríamos constatar la asociación eje de la cueva o la combinación principal puesto que nos encontraríamos con una figura secundaria o de acompañamiento (el uro), realizada a menor tamaño. Esta asociación básica sería oso/bisonte pues son las dos figuras realizadas a mayor tamaño en el mismo. Sin embargo el bisonte no se ha completado, lo que interpretamos como un recurso para establecer una jerarquía de los animales, como también ocurre en Santimamiñe. Además se encuentra vertical, como algunos animales enmarcando grupos en Santimamiñe y Altxerri. El oso sería por lo tanto, de las dos, la más relevante.

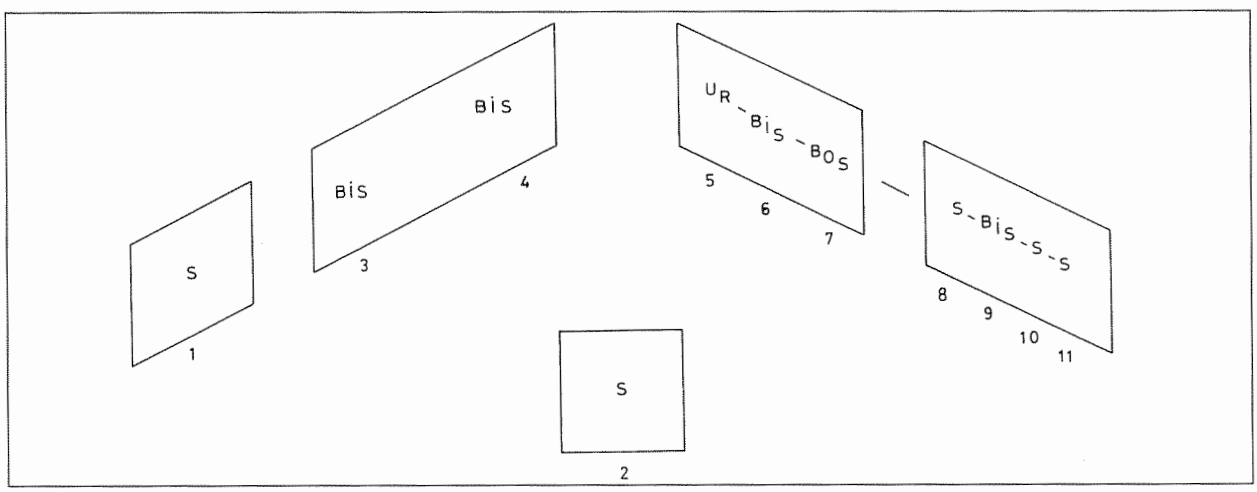


Fig. 55: Benta Laperra, esquema con las asociaciones de animales en el santuario. Abreviaturas: S., signo; Bis., bisonte; Ur., oso; Bos., uro.

Si extrapolamos esta asociación al resto de las figuras no se produce un cambio sustancial pues la otra especie que aparece con más frecuencia, y en realidad la única realizada, en los grupos 1 y 3, es el bisonte. Si tomamos todas las figuras en conjunto podemos constatar que la figura principal es el oso. Eso no impide que se coloque como la figura relativamente más al interior de la cueva, al tiempo que, tanto al empezar a observar las representaciones como al finalizar, constatamos bisontes que acompañan al plantígrado. Sobre esta cuestión se han considerado ciertas cuevas donde no aparece el modelo temático general del caballo y bóvido (Leroi-Gourhan, A. 1972, 299), entre ellas Benta Laperra, donde no se atestigua el caballo, aunque para el autor citado una figura dudosa podría corresponder a este animal, extremo que para nosotros no es demostrable.

C) Asociaciones de animales y signos. Resulta difícil establecer una relación entre signos y animales. En principio algunos signos inequívocos se colocan fuera del área de las representaciones figuradas, como es el caso de las reps. 1 y 2. Otra serie de posibles signos, ya cercanos a figuras, pueden interpretarse también como restos de otras figuras, como la 8 y la 11, donde los trazos grabados se organizan al estilo de las figuras de animales mediante tramos independientes pero con enlaces que son semejantes a las zonas anatómicas de animales (cuello, vientre,...).

Existen, por fin, ciertos trazos asociados a los animales directamente cuya interpretación no deja de ser complicada. El primero se encuentra en el oso 5 (v. fig. 28, p. 136), 3 trazos paralelos asociados al hocico del animal y un trazo largo paralelo a la línea superior de la cabeza. Este último nos parece que puede ser simplemente una corrección del diseño, rectificación del perfil del animal. Los tres trazos del hocico propician otras interpretaciones. La primera, que sea un sombreado incipiente o esquemático para señalar el hocico (zona más clara y sin pilosidad, detalle característico del animal), lo que tiene a su favor el hecho de que las líneas mueran en la línea de contorno. De hecho, líneas en el hocico de los animales como representación de la boca y ollar no son inusuales en el arte paleolítico, como se observa en los cápridos y équidos de la placa lítica de Villalba (Soria), con rellenos mediante dos trazos paralelos (Jimeno, A.; Fernández Moreno, J. J. 1988 y Jimeno, A.; Fernández Moreno, J. J. et Alii 1990 y 1995).

La segunda, que sea una representación del aliento del animal, cuestión no ajena al arte paleolítico ni al oso en particular. Las representaciones relacionadas con esta cuestión, es decir, emisión del aliento, vómito o voz de los animales y su expresión mediante trazos rectilíneos que salen o se hallan en relación con los orificios nasales o la boca de los animales han sido sistematizadas (Barandiarán, I. 1984b), señalándose la diversidad formal (trazo simple, en haz, en espiga,...) y de origen (parten de la boca, de los orificios nasales o de ambos) y su relación en algunos casos con escenas o acciones (macho/hembra, hembra/cría, animal herido); la alta proporción entre los 45 casos catalogados del oso (18%), muy significativa por cuanto es un animal escasamente representado y del bisonte (27%), en este caso siempre teniendo en cuenta que es uno de los animales más frecuentes en el arte paleolítico, siendo después del caballo (16%) los porcentajes de otras especies de animales notablemente menores; la relación en el 44% de los casos con la representaciones de la lengua, de los que es paradigmático el bisonte de La Madeleine, en la acción evidente de lamerse el costado; la asociación en 11 casos de los trazos a animales «heridos», de los que 5 consisten en haces de trazos largos que salen por nasales y boca, siempre en animales temibles (oso, león); la relación en algunos casos de los signos con el aliento de los animales, pues no están heridos, o con el comportamiento sexual, en dos ejemplos de husmeo de la hembra por el macho (178).

En el caso de Benta Laperra existe la dificultad de que los trazos no salen del perfil del animal, más que la muesca triangular que produce cada trazo perpendicular sobre el contorno del hocico, aunque la disposición de los trazos para interpretarlos como el sombreado del hocico no deja de ser opuesta a lo que debería, puesto que tendrían que haber sido dispuestos en paralelo al hocico. Es posible que el hecho de que la representación sea antigua no ayude tampoco, porque es realmente esquemática.

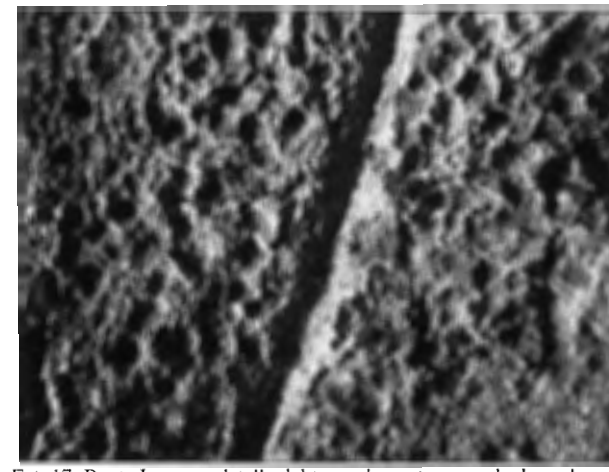
El segundo caso a considerar es el bisonte 9 (v. fig. 41, p. 145). En él se ha representado una doble línea ventral que estudio más adelante, considerando si es una rectificación o un sombreado. El animal ostenta además doble línea tanto en el lomo y giba como en la parte de la crinera. Esta última también podría relacionarse con un intento de realizar la crinera, aunque si fue así no se terminó y tiene el inconveniente de que la línea superior diverge excesivamente del contorno del animal. El otro tramo del lomo no se puede relacionar con esta cuestión, quedando tan desarmónico con el animal como el de la cabeza del oso, aunque por otro lado ambos trazos podrían considerarse como parte de la misma acción o finalidad frente al animal al que enmarcan. Es posible que puedan considerarse trazos lineales asociados a animales, de los que hay numerosos ejemplos siempre difíciles de calibrar en su sentido justo (Casado, P. 1977).

(178) La menos clara interpretación sería la identificación con la emisión de voz, ya que se han constatado una serie de animales en evidente actitud de mugir, con el cuello levantado o la boca abierta, en donde no aparecen líneas asociadas.

3.3 LA TÉCNICA Y EL PROCESO DE EJECUCIÓN

En el santuario se utiliza únicamente el grabado para configurar las representaciones, realizado directamente sobre la pared rocosa de la cueva (179), plasmado mediante un trazo simple y único, aunque el tipo de grabado no permanece invariable en todas ellas (v. cuadro 8).

Podemos sintetizar cuatro **tipos de grabados**: 1) grabado profundo de sección triangular, con anchura variable, entre 2 y 10 mm. y profundidad de hasta 3,5 mm. (v. fot. 17); 2) grabado profundo y ancho de sección en «U»; 3) grabado medio, ni profundo ni fino, de sección semicircular; 4) línea incisa. El grabado profundo presenta el borde interno en arista, no observándose el redondeado del mismo, ni por tanto el consiguiente efecto de bajorrelieve que aparece en



Fot. 17: Benta Laperra, detalle del trazo de contorno grabado en la rep. 4.

Grupo	Nº	Tema	Procedimiento técnico	Zona anatómica definida
Entrada	1	Signo	línea simple profunda en V línea simple en U	8 trazos 3 trazos y extremos de los otros
Exterior	2	Signo	línea simple profunda en V línea simple en U	la mayoría una minoría y los ápices de los otros
1	3	Bisonte	línea simple profunda en U línea simple en U	dorso, giba, rabo y nalga pata y vientre
	4	Bisonte	línea simple profunda y ancha en V línea simple profunda en V línea simple en V	nalga giba pata y cola
2	5	Oso	línea simple profunda y ancha en U línea simple profunda en V líneas paralelas	dorso cabeza y extremidades morro
	6	Bóvido	línea simple profunda en U aprovechamiento de grieta	línea dorsal y ventral pata trasera
	7	Uro	línea simple, sección semicircular	todo el contorno
3	8	Indet.	línea simple profunda y ancha en V	todo lo realizado
	9	Bisonte	línea simple profunda y ancha en U línea simple profunda en U	contorno dorso ventral pata trasera, nalga y pecho
	10	Indet.	línea simple profunda y ancha en U línea simple profunda en U	tres trazos mitad del cuarto trazo
	11	Indet.	línea simple profunda y ancha en U	todos los trazos grabados

Cuadro 8: Procedimientos técnicos empleados en las representaciones de Benta Laperra.

(179) Tanto para determinar el proceso cronológico de la elaboración de la decoración como para constatar los utensilios empleados y otras cuestiones que atañen a la época y al modo de utilización de la cueva decorada hay en marcha un proyecto de investigación que se plantea estas cuestiones mediante la realización de un sondeo arqueológico y un estudio interdisciplinar.

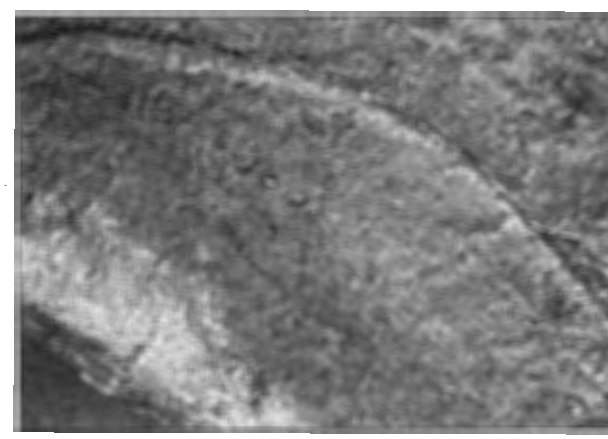
Comarque, Les Combarelles y Font-de-Gaume (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 10). Los dos primeros tipos de grabados coexisten en las mismas representaciones parietales. Así en el oso 5 el primer tipo aparece en el hocico y cuello y el segundo en el resto del cuerpo. Los tipos primero y cuarto se encuentran en los conjuntos de líneas previas al santuario (representaciones 1 y 2), sobre todo en la 2, donde la línea incisa continúa en ocasiones a la línea profunda de sección triangular, que se nos aparece como el resultado final de un proceso paulatino de profundización del primer tipo. El más usual es el tipo dos, presente en todas las figuras excepto en los signos de entrada y en las dos del lateral izquierdo donde aparece el grabado profundo de sección triangular (bisonte 4) y el grabado medio o fino de sección semicircular (bisonte 3). Del cuadro adjunto se deduce que se varía la anchura y profundidad del trazo usualmente de acuerdo con la zona anatómica a determinar en la especie representada, no pudiéndose dudar por la zona determinada que se ha realizado a propósito.

La técnica la podríamos poner en relación con el lugar que ocupa cada figura en el santuario, es decir, con las condiciones de **iluminación**, tal como se ha puesto de manifiesto en diversos casos: los santuarios exteriores en general (Laming-Emperaire, A. 1962); las cuevas de Mammouth y Le Pigeonnier (Dordogne), donde también se apunta como causa el proceso de elaboración de las representaciones (Delluc, B.; Delluc, G. 1983, 55); o la de Pair-non-Pair (Delluc, B.; Delluc, G. 1991, 67), relacionándose en este caso la técnica profunda de los grabados de la cueva con tres rasgos, la proximidad a la fuente de luz del pozo, de tal manera que cuanto más cercanos a él son más profundos, la materia de la roca soporte, irregular y fosilífera, que impide un grabado fino y la edad antigua de las obras.

En el caso de Benta Laperra, de las figuras que se encuentran en ambos laterales de la cueva la figura más cercana a la entrada, la más iluminada de todas, es la que tiene un grabado más fino, quizás porque no es necesario recalcar más el contorno del animal, al ser visible a la luz del día. Curiosamente en la actualidad no es tan evidente, de ahí que fuese la última figura entre las más claras en ser descubierta, aunque es fácil suponer que cuando se realizó destacaría más sobre la pared rocosa en la que se asienta. En el mismo lateral, pero más al interior, el bisonte 4 es la figura de contorno más profundo de la cueva, precisamente en el lugar donde la incidencia de la luz lateral acentúa el juego de luces y sombras provocado por la profundidad de la línea de contorno. Por lo tanto, la situación de la representación y el juego de luces y sombras existente en el lugar, es decir, las condiciones específicas del entorno en el que fue realizada, considerando no sólo el soporte sino la luz ambiental, pueden explicar la técnica empleada.

No hay testimonios que nos permitan considerar el proceso de ejecución desde el punto de vista técnico, aunque sí se hará posteriormente desde el punto de vista estilístico y formal, pues no se constatan superposiciones que no sean producto de la realización sucesiva de dos trazos continuos (el caso del bisonte 4). Los **añadidos o rectificaciones**, como en la cabeza del oso 5, se caracterizan por la uniformidad técnica y la sencillez estilística, por ejemplo la reducción de los animales a contornos segmentados. No hay tampoco un panel que se pueda llamar principal y la compartimentación grupal ya ha sido comentada. La técnica la debemos relacionar con los recursos de representación del modelado (v. ap. 3.7, «Los convencionalismos de modelado», p. 161). Por fin, hay que señalar que los tres bisontes 3, 4 y 9, si bien están resueltos técnicamente de forma relativamente diferenciada, no los interpretamos como obra de la actuación de varios autores en épocas distantes sino más bien realizadas en un lapso de tiempo corto y posiblemente por el mismo autor (v. ap. 3.11.2, «Los autores», p. 166).

El hecho de que se realicen las representaciones en grabado profundo lleva a geometrizar el trazo de tal manera que las figuras se ofrecen mediante una adición de tramos rectos que le dan un aspecto rígido (v. fot. 18). Esto hace posible identificar el número de **trazos** que se han necesitado para componer cada figura: 15 en el bisonte 3, 20 en el bisonte 4, 38 en el oso 5, 14 en el bisonte (?) 6, 17 en el uro 7, 29 en el bisonte 9. Los trazos son en general de escasa longitud, sobrepasando raras veces los 15 cm. Se pueden señalar también trazos dobles en el contorno de los animales que no parecen sino rectificaciones de la línea de contorno, tal como se observan en el bisonte 3 (doble línea divergente en un tramo de la giba), oso 5 (línea paralela al perfil fronto-nasal), bisonte 9 (dos líneas paralelas, una al perfil en el tramo lomo/giba y



Fot. 18: Benta Laperra, detalle del trazo de contorno segmentado en el lomo grabado de la rep. 5.

otra en el tramo de la crinera, siendo posible interpretar esta última también como crinera).

En cuanto al aprovechamiento del **soporte** para completar o sugerir las formas o los detalles anatómicos señalaríamos el caso del bisonte 3, que aunque trazado de manera incompleta utiliza el soporte, la arista redondeada de la roca para determinar la giba y también el borde fracturado de la roca en la parte inferior para sugerir el cuarto delantero del animal. También en el caso del bisonte 6 parece haberse aprovechado una grieta para trazar uno de los tramos grabados del contorno.

3.4 EL FORMATO Y EL CANON

Para una comparación en cuanto al **tamaño** de los animales representados vamos a considerar únicamente los seis animales más claros del colectivo de representaciones, dejando de lado los de identificación más controvertida. Los recogemos en el cuadro 9:

Animal	Representaciones incompletas	Representaciones completas
	Longitud	Longitud
Bisonte 3	23 cm.	———
Bisonte 4	29 cm.	———
Oso 5	———	82 cm.
Bisonte (?) 6	78 cm.	———
Uro (?) 7	———	47 cm.
Bisonte 9	———	63 cm.

Cuadro 9: El formato de los animales de Benta Laperra.

Como podemos observar en la tabla, en cuanto a la longitud total de las representaciones, la figura mayor es el oso 5 (82 cm. de long. de nalga a cabeza), le sigue el bisonte 6 incompleto que se encuentra vertical a su derecha (78 cm. de long.), que debería haber sido mayor si se hubiera acabado, cuyo índice es de 88 considerando al oso con el índice 100. El oso es, con todo, una figura más maciza, por lo que la impresión de mayor tamaño queda reforzada. Así, en la dimensión ijar/lomo el índice del bisonte es sólo de 72, frente a 100 del oso. Después de ambas figuras nos encontramos con el bisonte 9 (63 cm. de long., de índice 76,8) y el uro 7 (47 cm. de long., con un índice de 57,3). Si la comparación la realizamos en la dimensión lomo/ijar, lo que permite tener en cuenta un colectivo más numeroso, los índices varían de la siguiente forma: 76 en el bisonte 6; 49 en los bisontes 3 y 4; 37,9 en el bisonte 9.

A partir de estos datos podemos realizar una generalización por la que nos encontraríamos con una figura grande, el oso, cuatro figuras medianas, los bisontes y una figura pequeña, el uro. En cuanto a la importancia del tamaño para realzar las representaciones, recurso patente en las cuevas de Areatza y Santimamiñe, resulta interesante señalar que es una figura de oso la más grande entre las grabadas en el conjunto mobiliar de La Marche, a pesar del corto repertorio de esta especie (5 ejemplares) en el total de la cueva (Pales, L; Tassin De Saint Péreuse, M. 1989, 26-27). Estas diferencias en el tamaño nos llevarían a definir una jerarquización en los animales representados, si esta subdivisión planteada por el tamaño apareciese reflejada en otro tipo de caracteres, como en la localización de los mismos, en la forma, en los recursos técnicos o en la especie animal realizada, teniendo en cuenta que la jerarquización por el tamaño es un recurso usual en las artes primitivas. En este sentido, si consideramos los aspectos nombrados la figura del oso queda recalcada, por ser una figura completa y relativamente detallada dentro del colectivo del santuario.

En cuanto a las **proporciones**, es muy escasa la información que se puede recoger, a causa del carácter inconcluso de las representaciones, lo que es aplicable también a las que aparecen de cuerpo entero, como el bisonte «casi completo» 9 y el oso 5, en cuyo caso influye también la segmentación de la línea de contorno. Por ello, y por la diferenciación técnica de las representaciones que produce efectos distintos, una comparación de proporciones con los bisontes de Santimamiñe, por ejemplo, o con otros colectivos nos parece fuera de lugar.

3.5 LA POSICIÓN, COMPOSICIÓN Y LATERALIDAD

En lo que respecta a la **posición** destacan las figuras por su horizontalidad, excepto en el caso del posible bisonte tangente al oso, colocado verticalmente (v. cuadro 10). El criterio de la verticalidad ha sido identificado con las figuras de bisontes (Leroi-Gourhan, A. 1983a), y de ello es un buen ejemplo el santuario de Santimamiñe, aunque esta posición no es exclusiva de esta especie, representándose otros animales así (una cierva de La Pasiega por ejemplo). En cuanto al sentido de la verticalidad, las figuras verticales aparecen precisamente en Santimamiñe (v. cap. 3, apartados 3.10, «La posición...» y 3.11, «Las composiciones») con un claro carácter secundario y en el aparente papel de enmarcar grupos, es decir refuerzan el papel más importante de figuras que les acompañan. En Benta Laperra parecerían ostentar un papel semejante si interpretamos de esa manera el carácter inconcluso de la figura vertical que acompaña al oso.

			Lat. Izdo.		Lat. Dcho.						
Grupo	Entrada	Exterior	1		2			3			
Representación	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Posición y dirección	—	—	➡	⬅	⬅	⬆	⬅	⬅ ?	➡	—	⬇ ?

Cuadro 10: Posición y dirección de las representaciones de Benta Laperra: horizontalidad y verticalidad. En cuanto a la lateralidad, en las dos figuras del lateral izquierdo (3 y 4) la flecha hacia la derecha indica hacia el fondo y en sentido contrario indica la entrada. En el otro lateral (figuras 5 a 11) al revés.

Si tenemos en cuenta el escaso y sencillo colectivo de representaciones habrá que convenir que las **composiciones** o agrupaciones significativas en el espacio son poco abundantes. Destacan las dos figuras afrontadas de bisontes del lateral izquierdo ya comentadas (v. fig. 17, p. 130), aunque exista la dificultad de su particular distanciamiento. Otra organización reconocible sería la conformada por el oso y el bisonte (?), junto al uro, es decir, dos figuras perpendiculares (v. fig. 26, p. 134), disposición reconocida igualmente en Santimamiñe (v. cap. 3, apartados 3.10 y 3.11).

La **lateralidad** de las representaciones, a causa del colectivo tan pequeño no parece posibilitar grandes cuestiones (v. cuadro 10). En el lateral izquierdo las dos figuras existentes se miran cada una a la otra, con lo que reforzarían su posible relación. En el lateral derecho la primera figura mira a la entrada y la última al interior, y la vertical hacia el techo, por lo que las figuras parecen disociarse, excepto en el caso del posible uro que se dirige al oso y quizá también las posibles representaciones situadas a la derecha del citado uro. En suma, todo este lateral se distingue por su dislocación en el espacio. Esta disposición inconexa podría ser un rasgo típico de una etapa antigua, en cuanto a la manera de organizar conjuntos numerosos.

Grupo	Nº	Tema	Elemento formal
1	3	Bisonte	cuarto trasero/ 1 extremidad cuarto delantero mediante resalte rocoso
	4	Bisonte	cuarto trasero/ 1 extremidad
2	5	Oso	cuerpo entero/ 2 extremidades
	6	Bóvido	cuerpo entero acéfalo/1 extremidad
	7	Uro (?)	cuerpo entero/ sin extremidades
3	8	Indet.	cuellos (?)
	9	Bisonte	cuerpo entero acéfalo/ 2 extremidades
	10	Indet.	——
	11	Indet.	——

Cuadro 11: Convenciones de la forma utilizadas en las representaciones de Benta Laperra.

3.6 EL ACABADO (FIGURAS COMPLETAS E INCOMPLETAS) Y LOS MODELOS FORMALES

En el santuario se realizan **figuras completas e incompletas** en diversos grados (v. cuadro 11). En primer lugar habría que considerar el concepto de figura completa o entera, dado que en el arte paleolítico, tanto en el parietal como en el mobiliar, es probado que las figuras en un número importante de los casos se dejan sin acabar a propósito, pues una parte de la representación figurada representa a la totalidad. Si siguiéramos una definición estricta de lo que es una figura completa no podríamos calificar como tal ninguna de las del santuario pues ni siquiera tienen las cuatro patas representadas. Habría que plantear una gradación en la terminación de las figuras. De acuerdo con ello en nuestro caso podríamos considerar como relativamente completa la figura que muestra un grado de acabado mayor, el oso. De este animal se han representado el cuarto delantero, el trasero y una pata por par.

Las figuras de animales de Benta Laperra se caracterizan por su carácter inacabado y una cierta inconcreción anatómica. Los animales de cuerpo entero no se detallan e incluso la línea de contorno no está formada por una línea continua. El bisonte entero está atestiguado por una ondulación de la línea dorsal marcando la giba y por un trazo independiente en la crinera. Se podría ver aquí un reflejo de las zonas características en la construcción del animal en el arte paleolítico pero tiene el inconveniente de que no están plenamente definidas por ese contorno lineal, y aunque el trazo se amplíe ligeramente. Quizá se podría relacionar esta construcción de los animales con una etapa antigua del arte paleolítico donde todavía no se han establecido las zonas anatómicas prototípicas de los animales. Esa inconcreción de los animales completos se refleja también en el posible uro, en el oso y en el bisonte vertical del grupo 2.

En cuanto a los animales incompletos, y dejando de lado los posibles cuellos de la rep. 8, destacan los cuartos traseros de bisonte que ostentan las reps. 3 y 4. En el primero de ellos, el cuarto trasero se completa de manera inequívoca con la roca para sugerir el

cuerpo del animal, y se puede calificar en consecuencia de figura relativamente incompleta. El segundo pudo realizarse así, aunque se ha podido conservar de manera incompleta. En todo caso, el hecho de que este tipo de reducción de la forma se repita, incluso en momentos evolucionados del arte paleolítico, en el Magdaleniense superior de Tito Bustillo (v. fig. 56, s. Moure, J. A. 1982a), aboga por la existencia de un repertorio iconográfico establecido ya desde estos primeros momentos del arte paleolítico y posibilita el aceptar un carácter inconcluso buscado a propósito.

• Por otra parte, atestiguamos un modelo representativo de animal en la cueva que corresponde con el bisonte, única figura que tiene suficiente colectivo

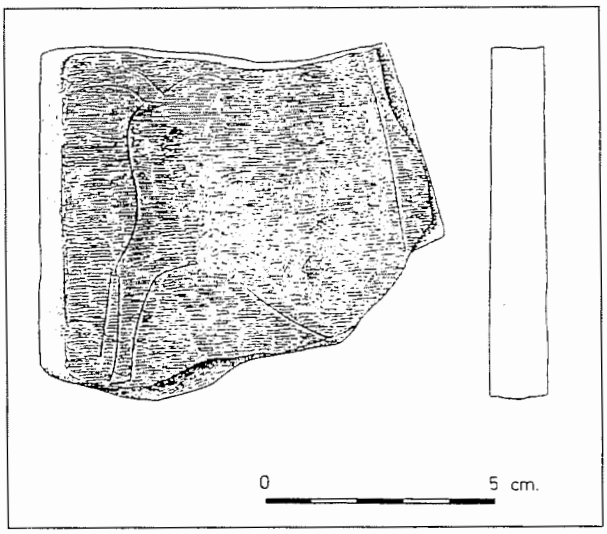


Fig. 56: Cuarto trasero de bisonte grabado sobre plaqueta, Magdaleniense superior de Tito Bustillo, s. Moure, J. A. 1982a.

para efectuar un análisis. Este **modelo formal** repetido lo observamos en el cuarto trasero de los bisontes 3, 4 y 9, de tal forma que la figura completa (la nº 9) se ha realizado mediante la adición de diferentes partes de la anatomía del animal (v. figs. 57 y 58). El cuarto trasero se compone de tres tramos constituidos por trazos dobles separados entre sí que corresponden sucesivamente a vientre/pata trasera, pata trasera/nalga y lomo con giba (v. fig. 57).

Este esquema aparece más desarrollado en el bisonte 3 pues la línea de la nalga forma una suave curvatura, solución diferente de la empleada en los otros bisontes. Además, el modelo ha sido completado con la adición de detalles anatómicos en los bisontes 3 y 4 y con el cuarto delantero en el caso del bisonte 9 (v. fig. 58). Así en los dos primeros se ha insinuado el corvejón mediante un trazo corto convergente hacia la caña de la pata y el rabo por medio de dos trazos paralelos. El carácter de añadido, aunque en un lapso de tiempo muy pequeño (en el tiempo de elaboración de esa obra de arte), aparece claramente reflejado en el bisonte 4 ya que la línea del lomo corta a la del rabo. En el caso del bisonte 6 (v. fig. 32, p. 140) nos faltaría una de las tres partes que forman el modelo, la que componen pata y nalga. La solución adoptada en este caso diverge notablemente del resto. Por otra parte resulta imposible la aplicación de este modelo al oso 5 pues nos falta la zona ventral de éste y tampoco nos ayuda el pertenecer a una especie animal diferente. Un modelo relativamente semejante para representar al bisonte parecería atestiguarse en la cueva de La Grèze (Dordogne), (Delluc, B.; Delluc, G. 1991, 229-245), si se comparan el cuarto trasero 6 y los bisontes 8 y 2 (y el megaceros 4), animales de grabado en trazo profundo (180). Sin embargo, en este último caso y frente a Benta Laperra, los diversos elementos anatómicos encadenados se traducen en formas redondeadas y alargadas (v. fig. 54, p. 154) que no se atestiguan en nuestra cueva.

En conclusión, este modelo que hemos observado de bisonte, repetido, completado y transformado (diríamos que mejorado) es un buen exponente también de lo que es en realidad un proceso decorativo que aun cuando queda constatado no nos muestra con toda la claridad necesaria sus fases, porque la información total, el colectivo de representaciones, es francamente escaso. Y por otra parte nos evidencia la existencia de modelos formales desde momentos muy tempranos del arte paleolítico.

El posible uro 7 también debe ser tomado en cuenta (v. fig. 35, p. 142). La parte anterior de este animal reproduce fielmente el modelo formal de tres tramos que constatamos en las figuras de ciervas (y cápridos) de los santuarios exteriores cantábricos con grabados profundos (v. figs. 39, p. 144, y 83, p. 195) y también de las cuevas con pinturas rojas (Covalanas, Areatza, v. figs. 98 y 130, pp. 213 y 249). Desde este punto de vista, la determinación de este nuevo animal en el repertorio ofrece un indudable enlace con las cuevas exteriores que giran en torno al tema de la cierva preferentemente (Chufín, La Lluera I, entre otras).

En cuanto a la **perspectiva**, no es analizable, pues no se detallan en ningún caso las cuatro extremidades ni las orejas o cornamenta de los animales, lo que es un exponente más de la simplicidad general de las

(180) En la cueva se asocian bisonte/mamut en un lateral y bisonte/megaceros en el otro. Los autores se inclinan por colocar la cueva en el Solutrense más que en el Perigordiense, entre otras razones por los detalles anatómicos del célebre bisonte 2 (v. fig.54, p. 154). En cuanto a la comparación con Benta Laperra, hay que destacar que los animales de La Grèze muestran un alargamiento de las extremidades que nosotros no constatamos en nuestra cueva objeto de estudio.

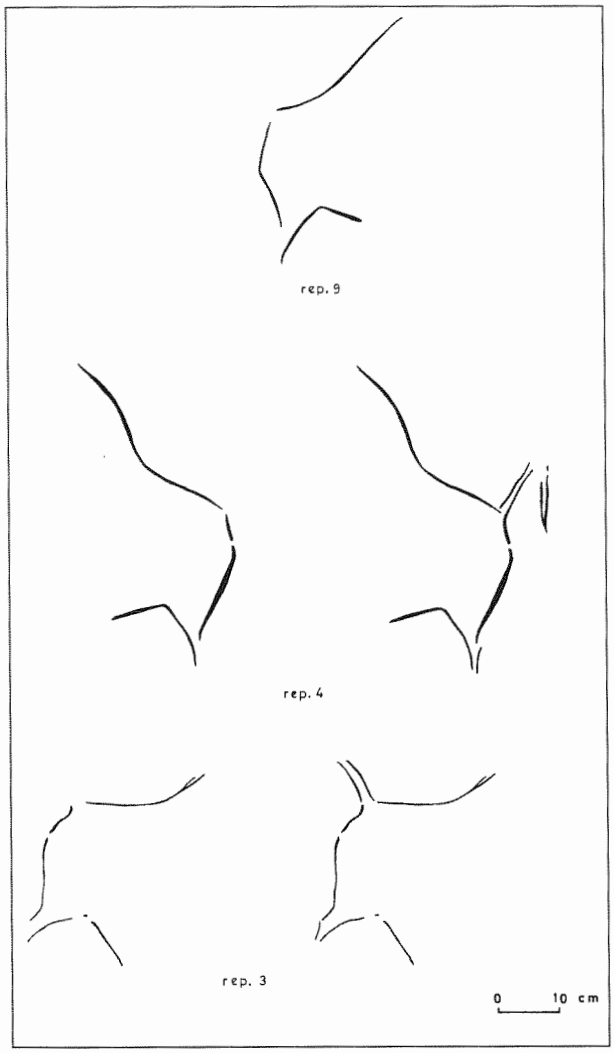


Fig. 57: Desarrollo del modelo de bisonte en Benta Laperra.

representaciones.

3.7 LOS CONVENCIONALISMOS DE MODELADO

Las figuras destacan en primer lugar por su linearidad, al aparecer realizadas sólo mediante la línea sencilla de contorno. Sin embargo, de las observaciones técnicas realizadas (v. cuadro 8, p. 156) podemos inferir que la profundización en el surco que forma la línea de contorno parece un deseo de modelar la figura de un animal. Analizaremos a continuación si este adelgazamiento o **engrosamiento relativo de la línea de contorno** se ajusta a las zonas anatómicas características de cada especie animal, siguiendo el modelo observado en el santuario cercano de Santimamiñe, donde este recurso se aplica a la pintura (v. cap. 3, ap. 3.5).

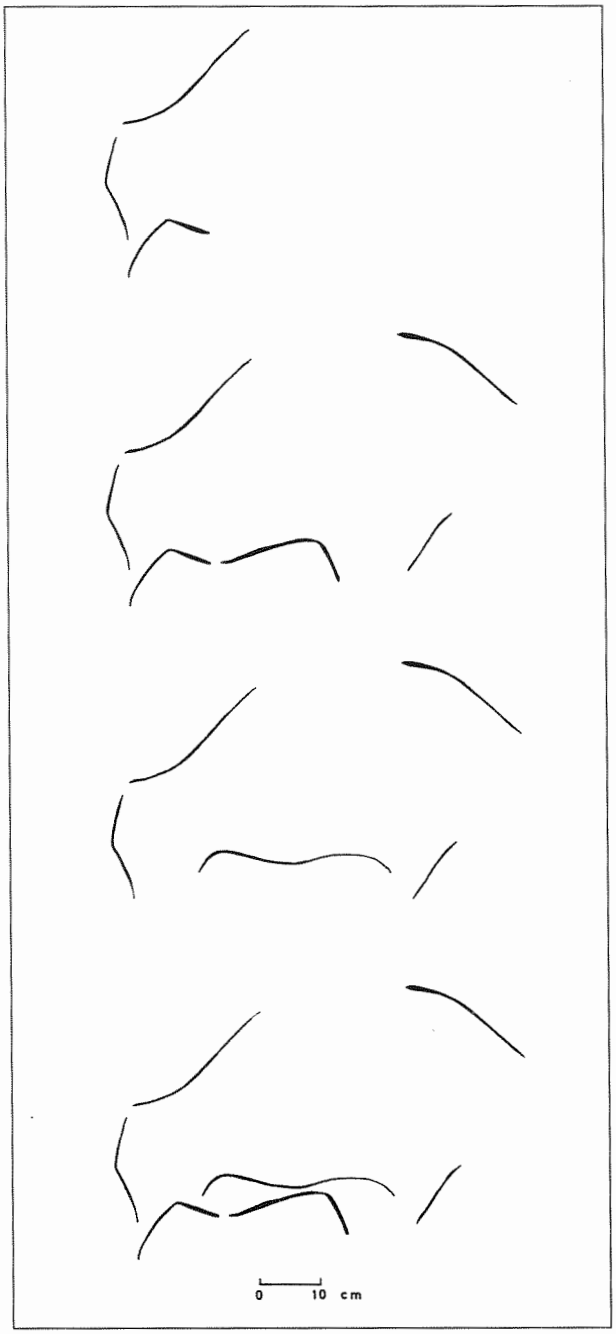


Fig. 58: Benta Laperra, desarrollo del modelo en el caso del bisonte 9.

En el bisonte 3 el grabado más fino afecta a la única pata por par representada, engordándose en el vientre, nalga, lomo y cola, recurso que puede observarse en Santimamiñe, (v. cap. 3, ap. 3.14, «Los convencionalismos de modelado»), por ejemplo en el bisonte 3 (v. fig. 157), excepto nalga, y en el bisonte 5 (v. fig. 160). En el bisonte 4 de Benta Laperra (v. fig. 20, p. 131), el grabado más fino se reserva para la

pata; vientre, cola y lomo lo tienen ligeramente más grueso y el mayor grosor afecta a la giba y nalga, como en los bisontes 12 (v. fig. 172) y 26a (v. fig. 194), de Santimamiñe. En el oso 5 (v. fig. 28, p. 136), la línea más gruesa es la dorsal, recurso que puede observarse en Santimamiñe en el oso 34 (v. fig. 217), y la más fina la que corresponde a la boca, quedando el resto con un grosor intermedio. En el bisonte 9 (v. fig. 41), este recurso no parece haber sido desarrollado demasiado, circunscribiéndose el engrosamiento ligeramente a la línea ventral y pata delantera y muy localizadamente a la crinera del animal.

Este reforzamiento ventral lo podemos observar en los bisontes 3 (v. fig. 157) y 5 (v. fig. 160) de Santimamiñe (incluido el lomo), 4 (v. fig. 159, con la línea dorsal) y 31a (v. fig. 207, sin la pata). Forma parte, como un elemento más, de todas las decoraciones más complicadas, incluyendo la nalga pero sin la pata, por ejemplo en los bisontes 29 (v. fig. 202), y 30a (v. fig. 205), o bien con nalga y pata como en los bisontes 27 (v. fig. 197) y 31b (v. fig. 208). En el bisonte 11 de Benta Laperra, aceptando esa identificación zoológica, lo que resulta aventurado, la línea más gruesa correspondería a cornamenta y crinera, al tiempo que el pelaje de sotabarba y pecho se realizaría con doble línea o líneas paralelas. Por último, hay que señalar que no se observa el empleo de este recurso de la gradación de la anchura y profundidad de la línea de contorno en el bisonte incompleto 6, lo que podría ser otra forma de delimitar su importancia respecto al oso, ni en el uro 7, en este último caso quizá por ser una especie menos proclive al desarrollo de zonas de pelaje tan acusadas como el bisonte.

Además de la convención antedicha existe otra manera de modelar a los animales, con **detalles internos** trazados linealmente. Una de las zonas así determinadas puede ser el hocico del oso 5, mediante tres trazos paralelos, que determinarían un color diferenciado en el morro del animal (más claro), recurso que puede observarse en algunos animales, équidos y cápridos, grabados en la placa de Villalba, aquí con dos trazos paralelos (Jimeno, A.; Fernández Moreno, J. J. 1990). Otro caso es el del bisonte 9, con un modelado ventral mediante una línea interna y relativamente paralela al vientre aunque de inflexiones menos acusadas, interpretación que consideramos en el apartado 3.11 («La microestructura formal...», p. 164), (v. fig. 59 con los esquemas que muestran la plasmación de los recursos de sombreado en Benta Laperra).

El empleo de recursos de modelado supone una clara elección del artista y podríamos ver en ellos la realización de una jerarquía de las representaciones, al estilo de lo que acontece en Santimamiñe o en Ekain, donde las figuras con una forma de modelado más compleja aparecen en el panel principal, aunque

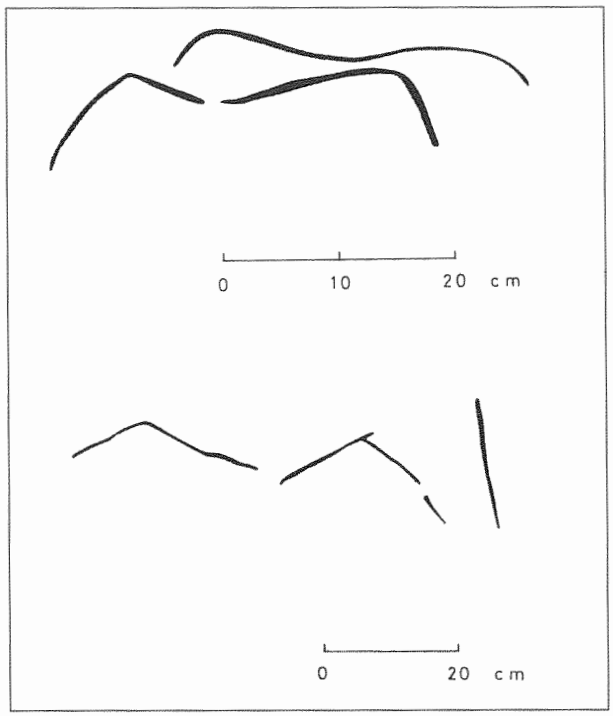


Fig. 59: Esquemas de representación del sombreado en Benta Laperra: línea ventral de reps. 6 (sup.) y 9 (inf.).

reducidas a un pequeño número. Así, las figuras de mayor relevancia son las más complicadas técnicamente, en nuestro caso, los bisontes 3 y 4 y el oso 5. Estos modelados lineales internos son distintos, y aparentemente más sencillos, de los que se constatan en algunas otras cuevas exteriores cantábricas de grabados profundos, como La Lluera I, con trazos largos paralelos cubriendo vertical y paralelamente los cuerpos de los uros de la Gran Hornacina (v. fig. 88, p. 200) y Chufín interior, también allí con una convención semejante aplicada a los bisontes (v. fig. 84, p. 196).

En conjunto, en algunas peculiaridades del proceso de ejecución técnica podemos observar también una diferencia de tiempo. Dada la uniformidad de respuestas en la ejecución de las figuras se podría interpretar en relación con los artistas que las ejecutaron o con los tiempos en que se llevaron a cabo (sobre este tema v. ap. 3.11, p. 164). Podríamos ir más lejos uniendo ambos criterios, autor y tiempo, estableciendo un proceso de maduración personal del artista que realizó el santuario. Del encuentro de dos factores, la técnica, más complicada, y la forma de realización del animal o el estilo, más real, podemos colocar a una representación, el bisonte 3, como la última figura en el proceso de ejecución interno de las representaciones. Por este análisis se podría aceptar un proceso decorativo, una evolución dentro del propio santuario,

a pesar de su simplicidad general, ya que considerar el orden de ejecución de las representaciones lleva también a tener en cuenta la forma en que se van ocupando las paredes del santuario y, en última instancia, la organización de grupos y figuras y la coherencia de las asociaciones. Esto en Benta Laperra no es complicado, por el escaso número de realizaciones. Aunque atestiguar fidedignamente esos cambios resulta dificultoso por la limitada información disponible.

En todo caso, la constatación del modelo formal permite reconstruir el proceso de elaboración de las representaciones ya que en un modelo formal semejante de uno de los animales, el bisonte, se introducen cambios significativos en los recursos técnicos y en un espacio dado. Así, la ausencia de modelado conseguido mediante el engrosamiento o ensanchamiento de la línea de contorno en el bisonte 9, que nos podría indicar una mayor antigüedad, en una figura que, aunque completa, desarrolla formalmente de manera más esquemática el esquema de bisonte. En los apartados 3.6, «El acabado...», 3.9 «Estadios figurativos», 3.10, «El estilo...», 3.11 «La microestructura... Los autores» se aportan otros datos a esta cuestión. Por todo ello, se puede establecer como hipótesis en la plasmación del repertorio iconográfico que se realizaron primero las figuras del lateral derecho, con el oso 5 y el bisonte 9, en un segundo momento el bisonte 4 opuesto al oso, más otras figuras o signos asociados en ambos, y en última instancia el bisonte 3.

3.8 LA ACTITUD Y EL MOVIMIENTO

En el tema del **movimiento** destacan en primer lugar los dos bisontes del lateral izquierdo realizados con la cola levantada (v. fig. 17, p. 130), en una clara expresión de movimiento segmentado, pese a la sencillez general de las figuras, muy incompletas anatómicamente. A conjuntos de este tipo, exteriores, de grabado profundo y relativamente antiguos, no es ajeno este tipo de representación del movimiento, como se atestigua en los animales, cérvidos o cápridos, con el cuello levantado del panel de grabados de Chufín exterior (4 figuras agrupadas en dos parejas, v. fig. 82, p. 194, entre otras), La Lluera I (cuello levantado y vuelto, v. fig. 88, p. 200) y en los animales de cuello levantado o cabeza retrospiciente de Pair-non-Pair. Por otra parte, en santuarios modernos, como el de Santimamiñe, el movimiento segmentado de los bisontes con la cola levantada afecta al 13% de las figuras (v. cap. 3, ap. 3.15).

Habría que considerar también si no es una representación primitiva de movimiento el oso con la cabeza baja y la pata delantera relativamente proyectada hacia adelante (181) (v. fig. 28, p. 136), aunque el primitivismo de la figura no posibilita una respuesta fundada a esta cuestión. En relación con el tema del movimiento destaca en el santuario la inexistencia de representaciones con una curva cérvico-dorsal muy acentuada, que además de ser características de momentos antiguos especialmente para ciertas especies como el caballo (lo que no significa que tenga que presentarse en todas y cada una de las figuras realizadas en esas etapas), dota a la representación de una cierta expresión de movimiento, acentuada a menudo por una relativa proyección de la misma hacia adelante. En la **actitud**, excepto los dos bisontes comentados, se aprecia un notable estatismo de los animales (oso 5, uro 7, bisonte 9), sólo compensado por la verticalidad del posible bisonte 6.

3.9 ESTADIOS FIGURATIVOS EN LAS REPRESENTACIONES

Proyectando los diversos estadios figurativos expuestos en la introducción sobre el colectivo de representaciones del santuario que nos ocupa constatamos que en general las figuras se ajustan al **figurativo sintético** o esquemático con elementos encadenados (Leroi-Gourhan, A. 1983a). Este estadio figurativo, se caracteriza por expresar sólo lo esencial de las formas de la figura, sin traducir las finas modulaciones de los contornos ópticamente visibles. En la cueva el carácter primitivo está recalcado por la escasa depuración técnica de las figuras, como se pone de manifiesto en los tramos que conforman el contorno de los animales, casi siempre rectos y con transiciones bruscas entre ellos, al plasmarse de manera angulosa (182). Tramos curvos se consiguen en el bisonte 3 (línea de la pata/nalga) y en las demás figuras de manera puntual, como apéndices o tramos finales especialmente (lomo de uro 7), siendo usualmente una mera yuxtaposición de tramos rectos, como se observa en el lomo del oso 5.

Consideraremos a continuación cada figura para constatar la variabilidad a esa fórmula general. Así, en el bisonte 3 (v. fig. 20, p. 131) se añaden algunos detalles flexionando suavemente la línea de contorno, como se observa en el enlace entre la nalga y el rabo o entre el lomo y el rabo y quizá entre la pata y la nalga. Sin embargo, un detalle anatómico se ha añadido sin encajarlo plenamente en la anatomía, el corvejón, cuyas dos líneas no se tocan aunque sus prolongaciones se cortan, como dos elementos yuxtapuestos. En

(181) En Leroi-Gourhan, A. 1984c se relaciona la posición baja de ciertas representaciones de oso con la expresión del movimiento o con una actitud comportamental.

(182) Cuestión en la que también se proyecta la técnica elegida, el grabado, y la realización de un trazo profundo que exige un trabajo mecánico repetitivo de traslación del útil sobre la superficie y que da un acabado rígido, susceptible de ser modificado posteriormente.

el vientre no podemos concluir nada por faltar justo los puntos de enlace entre las partes.

En el bisonte 4 (v. fig. 23, p. 133) aparecen elementos encadenados, como la unión de vientre y pata y la de rabo con nalga, pero otros son yuxtapuestos, el más evidente, la unión de dorso con rabo (en la que la línea dorsal sobrepasa la del rabo de tal forma que si se hubiese prolongado se cortarían) y, como en el caso anterior, la del corvejón con nalga. Estos elementos yuxtapuestos no llegan a unirse. En realidad la figura aparece construida mediante la adición de zonas anatómicas no encadenadas entre ellas sino yuxtapuestas. Así el bisonte está realizado mediante la suma de la línea dorsal, las nalgas y la pata trasera con el vientre, a lo que se ha añadido posteriormente el corvejón y el rabo.

En el oso 5 (v. fig. 28, p. 136) encontramos los mismos elementos anatómicos inconexos, en la línea dorsal realizada mediante tres trazos independientes o en la pata trasera, y quizá también en los detalles de las patas, aunque la interpretación de las líneas grabadas resulta difícil. Además la línea dorsal diverge notablemente de la del cuello. Otros elementos se encuentran claramente yuxtapuestos, como el morro, resuelto mediante dos ángulos rectos y la unión del cuello con la pata delantera. Esta, en su sencillez, podría incorporar un detalle encadenado en la plasmación de la planta del animal, levemente insinuada.

En cuanto al bisonte (?) 6 (v. fig. 32, p. 140), existe la misma dislocación de partes anatómicas, pues la línea dorsal se separa en dos tramos, como la ventral, e incluso la parte superior (pata y posible cola) se compone de dos trazos independientes. La línea ventral se determina mediante dos tramos angulosos, con transiciones bruscas, particularmente en el ijar. Por el contrario, la línea dorsal enlaza más suavemente los tramos conformando una línea más claramente ondulada.

El posible uro 7 (v. fig. 35, p. 142) tiene la misma dislocación de partes anatómicas, pues la cabeza es inconexa frente al resto, la línea dorsal se separa en dos tramos y las del cuello, vientre, cola y nalga son igualmente independientes. Esta discontinuidad evita la formación de uniones y por lo tanto de ángulos acusados, atemperados en todo caso en los trazos que conforman el cuello.

En fin, el bisonte 9 (v. fig. 41, p. 145), tiene rasgos ya observados en las figuras anteriores. Por un lado la compartimentación del contorno, realizado mediante tramos independientes (crinera, lomo/giba, nalga/pata, pata/vientre posterior, vientre anterior/pata). Por otro, la acusada transición angular entre los tramos mayores que conforman cada una de esas zonas anatómicas definidas, como se ve en el ijar, codillo, nalga y giba, aquí más atemperada. Sólo la línea interior de sombreado ofrece unas transiciones redondeadas entre los tramos que la forman, determinando una doble ondulación.

En conclusión, a partir de las observaciones anteriores se podría considerar una evolución, puesto que algunas figuras incorporan ciertos elementos anatómicos que son una innovación frente a otras, lo que sería evidencia de una mayor modernidad, que puede ser solamente una práctica o experiencia anterior en el mismo lugar. Por ello, otra cuestión es la duración de ese tiempo de elaboración.

3.10 EL ESTILO GENERAL

Respecto al estilo general encontramos con nitidez una serie de **rasgos** repetidos, aunque no de forma matemática en la totalidad de las representaciones: 1) la realización de figuras de contorno, es decir, sencillas, sin detalles internos en la mayoría de los casos; 2) el carácter incompleto de las figuras, que no concretan extremidades, ni cornamentas, ni pelaje (salvo la excepción del bisonte 9), reduciéndose incluso a una parte del animal, como el cuarto trasero o incorporando la forma del soporte (bisonte 3); 3) la utilización de la técnica del grabado profundo, plasmado mediante la articulación de tramos rectos, excepto en algunos detalles de la rep. 3; 4) la gradación en la anchura de la línea de contorno, con la finalidad de modelar al animal; 5) la segmentación de la línea de contorno; 6) la adición de detalles anatómicos de forma yuxtapuesta; 7) el uso de la misma fórmula de combinación de trazos de contorno para determinar al bisonte (y al bóvido 6).

Junto a esto atestiguamos una **evolución** perceptible entre los bisontes, un proceso de complicación técnica y estilística, tanto en la adecuación de recursos más sofisticados de plasmación de detalles anatómicos como en la construcción formal de cada animal. Este proceso no es desde luego muy complicado, y a lo largo de un tiempo que no debió ser muy largo, dada la sencillez del conjunto y el gasto relativamente poco importante de energías necesario para su realización.

3.11 LA MICROESTRUCTURA FORMAL DE LAS FIGURAS DE ANIMALES. LOS AUTORES

1. La microestructura formal de las figuras. En este apartado analizaremos la línea de contorno y las diversas ondulaciones de la misma, así como sus tramos constitutivos y la forma de coordinación de los mismos con el objeto de determinar rasgos específicos en su elaboración y constatar caracteres comunes y divergencias en la forma de realización de cada representación.

El primer tramo del contorno de los animales a analizar es el formado por la mitad posterior de la zona ventral y la única pata del cuarto trasero. En los

tres bisontes 3, 4 y 9 se resuelve de forma semejante: un tramo recto ventral ligeramente más corto que el convexo que forma la pata del animal (excepto en el bisonte 3), formando un ángulo de 120° (v. fig. 57, comparación del modelo decorativo de los tres bisontes). La representación 3 se diferencia de las otras dos porque el ángulo no se cierra, al estar compuesto de tres tramos independientes, aunque la configuración general es, como hemos dicho, semejante.

El segundo tramo que vamos a considerar es la línea de la nalga (v. fig. 57, p. 161). Es idéntica en los bisontes 4 y 9, constituida por dos líneas que se unen formando un ángulo acusado (en el bisonte 4 el trazo superior está dislocado por una grieta de la pared) aunque el ángulo se sitúa más arriba en la representación 4 (más acorde con la zona más pronunciada de la nalga en el bisonte 3, que ostenta una nalga redondeada en vez de angular). Además, en ambos la abertura de ambas líneas es de 140° y el trazo o tramo inferior acaba en un pequeño ápice que se comba ligeramente hacia afuera para insinuar el corvejón. La línea de la nalga se acerca mucho a la de la pata haciendo el efecto de una extremidad inferior muy adelgazada y formando un ángulo de 60-65°, aunque en el bisonte 3, más cuidado, es superior: 75°. De esta forma, el bisonte 3 aparece más perfeccionado: el abultamiento de las nalgas es semicircular, la línea que desciende hacia la pata trasera no es recta sino formada por un par de inflexiones y su tramo final ya no se insinúa, sino que se desarrolla en una apreciable longitud en paralelo a la línea interna de la pata trasera. A esto habría que añadir una técnica diferenciada: el grabado es de línea sencilla y más fina.

El tercer tramo a analizar (v. fig. 57, p. 161) es el que cierra el corvejón hacia la zona inferior del mismo. Sólo se encuentra en los bisontes 3 y 4. Está constituido por un trazo suelto que diverge hacia afuera del animal formando una caña de la pata muy delgada, aunque es más correcto en la representación 3, por ser más ancha.

El cuarto tramo objeto de consideración es el constituido por la línea dorsal, lomo y giba (v. fig. 57, p. 161). La curva que forman ambas partes del animal se ha representado de forma diferente en los tres: la representación 9 tiene un lomo mucho más estrecho que las otras dos, la 4 y la 9, donde adquiere una forma más pronunciada. La comparación podría verse dificultada por el hecho de no aparecer la línea del dorso más que en un caso pero no da la impresión de que en los otros dos, de haberse realizado, hubiese estado mucho más lejos.

Otro elemento anatómico que vamos a tener en cuenta es el rabo. Técnicamente son diferentes porque en la representación 3 el lomo y la nalga se habían dejado con una separación para posibilitar el nacimiento del rabo, en cuyo comienzo las líneas se inflexionan para proporcionar una armonización de todas las zonas diferenciadas (lomo, rabo y nalga). En el bisonte 4 hay un ángulo mucho más marcado entre la nalga y el rabo, haciéndose en el 3 mediante una inflexión redondeada, y la línea dorsal corta al otro trazo del rabo. El rabo del 4 es levantado, recto y caído mientras que el del 3 se levanta curvándose.

Por último vamos a considerar las inflexiones del bisonte 9 en el cuarto delantero. Dado el carácter incompleto de la mayoría de las representaciones resulta muy difícil la búsqueda de rasgos comunes. Suponiendo cierta la interpretación del bisonte 11 la comparación resulta comprometida porque el 11 sólo tiene en común con el 9 el pecho y parte de la crinera y no son susceptibles de ser comparados. Podríamos considerar que reproducen el modelo del bisonte de forma diferente, en un caso entero, en el otro reducido al cuarto delantero, pero ello no es una prueba de la realización en dos momentos o por dos artistas pues el modelo formal que se representa se puede cambiar a propósito con un ánimo de introducir variaciones que eviten la monotonía o repetición en las representaciones. Esto resulta evidente cuando las representaciones son cercanas, en parejas especialmente o en el interior del mismo grupo en general, como en las reps. 27 y 29 del panel principal de Santimamiñe (v. fig. 185).

La otra figura comparable con el bisonte 9 es el bóvido 6 (v. fig. 32, p. 140). En esta figura queda un trazo, el inferior derecho, desarmónicamente con el resto. Los demás pueden paralelizarse con el bisonte 9. En ambos aparecen los cuartos traseros separados de los delanteros, como si estuviesen hechos a trazos o por partes (dos o tres), rasgo que se repite en la totalidad de las representaciones. Podemos decir que las figuras se completan mediante la adición de partes anatómicas del animal que no llegan a integrarse plenamente. La línea dorsal se realiza en dos segmentos, como en el oso, y la elevación de la giba está más cerca del bisonte 3 que del resto (es poco pronunciada; la longitud del lomo por la longitud de la giba da un índice de 0,8). Pero el rasgo más interesante a analizar lo constituye la línea ventral. Esta, como en el caso de la dorsal, aparece dislocada en el centro y viene constituida por lo tanto por dos inflexiones en forma de «v» invertida y abierta, de la misma forma que en el bisonte 9 (v. fig. 58, p. 161). Además y, como aparece igualmente en las representaciones 3, 4 y 9, el ijar viene marcado a partir de una doble inflexión, la de la pata convexa y la del vientre recta, ambas formando un ángulo de 120°. La diferencia claramente apreciable está en que la línea ventral penetra en el interior, haciendo evidente lo que sólo se insinúa en los otros bisontes Este rasgo lo podemos encontrar repetido en la dudosa cabeza/cuello del bisonte 11, marcando hacia el interior del cuerpo el ijar o la man-

díbula, si consideramos los dos supuestos interpretativos, y también entre el cuello y la pata del oso 5. La otra «v» invertida que detalla la pata delantera y la zona anterior del vientre reproducen ese mismo esquema si bien con otros dos trazos añadidos a sus extremos, lo que transforma ligeramente el esquema antedicho. Por la zona exterior del vientre, trazado de forma rectilínea, este aparece como apuntado, ya que las líneas son ligeramente divergentes. Con ello nos encontraríamos con una novedad: la señalización del sexo. Esto nos sirve para considerar que, en general, en las figuras observamos un interés en sugerir cosas más que en hacerlas evidentes.

Por último, trataremos el bisonte 9 (v. fig. 58, p. 161, con el desarrollo de su esquema formal). En esta figura es especialmente interesante de analizar la línea ventral interior. Ante ella cabrían dos posibilidades: 1) ser una rectificación de la línea de contorno; 2) ser una línea de sombreado interno. Desde el punto de vista de su realización se nos aparece como una línea ventral más, semejante a las otras, con una doble inflexión en «v» invertida. La zona trasera es idéntica al resto salvo por un pequeño detalle: el ángulo es curvado, mucho menos marcado que en los otros animales. Existen otros dos detalles diferentes: la inflexión tiene un suave desarrollo y ambas «uves» invertidas están unidas. Estos detalles obligan a considerarla como una línea de modelado interno, descartándose por lo tanto que sea la antigua línea ventral del bisonte luego rectificada. Existe otro argumento para justificar esta hipótesis: los bisontes parecen construidos siguiendo un modelo en el que se aplican sucesivas adiciones. Respecto a ese modelo, constituido por el cuarto trasero del bisonte, sólo encaja la línea ventral exterior y no la detallada más al interior. Un análisis semejante se ha llevado a efecto sobre la cueva de Ebbou (Ardèche), donde las diferentes especies de animales se determinan mediante la caracterización o añadido de un elemento significativo de su anatomía, como la cola, crinera o cornamenta, a un esquema que es común «with chest rising vertically up to a stright neck, and with legs in the shape of an X» (Lorblanchet, M. 1989c, 119-120).

2. Los autores. Como conclusión nos plantearemos la coherencia general estilística de las figuras, los tiempos y si estos momentos se pueden identificar con artistas concretos, así como los criterios para determinarlos. En conjunto existen entre las representaciones una serie de rasgos comunes de tipo técnico o de convencionalismos de la forma que les confieren una clara homogeneidad pero resulta más relevante en esta cuestión considerar los rasgos estilísticos peculiares de cada representación, puesto que la técnica y las convenciones de representación pueden ser la plasmación de modelos generales repetidos sin apenas modificaciones.

Desde el punto de vista de la construcción formal de los animales se pueden emparentar estrechamente los bisontes 3, 4 y 9. En cuanto al bisonte 6, no representa la fórmula de los otros con tanta nitidez, al menos en la línea dorsal, pero en cambio sí en la articulación de la ventral (con respecto al 9). El grado de relación con esta figura es mayor, con todo, que con las restantes figuras que le acompañan (oso y bóvido). Esto no significa sin embargo que hayan sido realizados por personas diferentes, sino simplemente que no se puede demostrar fehacientemente que haya actuado un solo personaje, particularmente por las variaciones que se introducen por el hecho de realizarse especies distintas.

En suma, podría interpretarse el conjunto en esa clave de maduración personal de un artista, que hemos considerado anteriormente. Las representaciones han podido ser realizadas por un solo personaje, el cual pudo evolucionar a lo largo del tiempo de elaboración, en ningún caso simultáneo en todo el conjunto, como para introducir ciertas variantes que mejoraron cualitativamente las figuras realizadas, es decir, el bisonte 3 en relación al 4 y los dos en relación al 9.

3.12 EL SANTUARIO Y LA CUEVA DE HABITACIÓN

La comprensión y el encaje de la cueva decorada están en la constatación de la comunidad que la decoró y que estuvo asentada en ese enclave. No teniendo manera en principio de relacionar directamente los estratos del vestíbulo con la pared decorada, aunque pueda parecer natural esa comparación, pensamos que no hay que aceptar sin reservas ese paralelo, tal como se hace usualmente. Debe existir una cierta reserva incluso al hecho de que en una cueva santuario sólo haya un nivel de habitación paleolítico y por lo tanto se identifiquen santuario y cueva de habitación. Aunque esto bien pudiera ser así se deberían buscar pruebas suplementarias de lo mismo, no debiendo servir en principio más que como mera aproximación.

El vestíbulo de la cueva fue objeto de una campaña arqueológica en 1931, dirigida por Telesforo Aranzadi y José Miguel Barandiarán (Barandiarán, J. M. 1978a). Se excavó una banda de 1,5 x 4,5 m^2 en el lateral izquierdo al pie de los dos bisontes enfrentados. Se pudo constatar una capa de 22 cm. superficial con materiales cerámicos y restos líticos pulidos, otra inferior entre 22 y 35 cm. rojiza, compacta y estéril y una última entre 35 y 70 cm. con una serie de restos líticos y óseos poco significativos y que el autor encaja en el Auriñaciense por asociación a los grabados y la supuesta correspondencia de estos grabados con dicha etapa. A nuestro juicio es factible quizá buscar

una correspondencia de los grabados con alguno de esos estratos del nivel inferior pero en todo caso en el estado actual de la investigación no se puede sacar ninguna conclusión cronológica veraz.

Por otra parte podríamos considerar los niveles de la cueva inmediata de Polvorín, a escasos 30 m. de distancia en un nivel inferior, para una asociación entre habitación y santuario. En este yacimiento (Barandiarán J. M. 1978a, 109-122), se constataron una serie de 5 niveles entre los que destacan 3 por tener industria lítica y ósea intercalados por dos estériles. De ellos el más superficial poseía una estructura, un hogar, y presenta una industria más variada lítica y ósea, que los autores exponen que «el análisis tipológico podría inclinarnos arriesgadamente a atribuirla al Auriñaciense». Punzones óseos de esta capa entre 0/50 cm. se han caracterizado como pertenecientes al Auriñacièns̀e típico (Ruiz Idarraga, R. 1989 y 1990 (183). En conclusión, existe la tentación de proyectar un cierto momento antiguo sobre los grabados, aunque sin precisar cuanto de antiguo, a partir de este contexto de habitación antedicho en las dos cuevas del mismo enclave pero no hay una prueba directa de más peso de esta asociación, y por ello habrá que esperar a que investigaciones futuras lo puedan concretar.

3.13 EL TIEMPO DE ELABORACIÓN Y LA ORGANIZACIÓN DEL SANTUARIO

La cueva gira en torno a unos temas específicos que deben ser abordados en su plasmación espacial como proyección de una organización, que aun constatando su extrema sencillez puede ser simplemente una colocación y una pura constatación, y también diacrónicamente. En cuanto al proceso de elaboración, se pudo realizar primero el lateral derecho y luego el izquierdo, ateniéndonos a los elementos de continuidad y de discontinuidad tecno-formales que se constatan entre las representaciones. Ambos laterales parecen independientes porque en términos de proceso el lateral izquierdo se realizó con posterioridad al derecho, si proyectamos el modelo de construcción del bisonte (vendría justificado por el bisonte 3) y la interrelación entre los dos bisontes por posición, actitud y concepción formal es muy grande frente al resto de las representaciones. Es decir en cada uno de los dos espacios se ejemplifican temas dotados de una entidad propia y que piden un tiempo suyo. Además se constatan ciertas modificaciones de la técnica y de la concepción de la línea de contorno que han llevado a definir como la figura más evolucionada (trazo fino e integración más natural de los detalles en el contorno) al primer bisonte del lateral izquierdo según se accede a la cueva. Lo mismo, la peculiaridad zonal, se puede decir de los temas de trazos verticales y cruzados puesto que están notablemente separados del resto.

En cuanto al lateral derecho existen una dificultad previa notable como es la inconcreción del grupo 3. En este lateral las figuras del grupo 2 están fuertemente relacionadas espacialmente por su proximidad relativa. Esto ligazón entre ellas está reforzada por una cierta composición primitiva que parece buscada a propósito en un enclave concreto de la pared. Un dato relevante parecería el hecho de que el bóvido o bisonte representado no guarda una relación formal tan clara con el resto de los bisontes o esta relación es la menor de todas y los rasgos de relación podrían ser genéricos, como el vientre anguloso dividido en dos segmentos. Esto podría hacernos pensar que el primer grupo en realizarse fue el del oso, luego se añadieron las representaciones del grupo 3 y después el grupo 1, comenzando por el bisonte 4 y acabando en el 3. En algún momento de ellos se colocaron los signos sin que podamos considerar concretamente cuando.

Si este proceso fue así, el santuario giraría en torno al oso en un primer momento, acompañado de bóvido (?) y bisonte (?) y después en torno al bisonte en un segundo momento, o quedaría refundido en torno a ambas especies oso/bisonte, acompañadas de bóvido (?). Esto querría decir que el oso fue perdiendo relevancia con el tiempo o quizá por el contrario que el bisonte adquiere mucho mayor protagonismo.

4. PARALELOS PARIETALES Y MOBILIARES DEL SANTUARIO

4.1 HISTORIA DE LAS INTERPRETACIONES SOBRE BENTA LAPERRA: ENCAJE ESTILÍSTICO Y PARALELISMOS PARIETALES Y MOBILIARES

• Para Breuil, H. 1952, 343, las obras de la cueva encajan en una etapa antigua, Auriñaciense, porque se emplea una técnica muy sencilla y se realizan las figuras con indicación de una sola pata por par. En una obra colectiva anterior (Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L. 1912, 7-8) consideraba como rasgos relevantes el ser realizadas mediante el perfil, con las extremidades sin detallar, con una sola pata por par y mediante trazo profundo; y las paralelizaba además con el santuario de Pair-non-Pair (Dordogne).

Desde nuestro punto de vista la principal dificultad para la interrelación con este santuario está en que en Benta Laperra no se estructuran las representaciones sobre una línea cérvico-dorsal fuertemente ondulada que sí es patente en Pair-non-Pair (v. fig. 60) o en otros santuarios exteriores como Chufín (aquí en una parte de las representaciones, v. fig. 82, p. 194).

(183) También en Arrizabalaga, A.; Iriarte, M. J. 1995, 15.

Con todo, hay que hacer notar que en los santuarios cantábricos coexisten figuras con la línea dorsal fuertemente ondulada frente a otras con la misma apenas combada, casi plana, como se observa en La Lluera I (v. fig. 88, p. 200). Aunque esta diferenciación debe ser interpretada y se escapa al alcance de esta investigación debería considerarse que son dos maneras de ver a las representaciones y por ello Benta Laperra podría estar en el campo de variabilidad formal de las figuras realizadas en los santuarios antiguos.

• Laming-Emperaire, A. 1962, 190-191, destaca la originalidad de la cueva por tener grabados profundos parietales en la entrada, en una región donde no se constatan cavernas con bajorrelieves. Le llaman la atención los animales acéfalos (bisontes y bóvido) si bien no se pronuncia por la causa de ello, si accidental, por deterioro de la pared o realizado conscientemente por los artistas paleolíticos. Relaciona la cueva y al otro santuario exterior cantábrico del momento, Hornos de la Peña, con las cuevas de grabados al exterior del sur de Francia (v. fig. 61, mapa de cuevas con decoración exterior del Cantábrico). Incluye el santuario en un momento antiguo, constituyendo una manifestación cantábrica efímera de ese tipo de santuarios más extendido por Francia que serían sustituidos por la oleada de los santuarios subterráneos.

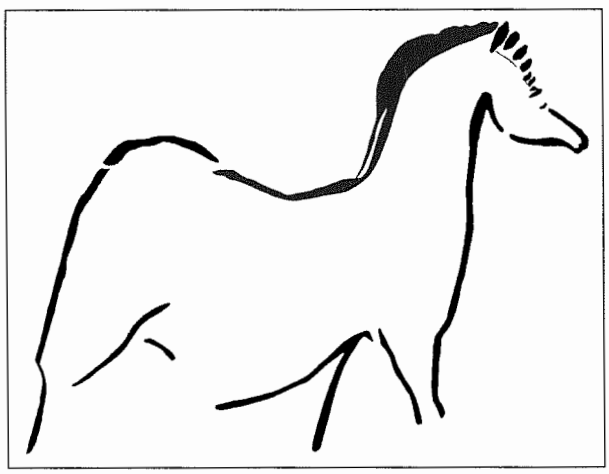


Fig. 60: Caballo del grabado de Pair-non-Pair, dibujo sobre fotografía, tomada de A. Leroi-Gourhan, A. 1968a, 143.

Este criterio, recogido más adelante (Leroi-Gourhan, A. 1968a), nos parece relevante a la hora de aproximarse al encaje cronológico del santuario. Máxime porque en el Cantábrico los escasos santuarios exteriores encontrados son relativamente antiguos, anteriores al momento de máxima expansión del arte paleolítico. En este sentido creemos que podría incluirse con este grupo el santuario de Isturitz pues geográficamente existe la misma continuidad entre éste y Benta Laperra y entre el último y el resto de los santuarios cantábricos. Bien es cierto que se ha asignado al santuario exterior de Isturitz una cronología más moderna, en la etapa final de realización de algunos santuarios exteriores (Leroi-Gourhan, A. 1968a).

• Barandiarán, I. 1966a, 104, resume algunas interpretaciones sobre la cueva apuntando su posible relación con Gargas y Hornos de la Peña. El autor proporciona algunos detalles sobre el estilo y la técnica caracterizando a las figuras realizadas como figuras lineales de perfil, ejecutadas con trazo profundo y anguloso en su desarrollo. En la obra de 1966b, 47-48, se refiere a 4 figuras y el grupo de líneas grabadas de entrada, como representativos del periodo auriñaco-gravetiense de H. Breuil, considerando que tienen una «... concepción del dibujo como algo linear de simple contorno sin mayores preocupaciones de detalle en el interior, surcos seguros y profun-

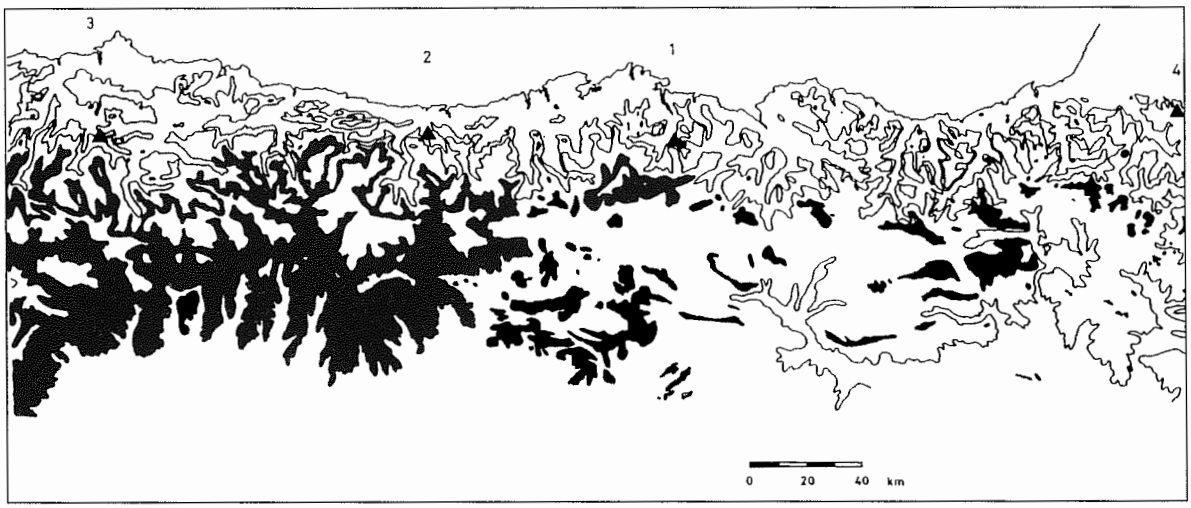


Fig. 61: Mapa con santuarios exteriores del Cantábrico, nº 1, Benta Laperra y La Haza; nº 2, Chufín; nº 3, grupo del Nalón; nº 4, Isturitz. Curvas de nivel de 200, 500, 1.000 y 1.500 m. Sombreado: 1.000-1.500 m.

dos en línea clara y precisa algo angulosa y dura en su trazado, reproducción bastante exacta de las proporciones generales, figuración de una sola pata por par». Los coloca en relación formal y técnica con las figuras de Pair-non-Pair, La Mouthe, los bisontes de Gargas y los caballos de Hornos de la Peña.

• Beltrán, A. 1971, 396 y 398, siguiendo el modelo proporcionado por la cueva de Los Casares, identifica el grabado profundo con una época antigua, el Auriñaciense. Por su situación en el exterior, lo relaciona con los santuarios de paredes esculpidas (Bourdeilles, Roc-de-Sers, Laussel, Cap Blanc, Comarque, La Magdeleine, Roc-aux-Sorciers, La Chaire à Calvin) que se pueden datar entre el Gravetiense evolucionado y el Magdaleniense III según A. Leroi-Gourhan, y con otros cuyas figuras se encuentran en el vestíbulo, como Hornos de la Peña, Isturitz, Pair-non-Pair, Chabot, Figuier y Oulen.

• La interpretación de Jordá, F. 1978b, 96 y 98, es sustancialmente distinta de las anteriores. Sitúa el santuario en la última fase del arte paleolítico dentro del «ciclo final magdaleniense», a la que denomina «la decadencia y las tendencias abstractas», cuyas características son: el predominio del arte mueble sobre el parietal; la realización de pequeños conjuntos de figuras, de santuarios monotemáticos y de mayor número de signos. Aplicando su interpretación a Benta Laperra considera que se utiliza una técnica segura, detallando el contorno con claridad y se compensa la dureza de ese contorno, producto del surco algo profundo del grabado, con una cierta tendencia al movimiento del posible bóvido (nuestro bisonte 6) y de otros animales. Además encuentra una serie de detalles anatómicos (ojo y boca del oso en una cuidada cabeza) y despiece ventral en el oso y en varios bisontes que avalan la inclusión en ese ciclo final.

Estos argumentos expuestos en segundo término creemos que pueden ser matizados, pues tienen como referencia versiones no totalmente fidedignas, y que muestran a las figuras de animales más detalladas de lo que realmente son. El aplicar una técnica segura parece que se considera para dar a entender que es un momento evolucionado, pero se puede objetar con la misma relevancia que la línea de contorno de los animales está conformada a base de trazos sueltos y angulosos lo que no encaja tan bien con ese carácter moderno. El movimiento a nuestro juicio no se refleja en ninguna de las representaciones del santuario y tampoco en el bisonte 6. Solamente aparece un movimiento parcial en las colas levantadas de los bisontes 3 y 4 que por lo demás no afecta al resto del cuerpo, movimiento segmentado típico de momentos antiguos (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 40). El ojo del oso es solamente, en el caso de que así se hubiese pretendido, lo que no es fácil de decidir porque hay varias posibilidades, un fósil de la roca. Por fin, de todas las representaciones solamente ostenta un modelado interno, bastante esquemático por lo demás, el bisonte 9. En cuanto a la cuidada cabeza del oso hay que reconocer que es una de las más esquemáticas representaciones conocidas en el arte paleolítico, muy lejos de la delicadeza de los contornos magdalenienses e incluso de otras más antiguas como las de Chauvet (Chauvet, J.-M.; Brunel, E.; Hillaire, Chr. 1995). En suma, esos pretendidos rasgos de modernidad creemos que no se dan en el santuario.

• Apellániz, J. M. 1982, 100 y 101, sigue los criterios de H. Breuil (grabado profundo, línea simple ligeramente angulosa, perspectiva lateral con una sola pata por par, carencia de detalles anatómicos interiores) y A. Leroi-Gourhan (gran desarrollo de la giba del bisonte), rechazando la relación propuesta por A. Beltrán con los santuarios de paredes esculpidas de Francia, aunque sin aducir razones. Se inclina por comparar Benta Laperra con otros santuarios exteriores, ateniéndose al criterio de la localización del santuario, como Chufín y Hornos de la Peña (Cantabria), aunque encuentra diferencias temáticas con esta última, por la inexistencia de caballos (184). Encuentra además tres obras de arte mueble comparables con Benta Laperra: el frontal de Hornos de la Peña (Cantabria), donde aparece dibujado un cuarto trasero de caballo; el caballo sobre azagaya Gravetiense de Isturitz (País Vasco, dep. de Pirineos Atlánticos); y el animal grabado sobre cuerna de Lumentxa (Bizkaia), siguiendo argumentos recogidos de obras anteriores. Consideraremos a continuación estos tres paralelos nombrados.

El cuarto trasero de caballo de Hornos de la Peña, que sus excavadores atribuyeron al Auriñaciense, «... ha sido y es uno de los más sólidos puntos de apoyo para toda cronología del arte paleolítico...» (Jordá, F. 1964a, 11). Esta obra (Barandiarán, I. 1973a, 133-134), (v. fig. 62, sup.), tiene diferencias estilísticas con los cuartos traseros de bisonte de Benta Laperra (185). Así, los detalles anatómicos del caballo se unen armoniosamente mientras que en los bisontes, la nalga y la caña de la pata están separadas por un espacio no grabado. La línea de la nalga del caballo es redondeada y por el contrario en los bisontes 4 y 9 es angular aunque no ocurre lo mismo en el bisonte 3, de forma más redondeada. Podríamos pensar que tiene más relación el caballo con el bisonte 3 pero la inserción de la cola con el cuerpo en el bisonte es redondeada mientras que en el caballo es angular. La unión de la pata con la nalga en el caballo es redondeada mientras que en el bisonte tiene un desarrollo rectilíneo mucho mayor.

(184) Todo ello le permite concluir que Benta Laperra tiene «una influencia más cantábrica que pirenaica,.... que se ejerce precisamente sobre los límites occidentales del País (Vasco)... de modo que ningún otro santuario hasta el momento en el País Vasco es comparable a Venta de Laperra... parece una ciudad fronteriza».

(185) Otros autores, como González Sainz, C.; González Morales, M. R. 1986, 167-168, se pronuncian de la misma manera.

Además las proporciones son diferentes pues la pata está más desarrollada en el caballo (índice 41 si dividimos la distancia del corvejón al extremo inferior por la distancia del corvejón al nacimiento de la cola) que en los bisontes (índice 32 en el bisonte 4 e índice 15 en el bisonte 3). La pata es más gruesa en el caballo que en los bisontes en los que se observa claramente su terminación en forma apuntada. Finalmente en el caballo se emplea el grabado con líneas paralelas para representar el pelaje del animal en la cola lo que no encuentra parangón posible en Benta Laperra. A esta diferenciación estilística hay que añadir que varios autores (Barandiarán, I. 1973a y Leroi-Gourhan, A. 1968a) ponen en cuestión la fiabilidad de la estratigrafía de Hornos de la Peña, lo que hace que no pueda emplearse como un documento guía para la datación del arte parietal. Y por lo tanto tampoco para encuadrar el conjunto de Benta Laperra en el caso, improbable, de que se aceptase el paralelo expuesto con anterioridad. Más recientemente (García Morales, M. 1986/87, 170) se ha considerado pormenorizadamente la plaqueta y las circunstancias del hallazgo, concluyéndose que «la plaqueta bien pudiera pertenecer al Solutrense». Todas estas consideraciones impiden la utilización del paralelo ni siquiera de manera hipotética.

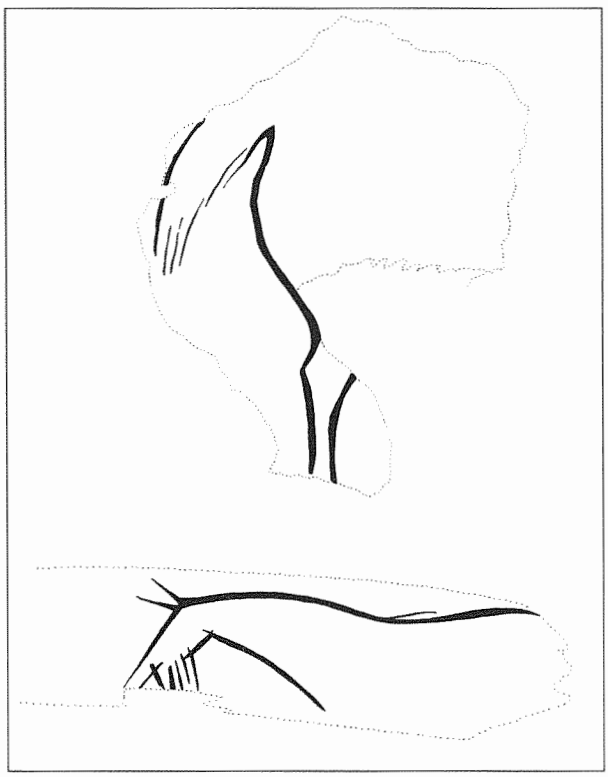


Fig. 62: Sup.: caballo grabado sobre omoplato de Hornos de La Peña, s. Barandiarán, I. 1973, lám. 52, nº 1. Inf.: caballo grabado de Isturitz, s. Saint-Périer, R.; Saint-Périer, S. 1952, 157a. (ambas versiones simplificadas).

El caballo sobre azagaya de Isturitz (v. fig. 62, inf.), (Saint-Périer, R. De; Saint-Périer, S. 1952, 157-158), resulta más difícil de comparar por ser una especie no representada en Benta Laperra y sólo aparecer aquí cuartos delanteros de un oso y de un uro. La línea dorsal característica del caballo, realizada mediante dos ondulaciones, es prácticamente horizontal en el uro y con una elevación en la cruz en el oso, al estilo del bisonte 6 de la cueva. En el caballo aparecen detalles anatómicos como las orejas o el pelaje mediante trazos paralelos de la cabeza que tampoco encontramos en Benta Laperra. Por último, en el caballo cada parte del animal va enlazada con la siguiente armoniosamente, lo que no se refleja en el estilo de Benta Laperra, cuyas figuras se componen mediante la adición de partes independientes. El paralelo es, en suma, inapropiado.

La representación de Lumentxa (Barandiarán, I. 1973a, 142), es tan sencilla que no permite ninguna comparación y ni siquiera puede certificarse la especie representada (v. fig. 63). En todo caso, podríamos apuntar que las obras de Benta Laperra se encuentran alejadas de Lumentxa puesto que los trazos en esa supuesta representación se componen a partir de ondulaciones acusadas que no aparecen en Benta Laperra. No hay ningún elemento que pueda ser paralelizado, ni siquiera el de su sencillez, desde luego extrema. El paralelo se complica además desde el punto de vista cronológico, porque ha sido catalogada en el Magdaleniense III (Corchón, M. S. 1986, 342), en vez del Auriñaciense típico (Barandiarán, I. 1973a). Por todo lo anterior consideramos que ninguno de los tres paralelos aducidos puede aceptarse y tampoco se pueden extraer conclusiones a partir de su clasificación cronológico-cultural.

• Para Corchón, M. S. 1985, que distingue 5 horizontes artísticos, y un sexto transicional entre el 4º y el 5º, en el arte parietal paleolítico del Cantábrico, Benta Laperra se sitúa en el segundo horizonte o ciclo, correspondiente al Solutrense medio. Sus representa-

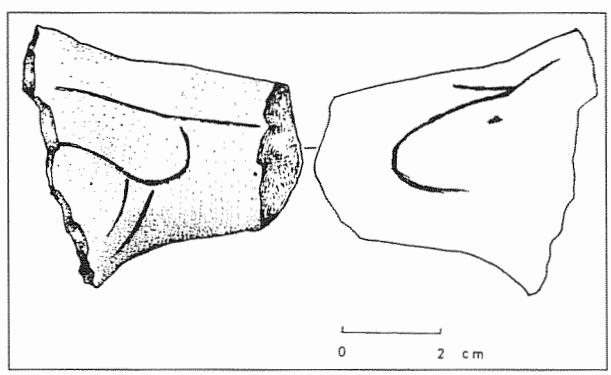


Fig. 63: Animal grabado de Lumentxa, s. Barandiarán, I. 1973, 142.

ciones las paraleliza con los grabados de Hornos de la Peña y en segundo término con La Lluera I. El rasgo más relevante para la autora es el trazo neto, a base de tramos angulosos. Sin embargo encuentra rasgos de modernidad que corresponderían a etapas posteriores, como el movimiento de las colas levantadas y el afrontamiento de los dos primeros bisontes del lateral izquierdo (186). Por último en Delluc, B.; Delluc, G. 1991, 303, se recoge la interpretación de A. Beltrán y H. Breuil, aceptando el estilo III de A. Leroi-Gourhan, por la cola levantada de un bisonte.

• Como podemos constatar, Benta Laperra tiene pocos puntos de contacto con otros santuarios cantábricos, y los que se constatan se derivan de ciertos rasgos genéricos, como la situación en el exterior de la cueva, los temas, la técnica elemental, rasgos que, aunque no dejan de ser relevantes, los podemos encontrar en extensas zonas. Considerando esto podemos enlazar este santuario con una amplia zona de difusión del arte paleolítico pero de manera excesivamente inconcreta. Es una dificultad añadida para articular el santuario y esto hace que el encaje del santuario haya sido controvertido, colocándolo en momentos sustancialmente distintos.

4.2 BENTA LAPERRA Y LAS CUEVAS DEL ENTORNO GEOGRÁFICO CERCANO: EL ALTO ASÓN

Hemos considerado previamente la relevancia de este criterio geográfico a la hora de comparar santuarios. Queremos hacer hincapié también en el interés de establecer una serie de modelos locales o comarcales que nos proporcionen una serie de criterios restringidos sobre la evolución y caracterización del arte paleolítico. Estos criterios pueden enriquecer los términos de la comparación para articular una evolución estilística y cronológica más veraz y para comprender el mensaje parietal. En efecto, repertorios diferentes en ámbitos geográficos restringidos aportan mayor caudal de información y presentan a los propios repertorios con una coherencia respecto a los del entorno. El establecimiento de una tradición local, filtrada por influencias propias y ajenas, regionales o generales, nos coloca en un otro nivel de análisis, por encima de cada cueva individualmente considerada y por debajo de corrientes de mayor amplitud, tipo de análisis sobre conjuntos de cuevas reivindicado por diversos autores (Ucko, P. 1989, 306).

En el entorno inmediato a Benta Laperra encontramos otras cuevas decoradas, las de Sotarriza, a corta distancia en el mismo barranco, Covalanas y Cullalvera, las tres en Ramales (Cantabria), en el mismo macizo calcáreo de Sotarriza aunque en otras vertientes (v. fig. 10, p. 122) y las de El Arco B, con varias figuras de animales pintadas en rojo en deficiente estado de conservación, junto a algún signo, y Pondra, con unos pocos restos pintados en rojo, a escasa distancia en la misma pared, (Muñoz, E.; San Miguel, C. et Alii 1991). Existen también algunas cuevas con testimonios de arte mobiliar, entre las que se puede citar la de Valle (Rasines, Cantabria), (Barandiarán, I. 1973a, 230-241). En el entorno un poco más alejado se constatan otros santuarios paleolíticos (187), como los de Areatza (Galdamiz, Enkarterri, Bizkaia); Peña del Cuco (Castro Urdiales, Cantabria), con 3 ciervos y 2 cápridos entre los animales plenamente identificables (García Guinea, M. A. 1968); Cueva Grande (Castro Urdiales), con un ciervo (31,5 cm.) y un cáprido (46,5 cm.) grabados afrontados, con relleno de grabado estriado en vientre y cuello del ciervo (González Sainz, C.; Bohigas, R. et Alii 1994); Los Santos (Soba, Cantabria), con 3 supuestas figuras de animales pintadas en negro y 1 signo (Bernaldo De Quirós, F.; Bohigas, R.; Cabrera, V. 1987, 1988/89); Cobrantes (valle de Aras, Cantabria), con 2 ciervas y 1 ciervo al menos (García Guinea, M. A. 1968); El Otero (Secadura, Cantabria), con posibles estilizaciones grabadas de cápridos (González Sainz, C; Muñoz, E.; San Miguel, C. 1985); Los Emboscados y El Patatal (Matienzo, Cantabria), con dos ciervas, un probable ciervo, 4 probables ciervas, 2 probables cápridos, animales grabados de manera incompleta (la zona anterior la más frecuente), que poseen raspados de modelado interno (mandibular, pectoral, facial) y un formato entre 40 y 130 cm. (Balbín. R.; González Morales, M. R.; González Sainz, C. 1986); La Hoz (Castro Urdiales), con un cérvido y varios rostros antropomórficos de grandes dimensiones, (Barandiarán, I.; González Echegaray, J.; González Cuadra, F. 1981); La Lastrilla (Castro Urdiales), con 4 figuras grabadas de cápridos, bóvido y cérvido (Rincón, R. 1975); y otros menores (v. A.C.D.P.S. 1986, 27-43).

Todos ellos no los vamos a emplear para no complicar excesivamente el análisis, por la escasez general del repertorio que propicia pocos y muy variados rasgos para el análisis y porque el nivel de información que existe sobre estas cuevas es muy desigual. Nos circunscribiremos a los más cercanos, los situa-

(186) En Castaño, A. 1986, 50-51, se ofrece una interpretación cronológica del santuario, en el «Auriñaciense cantábrico III-IV de clima frío y paisaje estepario», enclavado inadecuadamente en la provincia de Santander (objeto de estudio del artículo), aunque expone que «se localiza en el límite <sic> territorial que separa las provincias de Santander y Vizcaya». Realmente se encuentra muy cerca del límite, pero en Bizkaia.

(187) La distribución espacial se puede observar en el mapa elaborado en Moure, J. A.; González Sainz, C.; González Morales, M. R. 1987, 70.

dos en la cuenca alta del Asón colindantes con la cueva de Benta Laperra, es decir los santuarios parietales de Sotarriza, Cullalvera, la Haza y Covalanas (Ramales) y la cueva de habitación de Valle (Rasines), en cuya interrelación se podrían constatar rasgos más relevantes.

Como ocurre en el monte Castillo, entre los santuarios del entorno inmediato encontramos en una aproximación general pocas coincidencias. Este primer rasgo de variabilidad y diversidad puede ser un signo de diversos momentos correspondientes a una larga evolución artística aunque somos conscientes del sesgo de la información de partida pues los santuarios que se consideran no son los que pudieron realizarse, sino sólo aquellos conservados y localizados. La diversidad puede ser un signo de que hay una cierta especialización temática en ámbitos distintos, pues varias cuevas cercanas pueden desempeñar un papel semejante al de varios conjuntos dentro de una cueva de mayor desarrollo, interpretándose que la diversidad y la ubicación diferenciadas han sido buscadas a propósito, no siendo inconveniente tampoco el que sean de épocas distintas pues los santuarios, incluso homogéneos, nos muestran frecuentaciones rituales y de otro tipo en épocas diversas como parecen mostrar las dataciones de C14 de Cosquer, Niaux o Cougnac.

Todos ellos muestran sin embargo un rasgo en común, están compuestos por pocas representaciones, y esto es así a pesar de que en algún caso podríamos inferir que alguna se haya perdido, como en Sotarriza. No es esta situación un serio inconveniente puesto que en el arte paleolítico se ha identificado un espacio cultual o sagrado o un santuario con muy pocas representaciones, bastando quizá una o dos (Jordá, F. 1979), determinándose algunos lugares con una sola especie representada, en abrigos con esculturas y grabados profundos a la luz del día e identificando esta simplicidad con las etapas antiguas antes del desarrollo del arte parietal (Laming-Emperaire, A. 1962, 216). Nosotros diríamos que se constatan todas las posibilidades de desarrollo de una decoración, desde unas pocas hasta cientos de representaciones.

En cuanto a la ubicación podemos establecer dos como exteriores (La Haza y Benta Laperra) y tres como interiores, aunque estos últimos no pueden considerarse de gran dificultad en su acceso, por mucho que varios autores lo hayan señalado. Si consideramos la técnica encontramos uno con grabados (Benta Laperra), dos con pinturas en negro (Sotarriza y Cullalvera) y dos con pinturas en rojo (Covalanas y La Haza).

Si tenemos en cuenta la obra gráfica realizada, en Cullalvera aparecen en dos ámbitos distintos, por un lado 2 figuras y por otro dos grupos de signos (González Echegaray, J. 1959), en Sotarriza 1 figura y 1 signo (San Miguel, C.; Muñoz, E.; Bermejo, A. et Alii 1988), en Benta Laperra 6 figuras y 5 grupos de signos. Por su parte, en Covalanas se catalogan entre los animales 18 ciervas, 2 caballos (aunque en la relación exhaustiva sólo aparece uno), 1 bóvido (o mejor animal no identificable) y 1 reno (para nosotros, un uro), además de 7 signos (Moure, J. A.; González Morales, M.; González Sainz, C. 1990, 26). En la cueva de La Haza se han catalogado 3 caballos, 1 reno, 1 cáprido, 1 cierva y 1 animal no identificable, y al menos 3 signos, aunque alguna de las atribuciones es controvertida (Moure, J. A.; González Sainz, C.; González Morales, M. 1987, 84). De los cinco santuarios el que más difiere en cuanto a los temas es Benta Laperra, porque asocia dos temas que no se repiten en el resto, el oso y el bisonte. De los otros cuatro podemos agrupar a los de caballos (Sotarriza, Cullalvera y La Haza, aquí con otros animales). Queda al margen Covalanas, con 17 ciervas, 1 caballo, 1 uro y 1 bóvido.

Por lo tanto, sin considerar el estilo (sin duda el rasgo más relevante) Benta Laperra difiere, excepto en su ubicación, que le hace semejante a La Haza, en temas y técnicas con los demás. El objetivo de este apartado es determinar el modelo comarcal de evolución del arte paleolítico a través de las obras parietales y las muebles. La cuestión que se nos plantea, vista la variabilidad de los santuarios parietales, es si estos santuarios son de un mismo momento, considerado a grandes rasgos, o bien de momentos diferenciados. Para entrar a considerar esta cuestión, y una vez establecida esa primera aproximación, vamos a estudiar el estilo de los diferentes conjuntos a partir de las diferentes representaciones considerándolas individualmente, sobre la base de una especie repetida usualmente y que, por lo tanto, posibilita una comparación más rica, el caballo.

4.2.1 Representación de caballo pintado en negro de Sotarriza. Se localiza esta cueva en la pared opuesta a Benta Laperra en el mismo desfiladero. Se encuentra la figura de caballo al fondo de la cavidad (v. fig. 64). Existen además algunos restos de pintura negra (¿signos?) en la gatera de comunicación con Covanegra. Es una figura de caballo localizada sobre el lateral de la cueva pero muy cerca del fondo, a 1,3 m. del suelo. Mira a la derecha del espectador, hacia el fondo. La longitud total es de 48 cm., con 43,5 cm. de la cabeza a la nalga y 16 cm. de cruz a pecho, entre extremos pintados. Está realizado en pintura negra, con un trazo uniforme y no muy ancho. No parecen observarse adelgazamientos de la línea de contorno y desde este punto de vista la zona ventral se encontraría sólo peor conservada. La pintura no parece excesivamente impregnada en la pared, quizá por la forma

en que se aplicó, y se puede presumir que fueron realizadas las extremidades, no conservadas, pues la zona inferior es la más deteriorada. Considerando esto no hay por qué desestimar que no se hayan podido perder también otras representaciones. En todo caso en el estado actual formaría un santuario monotemático, dedicado a un animal, al estilo de otros recopilados en diferentes ámbitos (Jordá, F. 1979) o en Andalucía (Santiago, J. M. 1992/93). El hecho de que en el entorno de Benta Laperra dominen en cada cueva ciertas especies no debería dejarse de lado, pues todas las cuevas decoradas podrían resultar entre ellas complementarias. Esta constatación reforzaría el papel complementario o de interrelación entre las diferentes cuevas.

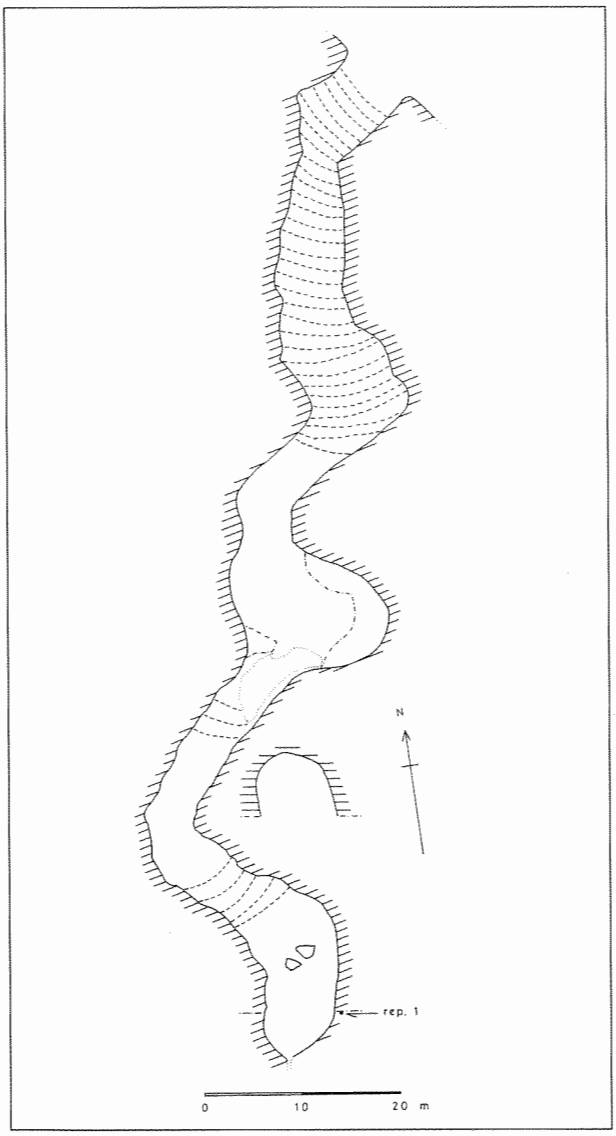


Fig. 64: Plano de la cueva de Sotarriza (Ramales, Cantabria).

En lo que respecta a la **caracterización morfotécnica** se ha trazado del animal todo el cuerpo, aunque faltan las extremidades, de las cuales sólo se ha representado el nacimiento de la pata trasera (v. fig. 65). En la cabeza, redondeada, se detalla el ojo, las fauces y se insinúa la diferencia entre la zona del morro y el resto, aunque faltan los belfos y el ollar. La crinera se determina mediante línea paralela a la de contorno. Se realiza toda la línea dorsal que continúa en la cola larga y caída. La nalga está poco definida y casi perdida aunque parece poco desarrollada y recta. La pata trasera parece continuarse en trazos casi perdidos de los que se conservan algunos restos puntuales. Parece igualmente conservarse el nacimiento de la otra pata del cuarto trasero (188). Se ha realizado la línea ventral hasta el pecho, el ijar y el cuello. El cuarto delantero está aparentemente perdido.

Existen una serie de restos de pintura en la zona inferior al vientre pero inmediatos a él y bajo las extremidades posteriores, de difícil interpretación. No encajan con restos de las extremidades y tampoco parecen signos, por lo que no se puede descartar que sean restos de otras representaciones casi perdidas. Además, hay otros dos pares de trazos que han sido interpretados como signos. Uno en la zona delantera, cortando al pecho del animal, conformado por dos trazos dispuestos de manera ovalada. Otros dos cortando la nalga y cola del animal, uno curvado y otro recto que convergen haciendo un ángulo (v. fig. 66).

Si comparamos el dibujo actual con versiones anteriores (Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L. 1912 y San Miguel, C., Muñoz, E. et Alii 1988), (v. fig. 67), podemos concluir que la pintura se conserva en buen estado, no habiendo sufrido pérdidas sustanciales desde su descubrimiento hasta ahora. Las diferencias con el dibujo de 1912 se deben a que los autores de aquella versión completan el trazo de contorno en aquellas zonas no conservadas. Como ya se ha expuesto, estas versiones de la época son de tipo reconstructivo, rehaciéndose el trazo de contorno de las pinturas por donde debió originalmente de ser trazado. Pero incluso el dibujo actual, más pormenoriza-

(188) Este trazo vertical que compone el nacimiento de la pata tiene otra zona pintada debajo y en perpendicular, separada por un pequeño tramo sin pintura. En la versión de Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L. 1912 se reconstruye una especie de órgano sexual que no corresponde con la realidad. Este dibujo, transformado en virtud de una interpretación apriorística, le sirve a Jordá, F. 1988/89, 35, para asegurar que «... en el santuario monotemático de... Sotarriza... existe... un caballo incompleto, del que no se pintaron las extremidades, pero que presenta un falo en actitud erecta, lo que asegura que dicho animal responde a un posible rito en relación con la fecundidad y su fijación -supresión de las extremidades- dentro del territorio relacionado con el grupo humano que tenía a la cueva como santuario de su animal nutricio».

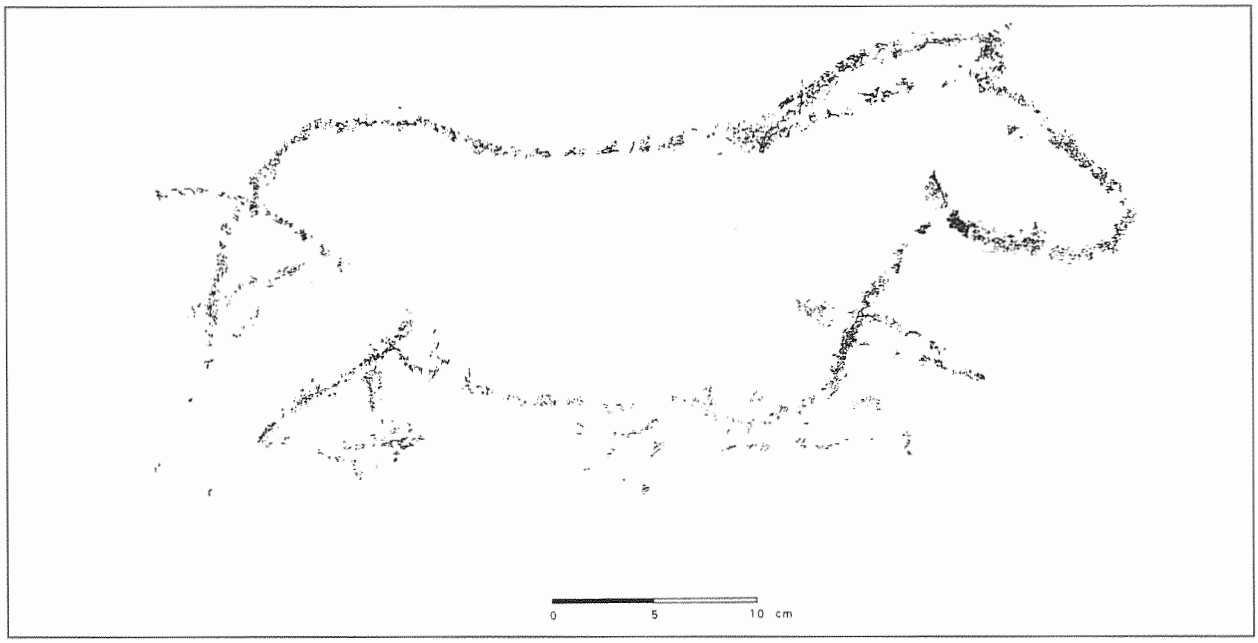
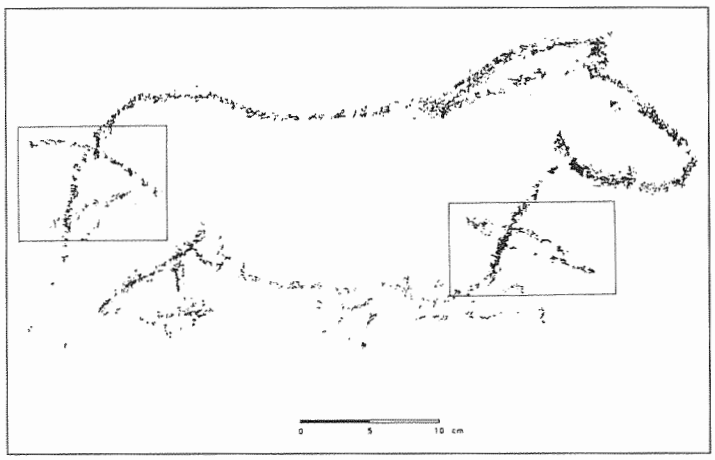


Fig. 65: Caballo pintado en negro de Sotarriza.

do, recupera zonas que en la versión de 1912 no se concretan, por ejemplo, en la crinera o en la pata trasera. También hay un cambio en las proporciones, puesto que aquel dibujo parece hecho a mano alzada, e igualmente en los trazos de lectura más difícil, por lo apuntado anteriormente, el carácter reconstructivo de la versión. La limitación más clara de la versión de 1912 se produce en las inflexiones de la línea de contorno, que no se ajustan más que de forma genérica al original. Respecto al dibujo de 1988 se produce una lectura diferenciada como consecuencia de la técnica de representación de la pintura en cada versión dibujada. El trazo pintado de esa versión no modula con tanta precisión la línea de contorno como la trama de densidad de puntos que nosotros hemos elegido, no tanto en las inflexiones de la misma como en su espesor o en ciertas zonas de conservación más tenue.

Nos queda por considerar el **estilo** de la figura. El cuerpo del animal destaca por su alargamiento, con un cuarto delantero más robusto que el trasero pero de escasa ondulación, tanto en la línea dorsal como en la ventral, que tienden a ser planas. Los rellenos se simplifican, como la crinera con una línea paralela a la de contorno, u omiten (en la cara) excepto los fundamentales, como el ojo, reducido a lo esencial. Destaca también la inconcreción de la nalga y de las extremidades, aunque pueden estar perdidas. El trazo de contorno es a base de líneas ligeramente onduladas, en tramos cortos yuxtapuestos, con uniones por lo tanto forzadas, lo que permite determinar los gestos de su realización. Hemos representado en la fig. 68 en esquema los trazos de realización de la representación conformando una serie de 16 pinceladas lo que lo sitúa en el interior de la serie de pinceladas empleadas en las figuras enteras del «Frise Noire» de Pech-Merle, cuatro de ellas compuestas en 13, 30, 30 y 66 pinceladas (en las más numerosas es determinante el perfil a base de rayas cortas paralelas), (Lorblanchet, M. 1981, 197). Es, en suma, un animal realista, pero con la trama de contorno rígida y ciertas inadecuaciones generales de proporciones y de contorno, con detalles anatómicos filtrados.

Es una figura correspondiente a un momento evolucionado, con claros paralelos en el arte mobiliar, por ejemplo entre los caballos grabados del nivel Magdaleniense VI de la cueva de Sainte-Eulalie (Lorblanchet, M. 1973, 243-250), y especialmente con un caballo grabado (v. fig. 69), que es definido (op. cit., pp. 247-249), como obra relativamente realista y detallada, de proporciones correctas y diseño seguro pero con inconcreción en los detalles, reduciendo el ojo a un triángulo, la oreja a un óvalo y la crinera a su masa general; con una tendencia a la geometrización de los contornos y la realización de la silueta a base de líneas y curvas; concluyendo que: «Le graveur était donc davantage préoccupé par la forme que par la vie du sujet; son but était d'obtenir une image plutot que de reproduire scrupuleusement la réalité. Certains détails et certaines caractéristiques anatomiques sont notés mais la figure n'en est pas moins stylisée; cette stylisation est simplement moins accentuée que celle des chevaux précédents»



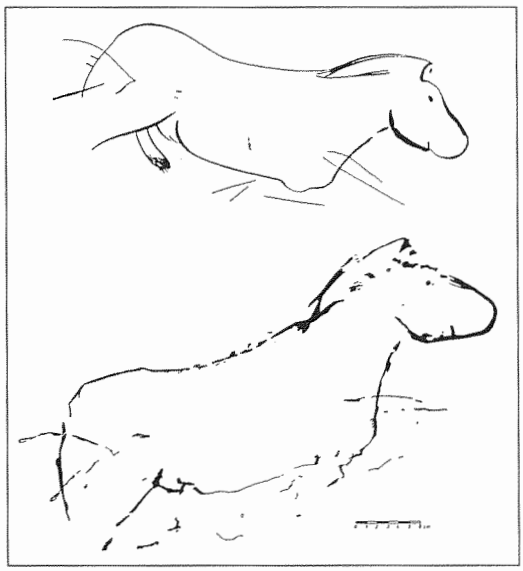


Fig. 66 (sup.): Signos asociados (en cuadrícula) al caballo pintado de Sotarriza. Fig. 67 (dcha.): Caballo de Sotarriza, s. Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L. 1912 (sup.) y San Miguel, C.; Muñoz, E. et Alii 1988 (inf.).

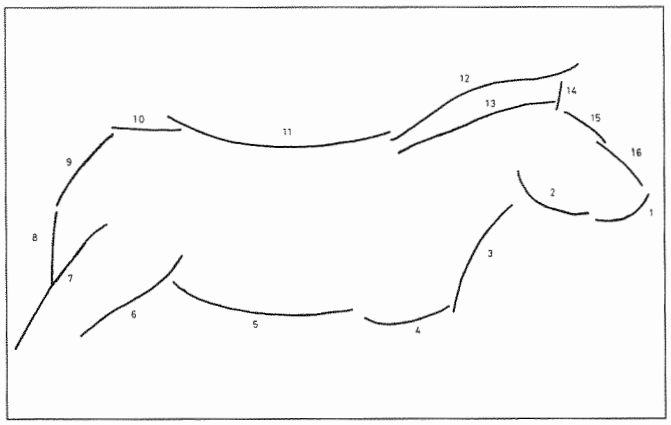


Fig. 68: Esquema de los trazos de realización de la representación de Sotarriza.

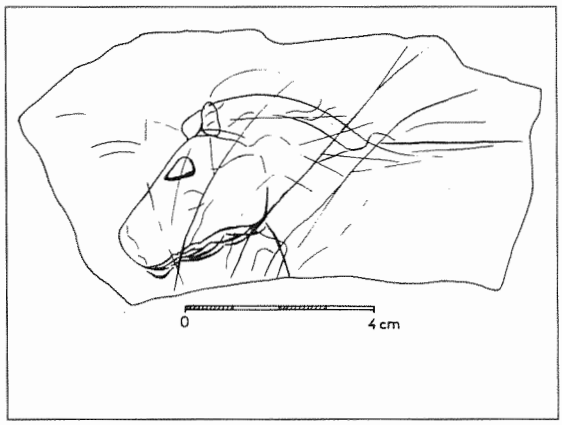


Fig. 69 Caballo grabado sobre plaqueta del nivel Magdaleniense VI de la cueva de Sainte-Eulalie, s. Lorblanchet, M. 1973, 248.

(v. otros paralelos en el ap. 4.2.5 de este capítulo, «Los caballos... de Valle», p. 179) (189).

4.2.2 Los caballos pintados en negro de Cullalvera. Nos referiremos en el análisis a los dos caballos pintados, ya que por el enclave donde se encuentran tienen ya una clara especificidad, dejando al margen los diversos grupos de signos, dada la escasez de estas representaciones en los 3 santuarios que son la base de nuestro estudio (González Echegaray, J. 1959 y A.C.D.P.S. 1986, 36-38). Los caballos se encuentran en un recodo de la galería principal, a unos 900 m. de la entrada, en una caverna de grandes dimensiones y facilidad de circulación, salvando los momentos en que tiene tramos inundados. En este recodo angular de la pared izquierda de la galería principal aparece un entrante a modo de pequeña cámara de sección triangular, de 4,2 m. de anchura en el suelo y 4 m. de altura encima de los caballos. El nivel del suelo en esta zona se coloca por encima del de la galería principal, estando separado este recodo de la misma por grandes bloques calcáreos. La longitud total del entrante es de 12 m.

El grupo consta de dos caballos en paralelo separados por 2 cm., el inferior más incompleto, quizá por mala conservación (v. fig. 70). Como se ha apuntado anteriormente (A.C.D.P.S. 1986, 38) el panel, sobre

(189) Frente a esta interpretación que apuntamos se puede citar a Jordá, F. 1978a, 82, que realiza una atribución diferente considerando que el animal es «... de forma graciosa, aunque de estilo algo torpe, representado sin patas, pero con un sexo destacado», y situándolo en el Magdaleniense inferior, concretándose en Jordá, F. 1978b que tiene «... una cabeza con ciertos convencionalismos de modelado...».

todo a la derecha y en el interior del caballo inferior, está afectado por manchas de carburo modernas. En el caballo superior observamos además que en zonas puntuales, como en el rabo, pata trasera, alguno de los trazos paralelos del vientre, pecho y entre la cabeza y el cuello, se ha corrido o ensuciado la pintura, posiblemente por pasar por encima el dedo. El caballo superior mide de longitud, entre nalga y cabeza, 81 cm. El inferior, peor conservado, 63 cm. La altura de la pata delantera del caballo superior es de 148 mm. y de la trasera 155 mm. Ambos se han pintado mediante una línea de contorno negra relativamente fina, completando detalles anatómicos o de pelaje de forma igualmente lineal, con trazos cortos paralelos (en el superior).

En cuanto a los **caracteres morfotécnicos**, en el caballo superior (v. fig. 71) se representa la cola gruesa y caída (incompleta), línea cérvico-dorsal, cabeza (faltan los belfos, quizá perdidos, y el ojo), cuello (con el pecho parcialmente conservado), doble tren delantero (una pata en peor estado), vientre (zona delantera mal conservada), ijar, una pata del tren trasero (parcialmente perdida) y nalga redondeada y saliente. La línea de contorno se gradúa en este caballo superior, siendo más fina en la zona dorsal, rabo, cascos y cabeza y más gruesa en pata trasera y cuello. Además, se ha representado la pilosidad del vientre mediante rayas cortas paralelas, más largas hacia el ijar, como la crinera. Se detallan linealmente las fauces (línea que parece bifurcarse), una cebradura o banda crucial, la oreja y el tupé. El ollar parece aprovechar, aunque también podría ser casualidad, un fósil de la roca preexistente.

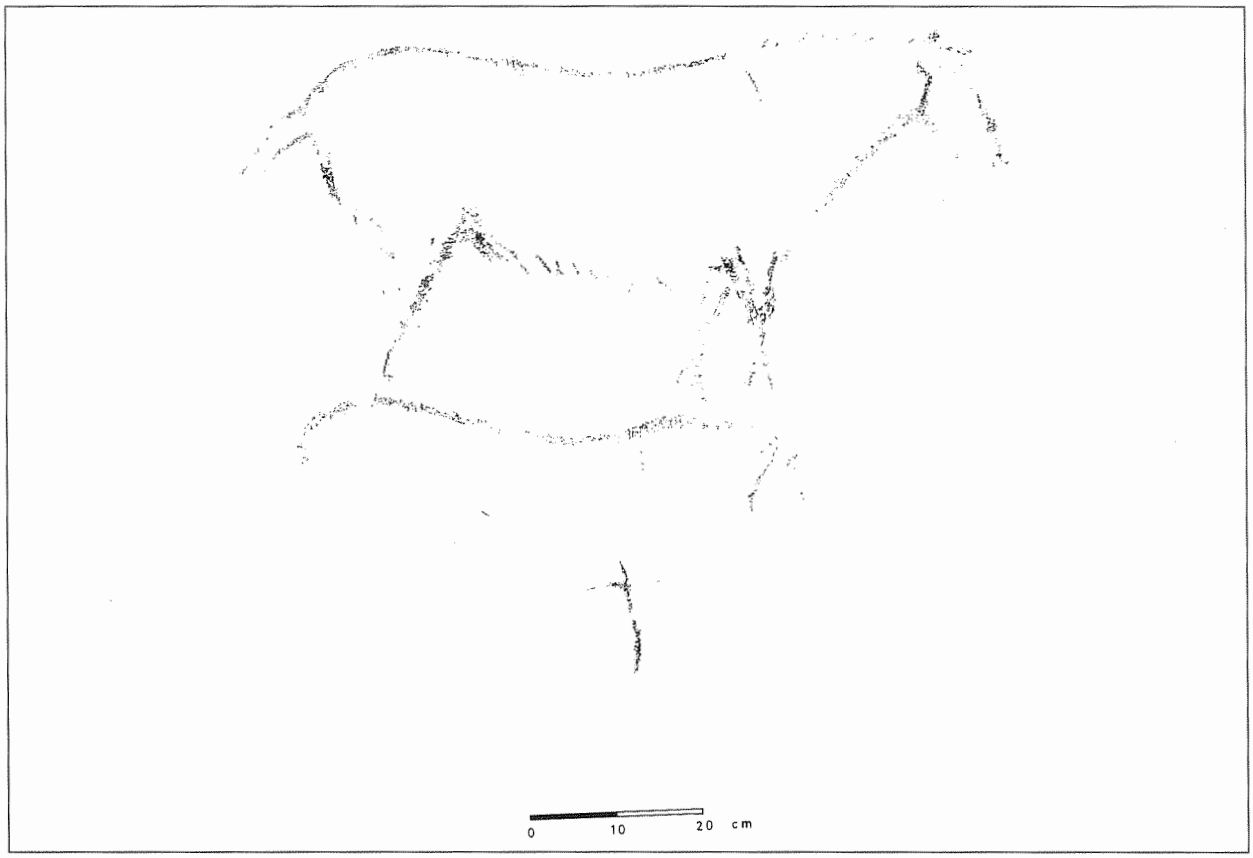
Por su parte, del caballo inferior (v. fig. 70) se conserva una pata del tren delantero y codillo, la parte superior de la cabeza y toda la línea cérvico-dorsal hasta el nacimiento de la cola. Parece tener un trazo en la cruz hacia el interior del cuerpo, quizá una banda crucial. Este caballo inferior tiene una línea dorsal más gruesa reforzada en la crinera, línea que se adelgaza en la cabeza, en lo poco conservado, que detalla el tupé y quizá la oreja e igualmente las fauces.

Finalmente voy a considerar el **estilo** de estas dos representaciones. Son figuras relativamente proporcionadas, con la cabeza algo pequeña en relación al cuerpo y patas todavía esquemáticas, como se observa en la caña, reducida a dos zonas triangulares y en las pezuñas, igualmente triangulares, y cortas en relación al cuerpo. La superior tiene la característica nalga saliente. Aunque son figuras de contorno incorporan una serie de detalles de modelado linealmente y mediante trazos cortos paralelos. La línea dorsal está conformada por una doble ondulación, más acusada en el caballo inferior. Como se puede observar no hay ningún rasgo común con el caballo de Sotarriza. Estas figuras de caballos de Cullalvera presentan todos los rasgos de los santuarios de caballos del Magdaleniense medio/superior (como Ekain) aunque algunos detalles (pezuñas y cañas, ausencia de línea en «M») los sitúan más cerca de Santimamiñe, es decir, son relativamente más primitivos. Con Santimamiñe también tienen en común los cascos triangulares y las cañas estranguladas que allí se observan en los bisontes 27 y 29 (v. figs. 197 y 202).

El santuario se ha encuadrado en un momento avanzado del estilo IV antiguo, próximo a El Pindal y Las Monedas, es decir, Magdaleniense evolucionado o comienzos del Magdaleniense reciente (Leroi-Gourhan, A. 1971, reedic. de 1986, 314-315), atribución que nos parece excesivamente moderna para el análisis estilístico que acabamos de realizar, al menos en lo que respecta al divertículo de los caballos. Otra cuestión diferente se puede considerar sobre el divertículo de los signos (190), muy distante del anterior y que por ello no asegura la pertenencia al mismo tiempo. En otra interpretación se incluye a los caballos en la fase Magdaleniense inferior, por su «estilo lineal» (Jordá, F. 1978a, 82) y, más acorde con la nuestra, se expone sobre el caballo superior que es de «traza un tanto arcaizante con la pata delantera en Y, aunque cabeza y cuello con buen trazo modelado» (Jordá, F. 1978b, 94).

4.2.3 Los caballos pintados en rojo de La Haza. Son tres las representaciones de caballo de esta cueva, números 7, 9 y 11 (Moure, J. A.; González Sáinz, C.; González Morales, M. 1987), (v. fig. 72). Puesto que se han descrito en la obra citada me limitaré a su **comparación estilística**. En principio, las tres muestran una clara variabilidad de la fórmula del caballo, frente a los santuarios magdalenienses, como Ekain, donde el canon y los detalles anatómicos se repiten de forma monótona. Desde el punto de vista anatómico son figuras desproporcionadas, donde no se produce una integración plena de las diferentes partes en la totalidad del animal, como muestra el nº 7, con un cuarto delantero mayor que el trasero (v. fig. 72, inf.). En este animal quisiera señalar que, a mi juicio, existen algunas dudas sobre la certificación de la especie, ya que posee un trazo alargado y ligeramente vuelto en la cabeza que no encaja con las orejas del caballo, ni con el perfil quebrado de la crinera que podemos observar en los otros dos caballos de la cueva. La desproporción es manifiesta también en el alargamiento de la cabeza y en el estrechamiento del cuello del caballo 11 e igualmente en el alargamiento general del cuerpo del caballo 9. La integración de los detalles anatómicos es

(190) En Ripoll, S. 1988/89 se establece una clasificación de las figuras femeninas y de los signos claviformes del Cantábrico, colocando a Cullalvera, junto a Le Portel y Trois-Frères en el estilo IV reciente.



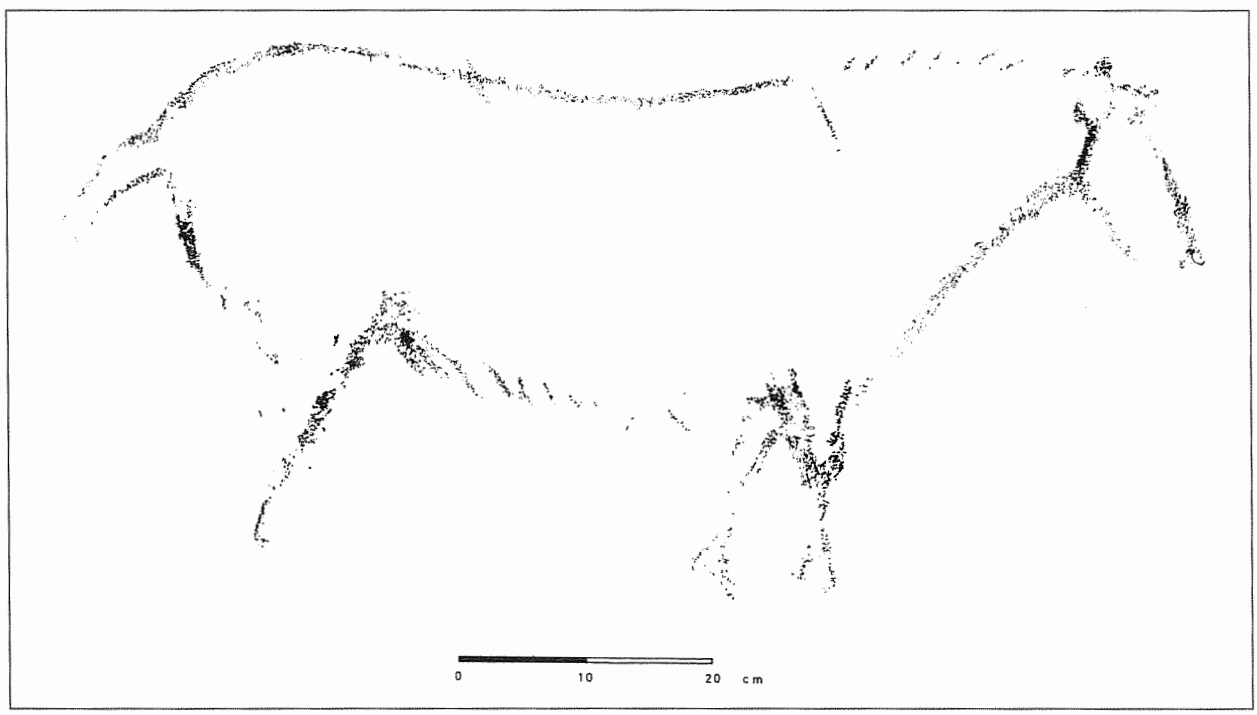


Fig. 70 (sup.): Grupo de caballos pintados en negro de Cullalvera (Ramales, Cantabria).
Fig. 71 (inf.): Caballo superior del grupo de Cullalvera (Ramales, Cantabria).

a base de elementos yuxtapuestos, muy claros en la línea quebrada de la crinera de los caballo 9 y 11 y en el codillo del caballo 11, este último en ángulo recto. La línea de contorno se realiza a base de tramos cortos enlazados, como en el caballo 9, con un quiebro en la cruz del animal. Los mismos detalles anatómicos relevantes se exageran de forma irreal, como la crinera apuntada, los belfos en el caballo 11, el ojo en el nº 9. Los detalles anatómicos son inadecuados, como el rabo en el caballo 9, corto y saliente, más cerca de los cérvidos que de los équidos.

Las figuras se completan de forma no sistemática, faltando extremidades en los caballos 9 y 11, lo que no parece imputable a limitaciones del marco ni a la conservación diferencial. Tampoco hay detalles internos en el caballo 11, ni siquiera en la cabeza, más cuidada que el resto del cuerpo, y en el 9 sólo se marcan de forma incompleta las fauces y el ijar. Las patas no se detallan, salvo en el caballo 7, con relleno interno, donde se refleja el corvejón. Aunque técnicamente se han realizado en general mediante trazo continuo simple rojo las recursos técnicos que lo amplían, como el relleno en el nº 7 o la ampliación en la crinera y grupa del nº 9, nos muestran soluciones distintas. Los demás rasgos analizados son un buen signo de esa diversidad de soluciones aunque existan algunos elementos comunes, como el quiebro acusado de la línea cérvico-dorsal y el rabo saliente y anguloso entre los caballos 7 y 9 y el perfil de la crinera entre los caballos 9 y 11. Este último difiere notablemente de los otros dos, tanto en el perfil de la cabeza como en la concepción de la línea cérvico-dorsal, donde hay una doble ondulación, siendo la cola continuación de la misma. Por el contrario, en los otros dos se destaca la misma mediante un cambio claro de dirección.

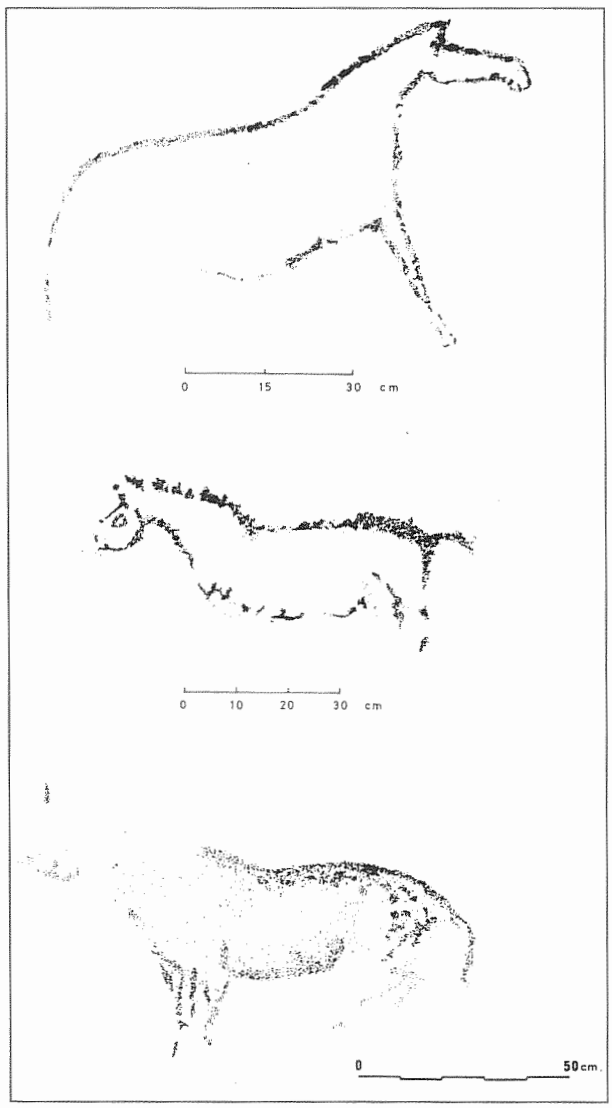


Fig. 72: Tres caballos pintados en rojo de la cueva de La Haza (Ramales, Cantabria), s. Moure, J. A.; González Sainz, C.; González Morales, M. R. 1987, representaciones 11 (superior), 9 (central) y 7 (inferior).

Si efectuamos una comparación múltiple observaremos que la figura más cercana a estos caballos es la de Sotarriza, que muestra un pequeño avance en cuanto a las proporciones y al encaje de los elementos concretos de diferenciación anatómica, ya analizados. Sin embargo, el tipo de cabeza globular de esta última cueva no encuentra parangón entre estos otros caballos y ni siquiera relacionándolo con los más desarrollados de Cullalvera. Se encuentra por ello más cerca el de Sotarriza de los caballos sobre hueso de Valle (Rasines, Cantabria) y de otras figuras del Magdaleniense superior-final (Gutiérrez, C.; Heras, C. De Las; Bernaldo De Quirós, F. 1986/87), citadas en los apartados correspondientes a ambos lugares.

4.2.4 El caballo pintado en rojo de Covalanas. Es la representación 11 el único caballo del santuario (Moure, J. A.; González Morales, M.; González Sáinz, C. 1990), (v. fig. 73). Técnicamente está realizado a base de puntos yuxtapuestos o discontinuos, ampliados en el cuarto trasero y zona inferior de la cabeza. La figura de animal resulta muy interesante de analizar por los elementos estilísticos que ostenta. Se ha interpretado anteriormente como una figura de caballo en la que hay una trasposición de la figura de cierva que era la más frecuentemente realizada en la cueva (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978, 128-129), opinión transformada después (Apellániz, J. M. 1982, 78-79). Se puede considerar otra hipótesis, que podría refrendarse con un estudio técnico, de fotografía infrarroja o ultravioleta, por ejemplo. Esta segunda opción plantearía que es una figura de cierva transformada después en una figura de caballo por motivos compositivos o de otra índole. En fin, tenemos una tercera vía, la de que haya sido concebido el caballo

en su totalidad de esta manera, esencialmente al margen de influencias de otras figuras (y al estilo de otros caballos de La Pasiega). De la solución de esta cuestión depende la propia interpretación de la figura.

En todo caso, y desde el punto de vista del **estilo**, el animal destaca por su cuello alargado y estrecho y por su larga crinera, rasgos que quedan incluidos en los apuntados anteriormente de desproporción relativa de las zonas anatómicas e inadecuación de los detalles. El grado de estilización de la representación es mayor que en las figuras de La Haza, aunque el detalle de la crinera pudiera parecer más moderno y el juego de la línea de contorno sea más creativo que en alguna de La Haza, pero semejante al del caballo 9. A partir de estos escasos rasgos y por causa también del corto colectivo representado es difícil extrapolar conclusiones. Y en primer lugar porque las representaciones de caballo de La Haza muestran una notable variabilidad. Variabilidad que podemos observar igualmente en la cueva de La Pasiega, donde también constatamos un caballo que sigue la fórmula de este de Covalanas, como ya hemos apuntado con anterioridad. A partir de esto podemos considerar si no es un rasgo típico del arte de las primeras etapas del paleolítico superior su diversificación estilística y de convenciones de representación. Si consideramos que la fórmula de Covalanas está cerca de la empleada en La Pasiega habría que comparar el colectivo de los santuarios de La Haza y La Pasiega con el fin de determinar si las fórmulas estilísticas de ambos santuarios se encuentran dentro del mismo margen de variabilidad, lo que haremos posteriormente (v. cap. 2).

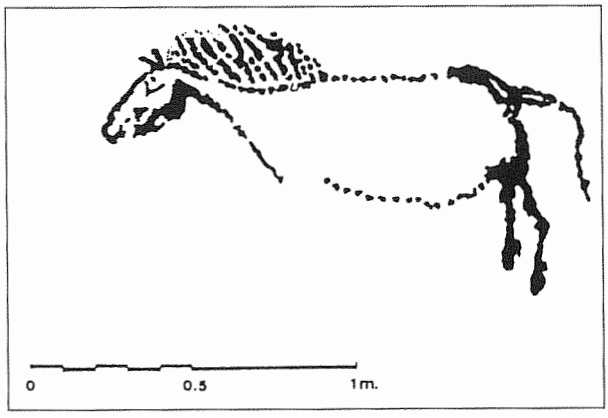


Fig. 73. Caballo pintado a base de puntos rojos de Covalanas s. Moure, J. A.; González Morales, M. R.; González Sainz, C. 1990, 19.

4.2.5 Los caballos grabados sobre hueso de Valle. Son dos figuras de caballo en hilera, superpuestas parcialmente, realizadas sobre un radio de ave, en «tubo decorado». Aunque se encontró fuera de contexto, los autores que tratan esta obra la encajan en el Magdaleniense VI, por la clara adscripción a esta época de uno de los niveles del yacimiento, con arpones de una y dos hileras de dientes. No existe sin embargo total certeza: «... todo se reduce al Magdaleniense superior-final (probablemente VI; hay tipos sueltos que irían bien en el V y hasta en el IV) y al Aziliense (subdividible en dos tramos)...» (Barandiarán, I. 1973a, 232). Nos interesan estos dos caballos para tratar su estilo y compararlo con los restantes del entorno (v. fig. 74, s. Barandiarán, I. 1973a, 234-236). Se podría considerar previamente que el marco, en este caso un pequeño hueso de ave de sección circular, puede determinar de manera acusada la terminación de la figura. También que el tipo de objeto puede delimitarlo. Sin embargo encontramos obras similares, como el cúbito de Torre (Barandiarán, I. 1971a), con temas muy realistas, por lo que se puede aceptar que no existe en esta cuestión del estilo una limitación por realizarse sobre un tipo de objeto de formato pequeño.

Interpretación estilística. Desde el punto de vista de las proporciones los animales presentan dos cuerpos gruesos y cuellos robustos, sin la estilización característica de los caballos de La Haza o de Covalanas. Las figuras tienen una clara simplificación, por la ausencia general de detalles anatómicos, por ejemplo en la cabeza, en las patas, conseguidas mediante dos trazos en paralelo ligeramente convergentes, y por la relativa inconcreción de los sombreados en la crinera y en el interior del cuerpo. El contorno, más grueso y profundo que los trazos interiores muy finos, se realiza a base de tramos rectos unidos, es decir mediante trazos yuxtapuestos, con los característicos ángulos de unión. Sólo el caballo derecho integra mejor los trazos de la línea cérvico-dorsal, aunque se reconocen dos trazos en la cola, uno recto para la nalga, la ondulación central, otro recto para la crinera y otro más separado del anterior con un ángulo acusado para la cabeza. Lo mismo se puede hacer extensivo al resto del contorno donde destaca un vientre angular. En el caballo izquierdo se observan los mismos rasgos, como un quiebro claro en el lomo del animal, aunque ligeramente atemperado en la línea dorsal y ventral. Tiene, con todo, una mayor geometrización en la concepción del vientre y una sola pata por par. También se ha completado con la crinera, trazada como una línea paralela.

Por fin, el sombreado de pelaje es una esquematización de aquel compuesto a base de bandas de líneas cortas paralelas de gran difusión durante los Magda-

leniense medio y superior. Aquí las líneas se alargan, se cortan unas a otras, sobre todo en el situado a la derecha, y detallan el cuerpo del animal de manera inconcreta, en el derecho incluyendo la cabeza. En el izquierdo las líneas se juntan hasta formar una sucesión de ángulos, como en el sombreado de los renos VI-5 y sobre todo VI-7 de la cueva de Altxerri (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976, 128-133). También se observa una especie de sombreado en «M» muy rudimentario. Además, el rayado sobrepasa en ocasiones la línea del contorno, lo que ocurre igualmente en las supuestas estilizaciones de peces que se asocian a los caballos, en un efecto similar al que encontramos en la giba del bisonte 31 del panel principal de Santimamiñe (v. fig. 208).

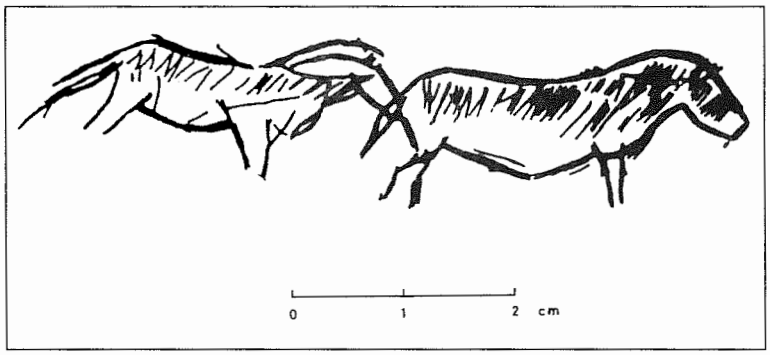


Fig. 74: Caballos grabados sobre hueso de la cueva de Valle (Rasines, Cantabria), s. Barandiarán, I. 1973, 234-236.

Paralelos geográficos y culturales. Esta serie de caracteres los hemos determinado con una cierta claridad en el caballo de Sotarriza, del que se deben encontrar muy cerca no sólo estilísticamente sino también cronológicamente y también entre las figuras de los momentos más evolucionados de Santimamiñe o de Las Monedas, si bien en esta última el proceso va más adelante (v. cap. 3 sobre Santimamiñe y parte 3ª, Conclusión). Se reconocen también entre las figuras del Magdaleniense final, como los caballos de arte mobiliar de Sainte-Eulalie (Lorblanchet, M. 1973, 243-251), (v. fig. 69, p. 175), o en el repertorio de caballos del «abri Morin», con cinco niveles sucesivos del Magdaleniense VI, coexistiendo con figuras más realistas (en la 2ª etapa de la secuencia) y con lo que algunos autores han interpretado figuras más modernas (en el nivel más evolucionado en contacto con el Aziliense), eco de una cierta «decadencia artística» (Sonneville-Bordes, D. De; Laurent, P. 1986/87).

Igualmente en el arte mueble cantábrico en un canto rodado de El Castillo (v. parte 3ª, fig. 292), correspondiente al Magdaleniense superior-final, prótomo de caballo con simplificación de orejas en «V», crinera mediante línea paralela a la de contorno y partes anatómicas ensambladas mediante quiebros acusados (Corchón, M. S. 1986, 388 y Cabrera, V. 1978 y 1984, 370); en los caballos grabados de la plaqueta de Lumentxa (v. parte 3ª, ap. 2.3B y fig. 289); plaqueta de Urtiaga, (Barandiarán. I. 1973a, 224); caballo completo de El Pendo (v. fig. 292), animal que reproduce casi de forma idéntica el modelo del de Lumentxa de cuerpo entero, si bien la figura es más alargada, como consecuencia del soporte y con tramos de determinación del cuerpo algo más primitivos que no llegan a enlazarse (Barandiarán, I. 1973a, 197-198); La Pila, figura de contorno con quiebro para detallar la crinera, sin detalles en cabeza, patas mediante líneas simples entrecruzadas y perfil inferior desde la cabeza con ángulos acusados entre los tramos que se enlazan (vientre angular, hocico) y relleno marginal a base de líneas cortas paralelas (Gutiérrez, C.; Heras, C. De Las; Bernaldo De Quirós, F. 1986/87, 230-233); prótomo de caballo en el disco de ocre de La Chora, con simplificación de la cabeza, de forma oval, crinera mediante línea paralela al contorno, orejas paralelas y detalles internos esquemáticos, geometrización de la cabeza, dividida en dos (San Juan, C. 1983).

Somos conscientes de que entre figuras simplificadas a propósito se produce un acercamiento estilístico aunque se hayan realizado en diferentes momentos, ya que las soluciones para trazar una figura siguiendo un esquema mental preestablecido en un espacio restringido son limitadas y el resultado final puede ser no muy variado, mostrando usualmente una esquematización y geometrización de los trazos, con independencia del tiempo en que fue trazado.

Como **conclusión** a este apartado sobre el grupo del Asón podemos decir que tiene una serie de rasgos que se constatan fuera de su marco geográfico, en una escala que podemos considerar mucho más amplia y que ponen en cuestión, al menos en ciertos momentos, la existencia de una compartimentación regional, una de las cuestiones que tratábamos aquí. Así, las técnicas, como el grabado profundo en la zona exterior de las cuevas que también constatamos en Cantabria (Chufín) o en Asturias (La Lluera I, La Viña). O la pintura roja a base de puntos, con un ámbito denso en el Cantábrico, desde el País Vasco (Areatza, Enkarterri, Bizkaia) a Cantabria (La Pasiega,...). La pintura negra remite incluso a ámbitos mayores, como la pintura roja lineal, extrapeninsulares. De la misma manera los temas, con santuarios de ciervas, trazadas en técnicas diferentes y soportes variados en Cantabria y Asturias y también en el resto de la

península (Andalucía, Levante). Los de caballos y bisonte en un ámbito más general. Estos últimos merecen alguna consideración porque se pueden relacionar con el núcleo pirenaico, donde es el tema más importante, hasta el punto de que la relación es profunda para un santuario no muy lejano a este grupo, el de Santimamiñe. Igualmente el estilo, aunque observamos que en el área los santuarios tienden a ser relativamente antiguos, no constatándose algunos tipos, como los bicromos, y estando poco representados los del Magdaleniense medio/superior, lo que debe ser consecuencia simplemente de la escasez de testimonios parietales conservados y localizados (v. cuadro 12).

La desigual distribución en este entorno geográfico de los restos por tradiciones artísticas (pinturas rojas, negras, realistas, estilizadas), etapas (de Gravetiense a Magdaleniense final) o tipos de manifestaciones (parietal antiguo frente a mobiliar moderno) se debe fundamentar en la escasez de los testimonios documentados, por cuestiones internas a la investigación, sin que esas disimetrías deban buscarse en la propia época. Por otra parte, el análisis de los caballos permite plantear una evolución estilística, que se completará más adelante con el tema de las ciervas al estudiar la cueva de Areatza (v. cap. 2). Así, podemos observar algunas representaciones antiguas, como las de Covalanas y La Haza, que encajaría en el Solutrense superior/Magdaleniense inferior, otras claramente del Magdaleniense medio, como Cullalvera, y otras del Magdaleniense final, como las de Sotarriza y Valle. Además, la variedad de temas, técnicas y estilos en el ámbito en cuestión aboga por la formación de dos núcleos diferenciados, el formado por Covalanas, La Haza y Cullalvera por un lado y el de Benta Laperra, Sotarriza, El Arco por otro, en cada uno de los cuales parece producirse su propio desarrollo autónomo conformando dos tradiciones diferenciadas, aunque ambos tienen también algunos rasgos comunes, que también podrían llevar a su consideración como un solo núcleo.

El conjunto de cuevas decoradas se podría interpretar parte de un todo, dada la variedad de tradiciones de todo tipo que representan, al estilo de lo que se constata en ámbitos específicos como el de monte Castillo. Esta cercanía relativa llevaría a considerar que formaron parte de una zona de culto común, con santuarios de distinta época, temas y técnicas (dedicados al bisonte/oso, a las ciervas o al caballo), conformando una agrupación o espacio cultual por acumulación, como en otros espacios se lleva a efecto en una sola cavidad (El Castillo). Además, la variedad apuntada aseguraría una cierta riqueza de una visión regional o local y validaría una reconstrucción del arte paleolítico que tenga en cuenta esta cuestión.

4.3 PARALELOS CANTÁBRICOS CON BENTA LAPERRA

La cueva decorada ha sido paralelizada con otras siguiendo diferentes criterios. Nosotros en principio vamos a establecer una relación con diversos santuarios exteriores cantábricos con grabados profundos. Dentro de estos hay dos tipos, los que únicamente tienen representaciones lineales, o signos, y aquellos con figuras de animales. Además estableceremos otra comparación de acuerdo con los temas realizados en el repertorio.

4.3.1 Los santuarios exteriores con grabados lineales. El problema que conlleva efectuar una comparación de este estilo es que los signos son tan sencillos, líneas verticales más o menos paralelas, que a priori podrían encuadrarse casi en cualquier momento, como ha sido expuesto al evaluar temas geométricos de diferentes épocas (Barandiarán, I. 1987). La técnica es igualmente sencilla por lo que encontramos lugares con elementos similares, grabados fusiformes o seriaciones variadas en número de grabados profundos más o menos paralelos, no sólo en el Cantábrico sino también en otras zonas de Europa (Beltrán, A. 1989a, 128-129), como Italia (Graziosi, P. 1973) o en la zona mediterránea de la Península Ibérica (Aparicio, J. 1977, 1979 y 1989), aunque en ocasiones atribuibles a periodos más modernos (Díez Coronel, L. 1986/87).

El encaje de este tipo de manifestaciones se enriquece si los comparamos con el resto de representaciones que puedan observarse en esos santuarios donde tales líneas grabadas se reconocen. Así, en el abrigo Romito se señalan una serie de trazos lineales paralelos entre ellos de sección profunda en «v», cubiertos por estratos gravetienses, encontrándose también en Romanelli, Montegnola,...; su coexisten-

Arte parietal	Benta Laperra	Covalanas La Haza El Arco	Cullalvera	Sotarriza
Arte mobiliar	– –	– –	– –	Valle
Cronología	Gravetiense/ Solutrense	Solutrense/ Magdaleniense inferior	Magdaleniense medio	Magdaleniense superior

Cuadro 12: Cronología supuesta del arte parietal y mobiliar en el entorno inmediato de Benta Laperra.

cia con figuras de animales y su amplia distribución geográfica lleva a considerarse esta producción gráfica linear como «una fase determinada del desarrollo de las culturas prehistóricas del territorio mediterráneo» (Graziosi, P. 1964). También en Balzi Rossi (Grimaldi, Italia) se constatan diversas series de toscos trazos verticales, en uno de los casos con un caballo superpuesto sobre una serie de trazos profundos verticales de sección en «v» (Vicino, G.; Simone, S. 1972) (191).

La simplicidad general de los motivos y de la técnica permiten múltiples paralelos, algunos seguramente fruto de la casualidad. Así, un panel de líneas grabadas aparece en la cueva de Bois du Cantet, Espèche (Clot, A.; Cantet, M. 1974, 77). Igualmente al comienzo de la zona decorada en la penumbra de La Croze à Gontran, con un primer grupo de líneas entrecruzadas en un panel horizontal y luego varias series de líneas paralelas más o menos verticales grabadas profundamente (Delluc, B.; Delluc, G. 1991, 38-42), cuyo interés radica en su asociación a figuras de animales de trazo angular fino y parcialmente profundo, como caballo, mamut, línea dorsal, herbívoro, cabra, aunque no son fáciles de paralelizar con las figuras de Benta Laperra por ser de especies distintas. Igualmente en el bloque (nº 9) grabado con 6 trazos paralelos de sección angular del abrigo de La Ferrassie («couche H'», Auriñaciense III, datación corroborada por Delporte, H. 1968), (Delluc, B.; Delluc, G. 1978, 301 y 1991, 54). Otro grupo de líneas paralelas grabadas profundamente, 14 incisiones con sección en «V», se localiza en Ker de Massat (Barrière, Cl. 1990, 94); o en la cueva de Mayenne-Sciences, donde se asocian a animales pintados en negro, caballos, mamuts y 1 bisonte, de época antigua, animales donde dominan las formas redondeadas con tramos unidos con ángulos también acusados (Dams, M; Dams, L. Bouillon, R. 1974, 79). Por efectuar una comparación con grabados profundos exteriores de épocas antiguas y temas semejantes señalaríamos el bloque grabado en el abrigo «Oreille d'Enfer», con cérvido o cáprido, ciervas y línea dorsal «caracterisés sur le plan stylistique par une silhouette très rigide, sans détails, avec des pattes juxtaposées. Sur le plan technologique, ils sont gravés à l'aide de traits très vigoureux et... certaines parties en relief» (Delluc, B.; Delluc, G. 1991, 194-202), obras que son colocadas por H. Breuil en el nivel Perigordiense con buriles de Noailles. Por último, también se atestiguan en una plaqueta de La Marche, de época moderna, con varias series de líneas paralelas grabadas profundamente con sección en «V», una de cuyas series está cruzada por otra perpendicularmente (Vialou, D. 1979b).

(191) Otros ejemplos italianos se pueden observar en Leonardi, P. 1988, 180-194.

Por lo tanto, constatamos temas semejantes en amplios espacios geográficos y en tradiciones estilísticas y presumiblemente cronológicas distintas. También hay que señalar que se ha puesto de manifiesto que algunos santuarios cantábricos con grabados profundos solamente tienen representaciones lineales exteriores, saliéndose desde ese punto de vista Benta Laperra de la norma. Pero como también se ha constatado una relación entre signos externos y obras parietales internas, lo que podríamos decir la continuación del santuario, en el caso de La Cuevona, podríamos concluir que es una simple cuestión de testimonios conservados e investigados, que podrá aclararse cuando se inventaríen más testimonios (un repertorio en Casado, P. 1977). Como ya hemos dicho la sencillez de estos trazos posibilita buscar relaciones con otros enclaves, bajo una similitud formal aparente, que puede no encubrir sino una relación aleatoria. Por ello la comparación con otros santuarios creemos que debe realizarse con ciertas reservas en la mayor parte de los casos. No hay más que fórmulas muy sencillas y los paralelismos pueden ser más bien el fruto de la casualidad. En grabado, la relación parecería más directa con una serie numerosa de cuevas cantábricas que se considera a continuación (192).

• En primer lugar podemos paralelizar el panel de la rep. 2 con el pintado en negro de **Las Monedas** (Cantabria), que por su situación y época se distancia de todos los demás (Ripoll, E. 1972a, 43-50 y lám. 25). En este panel (v. fig. 75) se reconocen dos partes diferenciadas, una compuesta por formas circulares secantes entre ellas, en la zona superior izquierda, y otra a base de líneas cortas entrecruzadas en la zona inferior, líneas que parecen encontrarse debajo de las globulares. Las redondeadas obviamente no se pueden poner en relación porque no aparecen en Benta Laperra pero en cambio sí el resto. En él no se reconoce ninguna forma animal, por lo que no pueden calificarse de contornos inacabados, y ofrecen la misma impresión general de desorden que en Benta Laperra, entrecruzándose sin definir elementos geométricos claros (193). Otra representación relacionable está formada por una serie de líneas entrecruzadas (op. cit., lám. 27), igualmente pintadas en negro. En todo caso, y dada la presunta diferenciación temporal entre Las Monedas y Benta Laperra el paralelo se tendría que explicar, como en los casos citados anteriormente, en el marco de los elementos que definen la estructura general del santuario paleolítico. Además la relación

(192) En los posibles paralelos en el campo de la pintura, se proyectan con toda claridad los riesgos derivados de lo que acabamos de comentar.

(193) Del panel de signos se frece una explicación concreta en Ripoll, E. 1986, 155: «...representan, simbólicamente, los espíritus guardianes del santuario en su entrada septentrional...».



Fig. 75: Panel de signos pintados en negro de la cueva de Las Monedas (Puente Viesgo, Cantabria). S. Ripoll, E. 1972a, lámina 25 (sup.) y signo nº 24, op. cit., lám. 27 (inf.).

parece más directa con una serie de cuevas con líneas grabadas que considero a continuación.

• Un panel que se ha puesto en relación con este lo encontramos en el santuario exterior de **Chufín** (Cantabria), (Almagro Basch, M. 1973, 16-17 y 42). Nosotros encontramos diferencias sustanciales, porque en el panel de Chufín (v. fig. 52, p. 153) la casi totalidad de líneas, grabadas, se pueden asimilar a bosquejos de formas animales, de los que se reconocen algunas formas (posibles peces, líneas dorsales, cuello, cabeza con cornamenta,...), pudiéndose asimilar a lo que se ha dado en llamar «panel de contornos inacabados»; y al margen de lo que no forma parte de estos esquemáticos animales sólo podemos aducir alguna que otra línea que se entrecruza, siempre con un orden aparente, al contrario que en Benta Laperra (v. fig. 52).

• En el santuario de **La Cuevona** (Ribadesella, Asturias) encontramos una serie de grabados realizados en el vestíbulo de la cueva, donde se sitúa el yacimiento (González Morales, M. R.; Márquez, M. C. 1983). Son dos grupos de líneas profundas grabadas de sección en «v», uno sobre un bloque, incluido dentro de los sedimentos de la cueva y otro sobre la pared de una gatera, también parcialmente, en su día, cubierto por los sedimentos. Ambos grupos decorados se componen de 21 y 9 líneas grabadas verticales, cuyas longitudes oscilan entre 27 y 2,7 cm. en el primer grupo y 31,5 y 3,5 cm. en el segundo (v. fig. 76, con la versión de González Morales, M. R.; Márquez, M. C. 1983, 187 y 188). Con todo, se podrían incluir en varios grupos, 3 en el primer bloque (con 3, 14 y 3 líneas respectivamente) y 4 pares de líneas en el segundo. Los autores plantean su adscripción al Magdaleniense inferior, puesto que el primer bloque se encontraba cubierto por sedimentos y esta es la única etapa definida, por debajo de un conchero asturiense, en el yacimiento de la entrada, argumentándose además que los signos son la antesala a un santuario interno (el «Sector Oriental» de Tito Bustillo) que se encuadra en una etapa Magdaleniense similar. Para que esta propuesta fuese verdadera habría que aceptar la adscripción cultural propuesta, aunque según los autores, op. cit., p. 186, «... Los materiales se conservan en el Museo nacional de Ciencias Naturales... y son poco explícitos para una asignación cultural precisa». Sería igualmente de interés realizar una comparación técnico/estilística con el santuario interior, cuestión en la que no vamos a entrar.

• En la cueva de **Las Caldas** (Priorio, Asturias) aparecen tres grupos de líneas grabadas, los dos pri-

meros formados por 4 y tres trazos oblicuos (los descritos son de unos 8-9 cm. de longitud y perfil redondeado en «U»), (Corchón, M. S. 1990, 51-52). Estos dos grupos están cortados por las cicatrices de fractura de los bloques desprendidos de la pared. Este desplome se ha relacionado con la etapa del Solutrense medio, la más antigua del yacimiento, por lo que se propone para los grabados una cronología anterior, Auriñaciense o Perigordiense. El tercer grupo es un trazo profundo, de sección angular y ensanchado en el centro, sin desgaste y posterior a la línea de la fractura de la roca. Este tipo de trazos se han comparado con los de otros santuarios cantábricos exteriores (Cueto de la Mina, Samoreli, Covarón, La Cuevona) e igualmente con un grabado similar sobre un bloque de cuarcita de la base del depósito Magdaleniense (nivel IXc).

• Otras cuevas con líneas grabadas similares a las anteriores son las de **Cueto de la Mina**, **Samoreli** y **El Covarón** (Llanes, Asturias), (González Morales, M. R. 1981), (v. fig. 77). Los de Cueto de la Mina se encontraban cubiertos por un nivel del Magdaleniense superior, mientras en los otros dos casos no se puede precisar ninguna relación directa con estratos. En Samoreli los restos encontrados son del Neolítico-Calcolítico y en Covarón sólo se conocen vestigios de atribución genérica al paleolítico superior (Blas, M. A. De 1996, 30). Todos consisten en agrupaciones de trazos lineales grabados más o menos fusiformes muy semejantes a las de Benta Laperra. En Cueto de la Mina hay una serie de trazos lineales relativamente verticales y paralelos de surco profundo y sección en «v» acompañados de otros finos, y varios de ellos convergen para formar motivos en ángulo (194). En Samoreli son 3 grupos, el primero una serie de líneas verticales y relativamente paralelas de surco profundo, el segundo una larga línea oblicua acompañada de otras dos y el tercero una serie de trazos muy profundos verticales (Blas, M. A. De 1996, 35). En el Covarón una serie de líneas verticales profundamente grabadas, de aspecto fusiforme asociadas a otras más finas.

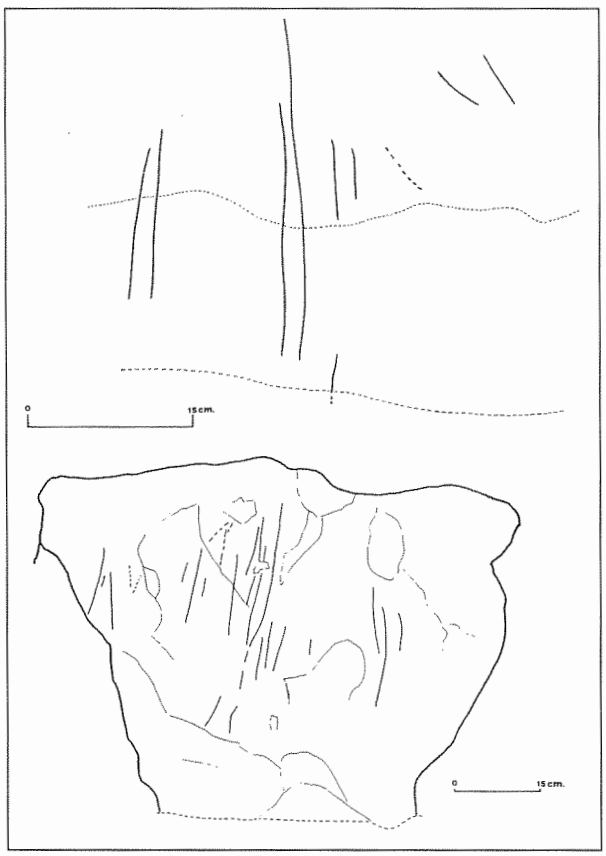


Fig. 76: Grabados lineales de La Cuevona (Ribadesella, Asturias), s. González Morales, M. R.; Márquez, M. C. 1983, 187-188.

• En la **Cueva del Conde** (Tuñón, Asturias), (Márquez, M. C. 1981), coexisten los trazos grabados profundos fusiformes con las líneas incisas (v. fig. 78). Son tres series de líneas, una primera compuesta por una treintena de líneas verticales en surco profundo de sección en «v»; la segunda está formada por 7 líneas verticales; la tercera por tres agrupaciones, una con una docena de surcos oblicuos profundos, la segunda con numerosos surcos más finos y la última con numerosos surcos verticales profundos (Blas, M. A. De 1996, 71). El conjunto de grabados se relaciona con los niveles más antiguos del Paleolítico superior presentes en la estratigrafía de la cueva, pues los grabados se encontraban cubiertos por niveles auriñacienses (195).

• En los abrigos de **El Perro** y **San Carlos** (Santoña, Cantabria), (Moure, J. A.; González Morales, M. R. 1986), se encuentran obras similares. En el abrigo de El Perro aparecen en un panel, observándose tres agrupaciones de líneas de 10 a 15 cm. de longitud y surco en «V», las superiores dispuestas horizontalmente, en la zona intermedia con disposición oblicua y en la inferior componiendo un motivo triangular (v. op. cit., p. 19). En el abrigo de San Carlos (196) existe una serie de cuatro líneas relativamente paralelas y con una longitud de 6 cm. y otra agrupación de dos trazos ligeramente convergentes. Los autores exponen como hipótesis para encuadrar cronológicamente a los grabados la posible relación de la

(194) Existe una versión de los grabados de Cueva del Conde y Cueto de la Mina en Jordá, F. 1979.

(195) En Jordá, F. 1976, 85-88, 99 y 132 se trata de esta cueva, ofreciendo una versión de la primera serie de líneas.

(196) Del abrigo de San Carlos aparece una versión de las líneas grabadas en Muñoz, E.; Gómez Arozamena, J. 1988, 461. También se ofrece otra versión de los grabados de El Perro, p. 460, no totalmente coincidente con la ofrecida en la obra anterior.

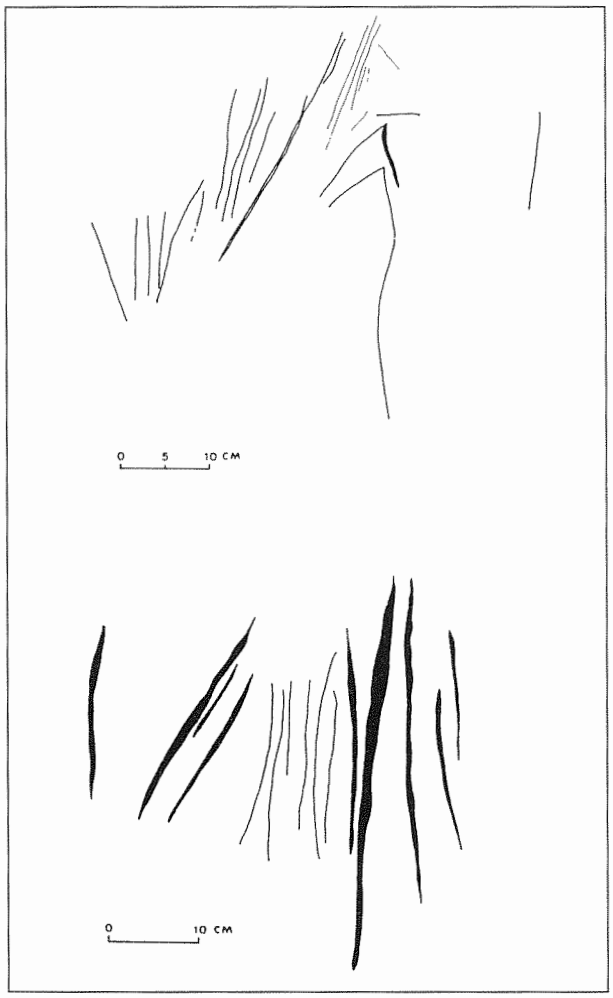


Fig. 77: Grabados lineales de Cueto de la Mina (superior) y El Covarón (inferior, el sombreado es nuestro), s. González Morales, M. R. 1981.

destrucción de estos tipos de conjuntos, muy afectados por procesos de gelifracción en fases de endurecimiento climático, como los Dryas II o III.

• Se han aducido paralelos grabados del tipo que comentamos en un bloque del Magdaleniense medio del abrigo de Entrefoces (Morcín, Asturias), (González Morales, M. R.; Márquez, M. C. 1983), adyacente a la cueva del Molín, donde se conservan en grabado profundo 3 ciervas y un caballo (González Morales, M. R. 1990). Otros conjuntos paralelizables son los siguientes: 1) cueva de El Linar (Alfoz de Lloredo, Cantabria), (A.C.D.P.S. 1986, 72-74); 2) cueva de las Brujas (Suances, Cantabria), con dos series de trazos o surcos, la primera compuesta de una veintena de trazos verticales de 20 cm. de longitud abarcando un campo de 40 cm. y la segunda formada por 32 trazos verticales de 32 cm. de longitud media en un campo de 50 cm. (A.C.D.P.S. 1986, 63-64 y González Sainz, C.; Muñoz, E.; San Miguel, C. 1986, 222-223, 229, 231); 3) Traúno (Peñamellera Alta, Asturias), donde aparecen dos conjuntos, el primero con diversas series de líneas más o menos paralelas profundamente grabadas y el segundo con un entrecruzamiento más complejo de líneas desarrollando quizá lo que se observa en el panel de Benta Laperra, rep. 2 (Moure, J. A.; Gil, G. 1972 y González Morales, M. R. 1989a); 4) Coimbre (Peñamellera Alta, Asturias), (Moure, J. A.; Gil, G. 1974); y 5) los diversos santuarios del grupo del Nalón, entre ellos el abrigo de La Viña (Fortea, J. 1981, Blas, M. A. De 1996, 66).

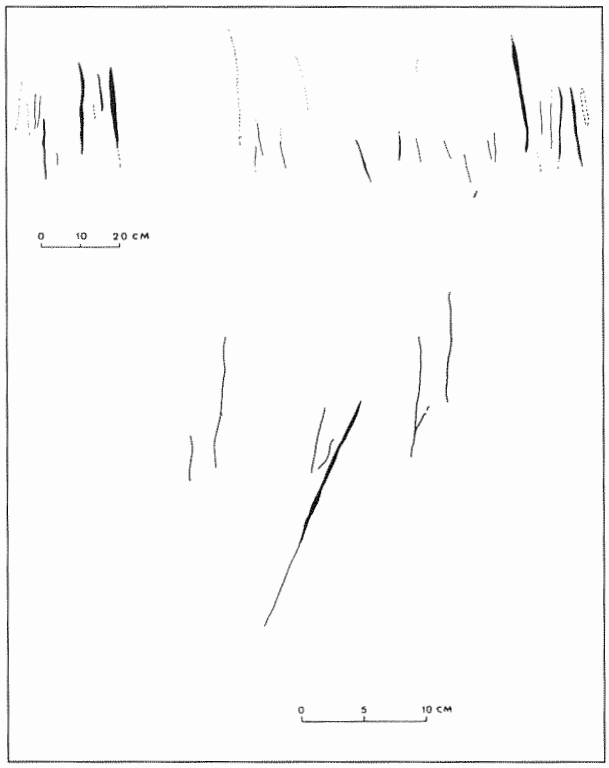


Fig. 78: Grabados lineales de la cueva de El Conde, s. Márquez, M. C. 1981 (el sombreado es nuestro).

• En general, estos santuarios son difíciles de encuadrar cronológicamente, por la sencillez técnica que hace posible su realización en cualquier momento paleolítico o incluso postpaleolítico. Las cuestiones que atañen a este tipo de grabados exteriores lineales han sido abordadas críticamente, recopilándose las cuevas donde aparecen los trazos cubiertos por niveles del Paleolítico superior (Cueva del Conde, Cueto de la Mina, en este caso por el nivel Magdaleniense superior, La Viña, bloque del abrigo de Entrefoces incluido en el Magdaleniense), (González

Morales, M. R. 1989a). En conjunto estos contextos estratigráficos con los que se relacionan son poco esclarecedores, pudiéndose encuadrar en todas las etapas del Paleolítico superior. Además, hay una multiplicidad de situaciones en las que se constatan, como en el mismo enclave pero separadas de las figuras (Benta Laperra) o yuxtapuestas a las mismas (La Viña); en cuevas con conjuntos interiores (El Covarón, Llonín, El Linar, y quizá La Cuevona); o sin relación con otros conjuntos (El Conde, Cueto de la Mina, Samoreli, Las Brujas, El Perro, San Carlos, Traúno,...) (197).

Se pudiera pensar que algunas de estas series, localizadas en zonas expuestas relativamente y en el vestíbulo de habitación, puedan responder a una motivación funcional, a alguna actividad de los habitantes del enclave. Naturalmente en función de esta explicación no parece claro que deban reducirse a la categoría de signos, al menos en su totalidad. Sin embargo, en el caso de Benta Laperra parece más difícil aceptar esa explicación, porque preceden a un conjunto de representaciones y la habitación del lugar no es importante (Barandiarán, J. M. 1978a), además de quedar el panel de los signos fuera del área de habitación. Esta interpretación funcional también ha sido descartada (González Morales, M. R. 1989a), pero si aceptamos que este tipo de manifestaciones, por su variada distribución cronológica y cultural, encubren significados distintos no debería prescindirse totalmente de ella.

Más recientemente se han encajado estas series de profundas incisiones generalmente verticales y paralelas plasmadas rítmicamente en lo que se ha llamado el «primer horizonte gráfico de la cuenca media del Nalón», horizonte anicónico (Fortea, J. 1994). En La Viña, las relaciones entre la pared grabada y las capas arqueológicas y las teóricas alturas del campo manual indican para el autor que las incisiones fueron grabadas desde los tres niveles auriñacienses. Por otra parte, las incisiones parietales en sus diversos sectores son cubiertos por estratos de los que el más antiguo es el más moderno de los tres niveles perigordienses existentes. En fin, el nivel XIII, Auriñaciense I, ha sido datado en el 36.500 ± 750 B.P. (Ly-6390). Por ello, para el autor citado, esta cueva y la del Conde se emplazan con claridad en ese momento. Sobre este último caso nosotros señalaríamos que existe una casi total imprecisión sobre el contexto de las líneas grabadas porque el excavador no los relacionó con la estratigrafía; además la estratigrafía excavada tenía por encima restos de 2 m. de estratos descabezados; y la zona superior de lo excavado tiene tipos del Perigordiense superior y debajo Auriñaciense y Musteriense; tódo lo cual no posibilita una interpretación suficientemente segura.

4.3.2 Los parentescos temáticos: El tema del oso en los santuarios cantábricos y aquitanos. Creemos interesante analizar los parentescos del santuario en relación con las especies animales representadas. Estas afinidades temáticas, que no tienen por qué ser estilísticas o cronológicas, las buscaríamos primero en el ámbito geográfico cercano, el Cantábrico y en segundo lugar en las regiones que se nos aparecen como focos centrales del arte paleolítico, el Périgord y los Pirineos franceses. En estas regiones no sólo son más abundantes las diferentes expresiones artísticas sino mucho más variadas desde el punto de vista técnico y estilístico. Esta constatación es importante para estructurar el arte paleolítico porque supone considerar una serie de focos emisores de alternativas concretas, temáticas o técnicas, que serían aceptadas o transformadas en áreas aledañas, que también podrían desarrollar propuestas concretas. Esto explicaría diferencias en el tratamiento de los santuarios respecto al modelo principal, y podría verse representado en las diferencias que se perciben en los niveles culturales de los yacimientos, en los ritmos diferenciados de las secuencias culturales o tecnológicas.

En este apartado se proyecta también el asunto de la categoría del tema del oso dentro del bestiario paleolítico. Sobre esta cuestión se ha señalado que en el arte paleolítico antiguo, Auriñaciense y Gravetiense, de Aquitania se representan especies raras en el arte paleolítico en general, como rinoceronte, oso, salmón o megaceros (Delluc, B.; Delluc, G. 1991, 334). Aunque hay naturalmente representaciones de estos animales en épocas modernas, como veremos en el caso del oso y se constata también con el rinoceronte (Rouffignac), y por ello se debe dar a los temas no un valor discriminatorio sino simplemente indicativo.

A) El tema del oso en el Cantábrico

1. Casos con representaciones de oso. En el Cantábrico, además de Benta Laperra existen tres santuarios parietales donde con plena seguridad se encuentra el oso, los tres interiores: Ekain (Gipuzkoa), Santimamiñe (Bizkaia) y Las Monedas (Cantabria) (v. fig. 79). En el arte mueble sólo se ha representado un oso, en El Castillo (Cantabria), (Barandiarán, I. 1973a, 267), grabado sobre un arpón del Magdaleniense avanzado (v. fig. 80, sup. izda.), aunque desde nuestro punto de vista la cabeza realizada no es lo suficientemente clara para usarse con valor comparativo respecto de las otras representaciones citadas

(197) También se señalan conjuntos figurativos exteriores sin grabados lineales, como los de La Lluera I y II, Godulfo, Los Murciélagos, Entrefoces, Las Mestas, Chufín y Hornos de la Peña.

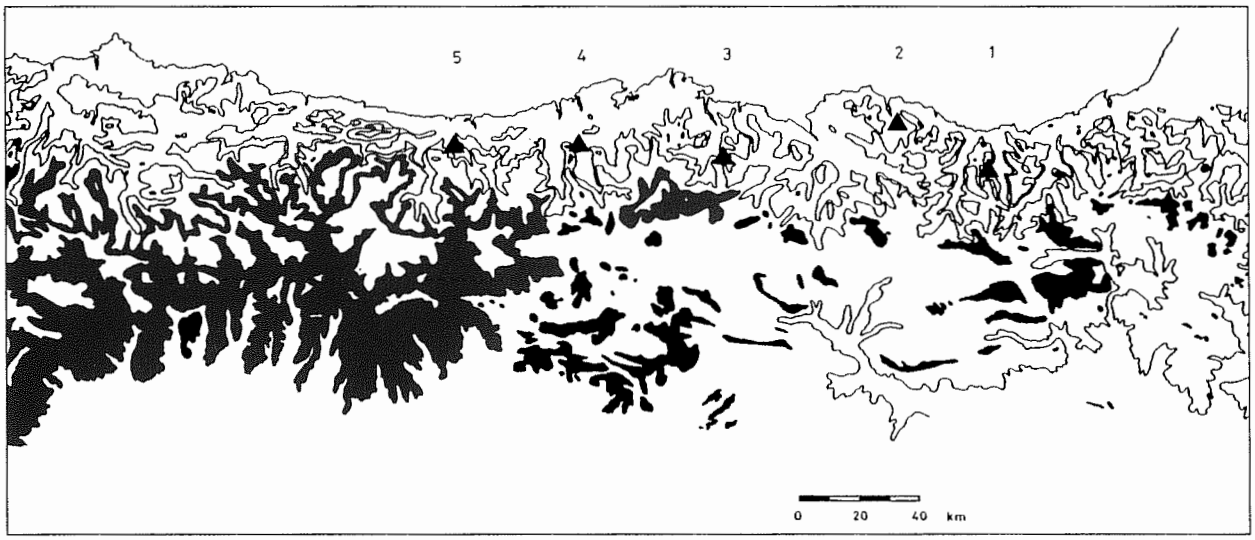


Fig. 79: Mapa de santuarios cantábricos con temas del oso: nº 1, Ekain; 2, Santimamiñe; 3, Benta Laperra; 4, Las Monedas y El Castillo; 5, Micolón. Curvas de nivel de 200, 500, 1.000 y 1.500 m. Sombreado: 1.000-1.500 m.

(v. fig. 79, mapa de santuarios cantábricos con el tema del oso). Existen también otros santuarios, en el cantábrico y áreas cercanas, donde aparecen representaciones clasificadas como osos y que en nuestra opinión no deberían ser catalogados como tales (casos de El Castillo y Atapuerca) o sobre los que se pueden plantear dudas (Micolón) (198).

• En la cueva de **El Castillo** (Puente Viesgo, Cantabria), se ha visto una «probable tosca representación de oso grabado enfrentado a una cierva» (Ripoll, E. 1972a, 33), refrendado más tarde como oso pardo (Ripoll, E. 1984, 264-265). Si nos fijamos en la mitad delantera de la representación observamos que el cuello del animal es excesivamente largo como para pertenecer a un oso. De la misma manera la cabeza triangular se asemeja a las formas más utilizadas en la representación de ciervas paleolíticas (v. fig. 80, central).

• En **Atapuerca** (Cueva Mayor de Atapuerca, Burgos), en la zona fronteriza entre la Meseta y el Alto Ebro, se ha citado como insegura la representación pintada de la cabeza de un gran oso en la entrada de la cueva (Breuil, H. 1952). Por su parte, otros autores (Ripoll, E., 1972a, 34) creen que es más probable la identificación de dicha figura con una cabeza de caballo, interpretación que nosotros, después de haber visto la representación, suscribiríamos. La versión de la representación (Jordá, F. 1979, fig. 5) no es tampoco determinante, ni la puesta al día sobre la misma posibilita decidirse sobre ninguna adscripción (Balbín, R. de; Alcolea, J. 1994, 100-101).

• En la cueva de **Micolón** (Riclones, Cantabria), distinguen un oso, pintado en rojo, y una posible representación de otro (García Guinea, M. A. 1978 y García Guinea, M. A.; Puente, M. A., 1982, 33). El primero se trataría de un Ursus spelaeus y el segundo, una única línea casi borrada, correspondería a la cabeza y lomo del otro animal (v. fig. 80, sup. dcha.). Los rasgos del primero que han llevado a los autores a considerarlo como oso son las proporciones del cuerpo y de las patas, la cabeza, el corto rabo y la pata trasera con una disposición horizontal del pie. A nosotros nos parece algo aventurado definir esta figura como un oso (199). Hay otras representaciones en la cueva que también presentan proporciones volumi-

(198) Tampoco se ha incluido en la relación el posible oso del santuario de Los Santos, Soba (Cantabria) a pesar de su cercanía, puesto que todo el conjunto nos parece de difícil adscripción. En el caso de esta cueva creemos que se debería partir de una certificación de su autenticidad (Bernaldo De Quirós, F.; Bohigas, R.; Cabrera, V. 1989 y 1988/89). A nuestro juicio, en la línea de contorno, las uniones entre las diferentes partes de la anatomía de los animales se producen de manera dislocada o incorrecta, dándole a las representaciones un aire no paleolítico, por ejemplo, en la crinera del caballo 1 o en la unión de grupa-cola y pata delantera-vientre del mismo animal, efecto más acentuado en el caballo 2. Los tramos diferentes del contorno tampoco son homogéneos como es usual en las figuras paleolíticas. Por ello esta construcción formal no nos parece comparable a las figuras más evolucionadas que se presentan en otras cuevas y que analizamos al estudiar Santimamiñe. Por otros motivos, altitud de la cueva, situación frente a antiguas morrenas, inexistencia de ocupación paleolítica en el vestíbulo, condiciones naturales inadecuadas para la conservación de pinturas, pigmento desarrollado por encima de formaciones calcíticas,... C. González Sainz (González Echegaray, J.; González Sainz, C. 1994, 34), llega a una conclusión semejante.

(199) En González Morales, M. R. 1989b, 278, se considera sobre el oso que es «de atribución ciertamente dudosa por la indefinición de las características del animal representado».

nosas, como por ejemplo la cierva grabada número 6. La cabeza a su vez, de forma triangular, no nos parece característica de un plantígrado y el recorte superior de la cabeza es un convencionalismo usual para la representación de la crinera de los caballos (v. fig. 80, sup. dcha). Por otra parte, las extremidades y en especial la pata trasera, son demasiado frágiles y están desproporcionadas en relación al resto del cuerpo. En resumen, nos parece que el animal no reúne con claridad los rasgos definitivos de esa especie (200). Por supuesto, también pensamos que la línea superior, supuestamente también de oso, es inclasificable.

Por otra parte, en el conjunto de Micolón se distinguen dos zonas diferenciadas: las pinturas, en la zona inferior, y los grabados, en la zona superior del panel principal. La diferenciación técnica es también temática pues en pintura aparecen dos caballos y un oso y entre los grabados 5 ciervas, 2 ciervos, 1 uro y 1 bóvido, a los que se asocian lateralmente signos y cápridos (dos al menos). Habría que considerar cual de los dos momentos es más antiguo en orden a constatar una evolución. En todo caso, y teniendo en cuenta la relativa inseguridad en la atribución, en la cueva el oso se asocia al caballo, lo que se reconoce en Santimamiñe, en Las Monedas menos claramente, y en Ekain sólo si consideramos que la figura más relevante del santuario es el caballo. Si sumamos las figuras grabadas, ciervo/cierva/cáprido, a las pintadas nos encontramos con la supuesta combinación presente en Santimamiñe y quizá en Las Monedas (201).

• Los dos osos representados en **Ekain** (Deba, Gipuzkoa) son siluetas pintadas en negro con trazo ancho y con relleno parcial del interior de los animales, según J. Altuna (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978, 82) «la pintura parece haberse corrido después desbordando las líneas originales». El oso mayor es acéfalo (v. fig. 80, inf.) y tiene, además de pintada, grabada su línea dorsal. Según los autores el animal es un oso pardo actual y no un oso de las cavernas («este poseía un mayor desarrollo en su tren anterior y la región lumbar debía ser algo caída»).

• El oso que aparece en **Santimamiñe** (Kortezubi, Bizkaia) ocupa en el grupo al que pertenece una posición central (v. figs. 213 y 217). Está realizado en pintura negra con ensanchamiento dorsal y detalles interiores. Se representa todo el perfil del animal señalando las cuatro patas pero sólo una oreja. El contorno desde la oreja hasta la línea dorsal es más grueso que el resto de la figura manifestando así el pelaje del animal. Se ha representado el ojo y el sexo. La línea dorsal tiene una doble inflexión en la grupa. Destaca la prominencia del vientre y el detalle de las extremidades (plantas). Paralelo al vientre en la zona anterior ostenta un trazo que puede representar un cambio de coloración del animal.

• El oso de la cueva de **Las Monedas** (Puente Viesgo, Cantabria) se trata de una figura pintada en negro, incompleta, que representa la cabeza, la línea cérvico-dorsal y el lomo del animal (v. fig. 260, inf.). En la parte superior de la cabeza, junto a la oreja, aparece una protuberancia, definiendo dos pequeños trazos en la cabeza el ojo y la lengua. Se ha interpretado como Ursus spelaeus (Ripoll, E. 1972a, 30).

2. Caracteres de los repertorios asociados a los osos. En los tres santuarios parietales cantábricos donde constatamos con total fiabilidad esta especie el oso no parece tener un papel principal si consideramos su frecuencia de aparición: 1 ejemplar en Las Monedas en un total de 31 representaciones (Ripoll, E. 1972a, 25); 1 en Santimamiñe entre un colectivo de 46 figuras de animales (v. cap. 3); 2 ejemplares en Ekain entre un total de 59 (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978, 106). Sin embargo, la relevancia del papel desempeñado por este animal hay que considerarla a partir de la constatación de su acabado y localización.

De esta manera, en Ekain (op. cit. pp. 82-85), los dos osos aparecen aislados en un techo a 10 m. del panel principal. Se aplican en ellos técnicas relativamente complicadas pues no sólo se ha trazado la línea de contorno sino que hay un cierto relleno (202) y, pese a no ser completas del todo ambas representaciones, pues la derecha deja sin acabar las patas delanteras y le falta la cabeza, se asocia el grabado a la línea de contorno en el trazo dorsal del oso 52, recurso únicamente empleado en las figuras más elaboradas del panel principal. En él, los bicromos realizados se colocan en tres espacios: en la periferia de la composición principal (v. figs. 7 y 8, parte 1ª, pp. 70 y 72), caballos 20 y 27 y bisonte 18; como figura aislada enfrente del grupo principal (caso del bisonte 47); y en todas las figuras de caballos del grupo final (nos. 54, 55, 56, 57, 58 y 61), excepto la más separada (nº 53).

Si Ekain tiene un desarrollo lineal Santimamiñe distribuye sus figuras en círculo en una cámara. En

(200) Precisamente Novel, Ph. 1986, 69, expone que usualmente las representaciones mal definidas o enigmáticas han sido atribuidas a especies raras. Al abuso de no definir un animal de acuerdo con su anatomía corresponden también algunas identificaciones realizadas por A. Leroi-Gourhan empleando como criterio el lugar que ocupa determinado animal en una composición, de acuerdo al santuario prototípico, como el caso comentado por nosotros en Covalanas (v. parte 1ª, p. 44).

(201) En González Echegaray, J.; González Sainz, C. 1994, 28, se expone que los temas pintados se componen de «dos caballos y un cuadrúpedo completo difícil de identificar».

(202) Que los autores interpretan sucesivamente como un corrido de la línea original y, más adelante, op. cit., p. 121, como muestra del empleo de tinta plana.

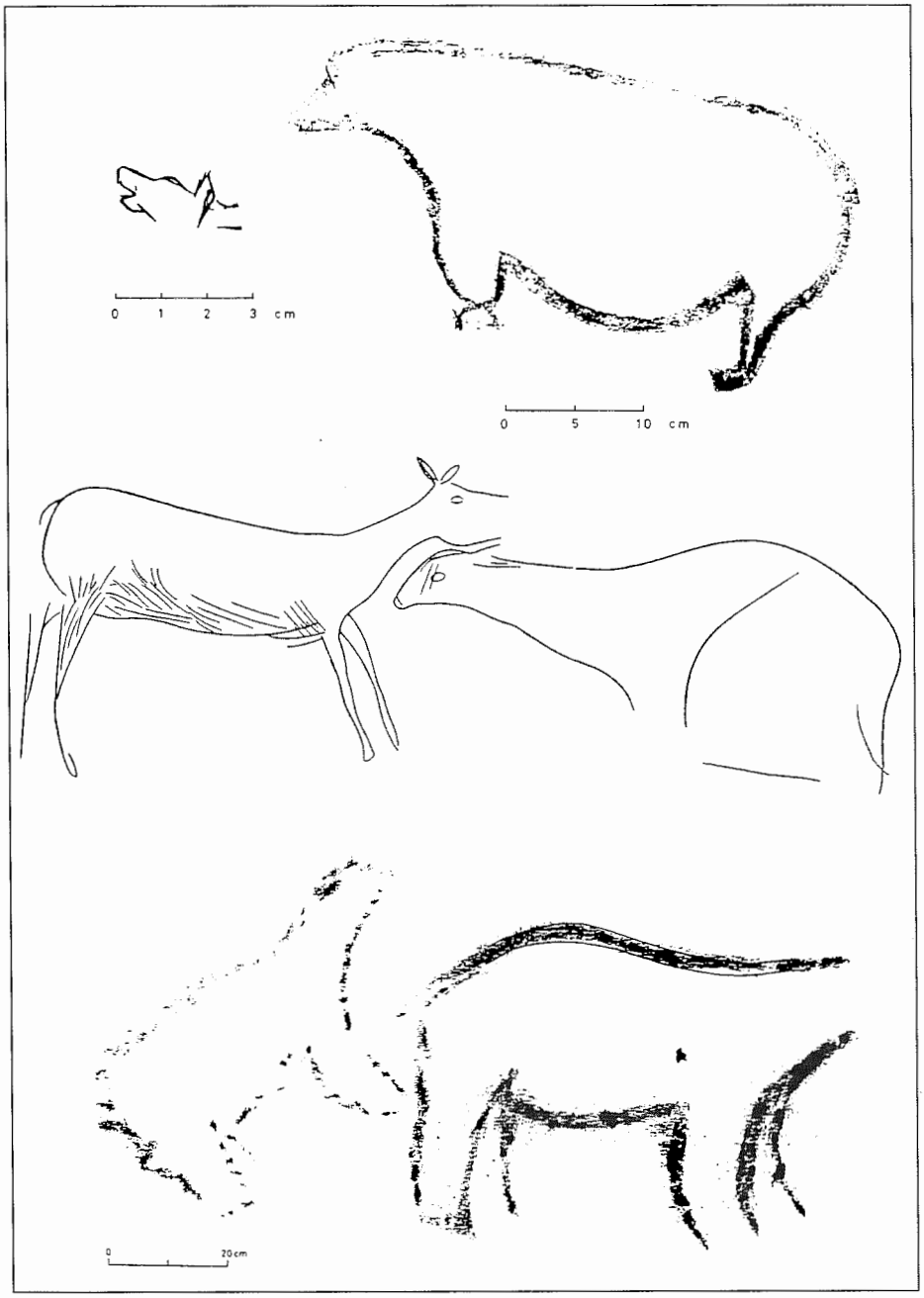


Fig. 80. Sup. izda.: oso de El Castillo s. Barandiarán, I. 1973, 267. Sup. dcha.: oso de Micolón, s. García Guinea, M. A.; Puente, M. A. 1982, 33. Central: oso de El Castillo (fig. dcha.), s. Ripoll, E. 1972a, 34. Inf.: osos de Ekain, s. Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978, 83.

ella, el oso se encuentra en un grupo (v. fig. 213), del cual es la figura principal por su detalle (de cuerpo entero y cuatro patas, sexo, oreja, ojo, ...), posición (central) y acabado. Le acompañan un macho cabrío, mirando hacia el techo, hacia el ciervo, y reducido a propósito al cuarto delantero. Encima y enfrentado al anterior se encuentra un ciervo, vertical, incompleto, reducido como el anterior a cabeza y cuello, y mirando, hacia el suelo. El caballo, primera figura del grupo, está horizontal y se enfrenta al oso y, aunque en la actualidad casi imperceptible, parece que se realizó entero en su tiempo. Es decir, nos encontramos con la asociación oso/caballo con dos figuras que podemos calificar de secundarias, ciervo y macho cabrío. Con ello el oso parece suplantar a la figura principal del santuario, el bisonte.

En Las Monedas (Leroi-Gourhan, A., 1971 <edic. 1986>, 316-317) nos encontramos en lo que podría ser el panel final en un desarrollo lineal del santuario al oso 25 (cabeza y curva cérvico-dorsal, v. fig. 260) asociado a signos y al ciervo 26 (cabeza y cuello como en Santimamiñe), aunque el problema de este animal es que la cornamenta se mezcla con los signos existentes en el panel, dos cabras o figuras incompletas (a menor tamaño) y signos. A su derecha un panel con seis caballos a menor tamaño y otras figuras incompletas, una de ellas sin cabeza, todos ellos mirando hacia el resto de las representaciones de la cueva, quizá hacia una zona de mayor importancia. Podríamos interpretar el panel con una jerarquía de las representaciones, de acuerdo con el tamaño, la posición y el detalle (el acabado). Así, el oso es la figura principal por el tamaño, ya que es la figura mayor del santuario, y la posición central; y, por otra parte, el caballo sería otra figura relevante por la frecuencia con que aparece representado a corta distancia. Cabra y ciervo enmarcan al oso como en

Santimamiñe, aunque el caballo no se resuelve de idéntica forma. También se podría pensar en el oso y el caballo como figuras principales acompañadas de cabra y ciervo.

En los cuatro casos del Cantábrico observamos ciertas peculiaridades, que cambian ligeramente la posición que desempeña el oso en el santuario-tipo propuesto por Leroi-Gourhan, A. (op. cit., 461). En ella el oso debe estar después del panel principal, en una posición intermedia, en relación al fondo, o en el fondo mismo. Este carácter, aislado además de otros animales, lo cumple en Ekain, pero se desdibuja o si se quiere se transforma hacia occidente. En Santimamiñe aparece asociado a otros animales enfrente del panel principal, en un repertorio gráfico que se desarrolla no linealmente sino en rotonda, suplantando al bisonte, que es la figura eje de la asociación principal bisonte/caballo. En Benta Laperra es la figura relativamente más alejada de todas, aunque no demasiado, pero dentro de un grupo donde se asocia a bisonte o bóvido y a uro, donde es la figura principal. Este carácter de «figura principal» lo podemos aplicar al santuario en general, aunque siendo la asociación en Benta Laperra al revés de lo usual, como también ocurre en Ekain. En Las Monedas no existe panel principal, pero en un hipotético desarrollo lineal se encuentra en un grupo extremo, quizá suplantando a la otra figura principal de la cueva, el reno, siendo la figura de mayor formato del conjunto decorado. En Ekain antecede al grupo final, como en Las Monedas, compuesto exclusivamente por caballos localizados a 19 m. del oso, que se sitúa a su vez a 10 m. del panel principal, todos ellos mirando hacia el oso.

Podríamos interpretar las diferencias entre estas cuevas decoradas considerando que al alejarse en el espacio los temas se cambian, pero habría que tener en cuenta el margen temporal entre los conjuntos rupestres. Generalmente se coloca al santuario de Benta Laperra como el más antiguo y a los otros en el Magdaleniense medio/superior. De los tres, desde el punto de vista temático, el más excepcional es Las Monedas, por la aparición del reno y sobre todo por el estilo de las representaciones, y por ello lo podríamos considerar el más moderno. Los otros dos traslucen temas más usuales en el arte paleolítico, como el caballo y bisonte, si bien en proporciones inversas en ambos. Aceptando que Benta Laperra es más antiguo, y eso es algo que consideraremos posteriormente, podríamos concluir que el oso tiene en las etapas más antiguas del arte paleolítico un papel relevante que conserva con posterioridad en Santimamiñe y Las Monedas, pese al añadido de nuevos temas, y no tanto en Ekain, o nada en absoluto en un santuario más avanzado como Altxerri. O bien, que siendo aproximadamente contemporáneos todos ellos, el oso es un tema desarrollado en Francia y transformado hacia occidente, lo que parece más difícil.

Nos hemos planteado como hipótesis de trabajo si el tema del oso es significativo desde un punto de vista geográfico, temático, técnico, estilístico o cronológico. Creemos al respecto que existe un grado de significatividad temática, fundado en las asociaciones más evidentes de las cuevas de Santimamiñe (Bizkaia) y Las Monedas (Cantabria). En ambas se encuentra el oso en un grupo en el que falta la otra figura principal del santuario, aceptando previamente esa jerarquización temática de figuras principales y secundarias: el bisonte, en el caso de Santimamiñe, el reno o el bisonte, en el de Las Monedas. Considerando globalmente las diferentes cuevas decoradas, y sin tener en cuenta por lo tanto la posible existencia de varias fases de elaboración en ellas, lo que siempre se traduce en modificaciones más o menos relevantes, el oso aparece en conjuntos donde dominan especies animales diferentes: el bisonte (en Santimamiñe, con el caballo como segunda especie dominante, y Benta Laperra), el caballo (en Ekain, con el bisonte como segunda especie más representada), la cierva (en Micolón, o el caballo si consideramos sólo las pinturas, con las reservas sobre esta identificación), el caballo (en Las Monedas, con el bisonte y el reno como animales secundarios más importantes). Podríamos hacer una generalización para situar el tema del oso en dos sustratos temáticos diferentes: 1) Caballo/bisonte (con cabra/ciervo o reno/cabra), bisonte (con uro), bisonte/caballo (con cabra); 2) Cierva/ciervo (con uro-caballo).

Si observamos las técnicas nos encontramos con una cierta variedad: santuarios de pintura negra (Santimamiñe, Ekain, Las Monedas), bicromos (Ekain) y de grabado profundo (Micolón y Benta Laperra). Esta variedad podría ser indicadora de diferentes momentos. Considerando la localización, todos estos santuarios son interiores, excepto Benta Laperra. El hecho de encontrarse en el interior o en el exterior puede no ser demasiado relevante, aún sin renunciar a que los santuarios exteriores se puedan encuadrar en su mayoría en un determinando estadio cultural. Si tenemos en cuenta el estilo, excepto Micolón y Benta Laperra, los otros tres son santuarios del Magdaleniense medio/final.

Existen en **conclusión** varios elementos difícilmente cuestionables: 1) En los cuatro santuarios aparece el oso con una cierta relevancia, no como figura de acompañamiento, tanto si consideramos su situación, como su tamaño o la complicación técnica de las representaciones, lo que puede plantear su pertenencia a un fondo común de todo el arte paleolítico que no parece ser únicamente cantábrico; 2) en dos de ellos, Las Monedas y Santimamiñe, está en el marco de una asociación de animales semejante; 3) en tres de ellos su importancia es comparable a la del panel principal

(Santimamiñe), a la asociación básica del santuario (Las Monedas) o es, aparentemente, la figura central (Benta Laperra); 4) finalmente se nos muestra en tradiciones técnicas y estilísticas distintas, lo que debe ser muestra de su aparición en un largo desarrollo temporal. Teniendo en cuenta lo anterior, aunque sea escaso el colectivo de osos representados es indicativo de una notable relevancia temática de este animal en el bestiario paleolítico, traduciendo la diversidad de los contextos en donde aparece una mayor relevancia quizá que la que usualmente se ha considerado. Es llamativo también la frecuencia con que se asocia al caballo y el acompañamiento también relativamente frecuente de cérvidos y cápridos.

B) Otros paralelos en Francia

Aunque una referencia a todas las representaciones con el tema del oso nos llevaría demasiado lejos voy a considerar diversos conjuntos de una manera paradigmática, para acercarnos a la categoría del tema del oso dentro de la iconografía paleolítica e interpretar la trascendencia del tema en Benta Laperra.

En conjunto se encuentra el oso entre los animales escasamente representados en el arte paleolítico ya que, a escala geográfica general este tema supone, a nivel de sujetos representados, sólo el 1,6% del bestiario total parietal y desde el punto de vista temático, es decir tomando varios sujetos de una misma especie como el mismo tema, el 2,9% del parietal y el 6,43% del mobiliar, apuntándose la asociación relevante bisonte/caballo/oso en Bara-Bahau, Las Monedas, Montespan, Santimamiñe y Benta Laperra (Leroi-Gourhan, A. 1971 <edic. 1986>, 465). Con posterioridad se han recopilado 23 atribuciones seguras de osos (considerando previamente tres categorías de representaciones según el grado de fiabilidad de la certificación de especie, en seguros, probables y dudosos), observándose que 19 de ellos se colocan en las partes centrales de las cuevas; y exponiéndose asociaciones binarias, con un cierta relevancia del caballo (el más abundante) y del reno (por el peso relativo de Les Combarelles), aunque también se asocia a bisonte, uro, ciervo, mamut,... e incluso en dos ocasiones se constata aislado, por lo que para nuestro objeto pierde relevancia a pesar de la fuerza de la asociación caballo/oso de Santimamiñe (Novel, Ph. 1986 y 1987).

La obra mobiliar el «lissoir aux ours» de La Vache, una composición con machos alrededor de una hembra o mejor de tres oseznos acompañando a su madre, interpretada como una verdadera escena sirvió para realizar un primer repertorio de osos en el arte paleolítico (203), catalogándose 101 figuras. En este colectivo el animal aparecía en cicunstancias relevantes, pues de ellos 5 representan el aliento o la sangre y otros 5 muestran flechas o perforaciones, y en las asociaciones siguientes: a) en el ciclo auriñaco-perigordiense, oso/reno (2 casos, 7%), oso/mamut (id.), oso/caballo (id.), oso/gran bóvido (id.), oso/felino (1 caso); b) en el ciclo magdaleniense, con el bisonte (11 casos, el 14%), caballo (id.), reno (6, el 8%), cabra (2 casos), felino (1 ejemplar), (Breuil, H.; Nougier, L.-R.; Robert, R. 1956).

En un nivel de lectura inferior tomaremos en cuenta diferentes casos particulares del **arte mobiliar**. En el repertorio de La Marche aparece en 6 obras, en asociaciones variadas, con antropomorfos, reno, caballo, mamut, bóvido, bisonte (en la cara opuesta), de las que se exceptúan los felinos y los ovicápridos, siendo la relación con los bóvidos interesante pues son animales poco representados en el enclave. Es también significativo que una de las representaciones es la figura más grande del conjunto mobiliar (Pales, L.; Tassin De Saint Péreuse, M. 1989, 26-27) (204). El oso igualmente se presenta en una asociación compleja en La Vache, interpretada como una escena o procesión ritual de iniciación, asociándose a caballo, único animal de cuerpo entero, pez, bóvido y antropomorfo (Nougier, L.-R.; Robert, R. 1968), constatándose otro caso relevante en la misma cueva, bastón perforado con cuatro osos (Nougier, L.-R.; Robert, R. 1975, 73-76). Hay otros casos con diferente grado de significatividad: 1) fuera de contexto arqueológico del abrigo Morin (Gironde), figura de oso acéfala y lineal sobre hueso (Deffarge, R.; Laurent, P.; Sonneville-Bordes, D. De 1975, 53); 2) cueva de La Baume Noire (Haute-Saône), nivel Magdaleniense superior, omoplato grabado con un oso por una cara y un caballo por la otra, (Moutel, P.; Escola, M. et Alii 1989, 166-168 y 176 y Escola, M. 1989); 3) Ker de Massat, animal con la boca abierta y signos asociados interpretados como aliento o sangre; 4) sobre bastón de mando de Massat (dos), La Vache (4 osos asociados) <ya citados> y Pekarna, presentándose como única asociación la de oso/pájaro (Noiret, P. 1990, parte I, 70, 111-113, 120-122, 199; parte II, 69; parte III, pl. 137).

En cuanto a las **representaciones parietales** de oso, en el caso de la cueva de Sainte-Eulalie (Espagnac, Lot), y con las reservas que expresa el autor a causa de la pésima conservación del conjunto podemos observar que el oso ocupa una posición extrema de la zona decorada, comenzada con los temas caba-

(203) Se apunta sobre el de Benta Laperra que no presenta el frente muy convexo del oso de las cavernas. Por otra parte, en Nougier, L.-R.; Robert, R. 1957a, se realiza un breve anexo a la recopilación anterior.

(204) En la obra de Pales, L. 1969, 89-110, obs. 16-20, pl. 42-56, se recogen una serie de asociaciones múltiples: oso por una cara y bóvido o caballo por la otra en la obra 16; oso y reno en la 17; oso y caballo y bisonte en la cara opuesta para la 18; oso, antropomorfo y herbívoro en la 19; oso y caballo en la 20.

llo/cáprido y con la repetición del tema reno/caballo en el centro (Lorblanchet, M. 1973, 316-317). En la cueva de La Mairie (Teyjat, Dordogne), santuario unánimemente datado en el Magdaleniense V, en una disposición general difícil de reconstruir. El conjunto es variado, compuesto por 13 renos, 11 ciervos, 10 caballos, 3 bisontes, 3 uros y dos osos. De los 6 grupos el caballo aparece en todos, el bisonte en dos, el uro en uno, el ciervo en cuatro, el reno en cinco y el oso en dos grupos (en el primer grupo se asocia a caballo y reno; en el grupo 4 se asocia a caballo, reno y bisonte). Sólo está ausente el reno cuando aparece el uro, única oposición plenamente reconocible y por otra parte, el oso parecería acompañar a la asociación más importante reno/caballo y a la tríada bisonte/caballo/reno (Aujoulat, N. 1984, 232-235). En la cueva de Bara-Bahau (Le Bugue, Dordogne), (Glory, A. 1955a y Aujoulat, N.; Dauriac, N. 1984, 92-95), el oso aparece en un grupo de grabados (v. fig. 81) asociado a caballo y, posiblemente, reno. El resto de los grupos, de interpretación controvertida, está compuesto de las asociaciones caballo/bisonte y caballo/uro. El oso reemplazaría, junto con el reno, a la figura que acompaña al caballo (205). Este conjunto ha sido reproducido y comentado con mayor precisión (Delluc, B.; Delluc, G. 1991, 261-163) y clasificado en el Magdaleniense medio de acuerdo con los signos y otros detalles de las representaciones. El oso se localiza en el registro inferior de los tres existentes y forma parte, siendo la primera figura, de un largo friso, seguido de bisonte, cérvido (quizá reno), caballos (dos ejemplares), animal (a nuestro parecer, bisonte) y caballo.

Existen otra serie de testimonios: 1) cueva de Gabillou, oso asociado al caballo (10 ejemplares), bisonte (tres), bóvido (dos) liebre (dos), antropomorfo (uno) animales indeterminables, animal compuesto, animales fantásticos (cuatro) y signos varios (Gaussen, J. 1964, 39); 2) cueva de Labastide, «bloque de los osos» con dos osos asociados a 7 caballos (Omnès, J. 1982, 64-70); 3) cueva de Les Combarelles I, grupo con dos representaciones de oso (v. fig. 30, p. 137) asociadas a caballo (dos ejemplares), macho cabrío (cuatro) y un pequeño bisonte, no asociándose ni a reno ni a mamut, animales que sí aparecen en otros paneles (Barrière, Cl. 1983a, 81-87 y Barrière, Cl. 1984c, 109-113); 4) Trois-Frères («panneau des deux ours»), conjunto muy complejo, con múltiples superposiciones cuyo proceso no está determinado, con asociaciones de animales distintos (inconcretos por no haberse deslindado cada figura), entre los que destacan caballo, bisontes, reno y cierva, y que no puede usarse con precisión (Bégöuen, H.; Breuil, H. 1958, 46-49); 5) figura aislada de Pech-Merle; 6) oso en grabado profundo iluminado por la luz del día en la cueva de Bernous (Bourdeilles, Dordogne), que podrían proporcionar un paralelo técnico y situacional interesantes aunque la figura a nuestro juicio es muy difícilmente determinable y por otra parte la pobreza de los materiales de la entrada impide una concreción cronológica en el Auriñaciense, paralelizándose con Pair-non-Pair y La Grèze (Delluc, B.; Delluc, G. 1979b, 42-43) (206).

En la serie de testimonios aportada observamos que el oso se nos presenta usualmente no con carácter aislado sino más bien en asociaciones múltiples y variadas, posición ya advertida en los santuarios cantábricos, con la excepción de Ekain. Es notable la frecuencia con que se asocia al caballo y que en casi todos los grupos la representación tiene una categoría relevante, por su tamaño o posición, a la que ostentan otros animales asociados a él. Así, se opone por el cuarto trasero al caballo en Les Combarelles I, se detalla a mayor tamaño en Bara-Bahau o en La Mairie (aquí, semejante a caballo y bisonte en los dos grupos en que aparece). A tenor de estas consideraciones, y aunque el repertorio no sea exhaustivo, el papel del oso parece más variado y relevante de lo que se ha venido reconociendo y debería ser objeto de un análisis específico, algo que trasciende lo planteado en esta investigación.

4.3.3 Los santuarios exteriores figurados del cantábrico. Vamos a considerar únicamente aquellos conjuntos con localización topográfica y técnica similares, dejando al margen los casos de cuevas decoradas exteriores pintadas (como La Haza) (207).

(205) En Novel, Ph. 1987, 83, se considera sobre este animal: «Si le profil frontal s'apparente à celui d'un ours, on ne peut pas en dire autant de la mâchoire inférieure qui est renflée, alors que chez l'Ours elle est plutôt droite. Cet aspect contribue à épaissir une tête qui n'a finalement plus rien de celle d'un ours».

(206) Por su parte Laming-Emperaire, A. 1962, 216-218 y 233, considera la significatividad de la asociación reno y oso, con mamut y caballo, en los frisos de Isturitz y Laugerie-Haute y quizá en Pair-non-Pair.

(207) Se señalan una serie de santuarios exteriores, paneles más o menos desarrollados, o restos atribuibles en Moure, J. A.; González Morales, M. R. 1986, 111-112, en las cuevas de Tito Bustillo, La Pasiega, Llonín y La Haza. En Moure, J. A.; González Morales, M. R.; González Sainz, C. 1984/85 se nombran también los de Fuente del Trucho y Fuente del Salín. Esta última se compone de manos pintadas en un vestíbulo que quedó sellado por un derrumbe, lugar en que un hogar, presumiblemente relacionado con las pinturas, se ha datado en el 22.340 ± 510/480 B.P. (Moure, J. A.; González Morales, M. R. 1992).

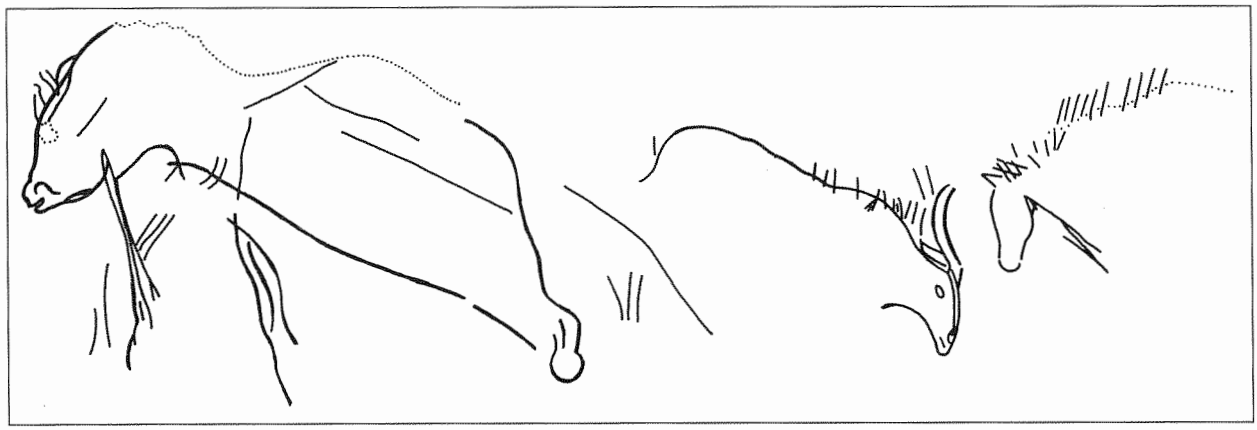


Fig. 81: Panel de grabados de la cueva de Bara-Bahou, s. Glory, A. 1955. Oso, reno (?) y caballo, de izda. a dcha.

A) Benta Laperra y Chufín. La comparación con la cueva de Chufín obedece a las siguientes consideraciones:

1) El tipo de santuario, exterior. El hecho de que los grabados sean iluminados por la luz natural es algo excepcional, encontrándose únicamente en el Cantábrico en Chufín y en Hornos de la Peña (aunque en este caso sólo existe una figura de animal, un caballo, en un panel surcado por múltiples rayas, además de un bisonte en otro bloque, perdido) en el grupo del Nalón, y en La Haza, para el caso de pinturas.

2) La técnica, grabado profundo. Es comúnmente aceptado entre los investigadores que el grabado profundo es más antiguo que el de trazo más fino. Esto no quiere decir que no exista grabado profundo en épocas evolucionadas, aunque en este caso además aparece una sucesión de grabado profundo, en el exterior, y fino, en el interior de la cueva.

3) El estilo. Sería este el rasgo más relevante. En ambos santuarios se reconoce una simplicidad general a la hora de hacer las representaciones que se pone de manifiesto expresamente en la inexistencia de detalles anatómicos o en lo incompleto de las representaciones, reducidas generalmente a lo fundamental.

En el panel principal del vestíbulo de la cueva (v. fig. 82) se encuentran 13 cápridos, 1 cierva dudosa, 1 gamo y diversos grupos de trazos, existiendo otros dos grupos con un pez y un pájaro (?) y en el interior, pintados, 1 uro, 1 caballo, 1 cérvido y 2 bóvidos (Almagro Basch, M. 1973). Con posterioridad, en el interior, se catalogaron otra serie de figuras grabadas, de trazo fino: cérvidos, équidos, uro y signos en uno de los grupos y un bisonte en otro (Almagro, M.; Cabrera, V.; Bernaldo De Quirós, F. 1977) (208).

En primer lugar, observamos una cierta diferenciación estilística en el panel de grabados del exterior, en un colectivo de representaciones que tiene una cierta homogeneidad general, producto del desarrollo de un mismo esquema para construir los animales. Así hay una serie de animales (reps. 3, 13, 16, 17 y 18) con un cuello alargado y vuelto hacia arriba, que reproducen el esquema formal representativo de los cérvidos en el arte paleolítico cantábrico, mientras que otros ostentan un cuello corto y que apenas se eleva de la línea dorsal, típico de los cápridos (reps. 1, 2, 4, 5, 8, 9, 11 y 14). En función de esa diversidad en la forma de las representaciones se podría plantear alguna diferenciación animal, aunque antes habría que determinar fehacientemente el proceso de realización de las figuras en el santuario, pues podría ser el reflejo de momentos o estilos diferentes. En consecuencia, hipotéticamente, plantearíamos que en este panel se han realizado cérvidos y cápridos, siendo los cérvidos los que parecen tener un papel más relevante. En fin, siendo esas 15 figuras cápridos o cérvidos, temáticamente diverge de Benta Laperra.

El tipo de trazo nos proporciona igualmente información sobre el estilo y la capacidad del artista. Resulta difícil evaluar el tipo empleado en Chufín por las escasas precisiones sobre él que se apuntan en la memoria publicada. A partir de la información fotográfica deducimos que algunos de los tramos curvos se han realizado con la unión de trazos diferentes, por ejemplo, uno recto y otro ligeramente curvo en el lomo de la cabra (o cierva) 11 (v. fig. 39, p. 144); varios trazos rectos o ligeramente curvados en el cuello y pecho del animal 3. La manera en que se ha plasmado el trazo parece en Chufín más adelantada que en Benta Laperra porque se realiza mediante un único trazo seguido la línea dorsal del animal (reps. 3, 5, 8, 13, 18) lo que no ocurre ni en el oso ni en el bisonte 9 de Benta Laperra, donde el cuarto trasero se

(208) Por su parte, González Echegaray, J. 1978, 65, constata en la totalidad de la cueva 16 cápridos, 3 caballos, 1 uro, 1 ciervo, 1 pez y 1 ave. Hemos señalado repetidas veces la dificultad de discernir el tema de la cierva del de la cabra en figuras tan sencillas.



Fig. 82: Panel principal con grabados del vestíbulo de la cueva de Chufín (Riclones, Cantabria), s. Almagro Basch, M. 1973, fig. 4.

separa del delantero al estar la línea de contorno interrumpida. Con todo, los tramos que conforman la línea de contorno de los animales en ambas cuevas se yuxtaponen, de tal forma que unas partes anatómicas son independientes de las otras. Así, se marca claramente la transición entre esas zonas del animal, dejando un espacio vacío o bien cortándose las líneas de contorno. Por ello ambas cuevas encajarían en el segundo estadio figurativo de los definidos por A. Leroi-Gourhan.

En el caso de Chufín, el modelo de figura que se emplea para articular una forma está compuesto por tres trazos, en el esquema más simplificado, que constituyen la línea cérvico-dorsal reducida a la zona anterior, mandíbula inferior/pecho y línea frontonasal con un cuerno (reps. 1, 2, 4, 11, v. fig. 39, 14, 17 y 20), (v. fig. 82). Este modelo se puede complicar con el añadido de la boca, como en la rep. 16 (v. fig. 82), o bien prolongando la línea del lomo y la del pecho para convertirlas en el nacimiento de ambas patas o también de una extremidad (rep. 9). El siguiente esquema representativo viene dado por la misma figura a la que se le añade el lomo (reps. 3, 13, 18 y 19), (v. figs. 82 y 83). Finalmente se completa con la línea ventral y extremidades (reps. 5 y 8), (v. fig. 83, desarrollo del esquema constructivo de los animales en la cueva de Chufín). Como ya hemos considerado, este tipo de construcción formal lo observamos en Benta Laperra, pero aplicado presuntamente a otra especie, en el posible uro 7.

Este modelo elemental se constata en figuras trazadas en la arcilla con el dedo, como en la cueva de Gargas (Barrière, Cl. 1973, 100, fig. 13). La simplicidad del mismo permitiría encontrar paralelos muy alejados, presentándose en los cérvidos del Solutrense inferior de El Parpalló: «... en el modo de representar los cérvidos... cuello y... cabeza... se construyen con 3 líneas elementales: 2 subparalelas figuran el cuello y se abren en abanico para representar uno de los cuernos y la mandíbula; la 3ª línea cierra el espacio abierto por las otras dos, indicando el otro cuerno y la frente...» (Fortea, J. 1978, 105). Por otra parte se determina en las primeras etapas del arte paleolítico, constatándose ligeramente más complicado y aprovechando parcialmente el contorno de la roca en un bloque grabado con trazos profundos de piqueteado en el bloque 2 del abrigo Blanchard, datado en el Auriñaciense según varios autores (Delluc, B; Delluc, G. 1978, 223-226).

En consecuencia, respecto de la forma, el modelo constructivo de los animales en ambos santuarios es diferente, en lo que se puede proyectar simplemente la diferenciación de la especie representada (salvo para la figura secundaria del uro de Benta Laperra). En Chufín se construye el animal a partir del cuarto delantero y en Benta Laperra del cuarto trasero. La excepción en esta última la constituye el uro, que podría seguir un esquema constructivo semejante al de Chufín. Por otra parte, el esquema constructivo de la forma, partiendo de la cabeza y cuello con lomo, se aplica al resto de las especies animales y en la generalidad de los santuarios paleolíticos. Desde este punto de vista, y por salirse de la norma, podríamos pensar que en el momento en que se trazan las figuras de Benta Laperra este modelo formal no está claramente establecido y por ello se podría considerar a Benta

Laperra más antigua relativamente. Sin embargo, también se podría poner en relación esta cuestión con la especie animal representada. Por otra parte, la representación circunscrita al cuarto trasero de bisonte la constatamos en una plaqueta del Magdaleniense superior de Tito Bustillo (v. fig. 56, p. 160, s. Moure, J. A. 1982a), lo que mostraría una continuidad iconográfica en el tiempo. Lo elemental y práctico de ambos modelos formales aseguraría su empleo a lo largo de toda la secuencia paleolítica.

En cuanto a la forma de organizar las figuras dentro de cada grupo y en el soporte de la cueva en general, también encontramos divergencias. En Chufín la gran mayoría de las representaciones aparecen agrupadas y superpuestas (reps. 3-4-5 entre sí, 13-14-16, 17-18-19-20), con excepción de las reps. 1, 2, 8, 9, 11 (v. fig. 82). En Benta Laperra no encontramos ninguna superposición. En el modo de construir a los animales en Chufín aparece como recurso la utilización de una misma línea de contorno para varias figuras, como por ejemplo la dorsal para las reps. 18 y 19, y la ventral para la rep. 20. Observamos también una composición singular de dos figuras superpuestas, en horizontal y mirando a direcciones opuestas (reps. 13 y 16), como en el santuario de Pair-non-Pair. Nada de esto aparece en Benta Laperra, mucho más sencilla en las composiciones.

El grado de terminación de los animales es también ilustrativo. Los animales de Chufín se ejecutan mediante la línea de contorno. Los únicos detalles anatómicos que se añaden son la boca, mediante un sencillo trazo, y en una de las dos únicas figuras que aparecen completas una pata trasera con el corvejón (rep. 5, v. fig. 83). En otras tres representaciones se reflejan algunas patas, reducidas a una simple línea que sobresale más que el vientre (reps. 5 y 8) o mediante dos trazos paralelos (reps. 6 y 9). Además, otra figura tiene dos cuernos diferenciados (rep. 5), mientras que el resto ostentan un cuerno como prolongación de la línea de la cabeza (en el caso de la representación 13 hay 2 líneas entrecruzadas como conformando 2 orejas en «V»). En cuanto a Benta Laperra, encontramos también la boca en el oso 5.

Detalles formales tiene concordancias, como las patas que se insinúan en el bisonte 9 de Benta Laperra (y en los 3, 4 y 6) mediante la inflexión de la línea ventral, lo que ocurre también en la cabra 5 de Chufín. Además, la trasera se termina mejor en los bisontes Benta Laperra 3, 4 y 6 gracias a la convergencia sobre ella de la línea de la nalga, como en la cabra 8 de Chufín. Igualmente, en la figura más detallada de Chufín, la cabra 5, y posiblemente en la figura 3, a la que podría pertenecer como cuarto trasero lo catalogado como figura 6, se completa la caña de la pata trasera mediante un trazo que no llega a unirse con el corvejón, lo que también observamos en los bisontes

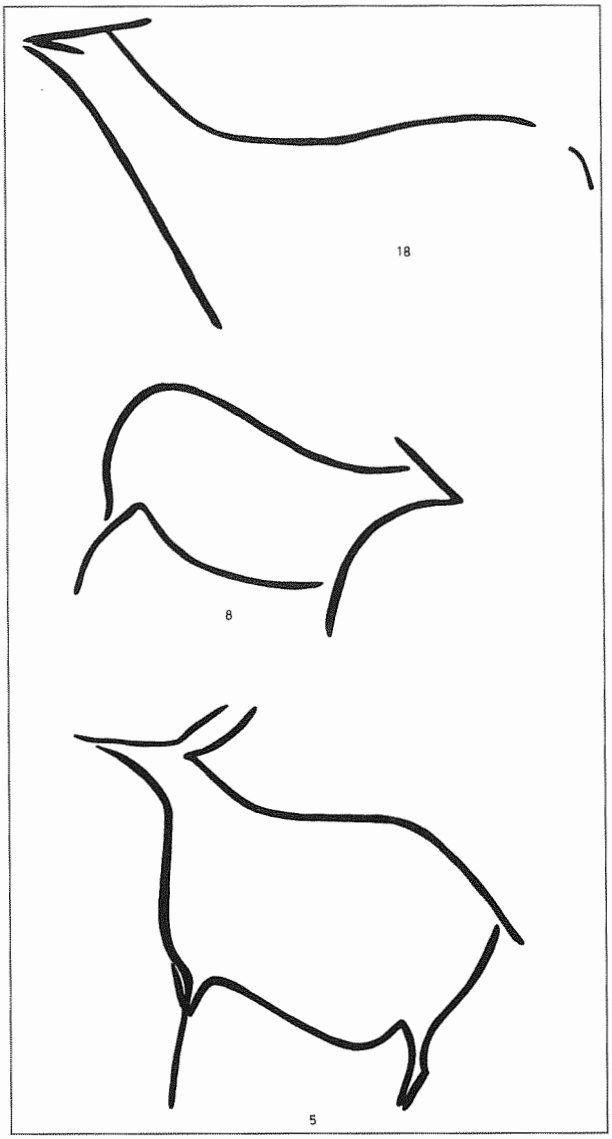


Fig. 83: Desarrollo del esquema constructivo de los animales grabados en la cueva de Chufín (Cantabria), basado en Almagro Basch, M. 1973.

3 y 4 de Benta Laperra. Las patas se terminan por consiguiente de forma apuntada, excepto en el oso, donde se representa la planta característica en la delantera y en el bisonte 6 pues el trazo de la nalga tiende a ser paralelo al que procede del vientre. La cola del uro 7 de Benta Laperra es larga y caída y sigue la delineación del contorno dorsal, aunque en un trazo independiente, algo que no encontramos en Chufín. Las colas de los bisontes 3 y 4 de Benta Laperra, únicas realizadas, son levantadas y vueltas y quizá podríamos relacionarlas con la especie animal en la que se encuentran, en el bisonte y por lo tanto no pueden ser comparadas con las de otras especies.

En Benta Laperra las figuras son también de contorno lineal, faltando la representación del ojo y de la cornamenta (esto último usual en Chufín) completándose con el rabo (3 de las 6 frente a 1 de 15 en Chufín), patas (4 de 6 frente a 3 de 15), boca (1 de 6 frente a 3 de 15), corvejón (2 de 6 frente a 2 de 15), ijar (1 de 6, no constatándose en Chufín excepto en la figuras 5, 6 y 8 donde aparece un entrante que lo insinúa al estilo de los bisontes 3, 4 y 9 de Benta Laperra). Además, en Benta Laperra existen algunos detalles complementarios, como las tres líneas paralelas del hocico del oso y el posible modelado ventral del bisonte 9.

Por último, vamos a considerar el estilo general de las figuras. En Chufín, observamos figuras diferenciadas. En algunas de ellas vemos unos cuerpos desproporcionados cuyo elemento más significativo es el cuello alargado y vuelto hacia arriba y en algún caso una cabeza excesivamente pequeña. Otras figuras, aunque sencillas, reproducen de una forma proporcionada la figura de la cabra o la cierva (por ejemplo, la 5 y la 8). Las primeras tendrían una cierta torsión o expresión primitiva de movimiento con una línea dorsal de fuerte ondulación. Las segundas, están en actitud estática y la línea dorsal es levemente ondulada, siendo las proporciones más correctas, aunque quizá con una cabeza todavía pequeña. Existen, por lo tanto, suficientes criterios para, aún dentro de su homogeneidad general, distinguir varios momentos de elaboración con estilos diferenciados, proceso que todavía no ha sido suficientemente determinado.

• Si añadimos los grabados del interior se pueden matizar algunos de los rasgos esbozados con anterioridad. El primero es que en la denominada zona 1 (Almagro, M.; Cabrera, V.; Bernaldo De Quirós, F. 1977) los grabados se realizan con otra técnica, trazo lineal fino y con otro estilo, incorporando las características convenciones de pelaje mediante líneas cortas paralelas en las crineras de los caballos por ejemplo. Esto, junto a otros rasgos estilísticos, lleva a los autores a considerar que este conjunto del interior es posterior al del exterior. Aunque los elementos son muy sencillos encontramos una evolución técnica que también se observa en Benta Laperra, aunque en esta última menos desarrollada. En fin, Chufín tiene el interés añadido de que se relacionan espacialmente los grabados de trazo profundo con los de trazo superficial múltiple y permite por lo tanto plantear hipotéticamente una cierta relación entre ambas técnicas y su cronología relativa, a partir del estudio crítico interno de la cueva.

Por otra parte, en la denominada zona IV, que los autores ponen más en relación con las figuras del exterior, encontramos un bisonte grabado (v. fig. 84) que nos permite una comparación más ajustada con Benta Laperra. Como en esta cueva, falta el tren delantero, circunscribiéndose la línea de contorno a lomo y giba, con una nalga redondeada y una sola pata, corta y apuntada, del tren trasero, marcando el corvejón. Otros elementos no son claros, como el posible rabo levantado y las líneas paralelas internas que podrían indicar un sombreado, semejante al de los bóvidos de La Lluera I. Aunque el perfil se presenta discontinuo no sabemos si se debe a la conservación diferencial o a la técnica. En todo caso la línea dorsal es una doble ondulación, menos rígida que la presente en Benta Laperra. De todo lo dicho se deduce que existen apreciables convergencias y, por lo tanto, ciertas diferencias anotadas con el conjunto del vestíbulo se pueden explicar por la variabilidad fruto de plasmar especies animales distintas.

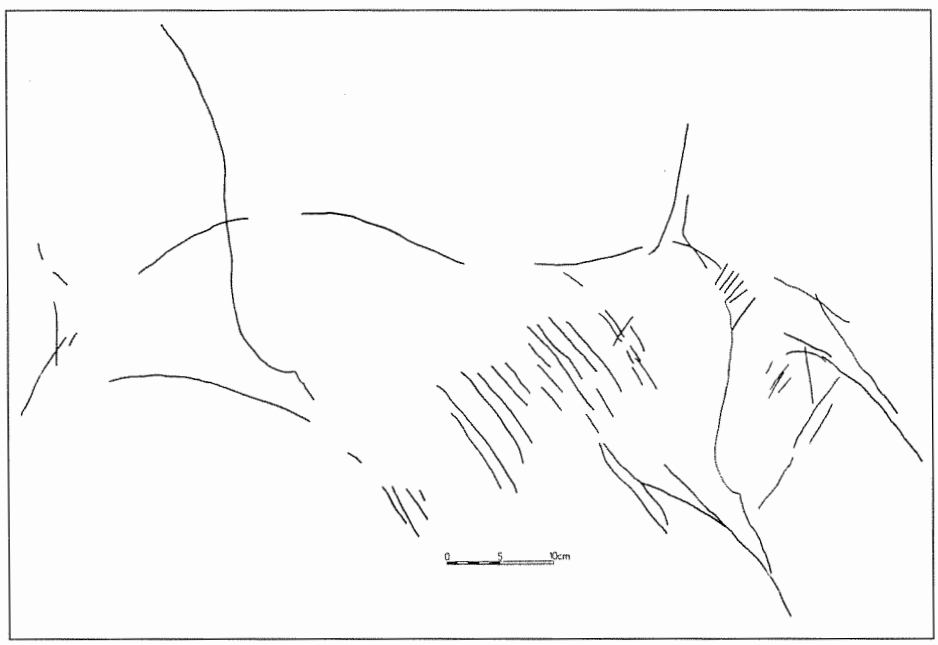


Fig. 84: Bisonte grabado en el interior de Chufín, s. Almagro Basch, M; Cabrera, V.; Bernaldo de Quirós, F. 1977.

• En conclusión, existen una serie de rasgos genéricos comunes entre ambos santuarios, como técnica y estilo, (aunque en este último también hay diferencias acusadas en las convenciones formales), e igualmente divergencias (temas y convenciones de representación). El mayor problema está en que las especies animales son diferentes y cada especie animal conlleva convenciones de representación distintas. Los recursos técnicos se amoldan a esas convenciones de representación y dificultan la percepción de las similitudes, recalcando aparentes divergencias. Por otra parte, las convergencias pueden ser expresión de la simplicidad general de lo figurado. En cuanto a estos rasgos más claramente paralelizables, muestran una relativa mayor antigüedad en Benta Laperra, aunque para determinar esta cuestión con fiabilidad habría que reconstruir el proceso de realización de las figuras de Chufín, dado el contraste acusado que se observa en esta cueva entre las representaciones de línea cérvico-dorsal sinuosa y el resto. Por último, respecto a la fase más antigua de Chufín, el estilo de Benta Laperra es más moderno a pesar de que la línea de contorno es más primitiva porque no aparecen las desproporciones de los cuellos típicas de los momentos antiguos del arte paleolítico (Estilo III de A. Leroi-Gourhan) y por la inclusión de mayores detalles anatómicos que en Chufín, aunque no mucho más desarrollados.

B) Benta Laperra y Hornos de La Peña. Ambos santuarios se han puesto en relación por ser exteriores, por la similitud de técnica, grabado, y de estilo, figuras sencillas lineales. En Hornos de La Peña sólo encontramos en la actualidad una figura en el exterior (209), un caballo entre una serie de líneas entrecruzadas, colocándose el resto en el interior, entre los que se incluyen animales trazados con el dedo sobre arcilla y pintados. Se hace necesario por lo tanto establecer una comparación entre el caballo del exterior y los del interior.

El caballo exterior 1 es una figura casi completa, aunque la pata delantera sólo se insinúa, y se ha realizado señalando únicamente el contorno, sin ningún despiece ni detalle interior (v. fig. 85, diferentes versiones, s. Ucko, P. 1987, 20). Muestra un perfil absoluto y una pata por par, aunque la línea de contorno se flexiona en ángulo de 90º para señalar la crinera, que en la última versión desaparece. La curva cérvico-dorsal es muy pronunciada y la línea que marca la nalga y la pata trasera, única que posee, presenta también una inflexión parecida, todavía más acentuada entre la pata trasera y el vientre. Estas fuertes inflexiones también las reconocemos en Benta Laperra aunque nunca en recorridos tan largos (bisontes 4 y 9, más atemperadas en el 3). La pata se ha formado con dos trazos paralelos que se abren paulatinamente hacia los extremos, quizá una representación muy esquemática de la pezuña. Los únicos detalles de todo el animal son la crinera que forma un ángulo agudo con el frontal y la cola que no llega a unirse a la línea de la nalga. En otras versiones (García Morales, M. 1986/87, 170) se completa la pata con otro trazo (que también parece observarse en la versión recogida en la fig. 85, superior) para determinar el corvejón, recurso semejante al observado en varios bisontes de Benta Laperra.

Los caballos del interior (Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, S. 1912) muestran un acabado más detallado que el de la entrada. Cinco de ellos son completos y cinco incompletos. Las curvas cérvico-dorsales no son tan marcadas y algunos (5 ejemplares) tienen más de una pata por par. Las crineras se realizan de varias formas, 4 mediante dos líneas paralelas, 2 con líneas cortas verticales paralelas y 2 muestran ambos convencionalismos. Además, en 5 casos la crinera se detalla mediante un ángulo recto sobre la cara como ocurre en el exterior. La forma del vientre siempre se hace con una línea curva más o menos pronunciada. Dos caballos tienen un vientre con línea que tiende a la horizontal. La curvatura de los otros es mayor pero la más exagerada sigue siendo la del caballo de la entrada. Para señalar la mandíbula inferior se ofrecen varias soluciones, siendo una de las más sencillas la del caballo de la entrada con una única línea ligeramente convexa. En suma, los caballos del interior muestran una mayor complejidad y su acabado es más detallado, 6 tienen ojo y 6 tienen boca, aunque algunos están incompletos o bien desarrollan sólo un poco más el esquema figurativo que observamos en el caballo del exterior.

La escasez de datos de la figura exterior no permite una caracterización de un momento estilístico propio y, considerando que el caballo exterior no desentona con el resto de los caballos del interior, la interpretación que se haga creemos que debería considerar a uno y a otros como parte del mismo santuario. Este, aunque con rasgos de relativa antigüedad, aparece más desarrollado y moderno que Benta Laperra. Así los bisontes (6 figuras al menos) encajan claramente por las proporciones más correctas, la abundancia de los detalles anatómicos (boca, orejas, cuernos, ojo, crineras, sotabarba e incluso el aliento, ...) con al menos el Magdaleniense medio (v. fig. 86).

De la comparación entre ambas cuevas decoradas sacamos algunas consecuencias que pueden ser esclarecedoras. La similitud respecto al emplaza-

(209) En un bloque en el lado opuesto existió una figura de bisonte, v. versión y comentario en Leroi-Gourhan, A. 1971 <edic. de 1986>, 248.

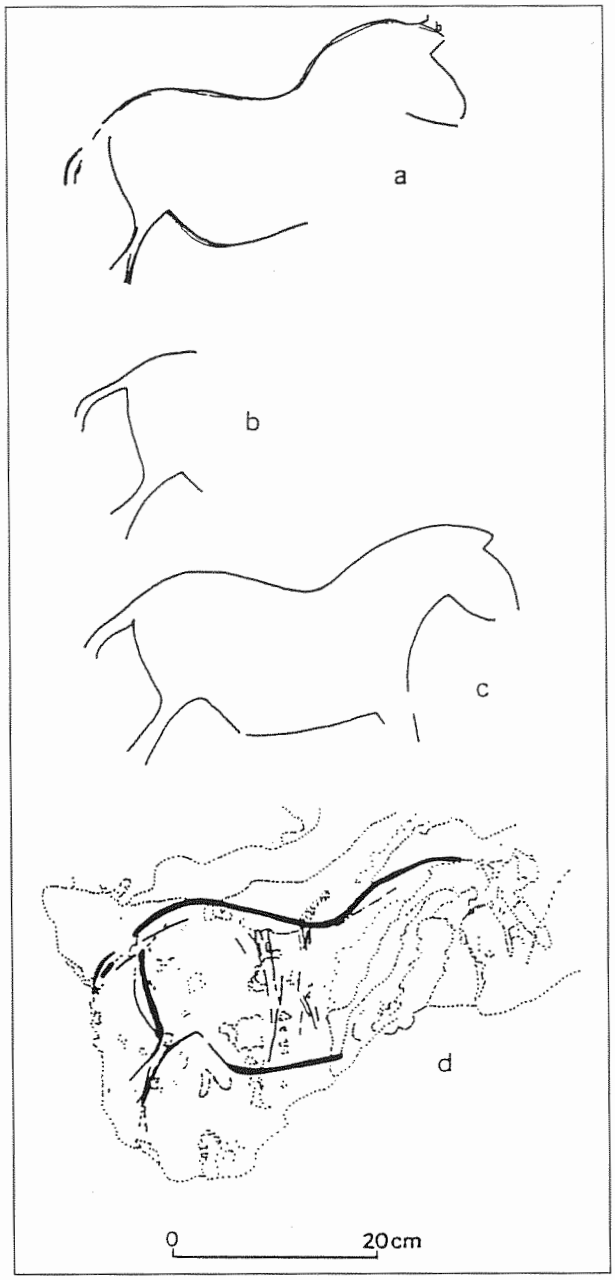


Fig. 85: El caballo exterior grabado de la cueva de Hornos de la Peña, s. Ucko, P. 1987. Versiones de Del Río, Breuil y Sierra (a); Leroi-Gourhan (b, c) y Ucko (d).

miento exterior podría ser significativa en el caso de que fuese acompañada de otra serie de variables. Es posible que santuarios exteriores se hayan realizado a lo largo de toda la secuencia del arte paleolítico aun aceptando que se hayan desarrollado especialmente en una cierta etapa central (como han defendido A. Laming-Emperaire y A. Leroi-Gourhan). En todo caso, las manifestaciones cantábricas en el exterior de las cuevas, por su corto número, bien pudieran ser un eco de los santuarios franceses, más numerosos y ricos. En fin, es un argumento que no se puede forzar porque existen santuarios exteriores en el Magdaleniense final. Quizá se pueda plantear una relación poco significativa de carácter secundario. En todo caso no se imposibilita que el conjunto de Hornos de la Peña sea posterior en el tiempo a Benta Laperra.

La técnica es aparentemente similar. Para que tuviese mayor validez este argumento deberíamos saber fehacientemente el momento en que deja de utilizarse este tipo de grabado a lo largo de la secuencia cultural, algo difícil de evaluar mediante el arte mueble. Aún aceptando que el tipo de grabado fino sea posterior al grabado profundo en varios santuarios seguimos teniendo bajorrelieves, que no son más que el desarrollo de la técnica de grabado profundo, en momentos evolucionados del Magdaleniense. Por lo tanto, este argumento aunque tiene un grado de certeza mayor que el anterior sigue siendo de valor relativo.

Los temas son poco esclarecedores para demostrar un parentesco entre ellos. Benta Laperra y Chufín divergen completamente y Hornos de La Peña se estructura también con otras asociaciones temáticas de mayor variedad que en las primeras (caballos, bisontes, uros, machos cabríos, ciervo, antropomorfo, ...). Los temas, el oso especialmente, relacionarían a Benta Laperra más bien con santuarios de tradición técnica diferente: los de pinturas negras de Las Monedas, Santimamiñe o Ekain, en esta última con algunas pinturas bicromas. Pero esto parece el signo de que el tema del oso es una constante en el repertorio iconográfico del arte paleolítico.

El último elemento a considerar es el estilo. Con respecto a Hornos de La Peña creemos que las figuras de Benta Laperra no pueden ser paralelizadas. Por otra parte, las figuras sencillas típicas de Benta Laperra, reducidas a la línea de contorno, se pueden encontrar en etapas estilísticamente diferenciadas sin que haya una gran divergencia entre ellas. En la comparación entre santuarios es mucho más esclarecedor, después de diferenciar el proceso de elaboración del conjunto, relacionar colectivos numerosos. Observando en la totalidad (exteriores e interiores) de los grabados de Hornos de La Peña una coherencia estilística, estas representaciones son más modernas que las de Benta Laperra tanto por el realismo de los detalles anatómicos y de sombreado como por la articulación armoniosa de la línea de contorno. Una diferencia concreta y significativa la podríamos encontrar en las extremidades, cortas y apuntadas en Benta Laperra, largas y abiertas en Hornos de La Peña (al estilo del bisonte de La Grè-

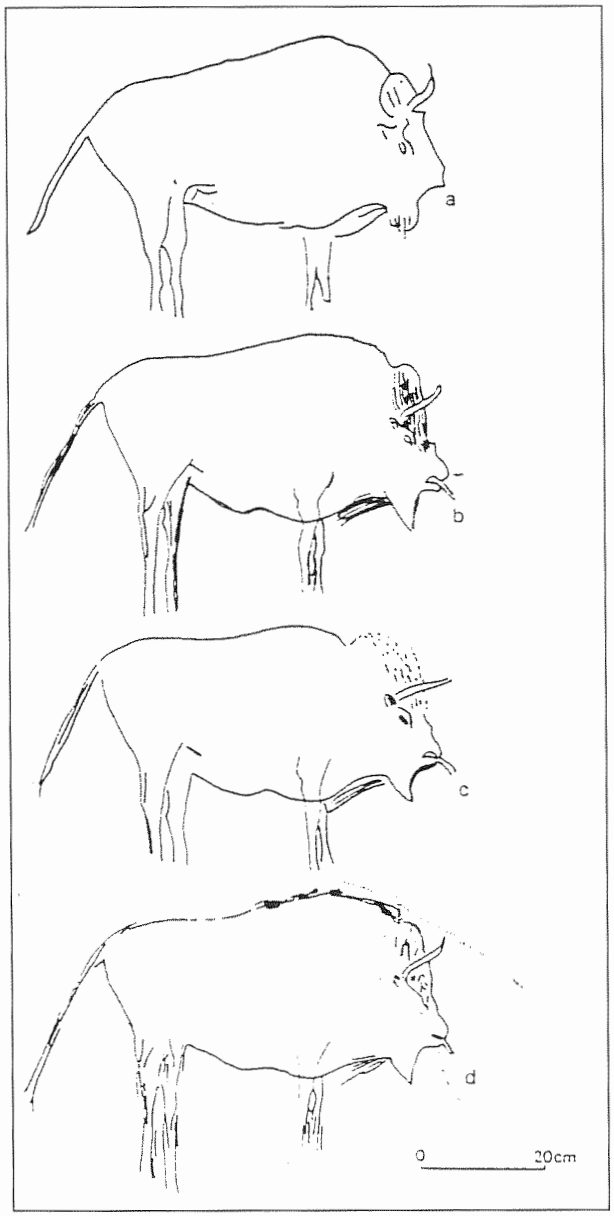


Fig. 86: Diferentes versiones de uno de los bisontes grabados de Hornos de la Peña, s. Ucko, P. 1987.

ze, v. fig. 54).

C) Benta Laperra y el grupo del Nalón. En esta zona de Asturias existen una serie de santuarios exteriores de grabados que pueden relacionarse con Benta Laperra (González Morales, M. R. 1989a): 1) Abrigo de Entrefoces, con el covacho del Molín, con 3 ciervas y 1 caballo realizados en surco profundo (González Morales, M. R. 1990a, 29-30 y Fortea, J. 1981); 2) Cueva de Los Murciélagos, con 1 bisonte grabado (Fortea, J. 1981, 5 y 7); 3) Abrigo de La Viña, con équidos, cérvidos y bóvidos (Fortea, J. 1981, 5-6 y 1990, 66-68); 4) Cueva de La Lluera I (Fortea, J. 1981, 6-7 y 1990, 21-26), con diversas agrupaciones (caballo de entrada, agrupación con uro-caballo, cierva, macho cabrío,...); 5) Abrigo de Godulfo (Fortea, J. 1981, 8), con un cérvido grabado; 6) Cueva de Las Mestas, compuesta de contornos incompletos (González Morales, M. R. 1975). Igualmente al E. de la provincia, en la cuenca del río Bedón aparece otro santuario relacionable: Cueva de El Quintanal (González Morales, M. R.; Márquez, M. C. 1974), con 1 cierva grabada en trazo profundo y ancho (210).

En primer lugar, hay que hacer notar la estrecha relación que se establece entre La Lluera I, La Viña y Chufín. Dada la estrecha relación entre estos santuarios y Chufín, cueva ya analizada con anterioridad, se podrían hacer extensivos los caracteres descritos anteriormente al estudiar ese caso. Máxime si tenemos en cuenta que el grado de información disponible sobre este conjunto es muy escaso. Con todo, se pueden hacer varias consideraciones de interés. La primera que uno de los temas más usuales, casi siempre presente, es el de la cierva, que precisamente no encontramos en Benta Laperra. Sin embargo, conviene tener en cuenta que en uno de los casos el único animal representado es el bisonte. Por lo tanto se puede plantear que, aceptando la pertenencia de todos a una misma etapa, nos encontramos también con santuarios donde el bisonte tiene una cierta relevancia. Desde este punto de vista el bisonte no sería un animal extraño en el repertorio iconográfico cantábrico en momentos antiguos.

Por otra parte se constata en La Lluera una tendencia a redondear algunos de los labios internos de la línea de contorno de las figuras, en lo que podría ser una evolución hacia el relieve. En Benta Laperra sin embargo se constataría más bien una evolución del relieve profundo hacia el fino, que también se ha atestiguado en otros santuarios (incluso en Santimamiñe, como se verá posteriormente). Podemos establecer una comparación estilística, en una primera aproximación sobre dibujos provisionales, no sólo con el bisonte de Los Murciélagos, sino también con los uros de La Lluera I, pues el esquema constructivo del uro se acerca, como bóvido que es, al del bisonte.

En cuanto al bisonte de Los Murciélagos (211) (v. fig. 87), es una figura sencilla, que por esa simplicidad se puede acercar a las figuras de Benta Laperra.

(210) En González Echegaray, J.; González Sáinz, C. 1994 se dan caracteres y repertorios distintos en estas cuevas: 1) El Molín, con un caballo y dos ciervas; 2) Los Murciélagos, con una cierva; 3) Godulfo, bisonte acéfalo vertical ; 4) El Quintanal, con un jabalí o bisonte. Por el contrario, en Blas, M. A. De 1996, 69, se ofrece la versión arriba apuntada reproduciendo una fotografía con el bóvido, posible bisonte, de Los Murciélagos.

(211) Según el repertorio de González Echegaray, J.; González Sainz, C. 1994 se emplaza en la cueva de Godulfo.

El animal se ha representado acéfalo, de contorno sencillo con rectificación en la línea ventral (Blas, M. A. De 1996, 67). Las patas, reducidas a una por par, la trasera corta y la delantera larga, detalle este último que diverge con Benta Laperra, ambas abiertas. En la parte dorsal se representa un trazo que corta a la nalga y carece de la cola. La línea de contorno se construye a base de trazos cortos enlazados de forma angular, más evolucionados que los de Benta Laperra, pues en esta última los tramos no se unen (v. fig. 59, con las líneas ventrales de dos figuras de esta cueva).

Si la comparación la establecemos con los uros de la Gran Hornacina de La Lluera I (v. fig. 88) nos encontramos con elementos semejantes a los descritos anteriormente. Por lo mismo somos conscientes de que los parecidos se pueden deber a la simplificación general de las representaciones, fenómeno que se produce en todas las épocas. Los uros tienen una cierta variabilidad en las ondulaciones de la línea de contorno, aunque en todos se completa relativamente la figura, frente a la inconexión del perfil de los animales de Benta Laperra. En estas representaciones de uros las patas se reducen a su nacimiento, aunque en alguna se detalla el ijar, mediante un trazo independiente que no se une a la caña, de manera semejante a Benta Laperra. Los elementos anatómicos se enlazan de forma redondeada, por ejemplo la unión de cola con nalga, que sólo la observamos así en el bisonte más evolucionado de Benta Laperra. A este respecto hay que señalar que en 3 de los uros la cola

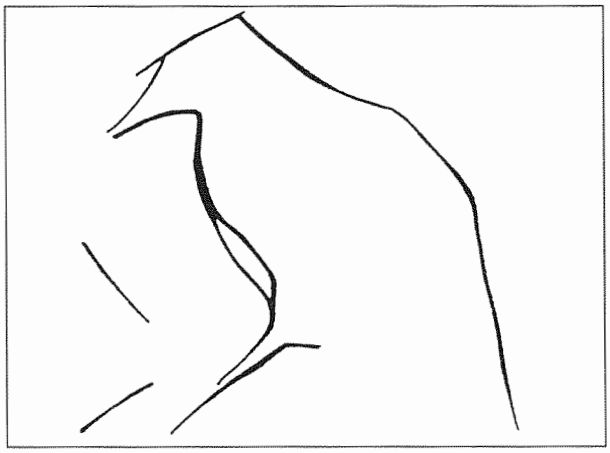


Fig. 87: Bisonte grabado de la cueva de Los Murciélagos (Asturias), en calco provisional s. Fortea, J. 1981, 7.

se ofrece separada del cuerpo, en lo que parece un ejemplo primitivo de segmentación del movimiento. Otros elementos anatómicos en el contorno se realizan de forma quebrada, como la nalga o el ijar. Igualmente, la línea ventral, con una doble ondulación, con pico central, sigue el mismo esquema que en Benta Laperra, si bien marcando el sexo.

Por todo ello creemos que existen una serie de elementos de enlace entre los citados santuarios. Frente a La Lluera I, Benta Laperra aparece como más primitivo, por las limitaciones de la línea de contorno que no enlaza los diferentes tramos de que consta. Si esto fuera así nos encontraríamos con una tradición

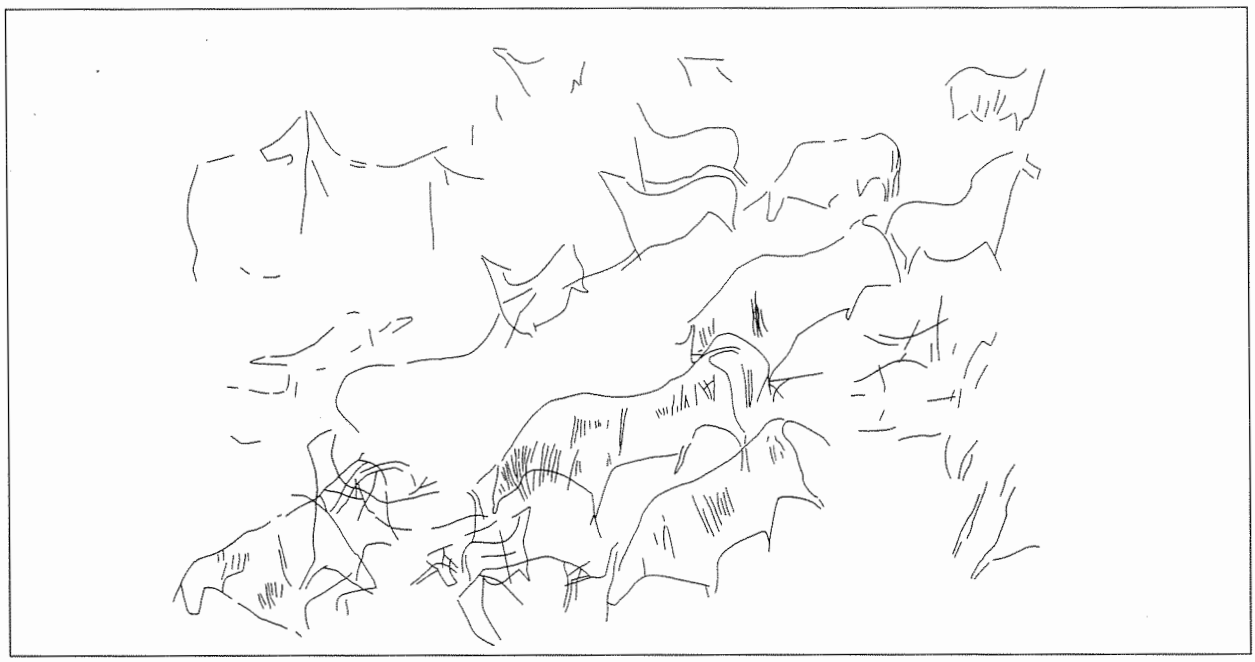


Fig. 88: Conjunto de grabados de la Gran Hornacina de la cueva de La Lluera I (Oviedo), s. Fortea, J. 1990, 22-23.

anterior a la de los contornos a base de líneas fuertemente onduladas y por lo tanto sería lo contrario de lo considerado al final del apartado anterior. Puesto que estos aparecen en La Lluera I nos encontraríamos con un claro testimonio de esta evolución. Puede ocurrir también que el modelo local no tenga más que importancia en sí mismo y que Benta Laperra sea un exponente más de ese mismo contexto en el que todos estos santuarios se inscriben. En cualquier caso, quedaría probado que existe una tradición de santuarios cantábricos del bisonte o del bóvido que es, al menos, tan antigua como la tradición de los santuarios de ciervas. Ambas tradiciones se desarrollarán posteriormente y coexistirán incluso en el mismo santuario (como en Altamira, por ejemplo), a pesar de un relativo vacío central ocupado especialmente por los santuarios de ciervas. En la conclusión abordaremos el encaje de la cueva decorada con el resto de los repertorios iconográficos analizados en esta investigación.

D) Otros paralelos, arte paleolítico antiguo aquitano. Existen una serie de grabados del interior de la cueva de Altamira, Gran Colada de la Galería III, con varios animales entre los que destaca un caballo de grabado profundo que ha sido emplazado en un momento algo posterior a los grabados exteriores, es decir, Solutrense (Moure, J. A.; Ortega, L. 1994). También se podrían aducir otras cuevas decoradas peninsulares donde aparecen técnicas o temas similares, como en Aragón la cueva de Fuente del Trucho, (Beltrán, A. 1993, 29-36), con una serie de grabados profundos parietales en el vestíbulo exterior, con trazos duros, profundos y toscos, de caballo, reno, oso, posible oso y felinos, y que el autor paraleliza con Hornos de La Peña. La cueva tiene un interés añadido porque en el interior hay figuras de caballos asociadas a manos, destacando un ejemplar con gran crinera desarrollada al estilo de los caballos de Covalanas y La Pasiega, es decir, mostrando una secuenciación relativa interior/exterior, como en Chufín. Por otra parte, la comparación con una cueva de repertorio gráfico antiguo como la de Gargas resulta poco esclarecedora, ya que en esta los grabados digitales producen figuras más movidas y los grabados incisos tienen una preocupación por la determinación del pelaje mediante líneas paralelas (además de cascos de animales y cornamentas), recurso desconocido en Benta Laperra (Barrière, Cl. 1976) (212).

En los grabados de la cueva de La Croze à Gontran constatamos ciertas figuras asimilables a las de cápridos y cérvidos de los santuarios exteriores cantábricos y quizá con más claridad a un caballo del estilo de La Lluera I, con curva cérvico-dorsal muy acentuada, cabeza ondulada de perfil quebrado y escalón redondeado de la crinera. Por otra parte, los animales de La Croze à Gontran, el caballo especialmente, remiten a representaciones análogas de Pair-non-Pair, Ardales (s. H. Breuil, que también observa líneas grabadas paralelas), y al caballo grabado sobre un bloque del nivel Gravetiense del abrigo de Labattut (Delluc; B.; Delluc, G. 1991, 35-55).

De la misma manera, el esquema del cérvido o cáprido de Chufín lo encontraríamos con más claridad en la cierva grabada profundamente de La Sudrie, por la existencia de una línea dorsal plana, figura clasificada como más moderna que Gravetiense por ciertos rasgos, como la colocación de las patas (Delluc; B.; Delluc, G. 1991, 289-291). Para nosotros es evidente el modelo de las ciervas pintadas en rojo del cantábrico o de las citadas de Chufín. También se podría comparar con la cueva de Pair-non-Pair, donde existen bóvidos y cérvidos o cápridos que lo permiten (Delluc; B.; Delluc, G. 1991, 55-110). Sin embargo, las versiones existentes no posibilitan la consideración de la forma de articulación del trazo, que parecería una yuxtaposición o encadenamiento de tramos rectos, tal como se observa en nuestra versión sobre fotografía (v. fig. 60), aunque tiene un aspecto ondulado y redondeado que le dota de un estilo distinto (op. cit., p. 74). Con todo, la articulación general de cápridos y bóvidos parece asimilable a la de otras cuevas cantábricas, como por ejemplo la cabra 15, cabra 26, ciervo 28 y cérvido 49.

Otra comparación se puede establecer con el cáprido de Belcayre, bloque en abrigo, datado en el Auriñaciense típico, pero desgraciadamente la técnica de piqueteado determina un resultado peculiar, al tiempo que la figura muestra una restauración en la cabeza, que la transforma notablemente (Delluc; B.; Delluc, G. 1978, 325-332). Por último podemos considerar también el primer grupo de la cueva de La Mouthe, por la simplicidad general de las representaciones y la presencia de varios bóvidos, aunque el trazo de esta cueva se consigue a base de piqueteado, determinando un resultado distinto; y por otra parte, cierta impresión de movimiento, como la elevación del cuarto delantero y de la cola y una correcta perspectiva en el juego de patas llevan a colocar estas figuras en una etapa posterior al Gravetiense (Delluc; B.; Delluc, G. 1991, 271-287). En conjunto, el estudio crítico de las atribuciones paleolíticas al Auriñaciense, ha llevado a la conclusión de que pertenecen a esa época obras grabadas en los abrigos de Blanchard, Castanet, Belcayre, Cellier, La Ferrassie y sin poder descartarse los casos de Poisson y Laussel, figuras animales en todos los casos únicamente abreviadas (op. cit., pp. 382-387).

(212) El interés añadido es que el yacimiento de Gargas presenta 4 plaquetas grabadas de estilo semejante a las parietales, datables en el Perigordiense, op. cit, t. 2, 405-406, aunque no se pueden precisar estratigráficamente entre los dos niveles del yacimiento.

4.3.4 Cronología

1) Arte paleolítico antiguo cantábrico. Cualquier cronología es relativa en el estado actual de la investigación, en función de los datos expuestos anteriormente: paralelos, dataciones indirectas por cubrición de estratos o por obras mobiliares asociadas. De cualquier forma en esta cuestión se puede ir un poco más lejos sobre la base de dataciones indirectas de ciertos conjuntos realizadas en los últimos años.

El hecho de que en la cueva de Benta Laperra aparezcan una serie de elementos lineales, seriación de líneas paralelas en un caso, que es una doble seriación en el caso de las líneas entrecruzadas más externas de la cueva, podría llevar a considerar momentos distintos en la realización del repertorio gráfico, uno más antiguo que encajaría con el primer horizonte gráfico del Nalón, atestiguado en el conjunto A de El Conde y en La Viña (Fortea, J. 1994). Sin embargo, la coexistencia espacial de los elementos lineales con el resto de figuras también podría llevar a aceptar la contemporaneidad de todas las series, que en ese supuesto podrían encajar cronológicamente en una fecha entre el nivel 18 de El Castillo (con tres dataciones entre 42.000 y 36.900 B.P.) y el nivel XIII de La Viña (36.500 ± 750 B.P.). Naturalmente estas serían fechas post quem y sólo marcan una primera referencia sin que se puedan determinar los otros límites.

La valoración cronológica de la cueva de Benta Laperra depende de la aceptación de los paralelos ya considerados. A nuestro juicio no son posibles más que los paralelos con las cuevas con grabados de trazos profundos y de figuras de animales, que en general giran en torno al tema de la cierva, lo que es el mayor inconveniente por la diferencia temática. Sin embargo la muestra es muy escasa y además hay que tener en cuenta que en La Lluera I los bóvidos tienen un notable papel en la Gran Hornacina, y que el tema del bisonte aparece en Chufín interior y en Los Murciélagos (o Godulfo). Por ello hay que aceptar que en esta primera tradición figurada del Cantábrico los temas no son exclusivamente cérvidos y cápridos sino también bóvidos y en consecuencia debe valorarse el encaje de Benta Laperra en función del encuadre de las cuevas del grupo asturiano y de Chufín. Precisamente la única estratigrafía mobiliar de la Península Ibérica para momentos relativamente antiguos (claramente relacionados con estos que tratamos al menos en los temas y los modos de representación), la del Parpalló, muestra que si la uniformidad temática gravitando sobre el ciervo es notable en toda la secuencia dentro de ella en la fase Solutreogravetiense el tema cae a mínimos y es sustituido por équidos y cápridos (Villaverde, V. 1991/92). Por otra parte se valora el estilo II, al principio de la secuencia, Gravetiense y Solutrense inferior, caracterizado por «una concepción de la figura de los animales mucho más arcaica, marcada por la desproporción, el dominio de la perspectiva biangular recta, la alta frecuencia de patas en arco... y... un cierto esquematismo general en toda la secuencia».

En cuanto a Chufín (Cabrera, V. 1977), la cueva sólo tiene un nivel Solutrense en el vestíbulo (que sufrió diferentes procesos de alteración y por ello queda posiblemente una muestra residual de lo que pudo depositarse) y habría la tentación de relacionar las representaciones grabadas con esa época, como opina la excavadora, aunque no hay ninguna prueba directa de esta relación y por lo tanto esta consideración tiene una notable endeblez.

Al hilo de La Lluera I se ha establecido una analogía con los grabados de La Viña, donde aparecen en su estrato del Solutrense medio ciertos útiles que se relacionan con el trabajo en la pared, correspondiendo al «segundo horizonte artístico exterior» del Nalón, de acuerdo a paralelos parietales (Fortea, J. 1989b, 1990 y 1994) (213). El estrato aludido es el VI del yacimiento, que bien pudo servir como base de apoyo para grabar y donde también se destaca que existen depósitos especiales, como vértebras de animales en conexión anatómica y cuentas de collar agrupadas. En las mismas circunstancias se encontraría el estrato VII inferior. Por todo ello se concluye que se pudo empezar a grabar en el Gravetiense final para ser acabado el conjunto parietal en el Solutrense superior (Fortea, J. 1992). Esta interpretación se ha desarrollado con posterioridad (Fortea, J. 1994, 209 y ss.), determinándose que el segundo horizonte significa el apogeo de los santuarios exteriores de grabado profundo en la zona del Nalón (Los Murciélagos, Entrefoces, Lluera I, Lluera II, Godulfo y Las Mestas), unidad estilística a la que pertenecen Santo Adriano (Fortea, J. 1996), Chufín, Hornos de la Peña y Benta Laperra. Por otra parte, en La Lluera I y II (Rodríguez Asensio, A. 1992) se expone que los grabados fueron trazados desde un suelo solutrense, aunque el principal problema para la realización de estos encuadres es que se aducen pruebas o relaciones indirectas, y por lo tanto con un cierto margen de aleatoriedad.

En cuanto a los caracteres técnicos de estas representaciones se trata de grabados profundos con sección en V, realizada mediante un diedro lítico, pero se va más lejos al realizarse un rebaje de los planos internos y externos del surco en diversas figuras de La Lluera I y II en la búsqueda de volumen. El grabado se realza con ocre rojo, que ha quedado encastrado entre la pared grabada y costras estalagmíticas formadas encima y también en los cantos de gelivación caí-

(213) En Fortea, J. 1989b, 197-202 se expone la atribución cronológica de La Lluera I, considerando a Benta Laperra de «cronología estilística mucho más reciente».

dos en el propio yacimiento. El estilo sería el figurativo sintético. La simplicidad relativa de las obras no es inconveniente para la realización de composiciones con figuras en planos paralelos oblicuos, que se interpreta como una escenificación de manada de uros, donde el último animal se plasma a menor tamaño. De esta manera en La Lluera I se determinan 9 agrupaciones o «unidades topográficas», estando la Gran Hornacina compuesta por uros y caballos, rodeados de ciervas y con los bisontes en uno de los extremos.

En conclusión, el encaje cronológico de Benta Laperra depende de la duración del estilo al que van asociadas las representaciones. Este estilo parecería constatado en el Gravetiense y Solutrense medio, pero no sabemos desde cuando se empezaron a realizar representaciones (214) ni tampoco hasta cuando se ejecutaron. Por ello no debería encajarse de una manera automática la cueva en ese lapso temporal. Por otra parte la inexistencia de un estudio interno del repertorio de La Viña impide profundizar en la comparación con Benta Laperra, lo que ocurre también con La Lluera I. Lo poco que se puede considerar con respecto a esta última cueva es que el conjunto de uros de la Gran Hornacina presenta una cierta comunión de rasgos con Benta Laperra pero al tiempo una cierta modernidad por los sombreados internos y la terminación de las representaciones. Esto tampoco sería un obstáculo serio a su sincronía sino simplemente el reflejo de personalidades distintas, pero tampoco resuelve la cuestión. Es necesario que todas estas cuevas con obras exteriores puedan ser datadas indirectamente con mayor fiabilidad e independientemente unas de otras y que se conozcan los rasgos internos del repertorio.

2) Arte paleolítico antiguo de Aquitania. En Delluc, B.; Delluc, G. 1991 se exponen las obras antiguas datables en el Auriñaciense y Gravetiense (30.000-20.000) en Aquitania, intentando fundar el análisis en la arqueología y sin apelar exclusivamente a supuestos estilísticos (215). Para los autores las incisiones rítmicas anteriores al Auriñaciense sobre objetos portables son el preludio a la invención del dibujo en la región, sistematizándose los caracteres principales de los tres primeros estilos (op. cit., pp. 319-320):

Estilo I. Auriñaciense/Gravetiense (parcialmente). Es un arte sobre bloques, trazado en figurativo geométrico con ensamblaje elemental. Los animales están fijados, derechos, sin animación mostrando una silueta fragmentaria, con perspectiva nula (contorno abstracto) y sin rellenos. Los signos son representaciones sexuales y series de puntos o bastoncillos. Los sitios datados sería La Ferrassie, Cellier y Castanet.

Estilo II (parte de Gravetiense y parte de Solutrense). Las obras tiene un soporte parietal. Son figuras trazadas en figurativo sintético con elementos yuxtapuestos más frecuentemente que encadenados: animales fijados, rígidos y derechos, en extensión vertical rígida con hipertrofia e inflexión de la línea cérvico-dorsal sobre todo en la parte anterior de la silueta. Plasmados en perspectiva nula o biangular derecha, con los cuernos y cornamenta más o menos de cara. El relleno es defectuoso, determinándose en las extremidades de los miembros, en detalles periféricos y endográficos. Los humanos son sin embargo muy elaborados y se constatan signos de tendencia abstracta. Los enclaves que corresponden con ese momento son: Belcayre, Labattut, Pair-non-Pair y algunas grutas del Ardèche.

Estilo III (Solutrense medio/superior y Magdaleniense antiguo). Las obras tiene un soporte parietal. Se trata de figuras trazadas en figurativo sintético más que analítico con elementos más frecuentemente encadenados que yuxtapuestos; en actitud hierática, en extensión vertical reposada o en extensión oblicua rígida, sobre todo de los miembros anteriores. La animación es simétrica en extensión o en flexión de los cuatro miembros o bien segmentaria en vista coordinada lateral o diagonal. La silueta recuerda la del estilo precedente con una hipertrofia del cuerpo y con los miembros cortos y frecuentemente animados. La perspectiva es biangular oblicua. Los numerosos detalles se trazan de una manera convencional, pezuñas redondas u ovales y pelaje. Los humanos por el contrario aparecen geometrizados, convencionales y los signos son al principio rectángulos cerrados y luego en el Lot, signos en «accolade». Los sitios más característicos son Le Fourneau-du-Diable, Le Roc-de-Sers y Lascaux.

3) En conclusión, se pueden hacer dos valoraciones cronológicas, una con el complejo Auriñaciense, más endeble a nuestro juicio y otra con el Gravetiense-Solutrense, en donde se encuentran diferentes paralelos.

En la primera de las dos opciones, la valoración y el encaje de las representaciones de la cueva depende de la valoración otorgada a las figuras del estilo II, hasta ahora reivindicadas como muy elementales. Sin

(214) Existe un arte parietal cantábrico anterior al Solutrense, tal como se demuestra en la cueva de la Fuente del Salín, con manos pintadas y hogares asociables, uno de ellos datado en el 22.340 ± 510/480 B.P. (Moure, J. A.; González Morales, M. R. 1992). Por ello no debería descartarse que puedan existir también santuarios figurados.

(215) En Delluc, B.; Delluc, G. 1991, se abordan obras antiguas cantábricas. En cuanto a Benta Laperra para aceptar su antigüedad faltarían presunciones arqueológicas, pero se acepta una atribución auriñaciense, de acuerdo con el yacimiento de la cueva, para el caso de El Conde, siguiendo a González Echegaray, J. 1978, de Perigordiense Final/Solutrense para La Lluera I y II y La Viña, de acuerdo con Fortea, J. 1990 y de Solutrense para Chufín, siguiendo a Almagro, M. 1973.

embargo, con las dataciones de la cueva de Chauvet se ha propuesto una interpretación distinta para figuras de animales relativamente sofisticadas de especies concretas (mamut, rinoceronte, león, oso), encajadas en el Auriñaciense, gracias a dos dataciones directas de rinocerontes en 30.340 y 32. 410 B.P. y otras dos dataciones de materiales asociados a las representaciones procedentes de otras partes de la cueva en 29.000 ± 400 y 22.800 ± 400 B.P. (Clottes, J. 1996a). Este arte realista tan antiguo estaría justificado en el arte mobiliar del SW. de Alemania y en ciertas cuevas con repertorios temáticos semejantes, con relevancia de animales peligrosos, como la Grand Grotte de Arcy-sur-Cure, Grotte du Cheval de Arcy-sur-Cure, Aldène (Hérault), La Baume Latrone (Gard) y Bayol (Gard), todos estos conjuntos reflejo de un arte plenamente desarrollado, frente a la idea anterior de una larga y lenta evolución. Y aunque la calidad técnica y estética del arte de Chauvet pudiera estar determinada por la actuación de un genio de gran capacidad, los rasgos de las representaciones, la animación en numerosos animales, la perspectiva, el uso de sombreados internos,..., demostrarían que el arte auriñaciense tuvo una «insospechada sofisticación» (op. cit.).

El arte gravetiense por el contrario sería temáticamente distinto, mostrándose en Gargas (26.860 ± 460 B.P.), girando en torno a bisontes-uros-caballos y menos cápridos y cérvidos; Cosquer, fase 2, primera figurativa, con cabeza de felino u oso en 19.200 ± 220 B.P., aunque sin otros temas; Pech-Merle, con caballos datados en 24.640 ± 390 B.P. y reminiscencias de temas anteriores en los numerosos mamuts y Cougnac mismo; mientras que por el contrario en el arte mobiliar del centro y E. de Europa seguirían dominando los temas anteriores.

En el caso de Benta Laperra también se podría recalcar la importancia temática del oso. Faltando otras especies antiguas como las apuntadas, este animal podría ser también una proyección en un tiempo más moderno (Gravetiense) de una temática más antigua, Auriñaciense. La diferenciación temática con otros yacimientos antiguos cantábricos podría reforzar una mayor antigüedad relativa de Benta Laperra, aunque sabemos que en momentos algo más modernos (Solutreo-gravetiense de El Parpalló) existe una cierta variabilidad, a pesar de la gran homogeneidad temática de la época y de la secuencia general. La existencia de un nivel Auriñaciense típico en Polvorín, el más importante del País Vasco Peninsular (Arrizabalaga, A.; Iriarte, M. J. 1995) tampoco sirve para demostrar nada pero propicia que no deba descartarse una cronología antigua, a la que no ayuda la inexistencia de un arte mobiliar comparable. Por otra parte, la localización de un mamut grabado en trazo profundo en la cueva de El Arco B (González Sáinz, C.; San Miguel, C. 1996) a escasa distancia de Benta Laperra en la misma pared complica el panorama aunque no sea argumento suficiente para encuadrar Benta Laperra en el Auriñaciense.

Si la segunda opción es cierta, no dejaría de ser llamativa la correspondencia cronológica de los santuarios cantábricos exteriores de grabados profundos con el grupo de bajorrelieves de Aquitania, aunque para algunos autores sean dos manifestaciones distintas (Fortea, J. 1994, 215-217). Con ello se vuelve a revalorizar una vieja correspondencia, y se podría pensar que ambas son el eco de un mismo fenómeno, determinado en dos enclaves semejantes pero distintos. Por ello habría que plantearse seriamente la posible existencia de santuarios exteriores grabados con bajorrelieves en el Cantábrico, quizá en enclaves geológicamente distintos. Una prospección encaminada a ello no sería descabellada.

CAPÍTULO 2

EL SANTUARIO INTERIOR DE PINTURAS ROJAS Y GRABADOS DE AREATZA (GALDAMIZ, ENKARTERRI, BIZKAIA)

1. INTRODUCCIÓN: SITUACIÓN, DESCRIPCIÓN DE LA CUEVA, HISTORIOGRAFÍA DE LAS INVESTIGACIONES

1. Situación. Se localiza en el valle de Galdamiz-Galdames, que forma una unidad natural con el de Garape-Sopuerta en la cuenca del río Barbadun (216), que naciendo en el monte Kolitza (Artzendariz/Balmaseda) desemboca en el mar en el término municipal de Muskiz (v. mapa de la fig. 89). Todos los municipios citados formaron parte del territorio de Enkarterri-Encartaciones hasta el siglo XIX. La cueva se encuentra al pie del macizo montañoso conocido como Alta de Galdames, cuyas cotas más significativas son los montes Ganeran (822 m.), Eretza (883 m.) y la lente urgoniana de la Peña de Akendibar o Pico de la Cruz (800 m.) (217). A 60 metros por encima del valle donde se emplaza la barriada de Areatza (Arenaza), de la que toma el nombre, en la zona en que se produce un estrechamiento del mismo.

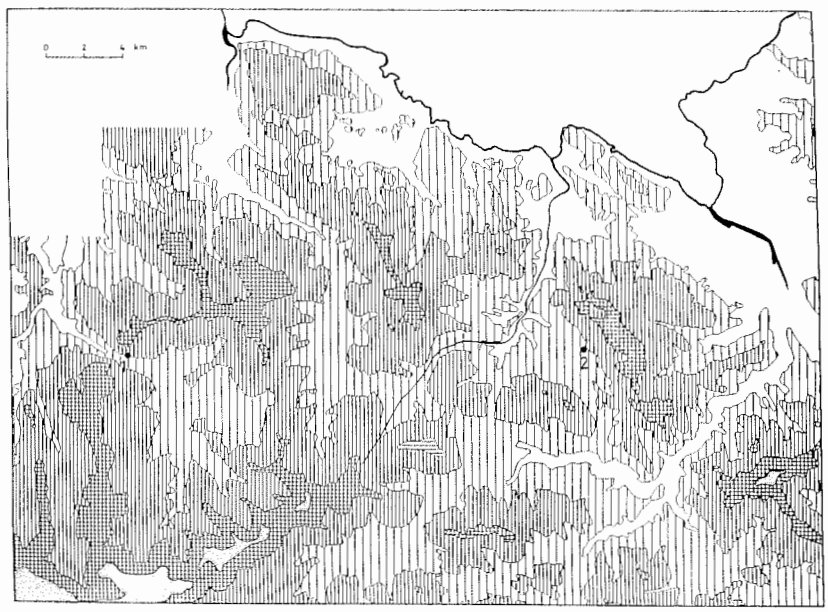


Fig. 89: Plano con la situación de las cuevas de Benta Laperra (nº 1) y Areatza (nº 2) en la región histórica de Enkarterri. Curvas de nivel de 100, 300, 600 y 900 m.

El valle conforma hacia el SE. la barriada de San Pedro de Galdames, que agrupa a una serie de entidades menores, como Zubiaga. En los bordes de la misma y escalando hacia la montaña aparecen otros barrios, como Garaizabal (Garay), Akendibar, Urallaga (deshabitado) o Gorostitza. Hacia el N. el valle se estrecha y encaja, conformando la barriada de La Aceña (Atxuriaga). Hacia el S. aparece otra zona de relativa amplitud, con una serie de caseríos y barriadas, como Etxebarria (Chávarri), Umaran,... Por fin en el borde de una colina que divide el espacio del valle en dos se emplaza la barriada de San Esteban, con otra serie de entidades menores. La vegetación natural, como el entorno en general, está fuertemente alterada por la explotación de las minas y más modernamente por la expansión de plantas industriales. Las zonas más elevadas están ocupadas por pastos naturales en donde se expanden los brezales, argomales y helechales característicos. En las laderas se encuentran zonas no muy extensas ocupadas por robledales, en fase juvenil o en proceso de degradación. En los roquedos

(216) El río aparece citado en la cartografía reciente con diversos nombres: Koliza, Mercadillo, Mayor o Somorrostro, de acuerdo con los tramos del mismo.

(217) Departamento de Urbanismo, Vivienda y Medio Ambiente del Gobierno Vasco 1990. En este mapa los topónimos están citados de manera diversa a los enunciados aquí. Las equivalencias son las siguientes: Ganeran = Gramerán; Gasteran = Aldápita.

se expande el encinar cantábrico, siempre muy degradado. El hayedo se reduce a algún testimonio aislado (v. op. cit., hojas «Santurtzi» 61-I y «Güeñes» 61-III). Los terrenos sobre los que se asienta la cueva son calizas urgonianas. Siguiendo el mapa citado E: 1/25.000 (hoja 61-I, «Santurtzi») las coordenadas U.T.M. son las siguientes: x= 492037; y= 4789775. Las coordenadas de la Red Geodésica Europea Unificada: Latitud: 43° 15' 38"; Longitud: 3° 5' 57". Altitud: 185 m.

2. Descripción de la cueva. La galería principal de la cueva de Areatza no es más que una parte de un complejo de galerías desarrollado en una gran amplitud y a varios niveles. Esta galería principal y sus derivaciones más inmediatas son la que ostentan tanto un yacimiento en el vestíbulo de entrada («Atarikoa») como diversas manifestaciones artísticas y depósitos prehistóricos. Es en el primer tramo de la galería principal donde se encuentra lo más relevante. Al respecto hay que señalar que, además de los que se estudiarán, la prospección de la galería proporcionó algún otro documento prehistórico (como alguna lasca), si bien por su carácter no determinante y por no poder relacionarse con ningún otro fenómeno, no lo tomamos en consideración. Sí nos demuestra, por su situación en un lugar recóndito, un conocimiento de todos los rincones de la cueva por parte del hombre prehistórico. La entrada se orienta al W. (v. plano general de la cueva en la fig. 90). El primer tramo que denominamos «Galeria Nagusia» (Galería Principal) ostenta una notable amplitud, entre 15 y 20 m. de anchura usualmente y más de 3 m. de altura, y va salvando diversos desniveles por lo que el suelo se ondula notablemente. Tiene un primer sector casi horizontal al que siguen dos depresiones alternando con dos zonas elevadas. Sobre el tramo principal confluyen diversas galerías a alturas variadas, algunas practicables por el ser humano y otras de difícil circulación.

En la primera de las depresiones y sobre un lateral elevado, aunque de pendiente no difícil de superar, nace una galería que conduce al primer conjunto de representaciones «Oreinemeen Ganbara» (Cámara de las Ciervas) (v. nº 2 del plano general en la fig. 90). Desde la entrada de la galería se puede notar la luz del exterior de la cueva, encontrándose aquella a 92 m. de la entrada de la misma. En una oquedad elevada sobre la misma entrada aparece el primer depósito, en este caso de cuerna de ciervo, «Oreinaren Gordelekua» (Escondrijo del Ciervo), (v. nº 1 del plano general, fig. 90).

Siguiendo por la galería principal, y después de salvada una depresión se accede a otra zona elevada, flanqueada por una serie de grandes bloques en un lateral y por una pendiente escalonada en el contrario, por la que se alcanza escalando una galería de largo desarrollo que desemboca sobre la principal a un nivel superior. Va acompañada de una serie de formaciones estalagmíticas que fueron parcialmente voladas en la adecuación que se hizo de la galería principal con el objeto de facilitar el paso de los mineros. Al pie de este lateral, pero en un escalón elevado sobre el suelo de la galería se localiza sobre un panel estalagmítico el gran toro pintado y grabado (v. nº 3 del plano en la fig. 90), zona que designamos «Zezenaren Tarteunea» (Tramo del Uro). Este conjunto pintado y grabado se encuentra a 173 m. de la entrada a la cueva. Sobre el mismo, en el primer tramo de una galería que desemboca en la principal a mayor altura se desarrolla el segundo conjunto ritual «Zezenaren Plataforma» (Plataforma del Uro), (v. nº 4 del plano general en la fig. 90).

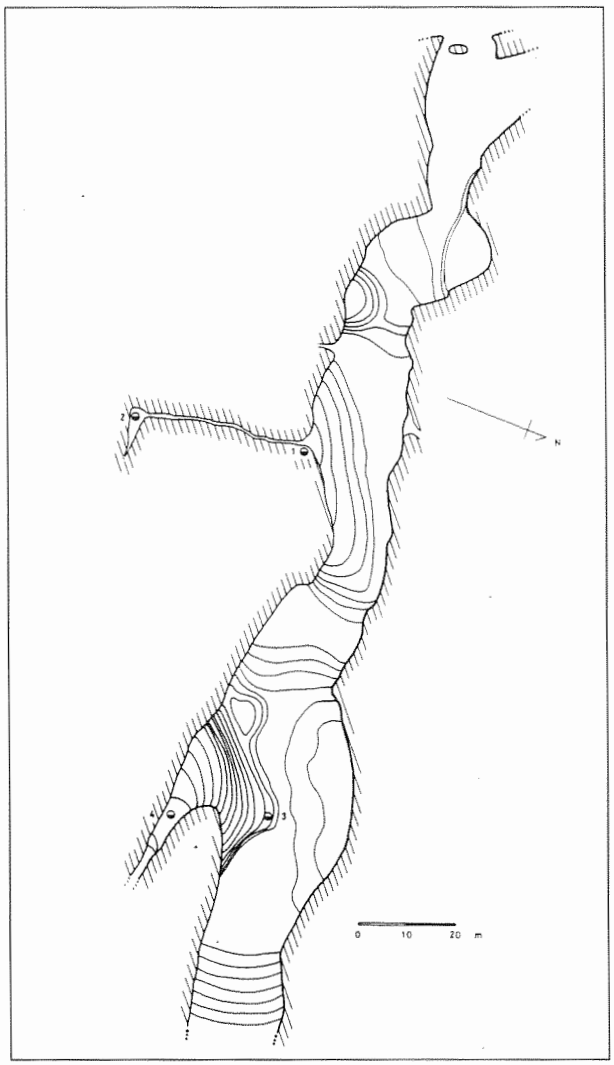


Fig. 90: Plano general de la cueva de Areatza con la situación de los cuatro conjuntos: "Oreinaren Gordelekua" (nº 1), Oreinemeen Ganbara" (nº 2), "Zezenaren Tarteunea" (nº 3) y "Zezenaren Plataforma" (nº 4).

3. Historiografía de los descubrimientos y de las investigaciones. El yacimiento del portal de entrada fue descubierto en 1962 por el G.E.V. (Grupo Espeleológico Vizcaino), (Nolte, E. 1968, 34). Se comenzó a excavar en el año 1972, prolongándose los estudios ininterrumpidamente hasta mediados de los noventa (Apellániz, J. M. 1974, 1977 y 1978 y Apellániz, J. M.; Altuna, J. 1975). El yacimiento ofrece diversos niveles y ocupaciones desde el Paleolítico superior final hasta época histórica, en la zona excavada, aunque sólo se han publicado con sistema las tres primeras campañas de excavaciones. El nivel I posee materiales romanos del s. IV d. C., mezclados con huesos humanos y otros materiales corespondientes a la Edad del Bronce y al Neolítico. El nivel II tiene una industria lítica poco significativa con microlitos geométricos asociados a hogares de habitación. Un supuesto objeto pulido permite a los autores hablar de un Neolítico «precerámico» en el que falta también la domesticación, calificado igualmente de tardenoisiense. El nivel III se formó en una fase tardía del Asturiense, el IV sería Mesolítico o Epipaleolítico y el V Aziliense.

El santuario «Oreinemeen Ganbara» (Cámara de las Ciervas) fue descubierto por Pedro María Gorrochategui y familia el 3 de febrero de 1973, completándose el conocimiento de las obras parietales los días 4.02.73 y 10.02.73. Más adelante se determinaron el resto de testimonios, el conjunto parietal «Zezenaren Tarteunea» (Tramo del Uro) el 3.03.73 y el depósito ritual «Zezenaren Plataforma» (Plataforma del Uro) el 24.07.73. El depósito «Oreinaren Gordelekua» (Escondrijo del Ciervo) fue localizado por J. Gorrochategui el año 1981. Por último, el conjunto «Zezenaren Plataforma» (Plataforma del Uro) fue excavado por J. Gorrochategui y M. J. Yarritu en una campaña arqueológica en abril de 1981 (218).

2. DESCRIPCIÓN SISTEMÁTICA Y CRÍTICA DE LAS REPRESENTACIONES. ANÁLISIS DE LOS DEPÓSITOS DE MATERIALES ARQUEOLÓGICOS ASOCIADOS

2.1 CRITERIOS METODOLÓGICOS. CONSERVACIÓN DE LAS REPRESENTACIONES

Los dibujos son calcos directos sobre las representaciones. En ellos la densidad de la pintura se representa mediante una trama de puntos, cuanto más densa mejor conservada está la pintura. Sin embargo, las zonas que en vista general son escasamente visibles, en el calco están bien representadas pues la trama básica de color es más densa de lo que se observa en esa visión general, aunque no en una mirada pormenorizada sobre la representación. Se entiende por lo tanto que los calcos son reconstructivos, en el sentido de que nos hacen explícitos ciertos restos que peor se captan visualmente. Desde este punto de vista enriquecen notablemente la información disponible sobre las representaciones y permiten un análisis más exhaustivo. Son sin embargo más rígidos que las figuras al natural en cuanto a la riqueza o variabilidad cromática, en definitiva una lectura personal (Lorblanchet, M. 1993a).

En la numeración y descripción de las representaciones se ha seguido un orden lógico, comenzando por la entrada y recorriendo todo el recinto cameral de izquierda a derecha. De esta manera quedan como las últimas de la relación justamente las dos figuras que se encuentran en la zona inferior de la cámara enfrente de las dos primeras. La dislocación de la cámara en dos planos nos hizo plantearnos otra división, primero las del inferior y después las del superior, pero hemos preferido simplificar la numeración y respetar el orden general para evitar equívocos. En el caso del panel de los uros de la galería principal, se describen de izquierda a derecha. Las medidas de situación se toman entre los puntos más cercanos de cada representación o signo a la referencia topográfica de la cueva (suelo, entrada) o a otra figura o signo. En cuanto a las medidas dentro de cada figura se toman en horizontal y no en línea recta entre los extremos conservados. Aunque existen dos repertorios previos (Grande, M. 1972 y Apellániz, J. M. 1982), no se hace una referencia en la numeración a ellos, en el primer caso por una cuestión ética (219) y en el segundo porque no existe una numeración correlativa e individual, citándose a las figuras por grupos genéricos.

Sobre las pinturas se han tomado sendos repertorios en fotografía infrarrroja y ultravioleta con el objeto de aproximarse a la cuestión del proceso histórico de degradación del repertorio gráfico. La evaluación de las lecturas en ambos tipos de fotografía se hará posteriormente, dentro de un proyecto de estudio que profundiza en esta cuestión y en la de los signos desestructurados que ocupan especialmente la parte

(218) Quisiéramos agradecer a los participantes en la campaña de excavaciones su colaboración en los trabajos arqueológicos: Libe Gaubeka, Ana Rosa González, José Luis Martínez, Ascen Salazar.

(219) La citada memoria fue elaborada, en los apartados correspondientes a «Descripción física de la caverna», «Las pinturas» y «Pinturas y grabados en el corredor de la cueva» y la parte gráfica dibujada, por Pedro María Gorrochategui. Las fotografías fueron obra de J. Carlos Santamaría Ruiz de Alegría. Al autor de la publicación se deben los cuatro primeros párrafos de la introducción y los párrafos finales, así como alguna otra pequeña e intrascendente intercalación en los otros apartados. No podía ser de otra manera puesto que ni siquiera vió la cámara de las ciervas. Por causas desconocidas los coautores no aparecieron en la publicación.

inferior de la cámara, entre otros aspectos. Debe señalarse que la fotografía ultravioleta permite una aproximación mejor al proceso de realización de las representaciones y completa la información registrada con luz normal. Por ello se citan algunas cuestiones determinadas por ella aunque se desarrollen con posterioridad dentro de ese programa complementario de estudio del santuario.

• La conservación del conjunto de la cámara es muy deficiente por efecto del agrietamiento y desconches de la pared de la caverna, proceso que ya se debía dar cuando se realizaron las figuras pues en alguna de ellas la pintura se desarrolla encima de desconche. Estos desprendimientos son más notorios en la actualidad que cuando se descubrieron las representaciones, en un proceso de destrucción acelerado que aparentemente podría relacionarse con las vibraciones que transmite la cantera colindante con la caverna, abierta con posterioridad al descubrimiento del santuario.

Las diferentes alteraciones que afectan al conjunto han sido determinadas (Hoyos, M. 1993, 55-62): 1) desaparición de la pintura por acción del agua de circulación laminar y condensación de la atmósfera, fenómeno generalizado en la «Oreinemeen Ganbara» (Cámara de las Ciervas); 2) descamación y desprendimiento de plaquetas de la roca soporte, que afecta a la totalidad de las representaciones de la cámara, en proceso recientemente acelerado; 3) recrecimiento de costra cristalina que ha levantado la pintura (grupo 3, reps. 5 y 6). Según el autor, los desprendimientos de plaquetas están directamente relacionados con la presión de crecimiento de los cristales de sulfato cálcico y el grado de fisuración de la roca, mientras que la formación de cristalizaciones puede deberse tanto a una composición específica de la roca en la zona del santuario como al cierre hermético del mismo, al tiempo que las vibraciones de las explosiones de la cantera contigua pueden ampliar las fisuras, favoreciendo la precipitación de yeso y consiguientemente el desprendimiento de plaquetas.

2.2 EL DEPÓSITO «OREINAREN GORDELEKUA» (ESCONDRIJO DEL CIERVO)

Depósitos definidos en las cuevas han sido atestiguados desde siempre, si bien en general se les ha prestado escasa atención, (Clottes, J. 1989b). Los restos recuperados en las galerías (se desarrolla esta cuestión en la parte 1ª, ap. 5.4.1, «Los restos materiales rituales y de frecuentación del espacio cavernario», p. 103) se pueden también paralelizar con restos relevantes aparecidos en la excavación de algunos yacimientos, como Erralla (Altuna, J.; Baldeon, A.; Mariezkurrena, K. 1984 y Altuna, J.; Baldeon, A.; Mariezkurrena, K. et Alii 1985). Todos ellos pueden representar un papel que se podría observar en el arte parietal en las representaciones aisladas de cornamentas, como en Altamira, es decir, reflejan acciones explícitas en la mayoría de los casos. En este sentido no vemos por qué no puede representar un determinado objeto un papel semejante al de una representación pintada de ese mismo objeto o del animal a quien pertenece. Esa es la razón de que se incluyan los depósitos en el análisis del santuario paleolítico.

Se localiza en el mismo acceso a la «Oreinemeen Ganbara» (Cámara de las Ciervas), (v. fig. 90, nº 1). En la misma boca de la galería hay una cierta oquedad, a una altura superior, donde se encuentra el conjunto. El lugar puede parecer en principio de acceso muy difícil, por encontrarse el techo a unos 6,5 m. del suelo de la galería (v. fig. 91). Sin embargo el acceso es muy fácil de realizar desde el primer tramo de la gale-

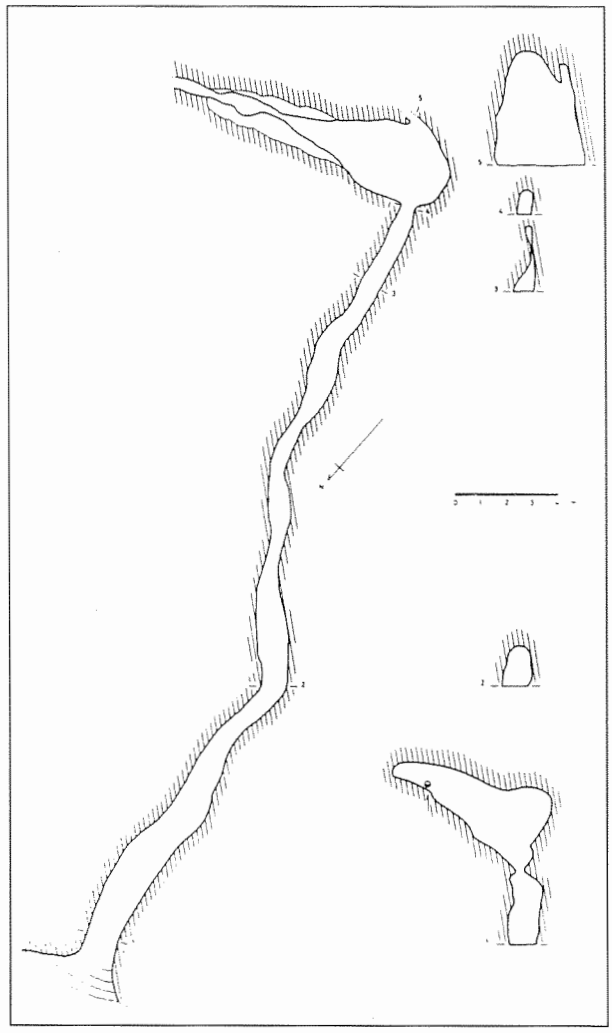


Fig. 91: Areatza, plano de la galería con el depósito "Oreinaren Gordelekua" y la cámara "Oreinemeen Ganbara".

ría, aprovechándose de los resaltes laterales de ambas paredes. En todo caso está en un lugar suficientemente discreto como para que no haya sufrido alteraciones importantes hasta nuestros días, y de ahí el nombre, «Oreinaren Gordelekua» (Escondrijo del Ciervo). La única modificación a la deposición original ha debido consistir en que algún fragmento más pequeño no ha sido retenido por los mayores y ha tendido a desplazarse hacia abajo por la ligera pendiente donde se encuentran.

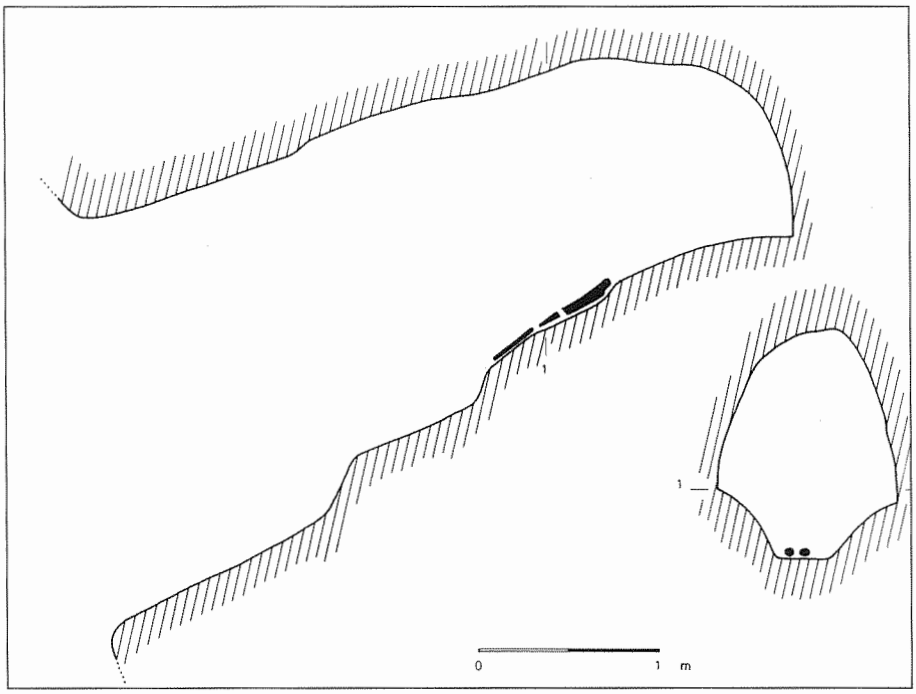


Fig. 92: Areatza, plano del depósito "Oreinaren Gordelekua".

Hace el efecto de una corta galería, con dos niveles, ambos en fuerte pendiente, con una longitud de unos 6 m. (v. fig. 92). El superior, que es el que tiene el depósito, está escalonado en 4 niveles menores, encontrándose los restos en el tercero, aun cuando el último es el más horizontal. No se puede rechazar el que los huesos se hayan ido desplazando por la pendiente, tal como parecen distribuirse en el lugar actual en que se encuentran. La sección de la galería es redondeada y relativamente amplia, pero las paredes están abombadas en la zona inferior, por lo que queda un estrecho pasillo por el que circular, de escasamente 30-35 cm. de anchura, donde se colocan los restos óseos. En la zona final, la anchura es de 1 m. y la altura de 1,25 m. Los restos están en pendiente, en dos planos, siendo mayor la pendiente del tramo inferior.

Aunque desde su descubrimiento se dejó en su lugar original y falta por lo tanto el estudio de un especialista, parece corresponder a una cornamenta de ciervo, fragmentada en diversos trozos (es evidente que también podría ser la combinación de varias cornamentas, pero para el caso, la significatividad del conjunto, no es muy relevante). Consta de una serie de fragmentos de huesos, correspondientes a la cornamenta de uno o varios ciervos, agrietados y acorchados (v. fig. 93). Son 17 fragmentos, dos pertenecientes al cráneo o base de la cornamenta (nos. 6 y 16), dos a la zona inferior de los dos candiles principales (nos. 1 y 4), dos al desarrollo de los dos ramales en altura (nos. 13 y 15), 8 correspondientes a ramales secundarios (nos. 2, 3, 7, 9, 10, 11, 12, 17) y otros 3 de más difícil adscripción.

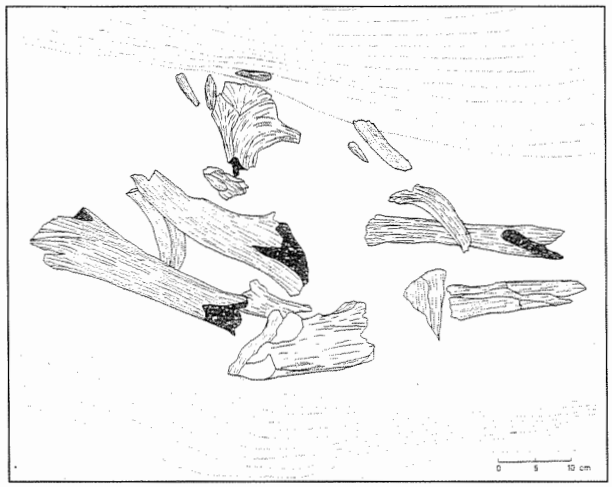


Fig. 93: Areatza, conjunto de restos óseos del depósito "Oreinaren Gordelekua".

Un fragmento de la cuerna se ha datado mediante el C14, gracias al uso del acelerador. El resultado, 6.020 ± 150 B.P. (Ua-3230), no parece satisfactorio si aceptamos, como parece, que debe corresponder al Paleolítico superior. Nos preguntamos si en esto tiene algo que ver el hecho de haber permanecido permanentemente expuesto al aire de la caverna, en condiciones semejantes a las del otro depósito «Zezenaren Plataforma» (Plataforma del Uro), cuya datación tampoco es satisfactoria.

2.3 DESCRIPCIÓN DE GRUPOS Y REPRESENTACIONES

En la relación se omiten una serie de representaciones, generalmente signos, recogidas en catalogaciones anteriores (220). La relación espacial general y el desarrollo iconográfico del repertorio gráfico se recogen en el desplegante 3, al final del libro.

2.3.1 El conjunto de la «Oreinemeen ganbara» (Cámara de las ciervas)

2.3.1.1 Descripción de la cámara. La cámara de las ciervas «Oreinemeen Ganbara» se sitúa al final de un corredor de 33 m. de longitud. Este tiene una entrada notable de 6,3 m. de altura y 1,2 m. de anchura pero se va estrechando paulatinamente a medida que se progresa por él hacia el fondo, de tal manera que la anchura mínima se encuentra en el punto final de acceso a la cámara (1 m. de altura por 0,56 m. de anchura), (v. fig. 91). El suelo es básicamente horizontal, con una acusada y corta elevación en el último metro de acceso a la cámara, lo que unido a la estrechez de la galería dificulta relativamente el paso, haciéndose el último tramo a rastras. La cámara propiamente dicha tiene forma alargada y se dispone en dos niveles, comunicados por una corta y acusada pendiente, con un desnivel total de 3,25 m. (v. fig. 94) entre el punto más alto, al fondo, y el más bajo, a la entrada. Se desarrolla por un total de 16,5 m^2, a nivel de suelo.

El nivel inferior, «Ganbarako Behekaldea», tiene forma circular y con ligera pendiente hacia la entrada, con una anchura de 3 m. y una altura de 4,66 m. Agrupa a las representaciones 1, 2 (en la pared izquierda según se accede a la cámara), 12 (en la pared de enfrente según se entra a la misma), 13 y 14 (en la pared derecha). En general se puede decir que el espacio decorativo está escasamente aprovechado pues la zona de lienzo vacía es muy superior a la decorada.

El nivel superior, «Ganbarako Goikaldea», se encuentra al fondo, a una cota superior en 1,8 m. al inferior y con una altura que varía de 1,85 m. en el comienzo del espacio decorado a 75 cm. al final, donde la cueva se convierte en una gatera de más de 2,5 m. de longitud sólo practicable arrastrándose. La anchura máxima es de 75 cm. y la mínima de 25 cm. El suelo de esta zona superior, relativamente horizontal se desarrolla en ligero declive hacia la zona inferior. En esta zona la pared derecha está ligeramente abombada en vertical, de manera más acusada en la izquierda, siempre descrito en el sentido de la marcha desde la entrada al fondo, lo que da al lugar mayor amplitud. Este abombamiento se produce también en horizontal, como puede verse en el plano, por lo que las paredes están segmentadas en 4 concavidades separadas nítidamente por resaltes rocosos, dos en cada pared. El tramo está completamente decorado, desarrollándose en cada concavidad un grupo compuesto por dos figuras asociadas, al menos en tres de los casos y posiblemente en el cuarto. La coherencia de las representaciones plasmadas en el lugar aboga por la existencia de un plan decorativo de este conjunto, algo que consideraremos en el estudio posterior.

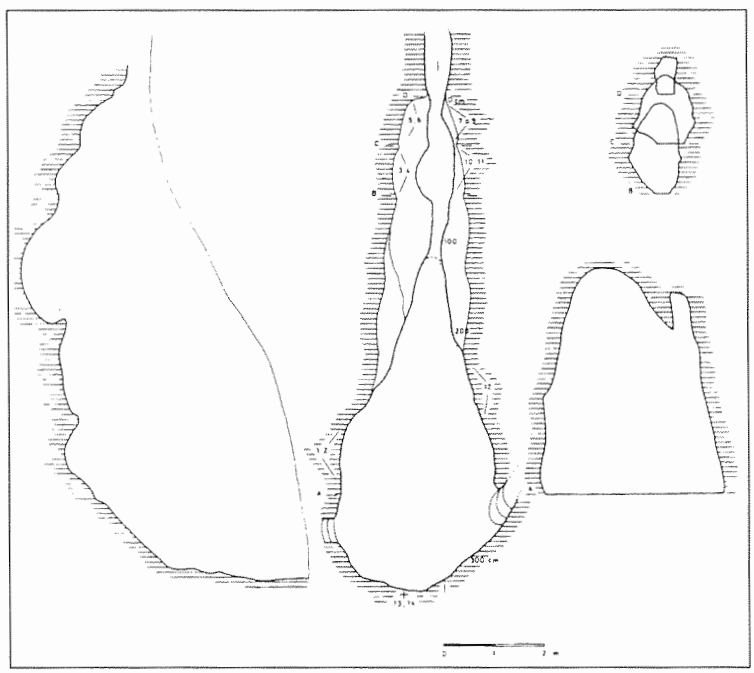


Fig. 94: Areatza, plano del conjunto "Oreinemeen Ganbara".

(220) No se han catalogado en este repertorio una serie de elementos que se recogen en Grande, M. 1972, Apellániz, J. M. 1982 y Casado, P. 1977, 42-43. Se trata de los siguientes: 1) Trazos lineales en negro sobre alguna representación de la cámara, especialmente la 1 (alguno de ellos es posterior al descubrimiento de las pinturas y el resto será objeto de estudio expreso para determinar si son subactuales o antiguos); 2) Panel de grabados localizado entre la cámara de las ciervas y el panel de los uros (parecen corresponder con líneas naturales); 3) Trazo fino o línea dorsal en rojo a la derecha del panel de los uros. Entre los restos dudosos son estos últimos los que más se aproximan a lo que puede ser una representación figurada. No hay sin embargo plena seguridad sobre su atribución y en la actualidad han sido seriamente degradados por la actuación de incontrolados; 4) Puntos pintados en rojo en la galería después del panel de los uros. A pesar de una aparente similitud técnica con el tamponado prehistórico nos parecen más bien afloramientos de óxido en la colada estalagmítica, formados por causas naturales.

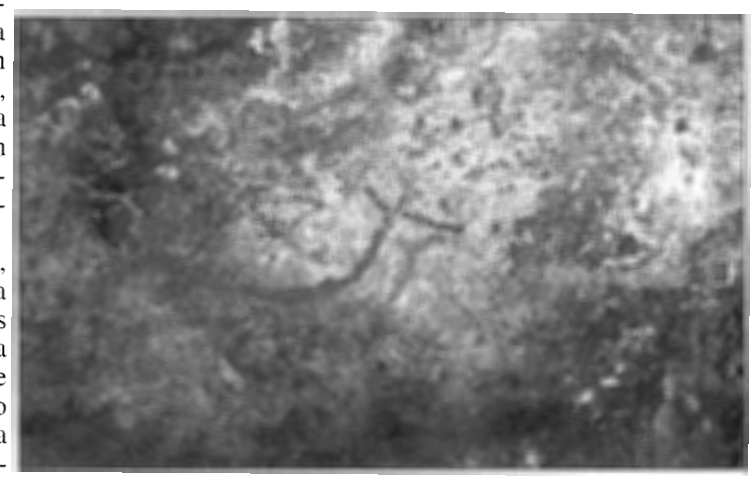
2.3.1.2 Huellas rituales en el conjunto «Oreinemeen Ganbara» (Cámara de las Ciervas). En este apartado queremos dejar constancia de 4 elementos significativos de este conjunto: 1) el depósito ritual de entrada a la galería que conduce a la cámara de las ciervas, «Oreinaren Gordelekua», ya comentado; 2) las huellas de pulimento de las paredes en los salientes próximos a la zona más baja y cercana al acceso a la cámara, signo de un paso continuado; 3) unas alteraciones de la pared derecha de la cámara una vez ingresado en la misma, consistentes en huellas cortas realizadas con un objeto punzante, y cuya única explicación parecería humana; 4) trazos de carbón, tiznaduras, que podrían interpretarse como huellas de reavivamiento de antorchas, relativamente abundantes en el nivel inferior de la cámara, afectando a la cierva 1 y al área colindante con la cierva 12, y sólo puntualmente observables en la zona superior. La primera cuestión ya ha sido tratada y en cuanto a las alteraciones y las tiznaduras, ambas cuestiones quedan pendientes de una investigación posterior que se ha puesto en marcha, con el objeto de determinar su naturaleza y el momento de su realización, si prehistórico o subactual.

En la cuestión de los lustrados parietales, en la descripción se ha comentado que la galería se va estrechando a medida que nos acercamos a la cámara. Además, la marcha se hace más incómoda porque a mitad de altura existe una cornisa en la pared, residuo de un antiguo nivel de la corriente que la formó y que se desarrolla en toda su longitud. Precisamente en el tramo final de la galería esta cornisa muestra un pulimento que no parece poderse atribuir más que al paso continuado de visitantes a la zona decorada. Este pulimento fue perfectamente observable desde el primer momento en que se descubrió la decoración parietal (221), y no se puede relacionar con animales pues no existen oseras ni otras huellas asimilables al paso de los mismos. Si, como parece, la razón es la apuntada, podríamos pensar que en un santuario de este estilo, con una cámara desviada de la galería principal, hay una cierta compensación entre la situación de la zona decorada en un lugar reservado, de acceso no inmediato aunque de escasa dificultad, y el hecho de que pudo ser muy frecuentado.

(221) En otras cuevas se han señalado pulimentos en afloramientos rocosos de las paredes debidos al paso continuado de animales, particularmente del oso de las cavernas, como en Pech-Merle (Lorblanchet, M. 1981, 218-219), si bien en estos casos se asocian a oseras y huellas de zarpazos en las paredes que evidencian una frecuentación continuada del espacio, huellas de las cuales no tenemos datos en la cámara de Areatza. Lustrados también se atestiguan en la cueva de Aldène (Vialou, D. 1979a, 5), o Lascaux (Laming-Emperaire, A. 1962, 262), donde se señala la existencia de diversas zonas con frotamientos, signos de frecuentación del lugar; y también en otros lugares (op. cit., 265-266).

2.3.1.3 Grupo 1: reps. 1 y 2, «Ganbarako Behekaldea» (Zona inferior de la cámara)

Se localiza en la pared izquierda de la cámara, la primera una vez que se accede a su interior. Se sitúa a 80 cm. de la entrada (v. fig. 94, números 1 y 2). Se compone de dos figuras de cierva incompletas situadas en dos planos paralelos y convergentes (v. fig. 95 y fot. 19).



Fot. 19: Areatza, grupo 1, reps. 1 y 2, ciervas pintadas en rojo en la parte inferior, lateral izquierdo, de la sala "Oreinemeen Ganbara".

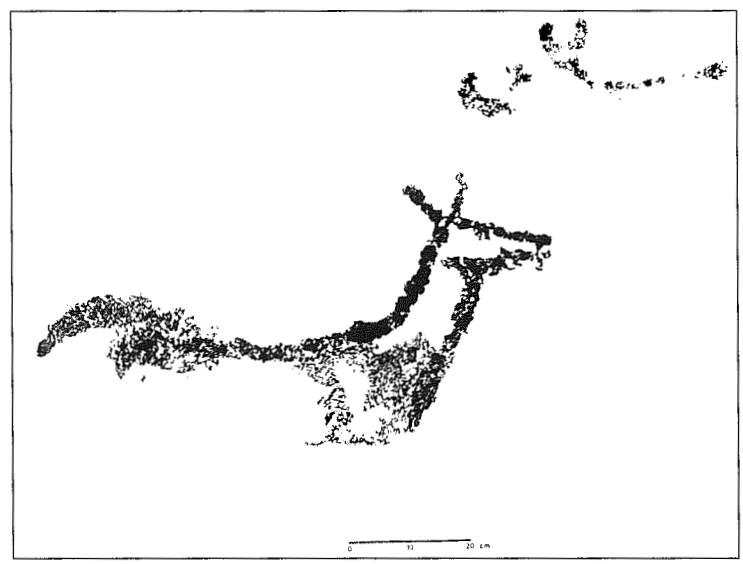


Fig. 95. Areatza, grupo 1, reps. 1 (izda.) y 2 (dcha.).

A) Rep. 1: Cierva pintada en rojo. Se encuentra a 80 cm. de la entrada y a 90 cm. del suelo de la cámara. En posición horizontal, mirando a la derecha del espectador (v. fig. 96 y fot. 20) (222). Mide de hocico a lomo 84,5 cm., en horizontal. Es la figura inferior del grupo. Se trata de una figura incompleta de contorno y rellenos internos, en dos tonos diferentes de rojo: 1) oscuro en la línea dorsal desde el hocico a la zona central del dorso; 2) claro desde el hocico hasta el pecho. Sea porque se ha variado el plan decorativo, porque se ha modificado en varios momentos o por otras razones, la figura aparece como el resultado de un proceso de realización (v. ap. 3.4, «El proceso de ejecución...», p. 241). El relleno es más difícil de precisar por su mala conservación. En el lomo parece ostentar alguna adición. En efecto, en esa zona se observan dos líneas dorsales, lo que indica una corrección que podemos interpretar en la búsqueda de un mayor alargamiento de la representación, dado que el segundo lomo desarrolla un poco más la fórmula de cabeza/cuello/línea dorsal característica de las representaciones de ciervas (v. fig. 97 y fot. 21).

La técnica empleada es la de punteado o tamponado grueso yuxtapuesto en el contorno, especialmente claro en cabeza y cuello, conformándose un trazo grueso en la línea dorsal y parte inferior del cuello, y tinta plana difuminada en el interior. Además de la línea de contorno se realizan diversos rellenos, posiblemente en tinta plana, mal conservados, en la parte inferior del cuello del animal y entre el pecho y la cruz del mismo. El juego de dos colores parece buscado a propósito pues las dos líneas más marcadas se observan nítidamente sin que haya que suponer ninguna corrección (v. fig. 98 y fot. 22). Se ha realizado sobre capa estalagmítica blanco-amarillenta, capa que ostenta algunos pequeños desconchados, sobre todo en la zona de las orejas y en el ojo, parcialmente perdido. Aprovecha en el cuello un resalte estalagmítico para reforzar la línea de contorno.

Se ha trazado del animal la zona superior del cuerpo, detallándose el pecho, cuello, sombreado interno de la mandíbula. Se deja sin cerrar el contorno nasal-bucal por lo que son independientes los tra-

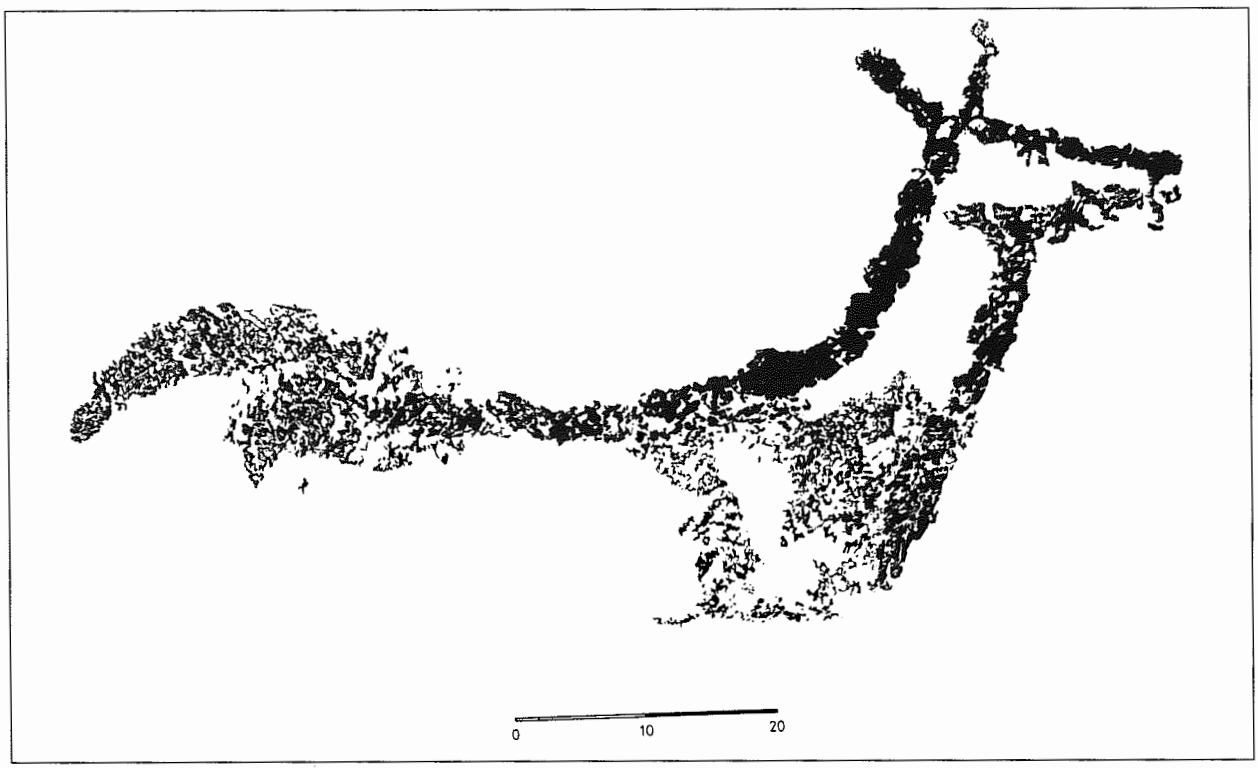


Fig. 96: Areatza, grupo 1, rep. 1, cierva pintada en rojo.

(222) En las figuras los símbolos que se emplean son los siguientes: línea continua, grabado; zona punteada, pintura; punto y raya, línea aprovechando elemento natural, particularmente una grieta.

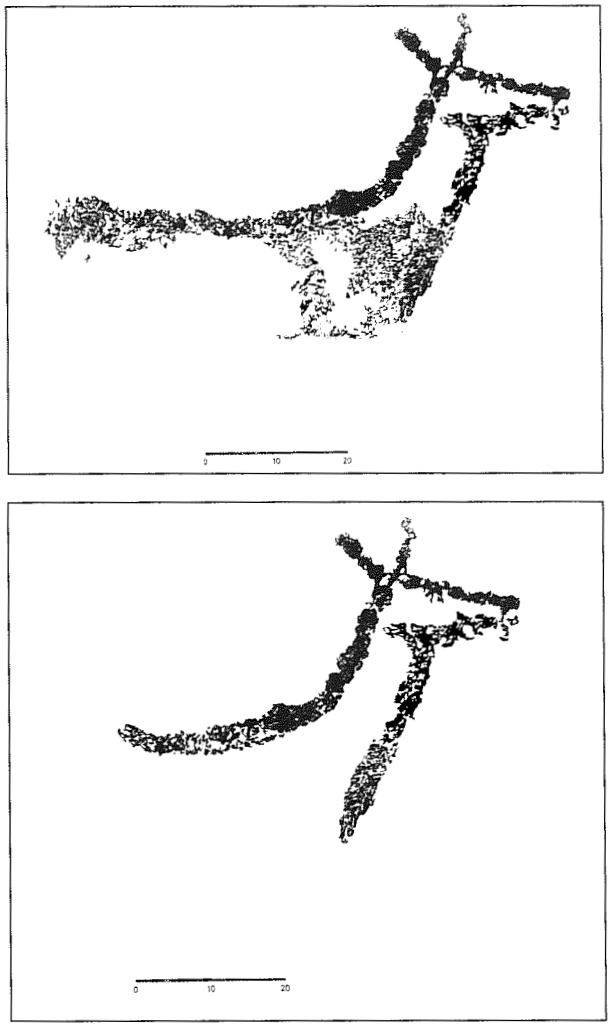
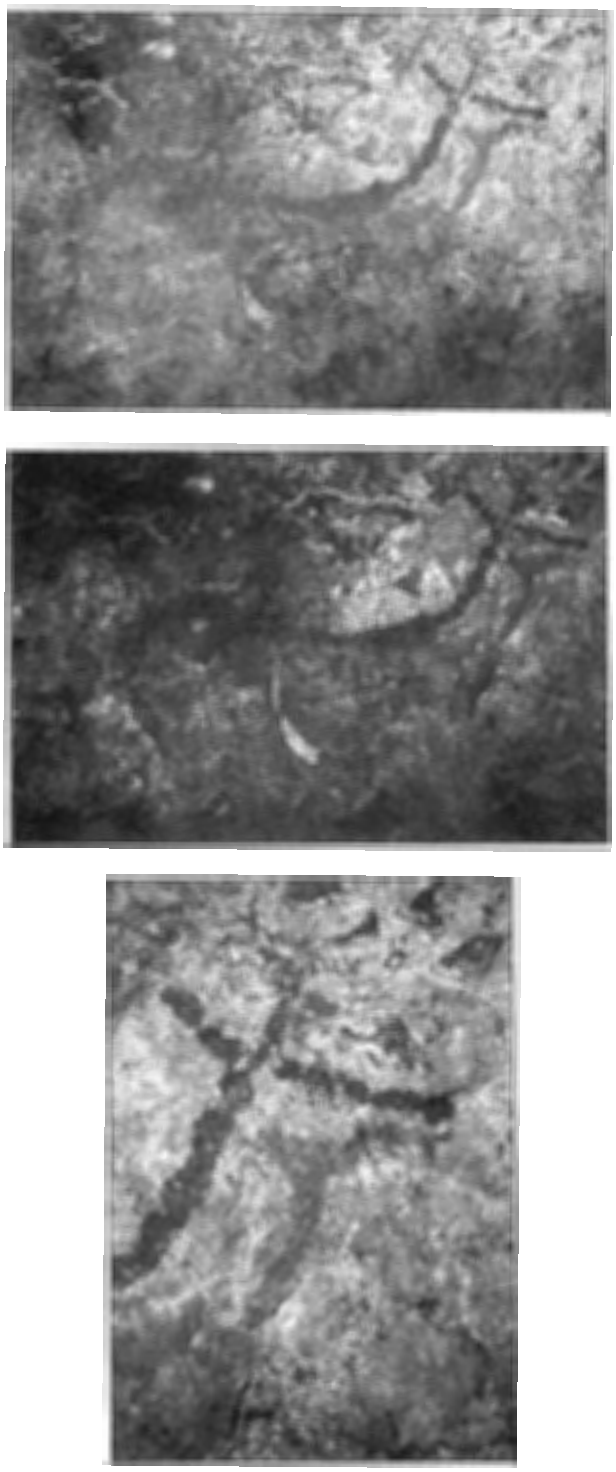


Fig. 97 (sup.): Areatza, grupo 1, rep. 1, cierva pintada en rojo sin la adición en el lomo.
Fig. 98 (inf.): Areatza, grupo 1, rep. 1, cierva pintada en rojo reducida a la trama fundamental de contorno.

mos superior e inferior y se detalla la línea frontal de la cabeza con la típica inflexión. El ojo se representa mediante un punto alargado, dos orejas en «v», línea dorsal con abultamiento ligero en la cruz, doblada y engrosada en el lomo, que puede ser una rectificación. Por último, aparece un relleno desde la cruz al pecho.

Desde su descubrimiento hasta hoy no ha tenido alteraciones excesivas, aunque es de notar la adición de una mancha carbonosa en el ojo. Esta debe tener su origen en varias líneas paralelas, una especialmente notoria, trazadas al carbón en el interior del cuerpo del animal, que habría que plantearse si no fueron trazadas en la época en que la cueva fue frecuentada por los mineros. Por ello, no están catalogados en la relación

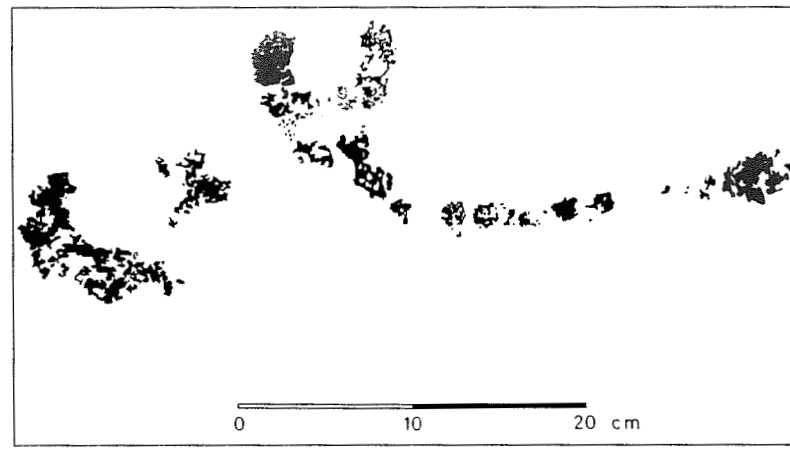


Fot. 20 (sup.): Areatza, grupo 1, rep. 1, cierva pintada en dos tonos rojos.
Fot. 21 (central): Areatza, grupo 1, rep. 1, ultravioleta de la cierva mostrando la adición en el lomo.
Fot. 22 (inf.): Areatza, grupo 1, rep. 1, cabeza y cuello de la cierva pintada en rojo.

ni el punto del ojo ni la o las líneas del cuerpo pues previamente debería resolverse la época de su ejecución (223).

Se ha realizado también una interpretación sustancialmente distinta (Apellániz, J. M. 1982, 110-111), concretándose que la figura es producto de dos pintados y de su posterior degradación, aunque no se realice un aporte documental demostrativo de estas aseveraciones (224). Parece identificar el tono claro con un momento antiguo y el oscuro con uno más moderno, aunque no lo diga expresamente. Eso no le impide concretar una primera figura de cierva con el contorno a base de tampones separados. Sin embargo este contorno entra en contradicción con la línea inferior del cuello que es según el citado autor la primitiva y que está resuelta a base de tampones yuxtapuestas o línea gruesa, cuya combinación con la anterior es obviamente imposible (225).

A mi juicio nos encontramos con una línea correctamente trazada y en plena armonía con la inferior, hasta el punto de que deja la típica separación entre la parte superior y la inferior del cuerpo, que también atestiguamos en Covalanas. Además es una línea fina y que modula el contorno fronto-nasal con una inflexión, que también se observa en la parte inferior de la mandíbula, sirviendo ambas para caracterizar la mejor cabeza de cierva del santuario. De todo lo anterior deducimos que el proceso aducido por el investigador citado parte de una interpretación de base, la de identificar el color más oscuro con un repinte sobre una línea de contorno. Sin embargo, no aporta el autor citado ninguna prueba que ayude a apoyar esta interpretación, como por ejemplo que varios contornos sean observables simultáneamente. Otras figuras, la cierva 7 de Areatza o la cierva A.9 de Covalanas muestran superposiciones o correcciones del contorno, pero en este último caso se pueden seguir con claridad los diferentes trazos o líneas de contorno. La interpretación más razonable es que el artista ha pretendido al trazar la figura, como un recurso de modelado, la realización de dos tonos diferenciados, uno más oscuro para la parte superior y otro más claro para la inferior, en una fórmula usual en el arte paleolítico. De ahí la nitidez de la línea superior, lograda a base de acumular en operaciones sucesivas, pero en un solo momento, pintura roja.



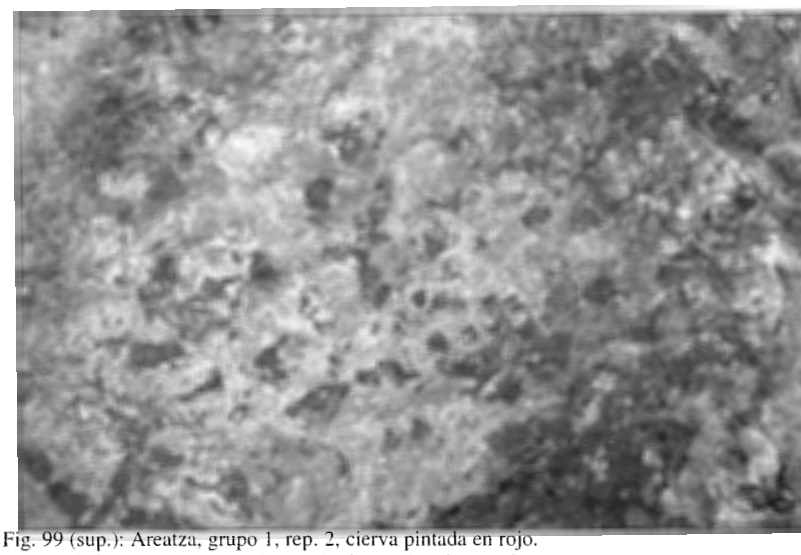


Fig. 99 (sup.): Areatza, grupo 1, rep. 2, cierva pintada en rojo.
Fot. 23 (inf.). Areatza, grupo 1, rep. 2, cierva pintada en rojo.

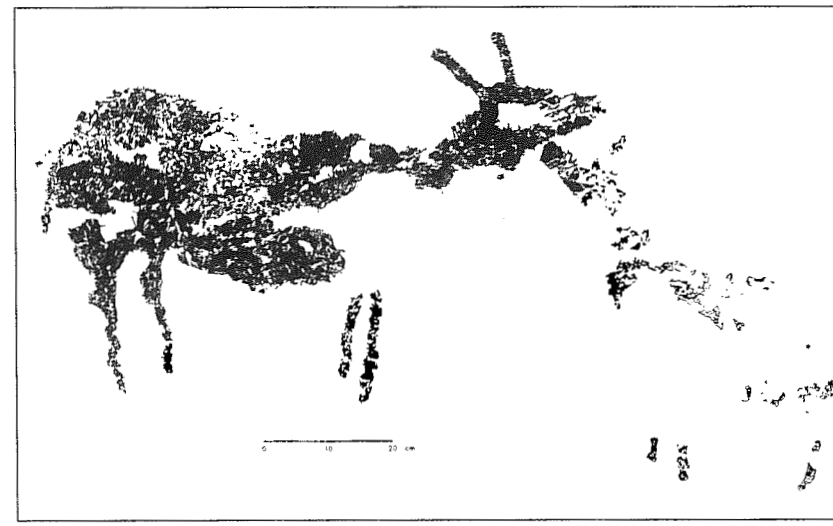
B) Rep. 2: Cierva pintada en rojo. Se localiza a 10 cm. a la derecha y encima de la anterior (v. figs. 94

(223) En Apellániz, J. M. 1982, 208, se relacionan con una reutilización posterior, prehistórica, de los santuarios paleolíticos.

(224) Se califica a esta figura como de proporciones «ligeras y alegres». Además con la cabeza triangular y sin ojos, aspectos ambos incorrectos. Expone el autor que en el lomo los tampones se han desplazado sobre el contorno originario produciendo una línea gruesa, aunque no aporta documentación justificativa de lo mismo. En realidad el hecho de que la línea sea gruesa no justifica per se esa interpretación pues la línea no denota más que un sólo momento de elaboración. La mayor amplitud de la misma y particularmente en el lomo y nalga es un recurso de modelado que puede observarse especialmente en las ciervas C.1 y C.2 de Covalanas (v. fig. 130) (Moure, J. A; González Morales, M. R.; González Sainz, C. 1990, 25 y Moure, J. A; González Sainz, C.; González Morales, M. R. 1991, 42).

(225) Expone además que se utilizó inadecuadamente la pintura en la parte superior de la cabeza, aunque tampoco muestra gráficamente la manera en que la «tinta» cayó en «churretes».

y 95 y fot. 19) y a 138 cm. del suelo, mirando a la izquierda del espectador (v. fig. 99 y fot. 23). En posición horizontal, mide de hocico a cruz 44,5 cm. Figura reducida a la cabeza y el cuello a base de puntos aislados, unidos y yuxtapuestos según la zona. Sobre capa estalagmítica que presentaba en el momento de su descubrimiento algunos desconches en la zona del morro. Se detalla la línea dorsal, con una inflexión para marcar la cabeza, las dos orejas en «u» y el morro, parcialmente perdido. El contorno de la cabeza está perdido, por lo que no se puede asegurar que el trazo interno en la única zona conservada corresponda al ojo, como parecería. No tiene ninguna alteración reciente.



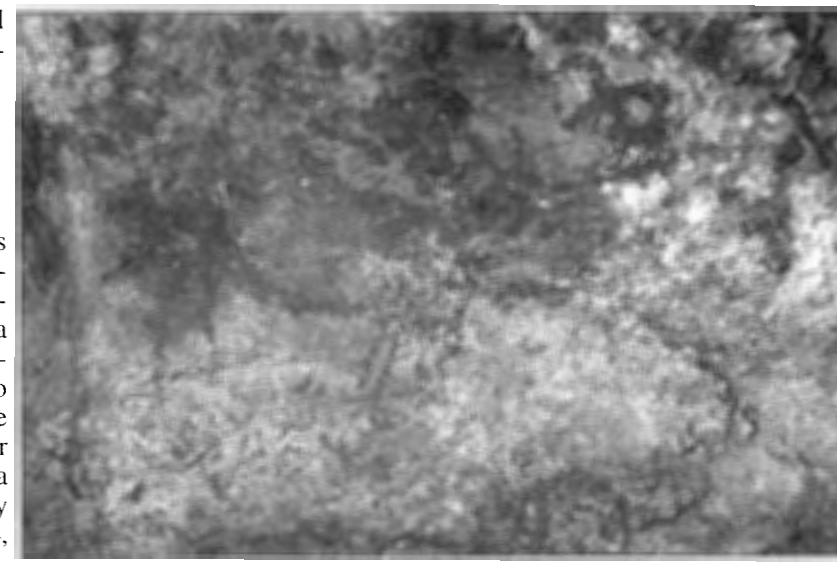
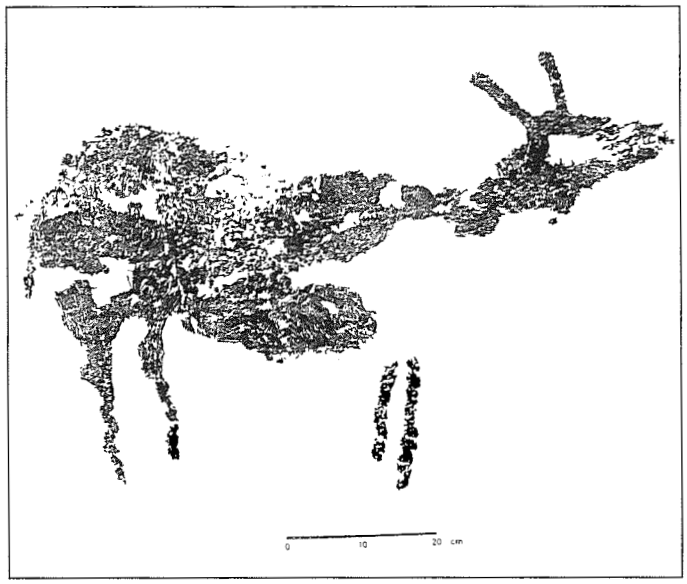


Fig. 100 (sup.): Areatza, grupo 2, reps. 3 (izda.) y 4 (dcha.), ciervas pintadas en rojo.
Fot. 24 (inf.): Areatza, grupo 2, reps. 3 y 4, ciervas pintadas en rojo en la parte superior, lateral izquierdo, de la sala "Oreinemeen Ganbara".

2.3.1.4 Grupo 2: reps. 3 y 4, «Ganbarako Goikaldea» (Zona superior de la cámara)

Se localiza este grupo y las siguientes figuras en la zona superior de la cámara «Ganbarako Goikaldea», rellenando de manera completa las dos paredes de la misma, que convergen hacia el fondo determinando una cierta forma de embudo. A 5 m. del grupo anterior (rep. 1) y a 6,3 m. de la entrada a la cámara, sobre la pared izquierda y a 94 cm. del suelo (v. fig. 94, números 3 y 4, p. 210), en la primera de las concavidades de la pared. Se compone de dos figuras de cierva pintadas en rojo, afrontadas, de tamaño diferente y con serios problemas de conservación. A pesar de esto último, los datos analizados permiten apuntar la existencia de una escena, por razones de composición y por la gradación de escala de los animales (v. fig. 100 y fot. 24). En efecto, la figura colocada más a la derecha, situada en un plano ligeramente inferior, es de menor tamaño y tiene el cuello alargado, convergiendo con la cabeza de la otra, como si fueran un animal adulto y una cría (¿madre e hija?).

Esta asociación de adulto y cría, aunque no muy frecuente en el arte paleolítico, se constata en una serie de cuevas, en arte mobiliar y parietal: 1) Morin (Gironde), asociándose en un objeto dos crías de bisonte a dos adultos, donde el animal adulto se proyecta sobre la cría que aparece incompleta, en una asociación mediante sucesión de representaciones (Deffarge, R.; Laurent, P.; Sonneville-Bordes, D. De 1975, 34, donde se recopilan otros testimonios con la misma asociación); 2) «Grand Plafond» de Rouffignac, con la cabra 112, que parece hembra por el escaso desarrollo de la cornamenta frente a otras figuras del entorno, de la que surge por su parte delantera el cuerpo, cuarto delantero, de otra cabra 117 sin cuernos y a menor tamaño, evidencia de que es una cría (Barrière, Cl. 1980a, 270); 3) La Madeleine, cría en sucesión con al menos un ciervo macho, de menor tamaño y con puntos a lo largo de todo el cuerpo, como en la obra siguiente (Nougier, L.-R,; Robert, R.



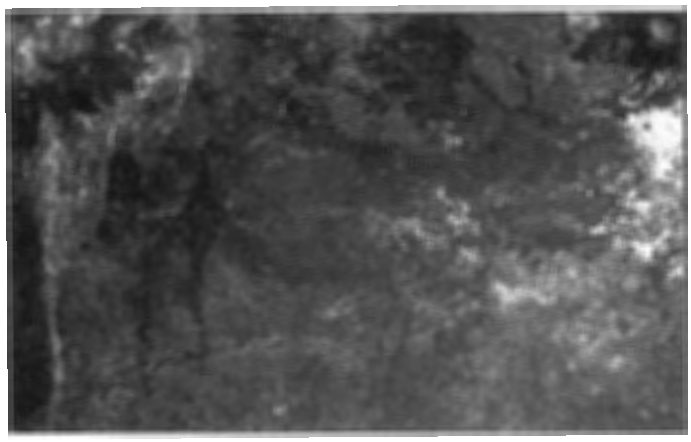


Fig. 101 (sup.): Areatza, rep. 3, cierva pintada en rojo.
Fot. 25 (inf.): Areatza, grupo 2, ultravioleta de la cierva 3 pintada en rojo.

1974, 28); 4) plaqueta de El Parpalló, clara escena de cierva amamantando a cervatillo proveniente del Solutrense (Corchón, M. S. 1974, 201) (226); 5) cueva Trinidad A, escena posible de cervato y cierva, pictograma en el que convergen ambas cabezas (Sanchidrián, J. L. 1994a, 180).

A) Rep. 3: Cierva pintada en rojo. Se ha realizado sobre la misma roca de la pared, que aparece exfoliada y fracturada, por lo que se han perdido algunos fragmentos, especialmente en el pecho y en el interior de la cabeza. No se observan alteraciones puntuales actuales, excepto la general acentuación del proceso de agrietamiento y descascarillamiento de la pared. Se encuentra a 94 cm. del suelo, en posición horizontal y mide de cabeza a cola 86 cm.; de cruz a extremo de pata delantera 41,5 cm. y de lomo a extremo de pata trasera 46,5 cm. (v. fig. 101 y fot. 24). Técnicamente es una pintura roja oscura a base de puntos yuxtapuestos en el contorno, tinta plana roja en el interior del cuerpo y relleno de puntos en el cuello. Está horizontal, aunque con el cuello alargado y ligeramente levantado. Se ha representado el animal completo, detallando las dos patas de cada par, que terminan en forma de trazo redondeado sin concretar pezuñas, aunque sí se representa el corvejón del par trasero. Las patas más alejadas se detallan más cortas, en correcta perspectiva. Las orejas en «U» y ligeramente vueltas hacia atrás. El rabo parece insinuarse corto y caído, si bien la zona trasera no está todo lo bien conservada que sería de desear. La fotografía ultravioleta muestra que primero se realizó el contorno de manera densa y algunas áreas asociadas, por ejemplo el ijar, dorso y vientre, con trazo grueso y luego se rellenó con menor intensidad y de manera más libre el interior del animal (v. fot. 25) (227).

B) Rep. 4: Cierva pintada en rojo. Se encuentra debajo y prácticamente tangente con la anterior, en un plano ligeramente inferior (v. fig. 100) y a 65 cm. del suelo. Mide de hocico al extremo de lo conservado en horizontal 47 cm. y en vertical 53 cm. (v. fig. 102 y fot. 26). Casi completamente perdida, se observa el morro y cuello y parece tener el mismo relleno y color que la anterior. De la cabeza se conservan algunos fragmentos que denotan forma triangular y una de las dos orejas. También observamos fragmentos del cuello, alargado hacia arriba, del cuerpo del animal, aunque falta toda la parte correspondiente al pecho del mismo y el lomo y grupa, y tres fragmentos de las cuatro extremidades, que acaban también en forma redondeada, realizadas mediante puntos yuxtapuestos.

2.3.1.5 Grupo 3: reps. 5 y 6, «Ganbarako Goikaldea» (Zona superior de la cámara)

Se encuentra a 52 cm. a la derecha del grupo anterior, en el mismo lateral izquierdo de la cámara y en la segunda concavidad del tramo superior de la misma (v. fig. 94, nos. 5 y 6, p. 210). Se compone de una serie de restos de muy difícil interpretación pues una formación estalagmítica ha alterado toda la zona central del espacio pintado en rojo (v. fig. 103 y fot.

(226) Otra versión y comentario extenso en Aparicio, J.; San Valero, J. 1983, 75-77 y en Villaverde, V. 1994a.

(227) Además parecen observarse varios puntos entre las patas del animal, al estilo del uro de Covalanas. Esta y otras cuestiones, como la de los signos desestructurados quedan para una investigación ulterior.



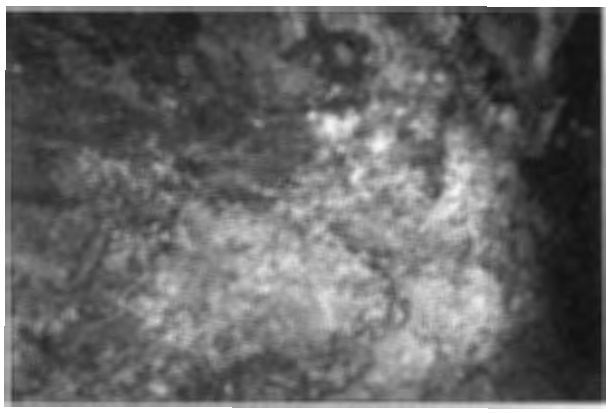
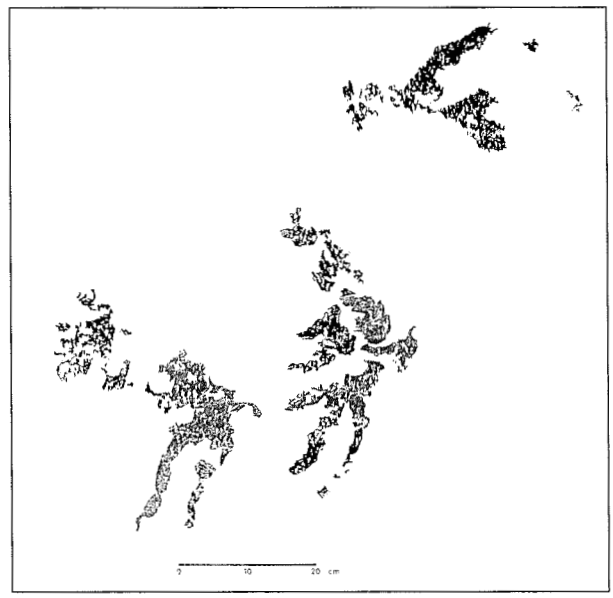


Fig. 102 (sup.): Areatza, rep. 4, cierva pintada en rojo.
Fot. 26 (inf.): Areatza, grupo 2, rep. 4, cierva pintada en rojo (derecha, entre desconchados) asociada a la cierva 3 (izquierda).



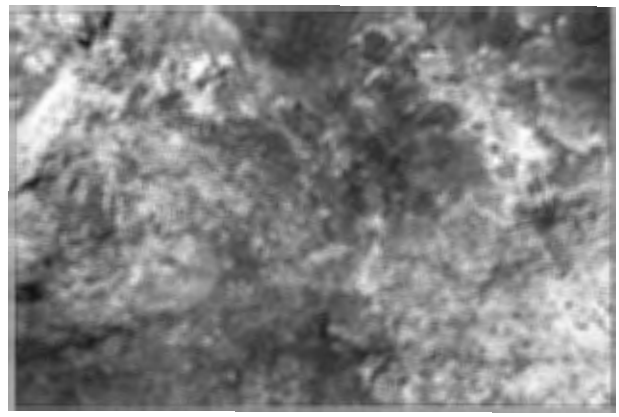


Fig. 103 (sup.): Areatza, grupo 3, reps. 5A (inf.) y 5B (sup.).
Fot. 27 (inf.): Areatza, grupo 3, rep. 5, restos de pinturas pintadas en rojo en la parte superior, lateral izquierdo, de la sala "Oreinemeen Ganbara".

27). Lo pintado se distribuye en dos zonas, que en una primera hipótesis podríamos considerar pertenecientes a dos representaciones, correspondiendo la parte inferior a ambas dos y la superior a una sola. Se encuentra a 58 cm. del suelo. Además, hay una serie de puntos enlazados a la derecha de los anteriores

A) Rep. 5A: Restos de animal (?) pintados en rojo. Se localizan en la citada inflexión o concavidad de la pared. Es una zona muy alterada por crecimientos estalagmíticos donde aparecen unos restos de pintura roja que bien podrían haber correspondido a una cierva, aunque no es posible asegurarlo hoy en día. A 52 cm. de la rep. 4 y a 112 cm. de la rep. 3, así como a 58 cm. del suelo. Mide 52,3 cm. entre los extremos pintados en horizontal. Hemos separado la zona inferior de lo conservado pues parecen determinarse las extremidades del animal realizadas mediante puntos yuxtapuestos, encajándolas con un cuerpo alargado del que se conservaría el tercio posterior y la zona del cuello y pecho del mismo plasmado mediante relleno de tinta plana (v. fig. 104). Con estos restos también podría encajar una posible cabeza triangular e incluso los restos de las orejas. Entiendo que esta interpretación debe manejarse a manera de hipótesis pues los restos conservados no permiten una lectura fiable.

B) Rep. 5B: Restos de pintura en rojo. Para definir estos restos habría que interpretar previamente con corrección el conjunto, algo que como he dicho anteriormente es muy problemático (v. fig. 105).



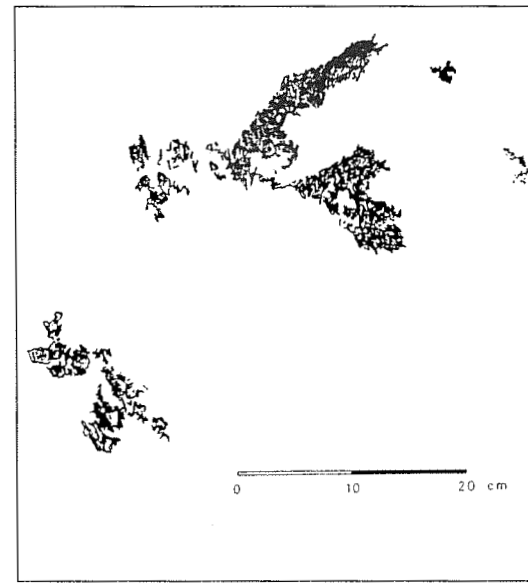


Fig. 104 (izda.): Areatza, rep. 5A, restos de animal pintado en rojo. Fig. 105 (dcha.): Areatza, rep. 5B, restos de pintura en rojo.

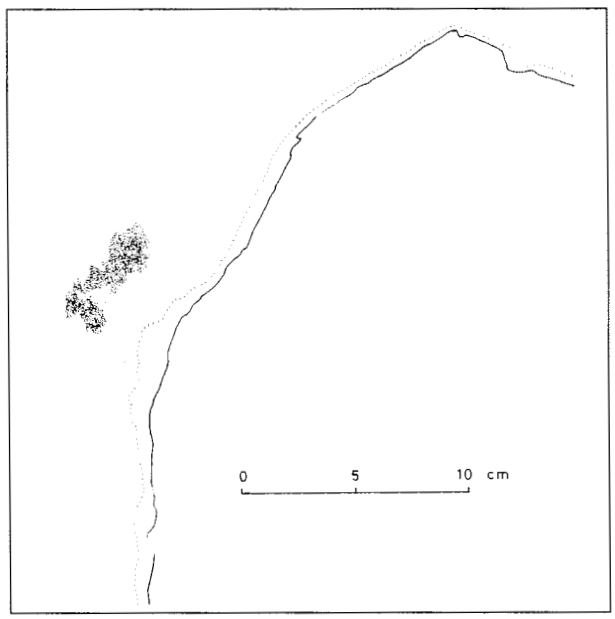
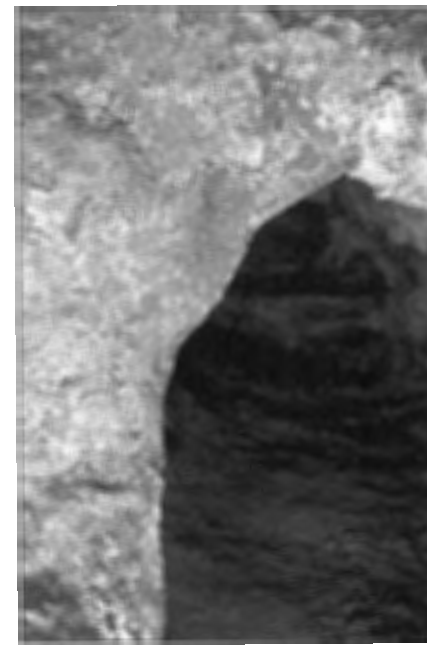


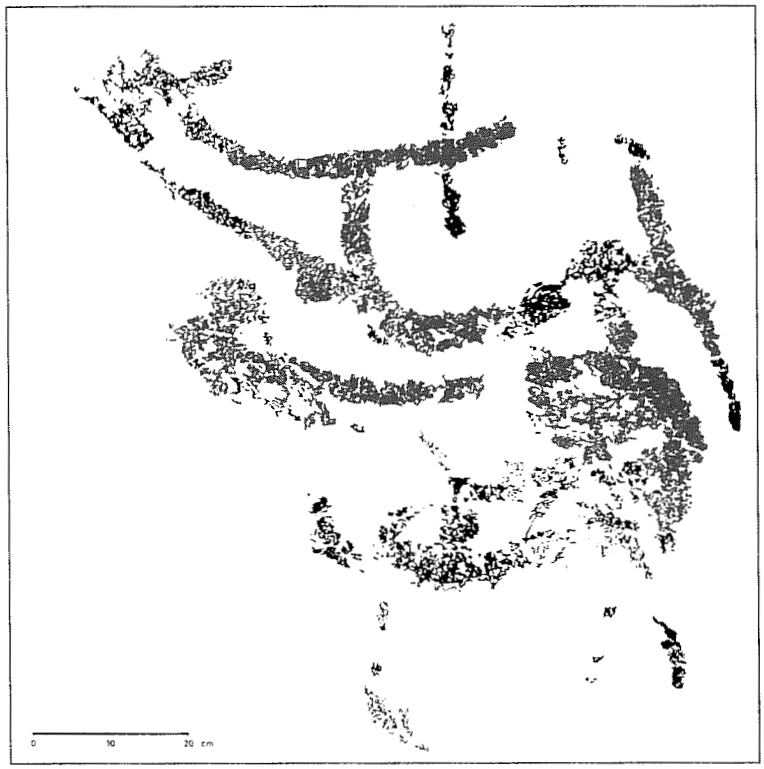
Fig. 106: Areatza, rep. 6, serie de puntos en rojo.



Fot. 28: Areatza, grupo 3, rep. 6, puntos en rojo junto a la gatera del fondo.

Aceptando la interpretación de la representación anterior quedaría fuera de ella una zona pintada casi tangente con el lomo de ella, a 1,3 cm. (en esta misma proximidad podríamos ver una dificultad para aceptar la interpretación, aunque hay otras figuras en la cueva que son tangentes) y otra mancha 27 cm. encima y a la derecha de la citada rep. 5. La mancha superior mide de un extremo a otro, en horizontal 34 cm. En ella destacan un par de trazos más densos que pueden corresponder al contorno del animal, orejas o cornamenta, trazados en línea continua. Por lo demás no hay datos que nos ayuden a caracterizar este conjunto como uno o varios signos.

C) Rep. 6: Serie de puntos en rojo. Son una serie de 4 puntos enlazados, el inferior peor conservado, que se emplazan en el borde rocoso justo al fondo del nivel superior de la cámara, donde comienza la gatera (v. fot. 28), abajo y a 75 cm. a la derecha de la



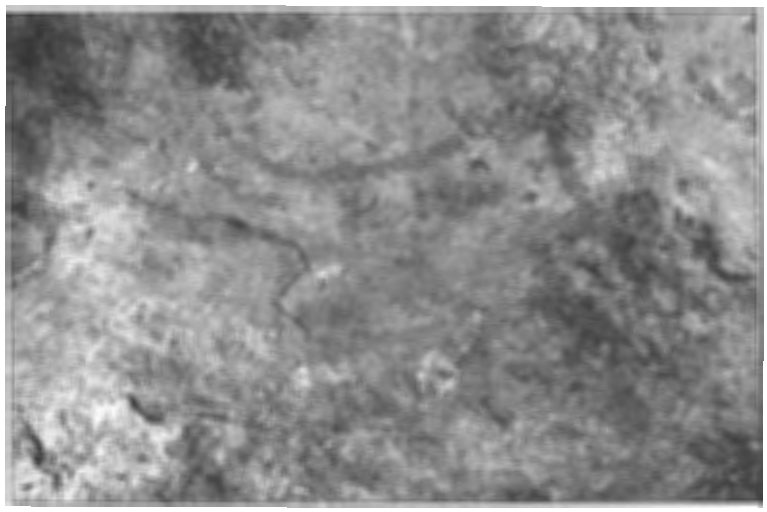


Fig. 107 (sup.): Areatza, grupo 4, reps. 7 (inf.), 8 (sup.) y 9 (signos).
Fot. 29 (inf.): Areatza, grupo 4, reps. 7, 8 y 9, dos ciervas y trazos asociados en la parte superior, lateral derecho, de la sala "Oreinemeen Ganbara".

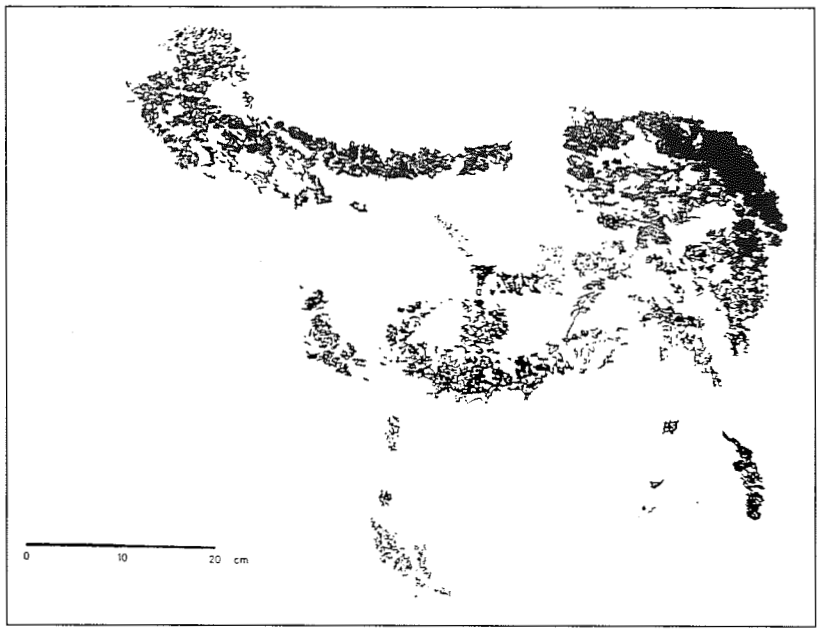
representación anterior. Forman un trazo de 10,5 cm. de longitud, inclinado unos 40º, de color rojo claro, localizado a 55 cm. del suelo (v. fig. 106). Entre los puntos y la representación anterior la pared se encuentra profundamente alterada por procesos reconstructivos y por descamaciones y de ahí que se hayan planteado diversas acciones para resolver en un futuro próximo todas las conjeturas que genera el grupo en la identificación de lo realmente trazado.

2.3.1.6 Grupo 4, reps.: 7, 8 y 9, «Ganbarako Goikaldea»

Se encuentra en la pared derecha de la zona superior de la cámara, al fondo, en una concavidad y por lo tanto enfrente del grupo 3 (v. fig. 94, nos. 7 a 9, p. 210), a 105 cm. de la representación 5 y a 85 cm. de la nº 6. Está compuesto por dos ciervas realizadas en paralelo y un signo, compuesto por dos trazos rectos, asociado a la superior (v. fig. 107 y fot. 29). Se produce una superposición parcial de la pata trasera de la superior sobre el lomo de la inferior y una superposición frustrada del tren delantero de la superior sobre el lomo de la inferior. Esta superposición doble permite una aproximación al proceso de realización del panel (v. ap. 3.4, «El proceso de ejecución...», p. 241).

A) Rep. 7: Cierva pintada en rojo. Es la figura inferior del grupo (v. fig. 107), encontrándose a 46 cm. del suelo. Mira hacia la izquierda del espectador, hacia el fondo de la cámara (que termina a escasa distancia en un agujero impracticable), en posición horizontal (v. fig. 108 y fot. 30). Mide 69 cm. de hocico a nalga en horizontal. Realizada sobre la roca, se encuentra afectada por diversos desconches de la misma, sobre todo en la zona inferior del cuerpo y especialmente en las extremidades, y con la cabeza difuminada. Se superpone parcialmente a la que se encuentra encima, pudiéndose decir que esta última es posterior a la primera. Desde su descubrimiento se observan algunas pérdidas concretas de zonas pintadas, por desconche, en las extremidades. Se ha pintado en color rojo oscuro, reforzado en la zona de contacto con la superior, en el lomo. Se compone mediante una línea de contorno a base de puntos yuxtapuestos, conformando un trazo engrosado. Lo mejor conservado es la grupa, línea dorsal, excepto cabeza, y ventral, quedando de las patas algunos restos, al menos de tres de las cuatro extremidades, en puntos yuxtapuestos. El interior del cuerpo tiene relleno, presuntamente en tinta plana, muy difuminado, que se observa en la nalga, vientre y cabeza (zona posterior). Por debajo del tren anterior parece constatarse una mancha pintada que podría corresponder a un signo, aunque dada su difícil lectura no lo hemos numerado en el catálogo.

En otra interpretación sobre esta figura (Apellá-



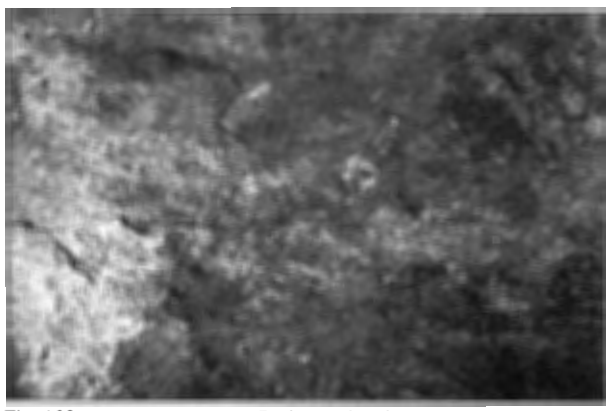


Fig. 108 (sup.): Areatza, rep. 7, cierva pintada en rojo y posible signo (inf.).
Fot. 30 (inf.): Areatza, grupo 4, rep. 7, cierva en rojo.

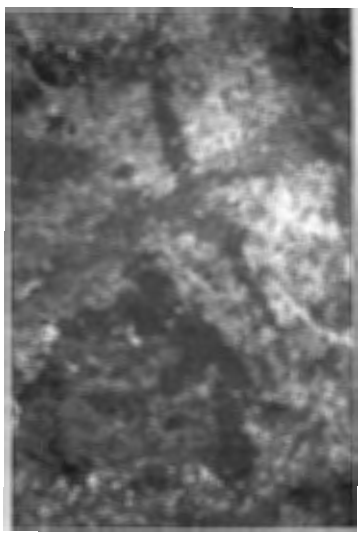
niz, J. M. 1982) se expone que primero se hizo una figura tamponada y luego se repasó formando una línea continua, aunque tampoco en este caso se reproduce gráficamente nada de lo correspondiente a esa figura primera. La supuesta banda crucial que ostenta no se observa ni en su calco (op. cit., fig. 112) ni en el nuestro. Resulta imposible de determinar con total precisión, dado el deficiente estado de conservación, pero lo que sí parece mostrar es el relleno interno que hemos señalado. Como ya he expuesto, el autor parece basar el análisis de las representaciones de Areatza en la identificación de tampones sueltos como técnica primera y de tampones yuxtapuestos como técnica segunda, aunque no lo exponga de manera explícita. De sus interpretaciones sobre esta figura y las ciervas 10 y 12 parece deducirse que todas las figuras realizadas a base de tampones yuxtapuestos antes lo han sido a base de tampones sueltos, reduccionismo excesivo y que en todo caso no se demuestra en el proceso de realización de las citadas representaciones. Aunque desde un punto de vista teórico este proceso pueda ser cierto no puede aplicarse de manera mecánica a todas y cada una de las figuras si antes no hay alguna información que permita una inferencia en ese sentido en la propia representación, como la línea de contorno repetida, por ejemplo. Por lo demás no vemos qué dificultad hay en aceptar que el contorno a base de tampones yuxtapuestos es una consecuencia de la acción repetida de aplicar tampones simples en el mismo espacio. En fin, que deben verse más que fases distintas acciones sucesivamente realizadas con el objetivo de crear una línea de contorno más gruesa y modelante, mejor definitoria del cuerpo del animal.

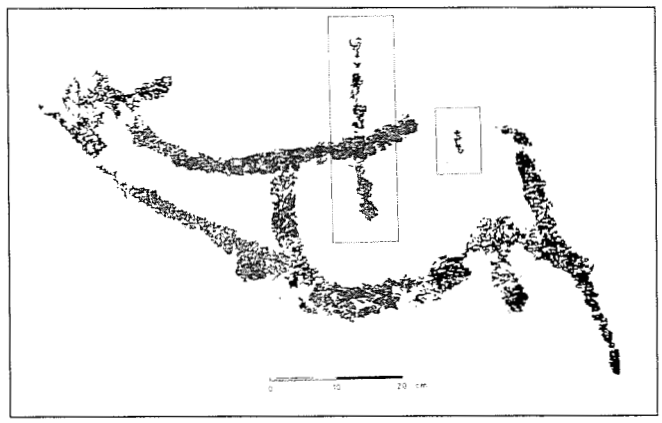
B) Rep. 8: Cierva pintada en rojo. Se encuentra encima de la anterior, con la que es tangente en una de las patas del tren trasero (v. fig. 107), y a 76 cm. del suelo, en posición horizontal, aunque algo forzada por el escaso espacio disponible, lo que determina un cuello alargado (v. fig. 109 y fot. 29). Mide 73 cm. de hocico a nalga en horizontal. Está realizada con posterioridad a la figura descrita anteriormente, lo que nos indica que existió un plan previo para realizar el conjunto. En efecto, una pata del tren trasero se superpone con la inferior (v. fot. 31). Sin embargo, en el tren delantero las patas solamente se insinúan, con el único objeto de evitar la superposición. El motivo está claro: el efecto de superposición realizado con anterioridad no fue del agrado del artista que a propósito evitó la superposición al hacer el tren delantero. Se ha pintado sobre la roca de la pared, observándose un desconche grande en el lomo y la cabeza bastante difuminada, lo que no permite completarla.

Es una pintura roja de contorno a base de puntos yuxtapuestos conformando un trazo grueso y con rellenos lineales también a base de puntos yuxtapuestos, siendo el tono rojo oscuro, aunque diferente del que ostenta la figura inferior. Figura aproximadamente horizontal aunque con el cuello proyectado hacia adelante. Se representa toda la línea de contorno y las cuatro patas, aunque las dos del tren delantero sólo se insinúan. Tiene además una línea desde la cruz al pecho del animal. La zona de la boca está casi perdida, como una de las orejas y el lomo, en este último caso por causa de un desconche. Es muy nítida la



Fig. 109: Areatza, rep. 8, cierva pintada en rojo.





Fot. 31 (izda.): Areatza, grupo 4, ultravioleta mostrando la superposición de las ciervas 7 y 8.
Fig. 110 (sup.): Areatza, rep. 9, signos pintados en rojo (en recuadro).

inflexión redondeada del ijar. Las patas traseras detallan el corvejón y acaba en un trazo más alargado, como una pezuña incipiente, único caso de la cueva. La cola podría estar determinada por una ligera divergencia en la línea de contorno. El cuello y la cabeza muestran un cambio brusco en la orientación de la línea de contorno que podría hacernos pensar en un añadido algo posterior, que determina también un cuello excesivamente alargado. En todo ello se podrían ver pequeños defectos como consecuencia de los problemas que lleva aparejado el situar a las representaciones en un espacio reducido. Además, aparecen varias líneas en su interior que se consideran a continuación (228).

C) Rep. 9: Dos trazos pintados en rojo. Se trata

(228) La interpretación de Apellániz, J. M. 1982, 112-113, difiere de la nuestra. Ve el autor dos fases consistentes en una primera línea a base de tampones y un repaso posterior yuxtaponiéndolos, donde nosotros solo vemos un proceso de realización a base de tampones yuxtapuestos de tal manera que conforman una línea relativamente gruesa. Expone también que la línea del dorso y lomo forman un arco rígido, pero para probar esto se debería haber conservado previamente el lomo: el desconche existente en su lugar no permite ninguna precisión pero puestos a imaginar lo que pudo estar pintado en el lugar no vemos por qué no pudo haber un lomo redondeado al estilo de la figura inferior.

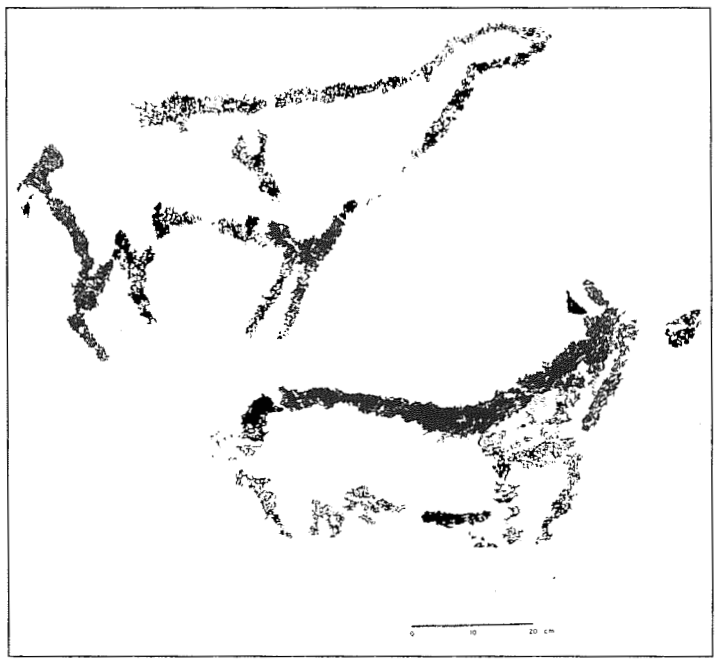


Fig. 111: Areatza, grupo 5, reps. 10 (inf.) y 11 (sup.).

de dos trazos en la parte superior del cuerpo de la cierva anterior, más o menos en paralelo y en disposición vertical respecto al cuerpo del animal (v. fig. 110 y fot. 29). El primero es una línea recta que cruza verticalmente el lomo del animal, desarrollándose la mitad aproximadamente en el interior de su cuerpo y otro tanto en el exterior del mismo. Este trazo largo mide 27,7 cm. de longitud, aunque el extremo aparece muy difuminado y podría alargarse más (de hecho, en Apellániz, J. M. 1982, 113, se reproduce más alargado). Además hay otro más corto, de 3,6 cm. de longitud, en el interior del lomo del animal en disposición semejante al anterior, del que no puede asegurarse su longitud por la existencia de un desconche de la pared que afecta igualmente a la figura animal.

2.3.1.7 Grupo 5: reps. 10 y 11, «Ganbarako Goikaldea» (Zona superior de la cámara)

Se localiza en una concavidad contigua y a la derecha de la anterior en la misma pared, a 31 cm. de la rep. 8 (v. fig. 94, nos. 10 y 11, p. 210). Se compone de dos figuras de cierva en paralelo (v. fig. 111), si bien la inferior se encuentra más a la derecha que la superior.

A) Rep. 10: Cierva pintada en rojo. Es la figura inferior del grupo (v. fig. 111), en mal estado de conservación, difuminada en la pared rocosa sobre la que se ha realizado. Se encuentra horizontal, mirando a la derecha del espectador, hacia la entrada de la cámara, y a 72 cm. del suelo (v. fig. 112 y fot. 32). Mide 71 cm. de nalga a hocico en horizontal. El tono es rojo oscuro. La técnica, más que puntos yuxtapuestos, es una línea gruesa. Lo que mejor se determina es la línea dorsal con el cuello y la línea ventral, estando lo demás bastante perdido. Con todo, del animal se observa además de la línea gruesa cérvico-dorsal, la ventral y el nacimiento de las extremidades. Se representan dos orejas en paralelo y la cabeza excepto el morro muy perdido. Parece ostentar un línea de relleno de cruz a codillo y relleno al menos parcial en el cuello, muy difuminado en la pared.

B) Rep. 11: Cierva pintada en rojo. Encima, a 7 cm. de la anterior y en paralelo a la misma, aunque ligeramente a la izquierda (v. fig. 111). A 31 cm. de la rep. 8 y a 125 cm. de la rep. 3. Mira a la derecha del espectador. Figura horizontal con el cuello alargado y ligeramente levantado, a 95 cm. del suelo (v. fig.



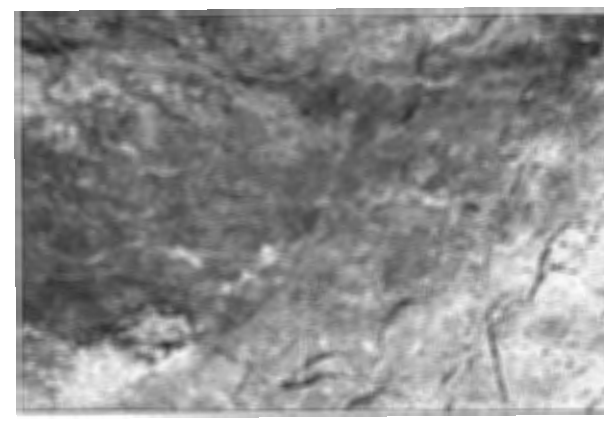
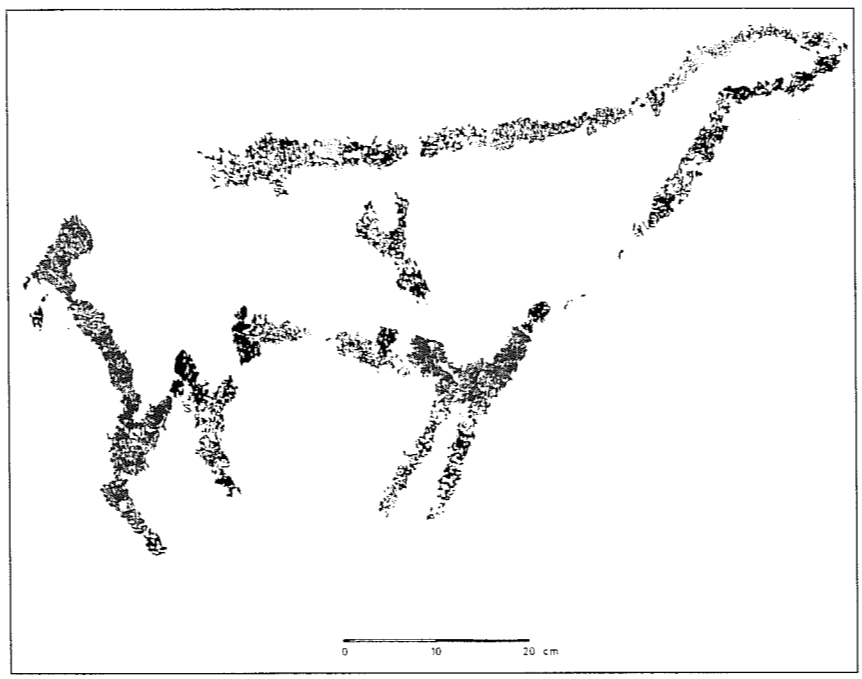


Fig. 112 (sup.): Areatza, rep. 10, cierva pintada en rojo.
Fot. 32 (inf.): Areatza, grupo 5, rep. 10, cierva pintada en rojo en la parte superior, lateral derecho, de la sala "Oreinemeen Ganbara".

113 y fot. 33). Mide 82 cm. de nalga a hocico en horizontal. Se emplaza sobre la pared rocosa que ostenta un desconche con el que se ha perdido una parte de la representación en el lomo, justo en el giro que unía la curva dorsal con el mismo, fragmento que existía cuando se descubrió el santuario. Con posterioridad a su descubrimiento se sustrajo una parte de ese desconche, donde se conservaba la citada inflexión de la línea del lomo del animal. Es una pintura roja de contorno que se adelgaza y engruesa de acuerdo a la zona anatómica del animal (más fina en la cabeza y zona cérvico-dorsal hasta la cruz y más gruesa en el resto), de tono oscuro y a base de puntos yuxtapuestos, estos últimos más perceptibles en el cuello, cabeza y extremidades y menos en el resto donde hay un engrosamiento por acumulación de puntos. En el nacimiento del tren delantero aparecen una serie de trazos rectos paralelos enmascarados en el contorno. Se ha representado el vientre, las dos patas de cada tren, rabo corto y colgante (con un desconche), lomo (perdido por otro desconche), cuello y cabeza (difuminada), faltando las orejas y una parte del cuello. El vientre tiene un arqueamiento contrario al natural. En las patas traseras se marca el corvejón. Posee también una mancha crucial, aunque algo retrasada, desde el dorso del animal hacia el codillo. El nacimiento del tren trasero es similar al de la representación que se encuentra debajo.



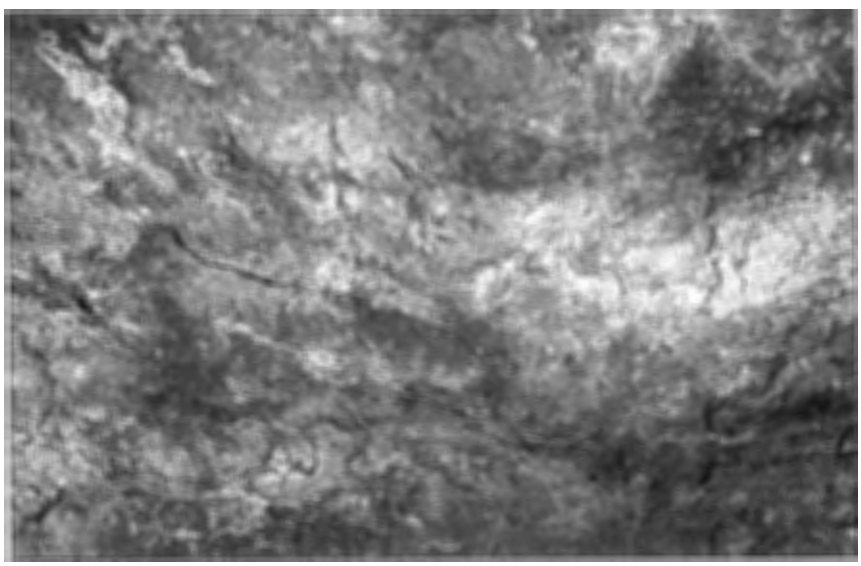
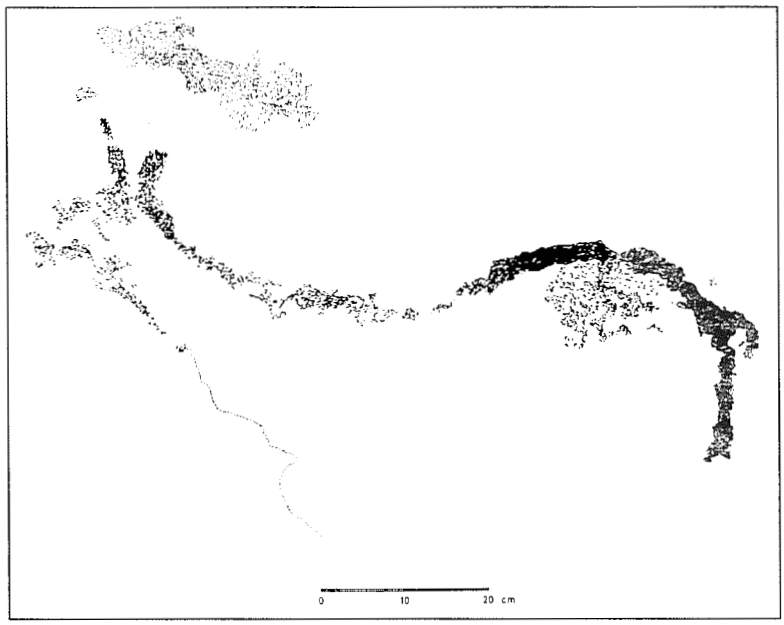


Fig. 113 (sup.): Areatza, rep. 11, cierva pintada en rojo.
Fot. 33 (inf.): Areatza, grupo 5, rep. 11, cierva pintada en rojo.

2.3.1.8 Rep. 12: Cierva pintada en rojo, «Ganbarako Behekaldea» (Zona inferior de la cámara)

Se emplaza en el plano inferior de la cámara «Ganbarako Behekaldea», justamente en la pared de enfrente del acceso a la cámara (v. fig. 94, nº 12, p. 210). A 2,85 m. de la rep. 1 y a 4,1 m. de la rep. 11, así como a 3,5 m. de la entrada. Se localiza a 72 cm. del suelo. Mide 83,5 cm. de hocico (incompleto) a nalga. El conjunto está bastante perdido, difuminado en la pared. En parte se ha trazado sobre capa estalagmítica y en parte en la roca calcárea. Se observa con mayor claridad la grupa y cola corta en color rojo oscuro (v. fig. 114 y fot. 34). En la zona superior nos podríamos encontrar con otra figura más perdida o con restos de pintura (¿signo?), que a pesar de todo no numeramos en la catalogación porque no podemos resolver las dudas que albergamos sobre su carácter artificial.
La representación se ha realizado en color rojo oscuro, a base de



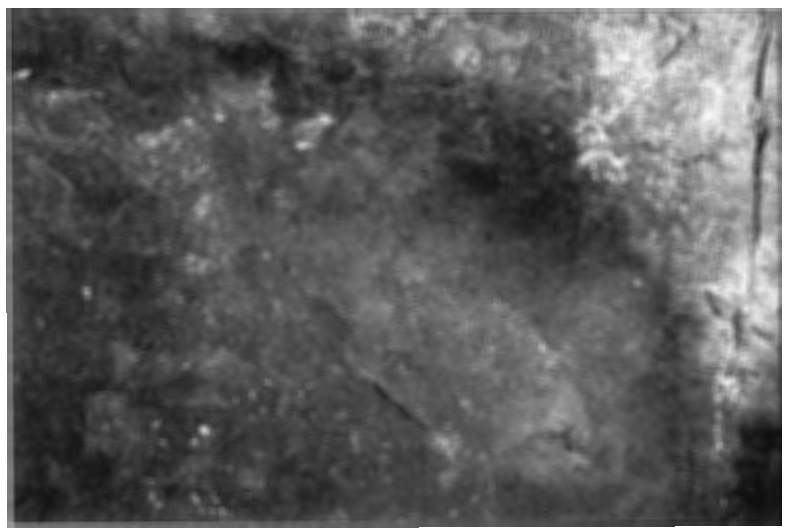


Fig. 114 (sup.): Areatza, rep. 12, cierva pintada en rojo y posible signo (sup.).
Fot. 34 (inf.): Areatza, rep. 12, cierva pintada en rojo en la parte inferior, lateral derecho, de la sala "Oreinemeen Ganbara".

puntos yuxtapuestos. Es una figura lineal, con trazo no muy ancho y un posible relleno en el lomo. Se conserva la línea dorsal, incluyendo rabo corto y colgante, cabeza y parte inferior del cuello, aunque toda la parte anterior muy difuminada. En la cabeza se vislumbran dos orejas, en «V» y el ojo, todo en mal estado de conservación. En el cuello hemos representado una grieta de la estalagmita de base que prolonga la delineación del cuello por si se considera el uso de resaltes de la pared para completar la representación, aunque dado el estado general de conservación de la figura, fragmentario, no se puede asegurar una utilización intencionada de este recurso.

2.3.1.9 Grupo 6: reps. 13 y 14, «Ganbarako Behekaldea» (Zona inferior de la cámara)

El conjunto se encuentra a 1,7 m. de la entrada y en la pared derecha de la zona inferior de la cámara «Ganbarako Behekaldea» (v. fig. 94, nos. 13 y 14, p. 210). A 3,2 m. de la rep. 12 y a 85 cm. del suelo (v. fig. 115). Consta de una representación incompleta de cierva y un punto debajo de ella.

A) Rep. 13: Cierva pintada en rojo. Se encuentra mirando hacia la izquierda del espectador (v. fig. 115 y fot. 35), a 1,1 m. del suelo y a 2,55 m. de la rep. 1 de la cámara. Mide 25,3 cm. entre extremos pintados en horizontal. Se ha colocado sobre capa estalagmítica y también sobre la pared rocosa. A base de puntos rojos claros, aislados en el dorso y yuxtapuestos en el resto. Se ha representado la línea dorsal del cuello que conduce directamente a dos líneas paralelas que detallan las orejas en «V» echadas hacia atrás y la línea frontal de la cabeza. No se ve la parte inferior de la cabeza.

B) Rep. 14: punto en rojo. Se encuentra 20 cm. debajo de la anterior y un poco a la izquierda de la misma (v. fig. 115 y fot. 35). Mide 4,5 cm., y llega a 6,5 si consideramos unos pequeños restos colindantes con el punto por la zona inferior. El tono rojo es claro, como en la representación anterior.

2.3.2 El conjunto de la galería principal «Zezenaren Tarteunea» (Tramo del Uro)

2.3.2.1 Situación

En plena galería principal, a 173 m. de la entrada de la cueva y a 81 m. de la entrada a la galería secundaria que conduce a la cámara de las ciervas «Oreinemeen Ganbara» (v. fig. 90, nº 3, p. 206), en la zona denominada «Zezenaren Tarteunea» (Tramo del Uro) se localiza este grupo. Ocupa un panel vertical a modo de lienzo plano cubierto de costra estalagmítica en uno de los varios escalones que conforman el lateral derecho de la caverna. Es una zona donde la cueva se amplía, por causa de la convergencia de una galería secundaria de notable amplitud en un nivel superior, donde se colocó un depósito



que analizaremos con posterioridad. Desde la cámara de las ciervas hay que descender un fuerte declive, salvando una zona de piso abrupto para posteriormente ascender una fuerte pendiente y alcanzar este lugar. En el lateral izquierdo aparecen una serie de grandes bloques desprendidos.

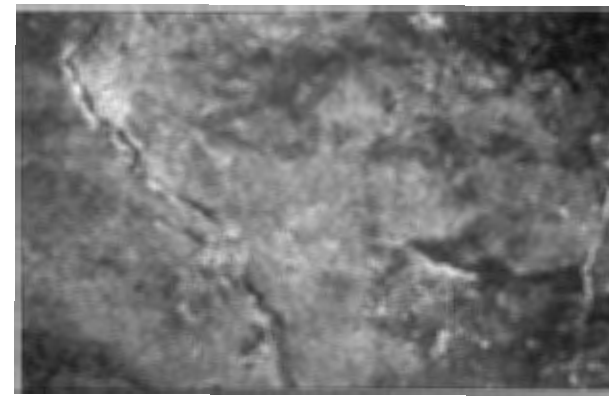


Fig. 115 (izda.): Areatza, grupo 6, reps. 13 (cierva pintada en rojo) y 14 (punto en rojo).
Fot. 35 (sup.): Areatza, grupo 6, reps. 13 y 14, cierva y punto asociado, ambos en rojo, en la parte inferior, fondo, de la sala "Oreinemeen Ganbara".

2.3.2.2 Grupo 7: reps. 15, 16, 17 y 18

El grupo de pintura y grabados se ha realizado en posición horizontal y a 75 cm. del suelo sobre la terraza en la que se coloca, situada a 1,2 m. del suelo de la caverna. Se desarrolla en un mismo panel y corresponden con un uro pintado en rojo y grabado de cuerpo entero, un cuarto trasero de animal en sentido inverso al anterior y una serie de signos grabados asociados a una posible cabeza de uro en la parte derecha (v. fig. 116).

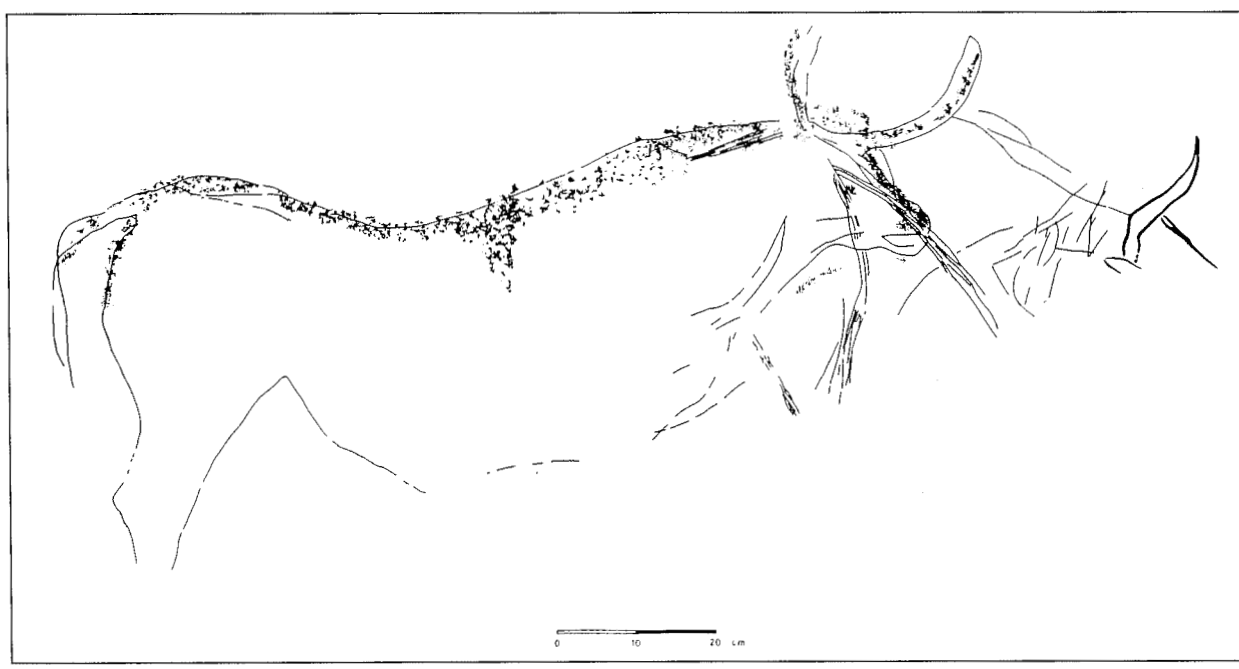


Fig. 116: Areatza, grupo 7, reps. 15A (uro pintado en rojo), 15B (uro grabado), 16 (cuarto trasero grabado), 17 y 18 (cabeza de uro y líneas grabadas).

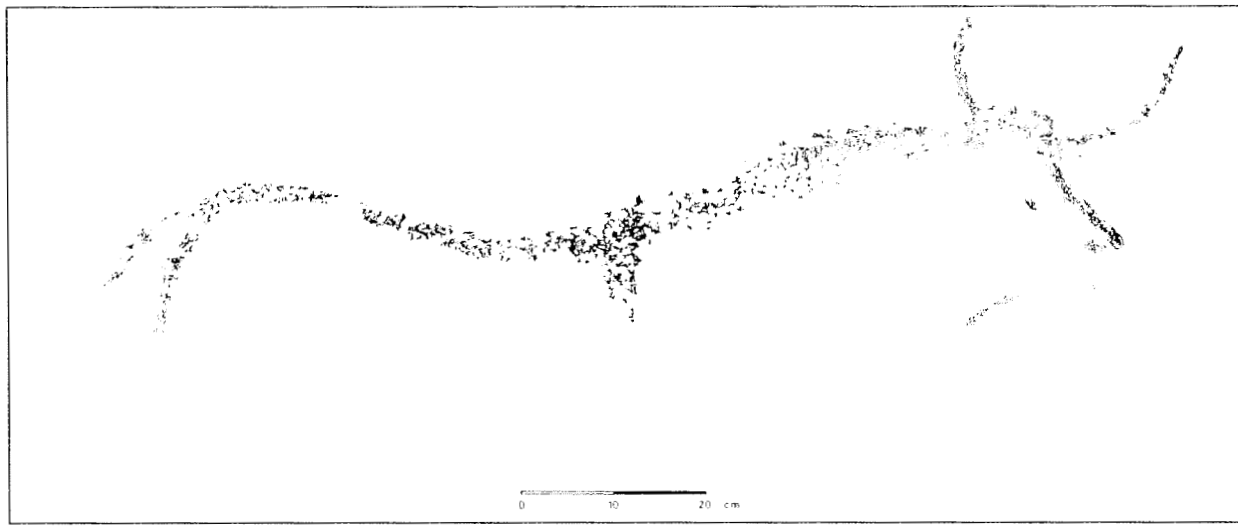


Fig. 117: Areatza, rep. 15A, uro pintado en rojo.



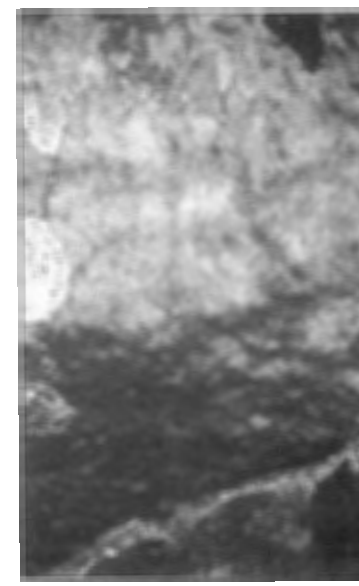


Foto 36 (izda.): Areatza, grupo 7, rep. 15, uro pintado y grabado de la galería principal "Zezenaren Tarteunea".
Foto 37 (dcha.): Areatza, grupo 7, rep. 15, ultravioleta de la parte anterior del uro pintado y grabado.

A) Rep. 15A: Uro pintado en rojo. Por el contexto general se puede decir que es la primera de las figuras realizadas en el panel. Mide de hocico a nalga en horizontal 102,5 cm. Es una figura de uro pintada en rojo, en línea continua muy difuminada en la capa estalagmítica sobre la que se asienta, en posición aproximadamente horizontal. Del animal se conserva la parte superior, desde la cabeza a la nalga, habiéndose realizado toda la línea cérvico-dorsal (v. fig. 117 y fot. 36) y de la inferior el cuello. Se detalla de la cabeza la parte superior del cuello, morro casi perdido, nariz, ojo, la frente, la doble cornamenta en perspectiva semifrontal, la testuz entre los cuernos. La línea dorsal se ha realizado en trazo más ancho que cabeza, cuernos y nalga o cola, siendo especialmente gruesa en la parte anterior del animal. Además, ostenta un sombreado en forma triangular desde el dorso hacia el interior del animal. Tanto en la fotografía infrarroja como en la ultravioleta parece observarse la zona inferior del cuello con mayor nitidez, apareciendo una banda ancha con contorno no lineal, como si se hubiera conseguido a base de puntos yuxtapuestos (v. fot. 37).

B) Rep. 15B: Uro grabado. Esta figura se puede considerar la misma que la anterior, pues el contorno que se sigue en ambos trazos es semejante, aunque la

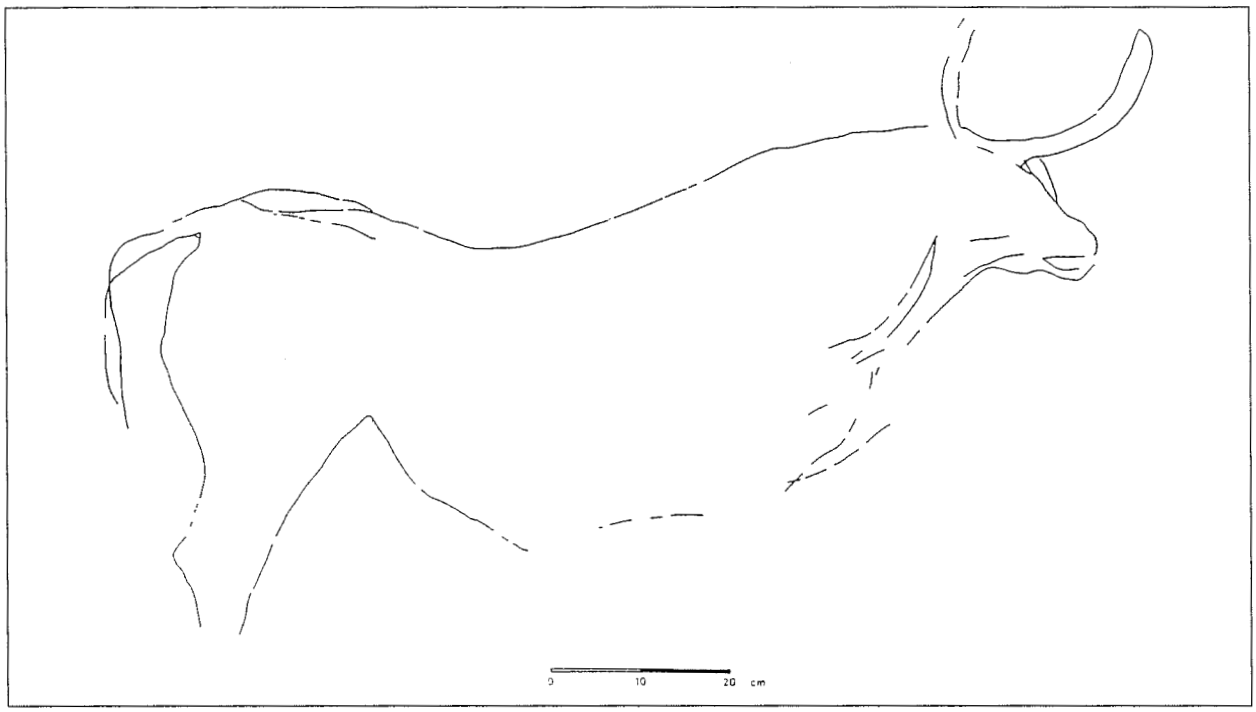
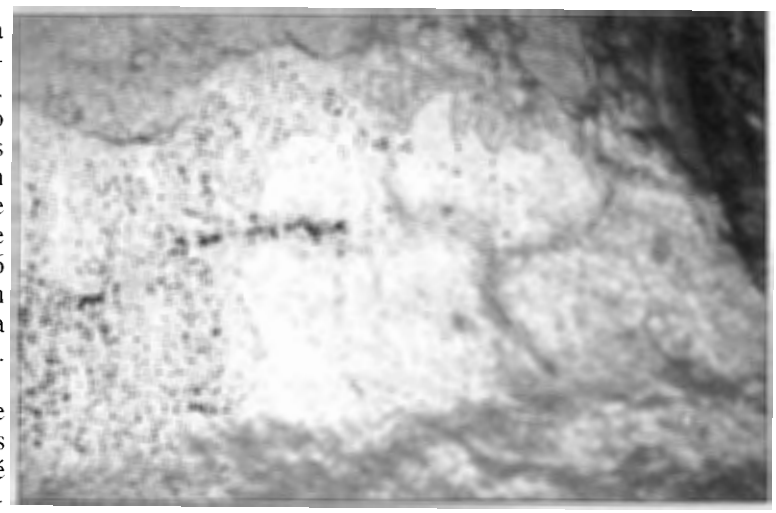


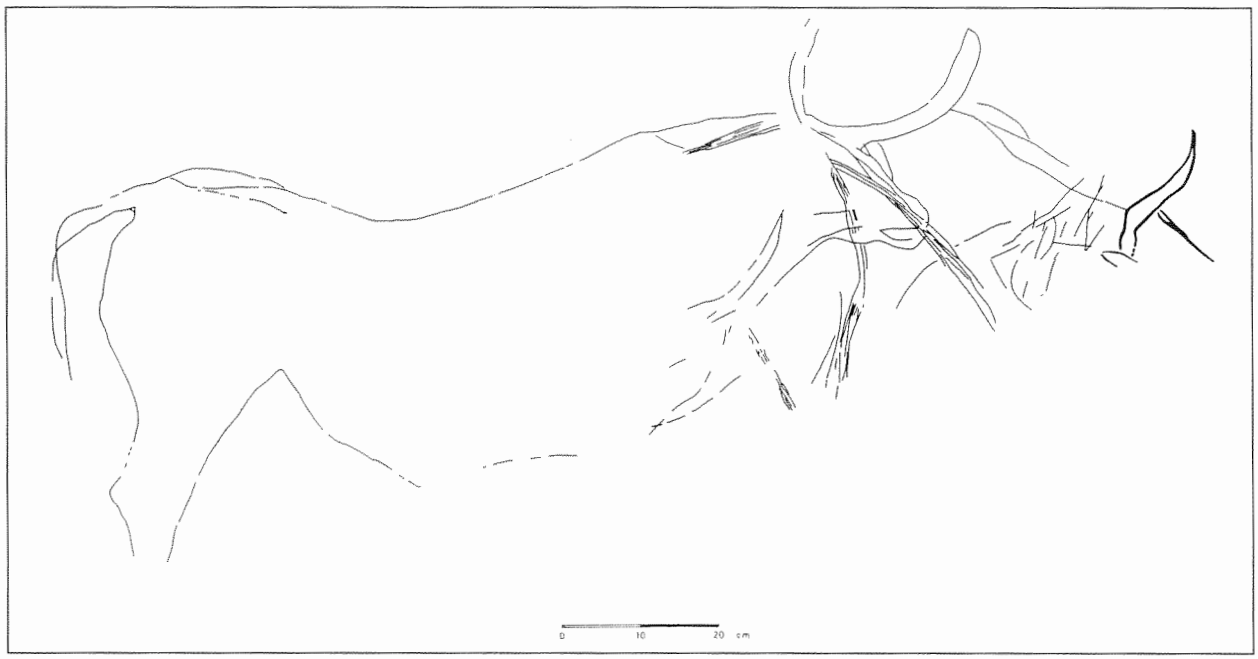
Fig. 118: Areatza, rep. 15B, uro grabado.

figura grabada completa partes, en la zona inferior del animal, que no estaban pintadas, o que no han llegado a nuestros días. Por una simple cuestión práctica, como hemos hecho en otros casos, deslindamos lo grabado y pintado en la descripción (superpuesto en la fig. 116). Mide de hocico a nalga en horizontal 103 cm. y de lomo a extremo de pata (incompleta) 46 cm. Es un grabado lineal fino de sección semicircular, de trazo continuo, aunque a veces se pierda, como en el vientre (v. fig. 118 y fot. 38).



Fot. 38: Areatza, grupo 7, rep. 15, detalle de zona grabada en la parte anterior del uro pintado y grabado.

En la parte superior del animal sólo se han introducido modificaciones pequeñas respecto a lo pintado: no se detalla el tupé entre los cuernos, ni el ojo, ni el sombreado interno del dorso; por el contrario, se termina el morro del animal, realizando la boca y la mandíbula inferior (v. fot. 38) y se prolonga la cola. El trazo grabado tiene algunas «incorrecciones» que se pueden explicar por el hecho de que el grabado acompaña a la pintura, por ejemplo en el ángulo que aparece en la base del cuerno posterior. Además el trazo se ha rectificado en ocasiones, como en el lomo, donde aparecen tres líneas de contorno paralelas, o quizá en el pecho del animal, aunque en este caso existen otras líneas que posibilitan otra lectura. Una pequeña rectificación se produce en la cola del animal, donde se ha suavizado el ángulo allí existente dándole un aspecto más redondeado. A veces la línea de contorno incluso se entrecruza, como en el caso de la cola, conseguida mediante dos trazos paralelos que se cruzan en el centro. Otros tramos grabados, en la zona de la cabeza, se podrían explicar apelando al conjunto que se encuentra a su derecha y que comentaremos luego. De la parte inferior se ha añadido una pata trasera,



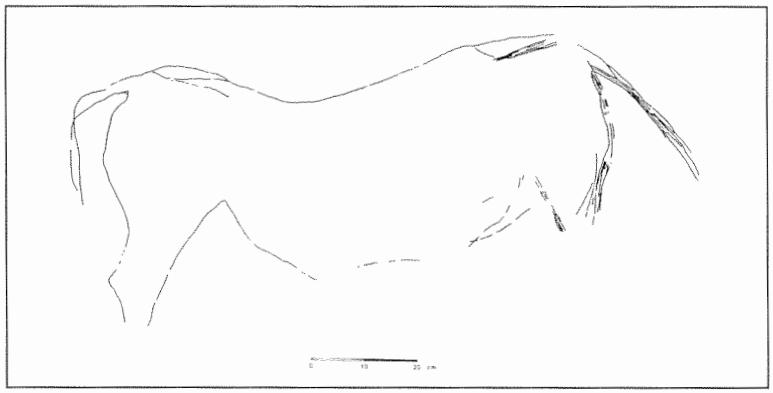


Fig. 119 (sup.): Areatza, reps. 15B, 16 y 17, todas las líneas grabadas en el panel.
Fig. 120 (inf.): Areatza, rep. 16, cuarto trasero grabado, unido a la rep. 15B (excepto cabeza y cuello).

hasta un poco más abajo del corvejón (justo hasta donde acaba, formando un reborde, la capa estalagmítica, limitando todo el panel por su parte inferior), el ijar, el vientre, que tiende a ser anguloso aunque no está plenamente conservado (siendo la lectura de la parte anterior complicada) y el pecho del animal (donde la línea de contorno se confunde con otras líneas independientes, aparentemente, de esta figura).

C) Rep. 16: Cuarto trasero de animal grabado (uro). La interpretación del resto de lo grabado no resulta fácil y ya hemos visto que también se trasladan algunas de estas dificultades a la representación comentada con anterioridad (v. todas las líneas grabadas en el panel en la fig. 119, después de suprimir la parte pintada). Sin embargo una serie de líneas que se encuentran superpuestos a la zona anterior del animal tienen un rasgo en común que les diferencia del resto, y es que el supuesto contorno está formado por un trazo múltiple a base de líneas cortas paralelas. Esta línea de contorno múltiple conforma un cuarto trasero de animal (v. fig. 120, donde se ha eliminado la cabeza del uro grabado), conectándose con el cuerpo del uro previamente grabado mediante un trazo curvo en el dorso del animal y el ijar con el vientre mediante otro trazo, enlaces que apuntalan la interpretación dada. Con estos trazos, que tienden a recalcar simplemente la forma genérica de un cuerpo, quedan dos figuras de animales fundidas por el cuarto delantero. Por lo tanto, se entiende que la rep. 17 sólo cobra sentido con la parte sustancial de la 16. Desde este punto de vista y dado que interpretaremos más adelante (v. ap. 3.8 «La composición», p. 246) que se trata de dos animales cruzados, bien puede considerarse igualmente como un uro. Mide en horizontal 38 cm. y en vertical 36 cm. Se ha representado del animal la cola larga, caída y desflecada (por efecto de la línea de contorno múltiple que afecta a toda la figura), nalga, mitad superior de la pata trasera, ijar y lomo.

D) y E), Reps. 17 y 18: Cabeza de uro grabada y otras líneas. Si del conjunto grabado excluimos las representaciones ya comentadas nos quedan las líneas que aparecen en la figura 121. Sin embargo, aunque se ha excluido el resto, no quiere decir que estas líneas

que quedan finalmente más deslabazadas no hayan sido realizadas con el ánimo de completar un conjunto. Es decir, que pensamos que todas tienen valor en relación con el resto del panel del que forman parte aunque para facilitar la lectura y la interpretación hayamos ido diseccionando el grupo entero por secciones. De todo el conjunto restante tenemos dos elementos con visos de una cierta verosimilitud. El más evidente es el que se encuentra a la derecha del todo, fuera de la representación 16 del uro grabado.

Se trataría de una cabeza de animal (rep. 17), presuntamente de uro también, visto de perfil, del que se han realizado la línea dorsal, partiendo de la cornamenta del uro 16, un cuerno en vista lateral penetrando en el interior del cuerpo del animal y acabando en una oreja y la línea frontal de la cabeza (v. fig. 121 y fot. 39). Faltaría la parte inferior de la cabeza y el ojo. El cuerno, oreja y frente se han realizado repasando el trazo varias veces sobre la estalagmita para determinar una sección de mayor amplitud. Este perfil es compatible con una serie típica de cabezas grabadas del arte mueble, como las de bisontes del Magdaleniense, aunque en nuestro caso más simplificadas (en lo que incluso se podría ver un precedente) y también con el modelo formal de las ciervas (v. ap. 3.9, p. 249).

Sin embargo otra serie de trazos grabados entre la oreja del 17 y la boca del uro 16 le restan coherencia a esta interpretación ya que no se constatan más que líneas desordenadas, sin un plan figurado aparente, de tal manera que no se pueden interpretar ni como figuras ni como signos. Por su carácter abigarrado y por su delineación dominando la disposición paralela y en la zona inferior del animal recuerda a ciertas posibles representaciones de paisaje (de hierbas) de algunas obras de arte mobiliar, particularmente de un compresor de piedra de la cueva de Urtiaga, procedente del nivel D (Magdaleniense final), con varias cabezas de frente enmascaradas por haces verticales de líneas paralelas (Barandiarán, I. 1973a, 226), (fig. 122), aunque en nuestro caso no tienen la misma facilidad de lectura.

Además de esto, y aparentemente sin gran relación con los demás, podemos constatar unos trazos en el interior del uro grabado 17 que son en todo semejantes al cuerno en vista lateral ya descrito y lógicamente a uno de los dos grabados del mismo uro 17. Sin embargo destaca su inconexión, y a pesar de no ser infrecuente la realización de una cornamenta aislada, en nuestro caso la dificultad es mayor pues sería un solo cuerno del par en vista frontal. A pesar de todo el conjunto de tres cornamentas representando a un grupo de uros no es del todo descartable. Todo el campo grabado en horizontal mide 71 cm. y la frente de la cabeza de uro 10 cm. de longitud.

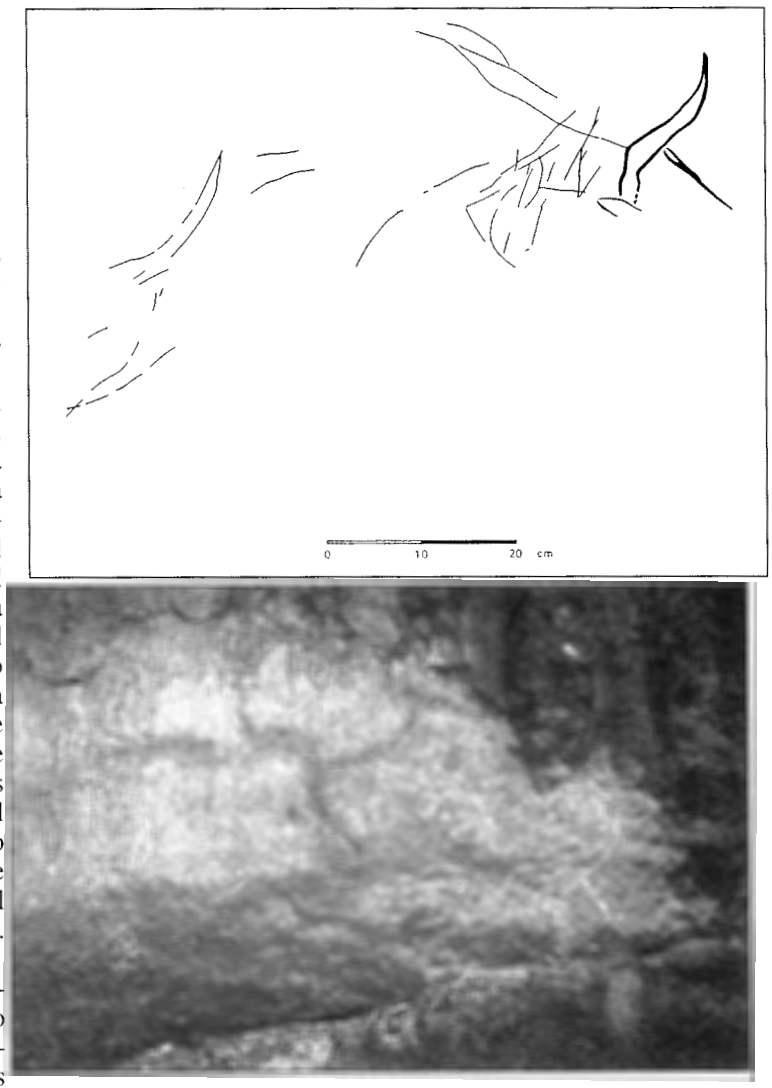


Fig. 121 (sup.): Areatza, reps. 17 y 18, posible uro y líneas grabadas.
Fot. 39 (inf.): Areatza, grupo 7, reps. 15 y 17, parte anterior del uro pintado y grabado y del uro en vista lateral, respect.

2.4 EL DEPÓSITO RITUAL «ZEZENAREN PLATAFORMA» (PLATAFORMA DEL URO)

1) Situación y descripción. Se localiza en el tramo final de una galería que desemboca en la principal a una altura superior, justo encima del friso de los uros (v. fig. 90, nº 4, p. 206). Como la galería se encuentra casi totalmente colmatada por una colada

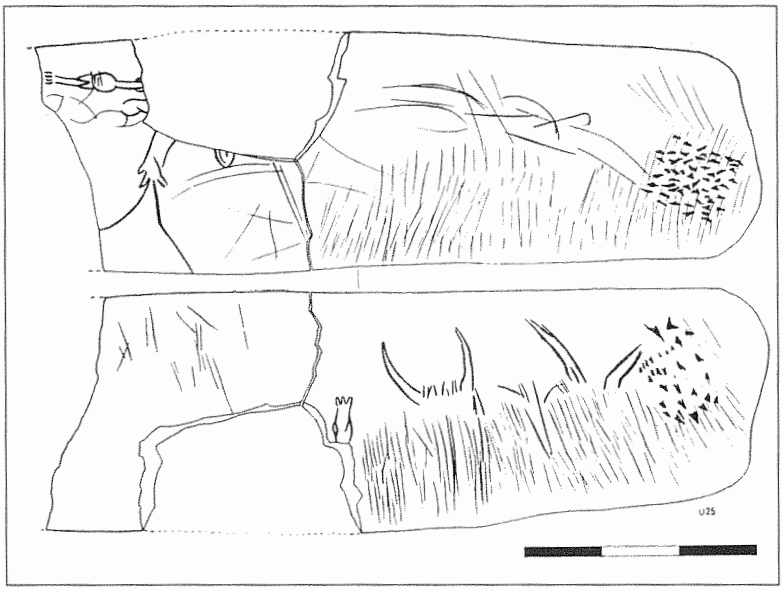


Fig. 122: Compresor decorado de Urtiaga, s. Barandiarán, I. 1973, 226 y lám. 37.

estalagmítica hace el efecto de un recinto, colgado a cierta altura sobre la galería principal (v. fig. 123). De ahí el nombre «Zezenaren Plataforma» (Plataforma del Uro). Desde los toros hay que ascender una fuerte pendiente para acceder al lugar. El tramo final de esta galería, en la unión con la principal, tiene el suelo casi horizontal, en ligera pendiente hacia la galería principal y en una longitud de 7 m. A partir de ahí y hacia el interior se inclina de forma más acusada hasta llegar a una colada estalagmítica vertical que deja por la parte superior un hueco central que da paso a una galería relativamente amplia y larga. Entre la estalagmita de fondo y la galería principal se forma así una sala de 7 x 4,5 m^2 y una altura de 3,5 m., con un entrante en el lateral izquierdo según se accede a modo de gatera de 2 x 2 m^2, de forma redondeada y con una ligera depresión en el centro.

2) La excavación arqueológica. Dada la existencia de materiales arqueológicos en enclaves distintos y considerando el contexto de la galería donde se encontraban se procedió a la excavación realizando un cuadriculado previo (229). El material arqueológico se distribuía en tres áreas definidas: 1) en el hueco de la zona superior de la estalagmita de cierre de la galería (fig. 123, letra D); 2) en la gatera del lateral izquierdo (fig. 123, letra C, en torno a los cuadros E4 y F4); 3) en el suelo de la galería o plataforma (fig. 123, bandas A a D). No existía un estrato terroso sino más bien una capa de escasa entidad que cubría los depósitos, menor de 5 cm. de espesor, y que sobre todo rellenaba depresiones o grietas del suelo, apareciendo la roca de base a la vista en numerosos sitios. Esta ligera capa de tierra tenía en el extremo, hacia la colada estalagmítica de cierre, cuadro C1, 1 cm. de espesor y en el cuadro D1, 3 cm. de espesor. Esta tierra era en general suelta y oscura, cenicienta, localmente depositada sobre otra arcillosa amarilla compacta. En la gatera había un relleno de tierra suelta amarillenta arenosa, mezclada con placas de caliza y de estalagmita, en una profundidad de 45 cm. Toda la tierra extraída se cribó en seco en el lugar. En algunas áreas la tierra adquiría un tono rojizo que se podía relacionar con el fuego, actividad a la que debían corresponder una serie de piedras de mayores dimensiones, restos de un hogar, desgraciadamente desordenadas, y las huellas que presentan numerosos materiales depositados, así como las bellotas carbonizadas y los propios carbones de madera encontrados en el sitio.

El material arqueológico recuperado se compone de herramientas y restos de talla en sílex, objetos de adorno y útiles en hueso, fragmentos de varios vasos cerámicos y un objeto de metal. Los objetos pertenecen a dos momentos al menos, uno del Paleolítico superior y otro del complejo Calcolítico/Bronce. La distribución espacial de ciertos elementos parece significativa (v. fig. 123). Así, en el hueco de la zona superior de la estalagmita se recuperaron los siguientes: 1) una gran cantidad de fragmentos pertenecientes a un solo vaso perfectamente reconstruible, de forma ovoidea abierta, fondo plano, con decoración de cordones con digitaciones más ungulaciones y el borde engrosado e igualmente decorado con digitaciones; 2) 1 solo fragmento del vaso recuperado en la zona colindante con la gatera; 3) 1 lámina de sílex y 1 núcleo igualmente de sílex; 4) 1 lámina de cobre o bronce rota y decorada. En un espacio concreto junto a la pared y colindante con la gatera apareció el otro vaso decorado reconstruible, ovoideo de fondo plano, con la panza a base de digitaciones abarcando la totalidad de la superficie y en el cuello bandas de cordones con digitaciones.

En la gatera se recuperaron: 1) canino atrofiado de ciervo; 2) 1 punzón de hueso; 3) dos grandes láminas de sílex y 4) 1 dorso (v. fots. 40, 41 y 42). Además, en el resto de la galería aparecieron algunas láminas o fragmentos de sílex, varios dorsos, 1 punzón de

(229) La campaña arqueológica de 1981 fue codirigida por J. Gorrochategui y M. J. Yarritu, recibiéndose una subvención de 100.000 ptas. en 1983 para estudios de materiales, por parte de la Diputación Foral de Bizkaia a través del Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco de Bilbao.

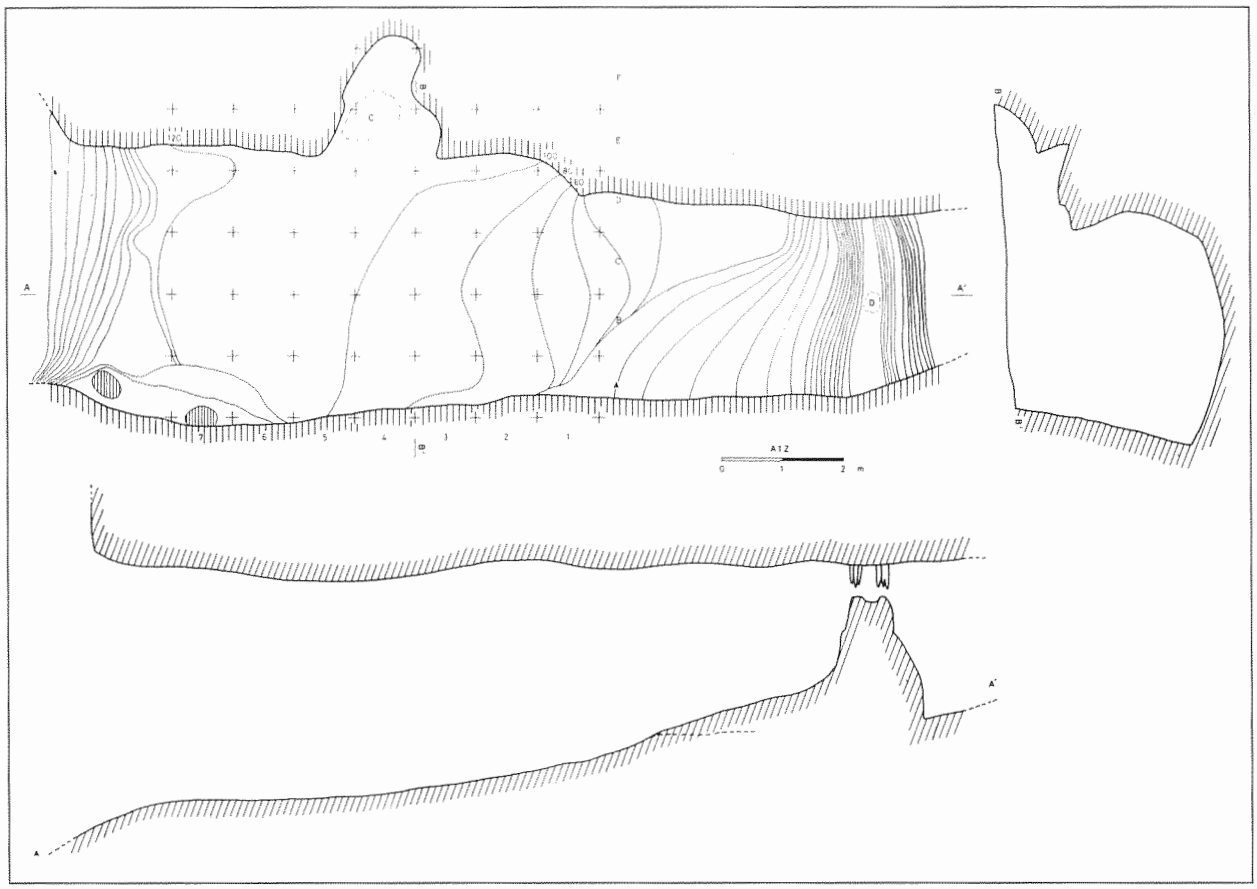


Fig. 123: Areatza, plano del depósito "Zezenaren Plataforma". En C, "Plataformako Zuloa"; en D, "Estalagmitako Zuloa".

hueso y diferentes caninos de ciervo, así como fragmentos de cerámica de otros vasos que no pueden ser reconstruidos. Del resto de materiales hay que decir que se recuperó una notable cantidad de bellotas carbonizadas, casi todas en la gatera, y también carbones de madera. Igualmente un número notable de huesos, algunos, como los caninos decorados, con muestra de haber sido afectados por el fuego, aunque fuera de la gatera se reducían a esquirlas de pequeño tamaño. En esta zona el material estaba más deteriorado, presumiblemente por el paso de los mineros, cuyos vestigios se constatan en el fondo de esta galería.

3) El ajuar arqueológico. Voy a considerar únicamente el ajuar relacionable con el santuario paleolítico, es decir lo encontrado en la propia gatera de la plataforma «Plataformako Zuloa», donde no hay elementos de modernidad que puedan hacer dudar de su antigüedad. En la gatera se recuperaron, en un agujero relleno por placas de colada estalagmítica y una tierra arenosa y suelta una serie de elementos entre los que destaca la ausencia de cerámica. Por otra parte, en el otro área restringida, en la estalagmita de cierre, no se encontraron ni objetos en hueso ni dorsos. Dado que existe una correspondencia entre estos elementos y aquellos aparecidos en el resto de la plataforma se podrían identificar los de la plataforma como pertenecientes a este período. La excepción serían las láminas de sílex, pues apareció una en el depósito superior y además este tipo de objetos se pueden encontrar a lo largo de toda la Prehistoria.

Bajo este supuesto al menos asimilaríamos todos los caninos atrofiados de ciervo a un momento paleolítico y con ellos los dorsos, objetos muy raros en yacimientos cultuales (enterramientos en cueva o en dolmen) del Calcolítico/Bronce en el País Vasco, si bien relativamente frecuentes en yacimientos de habitación al aire libre o en cueva. Problema similar ocurre con el punzón biapuntado, pues estas piezas pueden aparecer en cualquier periodo, aunque como en el caso anterior uno apareció en la gatera y otro en la plataforma, pero relativamente cerca de aquella, es decir asociándose espacialmente a los elementos materiales antiguos. En todo caso parece evidente que los objetos antiguos fueron desperdigados en una

época indeterminada, quizá cuando se produjeron los nuevos depósitos en el Calcolítico/Bronce. La frecuentación del lugar debió destruir una parte sustancial de lo acumulado en hueso, ya que lo conservado aparece junto a las paredes, lo mismo que otros vasos depositados en el lugar y otra serie de materiales, algunos caídos por la pendiente, pues se recuperaron varios en la zona de mayor inclinación, en el mismo borde de la plataforma. En suma, los objetos asimilables a este período podrían ser los siguientes:

1) En cuanto a la gatera, el canino atrofiado de ciervo 321 (v. fot. 40), a los que se pueden añadir, correspondientes a la plataforma, los caninos o fragmentos números 26 (sin decoración, roto por el orificio de suspensión, afectado por el fuego); 27 (sin decoración, roto por el orificio de suspensión, afectado por el fuego); 196 (entero, sin decoración); 197 (fragmento, sin decoración); 198 (roto por el orificio de suspensión, con decoración unifacial a base de líneas incisas); 199 (igualmente roto por el orificio de suspensión, con decoración unifacial a base de líneas incisas); 200 (como el anterior); 201, 202 y 203 (fragmentos de canino de ciervo sin decoración); 233 (fragmento con decoración de líneas incisas); 239 (entero, sin decoración); 256 (colgante decorado, fragmentado), (v. todos los ejemplares en la fot. 40).

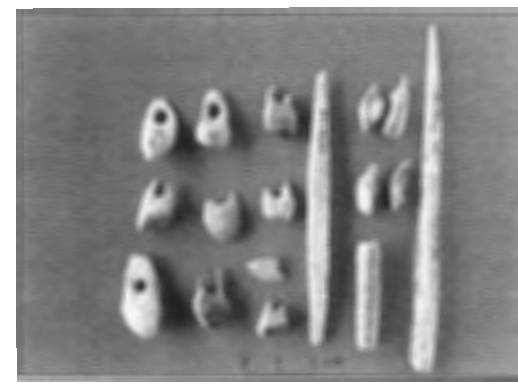
2) El punzón óseo 327 de la gatera y el punzón óseo biapuntado 403 de la plataforma (v. fot. 40).

3) La lámina de dorso natural 351 de la gatera (v. fot. 41), a la que se pueden añadir el fragmento distal de lámina de dorso 257, la lámina de dorso 298 y la punta de dorso 206, todos de la plataforma (v. fot. 42).

4) Las láminas de sílex de la gatera números 326, 330 y 331 (v. fot. 41). En este caso hay que hacer observar la recuperación de otras láminas en la plataforma, números 25, 244, 407-408, 412 (v. fot. 42), si bien como he expuesto son más difíciles de adscribir a un período concreto.

También se podrían encajar aquí las bellotas carbonizadas, ya que no aparecen en el depósito superior y son más abundantes en la gatera que en el resto. Además, la datación por C14, realizada sobre estas bellotas, demuestra al menos una mayor antigüedad que el depósito de cerámicas.

4) La fauna. La fauna se circunscribía en su casi totalidad al agujero «Plataformako Zuloa» (Gatera de la plataforma) del lateral de la galería colgada. En el resto los huesos recuperados eran casi exclusivamente esquirlas, de tamaño pequeño y rodadas por el trasiego de gente a causa de la repetición ritual y de la visita en diferentes momentos históricos. Los restos de macrofauna son 43 restos determinables, con ausencia de restos craneales y dentarios, excepto los caninos atróficos decorados, no incluidos en el inventario, correspondientes a «Capra pyrenaica», en número de 25, y a «Cervus elaphus», en número de 18 (v. cuadro







Fot. 40 (sup.): Ajuar óseo de la "Zezenaren Plataforma". Caninos atróficos de ciervo (de izda. a dcha.): fila sup., 321, 239, 27, 202, 201; enmedio, 198, 256, 199, 197, 203; inf., 196, 26, 233, 200. Puntas (de izda. a dcha.), 403, 320 y 327.
Fot. 41 (central): Ajuar de la "Zezenaren Plataforma": láminas de sílex. De izda. a dcha.: sup., 326, 351, 331; inf., 204, 328.
Fot. 42 (inf.): Ajuar de la "Zezenaren Plataforma": láminas de sílex y dorsos. De izda. a dcha.: sup., 407-408, 244, 206, 298, 412; enmedio, 135; inf., 134, 25, 257 y 154.

Tipo de hueso	Capra pyrenaica	Cervus elaphus	Total
Costilla	—	8	8
Escápulas	1	—	1
Húmero	4	1	5
Radio	1	—	1
Carpo	1	—	1
Fémur	7	2	9
Tibia	4	2	6
Rótula	—	2	2
Metap. ind.	2	—	2
Falanges	5	3	8
Total	**25**	**18**	**43**

Cuadro 13: Macrofauna del depósito Zezenaren Plataforma, s. Castaños, P. M. 1986.

13), (Castaños, P. M. 1986, 45).

5) Cronología. Se enviaron dos muestras al laboratorio Teledyne Isotopes (Westwood, New Jersey), consistentes en bellotas carbonizadas. La primera procede del cuadro E4 (gatera), bellotas localizadas bajo una laja estalagmítica, y la segunda del E6 (bellotas junto a la pared). Los resultados fueron los siguientes: 1) I-13.250, 6.970 ± 130 B.P.; 2) I-13.251, 3.290 ± 90 B.P. (5.020 y 1.340 a. C., respectivamente). De las dos dataciones parece que debe rechazarse sin dudar la segunda, alterada, dado que el material enviado es en ambas semejante y de un contexto homogéneo. Sin embargo también la más antigua parece excesivamente moderna, aun cuando hubiera la tentación de relacionarla con la datación obtenida en el otro depósito «Oreinaren Gordelekua» (230).

Por otra parte, la modernidad de dataciones presuntamente más antiguas por el contexto donde se recuperaron no es inusual en etapas paleolíticas, por ejemplo en relación con representaciones parietales. Así, en las galerías profundas de Niaux los carbones superficiales procedentes de antorchas teóricamente asociables a las pinturas parietales evidenciaban por su modernidad visitas a la caverna en etapas muy posteriores a la elaboración de las representaciones, ya que la más antigua de ellas data de 10.150 ± 200 B.P. (Gif-A1940) y la más moderna de 4.760 ± 110 B.P. (Gif-A89167), (Clottes, J. 1995a) (231). Por lo mismo, los carbones recuperados en la cueva de Lascaux en superficie, en un enclave cerrado en época muy antigua se interpretan movidos y modernizados por corrientes de agua superficiales (Leroi-Gourhan, Arl.; Evin, J. 1979), aunque algún autor ha considerado que las obras parietales son de diferentes periodos y quizá en parte del Holoceno (Bahn, P.-G. 1994a, 199). En conjunto, creemos que la variable más razonable para explicar esas dataciones modernas y no correspondientes a los contextos está en la alteración de las muestras por causas naturales. Esto no significa que no pueda haber en casos visitas posteriores pero para aceptarlas habría que justificar una verosimilitud, en forma de acceso físico posible en una época determinada y en forma de restos materiales atribuibles a periodos más modernos. Es decir, la indefinición del registro y la datación absoluta no nos parecen suficientes para un diagnóstico.

6) Conclusión e interpretación. El depósito antedicho evoca una serie de ritos o actividades realizadas sucesivamente, es decir, de actividades con una finalidad mágico-religiosa ya que no se relaciona con ningún enterramiento, al no haberse recuperado ningún hueso humano, de ninguna época. Antes de entrar a considerar los ritos realizados queremos considerar las limitaciones previas de la información: sólo se ha recuperado una parte de lo que se depositó por efecto de la conservación diferencial y esto por lo tanto puede no dar explicación suficiente de las acciones realizadas; lo recuperado no se encuentra en su lugar original sino más bien desplazado, aunque en el entorno inmediato al depósito original; entre los restos materiales el grado de conservación es muy desigual.

Los depósitos, realizados en diferentes épocas, tienen tres rasgos en común: 1) compartir el mismo espacio concreto; 2) no ser de tipo funerario; 3) localizarse en el entorno inmediato del friso de los uros. En cuanto a la primera cuestión, pueden solaparse por simple casualidad, por el hecho de que el marco físico de la cueva ofrezca posibilidades de uso limitadas. Sin embargo el no ser de tipo funerario es un rasgo que interrelaciona los elementos de diferentes épocas. Se podría objetar que se pudieron practicar cremaciones que no nos han dejado restos (232), pero no hay hechos demostrativos de las mismas y tampoco parece que se hayan podido sustraer datos relacionados con esa práctica a causa de la metodología aplicada. Así, no destaca el agujero de la estalagmita superior por la abundancia de carbones vegetales recuperados que nos pudiese evocar una práctica crematoria ni fragmentos de huesos afectados por el fuego.

Desde el punto de vista material existe un claro

(230) También se podría interpretar simplemente que ha sido alterada en menor medida que la otra.

(231) Y sobre el contexto también Clottes, J.; Simonnet, R. 1972a, b y 1990.

(232) En los conjuntos sepulcrales en cueva del País Vasco de época Calcolítico/Bronce las cremaciones no están demostradas (Etxeberria, F. 1994), aunque existan una serie de huesos alterados por el fuego, y en todo caso presentan una frecuencia muy pequeña frente a las inhumaciones (Armendariz, A. 1992 y Armendariz, A.; Etxeberria, F. 1983).

corte, faltando, o mejor no identificándose, la cultura material epipaleolítica y la neolítica. Es cierto que teóricamente los elementos materiales recuperados pueden ser tanto paleolíticos como epipaleolíticos y que la datación incluso encajaría en ese momento, pero como hemos dicho está alterada (233).

También hay que tener en cuenta que el espacio ritual pudo ser mayor que el actual, afectando a otras áreas circundantes al friso de los toros. Sin embargo todo ese entorno ha sufrido grandes transformaciones para acomodar el paso a los mineros, incluyendo la colocación de cargas de dinamita, por lo que no podemos saber si efectivamente cumplió o no algún papel en la deposición de depósitos rituales. En todo caso, la relación más estricta nace de la cercanía del depósito con el friso de toros pintados y grabados. Esto nos hace plantearnos de manera hipotética que en la colocación de los depósitos el uro pintado en rojo jugó un papel determinante. Otra cosa es que seamos capaces de probarlo. Al respecto podemos apuntar que más cerca de la entrada de la cueva también existen galerías aptas para este tipo de depósitos y que sin embargo no ostentaban ningún resto material prehistórico. Si esta relación es cierta nos plantearía que los toros pintados y grabados siguieron teniendo un significado mucho tiempo después de haber sido realizados.

La cuestión estaría en poder relacionar algún elemento más concreto de los aparecidos en el depósito con el o los uros pintados y grabados. Para ello debemos considerar qué tipos de acciones o actividades se realizaron en ese lugar y su significado. En primer lugar destacaríamos un carácter repetitivo, que sorprende para un espacio de acceso relativamente complicado, donde se deberían haber conservado mejor los elementos de cultura material. Su relativa dispersión y fraccionamiento, que nos hablan de una cierta repetición de acciones en el lugar, parece un indicio de la actuación humana prehistórica.

Si nos atenemos a los restos materiales hipotéticamente paleolíticos constatamos que aparecen en dos espacios (v. fig. 123). El primero, en la plataforma en general, si bien en la mitad del fondo (excepto el punzón biapuntado), tanto en lo que respecta a los caninos de ciervo, localizados en dos áreas definidas, como a los dorsos, en un área concreta. Es quizá una posición cercana a la original puesto que por la pendiente los elementos deberían haberse movido hacia la zona opuesta, además de no estar dispersos de una manera totalmente anárquica. En cuanto a la gatera, los restos aparecidos nos hablan de una deposición secundaria efectuada por obra humana. El hecho de que sea secundaria está en que sólo se recuperó un diente atrofiado de ciervo que pudo recogerse junto a otros elementos de lo que previamente se depositó fuera de la gatera. También cabría otra consideración, la de personalizar el rito mediante un objeto simbólico del protagonista del mismo, un objeto personal, como el diente de un collar o las dos láminas de sílex. Por otra parte, la serie de placas de estalagmita y de piedras que tapaban los depósitos de huesos, bellotas y elementos materiales son necesariamente producto de la acción humana, no existiendo en todo el resto de la plataforma. Tampoco han podido ser depositados por una corriente de agua que si la hubo, con anterioridad a los depósitos, fue tan tenue como para serle imposible el traslado de materiales tan pesados como los que se encontraban allí.

Tenemos pues una serie de acciones que se nos hacen explícitas en diferentes momentos. En una época moderna se colocaron dos vasijas en dos sitios concretos. Que estas vasijas contuvieron otros elementos u ofrendas parece probable (en la superior una lámina de sílex y otra de bronce) pero no podemos relacionarlas con las bellotas carbonizadas, pues una de las dataciones de estas es más antigua que las cerámicas. En el depósito de la gatera, que interpretamos como paleolítico, ya se encontraban y en el depósito de la parte superior de la estalagmita por el contrario no aparecieron. Cabría también la posibilidad de que se hayan depositado en los dos momentos, pero esta explicación nos parece demasiado compleja.

La gatera nos presenta una acción, que junto a las anteriores podemos calificar de ofrenda. Esta consiste en huesos de ciervo y cabra montés, dos cuchillos en sílex, un canino de ciervo y una serie de bellotas carbonizadas. Esta acción nos coloca ante otra anterior, la de quemar las bellotas, lo que bien pudo realizarse en el sitio a tenor de que la arcilla de base aparece en varias áreas anaranjada por efecto del fuego. Fuegos se hicieron en los dos momentos, en el último incluso una pequeña estructura semejante a un hogar, pues la cerámica parece localmente afectada

(233) Cabría otra explicación y es que el rito de deposición de las bellotas sea de época distinta a la cultura material. Desde este punto de vista dejaría de existir ese corte temporal y se podría plantear la perduración del rito en el tiempo. La fecha del 5.020 ± 130 a. C. se podría corresponder con la sociedad cazadora y recolectora epipaleolítica, pues las dataciones más antiguas de la sociedad productora son, en el espacio geográfico inmediato y en general, posteriores: Neolítico antiguo o cardial datado en Peña Larga, Rioja Alavesa, en el 4.200 ± 230 a. C. (6.150 B.P., I-15150, Fernández Eraso, J. 1997); en Abauntz en el 4.960 ± 450 a. C. (6.910, I-11537, Utrilla, P. 1982), en este caso con un margen tan amplio que lo hace de difícil uso; en Zatoia en el 4.370 ± 280 a. C. (6.320 B.P., Ly-1397, Barandiaran, I.; Cava, A. et Alii 1989, 283-290). Además, niveles de difícil clasificación, con industria lítica neolítica y sin fauna doméstica se atestiguan en el Cantábrico en momentos posteriores: Herriko Barra, Gipuzkoa, en el 3.860 ± 170 a. C. (5.810 B.P., I-15351, Mariezkurrena, K.; Altuna, J. 1995); Pico Ramos, Bizkaia, en el 3.910 ± 65 a. C. (5.860 B.P., U-A3051, Zapata, L. 1995); Tarrerón, Cantabria, en el 3.830 ± 120 a. C. (5.780 B.P., I-4030, Apellániz, J. M. 1971, 98).

por el mismo. Los fuegos sucesivos explican los carbones que se han recogido en todo el área. Esta acción de depositar algo evoca también una acción ulterior, pues se debió realizar con un fin. El fin debería quedar proyectado en la misma ofrenda, que consiste básicamente en comida, proveniente de la caza y de la recolección de frutos. El sujeto también debe quedar proyectado en la ofrenda, como lo demuestra el canino de ciervo o los otros elementos, los cuchillos de sílex o el punzón. Sin embargo estos otros elementos pueden tener otra explicación. El punzón bien pudo venir con los restos de animales, clavado en la carne, y de hecho está fracturado. Si esto es así nos encontraríamos con otra acción, esta inconclusa, la de no consumición de la carne ofrendada (la respuesta podría estar en los huesos de animales) y otra posterior, la de consumición con los dos cuchillos aportados. También cabe que el rito se lleve hasta sus últimas consecuencias, se consuma la carne, se arroje después el resultante al hueco y también los objetos, los cuchillos con los que se ha realizado el rito de consumición. El rito de consumición, de llevar hasta sus últimas consecuencias la ofrenda, se constata en que las bellotas aparecen quemadas, es decir, consumidas ritualmente. En esta explicación tampoco se ve claro el papel del punzón, a no ser que evoque una acción previa, la de herramienta necesaria de caza, medio para conseguir la manutención.

En conclusión, la interpretación del conjunto descansaría en la aceptación de que el mismo es una ofrenda, que parece lo más racional. Esta ofrenda va dirigida a una divinidad que pudo estar relacionada con el uro del panel inferior, aunque los lazos de unión entre la ofrenda antedicha y el uro se encuentran en el enclave de ambos en un lugar común, es decir en último término la evocación que le produce al investigador actual la propia caverna. En la ofrenda aparecen los alimentos a través de las dos fuentes principales de recursos, la caza y la recolección (234) y traduce un rito en el que se proyectan una serie de acciones que le dan significado al propio rito (los resultados materiales de las acciones presentes en el lugar). El interés del conjunto está en que el rito que refleja nos permitiría mejor interpretar lo que se encuentra detrás del registro iconográfico, que aunque mensaje es a menudo críptico porque nos muestra sólo una parte, la final, de un proceso de comunicación con un ente superior. Las figuras de animales traducen muy difícilmente el rito o ceremonia o acción de la que son resultado y los signos son todavía más difíciles de interpretar, a no ser que vayan asociados directamente al animal (los llamados «signos de destrucción»). Con la consideración de este conjunto de restos materiales en ese ámbito tan particular hemos pretendido aportar elementos de discusión de estos aspectos asociables al arte paleolítico.

3. ANÁLISIS DE LAS REPRESENTACIONES Y RELACIÓN CON LOS SANTUARIOS DE COVALANAS Y LA PASIEGA (CANTABRIA)

Dada la estrecha similitud, generalmente reconocida, entre los santuarios de Areatza, Covalanas (Ramales, Cantabria) y La Pasiega (Puente Viesgo, Cantabria) iré realizando una triple comparación entre los tres santuarios en cada uno de los apartados, dejando para el final unas conclusiones comunes. El principal problema que he encontrado para realizar esta comparación analítica ha sido el desigual aporte documental existente para cada conjunto. Los santuarios de Covalanas y sobre todo La Pasiega esperan la realización de una documentación gráfica de detalle que permita un estudio fidedigno de algunas de las variables analizadas en esta investigación. De estas carencias se puede resentir el análisis. Sigo fundamentalmente los estudios de Moure, J. A.; González Morales, M. R.; González Sainz, C. 1990, Moure, J. A.; González Sainz, C.; González Morales, M. R. 1991 para la primera cueva y Breuil, H.; Obermaier, H.; Alcalde Del Río, H. 1913 para la segunda (235). Por otra parte, hemos recogido en un desplegante el repertorio general de las representaciones de Areatza por grupos, estableciendo sus relaciones espaciales respectivas (v. desplegante 3 al final del libro).

3.1 LA ADECUACIÓN AL ESPACIO DE LAS REPRESENTACIONES. LAS AGRUPACIONES. EL NIVEL DE REALIZACIÓN

En Areatza el espacio general, la caverna, es utilizado de una manera que se reconoce en otros santuarios cercanos. Existen dos conjuntos de representaciones, uno localizado en una cámara y otro en la galería principal (v. fig. 90, p. 206). Esta disposición parece corresponder a cuevas de un cierto desarrollo espeleológico y la observamos, entre otras, en Santimamiñe (v. fig. 147, p. 286) y también en Cullalvera, en esta última situándose el primer grupo de signos en una cámara adyacente a la galería principal y el

(234) Resulta problemático evaluar el papel que desempeña la microfauna en la alimentación de la época, aunque se ha recuperado una cierta cantidad en el lugar, o si es consecuencia de la actividad de los animales. Por otra parte los recursos del agua están simbolizados en una caracol de mar, el único recuperado (en el fondo de la gatera). El escaso número podría ser el indicio de que llegó asociado a otros recursos.

(235) Una revisión parcial de La Pasiega se ha llevado a cabo en Balbín, R. de; González Sainz, C. 1993, aunque según los propios autores es provisional, poniéndose en relación la topografía y los temas y señalándose diferentes conjuntos temáticos en ámbitos espaciales específicos.

grupo de caballos en un recodo de la misma a manera de pequeña sala (Leroi-Gourhan, A. 1971 <reedic. 1986>, 314). La cámara de Areatza, como esos otros conjuntos crea un cierto distanciamiento respecto al visitante, desvelándose sólo después de un recorrido específico, sin que queramos exagerar la dificultad del acceso a la misma.

Otra cuestión está en el conjunto emplazado en la misma galería principal. En Santimamiñe un grupo semejante del interior de la caverna está resguardado por un estrechamiento y se localiza en lo que pudo haber sido el final de la cueva conocido por los prehistóricos, dadas las dificultades de progresión hacia el interior. En Areatza es más difícil reconocer una clave de estas puesto que no hay obstáculos relevantes, aunque sí es cierto que desde los uros hacia el interior la cueva se disloca notablemente (v. desarrollo general del repertorio iconográfico en el desplegante 3). En todo caso, por su situación en un panel a media altura se puede considerar que el conjunto pudo tener una finalidad diferente del de la cámara. El conjunto de los uros se emplaza en un panel liso en uno de los escalones que conforman el lateral de la galería principal. No se puede dudar de que la elección de ambos espacios fue una decisión en la que intervino por una parte el conocimiento de la cueva y por otra la búsqueda del marco más adecuado para la realización de ambos grupos de acuerdo con una finalidad previa. Habría que señalar también que la cueva apenas tiene actividad kárstica en la actualidad y que la roca en muchas zonas está resquebrajada y fracturada. Con ello queremos señalar que no es improbable que hayan desaparecido representaciones, particularmente en la galería principal. Esto no es inconveniente tampoco para aceptar que el panel de los uros tiene una notable coherencia compositiva, no pudiéndose evaluar que sean los restos de un conjunto mayor. Aunque en el entorno existen superficies aptas para ser decoradas, carecen de restos.

Además de este uso general del espacio de la caverna para la colocación del repertorio iconográfico, que también lo observamos en la colocación de dos depósitos, que podemos calificar de rituales, en los aledaños de ambos conjuntos de representaciones (y a pesar de las dataciones de C14 efectuadas), existe otro más particular que afecta a la organización interna de los grupos y en último término también a cada representación. La cámara de las ciervas tiene una disposición significativa (v. fig. 94, p. 210). La mayor acumulación de representaciones se produce en la zona superior y de tamaño menor que se encuentra al fondo. Allí, en la zona más llana, existen 4 concavidades en la pared plenamente decoradas, cada una con dos representaciones, por lo que se puede señalar una relación intensa entre las figuras trazadas y el marco en que se encuentran. La pendiente carece de figuras o signos y el espacio inferior aparece escasamente decorado con una o dos representaciones en sus tres paredes que apenas llenan el espacio decorativo.

Esta división puede deberse a dos razones fundamentales. La primera que hubo un plan decorativo que comenzaba por el fondo de la cámara y que este plan no llegó a terminarse. Desde este punto de vista se podrían interpretar a las figuras de la zona inferior con un cierto carácter de inconcluso. A favor de esta explicación puede apuntarse que la figura más desarrollada plásticamente es la cierva 1 del plano inferior. La segunda, que ambos espacios cumplieron funciones distintas, sin que sepamos cuáles, aunque se podría evocar la diferente capacidad de ambas zonas para explicarla: en la zona alta apenas cabe una persona por tramo y en la zona baja se puede reunir un grupo. El papel distinto podría venir reforzado por la existencia de una serie de trazos en negro y otros signos de manipulación de las paredes en la zona inferior, si bien serán objeto de un estudio posterior para determinar si forman parte del desarrollo decorativo del santuario paleolítico, es decir, si proyectan una serie de ritos específicamente llevados a cabo ahí (236).

Si tenemos en cuenta cómo se adecúan las representaciones, consideradas como figuras, al espacio observaremos que lo hacen en forma de grupos y en la cámara especialmente por parejas (grupos 1 a 5), (v. fig. 94 y cuadro 14, pp. 210 y 238). Sólo se salen de esta norma dos de las figuras del plano inferior, aunque una está asociada a un signo, únicas que podrían encuadrarse en la categoría de figuras aisladas. Es posible sin embargo que algunos restos hayan podido desaparecer. Si consideramos que, en contra de lo que es usual en la mayoría de los santuarios, apenas hay representaciones modestas, reducidas a lo fundamental, podemos justificar más claramente esta cuestión. Esta distribución, plenamente reconocible, justifica el estudio del grupo como conjunto de representaciones y también las asociaciones temáticas internas, una vez que el estudio crítico interno (técnica, estilo,...) determine que las figuras son coetáneas.

En el interior de la cámara la distancia entre grupos en el plano inferior oscila entre 255 y 320 cm., mientras que entre las figuras o signos que componen los dos grupos binarios que se atestiguan lo hace entre 10 y 20 cm. En la zona superior el espacio intergrupal (considerando los grupos 2, 3 y 4) oscila entre 31 y 105 cm., menor a la del nivel inferior, lo que es el reflejo del uso más intensivo de un espacio también más restringido, separándose las agrupaciones de ambos planos por una distancia mayor que las distancias intergrupales, que oscila entre 410 y 500 cm. lo que, sin considerar accidentes morfológicos, divide

(236) De hecho los trazos en negro y las marcas respetan los lienzos donde hay representaciones figuradas, que apenas son afectadas por ellos, sólo muy puntualmente.

con claridad las agrupaciones propuestas. Por otra parte, la separación entre las diversas agrupaciones que componen los grupos del plano superior es muy escasa, pues en dos casos las figuras son tangentes, en un caso se produce una superposición parcial y en otro la separación es sólo de 7 cm.

Por otra parte, todas las figuras se han debido trazar desde el nivel actual de la cueva, siendo accesibles con relativa comodidad (por ejemplo en el caso del grupo de uros), excepto en el nivel superior de la cámara de las ciervas «Oreinemeen Ganbara» en donde se debieron pintar estando agachados, por la escasa altura de la galería. La altura a la que han sido realizadas las figuras (v. cuadro 14, p. 238) oscila entre 72 y 138 cm. en la zona inferior de la cámara, entre 46 y 102 cm. en la zona superior entre 75 y 111 cm. en el grupo de la galería principal.

3.2 LOS TEMAS: ANIMALES, SIGNOS Y ASOCIACIONES

El repertorio iconográfico de Areatza (v. cuadro 14, p. 238) está compuesto por 10 ciervas y 3 uros (considerando el pintado y grabado como una sola figura, aunque lo grabado incorpore elementos nuevos, como la zona inferior del animal), distribuidos en dos espacios distintos, además de 3 signos (entre estos últimos no se incluyen los dudosos). Si comparamos el espectro faunístico con Covalanas observaremos que allí se realizaron 5 signos (y diversos puntos aislados), 18 ciervas, 1 caballo y un uro, además de 1 animal indeterminable. También hay que aceptar que el depósito de entrada a la cámara de Areatza permite la consideración del tema del ciervo macho en esta cueva.

1) Los animales. Hay una cierta coincidencia en los santuarios de Covalanas y Areatza en cuanto al tema principal, por el número, la cierva. También en la separación espacial de ciervas y uro o uros, en Areatza respectivamente en la cámara y en la galería principal, mientras que en Covalanas el uro se encuentra en un extremo del repertorio iconográfico, apareciendo como figura aislada. Frente a La Pasiega ambos coinciden en no representar ciervos, animal muy frecuente allí, ni bisontes, escaso también en esta última. La diferencia mayor está en la aparición del caballo, sobre cuya importancia en Covalanas no hay duda a tenor del lugar central que ocupa en el tercer panel y de su tamaño mayor respecto a las ciervas que le acompañan. Sin embargo, sería conveniente hacer un análisis más pormenorizado de la realización técnica de ese caballo porque en el conjunto de figuras donde se encuentra el caballo parece una adición. El caballo es igualmente relevante como tema en La Pasiega.

2) Los signos de Areatza, Covalanas y La Pasiega. En cuanto a los signos, es bastante sorprendente la escasez de los mismos en la decoración parietal de la cueva, si la comparamos con La Pasiega o Covalanas. Para cuevas del estilo III por ejemplo en Andalucía, en un momento comparable con el Cantábrico, tenemos, sobre 2.200 elementos parietales, que los zoomorfos sólo representan el 8,7% (Sanchidrián, J. L. 1994a, 177). Esta anomalía podría reflejar en nuestro caso un problema de conservación de los signos, que bien pudieron estar situados en otro ámbito topográfico si nos atenemos a la dislocación temática que nos muestra la cueva. En Areatza aparecen dos clases de signos por su situación: 1) asociados directamente a las representaciones, como en el caso de las dos líneas 9 que inciden sobre el cuerpo de la cierva 8 (237) en perpendicular a ella (v. fig. 110, p. 221); o también las líneas grabadas 19 sobre el o los uros 17 y 18 (v. fig. 116, p. 225); y 2) el trazo 14 asociado a la cierva 13 pero exterior a la misma (v. fig. 115, p. 225). Además, por el tipo de signos, los podemos dividir en lineales, mediante trazos más o menos largos (incluido el punto alargado o trazo 14) y entrecruzados en las líneas 19. En conjunto los proyectados directamente encajan dentro de los denominados usualmente signos de destrucción, mientras que los otros son simplemente asociados.

Existen otros restos de pintura que podrían clasificarse dentro de esta categoría de signos aunque dada su pésima conservación no han sido incluidos en la relación de forma diferenciada. Con todo se señalan por si se pueden tener en cuenta en un futuro. En caso de ser realmente antiguos deberían más bien corresponder a una categoría de signos rellenos, a los signos cuadrangulares rellenos de Covalanas, por ejemplo (Moure, J. A.; González Morales, M. R.; González Sainz, C. 1990, 17, 19 y 25 con los signos A.4, A.17 y C.3-C.4 respectivamente), pues no tienen un desarrollo lineal. El primero se desarrolla casi tangente e inferior a la única pata delantera conservada de la cierva 7 (v. fig. 108, p. 220), tiene forma triangular, 8,6 cm. de longitud y 4,7 cm. de anchura. El segundo se encuentra encima de la cierva 12, con una longitud de 28,6 cm. y una anchura de 10 cm. (v. fig. 114, p. 224).

(237) Las representaciones se citarán por el número de repertorio determinado en esta investigación o por el del repertorio iconográfico que expresamente se cita. Las citas se realizan de dos maneras, o con la especie o mediante la referencia de la cueva. Así, la cierva 12 o Areatza 12 es la misma representación nº 12 de la citada cueva. En otras cuevas los repertorios introducen una letra previa A, B, C,... al número. De la misma manera, Covalanas C.2 o la cierva C.2 es la misma representación de la citada cueva.

En Covalanas los signos son también relativamente poco abundantes, aunque se registran al menos 4 de forma cuadrangular y rellenos de tinta plana no asimilables a nada de Areatza, excepto lo comentado. Hay también trazos cortos, como bajo el caballo, puntos sueltos y una agrupación en línea de otros cinco puntos bajo el vientre del uro, como en la rep. 13 de Areatza. No hay tampoco signos proyectados sobre figuras de animales, como en Areatza 8. Por fin, en La Pasiega existen algunos puntos o trazos asimilables a los del uro de Covalanas (v. fig. 5, p. 44), como el bisonte 35 (que bien pueden representar la sotabarba), uro 40 (4 puntos bajo el pecho del animal), caballo 44 (4 trazos encima de la crinera), siguiendo la memoria de Breuil, H.; Obermaier, H.; Alcalde Del Río, H. 1913, 33-41. Encontramos también otra serie de signos de forma rectangular u ovalada más o menos rellenos, los tectiformes, que si bien se asemejan a los vistos en Covalanas, en La Pasiega adquieren una notable frecuencia y variedad (se catalogan 39, op. cit., pp. 38 y 39), asociándose una serie de ellos a diversos animales. Hay por fin, también claviformes (nº 58), conjuntos complicados combinando diferentes tipos (nº 20) y otras agrupaciones.

En conclusión, si los signos son indicativos en el santuario de Areatza, parecen más bien distanciar al santuario de los otros dos comentados, por la mayor simplicidad de los conservados. Si esta diferencia se debe a una diferenciación temporal o a una cuestión de conservación diferencial o a la simple variabilidad de los santuarios es una cuestión que se comentará más adelante, manejando este y otros criterios. Los signos de Covalanas se observan en La Pasiega, si bien aquí adquieren un desarrollo inusitado que no constatamos en los otros dos santuarios. Esto también puede ser indicativo de que en las cuevas se proyectan momentos distintos, de mayor duración para el caso de La Pasiega.

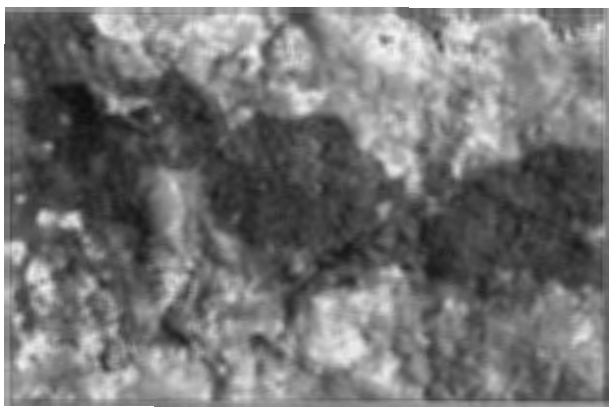
3) Asociaciones de animales y de animales y signos. En el santuario y en el marco de grupos y conjuntos sólo aparecen asociaciones de animales de la misma especie, uro/uro en el panel de la galería principal y cierva/cierva en la cámara de las ciervas. Si aceptamos el papel del mobiliario del santuario, es decir la cuerna de ciervo del depósito de entrada a la cámara de las ciervas, podríamos tener la asociación cierva/ciervo a nivel de conjunto 1. Considerando la cueva en su totalidad tendríamos la de cierva y uro, si bien en ámbitos diferentes (y con el ciervo también, representado en la cuerna antedicha). Tampoco hay que desechar, como hemos apuntado en la descripción, la de un animal y su cría.

En cuanto a las asociaciones de signos y animales, tenemos los dos trazos lineales paralelos (rep. 9) que penetran verticalmente en la cierva 8, dos posibles signos rellenos, el primero tangente a la pata delantera de la cierva 7 y el otro en la zona superior de la cierva 12) y un punto alargado debajo de la cierva 13. Los puntos asociados a las figuras de animales se constatan con cierta frecuencia en el arte paleolítico cantábrico, aunque en número diverso, habiéndose señalado los siguientes (Casado, P. 1977, 267-268): 1) puntos asociados a animales, tanto en el interior del cuerpo como exteriores al mismo, en La Pasiega (a bisonte, caballo, uro y cierva), Covalanas (uro), El Pindal (6 casos, con bisonte y pez), El Castillo

Grupos	Número	Tema	Altura al suelo en cm.	Distancia a la figura anterior en cm.
Depósito	Cuerna	Ciervo	650	—
1	1	Cierva	90	3700
	2	Cierva	138	10
2	3	Cierva	94	500
	4	Cierva	65	T
3	5A	Indeterminable	58	52
	5B	Indeterminable	102	T
	6	Signo	55	75
4	7	Cierva	46	105 (nº 5A) 85 (nº6)
	8	Cierva	76	T/S (parcial)
	9	Signos	101	S
5	10	Cierva	72	31
	11	Cierva	95	7
Aislada	12	Cierva	72	410 (rep. 11), 285 (rep. 1)
6	13	Cierva	110	320 (rep. 12), 255 (rep. 1)
	14	Signo	90	20
7	15A	Uro	106	9400
	15B	Uro	75	S (total a la 15)
	16	Uro	96	S (parcial)
	17	Uro	111	T
	18	Líneas grabadas	98	S

Cuadro 14: El repertorio iconográfico de la cueva de Areatza y la altura de las representaciones con respecto al suelo. Las agrupaciones. En cuanto a la distancia a la anterior se especifica entre paréntesis el número de la figura de referencia; S= superpuesta; T= tangente.

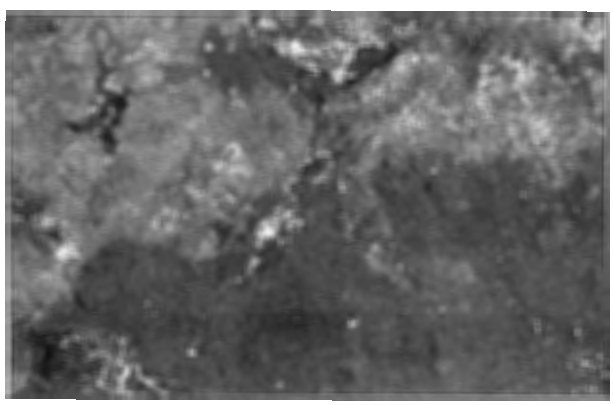
(bisontes), Peña de Candamo (bisontes), por referirme a los de más clara adscripción; 2) asociaciones, más difíciles de justificar, entre líneas y animales en Altxerri, El Castillo, Las Chimeneas, Candamo,...; 3) signos cuadrangulares o rectangulares atestiguadas con caballo, ciervo, cabra y especialmente cierva (en este último caso, Covalanas).



Fot. 43: Detalle de puntos yuxtapuestos en el contorno de la cierva 1.

3.3 LA TÉCNICA

• En Areatza se aplican dos técnicas, el grabado y la pintura roja (v. cuadro 15, p. 240). En un caso se asocia grabado a pintura, definiendo un procedimiento técnico más complejo, en el uro grabado 16 sobre el 15 pintado en rojo, definiendo una zona superior semejante y completando en la zona inferior el contorno del animal. En cuanto al grabado, se compone de una línea incisa fina (un rayado de la estalagmita), excepto en la testuz del uro 18, donde ese rayado se ha ampliado para cubrir una superficie mayor, afectando ligeramente a la capa estalagmítica sobre la que se asienta (levantando la parte superior, aunque de manera incompleta). En el cuarto trasero de uro 17 se delimita al animal mediante un trazo de contorno



Fot. 44: Detalle de la pintura de relleno de la cierva 3.

múltiple que se encuentra cerca de lo que se considera el grabado estriado característico de las ciervas grabadas de otros lugares. Asimismo en la cabeza de uro grabada 18 se ha ampliado el contorno mediante un repasado sucesivo fino de la línea simple o bien empleando un instrumento de trazo múltiple.

La pintura se aplica de diferentes formas (v. cuadro 15): 1) mediante puntos aislados, en escasas ocasiones, de manera parcial en la línea dorsal de la cierva 2; 2) mediante puntos yuxtapuestos, tratamiento presente en casi todas las ciervas, determinándose los puntos concretos con claridad en ciertas zonas anatómicas, como la cabeza de la cierva 1 (v. fot. 43), o cabeza y patas de la cierva 3 y en general en el resto de figuras de cierva; 3) mediante línea continua fina, como en el caso del uro 15, parcialmente en la cornamenta; 4) mediante línea continua engrosada, en el uro 15, en línea dorsal y detalles anatómicos como la testuz, y también, adecuándose a la zona anatómica, especialmente al contorno dorsal o ventral, en cierva 1, 7, 8 menos claramente, 10, 11, y en ocasiones determinando elementos anatómicos concretos, como en la banda crucial de la cierva 8; 5) relleno uniforme, como en la cierva 3 de manera prototípica por afectar a todo el cuerpo (v. fot. 44), excepto en el cuello conseguido mediante yuxtaposición de puntos, y también rellenos más o menos parciales en ocasiones para determinar zonas anatómicas concretas, en cierva 1, posiblemente 4, 5, 7, 10 y 12; 6) relleno a base de puntos yuxtapuestos o parcialmente superpuestos, en la cabeza de la cierva 3, que se puede considerar una variante del procedimiento 2.

En ocasiones el paso de los puntos yuxtapuestos a la línea engrosada no es fácilmente perceptible, ya que esta última no es sino el resultado de la acumulación de los anteriores, como ocurre en la cierva 1. Es precisamente la figura 10 donde más claramente se observa que el contorno se construye con mayor independencia de los puntos, más linealmente, además de ampliarse notablemente el grosor de la línea dorsal. En conjunto, es usual en las representaciones que se haga uso de varias o de todas las aplicaciones comentadas (v. cuadro 15, p. 240) (238). Así, por ejemplo, los puntos aislados se combinan con puntos yuxtapuestos y trazo grueso en la cierva 2; en la cierva 1 aparecen puntos yuxtapuestos en el contorno, línea engrosada en el dorso y lomo, y rellenos uniformes en el interior del cuerpo. Son las ciervas 11 y 12 del grupo 5 y el uro pintado del grupo 6, donde hay un uso más claro de la gra-

(238) En García Morales, M. 1981, 61-64, se sistematizan diferentes aplicaciones de la pintura roja en los santuarios cantábricos, estableciéndose la realización del contorno mediante trazo fino y ancho, dentro de los cuales se constatan diferentes variantes. En Covalanas se emplearían trazos anchos babosos, babosos con punteado y babosos con punteado y también tinta plana. En Areatza se usarían anchos babosos, babosos con punteados y babosos con tinta plana.

dación del espesor de la línea de contorno según la zona anatómica correspondiente para definir al animal. La línea es más fina en las extremidades, cabeza y cornamenta y se engruesa en la zona dorsal o ventral, además de combinarse con diferentes rellenos.

En general la técnica a base de puntos yuxtapuestos no permite la determinación de los trazos empleados, puesto que no hay tramas especialmente desarrolladas sino acumulación de acciones puntuales. Pero por el contrario se pueden constatar superposiciones de momentos distintos o rectificaciones de la línea de contorno si las tramas elegidas son distintas (puntos yuxtapuestos sobre puntos aislados) o si el tono elegido es diferente, aparte del efecto acumulativo que tiene el color rojo en una aplicación sucesiva del mismo, como exponemos en el siguiente apartado.

• En Covalanas los recursos técnicos son semejantes sintetizándose 4 aplicaciones (Moure, J. A.; González Sainz, C.; González Morales, M. R. 1991, 64-70): 1) trazo tamponado discontinuo (a base de puntos separados); 2) trazo tamponado yuxtapuesto (puntos solapados, a veces ampliando el trazo); 3) trazo simple continuo (ampliado en zonas anatómicas concretas como barbilla o patas y, aunque los autores no lo consideren aquí, también en el contorno general, destacando en este aspecto el cuarto trasero de la cierva C.1 y la línea dorsal de la C.2); 4) tinta plana (total, en los signos o parcial, especialmente en cabezas). También exponen, lo que para nosotros deberían ser otras aplicaciones, el grabado asociado a la pintura en las ciervas A.3, con relleno de tinta plana, y C.2, que también presenta un engrosado notable de la línea de contorno, especialmente de la curva cérvico-dorsal (239).

En cuanto al soporte aprovechado para sugerir o completar a las representaciones no hay casos muy relevantes y las alteraciones de la pared son una dificultad añadida para hacer este tipo de consideraciones. En la cierva 1 la línea del cuello se ve reforzada por un saliente estalagmítico que produce un reborde acusado; en la cierva 12 una grieta prolonga hacia abajo la línea del cuello, aunque el uso intencionado de ella no es posible asegurarlo. Alguna representa-

Grupo	Nº	Tema	Procedimiento técnico	Zona anatómica definida
1	1	Cierva	Puntos yuxtapuestos Línea pintada engrosada Rellenos uniforme	Cabeza y cuello Línea dorsal y cuello inferior Zona cruz-pecho
	2	Cierva	Puntos aislados pintados Puntos yuxtapuestos	Línea dorsal Contorno de la cabeza
2	3	Cierva	Puntos yuxtapuestos Tinta plana o relleno uniforme	Cabeza, cuello, contorno y extremidades Interior del cuerpo, excepto cuello
	4	Cierva	Puntos yuxtapuestos Tinta plana o relleno uniforme	Extremidades Interior del cuerpo
3	5A	Indet.	Puntos yuxtapuestos Tinta plana o relleno uniforme	Extremidades (?) Interior del cuerpo (?)
	5B	Indet.	Línea pintada fina	Orejas o cornamenta
	6	Signo	Puntos yuxtapuestos	
4	7	Cierva	Puntos yuxtapuestos Línea pintada engrosada Tinta plana	Extremidades Línea dorsal, ventral y nalga Cuello, vientre y zona posterior
	8	Cierva	Puntos yuxtapuestos Línea pintada engrosada	Pata trasera Línea dorsal o ventral, relleno cruz-pecho
	9	Signos	Puntos yuxtapuestos	
5	10	Cierva	Línea pintada muy engrosada Tinta plana	Línea dorsal, relleno cruz-pecho Cuello
	11	Cierva	Puntos yuxtapuestos Línea pintada engrosada Líneas paralelas	Cabeza, parcial cuello y extremidades Línea dorsal y ventral Zona anterior del vientre
Aislada	12	Cierva	Puntos yuxtapuestos en trazo lineal simple Tinta plana o relleno uniforme	Todo el contorno cérvico-dorsal Lomo
6	13	Cierva	Puntos aislados Puntos yuxtapuestos	Nacimiento del dorso Resto de la cabeza
	14	Signo	Puntos aislados	
7	15A	Uro	Línea pintada engrosada Línea pintada fina Relleno uniforme	Mitad anterior de la línea dorsal, tupé Cornamenta, testuz, lomo Zona triangular dorsal
	15B	Uro	Trazo grabado único simple	Todo el contorno y detalles anatómicos (boca)
	16	Uro	Trazo grabado múltiple (estriado)	Entera (cuarto trasero)
	17	Uro	Trazo grabado único repasado Trazo grabado simple	Cabeza Dorso
	18	Líneas	Trazo grabado único simple	

Cuadro 15: Procedimientos técnicos empleados en las representaciones de Areatza.

(239) La técnica de las representaciones de cérvidos cantábricos se estudia en Martínez-Peñalver, A. O. 1984/85, diferenciando en el grabado varios procedimientos (lineal, por haces, estriado, fino, grueso, profundo, superficial), así como en la pintura (roja, negra, ocre, parda, bicroma, policroma, tinta plana, lineal, tampones, lavada, raspada).

ción aparece forzada por el lugar que ocupa, como las parejas que se sitúan en las concavidades del nivel superior de la cámara de las ciervas «Oreinemeen Ganbara», y entre ellas especialmente la cierva 8. Por último, una determinación por culpa del soporte parece producirse en el grupo de la galería, puesto que las líneas grabadas y pintadas no se desarrollan en la zona inferior de los uros alcanzando sólo hasta el límite marcado por la capa estalagmítica y propiciando así unos animales sin la parte inferior de las extremidades.

3.4 EL PROCESO DE EJECUCIÓN: REPINTES, SUPERPOSICIONES Y AÑADIDOS

A) El caso de Areatza. Tenemos una serie de elementos que podemos relacionar con el proceso de ejecución de las representaciones, de importancia manifiesta para determinar otras cuestiones, como la cronología. Si consideramos la forma en que se ha aplicado la pintura, es decir el tono de rojo empleado (que tiene que ver con el tipo de mezcla realizado), la manera en que se ha aplicado sobre la superficie de la cueva (si a base de puntos aislados o yuxtapuestos o linealmente), la relación de la aplicación con las figuras anteriores (es decir las superposiciones) y los retoques y añadidos a la propia representación podemos acercarnos a una reconstrucción del proceso de elaboración de las representaciones. De acuerdo con lo anterior constatamos una serie de hechos procesuales internos a las figuras siguientes: 1) la cierva 1; 2) las ciervas 7 y 8; 3) el uro grabado 15B sobre el pintado 15A. También, en el propio uro 15B se producen varias rectificaciones sucesivas en el contorno del animal, que no aportan información sustancial en este apartado. Además las acciones puntuales de acumulación de pintura son interpretables con fotografía ultravioleta y, como se observa en el caso de la cierva 3, se determina claramente que primero se ha realizado el contorno y luego el interior del animal, dado que la línea de contorno tiene una mayor densidad de operaciones acumulativas de pintura (v. fot. 25, p. 216).

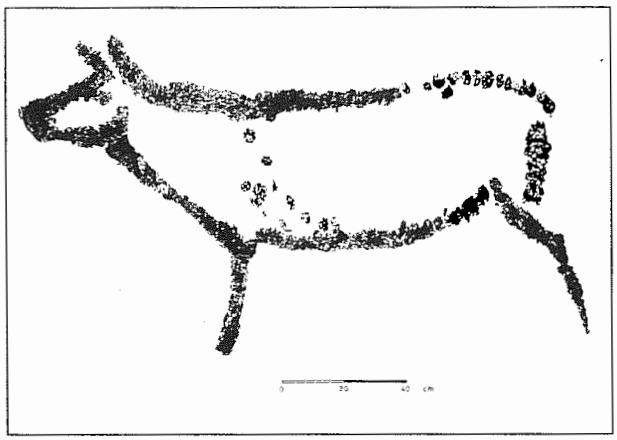
• En cuanto a la cierva 1 (v. fig. 96, p. 212), observamos un proceso a partir de varios repintes. El esquema previo y fundamental queda patente en la nitidez del trazo, conseguido a base de puntos encadenados, que observamos en la parte anterior de la representación (v. fig. 98, p. 213), aunque la parte superior se realizó en un tono más oscuro que la inferior. Se traduce un convencionalismo de la forma frecuente en el arte paleolítico y más expresamente entre las representaciones de ciervas, que consiste en la realización de cabeza con cuello y lomo, como puede observarse en otros santuarios (A.1, A.6, A.7,... de Covalanas, v. ap. 3.9, p. 249). Quizá se pudiese prolongar más el lomo, aunque la pérdida de pintura en la parte posterior impide mayores precisiones. A este esquema parece un primer añadido la continuación de la línea dorsal (la zona más discutible de todas) y los rellenos del pecho que difuminan las líneas de contorno anteriores, aunque estos rellenos pueden ser del momento final, puesto que es patente una intención ulterior general de modificación de la figura (v. fig. 97, p. 213). Por fin, en ese momento final se realizó una segunda línea de contorno para darle al lomo una apariencia más redondeada.

• Las ciervas 7 y 8 (v. fig. 107, p. 219), nos ofrecen otro caso de relación intensa entre figuras sucesiva (o simultáneamente) realizadas. La figura más antigua es la inferior, por dos motivos. El primero porque la pata trasera derecha de la cierva superior se superpuso al lomo de la figura inferior produciéndose un tono más oscuro. Además porque las patas anteriores de la figura superior se dejaron sin terminar en lo que hemos llamado en la introducción «superposición inconclusa o indeterminada». Aceptando esta interpretación observamos también que la pata trasera izquierda de la figura superior se ha desarrollado en paralelo al lomo de la figura inferior en una posición claramente forzada.

• El uro grabado 15B (v. fig. 118, p. 227), sobre el pintado 15A (v. fig. 117, p. 226) es el último de los casos a analizar. Es conocido el recurso de grabar sobre la pintura (v. fig. 116), procedimiento usual en las figuras bicromas como se observa en los santuarios de Altamira, Ekain o Font de Gaume, por citar algunos representativos; o en los de pinturas negras, como en Santimamiñe, o Le Portel y los de pinturas rojas, como La Pasiega y parcialmente en Covalanas; e incluso en otros con la aplicación contraria, con grabados que asocian la pintura, como Fontanet (240). En nuestro caso hay una diferencia de grado porque el grabado no se limita a completar o acompañar de manera más o menos fidedigna a la pintura sino que desarrolla una composición más complicada, introduciendo otra u otras dos figuras y otra serie de líneas grabadas (a no ser que la pintura se haya perdido). Esto nos lleva a considerar que hay una cierta distancia en el tiempo, mayor que en el caso anterior, aunque pueda no ser muy grande.

B) El caso de Covalanas. En este santuario hay varias figuras susceptibles de ser analizadas bajo este punto de vista, aunque la documentación existente impide ciertas precisiones. En cuanto a la cierva A.9,

(240) En los estudios de Moure, J. A.; González Morales, M. R.; González Sainz, C. 1990 y Moure, J. A.; González Sainz, C.; González Morales, M. R. 1991, 65 y 69 respectivamente, se considera el uso del grabado acompañando a la pintura, si bien no se muestra en la documentación gráfica cómo se traduce plásticamente esa asociación de recursos.



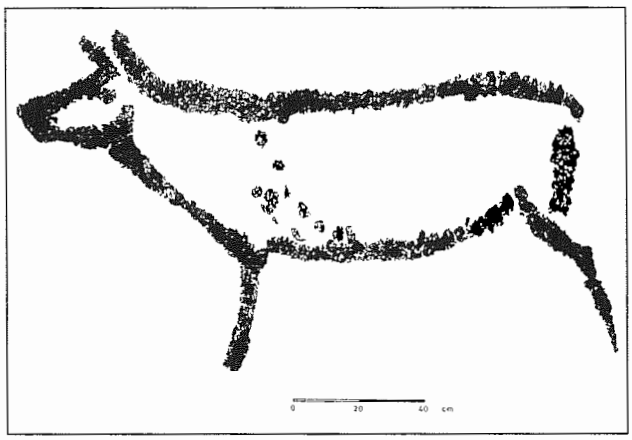


Fig. 124 (izda.): Cierva A.9 de Covalanas con el hipotético contorno primitivo (parcial, en el lomo).
Fig. 125 (dcha.): Cierva A.9 de Covalanas en su integridad con la adición de los dos contornos.

presenta una doble línea dorsal, realizada en dos momentos. El presumiblemente más antiguo consiste en puntos sueltos que conforman la línea dorsal en la zona del lomo. Sobre él se ha superpuesto un trazo continuo. Un análisis más detenido debería determinar otras implicaciones de esta observación en la construcción de la figura, cuestión que se nos escapa. En ese sentido no estaría mal considerar que la figura que le acompaña está conformada toda ella a base de puntos. A manera de hipótesis previa podríamos considerar si no se ha modificado y completado la figura sobre una silueta preexistente pues los puntos, más oscuros que la línea continua se siguen hasta la cruz (v. figs. 124 y 125), aunque en la versión nuestra sólo se han separado las dos fases en la zona del lomo, a causa de las limitaciones de la información gráfica disponible (241).

El caballo A.11 (v. fig. 73, p. 179 y fig. 130, p. 249) se podría analizar de una forma semejante aunque en este caso, más aún si cabe que en otros, es necesario elaborar una documentación previa susceptible de este tipo de análisis. Por ello sólo entraré a considerar la cuestión en sus líneas fundamentales. En primer lugar, el prototipo de animal se reconoce también en La Pasiega, aunque allí el caballo está construido usualmente sobre una línea cérvico-dorsal muy desarrollada con una doble ondulación. Es cierto también que el caballo 34 de esta cueva (Breuil, H.; Obermaier, H.; Alcalde Del Río, H. 1913, 13 y pl. XI.), se aparta de esa norma para acercarse al de Covalanas. Sin embargo hay ciertos elementos en el de Covalanas disonantes respecto a ese modelo de caballo: 1) la linearidad general de la línea dorsal que en el citado 34 de La Pasiega sólo queda atemperada; 2) la desconexión entre la parte anterior y el resto del animal del de Covalanas que se traduce en la inexistencia de patas delanteras y en un quiebro muy acusado en el lomo del animal que no parece justificado por el interés en recalcar esa zona de la anatomía del mismo; 3) el contexto del animal de Covalanas, con una serie de ciervas reducidas a su cuarto delantero (cabeza con cuello y línea dorsal). Estos datos deben llevar a plantear seriamente la posibilidad de transformación de una figura de cierva en una figura de caballo, cuestión que un estudio basado en una documentación minuciosa podría determinar. Si se pudiese determinar así se podría plantear que el tema del caballo es un añadido a un conjunto iconográfico que gravita sobre el tema de la cierva y el uro. En este caso Covalanas estaría más cerca todavía desde el punto de vista temático respecto de Areatza.

Otro caso de rectificación y modificación del contorno lo encontramos en la cierva B.4 (v. fig. 130, p. 249). En la documentación fotográfica realizada (Moure, J. A.; González Sainz, C.; González Morales, M. R. 1991, 39) se observa que la figura ostenta una antigua línea dorsal al menos en la cruz y el lomo. Al tiempo la línea inferior del cuello es divergente respecto de la cabeza, lo que ha determinado que haya un ángulo recto en el contorno, totalmente antinatural. Ambos elementos son suficientes para constatar un proceso que debería concretarse más con la elaboración de la documentación pertinente.

Existen además dos casos de superposiciones. El primero, el de las ciervas A.6 y A.7 (v. fig. 130, p.

(241) Puede realizarse una comparación entre versiones gracias al artículo de Barandiaran, I. 1969, donde se observa la del autor (p. 15) y la de Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L. 1912. Además de las diferencias patentes en las proporciones hay que señalar que la línea de contorno de la versión antigua tiene unas inflexiones inexactas que no reflejan el contorno real, que por el contrario observamos en las otras versiones, realizadas sobre fotografía. De ahí que la microestructura formal de las representaciones deba estudiarse sobre documentación realizada con esa finalidad, la de mostrarnos los caracteres de los tramos de contorno empleados en la plasmación de la figura animal.

249), superposición buscada a propósito como analizamos en el apartado 3.8 «La composición» (v. p. 246). El segundo, el de la cierva A.5, cuya nalga corta a la figura A.6, siendo posterior en el tiempo. Esto permitiría considerar que la A.5 se realizó una vez concluida la A.3 que se encuentra casi tangente con ella a su derecha, interpretación reforzada si tenemos en cuenta el criterio del formato (v. ap. 3.6, «El formato...», a continuación) (242).

3.5 LOS PANELES PRINCIPALES

El escaso número de las representaciones figuradas de Areatza y su compartimentación en grupos binarios no permite para el caso de la cámara hablar de un grupo principal, frente al resto. Algo parecido se podría decir del panel de los uros (v. fig. 116, p. 225), puesto que en los paneles principales, se produce una acumulación más o menos importante de animales y de especies distintas. Sin embargo hay que señalar que el papel de un grupo principal puede estar reemplazado por la totalidad de cada conjunto al tiempo que un santuario en sí puede estar compuesto por muy escaso número de figuras (una, en el caso de Sotarriza), como se ha analizado repetidas veces (Jordá, F. 1979 y 1983b).

Por otra parte el tema del panel de los uros, animales cruzándose, se documenta en el centro del panel principal de Ekain y en otras cuevas decoradas. Este tema tan especial podría llevar a interpretar el panel de los uros como un verdadero panel principal (v. análisis en ap. 3.8, «La composición», p. 246). En el Cantábrico el panel de uros de La Loja (Asturias) representa bien un conjunto de estas características, aunque este último caso sea más diverso que Areatza.

No ocurre lo mismo en Covalanas o en La Pasiega donde los repertorios iconográficos son más variados en número, asociaciones y situaciones. Así, en Covalanas aparecen varios paneles más complejos, como los denominados panel segundo (compuesto por 6 ciervas) y tercero (5 ciervas, 1 caballo y signo), (Moure, J. A.; González Sainz, C.; González Morales, M. R. 1991). Ambos paneles son susceptibles de ser interpretados procesualmente porque reflejan tiempos distintos, como he comentado en el apartado anterior. Además, el núcleo del panel segundo lo conforman dos ciervas cruzándose, como ocurre en el panel de los uros de Areatza y en el panel principal de Ekain, lo que reforzaría su papel de panel relevante (v. fig. 130, sup., p. 249, con la reconstrucción de los tres momentos del grupo).

3.6 EL FORMATO Y EL CANON

1) Se han reunido en el cuadro adjunto (nº 16) todas las representaciones figuradas de las cuevas de Areatza y Covalanas por su tamaño. Para entrar a una valoración de las mismas es necesario realizar alguna consideración previa. La primera, que las figuras traducen medidas distintas, siendo en el caso de Covalanas medidas máximas de la zona pintada y en el de Areatza la longitud de hocico a nalga, es decir sin contar la cola, y por ello las figuras de cuerpo entero pueden ser algo más cortas en este último caso. También es cierto que, por cuestiones de conservación, no se pueden afinar de manera significativa estas medidas, pues la cola sólo raramente se ha conservado. En segundo lugar las comparaciones deben hacerse entre formas semejantes, de cabeza sola o cabeza con cuello o cuerpo entero.

Si realizamos la comparación de acuerdo con la forma, y considerando sólo las ciervas, observaremos que las figuras de cuerpo entero oscilan para el caso de Covalanas entre los 45 cm. de A.5 y los 117 cm. de A.1, si bien la mayoría de las figuras lo hacen entre los 65 cm. de D.1 y los antedichos. El hecho de que la figura más pequeña de la cueva sea A.5 nos proporciona otra información complementaria para interpretar el panel (v. ap. 3.8, «La composición», p. 246). Aunque esta figura está reducida de tamaño posee las cuatro extremidades, estando bien resueltas. Además comporta una cierta animación segmentada, por el cuello alargado con la cabeza levantada, posición más forzada que en el resto de las ciervas del santuario y que bien puede ponerse en relación con la cierva A.3, que muestra la cabeza levantada y vuelta. El formato podría ser una solución forzada a su inclusión en un espacio menor pero también podría considerarse que se intentó la plasmación de una escena, dada la relevancia de la figura más complicada del grupo. En todo caso, la serie de figuras de este grupo atestiguan tres momentos al menos de elaboración del mismo, como hemos analizado anteriormente (v. fig. 130, sup., p. 249, donde se señalan los tres momentos). Para la otra cueva, el abanico de figuras oscila entre los 47 cm. de Areatza 4 (aunque la figura está en pésimo estado de conservación; por ello se podrían contar los 69 cm. de Areatza 7) y los 103 cm. de Areatza 16.

Si tenemos en cuenta las figuras que detallan la parte anterior más la línea dorsal observaremos que en Covalanas el intervalo está entre los 40 cm. de A.13 y los 72 de A.2. En el caso de Areatza entre los 84 cm. de Areatza 12 y los 103 cm. de Areatza 15. De estos datos se deduce que el hecho de que la figura no está realizada de cuerpo entero no significa que se realice de menor tamaño, incluyéndose estas figuras incompletas en el intervalo de las completas.

(242) La documentación existente para el caso de La Pasiega no permite un análisis de esta cuestión en la cueva.

Realmente no puede dejar de ser así pues las figuras incompletas se realizan en representación simbólica de figuras completas. En todo caso las figuras incompletas (intervalo 40-75) tienden a ser más pequeñas en Covalanas en relación al resto (intervalo 45 + 65-117), mientras que en Areatza las incompletas (intervalo 84-103) tienden a ser mayores en relación al resto del colectivo (69-103). Por último, quisiéramos señalar que el intervalo de figuras, la norma para elaborar las representaciones es muy semejante en ambos santuarios, oscilando entre 65 y 117 cm.

En ambas cuevas las figuras más grandes corresponden a otros temas, el uro B.1, 193 cm. y el uro pintado y grabado Areatza 15, 103 cm. En el caso de Covalanas el caballo también se sitúa por encima del intervalo de las ciervas, midiendo 139 cm. A tenor de estas observaciones no se puede negar que la importancia de los temas se consigue no sólo por el número de representaciones sino también por el tamaño relativo de las mismas, y naturalmente también por el lugar que ocupan en la cueva en relación con el resto del repertorio iconográfico.

2) En el apartado de la tipometría no se ha realizado un estudio de proporciones de los animales porque no hay prácticamente figuras completas, en parte por cuestiones de conservación y en parte porque las figuras incompletas son abundantes. Además, el canon merece ser considerado previamente de manera específica. El primer rasgo distintivo en ambos santuarios de Areatza y Covalanas es que no existe un modelo claro desde el punto de vista de las proporciones aunque sí aparecen modelos repetidos en otras variables, como en la forma o en las convenciones de representación del modelado o incluso puntualmente en la actitud.

Así, en los grupos encontramos notables diferencias entre figuras que por otras cuestiones pueden considerarse coetáneas e incluso podría sospecharse su realización por el mismo autor. Por ejemplo, en el grupo 1 de Areatza, la rep. 1 presenta una cabeza alzada con cuello alargado de

Clasificación por el número de orden de la representación	Long (cm.)	Clasificación por la longitud (cm.) de menor a mayor	Representación
Areatza 1	85	10	17
2	45	19	A.16
3	86	25	13
4	47	25	A.15
5	52	35	A.7
7	69	38	16
8	73	40	A.13
10	71	45	2
11	82	45	A.5
12	84	45	A.14
13	25	47	4
15A	103	52	5
15B	103	60	B.3
16	38	65	D.1
Areatza 17	10	67	C.2
Covalanas A.1	117	69	7
A.2	72	71	10
A.3	79	72	A.2
A.5	45	73	8
A.6	82	78	A.9
A.7	35	79	A.3
A.8	177	82	11
A.9	78	82	A.6
A.10	107	84	12
A.11	139	84	B.5
A.13	40	85	1
A.14	45	85	B.4
A.15	25	86	3
A.16	19	91	C.1
B.1	193	103	15A
B.3	60	103	15B
B.4	85	107	A.10
B.5	84	117	A.1
C.1	91	139	A.11
C.2	67	177	A.8
Covalanas D.1	65	193	B.1

Cuadro 16: El formato de las representaciones de Areatza (nos. 1 a 18) y Covalanas (A.1 a F.1) (243).

(243) No se incluyen una serie de representaciones por ser signos o por su deficiente estado de conservación que no permite la toma de medidas: Areatza 6, 9 y 14; Covalanas A.4, A.12, A.17, B.2, B.6, C.3, C.4, C.5, D.2, E.1, F.1.

notable longitud mientras que la rep. 2 localizada a su lado es una cabeza apenas sobresaliente de la línea dorsal (v. fig. 127, p. 246). En cuanto al canon y sus variables hay que decir que las ciervas ostentan en ocasiones un cuello alargado pero en otras este es corto y la línea cérvico-dorsal lo mismo se representa con una ondulación acusada en «S» que recta con la cabeza apenas sobresaliente. Es decir, que existe una clara variabilidad de las fórmulas genéricas de representación de los animales. Podríamos considerar esta circunstancia como un rasgo de antigüedad relativa de los animales: la variabilidad del canon y la inexistencia de una fórmula de proporciones repetida. Naturalmente esta circunstancia mediatiza un estudio de los animales a través de sus medidas.

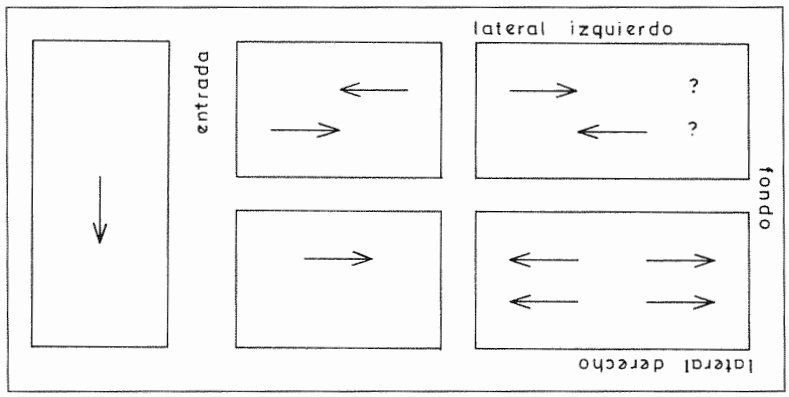


Fig. 126: La posición y lateralidad de las representaciones en la cámara "Oreinemeen Ganbara" de Areatza.

3.7 LA POSICIÓN Y LATERALIDAD

• En cuanto a la posición de las figuras de Areatza, la consideramos de tres formas, en sí mismas, frente al resto de conjuntos y en el marco de las representaciones de cada grupo (en este último caso, v. ap. 3.8, la composición). Las figuras catalogadas son 12 en la cámara y tres en el panel de los uros. De la cámara, dos no son determinables y el resto se encuentran horizontales (v. fig. 126), si bien debe considerarse la actitud ya que se puede distorsionar el aparente estatismo de los animales (v. ap. 3.12, «La actitud, el movimiento», p. 253). Las del grupo de los uros son igualmente horizontales, excepto la rep. 18, más difícil de precisar por su simplicidad general. En cuanto a la posición, no hay hechos significativos, excepto el de la repetición de la norma por la que los animales se representan sobre un suelo imaginario horizontal paralelo al de la caverna.

El criterio de la lateralidad de las representaciones resulta difícil de aplicar y en todo caso de dudoso interés por la escasa cantidad de figuras y por estar circunscritas la mayoría a un espacio muy reducido. Con todo, en la cámara de Santimamiñe parece observarse una distribución significativa, por lo que a priori también se podría esperar aquí. Frente a los conjuntos o al resto de representaciones señalamos lo siguiente (v. fig. 126): en el grupo de uros la figura principal mira hacia la cámara de las ciervas, como el uro que se encuentra más a la derecha, aunque el intermedio mira hacia el fondo (se cruza con el primero). En la cámara, las dos figuras de la zona inferior miran hacia la zona superior, pero la tercera figura, del grupo 1, hacia la otra figura del mismo grupo. En la zona superior la figura principal (por el tamaño, del grupo 2) mira hacia el fondo, aunque la siguiente se opone a ella. En el lateral derecho las dos figuras del grupo 4 miran hacia el fondo y las dos del grupo 5 hacia el plano inferior. Por lo tanto parecería que hay un cierto reforzamiento de los vínculos entre ambos niveles de la cámara pues 5 de las representaciones así lo muestran. Sin embargo parece más obvia una relación intergrupal. En este sentido son claras las direcciones opuestas que unen a las figuras de los grupos 2 y 3 (v. ap. 3.8, «La composición»).

• En lo que respecta a la cueva de Covalanas, las figuras se representan también sobre esa línea horizontal teórica y sólo algunas figuras se encuentran inclinadas, como las ciervas A.8 y A.9 y la cierva B.5 (v. fig. 130, p. 249). En el caso de las dos primeras puede ser consecuencia de la configuración de la pared. En efecto, ambas se colocan en disposición sucesiva, sobre una grieta notoria e inclinada que podría representar el suelo. El artista parecería que ha buscado el trozo de panel liso más conveniente para colocar las figuras y se ha amoldado al mismo.

Entre todas destaca la cierva A.13, en posición vertical (v. fig. 130, p. 249). La posición de la misma es interesante porque está en un grupo de animales de una gran coherencia estilística, realizados en un mismo momento (excepto el caballo, que interpretamos posterior). Los animales, ciervas, se han reducido en la forma a lo fundamental con la repetición más o menos completa de la fórmula cabeza-cuello-dorso. Pero el conjunto destaca por una cierta variedad de esa fórmula (en dos formulaciones, cabeza con cuello y cabeza con cuello y dorso), por una variedad de orientaciones (dos hacia un lado y dos hacia otro) y también de posiciones (una vertical y el resto horizontales o ligeramente inclinadas). Que en un conjunto de estas características se varíen las fórmulas de

representación no sólo es un recurso en búsqueda de la variedad, de evitar la monótona repetición (que es evidente en las variaciones de los juegos de las extremidades de tantas figuras sucesivas del arte paleolítico, como varias parejas de bisontes del panel principal de Santimamiñe (v. fig. 185, p. 309) o en los «caballos chinos» de Lascaux (Leroi-Gourhan, A. 1968a, 94). Es posible ver en ello la plasmación de una perspectiva primitiva con la finalidad de expresión de un grupo de animales o manada donde los animales se muestran en posiciones variadas, como ocurre igualmente en el panel de Santimamiñe y como se ha interpretado para el techo polícromo de Altamira (Freeman, L. G. 1978, 164-168).

3.8 LA COMPOSICIÓN

A) La composición en Areatza. Consideraremos en este apartado las relaciones de posición relativa que componen las figuras de un grupo. El hecho de que en un grupo haya una organización no implica que sea buscada a propósito pero cuando esta es particularmente desarrollada, como en el caso del bastón de El Pendo, hay que convenir que sí debió ser así (Corchón, M. S. 1986). En este caso las figuras muestran una auténtica composición, es decir una organización reconocible de los recursos de la forma, modelado y técnicos dentro del espacio. Antes de considerar las asociaciones que aparecen hay que señalar que la adecuación a un marco concreto, el de las concavidades de la parte superior de la cámara, unido al deseo de desarrollar de manera completa una iconografía en el lugar pudo dar como resultado la preferencia por ciertas composiciones, con el objeto de «llenar» mejor el espacio. Quizá por ello pueda faltar la composición a base de figuras sucesivas (excepto un caso no del todo claro).

En la cueva tenemos los siguientes casos de posiciones relativas de las figuras respecto a las otras que componen el grupo (v. fig. 127): 1) Paralelas parcialmente y afrontadas, en el grupo 1, reps. 1 y 2 (v. fig. 95); 2) Afrontadas o convergentes, en el caso del grupo 2, reps. 3 y 4 (v. fig. 100); 3) Paralelas totalmente y yuxtapuestas parcialmente, en el grupo 4, reps. 7 y 8 (v. fig. 107) y paralelas parcialmente, en el grupo 5, reps. 10 y 11 (v. fig. 111); 4) Sucesivas, los uros 15 y 17 (v. fig. 119), si la interpretación de este último es correcta (v. fig. 116); 5) Cruzadas (superpuestas), los uros 15 y 16 (v. fig. 116). Estos tipos de agrupaciones son usuales dentro del arte paleolítico, particularmente las de figuras paralelas o afrontadas. Pero hay algunas de particular interés:

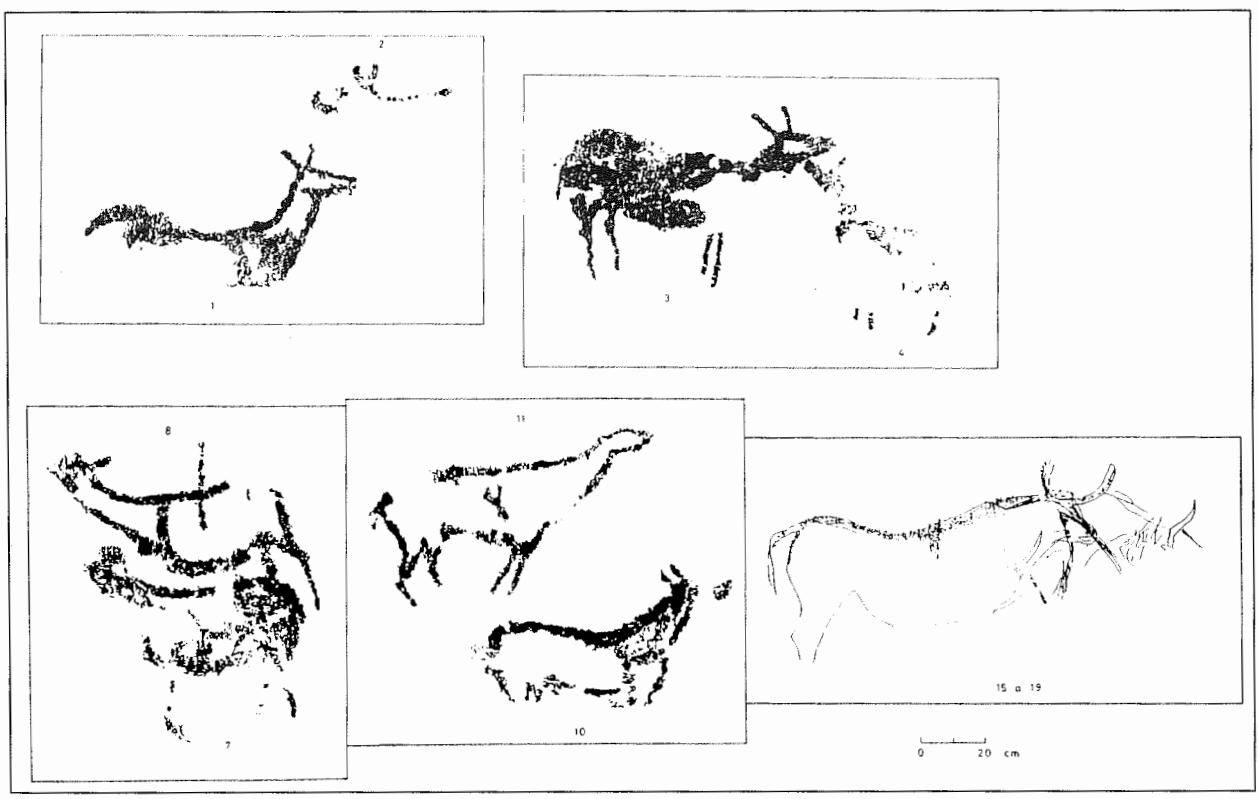
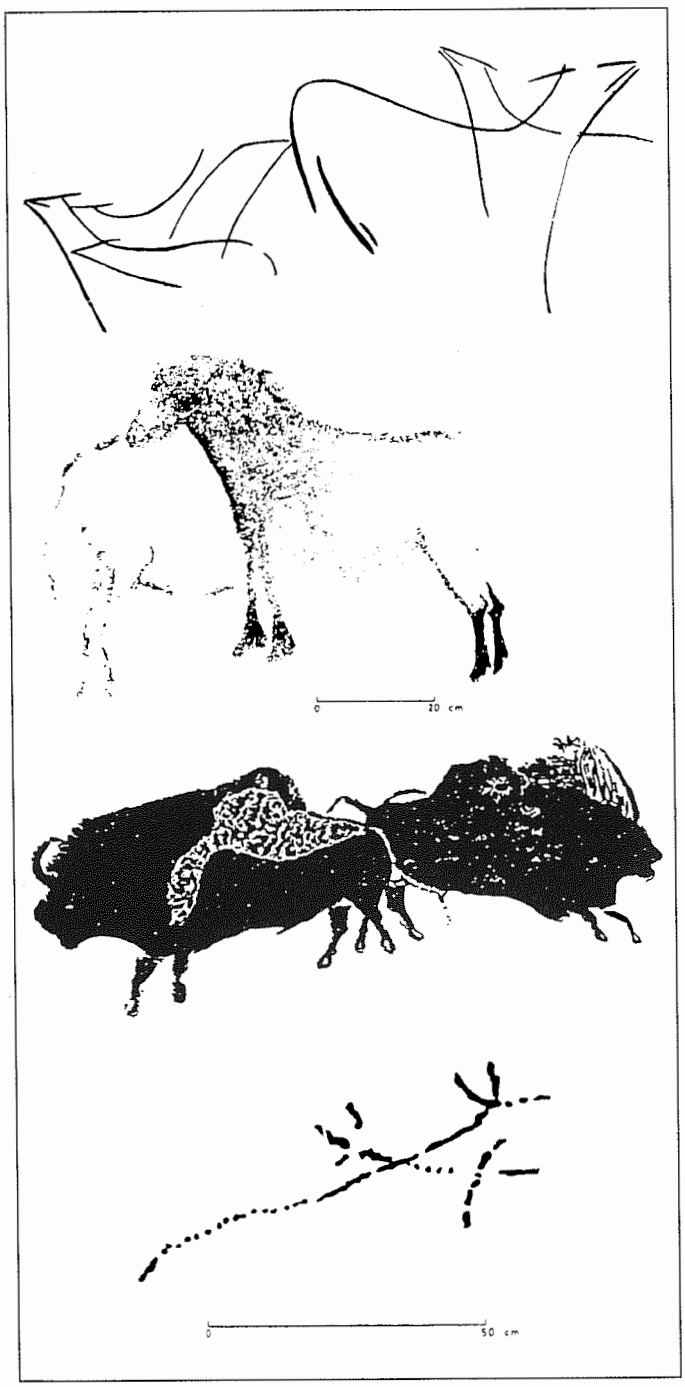


Fig. 127: Diferentes grupos y composiciones del santuario de Areatza.



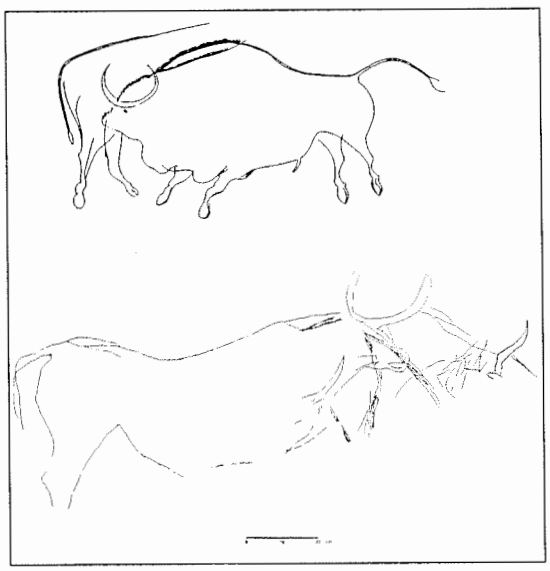


Fig. 128 (izda.): El tema de los animales cruzados en los santuarios de Chufín (sup., tomado de Almagro Basch, M. 1973, fig. 4), Ekain (debajo, sobre fotografía en Altuna J.; Apellániz, J. M. 1978, 57), Lascaux (debajo, sobre fotografía en Leroi-Gourhan, A. 1971, fig. 88), Covalanas (inf., s. Moure, A.; González Sainz, C.; González Morales, M. 1991, 30).
Fig. 129 (sup.): Animales cruzados en Lascaux, "Abside" (sup.), tomado de Ruspoli, M. 1986, 34; y Areatza, "Zezenaren Tarteunea" (excluido el contorno pintado).

a) Los animales cruzados. La primera sería la de los animales cruzados (v. figs. 128 y 129). Conocemos una serie de representaciones, no muy numerosa, donde aparecen animales cruzados aunque en situaciones variadas. Así, en el centro del panel principal de la cueva de Chufín (Riclones, Cantabria), (v. fig. 128, sup.), en dos casos. Igualmente en el centro del panel principal de Ekain (Deba, Gipuzkoa), las figuras de caballo 25 y 25 bis (v. fig. 128, sup.), si consideramos sólo los animales de la misma especie. También en Lascaux (Leroi-Gourhan, A. 1968a, lám. 88), (v. fig. 128, central) y en Covalanas (Moure, J. A.; González Morales, M. R.; González Sainz, C. 1990, 17), (v. fig. 128, inf.), en lo que hemos interpretado como la fase primera de uno de los grupos más numeroso de representaciones (v. fig. 130) y que consideramos en el apartado siguiente.

En el caso de Lascaux la superposición es parcial y por ocultación de parte del animal que se encuentra más alejado del espectador. En Chufín, los dos cuerpos se yuxtaponen por completo en uno de los casos (como en Covalanas, si bien aquí los cuerpos se reducen a la parte anterior) y en el otro uno oculta parcialmente al otro, del cual sobresale el cuello. En Ekain y Areatza (v. fig. 129, inf.) la parte posterior de la figura, aparentemente la más cercana al espectador, se «funde» en la contraria, desapareciendo. En Lascaux los animales se oponen por el lomo mientras que en las otras estarían afrontados, si bien en Ekain y Areatza parcialmente, pues de una de las figuras sólo se ha realizado el cuarto trasero. En este sentido la comparación entre estas dos últimas cuevas es exacta en todos sus términos, pues representan animales (supuestamente) de la misma especie fundidos siguiendo los mismos

convencionalismos de la forma. Composición semejante se repite al menos también en Lascaux en otro conjunto (v. fig. 129, sup.), cueva con varios ejemplos más, aunque escasamente documentados.

b) Los animales opuestos. La segunda es la de los animales opuestos, especialmente si lo son en el mismo plano. Es el caso del grupo 2, reps. 3 y 4, en el que una de las figuras es de menor talla que la otra a la que prácticamente roza con el hocico (v. fig. 127, p. 246). Esto daría pie para ir un poco más lejos y considerar la composición como una escena, de animal adulto y cría. Composición semejante, aunque sin la gradación tan clara de tamaños y con las figuras que no son tangentes se da en Covalanas C1 y C2, mientras que A.3 y A.5 sí muestran una diferencia de escala y ambas torsión manifiesta del cuello, lo que les dota de gran originalidad (Moure, J. A.; González Morales, M. R.; González Sainz, C. 1990, 25), (v. fig. 130).

B) La composición en Covalanas. Frente a Areatza las composiciones en Covalanas son variadas (v. fig. 130). Habría que ver si en ello influye la existencia de un marco más amplio para desarrollarlas, frente a Areatza donde las representaciones se acomodan a espacios reducidos (como hemos expuesto al considerar el plano superior de la cámara de las ciervas). Encontramos los siguientes casos: 1) Figuras sucesivas A.1 y A.2 (244); y también A.8 y A.9; A.5 y A.6 (si bien la primera de ellas está cruzada con otra figura); 2) Figuras paralelas B.4 y B.5, existiendo otros casos, en el marco de grupos más numerosos en donde es más difícil establecer una relación, como entre las figuras A.6/A.7 y A.8/A.9; 3) Figuras paralelas afrontadas, las C.1 y C.2; 4) Figuras cruzadas superpuestas, como las figuras A.6 y A.7, en este último caso las figuras se entrecruzan sin ocultarse.

En conjunto tanto las agrupaciones binarias, A.1/A.2, A.6/A.7 esta última el núcleo del panel, o incluso A.8/A.9 en la zona izquierda del panel, C.1/C.2 y B.4/B.5 (v. fig. 130), como las disposiciones sucesivas, en paralelo, afrontadas en planos distintos se reconocen en Covalanas y Areatza. Pero si las composiciones las encontramos igualmente en Areatza, faltan aquí sin embargo grupos más complejos que sí observamos en Covalanas, como los que agrupan a las representaciones A.3 a A.9 por un lado y A.10 a A.16 por otro.

Estos grupos, como hemos visto en otros paneles elaborados, como los llamados paneles principales de Ekain o Santimamiñe se prestan a un estudio de diferentes momentos de elaboración pues por su complicación relativa mayor a menudo se aplican recursos diferenciados y en tiempos distintos. El primero de los grupos citados (A.3 a A.9) se presta bien a una interpretación diacrónica, análisis que se podría hacer extensivo al panel principal de Chufín donde concurren circunstancias similares. En primer lugar por la coherencia de las figuras centrales, las más sencillas del conjunto en cuanto a técnica y forma y combinadas en una agrupación binaria, la única reconocible en este grupo y la más peculiar de la cueva. En segundo lugar por la existencia de una figura con rellenos en el interior del cuerpo, recurso que dota a la misma de una mayor complejidad que el resto de las figuras del santuario. También hay que señalar que la figura expresa un claro movimiento seccionado patente en el cuello alargado con la cabeza vuelta hacia atrás. Además, la figura superior izquierda del conjunto, aunque de concepción sencilla, tiene una línea de contorno que modela, engrosándose y adelgazándose, la figura del animal. Todo ello nos pone en evidencia un proceso de complicación técnica en el marco de este grupo numeroso, cuestión no atestiguada en Areatza en un mismo grupo de representaciones, aunque sí en la comparación intergrupal entre cámara y galería principal (ya que en esta última se asocia el grabado a la pintura en la misma representación).

El otro grupo (A.10 a A.15) resulta más difícil de interpretar pues hay una cuestión importante que queda por dilucidar, si el caballo es una figura pensada como tal o una transformación de una figura previa de cierva en dicho animal. Sea como fuere, el grupo destaca por la inconexión relativa de las figuras, en posiciones variadas y con dos tipos de convenciones de la forma usuales (reducida a cabeza y cabeza con línea dorsal o cuello). Esta desconexión relativa se observa igualmente en otros paneles principales, especialmente en Santimamiñe.

Constatamos por lo tanto composiciones semejantes en ambos santuarios y también algunas divergencias que pueden ser achacables al escaso colectivo comparado, donde las soluciones diferentes se recalcan con mayor claridad. Con todo, este tipo de composiciones son semejantes al fondo común de representaciones del arte paleolítico, como observamos si consideramos otros santuarios como los de Altxerri o Ekain (por tener en cuenta tradiciones técnicas y temáticas distintas así como épocas presuntamente diferenciadas), con distintos grupos de figuras sucesivas, paralelas,... De haber alguna más significativa, podría ser la composición de figuras paralelas afrontadas, pues hace referencia a una acción explícita fácilmente reconocible y usual en el comportamiento animal (la de lucha). En esa línea interpretativa se podría interpretar como escena la de dos ciervas (adulto y cría) a distinta escala, convergentes, del grupo dos de Areatza. Por otra parte las escenas en sucesión se prestan usualmente a ser interpretadas como escenas de celo, donde el macho sigue a la hembra, aunque hay que convenir que en idénticas circunstancias se atestiguan hembras, como en Covalanas A.1 y A.2, e incluso en el panel principal de Santimamiñe la hembra sigue al macho (v. fig. 186, bisontes 30 y 31, p. 310), como ocurre también en la cueva de Mayrière Supérieur (en este caso los únicos animales atestiguados en la caverna).

(244) Seguimos para todas las figuras del santuario la numeración de Moure, J. A.; González Morales, M. R.; González Sainz, C. 1990.

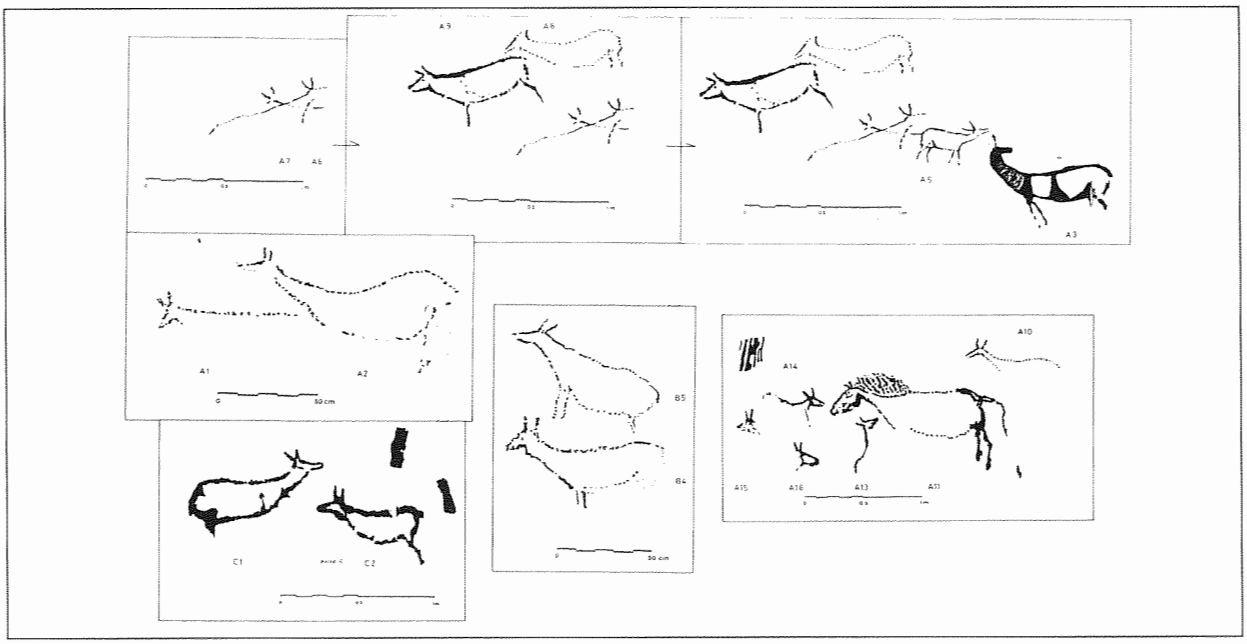


Fig. 130: Diferentes grupos y composiciones del santuario de Covalanas, s. Moure, J. A.; González Morales, M. R.; González Sainz, C. 1990. Se señalan por nuestra parte tres fases del proceso constructivo hipotético del grupo superior.

3.9 EL ACABADO O LAS CONVENCIONES DE LA FORMA: FIGURAS COMPLETAS E INCOMPLETAS

Si consideramos globalmente los santuarios de Areatza y Covalanas observamos diferentes fórmulas para representar a los animales (v. cuadro 17, p. 251). En principio hay que tener una cierta precaución con estas fórmulas pues en alguna medida las figuras se nos han conservado parcialmente. Bien es cierto que las fórmulas son suficientemente genéricas como para no entrar en detalles nimios (245). Se detallan a continuación (v. las soluciones concretas en las figuras 131, 132 y 133):

1) Cabeza sola con el arranque del cuello. Sólo lo observamos en las representaciones de Covalanas A.15 y A.16 y aunque están afectadas por formaciones estalagmíticas las recogemos en este apartado por ser una fórmula reconocida en otros santuarios como el de Tito Bustillo o Altamira en cuanto al arte rupestre y en Altamira mismo y en El Castillo en el arte mobiliar, siendo en todos los casos grabados. Una variante podría ser la figura Areatza 13, cabeza reducida a la parte superior.

2) Cabeza con cuello reducido a la parte superior, reconocida en las representaciones Areatza 2 y 18. Además, en Covalanas encontramos una serie de representaciones que desarrollan parte de la línea dorsal, como las figuras A.1, A.7 y A.13.

3) Cabeza con cuello y línea dorsal. Aparecen en ambos santuarios, como atestiguan Areatza 1, Areatza 15 o Covalanas A.6 y A.10. En algunos casos se prolonga el dorso hasta la nalga, como en Areatza 12 pero en otros no se termina la grupa, como en Covalanas A.14.

4) Cuarto trasero. Sólo se observa en Areatza 17 y se explica porque el animal (un presunto uro) se ha representado en cruce con otro, estando directamente influida esta convención por la composición de la que forma parte la figura.

5) Cuerpo entero, con diversos juegos de las extremidades. Se observa un cierto desinterés por la extremidades en las representaciones pues aparecen esquematizadas o incompletas, a veces por evitar la superposición, como en Areatza 8 (que hubiera representa-

(245) En García Morales, M. 1981, 64-69, se sistematizan pormenorizadamente todas las soluciones anatómicas realizadas para el tema de la cierva, y también de otros animales, en figuras rojas de cuevas cantábricas, considerando las soluciones concretas empleadas para zonas anatómicas características, como hocico, boca, nariz, ojos, contorno de la boca, maxilar inferior, nuca, orejas, cuellos por su parte inferior, final del cuello, línea dorsal, grupa, cola, vientre, patas, arranque de patas delanteras, colocación de la pata trasera más alejada. Es una buena muestra de la variabilidad de fórmulas de representación para la misma especie, que ayuda a ser prudentes a la hora de interpretar animales como de determinada especie por rasgos anatómicos secundarios, como la forma del hocico, por ejemplo. En sí mismos el repertorio es una excelente guía para la interpretación de esta especie en las representaciones paleolíticas. La amplitud de este repertorio nos exime de la constatación de esos rasgos concretos en el estudio de las formas de los animales en las cuevas objeto de estudio.

do las cuatro patas), en otros casos quizá por la posición forzada que ocupa (Covalanas D.1, con sólo las dos extremidades anteriores). En algunos casos el resultado parece más bien fruto de la mala conservación, en figuras que tendrían una pata por cada par (Covalanas C.1 y C.2), fórmula bien conservada en la representación Covalanas A.9. En el caso del uro grabado Areatza 16, que muestra sólo una pata del tren trasero, hay una limitación inferior, puesto que la capa estalagmítica aparece cortada. En otros animales se muestran las dos patas del cuarto trasero, como el caballo Covalanas A.11 (v. figs. 73, p. 179 y 130), lo que también les ocurre a las figuras Covalanas A.2 y A.8, sin que podamos concretar si es consecuencia de su carácter inconcluso o de su conservación diferencial.

Las figuras con el doble juego completo son Covalanas A.3 (mal conservada), A.5 y B.1; Areatza 3 , 4 (muy deteriorada), 7 (id.), 10 (id.) y 11. Una variante pueden considerarse las figuras Covalanas B.4 y B.5, pues la primera de ellas tiene unas extremidades cortas a causa de la cercanía de un reborde de la pared, es

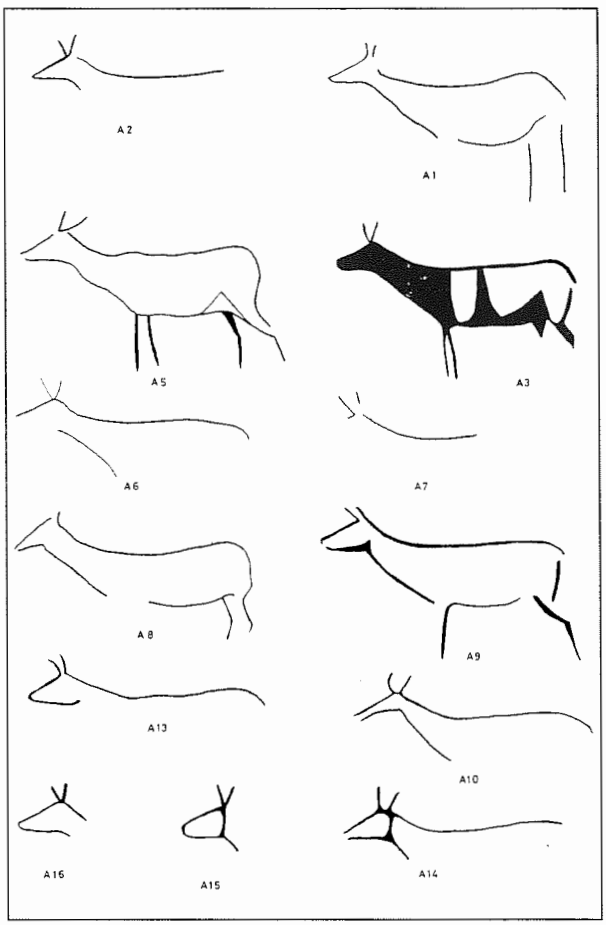
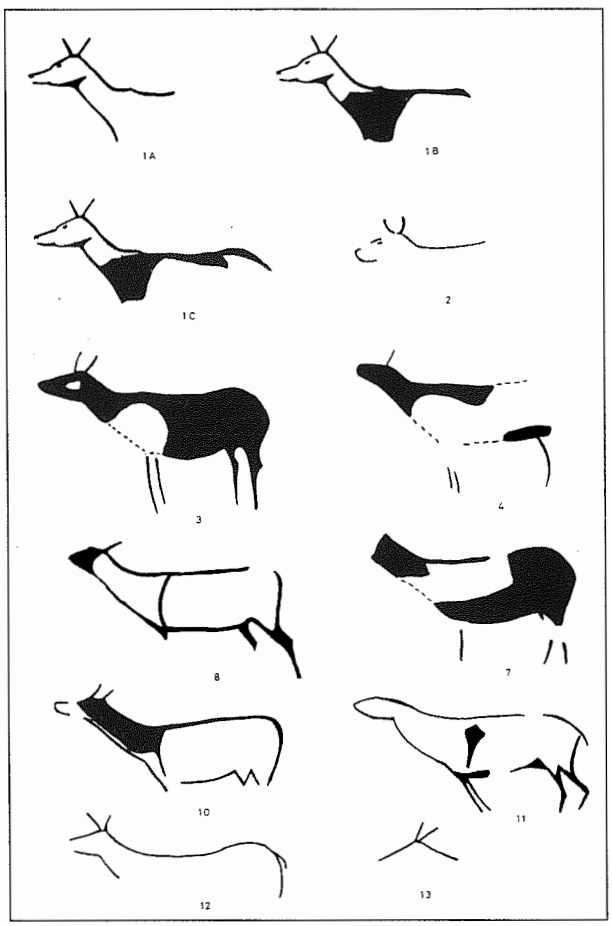


Fig. 132: Convenciones de la forma y del modelado en las ciervas de la cueva de Covalanas (1).



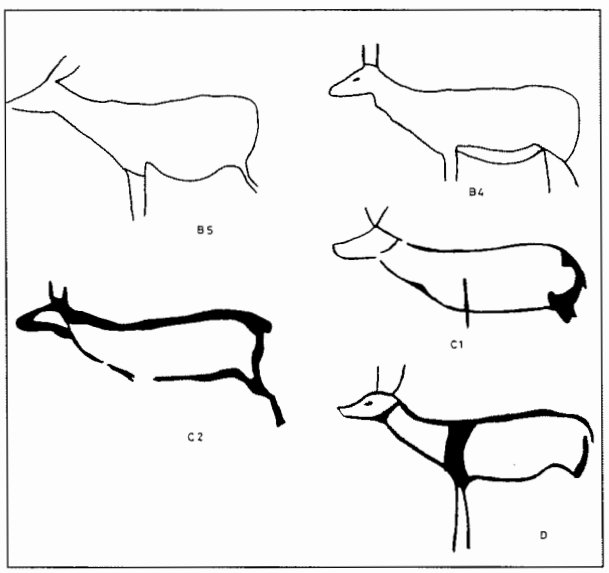


Fig. 131 (izda.): Convenciones de la forma y del modelado en las ciervas de la cueva de Areatza.
Fig. 133 (dcha.): Convenciones de la forma y del modelado en las ciervas de la cueva de Covalanas (2).

Nº	ELEMENTO FORMAL	ELEMENTO FORMAL	Nº
1	Cabeza/Cuello/Línea dorsal	Cuarto trasero	16
2	Cabeza/Cuello, parte superior	Cabeza, parte superior	13
3	Cuerpo entero/4 extremidades	Cabeza (deteriorada)	A.15
4	Cuerpo entero/3 extremidades (deteriorada)	Cabeza (deteriorada)	A.16
7	Cuerpo entero/3 extremidades (deteriorada)	Cabeza/Cuello/Línea dorsal	1
8	Cuerpo entero/2 extremidades (inconclusa)	Cabeza/Cuello/Línea dorsal	15A
10	Cuerpo entero (deteriorada)	Cabeza/Cuello/Línea dorsal	A.6
11	Cuerpo entero/4 extremidades (deteriorada)	Cabeza/Cuello/Línea dorsal	A.10
12	Cabeza/Cuello/Línea dorsal con nalga	Cabeza/Cuello/Línea dorsal con nalga	12
13	Cabeza, parte superior	Cabeza/Cuello/Línea dorsal (incompleta y deteriorada)	A.14
15A	Cabeza/Cuello/Línea dorsal	Cabeza/Cuello, parte superior	2
15B	Cuerpo entero/1 extremidad (inconclusa)	Cabeza/Cuello, parte superior	17
16	Cuarto trasero	Cabeza/Cuello, parte superior/ Línea dorsal	A.13
17	Cabeza/Cuello, parte superior	Cabeza/Cuello superior/ Parcial línea dorsal	A.1
A.1	Cabeza/Cuello superior /Parcial línea dorsal	Cabeza/Cuello superior y dorsal parcial	A.7
A.2	Cuerpo entero/2 extremidades posters. (deteriorada)	Cuerpo entero/1 extremidad (inconclusa)	15B
A.3	Cuerpo entero/4 extremidades (deteriorada)	Cuerpo entero/1 extremidad posterior (deteriorada)	C.2
A.5	Cuerpo entero/4 extremidades	Cuerpo entero/2 extremidades	A.9
A.6	Cabeza/Cuello/Línea dorsal	Cuerpo entero/2 extremidades (deteriorada)	C.1
A.7	Cabeza/Cuello superior y dorsal parcial	Cuerpo entero/2 extremidades (inconclusa)	8
A.8	Cuerpo entero/2 extremidades posteriores	Cuerpo entero/2 extremidades anteriores (incompleta)	D.1
A.9	Cuerpo entero/2 extremidades	Cuerpo entero/2 extremidades posteriores (deteriorada)	A.2
A10	Cabeza/Cuello/Línea dorsal	Cuerpo entero/2 extremidades posteriores	A.8
A.11	Cuerpo entero/2 extremidades posteriores	Cuerpo entero/2 extremidades posteriores	A.11
A.13	Cabeza/Cuello, parte superior/Línea dorsal	Cuerpo entero/3 extremidades (deteriorada)	4
A.14	Cabeza/Cuello/Línea dorsal (incompl. y deteriorada)	Cuerpo entero/3 extremidades (deteriorada)	7
A.15	Cabeza (deteriorada)	Cuerpo entero/4 extremidades	3
A.16	Cabeza (deteriorada)	Cuerpo entero/4 extremidades	A.5
B.1	Cuerpo entero/4 extremidades	Cuerpo entero/4 extremidades	B.1
B.4	Cuerpo entero/4 extremidades	Cuerpo entero/4 extremidades	B.4
B.5	Cuerpo entero/4 extremidades	Cuerpo entero/4 extremidades	B.5
C.1	Cuerpo entero/2 extremidades (deteriorada)	Cuerpo entero/4 extremidades (deteriorada)	11
C.2	Cuerpo entero/1 extremidad posterior (deteriorada)	Cuerpo entero/4 extremidades (deteriorada)	A.3
D.1	Cuerpo entero/2 extremidades anteriores (incompleta)	Cuerpo entero (deteriorada)	10

Cuadro 17. Convenciones de la forma utilizadas en los animales de Areatza y Covalanas, ordenadas de acuerdo con el número de orden, a la izquierda, y el desarrollo formal, a la derecha (246).

decir por una limitación del marco, efecto también observado en varios renos de Las Monedas (Ripoll, E. 1972a, láms. VII-VIII), (v. fig. 258, sup., p. 408). La segunda ha reducido las patas traseras para evitar la superposición con la figura inferior. Las mismas limitaciones las observamos en la antedicha Areatza 8.

El hecho de que encontremos fórmulas de representación de las ciervas (cabeza con cuello) que también se reconocen en otros animales como el posible uro 18 de Areatza podría valer para reforzar la interpretación de esa figura como perteneciente a esa especie. Por último, hay que resaltar la frecuencia con que se realizan las figuras incompletas, no sólo sin las extremidades sino sin el tronco, totalizando 14 figuras más o menos incompletas, desde la cabeza sola hasta la cabeza con cuello y línea dorsal, por 19 completas, con las extremidades más o menos terminadas, sumando ambos santuarios. En ello debe verse también un rasgo distintivo de un santuario antiguo.

En conjunto en las ciervas constatamos que la construcción formal es antero-posterior y supero-inferior, es decir que las formas se comienzan a realizar

(246) No se incluyen las representaciones indeterminables: Areatza 5 y 6 y Covalanas B.3.

por la cabeza y por la parte superior del cuerpo. En los uros se constata igualmente una construcción antero-posterior pero también, como se puede señalar para los bisontes en Santimamiñe, postero-anterior, en una composición singular, puesto que el cuarto trasero se asocia a una figura entera con la que se cruza.

3.10 LA PERSPECTIVA

A) La perspectiva en Areatza. Vamos a considerar en primer lugar la perspectiva general del cuerpo y en segundo lugar algunos detalles, como las orejas. Naturalmente el cuerpo del animal se representa de perfil, pero las patas se colocan según su cercanía o alejamiento del espectador y en posiciones variadas. Lo más correcto es representar las patas más alejadas ligeramente más cortas que las más cercanas. El análisis afecta a pocas representaciones por lo incompleto de las mismas, en parte consecuencia de una deficiente conservación, en parte por su carácter inconcluso.

Las patas además se muestran en juegos diversos, pero sólo se pueden estudiar dos casos, pues en el resto se conservan de manera incompleta (v. figs. 127, p. 246, y 134). Ambas figuras (reps. 3 y 11) muestran las extremidades más alejadas (que son las dos interiores) de menor longitud que las más cercanas, en correcta perspectiva (en la 11 las dos anteriores son de la misma longitud). Desgraciadamente no sabemos si esta conclusión es representativa de todo el colectivo. En cuanto a la disposición de las mismas (v. fig. 134) observamos que en los dos casos las cuatro patas se disponen en posición distinta, en cada cuarto una pata adelantada y otra atrasada o las dos más alejadas más cortas frente a las dos más cercanas, solución no tan clara en el par delantero de la cierva 11.

Respecto a otros detalles en perspectiva, podemos analizar las orejas en la cierva 1, realizadas en «v», 2 (posiblemente en «v» también aunque con los dos tramos arqueados hacia arriba), 3 (en «u», con la oreja más alejada más corta), 10 (en paralelo y hacia atrás), 12 (en «v») y 13 (en «v» cerrada). La sencillez de las representaciones, donde las orejas se reducen a trazos lineales, impide mayores precisiones (247). Como se puede observar en los casos en que se trazan inclinadas hacia atrás se encuentran muy cerca de las representaciones de cápridos (o cérvidos) del panel exterior de Chufín. En fin, en el uro pintado y grabado 15-16 los cuernos se detallan en vista frontal, con el tupé en el centro, y en el uro 19 en vista lateral.

B) La perspectiva en Covalanas. En esta cueva tampoco son frecuentes la representación de las cuatro extremidades, en la mayoría de los casos porque no se realizaron. Son correctas las extremidades siguientes (v. figs. 130, p. 249, y 134): en la cierva A.8, donde la pata trasera más alejada figura de menor tamaño; el cuarto delantero de la cierva A.3; el cuarto trasero del caballo A.11 (único realizado); los cuartos delanteros de las ciervas B.5 (el trasero está incompleto e inacabado) y D.1, igualmente con la pata más alejada de menor longitud. Aparece una inversión parcial en la cierva A.5, con la pata más alejada del cuarto trasero más larga, mientras que en el delantero ocurre al revés. La inversión de las extremidades es total en el uro B.1 (v. fig. 5, p. 44), donde las patas más alejadas son de mayor longitud, en el conocido efecto de inversión de perspectiva. En suma, aunque la información es fragmentaria, parecen dominar las extremidades en perspectiva correcta frente a las que las realizan de manera inversa a la realidad. Curiosamente estas imperfecciones afectan a dos de las figuras más acabadas del conjunto.

En cuanto a las orejas, proporcionan muy escasa información, por su linearidad. Son en «v» las ciervas 2, 5 (hacia atrás), 6 (ligeramente curvadas), 7 (?), 10 (ligeramente curvadas), 15, 16, C1; en líneas paralelas la cierva 1, 9 (inclinadas hacia adelante), 13; en «u» la ciervas 3, 14 (hacia atrás), B4, B5 (hacia atrás), C2, D. Por último, los cuernos del uro se muestran en perspectiva semifrontal. En conjunto, si observamos la disposición de las extremidades (v. fig. 134) constatamos que aparecen los dos tipos fundamentales: 1) con las cuatro patas en posición dis-

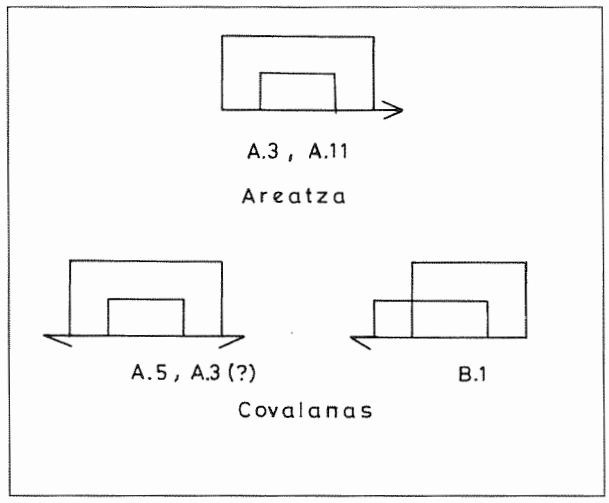


Fig. 134: Disposición de las extremidades en las figuras completas de las cuevas de Areatza y Covalanas.

(247) En García Morales, M. 1981, 65-66, se sistematizan todas las variantes de colocación de las orejas en las ciervas pintadas en ojo de la región cantábrica, con trazos rectos y curvos en diferentes disposiciones. En el mismo trabajo, p. 64, se señala la usual disposición convencional de las orejas: «...dibujadas con dos trazos simples sin ningún tipo de modelado, y vistas de frente...».

tinta, en cada cuarto una pata adelantada y otra atrasada (A3?, A5); 2) con la coordinación de cada par (B1).

3.11 LOS CONVENCIONALISMOS DE MODELADO

Los convencionalismos de modelado los hemos reunido para los santuarios que estamos considerando en las figuras 131, 132 y 133 (v. p. 250). Se emplean diferentes recursos con dos objetivos, detallar sombreados internos y zonas específicas de la anatomía de los animales. Uno de ellos es la línea más o menos gruesa a base de puntos más o menos enlazados. Otro es la mancha de color circunscribiendo un área más o menos amplia. Cuando esta es muy reducida se puede decir que se produce solamente el ensanchamiento de la línea de contorno. En el caso de la cierva A.9 de Covalanas el ensanchamiento de la línea dorsal es consecuencia al menos de la superposición de dos líneas dorsales. Las zonas y las técnicas empleadas son las siguientes:

1) Sombreado de la mandíbula. Se produce en Areatza 1, Covalanas A.9, A.14, A.15, uro B.1 (aquí realizado de una manera lineal), C.1, C.2 (menos claramente) y D.

2) Línea cruz-pecho, en Areatza 8 y 11 (si bien en este caso nace más de la línea dorsal que de la cruz) y Covalanas A.3 (con la línea más retrasada desde el dorso al vientre), uro B.1, C.1 (incompleto) y D.

3) Sombreado ventral mediante dos líneas paralelas, en el uro B.1 y en la cierva B.4 de Covalanas. Esta duplicación de la línea de contorno puede encubrir en algún caso un proceso de adición o rectificación del contorno más que un recurso propiamente de modelado (al menos se debería trabajar con esa hipótesis en el caso de la última cierva).

4) Triángulo en la cruz, como en el uro 15 de Areatza, reproduciendo un convencionalismo de representación que puede verse en Santimamiñe aplicado a los bisontes (v. cap. 3, ap. 3.14, «Los convencionalismos de modelado»). El uro B.1 de Covalanas desarrolla aún más esta fórmula, para asimilarse a la empleada en el caso de las ciervas de la misma cueva.

5) Tinta plana de relleno de casi todo o de la totalidad del cuerpo. Aparece en Areatza 3 y 4 (en este caso es sólo una aproximación, dado su estado fragmentario), 7 (aunque la conservación es deficiente parece afectar a cuello, vientre y cuarto trasero en lo conservado).

6) Tinta de relleno parcial en: 1) el cuello, en Areatza 10, rellenándose también en Covalanas A.3, combinando con el relleno cruz-pecho y con el del ijar; 2) quizá en el cuarto trasero, como en Areatza 12 y Covalanas C.1; 3) el ijar, en Covalanas A.3, relleno parcial que usualmente se resuelve con la inflexión de la línea de contorno (como en Covalanas C.2 y D), aunque no siempre, delimitándose el área en el caso de Covalanas A.5 linealmente.

7) Gradación en el espesor de la línea de contorno. También hay que señalar que alguna representación posee un engrosamiento generalizado de la línea de contorno, en lo que podemos ver la aplicación de un recurso en el camino hacia una representación más natural (así, en Covalanas C.1 y C.2, sobre todo en la última y en el uro 15 de Areatza). En este último hay un juego notable, que contrasta con el primitivismo de la cornamenta, pues la línea dorsal es más gruesa que la cara o los cuernos al tiempo que se engruesa notablemente en la parte anterior del animal. Este recurso se puede relacionar con el grabado estriado del contorno de los animales grabados en los omoplatos de otras cuevas como El Castillo y Altamira, cuestión considerada más adelante.

Observamos cómo en el caso de Covalanas aparecen ciertos recursos para determinar zonas de la anatomía de los animales que se resuelven tanto de una manera lineal como mediante un relleno parcial, mientras que en Areatza lo hacen mediante tinta plana más o menos localizada. En esta última los rellenos afectan a mayor número de representaciones, siendo más moderna esta iconografía si nos atenemos a este tipo de recursos plásticos. Además es claro el uso de fórmulas y de recursos técnicos más sencillos en cierto número de representaciones de Covalanas. En general, las fórmulas de representación se plasman con una notable rigidez, por su linearidad, especialmente en la mancha que se desarrolla de la cruz a la zona inferior del animal.

3.12 LA ACTITUD, EL MOVIMIENTO

Al enjuiciar la actitud o el movimiento de las representaciones de Areatza hemos de considerar los elementos que se observan en el santuario y en aquellos otros relacionables. En la cueva de Areatza los animales se encuentran en reposo, es decir con las patas en perpendicular al cuerpo. Sólo se atisba un cierto grado de estilización en el alargamiento de los cuellos de las ciervas (reps. 1, 8, 10 y 11 especialmente, v. fig. 127, p. 246), lo cual es característico de las etapas antiguas (aunque en nuestro caso está realmente atemperado) como convencionalismo propio de la manera de representar esta especie animal en el arte paleolítico cantábrico. También podríamos considerar que la adecuación a un marco no muy amplio, como en la parte superior de la cámara de las ciervas, facilita la plasmación de figuras con estas características, cuestión evidente en la cierva 8. No hay tampoco ningún atisbo de movimiento parcial o segmentado.

A) Los animales retrospicientes. Precisamente una de las representaciones de movimiento segmentado más significativas es la del cuello levantado y la cabeza vuelta, tal como se observa en los dos santuarios más claramente emparentables con él, los de La Pasiega (Breuil, H.; Obermaier, H.; Alcalde Del Río, H. 1913, pl. IV), (v. fig. 135) y Covalanas (Moure, J. A.; González Morales, M. R.; González Sainz, C. 1990, 17), (v. fig. 135) en sendas ciervas pintadas en rojo. Y si consideramos las obras mobiliares, en los omoplatos grabados de El Castillo (Almagro Basch, M. 1976, 21, v. fig. 144, p. 274; y Corchón, M. S., 1986, 317, v. fig. 135). El tema de la cierva retrospiciente lo encontramos también en santuarios magdalenienses evolucionados como en un grabado sobre plaqueta de Tito Bustillo (Corchón, M. S. 1986, 374 y 376), según su excavador emplazada en el Magdaleniense superior inicial o V, y en una especie distinta, la cabra grabada Ia-9, en el conjunto de Altxerri (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976, 21-24), uno de los santuarios parietales más evolucionados del cantábrico (v. fig. 266, p. 416).

Dada la repetición del tema a lo largo de la secuencia evolutiva del arte paleolítico se debe considerar su valor como tipo iconográfico, relacionable por otra parte con un rasgo de comportamiento del animal, el de vigilancia ante posibles depredadores cercanos. Este tipo de representación puede tener un carácter narrativo (escena) puesto que se ejecuta gráficamente una acción. El carácter narrativo, comportamental, se ofrece con más claridad en el ciervo con la cabeza vuelta asociado a trazos, supuestos venablos, de la cueva de La Peña de Candamo (Hernández Pacheco, E. 1919) (248), en un conjunto de grabados asociados en el estilo a los ya considerados de El Castillo y Altamira y también en el bisonte revolcándose con la cabeza vuelta del techo de bicromos de Altamira (Breuil, H.; Obermaier, H. 1935, 250).

B) Los animales cruzados. Una de las convenciones de representación de la forma también la podemos poner en relación con el movimiento, la de los animales de la misma especie cruzados (usualmente superpuestos, pero también yuxtapuestos) en sentido contrario (convergentes con más frecuencia que divergentes, en momentos diferentes de la acción) que observamos en una serie de santuarios parietales (considerados en el ap. 3.8, p. 246): el panel de los uros de Areatza (v. figs. 119 y 129, p. 247), en un panel de Covalanas (Moure, J. A.; González Sainz, C.; González Morales, M. R. 1991, 30), (v. fig. 128, p. 247), en el panel de grabados más importante de Chufín (Almagro Basch, M. 1973, fig. 4), (v. fig. 128) o en Ekain (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978, 56), (v. fig. 128) ya en un momento posterior. Las fórmulas empleadas son variadas, pues ambos animales se cruzan y superponen, siendo convergentes, como en Chufín y Covalanas (donde una figura es más incompleta que la otra); o un animal oculta parcialmente al otro (también en Chufín, en este caso son divergen-

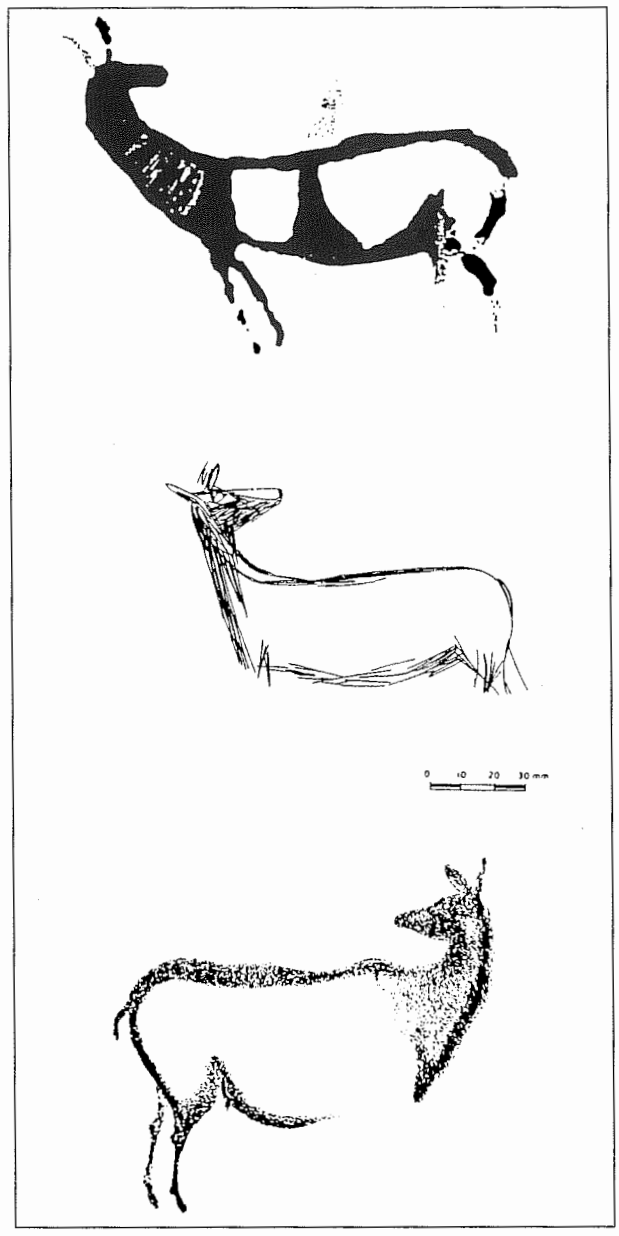


Fig. 135: El tema de la cierva retrospiciente en Covalanas (superior, s. Moure, J. A.; González Morales, M. R.; González Sainz, C. 1990, 17), omoplato de El Castillo (central, s. Corchón, M. S. 1986, 317), La Pasiega (inferior, s. Breuil, H.; Obermaier, H.; Alcalde Del Río, H. 1913, pl. IV).

(248) Este tema de los animales retrospicientes es señalado por Almagro Basch, M. 1981, 57, estableciendo paralelos, también técnicos, entre los santuarios de Altxerri, Candamo, Covalanas, La Pasiega y los omóplatos de El Castillo.

tes) aunque del animal incompleto se reserva a la vista la parte más significativa de cabeza y cuello; una variante de la anterior sería la de Ekain y Areatza pues en estos dos lugares la parte observable del animal incompleto es el cuarto trasero. Quizá la fórmula más elaborada se puede observar en el santuario de Lascaux, donde una de las figuras queda tapada parcialmente por la que se cruza con ella (v. fig. 128), siendo ambos divergentes.

Se han señalado una serie de animales cruzándose, bisontes en todos los casos, entre ellos cuatro grupos en Lascaux, de los que tres nos parecen claros (v. uno de ellos en la fig. 129, p. 247, s. el «abbé Glory»), mientras que el 4º, del «Panneau de l'Empreinte» es más complejo (Leroi-Gourhan, A. 1984c, 77-80); repitiéndose el tema en Niaux, «Galerie Clastres», con dos figuras en paralelo que para nosotros recuerdan más a las figuras en yuxtaposición que organizan por ejemplo el panel principal de Ekain, aunque no deba desecharse la interpretación del autor; e igualmente en Rouffignac, que para nosotros es una simple oposición o afrontamiento, tema diferente del aquí considerado. Sin embargo, en el «Grand Plafond» de la misma cueva se constatan dos casos, uno de ellos al menos seguro, en que se reproduce este tema (Barrière, Cl. 1980a y 1982, 43-67), con dos cabras 109 y 110 (macho y hembra) cruzadas en direcciones opuestas y superpuestas, dos machos cabríos 78 y 79 igualmente cruzados y superpuestos pero en posición invertida; e incluso dos mamuts 146 y 147 entrecruzados también en direcciones opuestas, estos últimos en la Galería G.

Una variación más acusada, que podría relacionarse con un momento más evolucionado, la encontramos en Altxerri (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976, 141), pues aparecen diferente especies según los autores citados, cuarto delantero de bisonte y cuarto trasero de caballo (figuras VII-8 y VII-9), ambos divergentes (249). En este último caso (v. fig. 293, inf., p. 485) cabría otra interpretación pues el cuarto trasero de supuesto caballo es totalmente inconcreto y si aceptamos el tipo iconográfico que hemos establecido aquí, cruzándose dos animales de la misma especie, pudiera identificarse con un bisonte. Si el cuarto trasero correspondiese al mismo ejemplar, el animal aparecería desdoblado, con el cuarto delantero hacia un lado y el trasero hacia el otro.

Esta composición, sin duda muy moderna por la estilización de las representaciones, parece desarrollar un poco más el sentido secuencial que es fácilmente observable en este tipo iconográfico. En efecto, en las figuras cruzadas y precisamente por la proyección real (se observan los dos cuerpos superpuestos) o hipotética (uno se oculta en el otro) de un cuerpo sobre otro se asiste a una cierta simultaneidad de la acción en la que ambos animales están embarcados. En este último caso en cambio, la dislocación de ambas en el espacio (se encuentran tangentes) nos muestra dos tiempos, uno hacia un lado y otro hacia el otro lado. En fin, la repetición de lugares y de tiempos nos indicaría, como en el caso anterior, su entidad como tipo iconográfico reconocido. Además, su situación central en paneles principales (Chufín, Ekain), en conjuntos de especial relevancia (Areatza) o en el final del repertorio (Altxerri, si la interpretación es correcta) nos muestra la importancia manifiesta de esta agrupación de representaciones.

3.13 ESTADIOS FIGURATIVOS EN EL SANTUARIO

Como hemos considerado al estudiar los convencionalismos de la forma las figuras son frecuentemente incompletas en una proporción elevada en Areatza y Covalanas (42%). Esto nos indica ciertamente una relativa antigüedad, y eso a pesar de que las formas sean en último término convenciones.

A) Los detalles de las representaciones. El carácter primitivo de las representaciones se puede observar expresamente en la manera de enlazar alguno de los detalles anatómicos con el resto de la representación. Así, por ejemplo, en las orejas, que no sólo son lineales, es decir que no reproducen sino de una manera muy esquemática la forma de las mismas, sino que se distribuyen en todo tipo de posiciones, en «v», en «u», hacia adelante, en vertical o hacia atrás, pareciendo en casos más bien una cornamenta. Todas estas representaciones acusan un notable grado de convención y una muy escasa naturalidad en la resolución de los rasgos anatómicos (v. figs. 127 y 130, pp. 246 y 249).

Lo mismo se puede decir de la disposición de las patas, que no detallan pezuñas, salvo casos aislados (caballo A.11 de Covalanas y muy esquemáticamente C.2). Con todo, el corvejón es más frecuente y lo observamos en Areatza 3, 8, 11 y 16 y en Covalanas A.3, A.5, A.8, A.9, A.11 (sólo en una pata, cayendo la otra en vertical), B.1 (sólo una) y C.2 (id.). En las patas delanteras se limitan a desarrollar un trazo lineal más o menos largo, de manera angular (Covalanas A. 5, B.1, D) o en paralelo (Areatza 3, 11; Covalanas A.3, B.4, B.5).

Hay que hacer constar también la escasez de ciertos detalles, como los ojos, que pueden haber sido más afectados por una conservación diferencial, si bien es cierto que se señala su rareza en santuarios antiguos, como el «Frise Noire» de Pech-Merle (Lorblanchet, M. 1981). Se sitúan frecuentemente de una manera convencional en el centro de la cabeza, y

(249) Se concretan otros ejemplos en el conclusión del estudio.

menos en la zona superior, pegados a la línea de la frente. Así, por ejemplo, el uro 15 pintado en rojo de Areatza. La cornamenta de esta representación citada muestra una disposición primitiva al realizarse de frente, como el tupé, frente al resto de la figura de perfil. El uro de Covalanas por el contrario la coloca en vista lateral, un poco movida hacia el espectador con el objeto de que pueda ser percibida, aunque la delineación acusa un cierto primitivismo.

B) El contorno de las figuras. Se puede decir que, en general, el contorno reproduce los diversos segmentos de la figura del animal enlazándolos de una manera real, sin ángulos de unión o interrupciones, como puede verse en Areatza 1 (v. figs. 127 y 130, pp. 246 y 249). Incluso detalles que se prestan a una realización esquemática se resuelven de una manera real, como el ijar mediante una ondulación en Covalanas C.1 y D o Areatza 8. Sin embargo, ciertos detalles acusan una realización técnica primitiva:

1) Plasmando enlaces abruptos mediante ángulos acusados, como entre la cabeza y la línea dorsal de Areatza 1 (v. fig. 96, p. 212), que se observa también en otras representaciones, como Covalanas C.1 (donde el resto de elementos anatómicos se enlazan produciendo una forma redondeada, v. fig. 130, p. 246), Areatza 11 (en la zona inferior de la cabeza, v. fig. 113, p. 223), Covalanas B.4 (v. fig. 130, con un ijar también anguloso). Otro ejemplo lo encontramos en las extremidades traseras de Areatza 10 y 11 (v. fig. 111, p. 222), con un ángulo muy acusado entre las patas del cuarto trasero. Significativo también es Covalanas A.1, cabeza con cuello y dorso a base de tramos de líneas cortas que se cortan angularmente (v. fig. 130). Incluso una figura sofisticada, como el uro B.1 (v. fig. 5, p. 44), tiene una serie de detalles excesivamente angulosos, como la transición de la frente a la boca, de la frente a la testuz, boca a cuello, relleno interior de la cabeza o en el doble juego de patas conseguido mediante una doble «v» invertida.

2) Interrumpiendo o separando las líneas de las diferentes partes del cuerpo, como en la separación perceptible entre la parte superior y la inferior de la mandíbula de la cierva Areatza 1 (v. fig. 96, p. 212), o entre el dorso y la nalga en Covalanas D. Esta caracterización se puede hacer extensiva a las figuras de Covalanas A.5 (parte superior e inferior de la boca), A.8 (igual que la anterior), A.13 (separación entre orejas), B.1 (entre línea de nalga y pata trasera), B.5 (entre la parte superior y la inferior de la cabeza), (v. fig. 130, p. 246). Sin embargo habría que filtrar en esta relación las figuras afectadas por una mala conservación, cuestión que no se puede evaluar. Un caso altamente interesante es la representación A.9 de Covalanas (v. figs. 124 y 125, p. 242) pues se observan una serie de interrupciones en todo el contorno, hecho a base de tramos independientes. Así, un tramo lo componen la línea dorsal unida a la oreja trasera, otro la oreja delantera a la línea de la frente, el tercero la línea inferior de la mandíbula y el pecho del animal y la nalga es independiente de la pata trasera. Esta forma de realización segmentada de la representación se da también en la cercana cueva de Benta Laperra (v. cap. 1, ap. 3.9, «Estadios figurativos...», p. 163). Otra de las representaciones más dislocadas es el caballo A.11 de Covalanas (v. fig. 73, p. 179), pues se interrumpen tanto la línea dorsal como la ventral, lo que no es frecuente en las dos cuevas y menos en figuras más elaboradas plásticamente. Es un hecho más a tener en cuenta en la interpretación de la figura y parecería abogar por su plasmación en diversos momentos.

Por último hay que señalar otro rasgo muy repetido en las figuras antiguas del arte paleolítico. El uro 15 de Areatza (v. fig. 116, p. 225) está construido a base de una línea dorsal fuertemente ondulada, siendo la cabeza una adición a la misma, como se observa en la transición abrupta entre ambas partes de la anatomía del animal. El otro uro, Covalanas B.1 (v. fig. 5, p. 44), desgraciadamente está predeterminado por la forma de la roca (reforzado con pintura) y no puede considerarse desde el punto de vista de las proporciones. Esta ondulación dorsal se refleja en una parte importante del colectivo de figuras de La Pasiega (caballos especialmente y otros animales, como uros, ciervos, bisontes), aunque no en todas y desde luego no con el geometrismo de la representación de Areatza.

En conjunto observamos figuras que intentan enlazar los detalles de la anatomía de los animales de una manera natural aunque no escapan a la plasmación de detalles dislocados y excesivamente forzados, muestra inequívoca de un momento relativamente antiguo. Estos detalles de primitivismo son más abundantes en Covalanas que en Areatza, incluso si consideramos las figuras más elaboradas del primero de los santuarios citados.

3.14 EL ESTILO GENERAL

En este santuario, como en todos, observamos elementos de homogeneidad y de diversidad. En realidad todos los aspectos abordados en el análisis se nos muestran bajo fórmulas o aplicaciones variadas. La cuestión estaría en poder definir una jerarquía significativa entre ellos, entre los que le dan coherencia y los que le dotan de variabilidad, es decir buscar una inteligibilidad en los caracteres propios del repertorio iconográfico.

En general es el estilo del santuario el propio de un momento antiguo del arte paleolítico. Esta antigüedad se observa en la simplificación general de las representaciones en todos sus aspectos, empezando

por la forma, pues la mayoría de las figuras son incompletas, y cuando se realizan de cuerpo entero los detalles anatómicos se simplifican. La simplificación de estos detalles anatómicos se observa en la ausencia de determinación de pezuñas en las extremidades, reducidas por lo general a un trazo más o menos recto, o en la inconcreción de la forma y de la posición de las orejas, plasmadas igualmente mediante trazos y colocadas en todo tipo de posiciones, generalmente simétricas y escasamente naturales. Por lo mismo la cabeza, salvo excepciones, se traduce en una forma triangular.

Nos parece también un rasgo de antigüedad la variabilidad de fórmulas de representación de la forma y de la posición relativa de los animales, lo que es patente en figuras del mismo grupo. Así, una figura con el cuello alargado coexiste con otra con el cuello corto. Figuras contiguas que interpretamos realizadas en tiempos semejantes presentan un canon diferente. Es cierto que existen algunas limitaciones por el marco donde se insertan las representaciones pero la diferencia es demasiado grande para aceptar que el marco físico sea tan determinante del acabado final. Otro rasgo característico es la modulación primitiva de la línea de contorno que hace quiebros bruscos y se interrumpe en numerosas ocasiones despiezando las diferentes partes de la anatomía de los animales. Hay sin embargo un esfuerzo para caracterizar a los animales, que se completan notablemente en ocasiones, aunque los detalles se resuelvan de la manera antedicha y que también se pone de manifiesto en la atemperada ondulación de la línea de contorno.

Esto no quiere decir que no exista una repetición de fórmulas de representación, numerosas y que son el reflejo de una tradición con la que engarzan las representaciones del santuario. Estas fórmulas reconocidas son a veces muy generales, como la realización de pinturas en rojo, o la elección de temas como la cierva. Otras veces son más concretas, como las soluciones para representar la forma del animal (cabeza, con cuello,...), las diferentes combinaciones de representaciones (animales afrontados, paralelos,...), la plasmación de rasgos de modelado de los animales (las fauces, la línea crucial,...), o la actitud de los mismos (estáticos,...),...

También encontramos rasgos de modernidad, como la realización de una línea de contorno gruesa que sugiere o modula mejor, de manera más natural, la figura del animal o los rellenos mediante tintas planas de diferentes zonas de la anatomía de los animales. Incluso algunas cabezas de cierva representan el contorno modelando de manera más real las inflexiones del mismo (Areatza 1 y más rudamente Covalanas 10).

3.15 LA MICROESTRUCTURA FORMAL DE LAS REPRESENTACIONES. LOS ARTISTAS

1) Para realizar el estudio de la microestructura formal de las representaciones y compararlas entre ellas debemos considerar ciertas cuestiones previas. En el caso de Areatza existe la dificultad añadida de la pésima conservación del conjunto, con fragmentos numerosos de la línea de contorno desaparecidos, lo que reduce los términos de la comparación o mal conservados, lo que dificulta la rigurosidad del análisis. Además hay que señalar que nos parece otro rasgo distintivo del santuario la variedad de fórmulas empleadas. Este rasgo nace de la constatación de la manera en que se articulan las figuras en el interior de los grupos reconocidos, con una notable relación entre ellas, tanto por el espacio que ocupan (en concavidades específicas de la pared), como por la disposición característica utilizada (figuras paralelas o afrontadas con un vínculo intenso entre ellas, incluso cortadas o predeterminadas en el proceso de ejecución por la existente). En el interior de esos grupos las fórmulas de posición, forma, convenciones, recursos técnicos,... son múltiples, quizá no tanto por un interés en variar la fórmula de la representación (que sí se reconoce en otras cuevas como en el panel central de Santimamiñe) como por una inconcreción del estilo o de la manera de realizar las figuras de animales por parte del o de los artistas. Por ello una vez realizado el análisis figura a figura realizaré otra comparación intergrupal.

Si hay una figura que puede ser comparada es la cierva 1 (v. fig. 96, p. 212) por la especificidad de la posición del animal, con el cuello levantado y por la delicadeza de la línea de contorno en la cabeza así como por el sombreado de la mandíbula o por el abultamiento concreto de la cruz del animal. Sin embargo ninguno de estos rasgos ni tampoco la manera de torsionar la línea del cuello con la del lomo se reconoce en el resto de figuras del santuario. El hecho de que la figura se haya realizado mediante adiciones dificulta el análisis. La línea dorsal se compone de un lomo redondeado, un abombamiento hasta la cruz y un brusco giro para trazar el cuello, conformando una curva dorsal en «S» muy acusada.

La curva cérvico-dorsal más parecida es la de la cierva que se encuentra enfrente de ella, nº 12 (v. fig. 114, p. 224), pues ostenta un lomo redondeado más levantado que la línea dorsal, conformando una «S» acusada al levantar igualmente el cuello, si bien el ángulo antedicho no aparece. Por otra parte el ángulo que forma la oreja con el cuello en la cierva 12 es idéntico al de la cierva 1 y la disposición de ambas orejas en «v». Desgraciadamente la pésima conservación de la cabeza impide mayores precisiones.

La cierva 7 (v. fig. 108, p. 220) tiene una curva cér-

vico-dorsal con un dorso menos abombado y el cuello también menos levantado, lo que parece muy poco para tratar de relacionar la figura con las anteriores. La cierva 10 (v. fig. 112, p. 222) tiene igualmente el cuello levantado pero la línea dorsal carece del abombamiento anterior y el lomo tampoco es redondeado. Por el contrario presenta un ángulo acusado en el comienzo del cuello. Las orejas se disponen de manera distinta, hacia atrás, y la cabeza no se nos ha conservado con garantías como para establecer nexos.

La cierva 3 (v. fig. 101, p. 216) posee un lomo y nalga redondeados, como la 1, 7 y 12 y una línea dorsal recta, como la 10, con un abultamiento en la cruz (propio sólo de esta representación), realizándose el cuello con una torsión brusca que determina un ángulo acusado, lo que hemos considerado para las figuras 1 y 10, aunque en las tres resuelto de manera diferente (v. fig. 127, p. 246). El vientre es convexo, como en las ciervas 7 y 8, y frente a la cierva 11. Igualmente frente a la nº 1 el cuello es corto. Las patas marcan el corvejón conformando una zona triangular alargada, con un tramo inferior lineal y delgado y leve incurvación final, en una de las dos patas traseras, que sugiere la pezuña. Creemos que las patas traseras de la cierva 8 se resuelven de manera muy semejante. Además en el caso de esta última representación el espacio entre ambas extremidades tiene forma redondeada, divergiendo totalmente de las figuras 10 y 11. La cierva 7 tiene rasgos en común con la 3 en la curva cérvico-dorsal, aunque el ángulo del cuello se suaviza, y en la delineación del vientre. Las patas, en lo conservado, se encuentran más cerca de la 3 y de la 8 que de la 11 (les parecería haber correspondido un corvejón alargado y triangular y poseen una caña recta con leve incurvación final). El interés en sombrear por completo el cuerpo del animal es idéntico al de esa figura 3.

En el caso de la cierva 8 (v. fig. 109, p. 221), hemos visto antes que tiene detalles semejantes en las extremidades a la cierva 3, si bien diverge de ella en la nalga, recta (que puede ser consecuencia del espacio restringido que existía después de realizada la inferior, como hemos determinado anteriormente) y en el cuello, más desarrollado y con la cabeza levantada, que menos acusadamente observamos en la representación 3. Esta posición parece reconocerse en las ciervas 10 y 11 aunque con otras fórmulas generales. Sobre el lomo nada se puede decir pues no se conserva.

La cierva 10 (v. fig. 112, p. 222), como hemos expuesto, posee una inflexión angular del cuello cercana a otras, como las nos. 1 y 3, aunque esa inflexión no es idéntica. Sin embargo el lomo con la nalga tiene una caracterización ovalada que no se repite. La disposición de las orejas es también única. El estado fragmentario de la figura impide mayores precisiones, excepto en las extremidades, analizadas a continuación. La actitud del animal, con el cuello estirado y la cabeza levantada se reconoce en la cierva 7, en la 1 y en la 11.

La cierva 11 (v. fig. 113, p. 223) tiene un rasgo de interés que relaciona a esta cierva con la que se encuentra debajo. Las dos patas traseras se resuelven de una manera peculiar pues la situada en el lado contrario al espectador no queda cortada por el vientre sino que aparece unida a la otra pata formando un ángulo agudo. Este mismo rasgo lo observamos en la figura inferior, en el comienzo del tren trasero. Creemos que es un detalle tan característico que permite plantear la actuación de una misma persona a pesar de que el resto de elementos son claramente divergentes. Esta cierva 11 resuelve también las patas del tren trasero de una manera propia que no se reconoce en el resto de figuras y de las que diverge totalmente. La caña de las dos patas trasera no cae en perpendicular desde el corvejón sino que lo hace formando un ángulo de 45º. Además, la nalga de la representación se incurva hacia el interior, al contrario que en el resto de figuras. Delineación igualmente opuesta tiene el vientre. La línea dorsal es muy diferente del resto pues es recta y sube paulatinamente desde el lomo a la cabeza, de forma ovalada en vez de triangular (que se constata en las pocas cabezas conservadas y que se adivina en el resto). La línea de cuello y pecho se realiza a base de dos tramos, el superior curvado y el inferior recto. Dos tramos tiene también la figura inferior si bien se distribuyen de manera inversa, el superior recto y el inferior curvado. Por fin, el sombreado de cruz a pecho se coloca excesivamente atrasado. Visto lo anterior se puede decir que hay una clara contradicción entre esta figura y el resto, siendo los detalles de todo tipo, de la forma y anatómicos, notablemente incorrectos.

Si consideramos las dos representaciones incompletas del plano inferior de la cámara, números 13 y 2 (v. figs. 115 y 99, pp. 225 y 214), aunque elementales, resuelven la cabeza y cuello de manera diversa, en recto o mediante ángulo en cuanto a la línea superior del cuello y en «v» y «u» respectivamente las orejas. Difieren también en el tono del color y en la aplicación técnica (en línea continua y a puntos).

En cuanto al análisis intergrupal, el proceso de elaboración de las representaciones nos indica ya una estrecha relación temporal en la plasmación de las ciervas 7 y 8, cuyos rasgos se deberían sumar. Si esto es así encontramos que hay más rasgos en común entre estas figuras 7/8 tomadas conjuntamente y las ciervas 3/4. Hay además una cierta coincidencia técnica en el relleno del cuerpo con tinta plana que tampoco creemos que es desdeñable y que acerca a la 7 con las citadas 3 y 4.

Nos quedaría por último la consideración del panel de uros pintados y grabados. Naturalmente las posibi-

lidades de relacionar estas figuras con las otras son muy escasas porque los detalles anatómicos reclaman soluciones diferentes entre especies de animales distintas y porque las figuras son muy sencillas. El uro 15 pintado y el 16 grabado que se le superpone ostentan ciertos rasgos genéricos primitivos sin que se pueda precisar más. Uno, que la estructura está formada por una línea cérvico-dorsal que forma dos ondulaciones acusadas al estilo de algunas figuras de ciervas de la cámara. Sin embargo este rasgo es común a las representaciones paleolíticas antiguas. La segunda, que la cornamenta y el tupé se detallan en vista frontal, al estilo de las orejas en «v» de las ciervas, aunque como en el caso anterior es un rasgo común a las representaciones figuradas de las etapas antiguas del arte del Paleolítico superior.

2) Conclusión: los artistas. Son pocos rasgos los que relacionan a las representaciones desde el punto de vista de la estructura formal, en parte consecuencia de la mala conservación, que impide una caracterización exacta de la manera en que se realizó cada animal. A ellos habría que añadir aquellos elementos que ligan a los animales entre sí, como los derivados del espacio común que ocupan o las composiciones que forman. Es escaso bagaje para caracterizar a personas concretas realizando las figuras. Nos parece claro que en la medida en que las representaciones son sencillas las posibilidades de este tipo de comparaciones son menores. Además el hecho de que exista una variabilidad de fórmulas y recursos de representación puede ser tanto indicativa de personas distintas actuando como de una inconcreción de estilo por parte de un solo individuo que pudo decorar las paredes.

Al margen de las compositivas, ya analizadas o de las técnicas (las dos ciervas rellenas del grupo 2), hay ciertas relaciones entre algunas figuras de grupos distintos, como entre las números 1 y 12, situadas en el plano inferior de la cueva. También existen un cierto número de rasgos en común ya comentados que permitirían considerar la actuación de un artista en los grupos 2 y 4 (representaciones 3, 4, 7 y 8). Rasgos peculiares también relacionan a las dos ciervas del grupo 5, de tal manera que la representación 11 diverge claramente del resto del colectivo. Tendríamos al menos motivos para considerar tres agrupaciones de rasgos distintivos y tres posibles artistas, aunque hay que advertir que también existe algún rasgo de interconexión entre esos grupos y alguna figura de muy difícil caracterización (como la nº 13) (250).

(250) El hecho de que la excavación del vestíbulo de entrada no haya alcanzado a niveles magdalenienses antiguos impide cualquier consideración sobre la relación entre cueva de habitación y santuario.

3.16 EL TIEMPO DE ELABORACIÓN DE LA CUEVA O EL SANTUARIO COMO PROCESO GRÁFICO

Los repertorios parietales pequeños tienen menor número de caracteres representados en el espacio y por lo tanto son menos susceptibles de ser analizados desde este punto de vista temporal. En el caso de Areatza existen varios factores que merecen ser tenidos en cuenta. Uno se refiere al uso del espacio gráfico o decorativo. Hemos considerado que el fondo de la cámara en forma de embudo tiene un espacio perfectamente estructurado y se encuentra lleno de decoración. Este hecho de que tenga una decoración completando el posible espacio decorativo nos indica que hubo un plan terminado. Por el contrario, en la zona inferior el espacio no se completó decorativamente colocándose sólo algunas representaciones. Esto nos podría hacer pensar en una secuenciación decorativa por la que primero se hizo la parte superior y más alejada y luego la inferior. Sin embargo, para probar esta disposición espacial peculiar y también la forma en que se distribuyen en el espacio habría que buscar otros criterios que apuntalasen esta interpretación. Esto sólo puede venir de la constatación de rasgos formales, técnicos o estilísticos, tal como exponemos en Benta Laperra y Santimamiñe.

Y especialmente deben considerarse los cambios producidos en las mismas representaciones o en representaciones adyacentes, lo que hemos llamado, repintes, superposiciones y añadidos en un apartado anterior. Estos cambios intentaremos interpretarlos de una manera general, proyectándolos sobre los diferentes ámbitos de la cueva. Desde el punto de vista formal las variaciones de la anatomía de los animales las hemos interpretado en la clave de una cierta indefinición de estilo, por lo que no existen criterios claros para observar tiempos distintos. Técnicamente la fig. 1 (v. fig. 96, p. 212), situada en el plano inferior, combina 2 tonos de rojo, recurso único del conjunto, pero su carácter incompleto impide otras precisiones (por ejemplo en las extremidades). La línea de contorno modula la cabeza más realista de todas las ciervas, en general reducidas a una forma genéricamente triangular. El sombreado de la mandíbula es también el más realista y se representan ciertos detalles, como la cruz que sólo vuelve a aparecer en la cierva 3. Estos elementos o procedimientos técnicos sirven para trazar la mejor figura de la cueva. Por ello podríamos ver aquí, en la unión de técnica y estilo, ciertos rasgos de modernidad, pero en el resto de las figuras de la zona inferior no los constatamos, por su carácter incompleto y deficiente conservación. Los pocos rasgos observados, como el relleno relativo de la cierva 12 lo encontramos también en la zona superior de la cámara en las ciervas 7 y 10 (v. fig. 127, p. 246). Y aunque en la zona superior de la cámara los

rellenos puedan ser lineales en las ciervas 8 y 11 (v. fig. 127), está claro que estos recursos se adecuan a figuras que son estrictamente contemporáneas, es decir, de un solo momento, como queda probado en las figuras superpuestas 7 y 8 donde el recurso más primitivo se superpone al más moderno. A partir de aquí podríamos observar una cierta coetaneidad entre los dos niveles y al mismo tiempo y expresando un proceso decorativo, se podría pensar que el tramo inferior se hizo en un segundo momento.

En cuanto al panel de los uros nos encontramos con dos técnicas superpuestas, pintura y grabado, lo que en principio puede ser un reflejo de tiempos distintos. Sin embargo es usual en cuevas con estos temas y técnicas el uso de ambos recursos de manera simultánea, como hemos analizado anteriormente. En nuestro caso cabría la posibilidad de una mayor distancia temporal por el hecho de que la pintura se encuentra más perdida que el grabado, a lo que ayudaría el hecho de la notable divergencia de la cornamenta grabada frente a la pintada pero ello bien puede ser el simple reflejo de una conservación diferencial al tiempo que cuando el artista introduce variaciones a propósito no suele seguir fidedignamente el trazado anterior (como se refleja en el techo de Altamira, entre otras cuevas). El hecho de que se combinen dos tipos de grabados, uno de línea sencilla y otro de línea múltiple se debe interpretar de la misma manera. Todos estos recursos técnicos parecen empleados a propósito en la búsqueda de un resultado propio siendo todas las representaciones estrictamente de un mismo momento.

Por otra parte, la articulación temática de los tres uros permitiría una interpretación secuencial de lo que puede ser un mitograma. En ese sentido tendríamos que establecer primero el comienzo o el término del proceso interno. Para ello constatamos que hay una figura completa y doblemente remarcada, otra incompleta directamente relacionada con la anterior, otra a menor tamaño en secuencia y diversos trazos estos últimos indirectamente relacionados con el uro primero. Desde ese punto de vista, y aun reconociendo que cabrían otras interpretaciones, se podría concluir que la secuencia empieza por la derecha y que tiene cuatro momentos, uno con el uro en un estado previo (uro grabado a menor tamaño en vista lateral), otro con elementos externos que modifican esa situación previa (líneas grabadas no figuradas), un tercero con el proceso de fusión de ambos uros (cuarto trasero en grabado múltiple sobre uro completo en grabado simple) y finalmente el resultado del proceso, el uro completo (pintado en rojo y, al mismo tiempo, grabado). Todo el conjunto permitiría la constatación de un mitograma relativamente complejo.

4. PARALELOS CANTÁBRICOS PARIETALES Y MOBILIARES

4.1 HISTORIA DE LAS INTERPRETACIONES SOBRE AREATZA

En lo que respecta a esta cueva el trabajo que con mayor extensión aborda el santuario es el de Apellániz, J. M. 1982, 108-118. El autor describe cada figura e interpreta a continuación el proceso de ejecución de la misma y diversos caracteres estilísticos de ellas. El santuario es caracterizado como simple, obra de escasos artistas, realizado en un corto lapso de tiempo, «aberrante» respecto de la organización dualista propuesta por A. Leroi-Gourhan, emparentable con La Haza por la escasez de figuras y con Covalanas a causa de la predilección por la cierva y «su carencia de animales extraños». Para el autor se usan cinco recursos técnicos, de los cuales la asociación de pintura y grabado dota al uro de una relativa modernidad. Ostentan una gran uniformidad estilística, en el canon, en los detalles de representación, la perspectiva y la estilización (251). Son expresión de un estilo general de pinturas rojas vinculadas al tema de la cierva y a ciertos signos y técnicas peculiares (tampones, líneas continuas y asociación de pintura y grabado).

Aun señalando el estado fragmentario de las representaciones considera la actuación de diversos «maestros». El primero sería el responsable del primer grupo, realizando «ciervas plantadas y estiradas» y con el detalle del pliegue de las fauces. El segundo maestro realizaría la cierva 3, aunque no se justifica por qué. El tercero haría el grupo 4, y sus figuras vienen caracterizadas por «la tendencia a convertir la rotundidez del cuarto trasero de las ciervas en un ángulo prácticamente recto y a arquear rígidamente, en vez de ondular, la línea del dorso-lomo». El cuarto sería el autor del uro. Siguiendo a F. Jordá sitúa el santuario en el Magdaleniense antiguo por el uso de la tinta plana y el recurso simultáneo de pintura y grabado. Es el criterio técnico la base para el encaje cronológico, paralelizando técnicas de grabado y pictóricas. Considera a la tinta plana como un recurso de modelado cuya aplicación al grabado se puede atestiguar en las obras mobiliares de Altamira y El Castillo correspondientes a esa etapa. Otros detalles como los modelados de fauces y cuellos de algunas ciervas de Areatza también se encuentran en las obras mobiliares antedichas. El canon, aunque no lo especifica, no le parece determinante y en cuanto a los recursos de modelado detallando la anatomía destaca la realización de detalles en «las caras, pliegues y bandas», aunque falte el despiece en «M».

(251) Aunque desgraciadamente no se explica en que consisten esas variables aplicadas al santuario.

Esta interpretación puede ser considerada de una manera crítica. En lo que respecta al primer maestro hay que señalar que los criterios que expone el autor sólo son representativos de la cierva 1 y no de la 2 (que no tiene el cuello estirado y tampoco se le han realizado las fauces). El hecho de que ambas figuras sean obra del mismo autor no se puede apoyar más que en criterios compositivos y organizativos o topográficos, es decir, en formar parte del mismo grupo, lo que no es demasiado alentador para la cuestión que nos ocupa de la identificación de manos. En una obra anterior, (v. Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978, 129-131), se reconocen tres maestros diferentes en tres ciervas que se presentan como modelos. El maestro 1, autor de la cierva 1 (y de otra del «fondo» que no se concreta, aunque debe referirse a la nº 7) realiza una figura de proporciones armónicas con un cuello alargado construido mediante dos contornos, superior e inferior, paralelos. El maestro 2, correspondiente a la cierva 11, construye el cuello a base de dos tramos divergentes. Por fin, el maestro 3, actúa en la cierva 3, a la que dota de proporciones más robustas y de un cuello corto (252). Posteriormente ha expuesto que el uro de la galería sería posterior a las ciervas y encuadrable en el estilo IV de A. Leroi-Gourhan por el detallismo de la cabeza determinando morro, boca y ollar (Apellániz, J. M. 1990b, 77).

Otros autores aportan poco más que una referencia al santuario, como Jordá, J. 1978a, 101, que lo incluye en el estilo de las figuras rojas del ciclo medio o solútreo-magdaleniense antiguo, encajándolo concretamente al santuario en el ciclo medio y dentro de él en la fase Magdaleniense inferior (Jordá, J. 1978b, 84-85) (253).

4.2 PARALELOS PARIETALES Y MOBILIARES CANTÁBRICOS

A la hora de establecer paralelos entre Areatza y Covalanas y otras cuevas con arte parietal y mobiliar hay que tener en cuenta los caracteres propios de las representaciones, es decir, la especificidad de los temas, la técnica y el estilo. Estos tres criterios posibilitan un amplio abanico de posibilidades en la comparación, que nosotros hemos restringido por motivos prácticos, para hacer accesible un estudio de este tipo. Esto no agota por lo tanto la cuestión pero tiene la ventaja de posibilitar un punto de partida quizá más riguroso, al profundizar en la escala de análisis en un repertorio más asequible.

Los paralelos parietales y mobiliares más evidentes están en los santuarios que poseen el tema de la cierva en el cantábrico. Sin embargo este tema, y con él otros asociados, se expresa de manera variable y de ahí nace una limitación en la comparación, que es la diferencia de técnica empleada. Así, por ejemplo, en la determinación de la forma de las orejas, el trazo ancho y baboso de la pintura parece una limitación a la hora de determinar la forma ovalada de las mismas. La técnica del grabado, por la finura del trazo, es más determinante a la hora de caracterizar la forma o las pequeñas inflexiones de la línea de contorno (254). Así, el hecho de que las figuras grabadas linealmente en omoplatos de hueso o en las paredes de una cueva sean más realistas o detallistas puede ser también consecuencia de la técnica empleada, ayudando la técnica al deseo de realizarlas de esa manera. Por lo mismo, el hecho de que los animales se realicen mediante pinturas de trazo rojo o grabado profundo, en este último caso en ciertos santuarios emplazados a la luz del día, puede determinar unas figuras más simplificadas.

Sin embargo, y a pesar de las dificultades que constatamos, debemos considerar en el análisis la contemporaneidad o no de ambos tipos de santuarios. Este es uno de los objetivos que nos proponemos, aunque no se nos oculta que el punto de partida, la documentación sobre los repertorios iconográficos de los santuarios implicados, no es suficientemente rico para resolver con plena satisfacción esta cuestión. Para llevar a cabo este análisis contamos también con una ventaja, pues el paralelo entre ciervas mobiliares y parietales grabadas es posible. Así, aunque no se han conservado obras figuradas pintadas en el arte mobiliar sin embargo aparecen representaciones grabadas de ciervas en las paredes de las cuevas. Por ello se puede establecer una comparación múltiple entre esos tres tipos de manifestaciones, las ciervas grabadas y pintadas en el arte parietal y las ciervas grabadas en el mobiliar. Además, la técnica traduce mediante aplicaciones distintas convenciones de representación similares y expresadas plásticamente en el mismo estilo, lo que justifica en última instancia la comparación. Por último, hay que considerar

(252) El autor también identifica esta manera de actuar en otra cierva, que no especifica, pero por el contexto parece referirse a la nº 7.

(253) Otras referencias puntuales las encontramos en el catálogo de González Echegaray, J. 1978, 52. En Beltrán, A. 1975, 93-94, se señalan como rasgos relevantes de varias figuras la tinta plana, el tamponado agrupado con manchas para formar un trazo grueso y el repintado de la zona superior de la cierva 1 que dejaría ver el rojo claro debajo.

(254) Sobre el tema del grabado múltiple aplicado no al contorno solo sino como «convención... para delimitar un despiece parcial por claroscuro» (v. Utrilla, P. 1979), donde se tiene en cuenta la situación estratigráfica y los omoplatos de Altamira, El Castillo y obras de Parpalló. Esta técnica según la autora se desarrollaría entre el Solutrense superior y el Magdaleniense III, sin que se observe en épocas posteriores.

que ciertos santuarios posibilitan el planteamiento de una cronología relativa, sobre la base tanto de una estratigrafía horizontal como vertical. Así, por ejemplo, entre el santuario interior y exterior de Chufín o en los diferentes conjuntos plasmados en los paneles principales de Tito Bustillo y Altamira.

4.2.1 PARALELOS PARIETALES CANTÁBRICOS

1) Cronología relativa entre Areatza y Covalanas. Si comparamos desde el punto de vista técnico Areatza con Covalanas observamos que, en el caso de las ciervas al menos, las figuras de Areatza son más evolucionadas (v. figs. 131, 132 y 133, p. 250). En Areatza, excepto una figura (nº 2) a base de puntos aislados, el resto de las representaciones yuxtapone los puntos formando una línea gruesa donde los tampones se superponen de manera intrincada (nos. 1, 8,...), o es simplemente una verdadera línea (nos. 10, 11, 12), (v. fig. 127, p. 246). En Covalanas, por el contrario, existen numerosas figuras a base de puntos (A.1, A.2, A.8, A.10), o combinando puntos sueltos y yuxtapuestos (A.6, A.7, A.9, B.4, B.5), aunque hay otras más evolucionadas que encajan más claramente con Areatza (A.5, A.9, B.1, C.1, C.2, D.1), (v. fig. 130, p. 249). En ese sentido en Covalanas, aun dentro de su relativa homogeneidad, aparecen dos momentos claramente definidos, evolución que no se observa en Areatza, donde el conjunto es todavía de mayor homogeneidad. Además las ciervas de Areatza incluyen rellenos en numerosas ocasiones (nos. 1, 3, 4, 7, 10, 12 en tinta plana; y 8, 11 linealmente), quedando sin nada sólo las figuras incompletas 2 y 13. En Covalanas no tienen ningún elemento de relleno las figuras A.1, A.2, A.6, A.7, A.8, A.10, A.13, B.5; de manera lineal se resuelven las A.5, A.9, A.11, A.14, A.15, A.16 , B.1, B.4, C.1, C.2 y D.1 y finalmente con tintas planas la A.3.

No son sin embargo más evolucionadas las figuras de Areatza desde el punto de vista del realismo en la forma de expresar las modulaciones de la línea de contorno, excepto en la cabeza de la cierva 1 de Areatza, que no es sino la evolución lógica aunque cercana en el tiempo de las que aparecen en Covalanas A.9 y D.1. El resto de animales esquematiza la misma a una forma genéricamente triangular. En fin, las posiciones de los animales, las combinaciones, las formas son repetidas en ambos santuarios, de manera estrecha. Así, el santuario de Areatza se nos presenta como más moderno que el de Covalanas, aunque ambos debieron ser realizados con una cierta coetaneidad.

2) Areatza y La Pasiega. Hasta ahora hemos tratado con suficiente desarrollo las relaciones entre Areatza y Covalanas, por lo que a continuación expondré, aunque sin desarrollar hasta sus últimas consecuencias, por la inexistencia de un catálogo o estudio moderno, la misma cuestión respecto a La Pasiega. Es La Pasiega un santuario más complejo que los de Areatza y Covalanas, desde el punto de vista estilístico y cronológico pues se observan con cierta nitidez varias fases. Es más complejo desde el punto de vista iconográfico por el desarrollo de los temas simbólicos (signos) y por la aparición de grupos de animales más nutridos en número y con mayor variabilidad de temas (caballos, ciervos, uros, bisontes). Por todo ello debe realizarse el estudio crítico interno del santuario estableciendo el proceso constructivo del mismo para poder analizar su estructura, cuestión que trasciende con mucho lo planteado en esta investigación, que tratará únicamente de considerar algunos rasgos relevantes (255). Vamos a centrarnos en el estudio de la galería A, siguiendo la obra de Breuil, H.; Obermaier, H.; Alcalde Del Río, H. 1913, gracias a la cual tenemos el plano relativamente pormenorizado y el desarrollo lineal del conjunto de la citada galería. Consideraremos en primer lugar las ciervas, que analizaremos con más detenimiento con el objeto de paralelizar con Areatza y Covalanas. Tenemos los siguientes tipos (v. fig. 136, selección de los convencionalismos de la forma y del modelado en las ciervas más elaboradas):

Nº 1 (256). En la forma se reduce a cabeza-cuello y línea dorsal, incluyendo nalga. En la técnica el contorno se traduce a base de puntos o linearmente pero tiene relleno total mediante tinta plana en la cabeza.

Nº 4. Es una figura de cuerpo entero y cuatro patas, cuello levantado, de contorno lineal pero con relleno interno (línea de cruz a patas delanteras) y con detalles en las pezuñas, sobre todo delanteras (v. fig. 136).

Nº 8. Cuerpo entero pero sin cabeza y una sola pata del cuarto trasero (con el corvejón), de contorno lineal.

Nº 8B. Línea dorsal incluyendo lomo hasta las orejas, trazo de contorno lineal.

Nº 9. Cuerpo entero, con cuatro extremidades que detallan corvejón y pezuñas (v. fig. 136). Trazo de contorno lineal, con relleno en cuello y cabeza (aquí no está claro si sólo se delimita en la cabeza linearmente la parte superior y la inferior).

Nos. 10 y 13. En la memoria citada no se explicitan gran cosa (sí se señala la mala conservación), aunque se determinan con línea de contorno, reducida al perfil, en la figura 10 incluyendo las patas traseras lineales, pero no el vientre y las delanteras. La 13 se reduce a la cabeza con cuello y línea dorsal, de mane-

(255) Hay estudios parciales con abundante historiografía sobre la cueva en Heras, C. De Las 1994 y Balbín, R. De; González Sainz, C. 1993, en este último caso sobre el conjunto D.4.

(256) La numeración es la seguida en la memoria citada y se corresponde cada número con un grupo de representaciones. Por ello la letra que le sigue al número se la añadimos nosotros para individualizar las distintas representaciones que componen cada grupo.

ra lineal y sin sombreado interno.

Nº 12A. Línea cérvico-dorsal y parte superior de la cabeza con las orejas en línea continua.

Nº 12B. Parte superior de la cabeza y línea dorsal sin determinar el lomo, esta última a base de puntos sueltos.

Nº 17A. Cabeza con orejas, en línea continua negra.

Nº 17B. Cuerpo entero excepto pata delantera, sólo insinuada. Una sola pata del tren trasero con corvejón, marcando ijar, todo en línea continua marcando el contorno únicamente.

Nº 18A. Cierva de cuerpo entero aunque en el cuarto delantero sólo se ha realizado una pata. La línea de contorno fina y notablemente ondulada detallando una serie de elementos anatómicos y con rectificación en el lomo. Se detalla internamente el ojo, la nariz, un pequeño sombreado en la mandíbula y con un trazo linear desde la cruz a la pata delantera y desde el lomo a la pata trasera. Las cañas de las patas muy delgadas, marcando pezuñas, además del corvejón.

Nº 18B. Cuarto trasero de cierva, mal conservado, con contorno lineal.

Nº 18C. Cabeza-cuello-línea dorsal (hasta la mitad) de figura con contorno lineal y sin rellenos.

Nº 21A. Cierva de cuerpo entero excepto cuarto delantero, con movimiento segmentado en la cabeza, levantada y vuelta (v. fig. 136). Relleno en el cuello y cabeza mediante tinta plana. Línea de contorno engrosada, determinando la cruz, la cola y el ijar. Patas con corvejón, cañas delgadas y pezuñas. Diversos detalles de la cabeza, entre ellos el ojo, grabados.

Nº 21B. Cabeza de cierva (?) con oreja, ojo y relleno con línea interna, de la que no se habla en la memoria citada (v. pl. IV).

Nº 21C. Cierva de cuerpo entero en posición vertical bajo la 21, en línea de contorno engrosado.

Nº 22A. Cierva de cuerpo entero, con patas anteriores no terminadas para evitar la superposición con la inferior, con el cuello levantado, cuerpo relleno, excepto nalga y cuello (este sólo internamente, como la cabeza), (v. fig. 136). Patas como la 21A. Detalles de toda la cabeza y de zonas del resto del cuerpo grabados.

Nº 22B. Cabeza de contorno lineal, detallando hocico y ojo, al menos.

Nº 23. Cierva de cuerpo entero, con patas anteriores acortadas como la 22A, figura en tinta plana en su totalidad y con los mismos detalles grabados que la 22A (v. fig. 136).

Nº 24. Cierva de cuerpo entero con cuatro patas que detallan corvejón y pezuñas con las cañas alargadas (v. fig. 136). Pintura lineal de contorno con trazo engrosado que determina la cruz y el ijar, o la cola. Relleno mediante mancha triangular de cruz a patas delanteras y trazo corto en ijar.

Nº 25A. Cierva de cuerpo entero con cuatro patas que detallan corvejón y cañas quebradas en ángulo (v. fig. 136). Pintura lineal de contorno con trazo engrosado que determina la cruz.

Nº 25B. Cabeza con trazo lineal algo engrosado en el cuello, detallando el ojo.

Nº 28. Figura de contorno lineal reducido a cabeza con cuello y línea dorsal hasta el lomo.

Nº 29. Cabeza y cuello de cierva con trazo lineal excepto cuello inferior (a base de puntos), sin rellenos.

Nº 30. Cierva lineal de cuerpo entero, excepto vientre y patas traseras, con una sola pata del tren delantero.

Nº 35A. Cierva lineal de cuerpo entero excepto extremidades posteriores.

Nº 35B. Cierva lineal de cuerpo entero sin detallar extremidades, aunque sí el comienzo de la posterior.

Nº 36. Cierva vertical de cuerpo entero pero sólo una pata de las extremidades posteriores. Patas sin detalles, línea a base de puntos yuxtapuestos y con sombreado en la mandíbula (v. fig. 136).

Nº 37A. Cierva vertical de cuerpo entero, una pata por par, sin detalles, mediante contorno lineal mar-

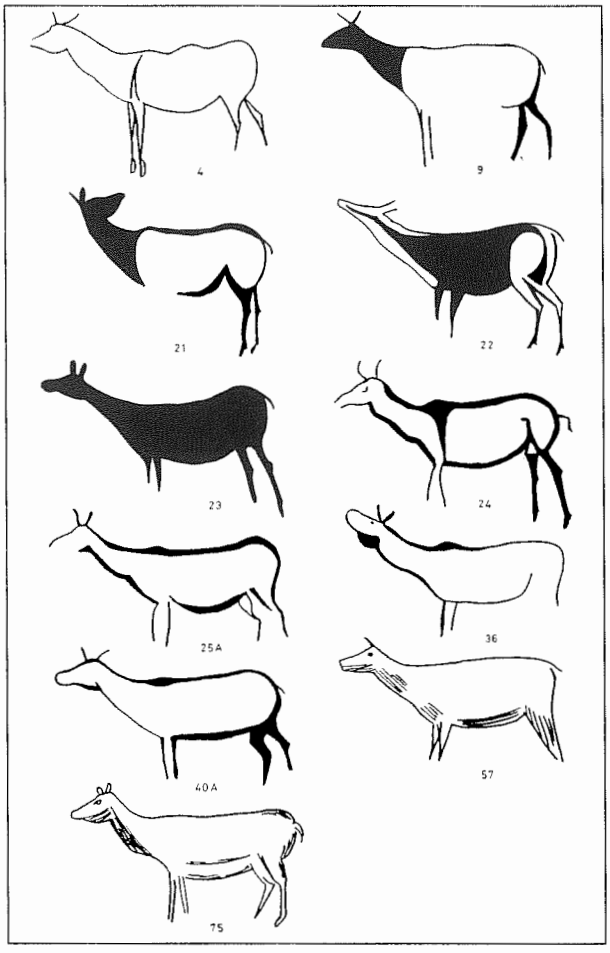


Fig. 136: Convenciones de la forma y del modelado más desarrolladas del santuario de La Pasiega (4 a 40A, pintadas en rojo; 57 y 75, grabadas).

cando la cruz.

Nº 37B. Cabeza con comienzo de cuello, lineal y sin detalles internos.

Nº 38. Cierva de cuerpo entero, una pata en el par trasero y dos en el delantero, sin detalles. Se traza mediante contorno lineal marcando la cruz.

Nº 39. Cierva reducida a cabeza con cuello y parte anterior del dorso, detallada linealmente.

Nº 40A. Cierva de cuerpo entero y cuatro patas que detallan corvejón y menos claramente pezuñas, con engrosamiento de la línea de contorno en dorso y especialmente en la cruz y nalga-vientre (v. fig. 136).

Nº 40B. Cabeza con línea dorsal hasta lomo, en línea simple de contorno.

Nº 40C. Cabeza y cuello con línea dorsal hasta lomo, en línea simple de contorno.

En suma, son 36 las figuras correspondientes a ciervas de esta galería «A», entre las que encontramos todas las variantes de la forma ya vistas en las otras cuevas (257). En cuanto a las asociaciones, la ausencia de un estudio crítico moderno dificulta el análisis. La existencia de agrupaciones frecuentes y relativamente numerosas, al tiempo que ciertas superposiciones existentes (nº 3, dos caballos superpuestos a un ciervo, cierva 24 superpuesta a caballo,...) así como la variedad de fórmulas estilísticas, formales y técnicas plasmadas posibilita un análisis en profundidad y el establecimiento del proceso decorativo del santuario, una vez elaborada la documentación pertinente. En el contexto de los diversos grupos reconocidos se producen asociaciones entre especies distintas:

1) ciervo-caballo (2)-bisonte (nos. 2 y 3).
2) ciervo-caballo-uro (nos. 5 y 6).
3) ciervo-cierva (2)-caballo (2) (nos. 11,12, 14 y 15). En este grupo se produce una oposición clara, con figuras afrontadas, entre ciervo y cierva.
4) ciervo (2)-cierva (3)-uro (pintado en negro), (nos. 18,19,20); también ciervo-cierva-uro (grupo nº 28); ciervo (3)-cierva (2)-uro (grupo nº 37).
5) ciervo-cierva-uro-caballo-cáprido (grupo nº 36).
6) ciervo-cierva (3)-uro-caballo (2), (grupo 40-41-42).
7) cierva-caballo (es el grupo formado por las ciervas 21A, 21B, 21C, 22A, 22B, donde se apunta una figura de caballo si bien sólo hay una línea dorsal con relleno interno, adivinándose la crinera). También en el grupo nos. 29 y 30, 2 ciervas y 5 caballos.
8) cierva (3)-caballo (5)-uro (1), (nos. 23 a 25).
9) cierva (2)-caballo (2)-bisonte (2)-uro-indeterminado (2).
10) cierva-uro (?) (grupo 38).

Se encuentran también asociaciones mediante la repetición de figuras de la misma especie: 1) entre ciervas (nos. 8 a 13; nos. 17A y 17B); 2) entre caballos (nos. 43 y 44), aunque no se detalla con precisión el lugar que ocupan). Aparecen también otras figuras aisladas: 1) cierva 1 y cierva 4 (esta última se podría relacionar con 8 y siguientes); 2) caballo 7, caballo 16; 3) ciervo 26; 4) uro 27.

Si tenemos en cuenta las asociaciones de especies diferentes constatamos que de las 10 asociaciones distintas que hemos sistematizado el caballo y la cierva aparecen en 8, el uro en 7, el ciervo en 6 y el bisonte en 2. Entre las asociaciones debemos destacar la ausencia de la cierva en algunas, en las que es reemplazada por el ciervo. Así, ciervo-caballo-bisonte; ciervo-caballo-uro. Por el contrario, en otras desaparece el ciervo, siendo reemplazado por la cierva, en fórmulas algo más variadas: cierva-caballo (en dos ocasiones); cierva-caballo-uro; cierva-caballo-uro-bisonte-indeterminado; cierva-uro. Por fin, en otras se asocian ambas representaciones: ciervo-cierva-caballo; ciervo-cierva-uro (en tres ocasiones); ciervo-cierva-uro-caballo-cáprido (grupo nº 36). En conjunto, el ciervo o la cierva se asocian separadamente con: a) caballo y uro (también cuando se encuentran ciervo y cierva juntos, aunque incorporando a un cáprido); b) con caballo y bisonte o uro respectivamente. La cierva lo hace con más variedad, pues se asocia a: a) bisonte y uro y b) sólo con el uro (en este último supuesto también cuando aparecen ciervo y cierva juntos en un grupo, asociación repetida varias veces). Cuando se encuentran juntos también se asocian al caballo. De todo esto parece deducirse que el ciervo y la cierva desempeñan papeles similares, aunque con una mayor variedad en el caso de la cierva, siendo caballos y uros figuras muy relevantes, asimilándose el bisonte al uro y reduciéndose a un papel anecdótico el cáprido. En cuanto a la distribución espacial de las asociaciones de animales se ha señalado que en la parte anterior de la galería A las asociaciones son monotemáticas o mediante la combinación ciervo-cierva y en el interior, desde el panel 25, se combinan caballos, bóvidos, más escasamente ciervos y en un caso cabra (Heras, C. De Las 1994).

De acuerdo al número de especies representadas asociadas se conforma un repertorio relativamente complicado, que no constatamos ni en Areatza ni en Covalanas, donde no se pasa de asociaciones binarias. Aparecen los siguientes tipos de asociaciones: 1) unitarias, de animales de la misma especie (ciervas y caballos); 2) binarias (cierva-uro (?); cierva-caballo;

(257) Heras, C. De Las 1994, estudio sobre la galería A de la cueva, se señalan 32 ciervas, 12 ciervos, 26 caballos 11 bóvidos y 1 cabra.

3) ternarias, entre estas las siguientes: a) ciervo-caballo-bisonte; b) ciervo-caballo-uro; c) ciervo-cierva-caballo; d) ciervo-cierva-uro; e) cierva (3)-caballo (5)-uro; 4) cuaternarias, ciervo-cierva-uro-caballo; cierva-caballo-bisonte-uro-indeter; 5) quinarias, conformadas por ciervo-cierva-uro-caballo-cáprido. En Areatza y Covalanas también podemos considerar la relevancia que aquí observamos del uro y de uro y caballo, aunque nunca en conjuntos tan repetidos, desarrollándose esos temas de manera más sencilla y distanciados en el espacio, apareciendo la forma esencial en Areatza (cierva-uro) y las dos básicas en Covalanas (cierva-uro; cierva-caballo, sólo en este caso en el marco de un grupo concreto). En ambos santuarios destaca el ciervo por su ausencia (aunque se puede considerar indirectamente en el depósito «Oreinaren Gordelekua» de Areatza).

En un horizonte temático similar tenemos los santuarios andaluces, constatándose tres modelos distintos donde un animal aparece como principal, y produciéndose una cierta rivalidad entre cierva y bóvido: uro/caballo + cabra y cierva/caballo + cabra (y un tercero con piscícolas), (Sanchidrián, J. L. 1994, 177-178). Esta dicotomía parece observarse en conjuntos con dominio de signos donde aparecen o ciervas asociados a ellos o bien uros. Aunque se dan también otras combinaciones esta oposición viene bien al conjunto de Areatza por la dislocación espacial de ambas agrupaciones temáticas e incluso a Covalanas, dado que el uro es la figura más separada del resto, apareciendo aislada en un extremo del repertorio (v. el plano en Moure, J. A.; González Sainz, C.; González Morales, M. R. 1991, 23).

Respecto de la forma hay que decir que se repiten las fórmulas de representación ya analizadas para los otros santuarios. Hay que destacar, respecto a la animación, la cierva retrospiciente y en cuanto a la posición, varias figuras verticales, 21B, 36, esta última notablemente distorsionada por el alargamiento del cuello.

Si tenemos en cuenta las técnicas empleadas y los convencionalismos de modelado hay que convenir que, como ocurre en los otros santuarios, dominan las figuras lineales, reducidas a la línea de contorno (v. fig. 136, p. 263). Son escasas sin embargo las representaciones a base de puntos o puntos enlazados (siempre con las reservas que hay que hacer por el tipo de documentación disponible), incluyendo sólo a cuatro del total, en tres casos complementando una figura detallada linearmente y en el cuarto realizando el contorno a base de puntos yuxtapuestos. Casi todas representan el perfil con un trazo lineal más o menos ancho, a veces modelante (5 lo engruesan para darle mayor modulación al animal) y otras extremadamente fino (en la cierva 18, animal que posee el contorno de cabeza más delicado del conjunto). En algunas observamos rellenos parciales resueltos mediante tintas planas (6 figuras), especialmente en el cuello, pero también en la cruz, o totales (dos representaciones). Existen también algunos rellenos lineales (dos casos). Por fin, las dos ciervas realizadas en tinta plana tienen zonas grabadas. Por lo tanto, desde el punto de vista técnico las figuras lineales forman el colectivo más importante, en número de 23, poseyendo el resto (en número de 13) alguna complicación técnica. Entre ellas está la asociación con grabado que parece observarse ya en Covalanas, y que también encontramos en Areatza, si bien en el grupo de uros y no en las ciervas más elaboradas. Parece un rasgo de modernidad pues va asociado a las figuras más complicadas, las de tintas planas, excepto en el caso de Areatza donde se asocia a los uros solamente. Otro rasgo de modernidad está en el detallismo de las pezuñas que no se observa en las otras dos cuevas.

Si nos atenemos al grado de realismo de las representaciones podemos considerar las proporciones y el detallismo de las figuras. En las proporciones debemos tener en cuenta la estructura de la línea dorsal, el grado de alargamiento del cuello (con el tamaño de la cabeza) y el desarrollo de las extremidades. En cuanto a la línea dorsal hay que decir que no son mayoritarias las figuras que se estructuran a base de una línea cérvico-dorsal ondulada, a pesar de que la posición característica de la cierva, con la cabeza levantada, se presta a ello. Son naturalmente los animales que se encuentran en esta posición, tampoco mayoritaria, las que acusan más claramente una fuerte ondulación (ciervas 4, 18, 22, 23, 25, 36). Por el contrario, en otras la cabeza se coloca a continuación de una línea dorsal recta o suavemente ondulada (8, 9, 10, 13, 21C, 28, 29, 38, 40B, 40C). En las extremidades observamos una cierta indecisión, con representaciones en las que aparece un claro alargamiento y adelgazamiento (18) y otras en que se encuentran recortadas (25), lo que queda patente en ciertas figuras en la confrontación entre las extremidades anteriores y las posteriores, resueltas de manera diversa (4, 22, 23, 40A). Esta variabilidad de las extremidades se observa también en las otras representaciones del santuario (caballos 29 y 36, ciervo 37, entre otros). Otro detalle a considerar es la manera tan convencional en que se colocan las orejas, usualmente en «v», también en «u» o en dos trazos paralelos. Esa manera tan artificiosa encaja claramente con las crineras de los caballos y las cornamentas de cérvidos y bóvidos, resueltas todas ellas de manera notablemente irreal. En cuanto al detallismo de las representaciones, y al margen de modelados lineales o mediante tinta plana, aparecen las pezuñas, muy estilizadas, que no observábamos con anterioridad, al menos en 8 figuras.

Participa pues el santuario de elementos comunes

a Areatza y Covalanas, en cuanto a la forma y al modelado de las representaciones, aspecto este último en el que se encuentra más cerca de Areatza, o dicho de otra manera, una parte del colectivo de Covalanas es más antiguo que ciertas representaciones que traducen el sombreado interno de las figuras que aparecen en los tres, aunque con más frecuencia en La Pasiega y en Areatza. Algunos detalles del realismo de las figuras (las pezuñas) son más evolucionados en La Pasiega que en Covalanas o en Areatza (donde no se realizan). Por lo demás, técnicamente tiene un notable grado de relación, por el uso de contornos lineares modulantes o tintas planas y por la asociación de grabado a pintura.

La imagen del santuario de La Pasiega se trastoca si consideramos los grabados de ciervas que existen en ella (v. fig. 136, p. 263). En la galería B aparece una cierva (nº 57) grabada con línea de contorno a la que se suma una línea múltiple en la pata trasera, vientre, cuello y zona inferior de la mandíbula. En la galería C, encontramos también varias ciervas (nº 75) con sombreados semejantes mediante una línea múltiple de contorno y especialmente una de ellas con un rayado triangular en la parte inferior de la cabeza unido al del cuello. Esto nos lleva a plantear con claridad, aun a la espera de un examen estilístico mucho más riguroso, que cada técnica comporta unas soluciones de sombreados diferenciados y que es posible que diverjan los sombreados en representaciones contemporáneas, aunque también es cierto que la pintura se emplea a veces de manera lineal, como si fuera grabado lo que se realiza (así, los bisontes de Santimamiñe y especialmente los de Niaux). Precisamente en el caso de La Pasiega nos encontramos con la coexistencia de dos técnicas, aunque debe establecerse su coetaneidad. En caso de que lo fueran se podrían paralelizar las pinturas rojas y los grabados finos. Para ello debe llevarse a cabo el estudio crítico interno del santuario, aunque las relaciones estilísticas parecen evidentes, a tenor de la comparación entre obras grabadas mobiliares y pintadas en rojo en las paredes que aparecen en otros santuarios (v. ap. 4.2.2, 1 «Los omoplatos de El Castillo», p. 270).

Las pinturas en rojo hemos visto que simplifican sombreados, a pesar de que algunas son ya relativamente elaboradas, elección que debe ser voluntaria, y que bien puede estar basada en el hecho de que la impresión visual de una figura pintada es más completa que de una grabada, aunque sea más sencilla. Por lo mismo, el hecho de querer visualizar con más claridad una representación grabada, que resalta menos del soporte, puede hacer que se complique la elección de recursos de sombreado, para que sea más notoria.

3) Areatza y otros santuarios parietales cantábricos. Resulta relevante considerar otros santuarios donde se han realizado representaciones de ciervas aunque aplicando otras técnicas, como el grabado. Así, las de Altamira y Tito Bustillo. El nexo de unión con estas obras parietales está naturalmente en el arte mueble, gracias a lo cual se podría realizar una comparación factible con los santuarios de figuras rojas. Sin embargo, todo el conjunto debe ser ordenado cronológica y estilísticamente, así como otros más antiguos, como los de Chufín, Llonín o La Viña. Se podrían tener en cuenta otros santuarios pero el propósito de la investigación se vería notablemente desviado, siendo los elegidos los que podemos considerar prototípicos para el encaje estilístico y cronológico de Areatza, que es el fin buscado. El repertorio no es exhaustivo aunque aparecen los conjuntos mejor documentados y más propicios para el ejercicio comparativo.

A) Altamira. Para considerar este santuario partimos de la documentación aportada por Breuil, H.; Obermaier, H. 1935 (edic. 1984, 94-109). Los grabados se extienden por diversos lugares del santuario, por el techo polícromo, en el lateral de la misma sala y al fondo de la cueva. Con las limitaciones que son producto de las versiones, hay que considerar que tanto por los recursos de modelado, como de la forma y por la manera que detallan el contorno estas representaciones están muy cerca de las grabadas sobre omoplatos de la misma cueva, de El Castillo y de algunas grabadas en La Pasiega.

El contorno de la cabeza no se ajusta realmente al de la cierva, siendo realizada la cabeza con una forma general triangular imprecisa con las orejas colocadas en «v» o con el morro en ángulo acusadamente recto, a veces con contorno lineal y otras con los rellenos de la cabeza ya vistos anteriormente y también con relleno de la parte anterior del cuerpo. Las imprecisiones en la proporción de la cabeza son claras, como también en la colocación de los diversos detalles que ostentan (boca, hocico, ojo, abultamiento de la cara,...). Algunas de estas figuras traducen fielmente los rasgos estilísticos planteados con anterioridad en las figuras de los omoplatos grabados, con la incorporación de una serie de detalles anatómicos y de modelado a un contorno de la representación que intenta ser más real pero sin lograr la plena integración de los detalles en la totalidad del animal. Este esfuerzo se traduce en una variabilidad de fórmulas empleando diferentes recursos, que produce ciertas convenciones o repeticiones en las figuras, ya observadas desde el primer momento del arte paleolítico, aunque siguen estando relativamente distanciadas de la repetición a veces monótona de las representaciones del Magdaleniense IV.

B) Tito Bustillo. Como en el caso de Altamira los grabados de ciervas se colocan en el panel central. El interés está en que los animales asociados en el espacio son representaciones bicromas y grabados, realistas, proporcionadas y con detalles de modelado rele-

vantes. Por ello deben ser considerados ambos conjuntos relevantes para el establecimiento de una cronología relativa, de una estratigrafía horizontal, pues los conjuntos son colindantes. Se ha publicado una versión sobre fotografía (v. fig. 137), de este conjunto de ciervas y cabras (9 ciervas, 1 ciervo, 1 cérvido y 3 cabras), (Balbín, R. De; Moure, J. A. 1982, 58).

Resulta una primera característica relevante la reducción de todo el conjunto a la fórmula de cabeza

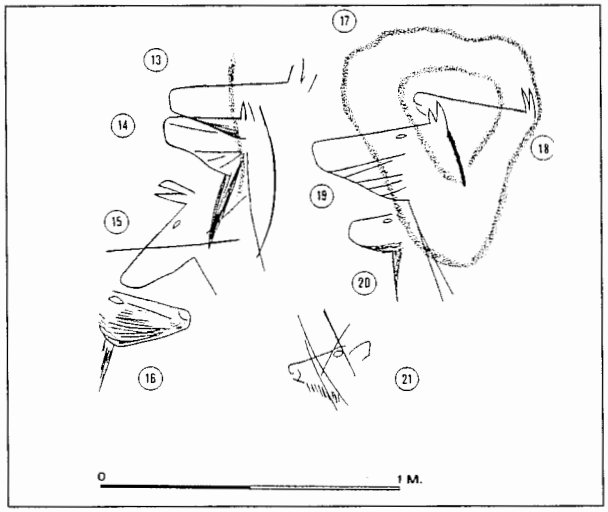


Fig. 137: Grupo de ciervas grabadas en el panel principal de la cueva de Tito Bustillo, s. Balbín, R. De; Moure, J. A. 1982, 58.

con cuello; de 14 figuras (nos. 13 a 33 s. op. cit., pp. 55-62) sólo 3 desarrollan la mitad anterior de la línea dorsal (las cabras 23 y 24 y la cierva 29) y una de ellas también la mitad anterior de la línea ventral. Esta reducción se reconoce también en uno de los grupos de Covalanas (representaciones A10 a A15, v. fig. 125). El trazo de contorno de estas representaciones no modula los rasgos de la cabeza de los animales, detallándolas de manera esquemática, especialmente la boca y el ollar, este último sólo representado en dos figuras. La línea superior de la cabeza es recta, sin inflexiones determinantes del contorno. Las orejas se colocan convencionalmente en perpendicular a la línea de la cabeza, inclinadas hacia adelante; los ojos simplemente ovalados y el hocico redondeado. La trama formada por la línea de contorno es lineal y sólo mediante líneas cortas paralelas en la rep. 21. Los rellenos son esquemáticos, cuando existen, reducidos a la zona inferior de la cabeza (rep. 19) o a una mancha triangular comprendiendo la zona anterior y la parte anterior del cuello del animal (reps. 14, 16, 20). Frente a otros conjuntos, como el de grabados sobre omoplatos de El Castillo, las representaciones son más sencillas, tanto en la captación de la forma general de la cabeza, que no son tan acusadamente triangulares aquí como en alguna de El Castillo, como en la plasmación de los sombreados internos.

C) Llonín. En el panel principal de grabados del vestíbulo de Llonín (Berenguer, M. 1982), constatamos una clara diferencia entre las representaciones de

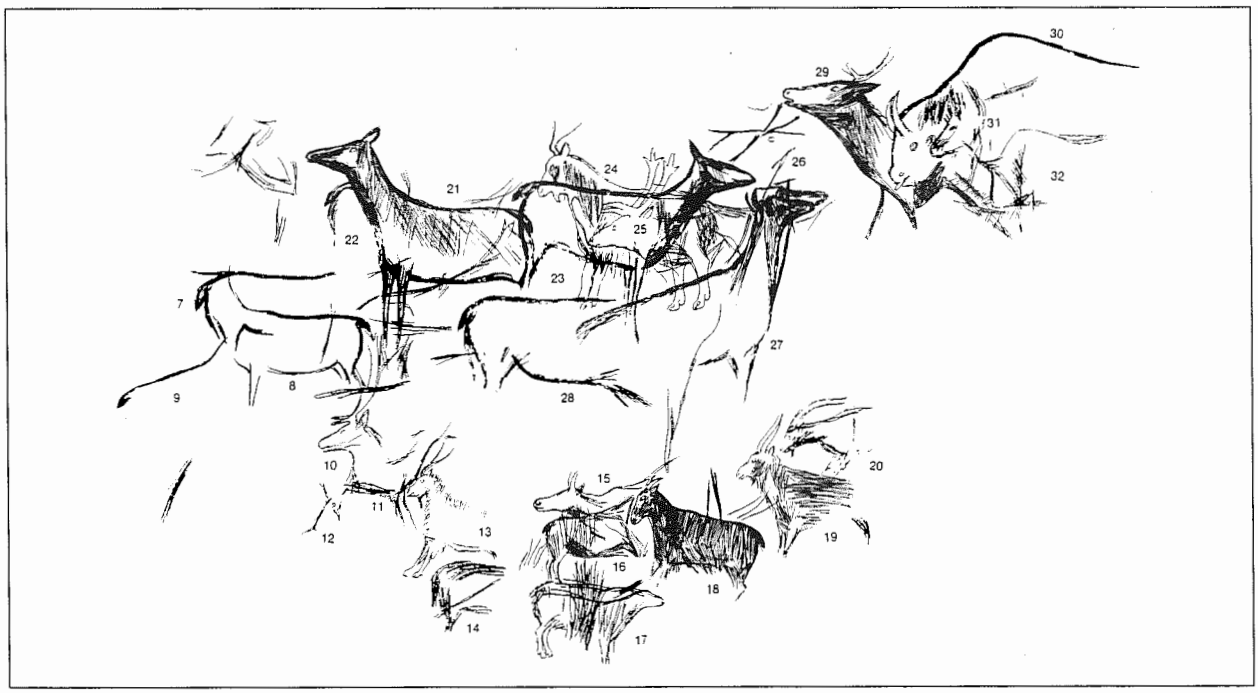


Fig. 138: El panel principal de grabados de la cueva de Llonín (Asturias), s. Berenguer, M. 1982, lám. III.

animales situadas en la zona superior y las colocadas en la inferior (v. fig. 138), (258). Las superiores, excepto un macho cabrío superpuesto, son más sencillas, siendo determinadas con la línea de contorno, a menudo ampliada con la realización de trazos múltiples y con los sombreados mandibulares o en el cuello. En el caso de que el sombreado interno se desarrolle más los trazos se disponen de manera entrecruzada, mientras que en las situadas debajo se producen varios juegos de haces dispuestos de manera repetitiva y cortándose perpendicularmente. En cuanto a la forma, las cabeza son muy inconcretas y triangulares y sólo se detalla una oreja por par que continúa con un ligero quiebro la línea de la frente. Las patas igualmente se detallan sin pezuñas.

En la parte inferior se produce un cambio temático, pues la mayoría de las representaciones son cápridos, en figuras más detalladas, tanto si consideramos el contorno abombado de la cabeza, los detalles internos, la cornamenta (en vista lateral tapando un cuerno al otro, excepto en un caso, con los dos cuernos en paralelo), como las patas o la colocación de los juegos de trazos para modelar a los animales, que en algunos casos reemplazan a la línea de contorno. Estas figuras del panel se colocan en paralelo a las representaciones realistas y convencionales del Magdaleniense IV, mientras que las otras están más cerca de los omoplatos grabados del Magdaleniense III.

D) Chufín. Si observamos la manera en que se representa la forma en la cueva de Chufín (exterior), (Almagro Basch, M. 1973), constataremos que en una mayoría de animales del panel de los grabados (v. fig. 82, p. 194), la línea de la frente se continúa hacia atrás, conformando una oreja o cuerna, por lo que en principio se puede considerar que las figuras de animales pueden corresponder lo mismo a ciervas que a cabras. Pero si tenemos en cuenta que para definir a las cabras se suele representar una cornamenta hacia arriba y sobre todo si aplicamos la manera de representar a las ciervas del santuario de Llonín, se puede convenir que los animales bien pueden ser ciervas. En Covalanas mismo hemos visto algunas ciervas que representan las orejas hacia atrás. Existen también en este panel principal algunas figuras más elaboradas que otras. Hay una simplificación general en las representaciones que puede ser consecuencia no sólo de un efecto más o menos buscado sino también de la técnica de grabado profundo empleada.

(258) Esta diferenciación en dos paneles se recoge en López Mora, J. F. 1984/85, 139-140, donde se establecen las diferencias temáticas, técnicas y estilísticas entre ambos.

Las convenciones de la forma son las mismas que encontramos en los santuarios de ciervas pintadas. En la actitud de los animales con el cuello levantado observamos una mayor antigüedad que en los santuarios pintados porque el cuello se independiza completamente del cuerpo, como en el caso de la rep. 17 del panel principal (Almagro Basch, M. 1973, 15), (v. fig. 82, p. 194) o se eleva desmesuradamente hacia el techo (rep. 3 del panel, v. fig. 82), en una distorsión ondulante típica de santuarios antiguos como el de Pair-non-Pair (v. fig. 60, p. 168) o La Lluera I (en este último caso en una parte del colectivo, v. fig. 88, p. 200). Las figuras además carecen de detalles en la parte inferior, al menos los dos grupos binarios de la zona inferior. Estos parecen los más antiguos, a lo que contribuye la torsión acusada de la línea cérvico-dorsal de la rep. 13. Sin embargo los dos grupos de representaciones cruzadas tienen en su interior junto a figuras relativamente más antiguas otras semejantes a las del resto del santuario. Así, las representaciones 16 y 18 son idénticas al resto, excepto por el hecho de que detallan mediante un trazo interno largo la boca o la separación de la parte inferior con la superior, rasgo que une a tres de las cuatro figuras que forman las dos parejas que se cruzan (reps. 13, 16 y 18). Las dos figuras más complicadas ostentan el vientre y las patas, una incluso con el corvejón, y enlazan directamente con las representaciones de ciervas pintadas, pues incluso representan dos orejas o cuernos.

E) Altamira: «Techo Polícromo». En cuanto a Altamira, por carecer de documentación moderna sobre las ciervas grabadas parietales (cuyo paralelo con La Pasiega y Tito Bustillo pearece evidente) y

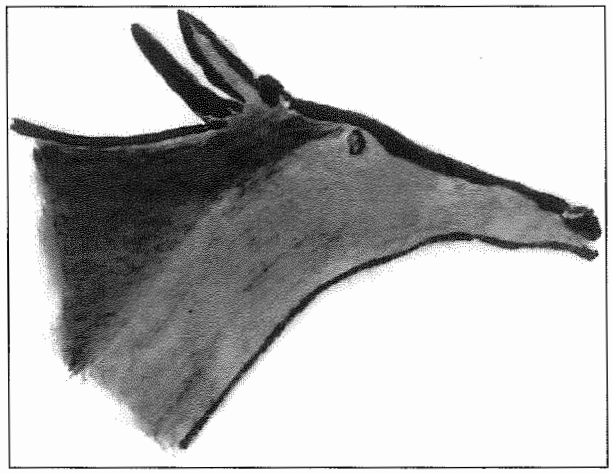


Fig. 139: Cabeza de la cierva bicroma del techo de Altamira (sobre fotografía de Leroi-Gourhan, A. 1971, 218, fig. 110).

por el interés específico del Techo Polícromo nos circunscribiremos a la cierva polícroma (o bicroma) del mismo. El interés de la comparación estriba en su realización técnica diferenciada y presuntamente más moderna, pues corresponde a la fase de bicromos que hemos visto superpuestos a las ciervas grabadas en el panel principal de Tito Bustillo.

Si consideramos la cierva (Breuil, H.; Obermaier, H. 1935 <edic. de 1984>, 274-275, y Leroi-Gourhan, A. 1968a, 196 y 1971 <reedic. de 1986>, 218), observamos una serie de rasgos que no constatamos en las figuras comentadas con anterioridad ni cuando estas se reducen a la cabeza ni cuando se realizan de cuerpo entero (v. fig. 139). La cabeza se inserta proporcionalmente en el cuerpo del animal, lejos del alargamiento convencional del cuello presente en las anteriores y sobre todo en los santuarios pintados en rojo (aunque ya hemos visto que no en la totalidad de las figuras pintadas). El cuerpo se modela mediante el juego de las tintas planas, menos desarrolladas (o rayadas) en vientre, cuello y zona inferior de la cabeza, modelado que no aparece en el resto de figuras comentadas. La línea de contorno de la cabeza modula con naturalidad las inflexiones características del animal, con un sombreado interno en la parte superior de la cabeza (que observamos en otros grabados como en El Pendo) que permite colocar el ojo. Las patas están detalladas con notable cuidado y precisión, en cascos, corvejones, cañas,... Esta representación es notablemente más elaborada que las anteriores, destacando por su realismo y naturalismo y encontrándose más cerca de las representaciones de cabezas de ciervas del Magdaleniense VI, como las de Valle y El Pendo, Cantabria (Barandiarán, I. 1973a, 236-237, lám. 32 y 180-182, lám. 33 respectivamente) que de las analizadas anteriormente.

F) Otros santuarios. En Andalucía existen conjuntos paralelizables: el horizonte Pileta B, perteneciente al Solutrense antiguo, se construye sobre tres paneles sucesivos con la asociación uro/cierva ? y bóvido + indeterminado, precedida de los temas aislados caballo y cierva (Sanchidrián, J. L. 1994a, 185), apareciendo en el Solutrense reciente dos subgrupos, uno con el bóvido como animal axial y otro con la cierva. Un ejemplo paradigmático sería Nerja A, donde la cierva se muestra en 6 grupos distintos (asociada a signos, caballo, ciervo y caballo, caballo y cabra), con una composición general precedida y flanqueada por el caballo y con dos conjuntos periféricos de paso o fondo con cápridos. Por otra parte, el esquema de panel principal con cierva/caballo y cabra y signos asociados (en aspa) se repetiría en Malalmuerzo y Doña Trinidad (Galerías Nuevas).

4.2.2 PARALELOS MOBILIARES CANTÁBRICOS

Las obras de arte mobiliar que nos interesan son las correspondientes a las cuevas de El Castillo, Altamira y El Cierro porque reproducen los mismos temas y en un estilo cercano a los santuarios objeto de estudio, los de Areatza y Covalanas, y en consecuencia realizaremos una comparación múltiple entre ellos. En los santuarios de Altamira y El Castillo se ha puesto tradicionalmente de manifiesto la concordancia entre las obras parietales y las mobiliares: «El carácter de los grabados sobre hueso... es el de estar trazados por una línea de contorno muy fina y de tener un relleno parcial de fascículos de estrías finas y paralelas. Tanto en Altamira como en Castillo, las paredes presentan un buen número de imágenes del mismo género» (Breuil, H; Obermaier, H. 1935 <edic. de 1984, 96>). La realización de una serie de temas, especialmente ciervas, en una técnica de grabado específica, lo que se ha dado en llamar grabado estriado o de trazo múltiple, ha dado lugar a diferentes estudios sobre este tipo de grabados, incluyéndose santuarios que desarrollan otras temáticas, en todo el ámbito cantábrico. Así, se ha propuesto una múltiple comparación entre santuarios parietales donde hay representaciones con grabados de trazo múltiple (Almagro Basch, M. 1981), como Peña del Cuco y Cobrantes (García Guinea, M. A. 1968), Altxerri (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976), Chufín interior (Almagro, M.; Cabrera, V.; Bernaldo De Quirós, F. 1977), Llonín (Berenguer, M. 1982) y paralelos con el arte paleolítico de la costa mediterránea peninsular (259).

De la cueva de Rascaño procede otra obra paralelizable, localizada en un revuelto del yacimiento (Barandiarán, I. 1981, 118, 120, 121), consistente en un tren posterior de animal grabado sobre omoplato fragmentado, con el vientre modelado por trazo estriado y dos líneas paralelas en el flanco, asimilable según el autor a las aducidas obras con omoplatos grabados con trazo estriado (260), sugiriéndose su pertenencia a los niveles 4 ó 5 del yacimiento, ambos del Magdaleniense inferior.

En cuanto a los paralelos mobiliares y parietales, son notorias las concordancias entre placas grabadas con caballos y representaciones de équidos parietales del conjunto 8 de la caverna de Tito Bustillo e igual-

(259) De esta comparación concluye una cronología exhaustiva, op. cit., p. 70, donde se incluyen también los santuarios de Parpalló, El Buxu y El Pindal, paralelos considerados también en Utrilla, P. 1986/87 y González Sainz, C. 1993.

(260) A la cuestión se refiere también Alonso, R. 1986, 205. Por otra parte, el animal es identificado como bisonte en la memoria de Barandiaran, I. 1981, 121. Lo incompleto de lo conservado y las dos versiones que se ofrecen del mismo no aclaran de manera determinante esta cuestión.

mente entre las ciervas de las placas con breve rayado de las fauces y las del panel principal (Moure, J. A. 1979c y 1982a; Balbín, R. De; Moure, J. A. 1982), con el interés añadido de que las obras grabadas del yacimiento se encuadran en el Magdaleniense superior (inicial) o V (Moure, J. A. 1982a) (261).

Otra obra puesta en relación es el contorno recortado con cabeza de cierva de El Juyo (262), localizada en el nivel IV, en el santuario, nivel datado en el 13.920 ± 240 B.P. (Freeman, L. G.; González Echegaray, J. 1982), Magdaleniense III (aunque la datación se considera excesivamente moderna). Desde el punto de vista estilístico la emplazan entre los magdalenienses III y IV, por el cuidado sombreado de la representación, señalando los anteriores paralelos atendiendo al tema, estilo, materia prima y técnica de ejecución. A mi juicio, tanto el estilo como los recursos exhibidos (forma alargada y abombada, inconcreción del perfil, sombreado de la mandíbula con trazos ordenados, importancia de ciertos detalles como el ojo) se encuentran muy cerca de algunas representaciones de El Castillo (Om. 3, 4, 19).

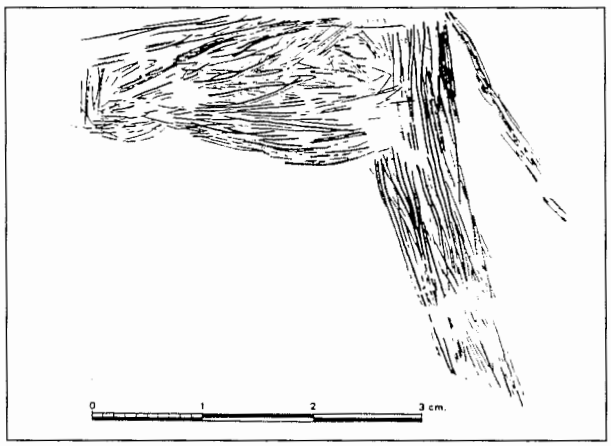


Fig 140: Cierva sobre omoplato de la cueva de El Cierro, s. Corchón, M. S. 1986, 279.

Otro paralelo que vamos a considerar es el omoplato grabado con cabeza de cierva (entre otros animales) de El Cierro (v. fig. 140), recuperado en un nivel del Magdaleniense inferior, y plenamente concordante a los grabados sobre omoplato de El Castillo (Gómez Fuentes, A.; Bécares, J. 1979 y Corchón, M. S. 1986, 279-280). Desde el punto de vista estilístico destaca por una relativa inconcreción del perfil, por efecto del uso de las líneas estriadas múltiples en el contorno. El contorno de la cabeza es rígido a causa del ángulo recto del hocico. La cabeza se rellena por entero (aunque se reserva para el ojo un espacio, ovalado), uniéndose a un sombreado que va desde las orejas hasta la parte inferior del cuello. Es una obra con cierto detallismo pero con inconcreciones en la forma y en los detalles anatómicos.

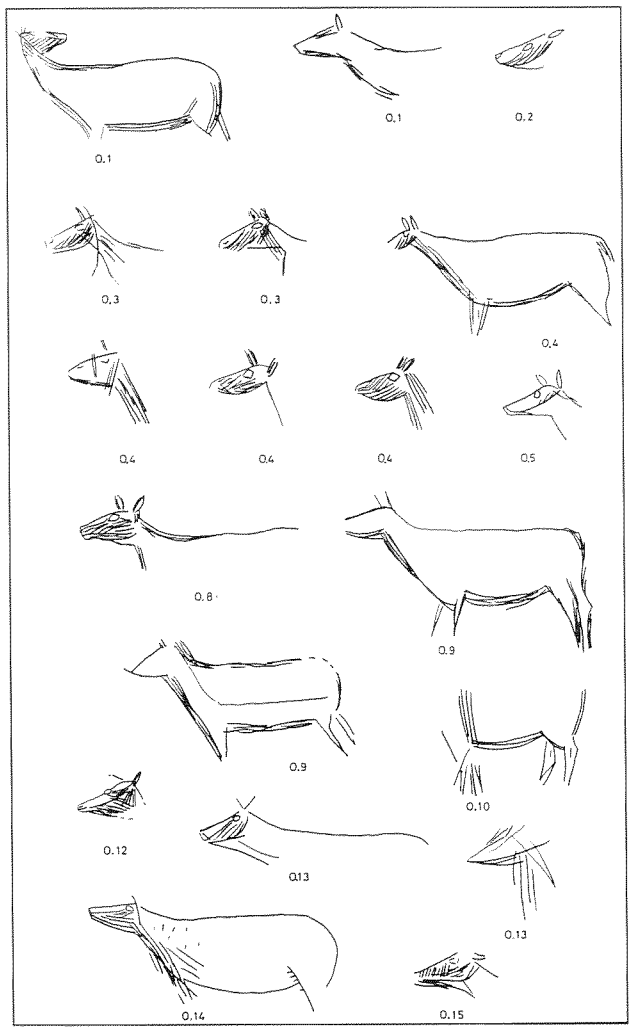
Al considerar las obras mobiliares tenemos en cuenta ya elementos de cronología absoluta pues las obras se encajan en una etapa cultural, aunque no deje de ser a veces controvertida. Con todo, y ateniéndonos a los datos más seguros parece haber una identificación entre los omoplatos grabados de Altamira, El Castillo y El Cierro con el Magdaleniense inferior, aunque por las dificultades de encuadre en esta etapa debería plantearse su uso con algunas reservas. Son estas obras las que emplearemos para el análisis de la cuestión planteada.

1) Los omoplatos de El Castillo. Seguimos en este estudio las versiones de Almagro Basch, M. 1976. Las obras se citarán más adelante con la abreviatura Om. y el número correspondiente de la catalogación antedicha. En cuanto a la forma encontramos las siguientes fórmulas (v. figs. 141 y 142): 1) cuerpo entero con el comienzo de las extremidades (cierva con la cabeza vuelta del omoplato 1, caballos 1 y 2 del omoplato 1); 2) cabeza con cuello y comienzo del lomo (cierva 2 del omoplato 1). Si consideramos la actitud vemos dos casos diferenciados: 1) cuello levantado y cabeza vuelta hacia atrás (cierva con la cabeza vuelta del omoplato 1) y 2) cuello levantado (cierva 2 del omoplato 1).

En lo que respecta a la técnica constatamos las siguientes variantes: 1) línea de contorno simple, aunque a veces son varias líneas que determinan un contorno fino en comparación con el resto, (individualizada en los siguientes casos: a) parcial del lomo de la cierva con la cabeza vuelta del omoplato 1, b) dorso y cuello superior de la cierva 2 del omoplato 1 y c) todo el contorno del caballo 2 del omoplato 1); 2) línea de contorno a base de trazos múltiples, existiendo una gradación en la multiplicación de los trazos, siendo menos numerosos en algunas zonas y más en otras, como en la cierva con la cabeza vuelta del omoplato 1 (constatándose los siguientes casos: a) vientre y cuello del caballo 1 del omoplato 1; b) cruz, nalga, vientre y cuello con línea múltiple de la cierva con la cabeza vuelta del omoplato 1; c) cuello inferior de cierva 2 del omoplato 1); 3) rellenos a base de trazos múltiples, detallando diferentes zonas anatómicas (por ejemplo, a) en cuello y cabeza, excepto zona superior, que es el caso de la cierva con la cabeza vuelta del omoplato 1 y b) mandíbula, así el caballo 1 del omoplato 1); 4) zonas de pelaje mediante rayas cortas paralelas, como la crinera del caballo 2 del omoplato 1.

(261) También se exponen los paralelos en Alonso, R. 1986.

(262) En el yacimiento se atestiguan otros dos omoplatos decorados con temas figurados, relativamente más antiguos; uno de ellos con una cabeza de caballo con forma ovalada y rellenos semejantes a las de las representaciones de El Castillo.



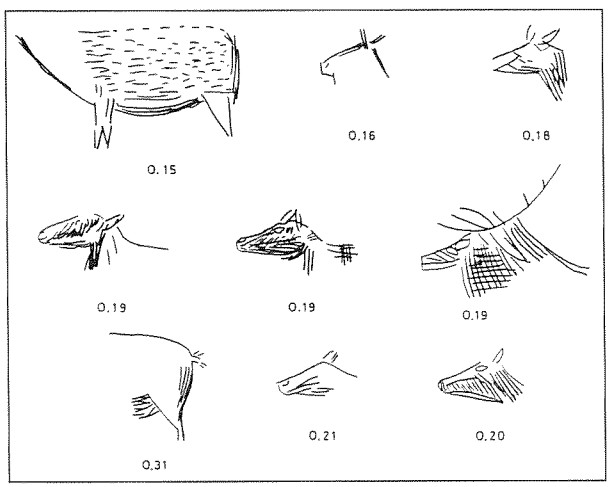


Fig. 141 (sup.): Convenciones de la forma y del modelado en los omoplatos de El Castillo (1).
Fig. 142 (inf.): Convenciones de la forma y del modelado en los omoplatos de El Castillo (2).

Generalmente se combinan los recursos de acuerdo con la zona del animal. Un ejemplo lo tenemos en la cierva con la cabeza vuelta (retrospiciente) del omoplato 1, con línea dorsal parcialmente sencilla; cruz, nalga, vientre y cuello con línea múltiple; cuello y cabeza rellenos de líneas. Desde el punto de vista técnico se pueden realizar tres paralelos entre obras grabadas mobiliares y pintadas parietales. Por un lado, el contorno lineal estrecho y el punteado de las pinturas rojas parietales con la línea sencilla grabada de los omoplatos. Por otro, el contorno grueso, que hemos definido en algunas escasas figuras de Covalanas y en otras de Areatza, con el contorno de trazo múltiple del grabado. Por fin, el relleno de tinta plana con los rellenos a base de trazos igualmente múltiples. En todo ello no se ve sino el interés por modelar de una manera más exacta a las representaciones enriqueciendo los recursos plásticos aplicados y mediante el uso de técnicas diferenciadas.

2) Comparación entre los omoplatos grabados de Altamira y El Castillo. Un problema previo existente es que el aporte documental es distinto, ya que conocemos de El Castillo versiones más modernas que algunas de Altamira. Los omoplatos grabados de El Castillo se recuperaron en el nivel Magdaleniense Beta o nivel 8 (Cabrera, V. 1984, 343-345 y 355) encuadrado en el Magdaleniense III de la región cantábrica, aunque la determinación de los omoplatos decorados se debió producir durante la limpieza de materiales y no en la cantera de excavación, razón por la cual no se sabe en que posición del nivel se encontraban (op. cit, pp. 91-92). La autora, siguiendo el diario de la excavación considera que el nivel, de 1,45 m. de espesor, debería dividirse al menos en tres capas, aunque la industria lítica se recuperó de tal manera que no se puede subdividir (263).

Los de Altamira se recuperaron en la parte superior del estrato inferior de los dos observados en la cueva, atribuido al Solutrense superior (Barandiarán, I. 1973a, 67-71). Aunque Breuil, H.; Obermaier, H. 1935, 115, dudan de la atribución al Solutrense (en la edic. de 1984, p. 188, nota 73, se considera que «en las excavaciones sistemáticas de H. Obermaier los omoplatos con grabados, por desgracia todos muy rotos, aparecieron en su totalidad en el nivel magdaleniense y nunca en capas franca y claramente solutrenses»; sin embargo en la p. 94, nota 8, se expone que «... el Dr. Obermaier encontró ... fragmentos de omoplatos grabados exclusivamente en el nivel magdaleniense o en la zona de tránsito del Magdaleniense al Solutrense, en aquellos lugares en que una separación neta era imposible. En el Solutrense puro no

(263) En Barandiaran, I. 1994, 65-66, se aborda pormenorizadamente la historiografía sobre la cuestión de los omoplatos de El Castillo y Altamira.

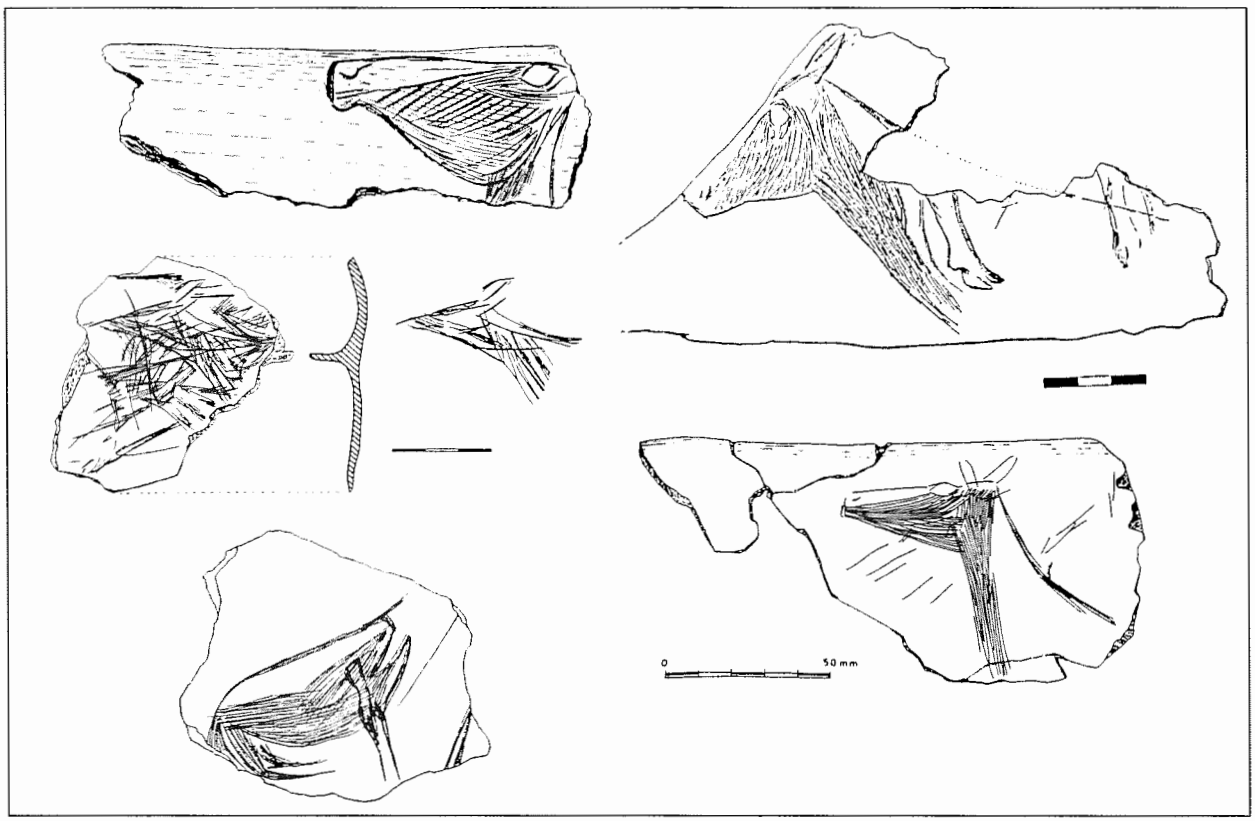


Fig. 143: Ciervas grabadas sobre omoplatos de la cueva de Altamira. Sup. izda., versión de H. Breuil en Breuil, H.; Obermaier. H. 1935, 191. Sup. dcha., versión de H. Alcalde del Río en Breuil, H.; Obermaier, H. 1935, 192. Central izda., s. Corchón, M. S. 1986, 302 (del nivel Magdaleniense inferior de las excavaciones de H. Obermaier). Inf. izda., s. Barandiarán, I. 1973, lám. 52. Inf. dcha., s. Corchón, M. S. 1986, 265.

halló ningún ejemplar de estas obras artísticas» (264). Conocemos la versión moderna de cuatro de las obras y las antiguas de otras dos (Barandiarán, I. 1973a, lám. 52). Tenemos la limitación de las versiones, siendo notorias las peculiaridades de las versiones antiguas (Barandiarán, I. 1973a, 69), que detallan más elementos de los que en realidad existen (ojo, boca, nariz,...) y tienden a redondear los contornos (en el hocico, por ejemplo), lo que determina una figura más acabada y realista (v. las representaciones de Altamira y El Castillo, reunidas en las figuras 143, 144 y 145).

En el primer conjunto de Altamira (omoplatos supuestamente de dos niveles, los números 1 al del Solutrense superior y los otros dos del Magdaleniense inferior) aparecen dos tipos de representaciones (v. fig. 143), de cuerpo entero y reducidas a la cabeza con cuello. Las de cuerpo entero, Al.5 y Al.6 (la primera fracturada) son más esquemáticas que las reducidas a la cabeza. Así, en Al.6 aparece un tronco globular con sombreado en la mitad inferior del cuerpo, patas delanteras reducidas a trazos rectos y traseras curvadas hacia adelante para acomodarse al espacio. La línea dorsal es una línea horizontal. En cuanto a las figuras reducidas a cabeza con cuello aparecen un mayor número de detalles anatómicos, en versiones tanto realistas como esquemáticas (Al.4). En este último caso se sombrea íntegramente la cabeza con cuello, aunque los haces de líneas permiten distinguir un sombreado propio de la mandíbula, de forma triangular. Forma también triangular adopta la cabeza, en la que aparece el ojo, colocado en la base de las orejas y estas mismas, de forma ovalada.

Las otras representaciones guardan un notable parecido (Al.1, 2 y 3), (v. fig. 143). La línea de contorno de la cabeza es recta, salvo un abultamiento en la zona superior (Al.1), acabando en un ángulo marcado que determina el hocico, que se detalla internamente con un trazo. El hocico es cuadrado y ancho,

(264) En Obermaier, H. 1916, 227 y 1925, 267 - citado por Almagro, M. 1981, 37-, se expone que: «Mis excavaciones efectuadas en 1924 me permitieron comprobar la existencia de una capa del Magdaleniense Antiguo a la que hay que atribuir dos bastones de mando y los omóplatos de ciervas grabadas recogidos por H. Alcalde del Río».

de forma rectangular. La parte inferior conforma también un ángulo acusado por lo que el morro adopta una forma rectangular y tiene una inflexión central para determinar la mandíbula. En Al.3 aparece la boca, en forma redondeada, aunque nos tememos que sea la versión dibujada la que recalca esa forma redondeada. El sombreado interno es semejante en las tres, con una reserva de rayado en la cara, en una línea que va desde el ojo a la nariz. Por lo tanto es una ampliación importante del sombreado de la mandíbula. Se extiende también por la parte inferior del cuello en dos de las ciervas y en lo conservado de la tercera. Las cabezas con el cuello son relativamente proporcionadas aunque destacan por una cierta esbeltez, con el cuello levantado, especialmente en Al.1, lo que va remarcado por el ángulo en la cruz de la figura. Por fin, en Al.2 aparecen unas pezuñas correspondientes a otro animal, representación realista que no encontramos en ninguna figura de El Castillo.

Entre las cabezas de El Castillo (v. figs. 144 y 145), seguimos a Almagro Basch, M. 1976 (prescindo de las lecturas más difíciles y de los temas menos realistas) (265), observamos que el sombreado interno es idéntico al anterior (Om.1, aplicado a caballo y a cierva de cuerpo entero; Om.2; Om.3, dos cabezas; Om.8; Om.12; Om.14, aquí en figura completa; Om.19, dos cabezas; Om.20), tanto en el sombreado de la cabeza como en el del cuello. A veces se sombrea entero (Om.4, dos cabezas) o incluso carece de sombreado (serie de cabezas superpuestas en Om.5).

La forma de la cabeza y las proporciones a nuestro juicio son diferentes. Existen una serie de cabezas de tamaño más o menos pequeño, pero sobre todo de forma alargada y globular (caballo en Om.1; cierva en Om.2; Om.3; 3 cabezas de ciervas en Om.4; cabeza de ciervo en Om.20) a menudo poco realistas, sin que se pueda objetar una adecuación al marco para explicar su forma, que responde más a una habilidad del artista. A veces son inusualmente pequeñas y alargadas (cierva entera en Om.4). Más grande aunque igualmente globular y alargada es la del Om.19 e incorporando ya algún detalle de contorno, aunque con un hocico muy estrecho, la otra cabeza del mismo omoplato, con abultamiento en la zona del ojo al estilo de Al.1 e incluso un sombreado a base de rayas cortas paralelas a ambos lados del ojo, más detallado, como la oreja. En algunos casos es triangular, como en Om.9 (cierva de cuerpo entero) y Om.18. Otras poseen un contorno en ángulo recto relativamente inconcreto (Om.1, cierva de la cabeza vuelta y cierva 2ª; Om.3; Om.12, con una boca muy reducida de tamaño, desproporcionada; Om.13; Om.14; Om.16).

Estas representaciones culminan en dos: 1) la cabeza del Om.5 (v. fig. 144) cuyo contorno es más angular y rígido que las de Altamira aunque se acerca bastante a ellas (los ángulos son más agudos, carece de modulación mandibular, pero el morro en la zona inferior lo redondea, como el ojo, este último semejante a los de Altamira. Las orejas son también semejantes, aunque en la de El Castillo el contorno de la cabeza está formado por trazos sueltos (a tenor de la versión comentada); 2) la cierva del Om.8 (v. fig. 144), con la cabeza más cuidada en el contorno superior e inferior modulando cada zona característica, ojo con lacrimal y orejas completadas aunque se encuentren dislocadas.

En conjunto, la distancia que separa a ambos conjuntos es escasa. Hay algunas figuras de animales de El Castillo que son tan evolucionadas en cuanto a la captación de la forma y a los convencionalismos de representación como las de Altamira, aunque predominan las figuras de proporciones, formas y recursos de representación más primitivos desde el punto de vista estilístico. Por todo ello no parece que pueda haber gran distancia cronológica entre ambos conjuntos, pudiéndose considerar coetáneos, aunque aceptando que hay más rasgos de modernidad en Altamira que en El Castillo. Si existen dudas sobre la atribución de las obras de Altamira a un momento más antiguo que las de El Castillo el análisis estilístico parece demostrar que son fundadas. A nivel de hipótesis de trabajo habría que considerarlas todas del Magdaleniense III cantábrico. En todo caso no parecería que se puede demostrar que las de El Castillo sean anteriores a las otras, sino más bien al contrario.

Existe también un análisis diferente del nuestro, asignándose a los omoplatos grabados en el Solutrense final de Altamira (Corchón, M. S. 1986, 53): «El contraste con las representaciones magdalenienses de Castillo es intenso. Los solutrenses se caracterizan por la valoración del volumen, lo que se traduce en un estriado muy fino de difícil lectura, con nulo o escaso interés por las líneas de contorno o perfiles. A ello se une un peculiar carácter estático y convencional en estas representaciones, de las que se plasman únicamente detalles genéricos, como ojo, orejas, forma del lomo, representándose las figuras de forma análoga y con la misma orientación, sin ningún tipo de animación. Destaca, finalmente, la monotonía temática de estas representaciones -ciervas- y la ausencia de asociaciones temáticas fehacientes. Los omóplatos magdalenienses, en cambio, presentan figuras con una línea de contorno neta, a veces muy intensamente marcada por trazo múltiple, y aquí el estriado acentúa algunas partes de estos perfiles (garganta, mitad ante-

(265) Hay otra versión de los omoplatos, con diferencias más o menos relevantes, en Corchón, M. S. 1986, 316-333.

rior del cuello, vientre). Son también figuras animadas y todas distintas en actitud, modo de composición y aún sujetos. Y, en fin, se trata de sujetos asociados (ciervas, caballos y cabras)...».

Voy a considerar críticamente esta atribución y, en primer lugar, los temas. El hecho de que sean distintos no debe atribuirse a una diferenciación temporal puesto que el colectivo es muy escaso y por ello el argumento a nuestro juicio carece de significatividad. Además no se han establecido diferencias sustanciales en el arte paleolítico en general entre las dos etapas supuestamente consideradas, el Solutrense superior y el Magdaleniense inferior. Para ser más exactos lo que la mayoría de los autores han destacado es la continuidad temática, establecida en la relevancia que toma el tema de la cierva. En conjunto, la diferencia temática no tiene más que un valor anecdótico, y sólo puede ser determinante en el supuesto de que tal diferencia se exprese en colectivos significativos por el número y por su situación estratigráfica. Sin embargo de los tres omoplatos de Altamira supuestamente del Solutrense en uno se representan dos animales, uno interpretado como bóvido (lo que supondría un 33% del colectivo) (266). En los del Castillo (v. figs. 144 y 145), colectivo mucho más numeroso, de 18 omoplatos con los temas figurados más claros las asociaciones no son muy frecuentes (Om.1, con caballo/cierva, Om.3 con cierva en una cara y supuesto ciervo en la otra, Om.8 con cierva en una cara y supuesto caballo en la otra, Om.19 con cierva/ciervo); cuando se producen en la misma cara lo hacen en animales difícilmente reconocibles o no identificables, por la sencillez y el carácter

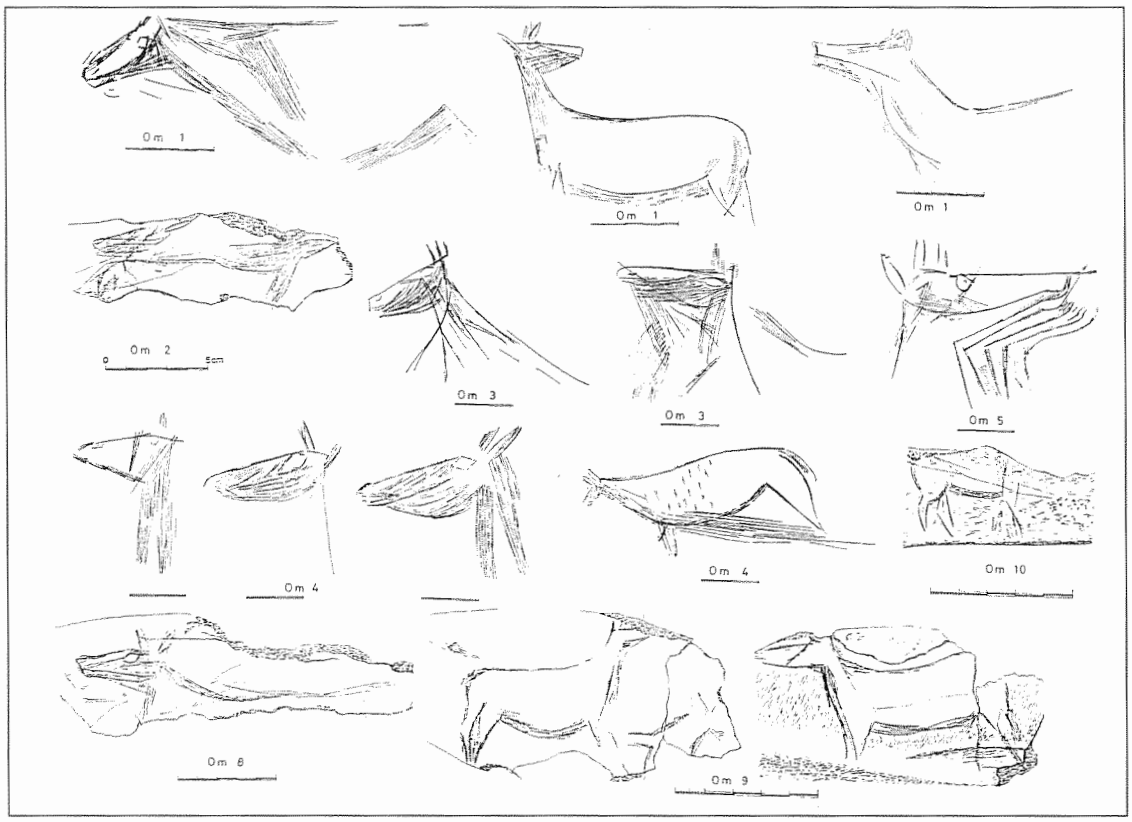


Fig. 144: Representaciones grabadas sobre omoplatos de la cueva de El Castillo (1), s. Almagro Basch, M. 1976 (modificado).

(266) Barandiaran, I. 1994, 66, también señala, frente a Corchón, M. S. 1986, la asociación de ciervo y cuadrúpedo de ese omoplato. Por otra parte, op. cit., pp. 65-66, considera que no se percibe con claridad el contraste estilístico entre ambos conjuntos propuesto por esta autora. Apunta también que la muestra de El Castillo es muy escasa para decidir si los rasgos son representativos o aleatorios y que además las versiones de algunos de ellos son antiguas, por lo que los caracteres de estilo no son comprobables objetivamente.

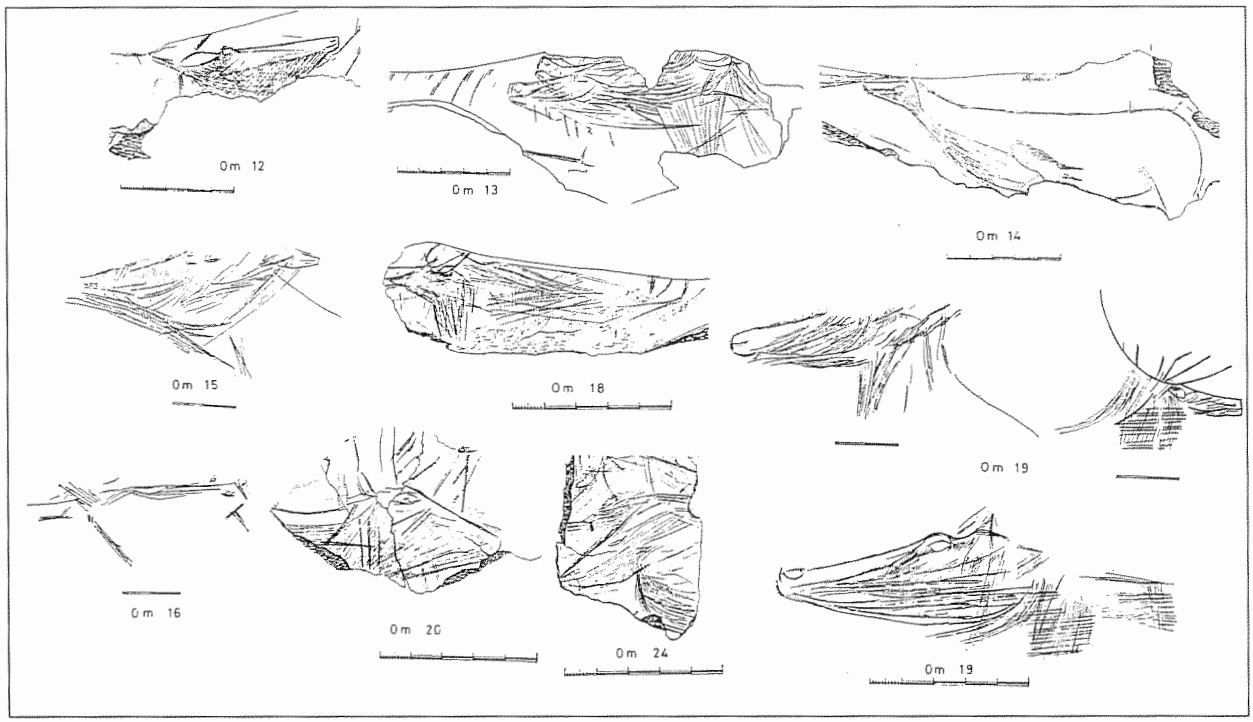


Fig. 145: Representaciones grabadas sobre omoplatos de la cueva de El Castillo (2), s. Almagro Basch, M. 1976 (modificado).

inconcreto de lo trazado (Om.11, 13, 16). A veces existen varios animales superpuestos ninguno de ellos identificable más que de manera genérica (Om.15, 32).

Los argumentos de mayor peso atañen a la técnica. Según la autora citada, los solutrenses se preocupan por el volumen en general, sin precisar el perfil linealmente y plasmando detalles genéricos (ojo, orejas, lomo). Por el contrario, los magdalenienses presentan la línea de contorno neta, con trazo múltiple, y con estriado acentuando gargantas, cuello y vientre. Las diferencias según la autora son patentes también en el estilo. Las figuras solutrenses son estáticas y las magdalenienses animadas y en actitudes variadas. Y por último, mientras las primeras se presentan en la misma dirección, las segundas tienen una variedad de composiciones. Por referirme a estas cuestiones, en cuanto al interés por una forma genérica y unos pocos detalles, no encuentro ninguna diferencia sustancial entre las cabezas de Altamira y las de El Castillo (Om.1, 4, 5, 19), pues los detalles son los mismos (orejas, ojo, ollar, morro), las inflexiones de contorno también (aunque a mi juicio trazadas de manera más naturalista en las de Altamira) y de la misma manera los sombreados (cabeza, cuello) o las zonas reservadas en la cara de los animales.

En cuanto al supuesto movimiento de las magdalenienses hay que convenir que afecta a escasas figuras. En concreto una de ellas es un animal retrospiciente, tema que se encuentra en toda la secuencia del arte paleolítico y en técnicas diversas, como se atestigua en diversos paralelos documentados (v. ap. 3.12, «La actitud, el movimiento», p. 253). En la generalidad de las representaciones de El Castillo, como en las de Altamira, hay una preocupación por realizar a las figuras con el cuello alargado y levantado, lo que no es inconveniente para que casi todas en ambos colectivos se presenten estáticas (un buen ejemplo en las figuras completas del Om.9). Ambos caracteres no son privativos de estos lugares sino característicos del arte paleolítico en general, durante el Magdaleniense antiguo/medio. Ni siquiera el movimiento segmentado de alguna zona anatómica se recalca en El Castillo, excepto por una cierta proyección de alguna figura hacia adelante (en las figuras más completas de Oms. 1 y 4), aunque sí en Altamira (v. fig. 143, abajo izda., animal con las patas plegadas para adecuarlas al marco). Por lo tanto, no pueden considerarse elementos de diferenciación entre ambos colectivos.

A mi juicio los «solutrenses» de Altamira (v. fig. 143) utilizan la línea de contorno para determinar al animal (en la cabeza y línea dorsal, como en el cuello), de la misma manera que los «magdalenienses»

(v. figs. 144 y 145) (267). En uno de los casos (v. fig. 143, inf. dcha.) el cuello no se concreta con línea periférica, sino con un haz donde se funde el contorno con el sombreado interno del cuello, efecto idéntico al de una serie de animales de El Castillo (caballo de Om.1, Om.4, Om.9,...). En cuanto a la variedad de posiciones, tiene relación con el número del colectivo, tan desigual. Y en todo caso señalaré que en uno de los tres omoplatos de Altamira considerados (y por lo tanto en porcentaje nada desdeñable) hay dos figuras trazadas en direcciones opuestas. En los omoplatos de El Castillo destaca en general que se realizan en una sola dirección, incluso superponiendo contornos de varios animales (Om.1, 5, 13), aunque existen figuras en posiciones invertidas (Om.3, 4), perpendiculares (Om.9), opuestas (Om.19 y quizá 32), como se ve no muy frecuentes y en fórmulas repetidas en todo el arte paleolítico en sus diferentes etapas. Este argumento por sí solo no parece suficiente para demostrar la mayor modernidad de El Castillo.

En conjunto, se puede concluir que la consideración crítica de este análisis no muestra que esas diferencias planteadas entre ambos colectivos tengan una especial significatividad, pues no se determinan con la suficiente claridad, siendo los rasgos comunes mucho más evidentes y situándose las diferencias estilísticas al nivel de lo considerado por nosotros en el análisis comparativo anterior, es decir al nivel de las diferencias que pueden observarse entre dos conjuntos distintos por el hecho de serlo. Por otra parte, se ha planteado que uno de los ejemplares, datado en el 14.480 ± 250 B.P. (Gif-A90057), (s. Valladas, H.; Cachier, H. et Alii 1992, 69), se coloca «... en la banda cronológica del Magdaleniense III» (González Sainz, C. 1993, 41. La datación coincide con otra, 14.520 ± 260 B.P., Gif-A90047, efectuada sobre fauna del nivel magdaleniense inferior del vestíbulo de entrada (Bernaldo De Quirós, F. 1994). Con estas dataciones y el examen crítico anterior parecería encajar mejor la cuestión, pese a alguna opinión no coincidente (Corchón, M. S. 1994).

4.2.3 UNA CRONOLOGÍA RELATIVA

1) Comparación entre los santuarios parietales de pinturas rojas y los mobiliares de omoplatos grabados. Si el fin es establecer paralelos hay que considerar un primer posible sesgo de la información: en las obras mobiliares dominan los animales reducidos a cabeza y cuello (en proporción de 4 a 2 en Altamira, contando las figuras claras; 20 a 8 en El Castillo, considerando las de más clara atribución) y en las parietales las de cuerpo entero (relación de 8 a 2 en Areatza; 10 a 8 en Covalanas).

Por otra parte, hemos considerado con anterioridad que las técnicas distintas se deben traducir en resultados diversos y por lo tanto habría que esperar que ciertas diferencias que se constatan entre figuras respondan más a las limitaciones propias de la técnica aplicada que a otras cuestiones, como el grado de realismo. Viene esto a cuento de que una línea fina modula de manera más real un contorno o una cabeza que una gruesa. Si esto es así habría que dar más importancia al hecho de que existan coincidencias formales o de convenciones entre las obras grabadas y las pintadas que a ciertas diferencias entre ellas. Aunque las coincidencias también puede reflejar la pervivencia a lo largo de tiempos muy largos de la misma manera de interpretar a los animales. En relación directa con las diferencias constatables están las orejas. No hay en Covalanas y Areatza ninguna oreja que no se resuelva con un trazo, es decir, ninguna adopta la forma fusiforme característica que encontramos una y otra vez repetida en las obras mobiliares, con alguna excepción (por ejemplo, Om.3 de El Castillo; Om.9, en este caso sobre figura completa y por lo tanto menos detallada,..). Precisamente sobre esta problemática, en el caso de Labattut, se considera que en el estilo se proyecta con claridad la naturaleza del soporte, oponiendo figuras grabadas con numerosos detalles de cantos grabados del abrigo con trazos sumarios realizados mediante piqueteado a figuras en bloques grabados del mismo lugar, todos contemporáneos, del Gravetiense (Delluc, B.; Delluc, G. 1991, 165-166); y atestiguándose un caso semejante en el abrigo Pataud, en bloques y plaquetas decorados del Perigordiense VI (op. cit., pp. 203-212).

Los sombreados de la cabeza de las obras parietales no son tan complicados como los de estas obras mobiliares. Aunque a veces también se sombrean íntegramente las cabezas (1 en Covalanas, v. figs. 132 y 133, p. 250, y 4 ó 5 en Areatza, mal conservadas, v. fig. 131, p. 250), estos sombreados se relacionan con el del cuello o con la totalidad de la representación (efecto que encontramos en el Om.15 de El Castillo). Por otra parte en las ciervas grabadas sólo se sombrea la mitad inferior del cuello. El sombreado mandibular en las ciervas parietales pintadas (v. figs. 131, 132 y 133), aparece rara vez (Covalanas A.9 y D, Areatza 1) y nunca llega a cubrir la totalidad de la cabeza excepto la zona superior como ocurre en El Castillo (v. figs. 141 y 142) o Altamira. Si bien es cierto que en Covalanas se realiza una línea de separación de la

(267) En Barandiaran, I. 1994, 65, se considera lo mismo: «en el único documento conservado (Al 1/1000)... aprecio un contorno neto bien marcado por trazo múltiple que acentúa algunas partes del perfil (lo que para Corchón resulta propio del Magdaleniense Superior...». También se analizan críticamente las diferentes versiones.

cabeza (A.14, A.15, C.1, C.2) que es frecuente en las obras mobiliares, de manera explícita (con un trazo inequívoco) o implícita (con el juego de líneas de sombreado en dos direcciones diferentes). Es mucho más restringido y raro en La Pasiega. Las figuras completas mobiliares, por su simplicidad, se acercan más a las parietales. No determinan pezuñas (Al.6; El Castillo, Oms. 1, 4, 9, 10, 14, 15, 31) y rara vez corvejón (Om.9, 10), como ocurre en las parietales (4 ó 5 figuras de Covalanas, 3 ó 4 de Areatza).

La línea superior del cuerpo del animal incluso se realiza independiente de la inferior aprovechando la caída de la superior para conformar la cola (Covalanas A.3, A.9, D; Areatza 11; Om.4 de El Castillo). Los sombreados enteros se repiten (2 ó 3 figuras de Areatza, Om.15 de El Castillo con relleno mediante rayado de tramos cortos). No es tan claro el de la línea de la cruz (3 figuras de Areatza, 1 de Covalanas y el Om.10, desgraciadamente incompleto). Se podría considerar una variante completa de la anterior el sombreado del cuello entero hasta el límite marcado por esa línea (en sendas figuras de cada cueva, que también parece observarse en el Om.14 de El Castillo, con dos juegos de haces distintos). Existe un interés paralelo en sombrear a los animales engrosando la línea de contorno en ciertas partes del cuerpo, como el vientre (Oms. 1, 4, 9 en dos figuras, 10, 15, 31; Covalanas A.3, en sombreado unido al ijar, B.4 mediante dos líneas paralelas, C.2 y menos claramente en C.1 y D; Areatza 7 y 11). A veces se corresponde con la línea dorsal (Om.9 y en relación con el cuello en 1 y 8; Areatza 1, 7, 10; Covalanas A.9, C.2, D) o con la grupa o nalga (Oms. 1, 9, 10, 15, 31, Covalanas C.1, C.2, D; Areatza 7, menos claramente y 10). Todo ello puede determinar una figura de contorno total claramente engrosado (Covalanas C.2 y menos en C.1 y D, teniendo en cuenta que siempre hay una gradación; Areatza 7, 10 y menos la rep. 1; Om.9 o Al.6). En fin, hay algunos convenciones de representación menos usados, como una línea interior que divide al cuerpo en dos longitudinalmente (Om.9) o el sombreado del ijar (en tinta plana o linealmente, Covalanas A.3 y A.5). Otros detalles son escasamente significativos.

Podemos también considerar las cornamentas de los ciervos. En los omoplatos grabados sin embargo se esquematizan de manera acusada, resolviéndose de forma lineal y con una delineación en arco simple (Om.19) o con ramales verticales (Om.11). En los ciervos de La Pasiega, único santuario comparable, asistimos a una vacilación en su plasmación que se traduce en fórmulas variadas, en general sobre dos candiles principales en vista frontal y los secundarios en vista lateral (Breuil, H.; Obermaier, H.; Alcalde del Río, H. 1913, planchas VIII y XV).

De todo lo anterior deducimos que hay una relación directa en las figuras de cuerpo entero, más sencillas, mientras que las reducidas a la cabeza difieren relativamente por el mayor sombreado de las grabadas, aunque desde el punto de vista de las proporciones y de los detalles estas últimas muestran claramente su antigüedad. En estas diferencias parecería que incide de manera acusada la técnica empleada, como parece demostrarse al comparar obras grabadas y pintadas parietales de la Pasiega, lo que hemos hecho anteriormente. Así, las representaciones grabadas ostentan un mayor número de detalles, por una cuestión seguramente práctica: la pintura es más evidente, mientras que un trazo grabado debe ser resaltado con la adición de otros trazos complementarios.

El interés de la relación entre las obras parietales y las mobiliares está en afinar la atribución cronológica de las últimas. Ya que las obras de arte mobiliar posibilitan, teóricamente, pues juegan en contra de ello las limitaciones de las excavaciones antiguas, un encuadre cultural y cronológico directo. Por ello, hemos efectuado una comparación estilística entre los omoplatos grabados de Altamira y Castillo, dado que se han solido encajar en momentos distintos, el primero en el Solutrense superior y el segundo en el Magdaleniense inferior. En este sentido, si, como parece, los omoplatos grabados se encuadran globalmente en el Magdaleniense inferior habría que plantearse que las ciervas pintadas en rojo son de un momento cercano, si no del mismo, pues las figuras parietales traducen las formas animales empleando rasgos formales, técnicos y estilísticos que se plasman de manera semejante en los omoplatos grabados. Estos no ostentan frente a aquellas rasgos de modernidad relevantes. Por otra parte, el hecho de que se pueda probar de esta manera su encuadre Magdaleniense no implica necesariamente que haya que negar la realización de conjuntos semejantes en el Solutrense. Y de hecho la continuidad temática, formal y de convenciones respecto de los santuarios exteriores abogaría por ello, así como secuencias mobiliares ne otros ámbitos, como Parpalló.

2) La técnica del grabado estriado. La consideración de este procedimiento ha servido para una sistematización de los santuarios cantábricos con grabado de trazo estriado o trazo múltiple estableciendo una cronología relativa de todos ellos (Almagro Basch, M. 1981): tomando como primera referencia la cueva de Altxerri (268) se considera que sus paralelos deben buscarse en los santuarios parietales que también poseen la técnica del trazo múltiple como

(268) Se interpretan en la cueva diferentes momentos (frente a la uniformidad de otros autores), criticando los paralelismos establecidos por J. M. Apellániz en el estudio del santuario (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976).

Altamira, El Castillo, El Buxu, Pindal, Peña de Candamo, Peña del Cuco, Cobrantes, Chufín, Llonín, Tito Bustillo y en los hallazgos mobiliares de Altamira, El Castillo y El Cierro. Particularmente una cabeza de caballo de surco ancho de Altxerri la encaja entre las cabezas de «pico de pato» del Solutrense superior e identifica el grabado expresionista frecuente en los bisontes de la cueva con el momento antedicho, más que con un momento evolucionado.

La articulación la realiza el autor a través del santuario de Chufín, donde constata tres fases. La primera aproximación cronológica parte de que el vestíbulo de Chufín sólo tiene estratos del Solutrense superior, lo que significa que «...a él debemos atribuir todo el conjunto de grabados de trazo continuo del vestíbulo y algunos del interior...» (op. cit., p. 59). Aunque nos parece que puede ser una hipótesis de trabajo interesante, para realizar la anterior aseveración se debería aportar una prueba positiva, en este caso un objeto en hueso que represente técnicamente y estilísticamente lo que aparece realizado en las paredes. Desgraciadamente el yacimiento no aportó ningún dato relevante sobre esta cuestión. La cueva representa una primera fase de grabado estriado que el autor llama «grabado de trazo múltiple desmañado». Este tipo de grabados y otros más evolucionados los encuentra también, superpuestos, en la cueva de Llonín (269). A nuestro juicio las figuras que llama «desmañadas» son más evolucionadas que las otras, como hemos justificado anteriormente y estarían más cerca de lo que el autor llama «estilo abigarrado», ya del Magdaleniense IV (una gran parte de Altxerri, según el autor citado). En conjunto, la cronología relativa detallada que ofrece (op. cit., p. 70) tiene problemas que deben ser solucionados: 1) el estilo de grabado desmañado de algunos santuarios no parece más antiguo si consideramos la estructura interna de los mismos; 2) lo mismo se puede hacer extensivo al estilo de los grabados abigarrados; 3) a nuestro juicio la técnica debe considerarse teniendo en cuenta otras variables, como el estilo y el espacio en que aparece, y no sólo en sí misma.

La reducción de una técnica a una época nos parece excesiva. Más bien las técnicas han debido ser empleadas de manera continua en el arte paleolítico a lo largo de su evolución una vez que se empezaron a aplicar los procedimientos. Máxime si tenemos en cuenta la sencillez general de los procedimientos. De hecho una técnica puede estar al servicio de estilos diferenciados. Por ejemplo el grabado asociado a la pintura se encuentra entre los santuarios de pinturas rojas, con ciervas (Covalanas, La Pasiega), uros (Areatza); en los santuarios de pinturas negras con bisontes (Santimamiñe, Fontanet, Le Portel); en los de bicromos con caballos y renos (Tito Bustillo), caballos y bisontes (Ekain), bisontes (Altamira), por circunscribirme especialmente al Cantábrico. Desde luego hay que admitir que en un santuario puede haber representaciones de diferentes épocas. Y por ello, cada una de las figuras realizadas en la cueva debe ser confrontada en el espacio de la misma con las que le rodean, con objeto de determinar el momento de su realización en el proceso del santuario. Desgraciadamente este tipo de consideraciones no se han hecho con amplitud en el caso de Altxerri, y por lo tanto no se puede concluir nada al respecto. Sin embargo, los bisontes (v. el cap. 3 sobre Santimamiñe) muestran en esta cueva de Altxerri un notable grado de desarrollo de convenciones de representación del modelado (mayor que en el resto de santuario considerado), lo que nos lleva a considerar que es el santuario más evolucionado y a encajar el claro expresionismo del conjunto con un momento final del arte paleolítico. Además, el registro parietal de este momento creemos que está fundamentado con nitidez en diversos santuarios objeto de estudio en esta investigación.

Al tema del grabado estriado se han referido otros autores (Moure, J. A. 1981, 347-348): a) el grabado de contorno de trazo múltiple se atestiguaría en las plaquetas del Magdaleniense medio de La Paloma (Barandiarán, I. 1971b) y Magdaleniense final de Ekain (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978) y en cuanto al arte parietal en el panel principal de Tito Bustillo (Balbín, R. De; Moure, J. A. 1982); b) el raspado o modelado interior se atestiguaría en las paredes de Peña de Candamo, Altamira, El Castillo, El Buxu, Cobrantes, Llonín, y Galería Larga de Tito Bustillo y de manera discutible en Altxerri y en los objetos de El Castillo, Altamira y El Cierro. En fin, se ha constatado esta técnica en diferentes momentos (González Sainz, C. 1993), aun aceptando el paralelo entre omoplatos y representaciones rupestres de Altamira, El Castillo, Tito Bustillo, Llonín, Emboscados, La Pasiega y Cobrantes, concluyendo (op. cit., pp. 40-43), al revisar el tema del trazo estriado y los testimonios parietales y mobiliares relacionables, que «... no parece... sensato restringir todas las representaciones parietales con trazos estriados a la época de los omóplatos decorados, probablemente más limitada en el tiempo» (270).

A nuestro juicio el grabado estriado es un proce-

(269) En páginas anteriores hemos establecido una división justamente opuesta a la del autor.

(270) En Leroi-Gourhan, A. 1978b, 444, se señala que la técnica de los omoplatos de Altamira evoca la tinta plana («remplisage» orientado en el interior de un trazo continuo), apuntándose diferentes figuras parietales y mobiliares con modelado interno de trazos orientados, como Niaux, Gönnersdorf,... Por su parte también Moure, J. A. 1994, concreta 10 cuevas con representaciones parietales del estilo en Asturias y Cantabria y 4 con objetos mobiliares.

dimiento técnico básico y como tal podría ser utilizado en momentos distintos. Una prueba de ello sería su presencia en casi todos los santuarios con grabados del cantábrico, como se ha señalado anteriormente, excepto Ekain, (y nosotros diríamos Santimamiñe). En esta línea se ha expuesto que aparecen haces de estriado e incisiones de trazo fino sin determinar formas en omoplatos de cérvidos del Solutrense superior de Las Caldas (Corchón, M. S. 1994, 244), que podría ser una referencia relevante en un extremo del abanico temporal. Se considera también que el grabado estriado se documenta en el Solutrense superior en El Parpalló (Villaverde, V. et Alii 1986) y en el superior en Isturitz (Saint-Périer, R. de; Saint-Périer, S. 1952).

En una tradición más adelantada, aplicable al caso de Santimamiñe, podríamos paralelizar las pinturas negras con los grabados de relleno de bisontes de tantas cuevas pirenaicas (Labastide, Fontanet, Trois-Frères, Marsoulas,...), donde se refleja ese tipo de aplicación técnica de haz de trazo múltiple en el contorno y en los rellenos. A nuestro juicio el trazo tiene la misma finalidad y el resultado visual es semejante en pintura negra y grabado: se engruesa para dar sensación de volumen. En la misma línea, los rellenos pintados de algunos bisontes de Santimamiñe y sobre todo de Niaux en forma de rayado son semejantes a los rellenos estriados de zonas de las ciervas. Por ello debe plantearse un paralelo entre las figuras rojas y los grabados y una distancia no excesiva entre ciervas grabadas, bicromos y pinturas negras de relleno. Es decir que esta identidad de plasmaciones técnicas se refleja en momentos, temas e incluso por medio de aplicaciones distintas, lo que puede interpretarse en dos claves distintas: por la simple supervivencia de procedimientos muy elementales, la más razonable, o bien por una cierta identidad cronológica (descartable a partir de las dataciones absolutas).

3) Conclusión. El interés en el establecimiento de las comparaciones radica en que hay en el Cantábrico una serie de manifestaciones notables con vínculos estrechos entre todas ellas, estilísticos y técnicos, cuyo eje principal es el tema de la cierva. Si estas relaciones se estudiasen con mayor profundidad se podría proponer una articulación relativa entre ellas, para engarzar grabados parietales y mobiliares y pinturas rojas parietales. Sin embargo, como hemos visto anteriormente, esta vía no está exenta de dificultades. En este sentido nosotros sólo hemos propuesto ciertas hipótesis al respecto, que deben ser sometidas a crítica.

Además en algunos santuarios se puede relacionar esta tradición con otra aparentemente posterior, la de las pinturas bi o polícromas, cuestión de la suficiente trascendencia cronológica. Los dos conjuntos parietales donde podemos establecer una cronología relativa de interés son los paneles centrales de las cuevas de Altamira y Tito Bustillo. En ambos santuarios, las pinturas bicromas se superponen a grabados de ciervas que se pueden corresponder sin género de dudas a los que aparecen en los omoplatos grabados comentados con anterioridad. La cuestión sería establecer la distancia que existe entre ambos momentos. Tenemos también otra referencia, el cierre de la cueva de Tito Bustillo durante el Magdaleniense V, con lo que aparece un término ante quem para las pinturas bicromas y las grabadas. Además existe una pequeña relación técnica entre los santuarios pintados en rojo y los de bicromos y es la asociación de grabado con pintura, empleándose el grabado de forma subsidiaria, acompañando a la pintura. Sin embargo habría que tener en cuenta si existe una gran distancia estilística entre las figuras de ambos momentos de los dos paneles citados. Una comparación relevante se puede establecer entre la cierva bicroma del techo de Altamira y las grabadas en el mismo panel, aunque escapa del ámbito de esta investigación. Sin embargo, la comparación realizada con anterioridad entre la pintada de Altamira y otras de ciervas del arte mobiliar nos presenta a la de Altamira más cerca de las del Magdaleniense superior que de las del Magdaleniense inferior, lo que en sí puede ser simplemente indicativo de la pervivencia estilística a través del tiempo. Por otra parte, tanto los omoplatos grabados como las pinturas bicromas se han datado, observándose entre ambos una distancia cronológica pequeña.

La secuenciación se puede afinar a partir de otras observaciones (Bernaldo de Quirós, F. 1994): por un lado varias cabezas de ciervas de trazo estriado enmarcan a los bisontes bicromos del techo de Altamira; por otro, el cierre de la cueva y la formación de la capa estalagmítica que recubre el derrumbe son cercanos en el tiempo a la última ocupación del vestíbulo, según los análisis de U/Th. Esto propicia un encuadre relativamente claro de los bicromos, al tiempo que se relacionan grabados estriados de ciervas y bicromos, todos ellos en un segundo momento del Magdaleniense inferior cantábrico (271).

(271) Por otra parte, y en la vía de encajar cronológicamente un santuario (Balbín, R.; González Sainz, C. 1993), se ha señalado que en La Pasiega existía un yacimiento con niveles solutrenses y posiblemente magdaleniense.

4.2.4 MOBILIARIO ICONOGRÁFICO Y DEPÓSITOS RITUALES EN EL ARTE PALEOLÍTICO

Existen numerosos testimonios de depósitos de materiales en el ámbito de las cavernas, como hemos expuesto anteriormente que deben obedecer a distintos motivos, incluso algunos puramente accidentales. De todos ellos nos interesan especialmente aquellos que pueden relacionarse directamente con el repertorio iconográfico y no con el proceso técnico de realización de las figuras, es decir, elementos que tiene una categoría cercana a la de una representación parietal. Estos inequívocamente deben colocarse en el espacio decorativo de manera interna al mismo, como es el «Oreinaren Gordelekua» (Escondrijo del ciervo) de Areatza. Junto a ellos hay otros que pueden traducir ritos relacionables directamente con las representaciones de suelos, paredes y techos pero la identificación de tales ritos, deslindándolos de simples acciones producto de la frecuentación resulta problemática. Entre ellos una parte al menos puede encuadrarse en la categoría de signos asociables a las representaciones figuradas, tal como huesos o puntas en fisuras situadas en el mismo ámbito que los animales («Chapelle de la Lionne», Gargas), o incluso los signos desestructurados que se presentan en la parte inferior de la cámara (tiznaduras). También es posible que el conjunto de Zezenaren Plataforma responda a esta segunda categoría por la situación espacial, fuera de las trayectorias internas de tránsito por la cueva. En fin, en el contexto de un santuario paleolítico estos testimonios se pueden constituir en elementos mobiliares, siendo parte de él, puesto que lo son del mismo repertorio iconográfico o de las acciones rituales con él conectadas.

Hemos considerado en la introducción un repertorio de depósitos relativamente variado, producto de motivaciones diferenciadas (ap. 5.4.1, p. 102). Entre ellos los había en los vestíbulos de las cuevas, cuya relación con el conjunto iconográfico es todavía más difícil de establecer, como el conjunto de azagayas y arpón de El Castillo; los depósitos con cuernas de ciervo asociadas a azagayas y restos de animales de Erralla; otros que aun cuando se recuperaron en el yacimiento van asociados a un conjunto iconográfico exterior, como es el caso de La Viña, (Fortea, J. 1992); o los de Altamira, también difíciles de valorar por su frecuencia y la inconcreción espacial de los hallazgos. En este último enclave destaca el caso de la gatera, más cercano a los caracteres de la «Zezenaren Plataforma», por la dificultad del acceso, la existencia de herramientas de sílex y de hueso asociadas a colgantes y también a restos de fauna, además de elementos relacionables con la decoración, como ocre rojo o guijarro coloreado. Esta complejidad hace que persistan las dudas sobre el carácter intencional de los depósitos, para los excavadores muy claro, como hemos expuesto en la introducción.

Nos interesa recalcar más aquellos elementos que forman parte directamente del repertorio iconográfico, por coexistir en el espacio decorativo, como es el caso del escondrijo de Areatza con cuerna de ciervo, colocado al comienzo de la galería decorada. Entre ellos destacaríamos el depósito de Altxerri, consistente en una vértebra, presuntamente de bisonte, concrecionada en la capa estalagmítica justo enfrente de un bisonte pintado colocado en un lugar apartado (Altuna, J. 1996); la azagaya clavada en una grieta en el conjunto de grabados de Gargas (Barrière, Cl. 1976); las esquirlas óseas o huesos más o menos trabajados recuperados en fisuras o grietas (y en los suelos), en Enlène (Bégouën, R.; Clottes, J.; Giraud, J.-P.; Rouzaud, F. 1996 (272) o Erberua (Larrribau, J.-D.; Prudhomme, S. 1984); la plaqueta grabada con bisonte clavada verticalmente en el interior de Labastide (Bégouën, R.; Briois, F. et Alii 1984/85, 73).

Estos elementos mobiliares se encuentran más cerca de ciertos signos o fragmentos de animales que se han representado en las paredes aprovechando las sugerencias de la forma o los accidentes topográficos de la propia caverna: una cornamenta aislada de Le Portel (Beltrán, A.; Robert, R.; Vézian, J. 1966); la cornamenta que completa una oquedad de la caverna de Niaux (Leroi-Gourhan, A. 1968a, 273); una cornamenta pintada y 13 grabadas, aisladas, en la cueva de Lascaux (Vialou, D. 1984a, 200); dos pares de astas de cérvidos de Chufín (Almagro Basch; Cabrera, V.; Bernaldo De Quirós, F. 1977, 13-14); una cornamenta de ciervo aislada en la cueva de Bois du Cantet, Espèche (Clot, A.; Cantet, M. 1974, 80-81).

4.2.5 CRONOLOGÍA ABSOLUTA

La constatación de una cronología concreta para las obras parietales pintadas en rojo en las cuevas pasa inexorablemente por la datación de manifestaciones semejantes de otros ámbitos, ya que no hay por ahora dataciones directas. Existen por fortuna una serie de obras paralelizables en objetos mobiliares, al tiempo que las fechas de obras parietales de otros estilos y técnicas proporciona un margen interesante para el encaje crítico de este tipo de cuevas, mediante cronología relativa (proporcionan un término ante quem). En conjunto, la datación de las pinturas rojas de ciervas parece posible de ser efectuada, aunque de manera indirecta (273) si se acepta, como es acuerdo gene-

(272) Se recopilan aquí numerosos testimonios semejantes.

(273) Aunque se debería trabajar sobre cuevas donde ambos tipos coexisten, como La Pasiega, con el objeto de determinar posibles ritmos propios de ambos tipos o profundizar en su coetaneidad.

ralizado entre los investigadores, su relación con las ciervas grabadas sobre omoplatos de Altamira, El Castillo y otras cuevas (cuadro 18). De todas maneras, la equivalencia de ciervas rojas y ciervas grabadas con grabado estriado no es todo lo exacta que sería de desear, por lo ya comentado de la mayor simplicidad de las pintadas. Esto tampoco es inconveniente para que en el tratamiento de un colectivo global, como el de Covalanas y Areatza observemos una relación estrecha con las cuevas de ciervas grabadas.

Sin embargo podríamos pensar que el estilo de las ciervas pintadas es anterior a la época de los grabados sobre omoplatos, al tiempo que puede tener también perduraciones, aunque no tengamos testimonios directos, por una simple cuestión de sesgo de la información. Sobre esa hipótesis de la anterioridad encontramos una serie de temas, ciervas, en grabado profundo en ciertas cuevas cantábricas, que como hemos visto en el capítulo anterior parecen colocarse en el Solutrense, que desarrollan convenciones de representación semejantes a las atestiguadas en las ciervas cantábricas con rellenos de omoplatos. Es cierto que el trazo se resuelve de otra manera pero sin embargo hay que llamar la atención sobre el hecho de que existe un interés en determinar al animal en estas cuevas para ciertas zonas anatómicas del animal o incluso para todo el interior del cuerpo. Este mismo recurso de grabado estriado se asocia a los bicromos del Techo de Altamira pero allí asociados al tema bisonte/caballo/cierva. Aunque subsidiario el grabado de la pintura el recurso se emplea de la misma manera y garantiza que no se debe identificar únicamente grabado estriado con una época y unos temas, puesto que los bisontes en la cronología relativa de Altamira son posteriores a las figuraciones del mismo ámbito de ciervas grabadas estriadas. Por otra parte, también se asocia el grabado estriado (detallando tanto el contorno como elementos anatómicos internos) a una serie de cuevas con bisontes grabados y secundariamente pintados (pero similares a otros repertorios con bisontes negros) del ámbito pirenaico, encuadrados usualmente en el Magdaleniense IV. Esto aseguraría no una contemporaneidad estricta de diferentes temas sino más bien un recurso utilizado con profusión en el ámbito cántabro-pirenaico durante todo el Magdaleniense (y al menos el final de la época anterior).

En cuanto a la cronología de ciervas grabadas sobre omoplatos y de bicromos hemos recogido los datos en el cuadro 18. Como hemos expuesto, se puede considerar una cronología relativa pues en el

Cueva	Datación B.P.	Intervalo	Nº Laborat.	Obra
Altamira 1 (Techo de bicromos)	13.570 ± 190 14.410 ± 200	13.760/13.560 14.610/14.210	GifA91178 GifA91249	Bisonte pintado en negro
Altamira 2 (Techo de bicromos)	13.940 ± 170 14.710 ± 200	14.110/13.770 14.910/14.510	GifA91179 GifA91254	Bisonte bicromo
Altamira 3 (Techo de bicromos)	14.330 ± 190 14.250 ± 180	14.520/14.140 14.430/ 14.070	GifA91181 GifA91330	Bisonte bicromo
Altamira (omoplato grabado)	14.480 ± 250	14.730/14.230	GifA90057	Ciervas con grabado estriado y rellenos
Altamira (hueso del nivel)	14.520 ± 260	14.780/14.260	GifA90047	Hueso sin decoración

Cuadro 18: Dataciones directas de los bicromos de Altamira. Directa e indirecta de omoplatos grabados.

exteriores mediante un trazo modelante que se adelgaza y ensancha de acuerdo con la zona anatómica del animal representado. En fin, en Chufín interior se atestiguaría una segunda fase con esa técnica lo que parece plantear una evolución, cercana en el tiempo.

Por otra parte, el grabado estriado, tanto formando un haz en la línea de contorno, como engrosando pictóricamente la misma línea de contorno se encuentra en santuarios de ámbito cronológico distinto y temas también variados. Técnicamente el grabado estriado busca una definición de la línea de contorno mediante la multiplicación de líneas que conforman un haz, más o menos ordenado. Lo mismo ocurre

Panel Principal de Tito Bustillo son anteriores a los bicromos y en la sala del techo de Altamira se asocian en el espacio también a los bicromos. Si la disposición proyectase una estratigrafía horizontal, podrían considerarse anteriores a ellos, con la ventaja de que, en este último enclave, las pinturas están datadas (v. cap. 3).

El estilo de las ciervas grabadas con rellenos, se encuentra fijado cronológicamente en el arte mobiliar (v. cuadro 18), gracias a una datación directa de un omoplato grabado (14.480 ± 250 B.P., Gif-A90057), (Valladas, H.; Cachier, H. et Alii 1992, 69) y otra indirecta (14.520 ± 260 B.P., Gif-A90047) sobre un

hueso del nivel Magdaleniense inferior del vestíbulo de entrada (Bernaldo De Quirós, F. 1994), sobre Altamira ambas, que son contemporáneas. Ambas nos dan un margen (14.780/14.230) con una cierta antigüedad del estilo antedicho encuadrable en el lapso 14.750/14.250, 2º y 3er. cuarto del XV milenio. En cuanto al arte parietal, este estilo se infrapone al de bicromos en Tito Bustillo, donde existe una datación indirecta para el Gran Panel, a base de los restos a su pie, encuadrable entre la 2ª mitad del XIV milenio y la 1ª mitad del XIII (13.500/12.300) milenio y varias para el nivel más moderno del yacimiento que encajaría en el 2º y 3er. cuarto del XIV milenio (13.700/13.300), (v. la discusión sobre estas dataciones y otras, en la conclusión).

En conjunto el intervalo de los omoplatos del yacimiento de Altamira es muy semejante al de la datación del propio nivel, ocupando el segundo y tercer cuartos del XV milenio B.P. Los bicromos parietales y figuras en negro asociadas se colocan, utilizando todas las dataciones, entre las que habría que hacer una valoración crítica que queda fuera del alcance de esta investigación, desechando aquellas dataciones menos factibles y valorando en forma de media las mismas, en un lapso temporal mayor, ocupando todo el XV milenio y la primera mitad del XIV, margen a todas luces excesivo (274). Si desechamos las que ofrecen un lapso mayor y nos quedamos con la más coherente de todas, cuyo margen de confianza viene dado por dos dataciones relativamente cercanas en el tiempo, ocuparían la segunda mitad del XV milenio.

Esto parecería indicar, a pesar del lapso cronológico común en el tercer cuarto del milenio, una cierta modernidad, aunque no muy grande, de los bicromos respecto de los omoplatos grabados y convendría bien al hecho de que técnicamente el grabado estriado se emplee también en los polícromos. Con ello se refuerzan algunas coincidencias técnicas observables en las cuevas con pinturas rojas de ciervas, como La Pasiega y Areatza (aquí en el panel de uros), como es el empleo de grabado asociado a pintura, fórmula desarrollada y enriquecida en los polícromos de Altamira y Tito Bustillo. Además, en esta última cueva las pinturas polícromas se superponen a grabados estriados de ciervas, lo que refuerza la relación entre ambos tipos de manifestaciones. En cuanto a la datación del conjunto de restos bajo el Gran panel pintado, y cuya relación con los bicromos es supuesta, encaja en la segunda mitad del XIV milenio y primera mitad del XIII milenio. Este lapso de tiempo es excesivamente moderno ya que las dataciones del vestíbulo de entrada sellado completamente por un derrumbe en los últimos estratos (serie datada en Isotopes) se incluyen en los tres primeros cuartos del XIV milenio (v. cap. 3). La relación yacimiento/arte parietal parece más estrecha, gracias al paralelo exacto que se ha establecido (Moure, J. A. 1980 y 1982a) entre las plaquetas decoradas del yacimiento y los grabados y pinturas del Gran Panel con bicromos. Ateniéndonos a estos datos habría que aceptar que el estilo de los bicromos tiene una cierta continuidad temporal y con él las técnicas asociadas, como el grabado estriado (275). Si esta continuidad es cierta se solaparía con el estilo de las figuras negras realistas, tal como se desprende de las dataciones de Niaux y El Castillo, con un lapso temporal que abarca los milenios XIV (entero) y tres primeros cuartos del XIII. Esto explicaría por qué en ciertas cuevas, como Ekain, el estilo de los bicromos corresponde a una fase posterior a las pinturas negras realistas.

Estas dataciones podrían en suma ser utilizadas para determinar la etapa final de estas representaciones de ciervas, también unidas a una técnica y color, el tamponado (que coexiste con la línea) y el rojo. Parecería esto coherente con el hecho de que no hay santuarios evolucionados en el cantábrico donde se conserve el tema de la cierva. Sin embargo, sí se proyecta esta cuestión sobre el arte mueble, como lo atestiguan los bastones de El Pendo y Valle (ciervas) o incluso El Castillo y Cualventi (ciervos) y no debería descartarse que también con esos temas se hayan realizado santuarios con posterioridad. De hecho en la secuencia de El Parpalló el tema de la cierva subsiste hasta el Magdaleniense antiguo decayendo sólo con claridad en el Magdaleniense superior. Un reflejo de ello podría ser la aparición de la cierva en un lugar secundario (margen de la composición) de ciertos paneles principales con bicromos como los de Ekain y Altamira. Además, tampoco sabemos con certeza los comienzos de esa decoración. Si nos atenemos a la secuencia de Parpalló en los niveles del Solutrense inferior ya tiene una relevancia notoria, aunque decaiga en los del Solutrense superior y Solútreo-gravetiense. En teoría por lo tanto este tipo de cuevas decoradas podría encuadrarse entre el

(274) Que sobre la misma figura haya dataciones en un lapso de 1.050, 1.140 ó 450 años las hace en bruto difícilmente utilizables.

(275) Por otro lado, la epífisis de ciervo con 3 cabezas de cierva grabadas de La Güelga (Asturias) con relleno de trazos cortos atestigua la existencia de otros procedimientos técnicos de representación de los animales junto al del relleno mediante trazo múltiple, pues el nivel 3 al que pertenece el objeto aparece datado en 14.020 ± 130 B.P. (GrN-18255), es decir en el intervalo 14.150/13.890 B.P., finales del XV milenio y comienzos del XIV milenio, datación más moderna que las de Altamira y que se ha interpretado del Magdaleniense inferior tipo Juyo (Menéndez, M. 1994).

Solutrense medio y el Magdaleniense inferior. Si aceptamos que los grabados exteriores con temas semejantes corresponden al Gravetiense (276) y Solutrense de acuerdo con la interpretación basada en La Lluera I y La Viña podría pensarse que exteriores e interiores son dos maneras de manifestarse en el mismo lapso temporal o bien que los santuarios internos sustituyen a los externos (tal como tradicionalmente se ha hecho).

Tanto en este último caso como en el primero habría en último término que buscar el encuadre cronológico a los santuarios de pinturas rojas como el de Areatza. Este debe ser anterior al último tercio del XV milenio (B.P.), considerando la media de las dataciones del techo polícromo de Altamira, 14.221 ± 82 (intervalo 14.303-14.139) (277). El término post quem habría que buscarlo en la secuencia de El Parpalló, de acuerdo con el arte asociado, cuyo nivel Solutrense inferior tiene sendas dataciones, la más antigua en el 20.490 ± 900-800 y la otra en el 20.170 ± 380, es decir en el XXI milenio (278). Ambos límites son, evidentemente, genéricos en el empeño de encajar estos santuarios de ciervas rojas, sin que se pueda precisar más, aunque las ciervas grabadas con sombreados múltiples en los dos sitios más claramente atestiguadas parecen corresponder al final de esta larga etapa, cuya secuencia en El Parpalló por otro lado ofrece una clara persistencia en las fórmulas tecnoformales de tratar las representaciones de animales.

(276) En el momento más antiguo de la secuencia de El Parpalló, Gravetiense, el tema de la cierva no es relevante.

(277) Las dataciones de Tito Bustillo dan un término ante quem mucho más moderno, pues la media de dos dataciones del nivel 1c, paralelizable a las pinturas más modernas del Gran Panel sería de 13.695 ± 212 B.P. (intervalo 13.907-13.483), es decir, hacia mediados del XIV milenio.

(278) El Solutrense ofrece múltiples dataciones en estratigrafía, las más antiguas de las cuales se sitúan en el XXI milenio (Strauss, L.-G. 1991).

CAPÍTULO 3

EL SANTUARIO INTERIOR DE PINTURAS NEGRAS Y GRABADOS DE SANTIMAMIÑE (KORTEZUBI)

1. INTRODUCCIÓN: SITUACIÓN, DESCRIPCIÓN DE LA CUEVA, HISTORIOGRAFÍA DE LAS INVESTIGACIONES

1. Situación. La cueva de Santimamiñe se localiza en la cadena montañosa que delimita la cuenca del río Oka o ría de Gernika por el Este. La altura más importante es el monte Ilunzar (279) (726 m.). En la parte central de esta alineación, a la altura de Gautegiz-Arteaga se encuentra la peña calcárea Ereñusarre o Ereñozar (454 m.). En la falda meridional, a 130 m. sobre el nivel del mar, se halla la cueva, constituida por sedimentos infracretácicos (v. mapa en la fig. 146). Estas calizas urgonianas forman parte de la zona calcárea más oriental de Bizkaia, zona que se extiende en forma de «V» desde Markina hasta Lekeitio y Elantxobe (280). La cueva está enclavada en terrenos pertenecientes al municipio de Kortezubi. Coordenadas (281) U.T.M. (elipsoide Hayford): x= 529500; y= 4799555. Coordenadas (Datum europeo): Lat.: 43° 20' 51"; Long.: 2° 38' 6". Altitud: 130 m.

2. Descripción de la cueva. La boca de la cueva está orientada al S.-SE., dando acceso a una galería en dirección NW. En el primer tramo de la cueva, formado por portal y vestíbulo, «Atarikoa», separados por una rápida pendiente, se encuentra el

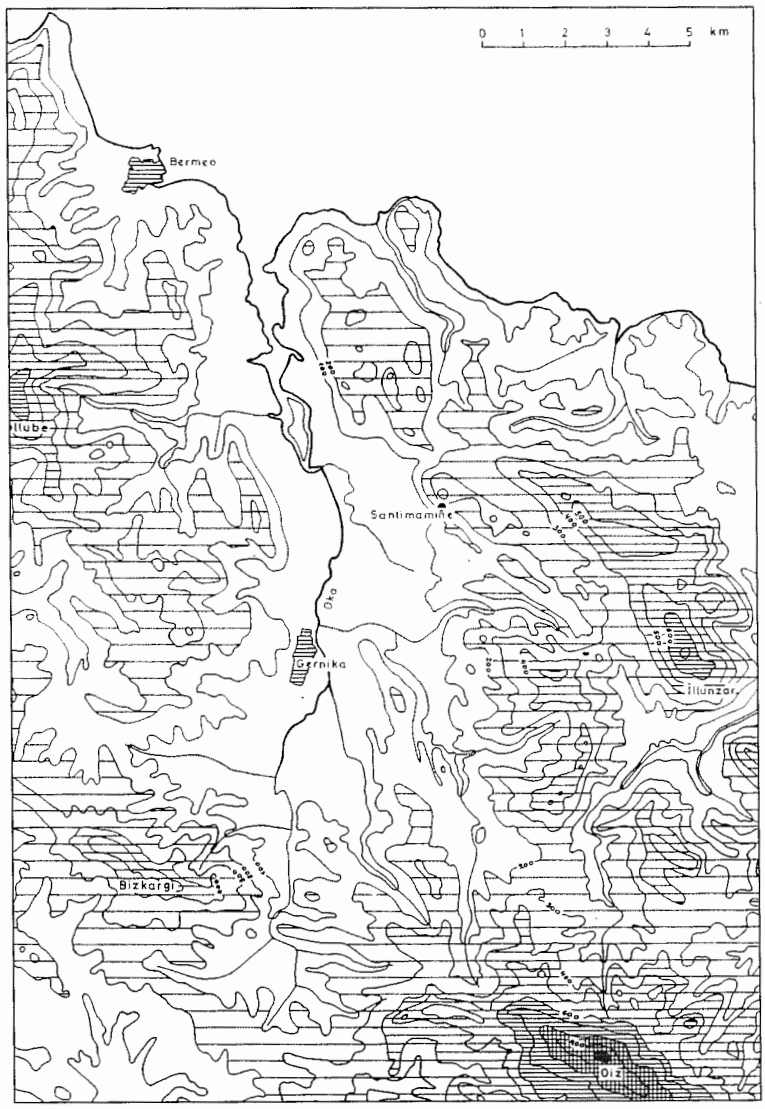


Fig. 146: Mapa con la situación de la cueva de Santimamiñe en la cuenca del río Oka.

(279) En algunos mapas aparece rotulado como Iluntzar.

(280) Corresponde con «calizas paraarrecifales estratificadas» del Aptiense-Albiense inferior, s. Hoja 38/22-04, «Bermeo», del «Mapa Geológico de España», E: 1/50.000, Madrid, Ministerio de Industria, 1975. Para una descripción más detallada del entorno v. Aranzadi, T.; Barandiaran, J. M.; Eguren, E. 1925, 3-7.

(281) Según el mapa 22-4 (38), «Bermeo», E: 1/50.000, serie L, del Servicio Geográfico del Ejército, Madrid, 1974.

yacimiento, con niveles desde el Auriñaciense hasta épocas históricas (Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1931 y 1935; Barandiarán, I. 1967, 179-192). A 40 m. de la entrada, donde acaba la zona iluminada y el yacimiento, se abre un amplio salón, en cuyas paredes y techo aparece el primer conjunto de representaciones (v. fig. 147, plano de la cueva). En la pared izquierda, en un nivel superior al del suelo, se localiza el segundo conjunto de figuras, en una cámara donde están la mayoría de las representaciones y las de mayor calidad artística. A partir de esta primera sala el suelo de la cueva sufre una serie de estrechamientos y dislocaciones, con una zona final ligeramente ascendente que culmina en un estrechamiento difícilmente accesible para una persona. El tramo siguiente al estrechamiento presenta un suelo con plataformas a distintas alturas y un hueco central. Aquí, a 150 m. de la entrada (282), se encuentran las representaciones que componen el tercero y último conjunto de representaciones. Para seguir recorriendo la caverna, que se amplía notablemente, hay que salvar un desnivel vertical de varios metros. En el proyecto de investigación planteado para el estudio del arte paleolítico vizcaino, del que es fruto este estudio de Santimamiñe, se incluía la revisión de la caverna, que se ha realizado minuciosamente. A pesar de determinar en diversos lugares de la cueva restos de pintura negra no hemos podido, sin embargo, constatar a partir de ahí y hacia el interior de la cueva ningún resto prehistórico.

3. Historia de los descubrimientos y de las investigaciones. Las figuras de la cámara fueron descubiertas en 1916 por José J. de Bengoechea y varios compañeros. Ese mismo año E. Eguren constató el yacimiento en el portal de la cueva. También en 1916 H. Breuil señaló nuevos grabados en la cámara. En el año 1953 fue encontrado un nuevo conjunto de pinturas en la galería principal por R. Moro y miembros del Centro Excursionista Vizcaino y de la sección de espeleología de la R.S.V.A.P (Real Sociedad Vascongada de Amigos del País). El conjunto sería completado por F. Mateo y F. Morales en 1954, F. Fernández en 1961, este último catalogando un nuevo bisonte en la antecámara y por el guía de la cueva D. Bengoechea en 1962. Por fin, en 1978, A. Besga y el autor descubrieron un nuevo conjunto, aunque reducido en número de representaciones, en la primera sala de la cueva por donde se accede a la cámara.

El primer trabajo de sus figuras parietales lo realizaron F. De La Quadra Salcedo y A. Alcalá Galiano a cargo de la Comisión de Monumentos de Vizcaya y fue publicado en 1918, aunque tiene sobre todo un valor testimonial. El verdadero estudio descriptivo de carácter científico, base de elaboraciones posteriores,

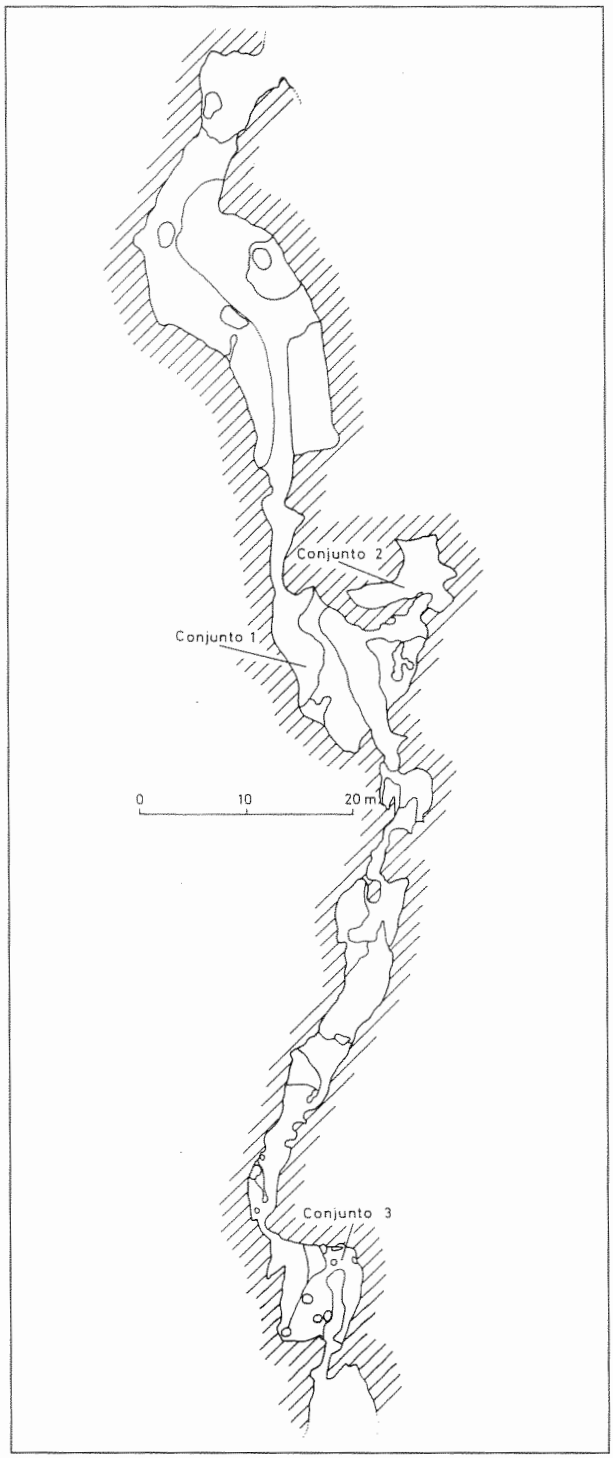


Fig. 147: Plano de la cueva de Santimamiñe, s. la Diputación Foral de Bizkaia, simplificado.

(282) Hay que hacer notar la normal exageración en la literatura científica de las distancias subterráneas. De ahí que en otros trabajos la distancia a la que se encuentra este conjunto sea notablemente mayor.

es el llevado a cabo por T. Aranzadi, J. M. Barandiarán y E. Eguren y publicado en 1925 (283).

Las excavaciones arqueológicas las llevaron a cabo T. Aranzadi, J. M. Barandiarán y E. Eguren entre 1918 y 1926 y J. M. Barandiarán de 1960 a 1962 (Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1931y 1935 y Barandiarán, J. M. 1962a). Sobre el yacimiento hay una visión de conjunto en Barandiarán, J. M. 1976, 423-442, donde se exponen 10 niveles y 4 subniveles de habitación que le corresponden, abarcando sucesivamente a Auriñaciense, Gravetiense, Magdaleniense (3 niveles), Aziliense, Mesolítico, Neolítico, Eneolítico, Bronce, Hierro y Época Romana. Hay numerosos estudios sobre los materiales recuperados en el yacimiento, entre los que destacamos: Altuna, J. 1972, 73-77, y Castaños, P. M. 1986, 57-71, para la fauna; Barandiarán, I. 1967, 179-192, y 1973a, 210-215; Straus, L. G. 1974, 79-81; Utrilla, P. 1981a, 196-206; Fernández Eraso, J. 1985, 78-83 y 149-178; González Sainz, C. 1989a, 101-107, para las industrias líticas y óseas.

2. DESCRIPCIÓN SISTEMÁTICA Y CRÍTICA DE LAS REPRESENTACIONES

2.1 CRITERIOS METODOLÓGICOS

Se ha intentado una identificación de las especies lo más ajustada a la realidad de tal forma que aquellos animales sobre los que existen dudas en su certificación zoomórfica se consideran siempre con las debidas reservas. Esta consideración previa resulta necesaria pues de la mayor o menor fiabilidad de las identificaciones dependen rasgos estructurales de interés, como las asociaciones de animales del santuario. En la descripción seguimos una terminología científica, aunque adaptada a cada especie zoológica diferenciada, a fin de posibilitar un método de observación más objetivo y riguroso (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978, 15). Los diversos criterios empleados han sido analizados con anterioridad. La numeración de las representaciones se ha establecido correlativamente, por seguir un orden, en general de izquierda a derecha y desde la entrada al fondo, y en el caso de la antecámara se ha descrito primero el lateral izquierdo y luego el opuesto. Por ello se especifica en cada figura la numeración correspondiente a cada representación de la memoria elaborada por los tres investigadores T. Aranzadi, J. M. Barandiarán y E. Eguren, con la abreviatura «ABE» y el número romano designado por ellos para cada representación o grupo. Por otra parte en nuestra numeración se cita a cada figura con un número correlativo, seguido de una letra cuando se constata que en esa figura existen varias fases, dejando la letra únicamente para designar a aquellos elementos parietales de certificación no segura (particularmente los situados en el conjunto 1).

Como se ha comentado anteriormente, los dibujos han sido realizados sobre la base de calcos directos de las representaciones. Sin embargo, y como consecuencia del manifiesto deterioro de las mismas, en algún caso (antecámara, bisonte 10 del grupo 2 y caballo 33 del grupo 6 de la cámara) se ha realizado una versión de los dibujos hechos por T. Aranzadi, J. M. Barandiarán y E. Eguren, con el fin de observar detalles no conservados en la actualidad. Estos dibujos son muy meritorios para las posibilidades técnicas de la época (algunos son calcos realizados sobre papel vegetal (284), otros presumiblemente dibujos a mano alzada pero limitados para una visión pormenorizada de las representaciones. A nivel general se puede decir que la actual versión completa esos primitivos dibujos y ajusta más realmente la forma de los trazos, aunque por el deterioro o la dificultad de captación de alguna figura se pierda algo, poco, de fiabilidad. En los calcos se han representado los accidentes naturales (como los desconches por ejemplo), abultamientos estalagmíticos o grietas naturales, elementos necesarios para una visión crítica de la representación. Estos accidentes se han filtrado en la versión final para mostrar únicamente los testimonios de la realización prehistórica, aunque se consideran puntualmente por si aportan información complementaria para la interpretación. Por otra parte, el soporte globalmente considerado se ha determinado sobre fotografía.

2.2 LA CONSERVACIÓN DE LAS REPRESENTACIONES

El objetivo de este apartado es proporcionar una serie de datos referentes a las modificaciones que afectan a las figuras, por dos motivos: 1) como guía para una actuación tendente a corregir las causas de su deterioro; 2) como etapa previa para la justificación de las identificaciones y para la interpretación de las especies animales. La experiencia acumulada durante el estudio de las representaciones proporcionó un conocimiento pormenorizado de las alteraciones, y en algunos casos de las causas, que bien podría haber servido para fundamentar las actuaciones conservacionistas que con posterioridad se han realizado, aunque no ha sido así, en perjuicio de la conservación de las manifestaciones parietales. Con ello, el nulo interés en buscar un asesoramiento técnico, arqueoló-

(283) Del presente repertorio de Santimamiñe se hizo una primera versión, inédita, gracias a una beca concedida por la Caja de Ahorros Vizcaina (Gorrochategui, J. 1982), donde se explicitan nuevas representaciones y diversas precisiones a las anteriormente catalogadas.

(284) Se conservan los calcos o versiones originales en el Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco de Bilbao.

gico, en las diversas adecuaciones ha sido una de las principales causas de deterioro de las representaciones parietales.

La primera causa de deterioro de las representaciones es la destrucción directa por la acción humana. Esta ya era patente cuando se descubrieron, como queda de manifiesto en los numerosos grabados modernos (entre ellos algunas letras) que se superponen al grupo 2 de la antecámara. La evidencia de la acción humana previa al descubrimiento y las alteraciones producidas hace más difícil pronunciarse sobre la antigüedad de algunos restos de pinturas en forma de puntos y rayas, que bien podían haber pertenecido a la categoría de los signos paleolíticos (como ocurre en el primer conjunto de la galería principal, en el lateral derecho de la antecámara o en la entrada al segundo conjunto de la misma galería principal). En todo caso, estas representaciones dudosas deberían formar parte de cualquier plan de análisis de pigmentos o de datación que se lleve a efecto sobre el santuario. A esta acción motivada en la ignorancia ha seguido otra destrucción más lamentable si cabe, comenzada con motivo de la instalación eléctrica y que ha llegado a nuestros días. Las modificaciones más patentes se produjeron en los grupos 1 y 2 del santuario (localizados en la antecámara), al pasar la conducción eléctrica entre las figuras de animales. La destrucción de parte de las representaciones debe ser tenida en cuenta a la hora de interpretarlas pues si no se actuaría con cierta ligereza. Así, los bisontes 3 y 4 del grupo 1 han sido calificados como acéfalos (Apellániz, J. M. 1982, 137-138), cuando se deduce a partir de los restos actuales y de los dibujos antiguos que fueron realizados de cuerpo entero (285). La instalación eléctrica afectó también al grupo 2, en el que desgraciadamente no se pueden constatar fidedignamente las características del cuarto trasero del caballo grabado 8 (286). Posteriormente se ha actuado mecánicamente contra la pared del fondo de la cámara, mediante la presión de los dedos humanos sobre la capa estalagmítica (rota) y sobre la caliza reblandecida y descompuesta que se encuentra bajo ella, afectando al grupo 8 (representaciones 40 y 41).

Además, y como ya advertían T. Aranzadi, J. M. Barandiarán y E. Eguren en la memoria de 1925, (p. 36) que podía ocurrir, el público que ha visitado la cámara ha pisado sistemáticamente las figuras del grupo 4 (la estalagmita cónica) hasta el punto de acumular una capa de arcilla transportada en las suelas de los zapatos que tapaba en su casi totalidad el conjunto (sólo se observaban algunos leves tramos grabados). Para realizar los calcos, y con el oportuno permiso, se procedió a quitar esta capa de arcilla (287), recuperándose la casi totalidad de las pinturas (con alguna pérdida puntual) y grabados primitivos. A partir de ahí el proceso de deterioro ha vuelto a comenzar pues en las últimas protecciones colocadas en la cámara no se contemplaba nada con respecto a este conjunto. Precisamente, en la última instalación para defensa de las representaciones, durante los años 80, se colocó una puerta de entrada al santuario sobre la primera columna estalagmítica de la antecámara, donde se encontraban los «signos de entrada», desapareciendo los mismos. La acción humana ha modificado también indirectamente los soportes donde se encuentran las figuras. El trasiego de la gente entrando y saliendo de la cámara, junto a un suelo poco consistente (piedras sueltas de caliza) ha provocado una precipitación de sustancias volátiles en las zonas más planas, llevando al ennegrecimiento del grupo 6 (el del oso). La lectura del mismo resulta más complicada, especialmente para el caballo 33 y parcialmente para el mismo oso. Podemos señalar también una causa física del deterioro de las representaciones: el envejecimiento de la propia cueva. La falta de actividad interna ha llevado a la desecación de la capa estalagmítica, que se descompone paulatinamente, como en el grupo 10 donde se han perdido detalles en la extremidades de la última representación de la cámara (cabra 46), o se desprende formando desconches de variado tamaño, como en el macho cabrío 1 de la galería o en el caballo 28 del panel principal. Igualmente la humedad, aumentada por la condensación producto del trasiego de personas (288), parece res-

(285) La instalación se trazó entre ambas figuras por lo que se procedió a picar la pared, fruto de lo cual fue la desaparición de los trazos pintados en negro de la zona intermedia.

(286) Como en el caso anterior la pared fue repicada en una franja vertical.

(287) Al acometer los trabajos de documentación en el verano de 1978 se constató que el panel estaba cubierto de arcilla a causa de que servía de apoyo a los visitantes que observaban el panel principal situado encima. Como consecuencia de ello se intentó un acercamiento a la documentación fotográfica existente que resultó infructuoso, por la negativa de los que la poseían, fiel reflejo de las miserias de la investigación. Esto nos llevó, con el permiso pertinente, a la operación de limpieza del panel, que proporcionó una valiosa información. Se procedió a una limpieza mecánica del panel, retirando la arcilla sobrepuesta a la estalagmita, de manera semejante a como se ha realizado para otras representaciones en circunstancias parecidas (Brunet, J.; Vidal, P.; Vouvé, J. 1983). Una visión relevante de figuras antes y después de la limpieza de grafitos en el «Grand Plaffond» de Rouffignac en Nougier, L.-R.; Robert, R. 1959a. El caso de Font-de-Gaume, con el friso de bisontes bicromos, se expone en Barrière, Cl. 1969, con un notable aumento de la riqueza en la lectura de las representaciones después de los trabajos. Durante la sesión fotográfica de 1997 en Santimamiñe se pudo comprobar que se había vuelto a ensuciar, a lo que se añadía la pérdida de gran parte de las pinturas.

(288) Durante los años 80 en los meses de julio y agosto, el máximo anual, se puede calcular que entraban a la cámara entre 250 y 500 personas por día. Desgraciadamente no hay un registro de visitas y sólo se puede hacer un cálculo aproximado.

ponsable de la pérdida de pigmentación de numerosos elementos gráficos. En la misma línea, escorrentías de agua superficiales han desplazado los pigmentos de algunas representaciones, distribuyéndolos a favor de ciertas grietas (como en el caso del bisonte 32 en el extremo superior del panel principal). Esta migración de pigmentos ha producido vermiculaciones en varias representaciones del panel principal, especialmente evidentes alrededor del bisonte 29.

También conviene considerar otros aspectos que nos pueden ayudar a entender nuestra captación actual de las obras paleolíticas. En la casi totalidad de los casos la pintura la observamos porque se encuentra incrustada en el soporte sobre el que se realizó, de tal manera que el crecimiento de la capa estalagmítica que sirve de soporte a las mismas conduce a su paulatina desaparición. Esto debe tener bastante poco que ver con su estado original, como es fácil suponer. Sin embargo existen algunas excepciones, como los bisontes verticales de la cámara. En ellos observamos una película de pintura negra superficial encima justo de la capa estalagmítica donde se colocan, película reducida a pequeños fragmentos aislados aunque plenamente discernibles. Nos parece un buen testimonio que nos acerca un poco más al acabado original de las representaciones. Por último, quisiera dejar constancia de que, como se demuestra en el reparto sistemático y crítico de las representaciones, hay una serie de figuras perdidas desde su descubrimiento a nuestros días. Pensamos por tanto que lo conservado es una muestra de lo que se realizó, que debió ser más complejo. Aunque la pérdida de representaciones es en un tiempo reciente achacable a la acción humana, no se puede desechar que no se hayan perdido más representaciones a lo largo de la historia por alteración del propio soporte de las representaciones (particularmente en el lateral derecho de la antecámara, con fuertes crecimientos calcíticos que afectan a las representaciones) . En todo caso esta observación nos hace patente que es un conjunto sesgado y el análisis del santuario debería tener en cuenta hasta qué punto lo es, para lo que se debe considerar su coherencia interna, si la tuvo. Somos conscientes de que la empresa no deja de ser difícil.

Sobre los procesos de alteración en Santimamiñe, se han señalando dos tipos básicos de alteraciones afectando a las pinturas (Hoyos, M. 1993, 51-55), recrecimientos cristalinos sobre ellas y alteraciones de la roca soporte. Entre los primeros destacan: 1) espeleotemas vadosos parietales, en algún caso formando una corteza estalagmítica por reactivación de la circulación de agua laminar por la pared y en otros formas más concretas por ascensión capilar del agua; y 2) espeleotemas de aragonito, conformando manchas blanquecinas constituidas por microcristales, formas poco estables relacionadas con flujos capilares de agua a través de los cristales de calcita de la roca soporte o por desecación de la superficie debida al aumento de temperatura por la presencia súbita de visitantes. Los segundos afectan al soporte constituido por estalagmitas parietales adosadas a la roca madre, de entre 5 y 7 mm. de espesor, de tres maneras: 1) corrosión de la superficie externa de la corteza por envejecimiento natural, proceso comenzado antes de realizarse las pinturas; 2) desprendimiento de la costra soporte en desconchados irregulares, que arrastran a la pintura; 3) acumulaciones arcillosas en hendiduras, de 3 a 5 mm. en forma de gusano (vermiculaciones). Se relaciona la formación de espeleotemas con la reactivación de los flujos de agua como consecuencia de la evolución natural del karst, a causa de cambios externos en la vegetación, aunque no se concretan qué cambios son esos ni en qué tiempo se han producido. La presencia de visitantes, excesiva para las dimensiones de la sala, motivaría la generación de espeleotemas de aragonito y la aceleración de la descamación.

2.3 DESCRIPCIÓN DE GRUPOS Y REPRESENTACIONES

En el desplegante 4 (v. anexo al final del libro) se ha recogido el desarrollo general espacial del repertorio gráfico.

2.3.1 Conjunto 1: Galería principal, primera sala de la cueva «Akerraren Tarteunea» (Tramo del macho cabrío)

Los excavadores del yacimiento del vestíbulo señalaron una serie de trazos en la pared del mismo que salieron a la luz en el transcurso de la excavación, excluyendo su realización humana: «Aunque no sea obra humana... los relieves y surcos de ésta <la peña> nos hacen ver, de preferencia por la tarde, en que aquella parte de la peña está sombreada, una cabeza de animal, aún no buscándola» (Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925, 44-45). Esto ha hecho que aparezcan en más de un repertorio (Beltrán, A. 1978), aunque como sus descubridores apuntaron, no pueden considerarse sino rasgos de fortuna conformados por la erosión natural de la roca y por ello no se presentan en el actual catálogo.

Las primeras representaciones del santuario se localizan en la primera sala de la cueva, una vez franqueado el portal y vestíbulo colindante donde se encuentra el yacimiento, «Atarikoa». Esta primera sala comunicaba con el vestíbulo de entrada por una gatera de escasa longitud, en la actualidad ampliada para el acceso cómodo del público. La sala está formada por dos niveles, uno superior a la derecha (en el sentido de la marcha de la entrada hacia el interior) y otro inferior a la izquierda. Las representaciones rea-

lizadas se sitúan en el nivel superior derecho. En la pared opuesta se encuentra la entrada a la cámara donde se desarrollan la mayoría de las representaciones del santuario (v. fig. 148, plano de la segunda sala de la cueva).

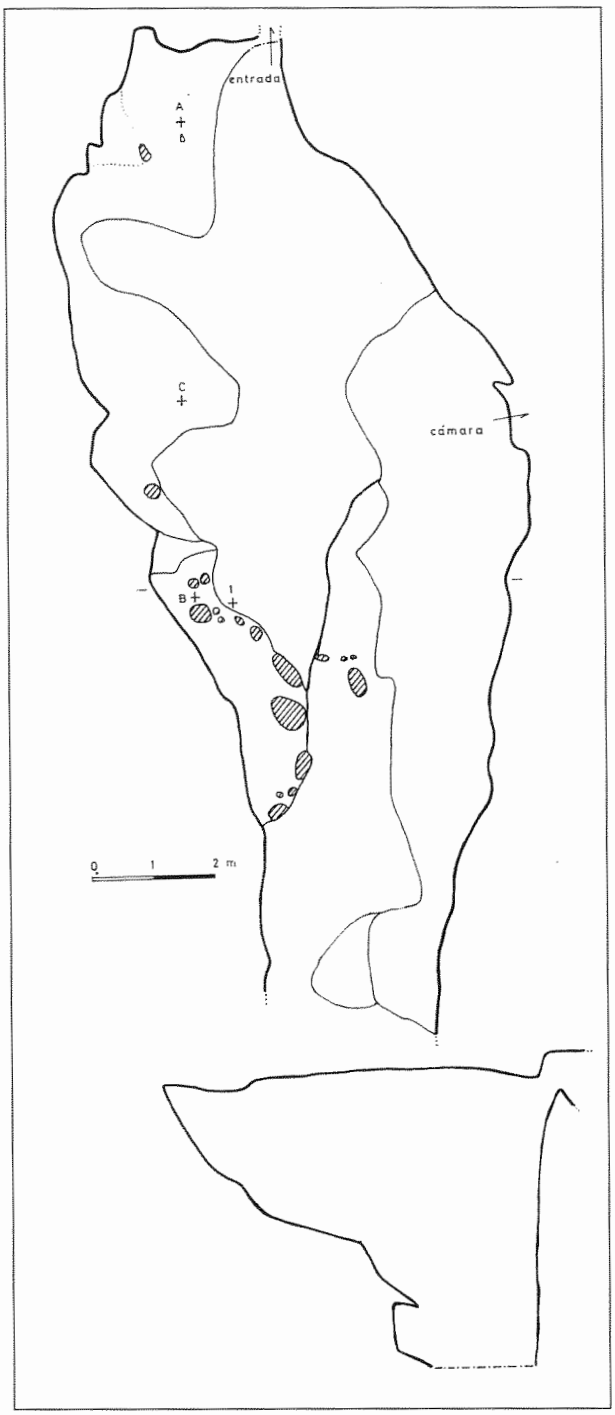


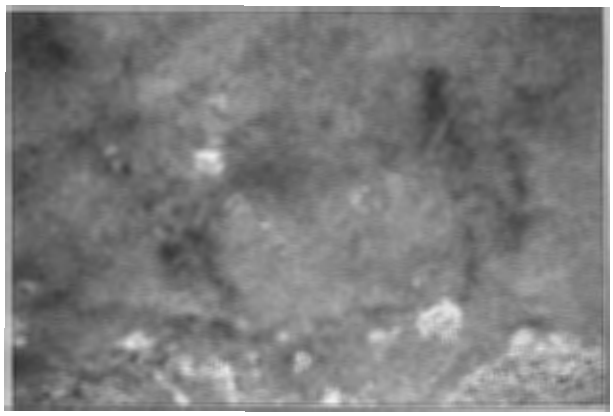
Figura 148: Plano de la 2ª sala de la cueva de Santimamiñe "Akerraren Tarteunea".

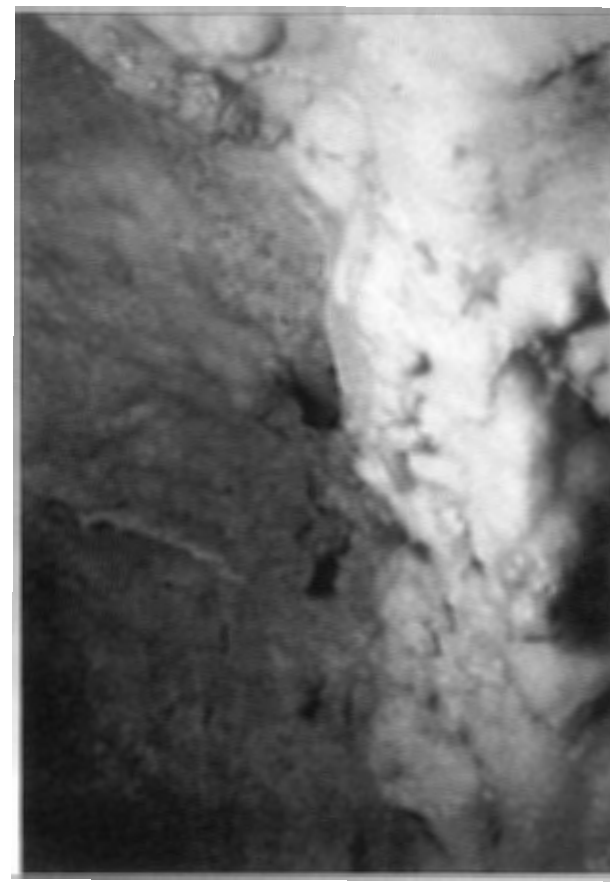
Este grupo de figuras previo a la cámara, o conjunto 1, está compuesto con seguridad por una sola figura. Sin embargo, se han localizado los posibles restos de otra figura y una serie de puntuaciones en negro de difícil adscripción, a causa de las alteraciones de diferente tipo sufridas por las paredes de la cueva. En el caso de estas representaciones tan sencillas (puntos en negro absorbidos en la pared) se hace muy difícil distinguir si son prehistóricas o modernas. Con todo, en caso de que fuesen prehistóricas creemos que no cambiaría sustancialmente la visión sintética que podemos recrear sobre el santuario. A causa de las dudas que albergamos sobre su autenticidad no se emplean en el análisis general, como en el caso de otros restos de supuesta pintura negra observados en el santuario, todos ellos objeto de una investigación en marcha. Las apuntamos y describimos, las más significativas, por si las dudas pueden ser resueltas en un futuro. Testimonios menores como trazos o puntos o restos en general modestos, de diferentes momentos, se han inventariado y documentado en los últimos años por ejemplo en La Martine (Delluc, B.; Delluc, G. 1983) y en Cougnac, donde los análisis demuestran una coexistencia con las representaciones paleolíticas de animales (Lorblanchet, M. 1994). El problema en las cuevas abiertas al público con escaso control y frecuentadas históricamente es que la multiplicidad de testimonios hacen necesario una datación y estudio de todos y cada uno de ellos. En Santimamiñe aparecen en diversas situaciones, aunque en general no son del estilo de las que se han interpretado como vestigios de antorchas, marcas de paso o signos para el caso de las más complejas, o de ciertas concentraciones en sitios específicos, sino que se ofrecen más puntualmente, con menor desarrollo espacial.

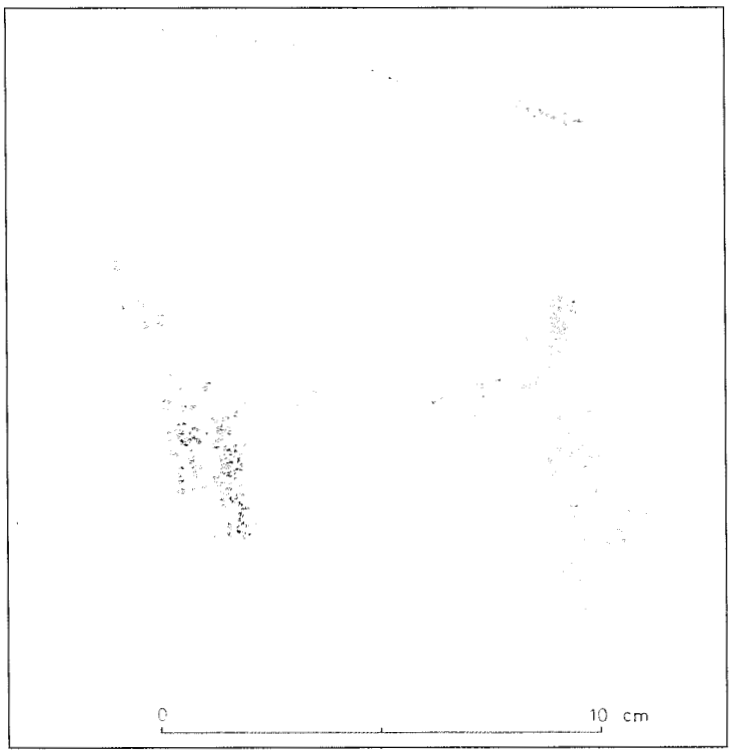
1) Rep. dudosa 1: Cáprido (?). La primera representación se encuentra 2 m. después de pasar la entrada de la sala, a la derecha, en un pequeño túnel formado en el techo de la cueva. Este hueco es de pequeñas dimensiones lo que impide permanecer de pie a una persona. La figura se localiza en la pared izquierda a 85 cm. del suelo (v. fig. 148, lugar señalado con la letra A). Es una pintura en negro que puede representar a una cabra (v. fig. 149 y fot. 45). Aparece en posición horizontal mirando hacia la izquierda del espectador. Se ha realizado la línea dorsal desde el arranque del cuello a la grupa con la cruz mientras que lomo y cola están prácticamente perdidos. Tiene las dos patas del tren trasero, aunque su separación no es nítida, marcándose el ijar y el corvejón. El vientre casi perdido. Se han realizado también las dos patas delanteras, sin detalles y el cuello. A pesar de todo, la figura tiene un aspecto extraño por la confusión de las extremidades, quizá como consecuencia de la alteración de la pared por el foco allí existente. Mide 14,2 cm. de nalga a cuello.

2) Rep. dudosa 2: puntos en negro. La segunda representación dudosa la constituyen cinco puntos en negro. Se encuentran en el otro extremo del nivel superior de la sala, antes de comenzar a bajar hacia el inferior, en un divertículo a mano derecha y en el techo (v. fig. 148, letra B). Algunos de los puntos aprovechan pequeños bultos estalagmíticos del techo (v. fot. 46). Existen también otros restos de pintura negra sin forma definida en una estalagmita situada entre las dos figuras dudosas anteriores (v. fig. 148, letra C) y otros restos menores en algunos salientes del techo cercanos al macho cabrío, que serán objeto de una investigación ulterior.

3) Rep. 1: Macho cabrío: Figura incompleta, presumiblemente por deficiente conservación, como







Fot. 45 (sup. izda.): Santimamiñe, rep. dudosa 1 pintada en negro de la "Galeria Nagusia", detalle de la mitad inferior.
Fig. 149 (inf. izda.): Santimamiñe, dibujo sobre calco de la rep. dudosa 1.
Fot. 46 (sup. dcha.): Santimamiñe, rep. dudosa 2 de la "Galeria Nagusia", puntos sobre la colada estalagmítica.

parecen mostrar los numerosos desconches de la capa estalagmítica de la zona donde se asienta. Se localiza en un reborde del techo, horizontal, a 2,2 m. del suelo y a 10,4 m. de la entrada de la sala, mirando a la derecha del espectador, hacia un lateral de la cueva donde precisamente se encuentra la entrada a la cámara principal de las representaciones. Está contigua al divertículo de los puntos pintados citado anteriormente (v. fig. 148, nº 1). Se ha realizado sobre una delgada capa estalagmítica. Mide 30 cm. de hocico a nalga. Se trata de una pintura negra de contorno con modelado en la zona trasera del vientre y entre el cuello y la cabeza (v. fig. 150 y fot. 47). Se han representado del animal la cabeza (triangular, casi perdida), dos cuernos lar-

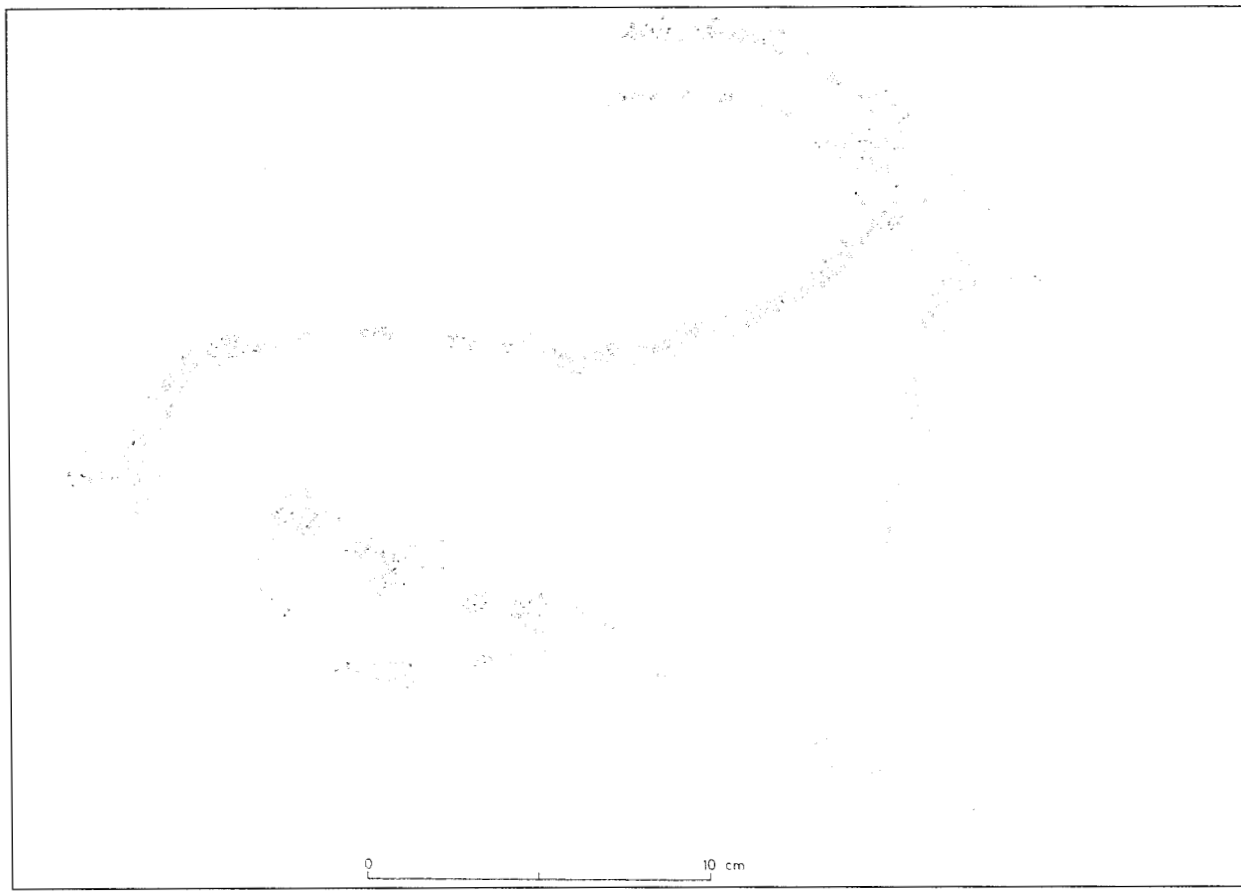




Fig. 150 (sup.): Santimamiñe, grupo 1, rep. 2, dos trazos pintados en negro.
Fot. 47 (inf.): Santimamiñe, rep. 1, macho cabrío pintado en negro de la "Galeria Nagusia".

gos de macho cabrío, cuello, grupa, lomo, cola (corta y saliente), una pata delantera (en posición de avance) y el pecho. Entre el vientre y el tren trasero dos líneas definen una zona triangular no rellena de color que representa una parte del animal de diferente color. Este modelado ventral es semejante al de la cabra fig. 1, 9 de la cueva de Altxerri (Aia, Gipuzkoa), (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976, 21-23).

2.3.2 CONJUNTO 2: LA CÁMARA GANBARA»

La segunda parte del espacio iconográfico, el conjunto 2, se sitúa en un cámara cuya entrada está localizada en la pared izquierda de la primera sala de la cavidad, y a 9 m. de la entrada a la misma. La entrada está a una altura de 3,3 m. respecto del suelo y es accesible por una estalagmita escalonada, tanto en el lugar donde ahora se encuentra la escalera de acceso como en paralelo a la misma escasos metros más hacia el fondo de la cueva (Aranzadi, T.; Barandiarán J. M.; Eguren, E. 1925, 13-14). La cámara se puede dividir a su vez en dos subconjuntos, de acuerdo con un estrechamiento interior (v. fig. 151) y por la diferencia de nivel ya que el suelo de la antecámara se encuentra 1,1 m. más aba-

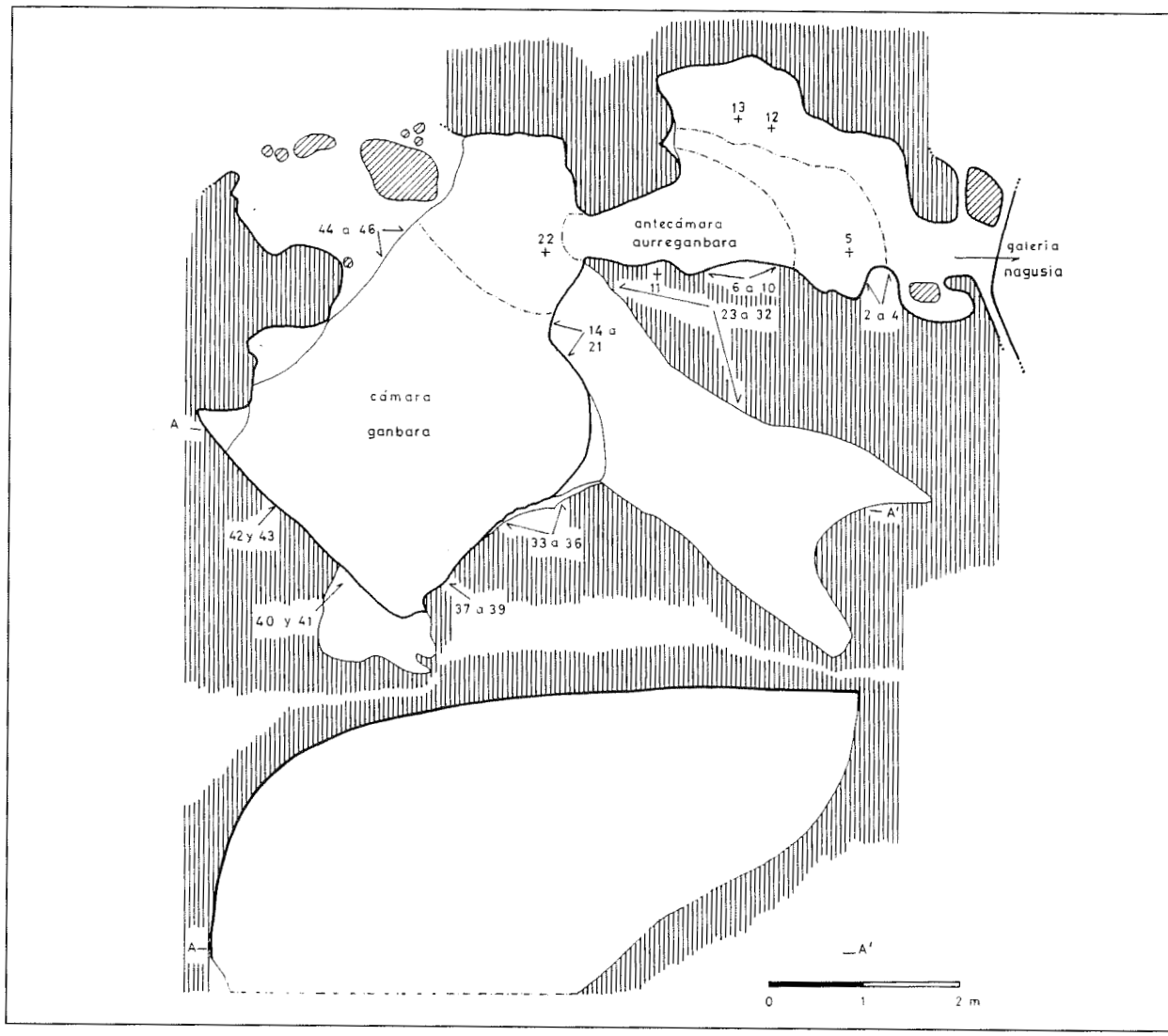




Fig. 151 (sup.): Santimamiñe, plano de la cámara "Ganbara" con la distribución del conjunto 2 de representaciones.
Fot. 48 (inf.): Santimamiñe, grupo 1, reps. 3 y 4, bisontes, lateral izquierdo de la "Aurreganbara".

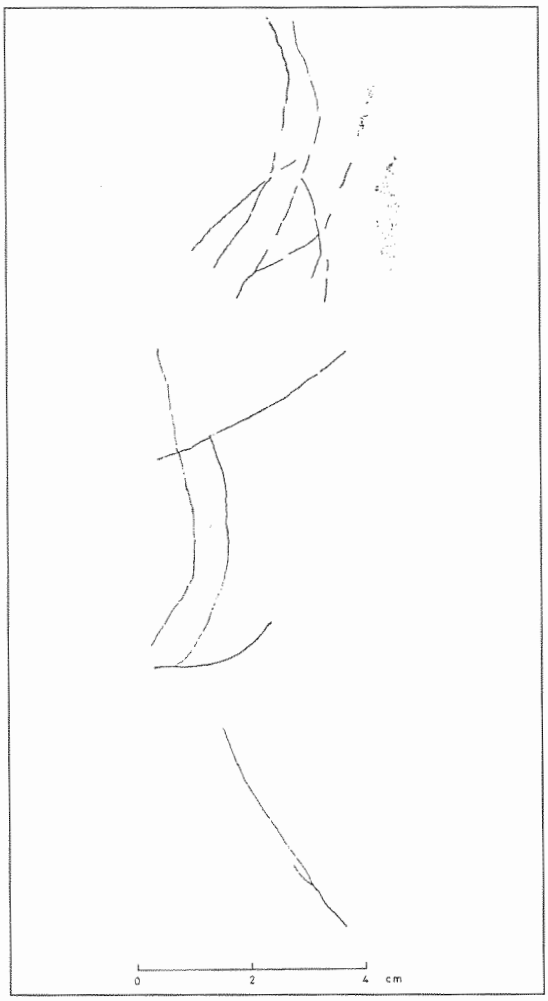
jo que la cámara. La cámara abarca unos 13 m², por 5,5 m² la antecámara, a nivel de suelo, es decir, sin considerar entrantes notables como el que ocupa el panel principal, no alcanzando en total los 19 m². Adyacente a la cámara hay otro espacio relativamente amplio sin decoración.

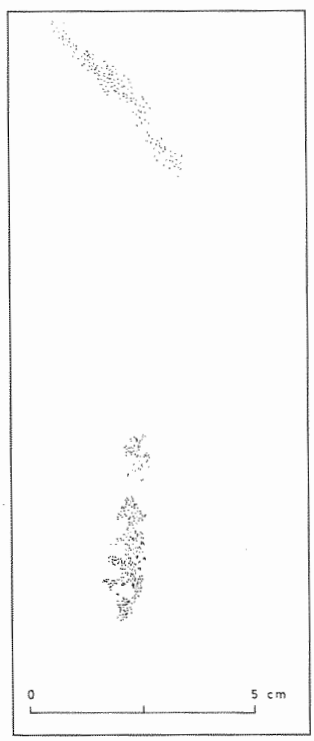
2.3.2.1 Subconjunto 1, la antecámara «Aurreganbara»

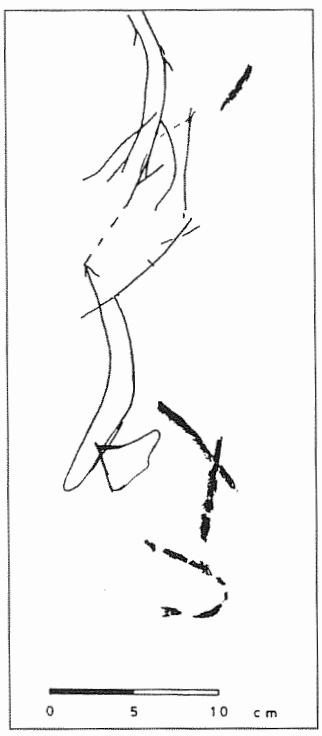
La cavidad que forma la antecámara, «Aurreganbara», tiene una entrada estrecha, flanqueada por dos columnas estalagmíticas. Abarca 4,3 m. de longitud, 2,25 m. de anchura y 2,08 m. de altura (v. fig. 151, plano de la antecámara y cámara). Se compone de tres grupos de representaciones, dos en el lateral izquierdo (el primero de los cuales incluye unos posibles signos de entrada) y el tercero en el lateral derecho.

2.3.2.1.1 Grupo 1: representaciones 2 a 5. Lateral izquierdo de la antecámara.

Se localiza en la segunda columna estalagmítica, a la izquierda, en la misma entrada de la antecámara (v. fig. 151). Se compone de una serie de trazos en







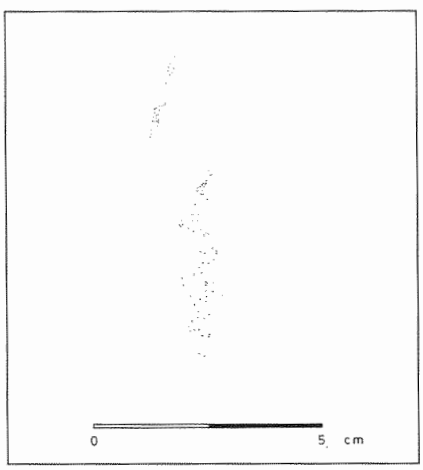
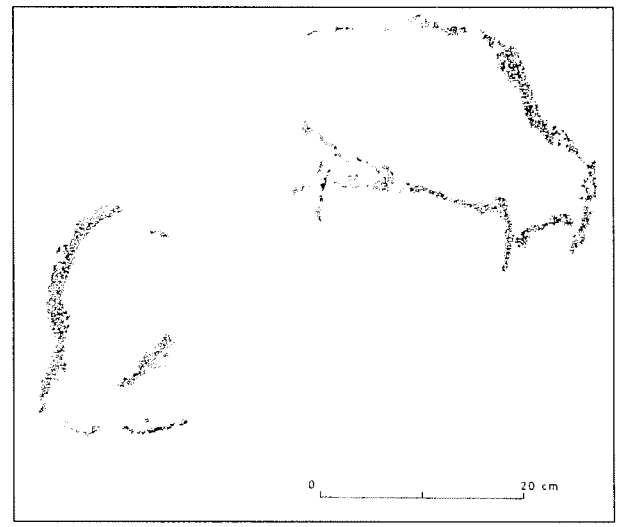


Fig. 152 (izda.): Santimamiñe, grupo 1, rep. 2, dos trazos pintados en negro.
Fig. 153 (central): Santimamiñe, grupo 1, rep. 2, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº I).
Fig. 154 (dcha. sup.): Santimamiñe, grupo 1, rep. 2, dos trazos superiores pintados en negro en el contexto de grabados modernos.
Fig. 155 (dcha. inf.): Santimamiñe, grupo 1, rep. 2, dos trazos pintados en negro.

pintura negra a 98 cm. del suelo sobre los que se asientan los goznes de la puerta de entrada a la antecámara, colocada en la última reforma en los años 80, y de tres figuras, las dos primeras (3 y 4) localizadas a 22 cm. encima y a la derecha de los signos de entrada y a 224 cm. del suelo (la inferior de ellas), (v. fot. 48). La rep. 5 se encuentra en el techo que limita con las anteriores y a 62 cm. de la rep. 3 (v. localización en la fig. 151). Otros restos perdidos que componían este grupo se consideran al abordar el estudio de cada representación concreta.

1) Rep. 2: Dos trazos pintados en negro (ABE, I). La estalagmita donde se encuentra este conjunto sufrió desde antiguo el paso de los visitantes al santuario que inevitablemente la rozaban para acceder al mismo. A esto puede deberse el hecho de que sólo







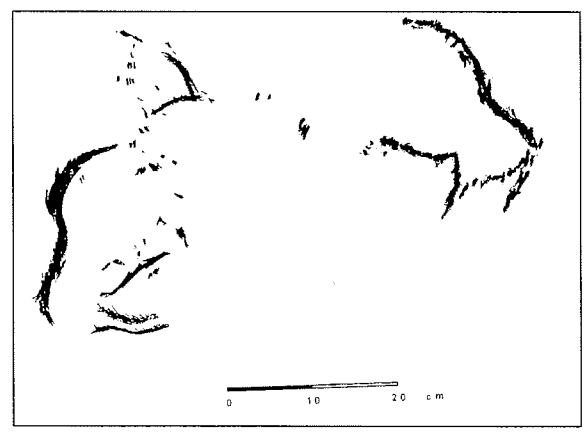


Fig. 156 (dcha. sup.): Santimamiñe, grupo 1, rep. 3, bisonte pintado en negro.
Fig. 157 (sobre estas líneas): Santimamiñe, grupo 1, reps. 3 (izda.) y 4 (dcha.), bisontes en pintura negra.
Fot. 49 (dcha. central): Santimamiñe, grupo 1, rep. 3, bisonte pintado en negro.
Fig. 158 (dcha. inf.): Santimamiñe, grupo 1, reps. 3 (izda.) y 4 (dcha.), s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº II).

hayamos observado como certificable sin género de dudas un trazo recto y vertical de 4,5 cm. de longitud y 1 cm. de anchura y otro encima, ligeramente inclinado a la derecha, de 2 cm. de longitud y 0,3 cm. de anchura (v. fig. 152). Estos dos trazos pintados en negro pudieran corresponder a parte del trazo pintado en aspa que se reproduce en la memoria de 1925, aunque no podemos asegurarlo plenamente. Del resto no se conserva casi nada (v. fig. 153). En la memoria de 1925 se reproducen también una serie de líneas grabadas curvas y paralelas. Nosotros creemos que no hay datos para considerarlas prehistóricas, pues el grabado es muy superficial (diríamos que moderno) y las líneas se ramifican en pequeños apéndices que en nada concuerdan con la técnica de grabado prehistórica. Con todo, hasta el último cierre de la cueva se observaban en la cercanía del conjunto de rayas grabadas dos pequeños restos de pintura negra que también podrían relacionarse con el superior de los reproducidos en 1925 (v. fig. 154 con las pinturas y grabados y 155 con los dos trazos pintados superiores).

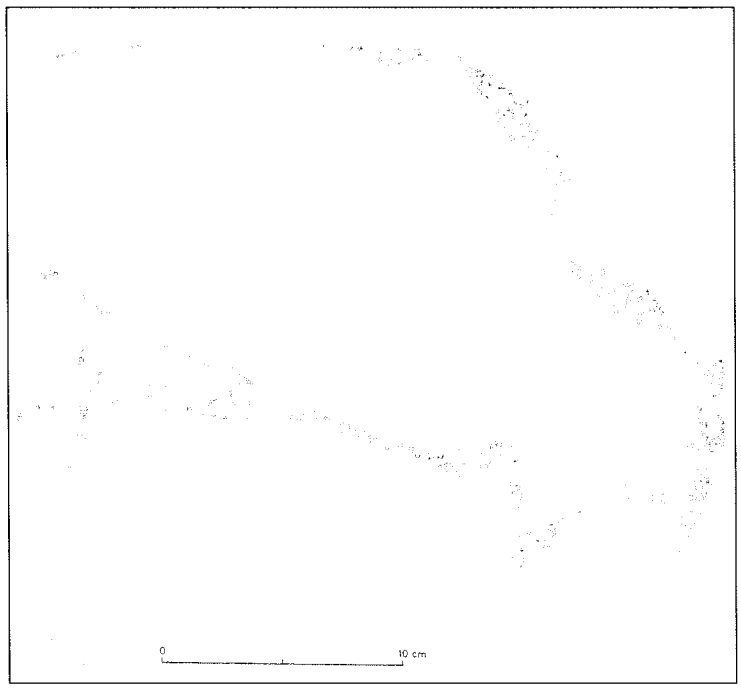
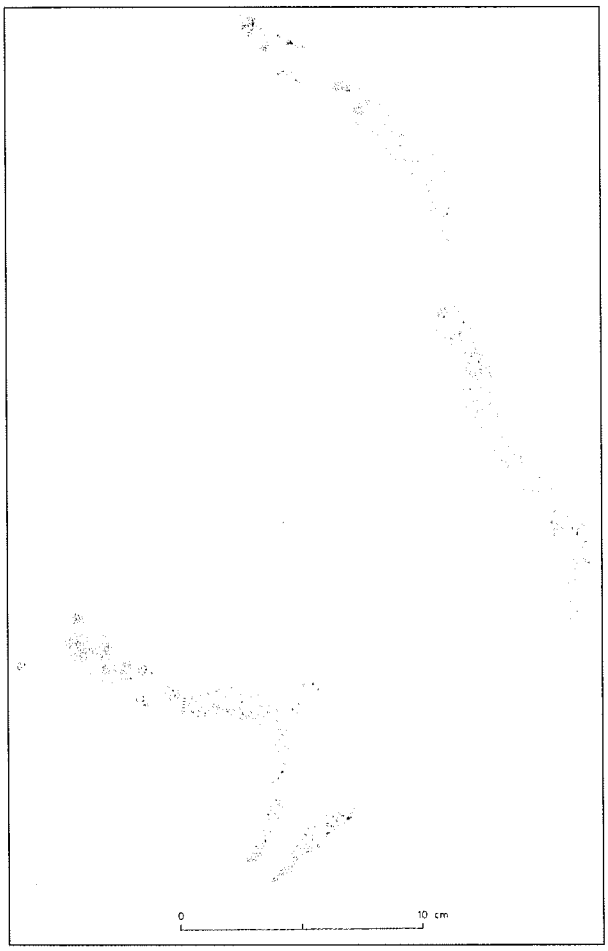




Fig. 159 (sup.): Santimamiñe, grupo 1, rep. 4, bisonte, pintura negra.
Fot. 50 (inf.): Santimamiñe, grupo 1, rep. 4, bisonte pintado en negro.

2) Rep. 3: Bisonte pintado en negro (ABE II, sin especificar número correlativo a cada representación). Figura incompleta, posiblemente por una deficiente conservación. Su posición es casi vertical, en ángulo de 70º. Mira a la derecha del espectador, hacia la cámara y también hacia la rep. 4 con la que se encuentra relativamente afrontada (v. fig. 156 y fot. 48). A 224 cm. del suelo. Mide 21 cm. del comienzo de la giba a la nalga. Es una pintura en negro de contorno con ensanchamiento relativo como representación de modelado en toda la curva cérvico-dorsal y todavía más acusado en la giba y vientre. Del animal falta en la actualidad la cabeza, el tren delantero y la cola (v. fig. 157 y fot. 49). Se han representado las nalgas, una pata trasera mediante un sencillo trazo, sin detalle, arqueada hacia adelante a poco de su nacimiento, vientre recto, lomo, grupa y giba. Tiene un punto y algún otro resto de pintura cercano, en la zona donde debía estar el ojo. En el deficiente estado en el que se encuentra no se puede decidir si los restos de pintura debajo del vientre son la representación del sexo. En la memoria de 1925 aparecen una serie de trazos intermedios entre las figuras 3 y 4 que en la actualidad no se conservan pues la pared fue picada para efectuar la instalación eléctrica cuando se acondicionó la cueva al público en 1965. Parte de ellos, según el calco de la memoria de 1925 y lo apuntado por sus autores está relativamente lejos de ambas figuras y quizás pudiera haber correspondido a otra, extremo sólo verificable quizá sobre alguna fotografía antigua (v. fig. 158, el grupo según la versión de 1925).

3) Rep. 4: Bisonte pintado en negro (ABE, II, sin especificar). Figura incompleta, como la anterior por mala conservación. Mira hacia la izquierda del espectador, hacia la entrada. Se encuentra a 14 cm. a la derecha de la anterior y levantada de cuartos delanteros 30º (v. fig. 156 y fot. 48). A 240 cm. del suelo. Mide 31 cm. de nalga a comienzo de la giba. Es una pintu-



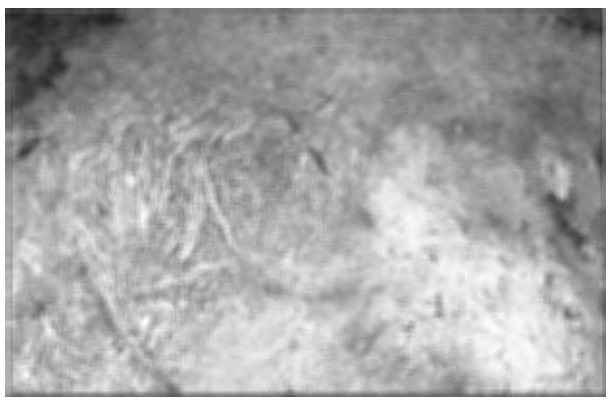


Fig. 160 (sup.): Santimamiñe, grupo 1, rep. 5, bisonte, pintura negra. Fot. 51 (inf.): Santimamiñe, grupo 1, rep. 5, bisonte pintado en negro.

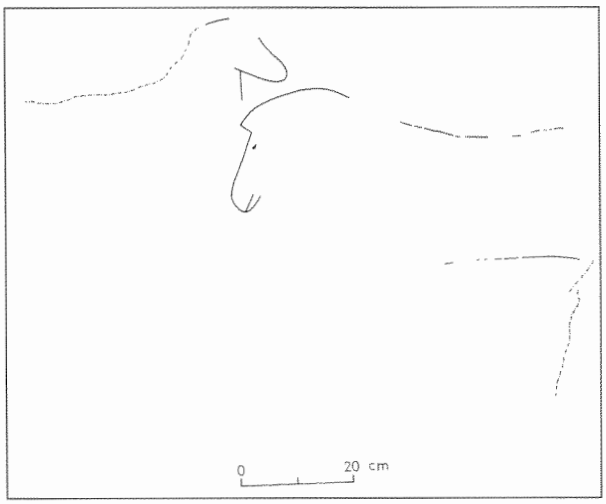
ra negra de contorno con ensanchamiento de pelaje desde la giba a la cola aunque en la giba es todavía mayor. De la zona de la cabeza únicamente se conservan unos restos en la parte superior y otros en la de la papada (v. fig. 159 y fot. 50). Se ha representado el nacimiento de la pata delantera, la papada, el vientre (recto en vez de arqueado) donde también se podría insinuar el sexo, el ijar, la pata trasera (sin marcar corvejón ni pezuña aunque sí el muslo), la cola (colgante), el lomo, la grupa y la giba.

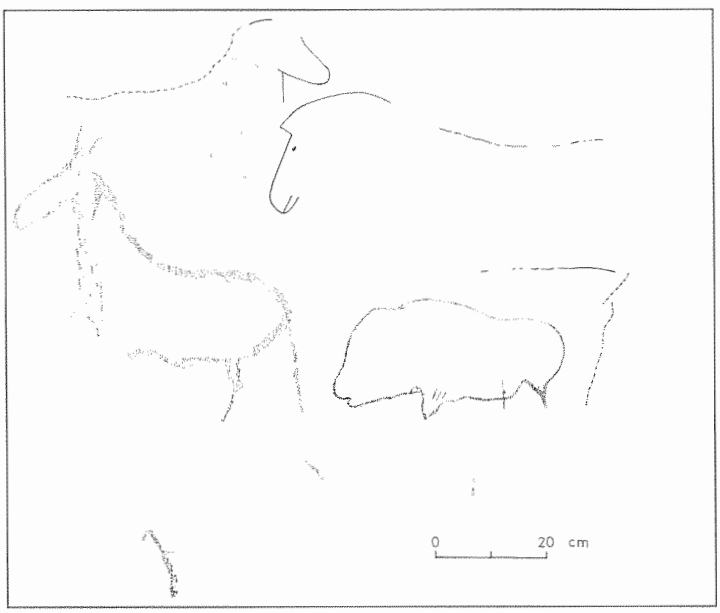
4) Rep. 5: Bisonte pintado en negro. Figura incompleta. Se encuentra en el techo, a 62 cm. de la figura anterior y a 298 cm. del suelo. Levantada de cuartos delanteros 50° sobre la horizontal. Mira hacia la izquierda del espectador y mide 27 cm. de lomo a giba. De esta figura existe otra versión, de cuya lectura diferimos totalmente en los cuartos traseros (Fernández García, F. 1971). Se ha pintado sobre una capa estalagmítica cuyo desconchamiento es causa de la deficiente conservación de la figura. Es una pintura negra de contorno con ensanchamiento como representación volumétrica o de pelaje en giba, lomo y vientre, excepto la pata trasera. Del animal se conserva únicamente la giba, grupa y lomo, faltando nalga y cola. En la parte inferior se concreta el vientre y una pata trasera hasta el corvejón, incluido el ijar (v. fig. 160 y fot. 51). A corta distancia en el mismo techo y hacia la cámara se constatan otros restos de pintura negra.

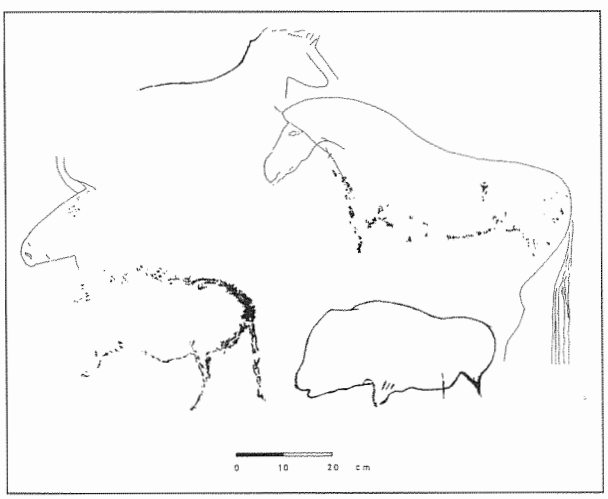
2.3.2.1.2 Grupo 2: reps. 6 a 10. Lateral izquierdo de la antecámara

Se encuentra en la siguiente inflexión o convexidad de la roca, en la misma pared izquierda de la antecámara y a 80 cm. del grupo anterior (v. fig. 151, p. 293). La representación más baja se sitúa a 79 cm. del suelo. Está compuesto por dos representaciones grabadas, tres pintadas y algunos restos de pintura que no se puede precisar hayan pertenecido a alguna otra figura o signo (v. figs. 161 y 162, con las dos fases de elaboración del panel). El panel donde se encuentran está surcado por numerosos letreros y rayas modernas, anteriores en todo caso a la certificación de santuario paleolítico, por lo que se hace imposible asegurar si algunas de las líneas grabadas pudieran corresponder a representaciones paleolíticas, como por ejemplo una línea a manera de dorso grabada encima y a la derecha de la rep. 9.

La lectura actual muestra algunas diferencias importantes con la versión de 1925 (v. fig. 163). En esta aparecían cuatro figuras, 1 grabada, 2 grabadas y pintadas y 1 pintada, de las que sólo tres coinciden con las nuestras. Además, la rep. 6 tenía allí la cabeza grabada, lo que nosotros identificamos con un desconche natural de la estalagmita, mientras que ahora la observamos pintada. La rep. 8 tenía el vientre pintado, pintura que no se conserva en la actualidad. Por fin, se reproducían una serie de «restos puntillistas» (figs. V y VI), que bien pueden ser muestra de pinturas en la actualidad desaparecidas completamente, salvo algún punto aislado. En fin, nosotros constata-







mos otros restos de pintura negra bajo la rep. 7 de los que no se hacen eco en la memoria de 1925. De todo esto parece desprenderse que hay dos tipos de representaciones en el panel, dos técnicas, dos estilos y dos momentos diferenciados, uno correspondiente a los grabados y otro a las pinturas de las que, por la cantidad de restos desperdigados que hemos podido constatar a través de la memoria de 1925 y en la actualidad, solamente se conserva una parte de las representaciones realizadas en su día (v. figs. 162 y 163). Algunos de estos pequeños restos pintados no se han reproducido.

1) Rep. 6: Caballo pintado en negro (ABE V, 1 y 2). Figura incompleta puesto que le falta la pata delantera, seguramente no conservada. Es la figura más a la izquierda del grupo (v. fig. 162). Se encuentra en posición horizontal, mirando a la izquierda del espectador, hacia la entrada de la cámara. Mide 46 cm. de nalga a hocico y se localiza a 80 cm. de la figura anterior y a 100 cm. del suelo. Se trata de una pintura de contorno en color negro, de mayor anchura desde las nalgas hasta las orejas. Posee una banda o cebradura en el cuello y se marca el carrillo (289). Del animal se ha representado la cabeza en línea muy delgada, las orejas muy alargadas y ligeramente dobladas hacia atrás (v. fig. 164 y fot. 52). Crinera con una cebradura marcada, cuello excesivamente alargado, línea dorsal, cola muy larga, estrecha y colgante. Grupa muy saliente. Única pata trasera muy pequeña y marcando el corvejón, con la caña muy delgada y sin señalar pezuña. Vientre casi recto con un bulto central quizás representación del sexo. Las patas delanteras no parecen conservarse y en el pecho y el cuello existe doble trazado.

2) Rep. 7: Caballo grabado (ABE V, 3). Figura incompleta. Es la figura superior del grupo (v. fig. 162). En posición horizontal, mirando hacia la derecha del espectador, hacia la cámara. Casi paralela a la anterior, a 30 cm. a la derecha y por

Fig. 161 (sup.): Santimamiñe, grupo 2 (reps. 6 a 10), fase a, reps. 7 (izda.) y 8 (dcha.), caballos grabados.
Fig. 162 (central): Santimamiñe, grupo 2, reps. 6 a 10, fase b, (la nº 10, añadida de Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925).
Fig. 163 (inf.): Santimamiñe, grupo 2, reps. 6 a 10, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº V).

(289) La figura fue determinada durante el proceso de calco de las representaciones efectuado por el autor en el curso 1978-79. En Apellániz, J. M. 1982 se presenta por primera vez la representación omitiendo su fuente de información.

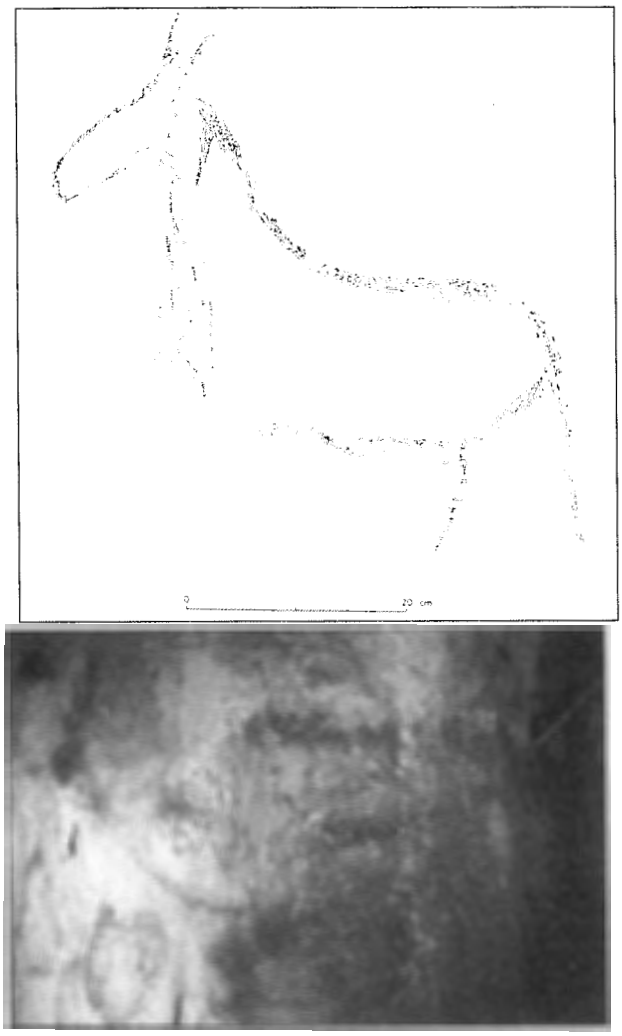


Fig. 164 (sup.): Santimamiñe, grupo 2, rep. 6, caballo pintado en negro.
Fot. 52 (inf.): Santimamiñe, grupo 2, rep. 6, caballo pintado en negro, lateral izquierdo de la "Aurreganbara".

encima de ella y a 160 cm. del suelo. Mide de hocico a cuello, lo exclusivamente grabado, 13,5 cm. Es un grabado de contorno que parece aprovechar una grieta de la roca para marcar la línea cérvico-dorsal (v. fig. 165 y fot. 53). Tiene pequeños restos de pintura negra en su interior sin que se pueda precisar su relación con ellos (quizá restos de pintura completando a la representación). El grabado es poco profundo, ancho y de fondo plano. Se ha realizado solamente el contorno de la cabeza sin ningún detalle interno aunque le faltan las orejas. Se ha representado también el comienzo del cuello o crinera.

3) Rep. 8: Caballo grabado (ABE V, 4). Figura incompleta. La zona trasera, correspondiente a una supuesta grupa y a la cola desflecada y colgante se perdió al hacer la instalación eléctrica. Se sitúa debajo y a 2 cm. a la derecha de la figura anterior, a la que se enfrenta, si bien en un plano inferior, y a 109 cm. del suelo (v. fig. 162 y fot. 54). En posición horizontal, mirando a la izquierda del espectador. En la memoria de 1925 se representa toda la línea cérvico-dorsal, una pata trasera y la cola desflecada y colgan-

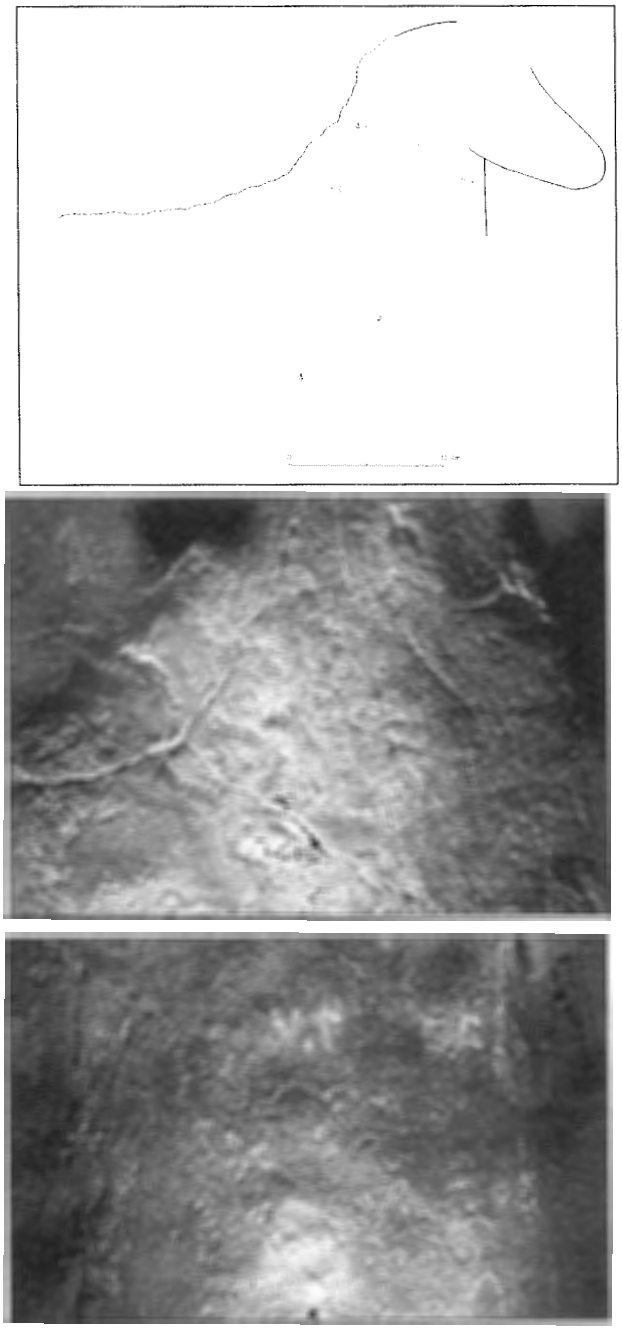
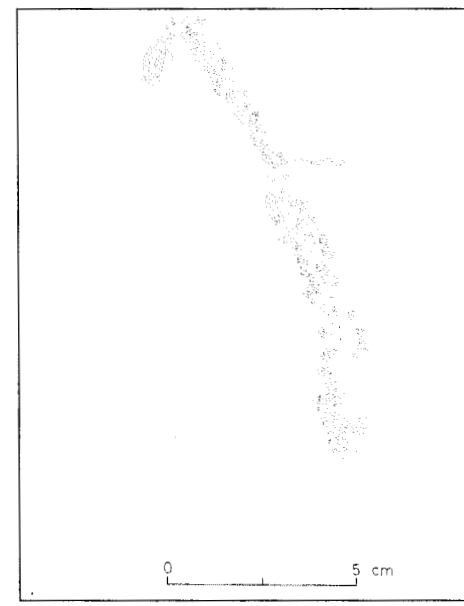
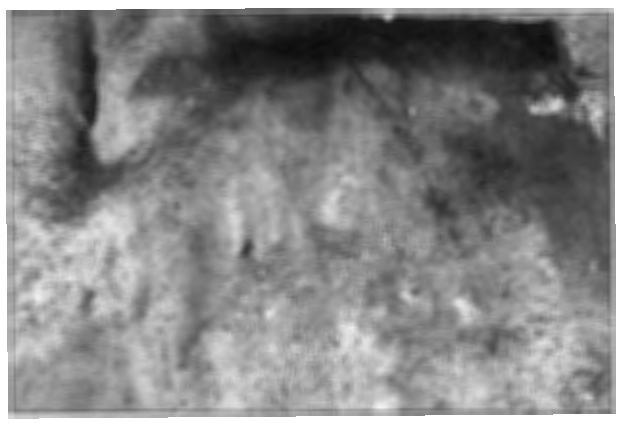
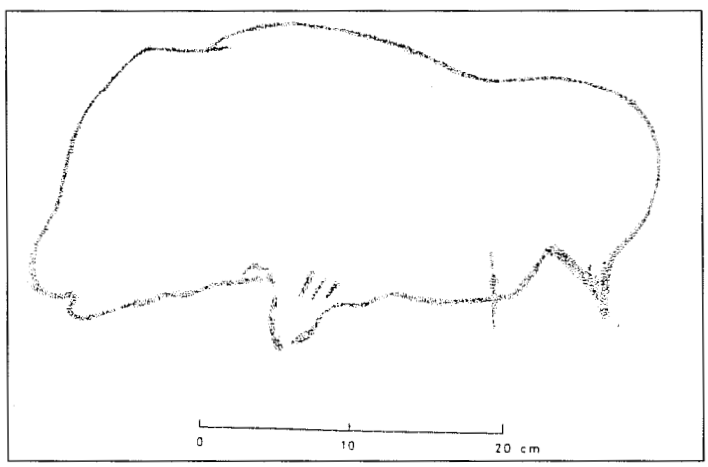


Fig. 165 (sup.): Santimamiñe, grupo 2, rep. 7, caballo grabado y restos de pintura negra.
Fot. 53 (central): Santimamiñe, grupo 2, rep. 7, caballo grabado.
Fot. 54 (inf.): Santimamiñe, grupo 2, rep. 8, caballo grabado.









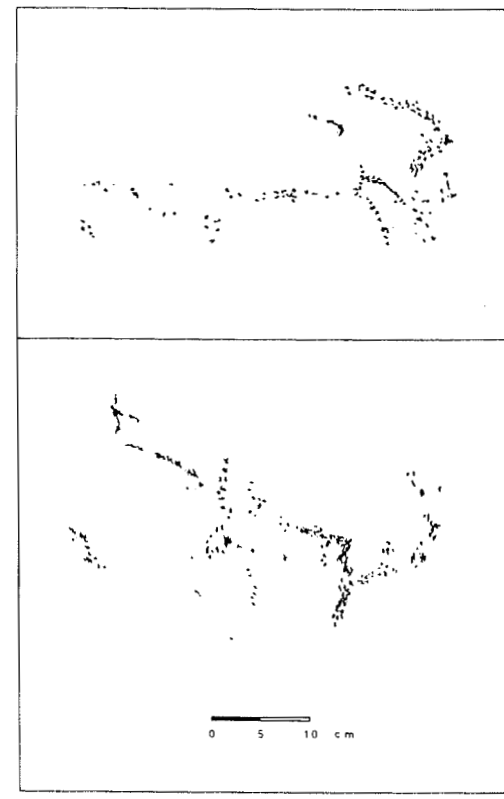
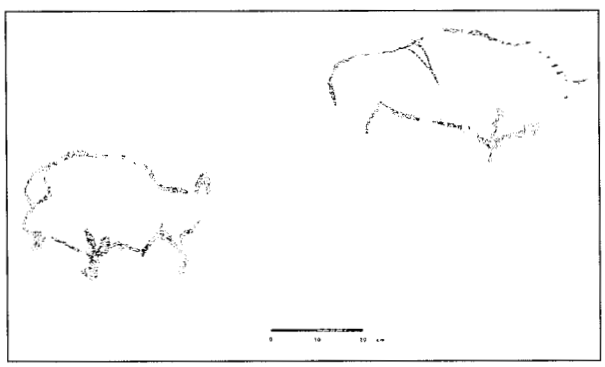


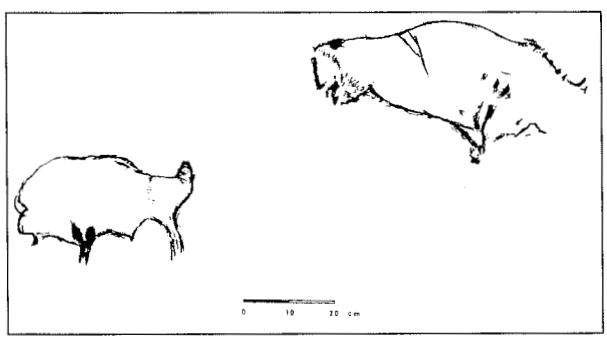
Fig. 166 (sup., izda.): Santimamiñe, grupo 2, rep. 8, caballo grabado.
Fot. 55 (central, izda.): Santimamiñe, grupo 2, rep. 9, trazo curvo de pintura negra sobre surco previo.
Fig. 168 (inf. izda.): Santimamiñe, grupo 2, rep. 10, bisonte pintado en negro s. la versión, retocada por nosotros, de Aranzadi.

Fig. 167 (sup. dcha.): Santimamiñe, grupo 2, rep. 9, trazo curvo de pintura negra.
Fig. 169 (inf.dcha.): Santimamiñe, grupo 2, rep. 11, restos de pinturas, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº V-6, el superior y VI, el inferior).

te (v. fig. 163). De la zona de la nalga y cola nada podemos decir pues fue destruida por la instalación eléctrica. La pata con el corvejón corresponde sin embargo a una grieta natural de la roca. De la pintura que conformaba la línea ventral del animal, o de otro, no se conserva nada. Únicamente existe a 34 cm. del vientre grabado un trazo vertical de pintura negra. Mide 58 cm. de hocico a vientre. Se trata de un grabado de contorno ancho, poco profundo y de sección plano-convexa. Se ha representado el contorno de la cabeza desde los belfos, en cuyo interior se ha trazado la boca y el ojo con el lacrimal (v. fig. 166). Aparece también la crinera definida mediante un ángulo saliente en el contorno, parte de la línea dorsal y, en paralelo, la zona trasera del vientre. Encima de la línea dorsal existe otra línea curvada convergente con la anterior.







Fot. 56 (sup.): Santimamiñe, grupo 3, reps. 12 y 13, bisontes, lateral derecho de la "Aurreganbara".
Fig.170 (central): Santimamiñe, grupo 3, reps. 12 (dcha.) y 13 (izda.), lateral derecho de la antecámara "Aurreganbara".
Fig. 171 (inf.): Santimamiñe, grupo 3, reps. 12 (dcha.) y 13 (izda.), lateral derecho de la antecámara, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E., 1925, recompuesto por nosotros (nº III y nº IV).

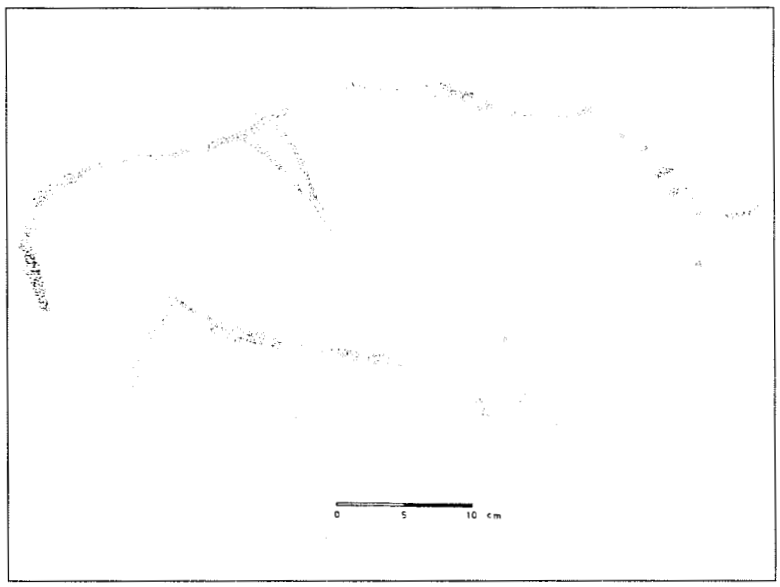
4) Rep. 9: Trazo curvo de pintura negra. Es la representación inferior del grupo (v. fig. 162). Se encuentra a 22 cm. debajo del vientre de la rep. 6 y a 79 cm. del suelo. Mide 12,5 cm. Se trata de un trazo largo de pintura negra arqueado, del que sale otro trazo más corto hacia la izquierda y abajo desde el extremo superior y otro más delgado y también corto desde el centro y hacia la derecha. El trazo se ha realizado sobre un surco de fondo plano realizado con el dedo o con algún objeto de punta roma y ancha. Quizá pudiese corresponder a la grupa y cola de un animal. En ese caso miraría hacia la derecha del espectador, hacia la cámara (v. fig. 167 y fot. 55).

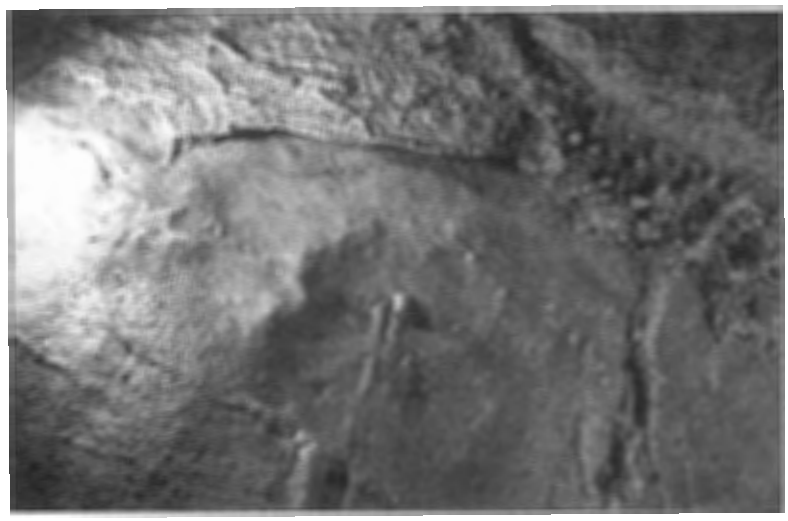
5) Rep. 10: Bisonte pintado en negro (ABE V, 5). Figura completa pintada en negro de la que en la actualidad no se conserva nada, si exceptuamos un leve trazo que parece corresponder con la línea de la testuz de la versión de 1925. Se encontraba en paralelo y debajo de la rep. 8 y a la derecha de la rep. 6 (v. figs. 162 y 163) y a 104 cm. del suelo, aprox. Sigo la descripción y los calcos realizados en 1925 (v. fig. 163). Mide 42 cm. de longitud. Es una pintura negra de contorno. Se ha representado todo el perfil del animal excepto la cola y los cuernos (v. fig. 168). Se incluye una pata por par, giba, crinera y sotabarba. Además tiene una raya o trazo alargado en el vientre y otros tres cortos y paralelos en la pata delantera. Se ha identificado como jabalí, sin que veamos ningún motivo para ello, pues poseía la sotabarba y el doble juego de giba y crinera inequívocos del bisonte.

6) Rep. 11: Trazos puntillistas pintados en negro (ABE, VI). Estos trazos puntillistas que recogen en la memoria de 1925 situados en la siguiente estalagmita de este mismo lateral izquierdo parecen reducirse en la actualidad a algún pequeño y escaso resto de pintura, con un carácter aislado. A mi juicio podríamos encontrarnos con representaciones en una avanzado proceso de destrucción, proceso culminado en este lapso de tiempo que va desde su descubrimiento hasta nuestros días y durante el cual las representaciones han sido objeto de una agresión continuada (v. fig. 169, tomada de la memoria de 1925).

2.3.2.1.3 Grupo 3: reps. 12 y 13. Lateral derecho de la antecámara

Se localiza en la pared derecha de la antecámara (v. fig. 151, p. 293). Se compone de dos figuras pintadas en negro, aunque existen varios puntos pintados en negro 50 cm. por debajo de la rep. 12 (v. fot. 56), cuya atribución prehistórica, como en otros casos de





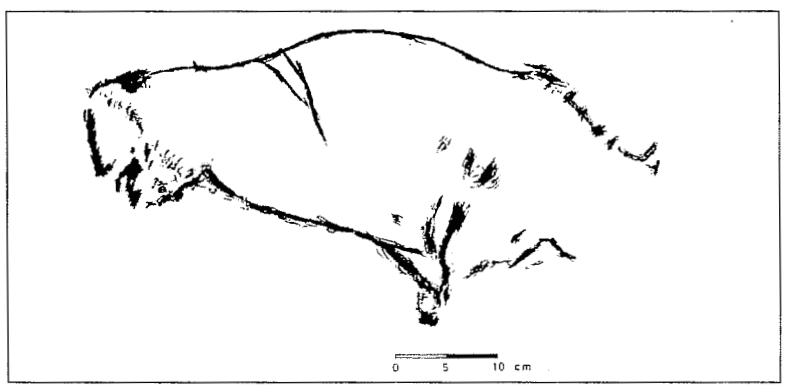


Fig. 172 (sup.): Santimamiñe, grupo 3, rep. 13, bisonte pintado en negro.
Fot. 57 (central): Santimamiñe, grupo 3, rep. 12, bisonte pintado en negro.
Fig. 173 (inf.): Santimamiñe, grupo 3, rep.12, bisonte pintado en negro, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925, (nºIII).

la cueva, es incierta (v. figs. 170 y 171, versión actual y de 1925, respectivamente) y otros pequeños restos de pintura negra incrustada en la capa calcítica que recubre el panel.

1) Rep. 12: Bisonte pintado en negro (ABE III). Figura incompleta. Los detalles que faltan parecen haberse perdido por crecimiento de la capa estalagmítica donde se asienta, encontrándose la pintura profundamente impregnada en la pared. Es la figura más cercana a la entrada de la antecámara, a 165 cm. de la primera columna estalagmítica de comienzo de la misma. Se encuentra en un techo bajo y en pendiente que hace el efecto de pared. A 154 cm. del suelo, en posición horizontal, mirando a la derecha del espectador, hacia la entrada. Mide 51,5 cm. de nalga a base del cuerno. Se ha trazado mediante pintura negra señalando la línea de contorno, con dos detalles de pelaje: una zona triangular en la base de la giba y la crinera realizada mediante líneas cortas paralelas. Faltan de la figura de animal la cola, pata trasera, una parte de la delantera y la cara (v. fig. 172 y fot. 57). Se ha señalado el ijar, vientre (de forma recta), la papada, antebrazo y comienzo del pecho. La pata delantera se adentra en el interior del cuerpo del animal. La línea dorsal no se amplía al llegar a la giba pero la diferencia de pelaje se logra gracias a dos líneas que enmarcan un área triangular desde el nacimiento de la giba hacia el centro del cuerpo. La crinera está lograda mediante cuatro trazos sueltos paralelos. Parece haberse conservado también un cuerno y el nacimiento del otro. En la versión de 1925 se señalan ciertos rellenos en la nalga, encima del tren delantero y se prolonga la pata delantera, extremos hoy muy difíciles de comprobar, aunque a mi juicio parecen ser añadidos propios de la versión de la época (v. fig. 173).

2) Rep. 13: Bisonte pintado en negro (ABE IV). Figura completa, aunque faltan algunos detalles perdidos por crecimiento estalagmítico. A 32 cm. debajo y a la izquierda del anterior y a 136 cm. del suelo. En posición horizontal mirando hacia a la izquierda del espectador, hacia la cámara. Mide 38 cm. de hocico a nalga. Es una pintura negra de contorno,

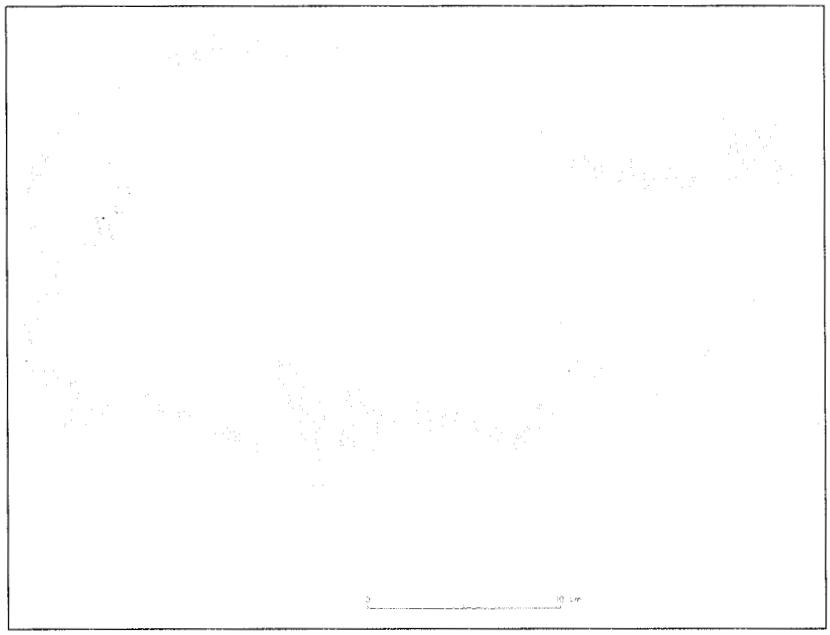




Fig. 174 (sup.): Santimamiñe, grupo 3, rep. 13, bisonte pintado en negro.
Fot. 58 (inf.): Santimamiñe, grupo 3, rep. 13, bisonte pintado en negro.

adelgazado desde el pecho a la cara. Todo el cuarto trasero del bisonte es muy pequeño en comparación con el delantero (v. fig. 174 y fot. 58). La cola parece levantada y vuelta lo que proporciona una zona trasera excesivamente abultada. La giba y la crinera son desproporcionadamente grandes. A ellas se une un solo cuerno, marcándose también la cara y la sotabarba (rellena). La única pata delantera, muy gruesa, nace del interior de la papada en forma de dos trazos gruesos que se unen. El vientre es triangular, forma peculiar que puede indicar el sexo, esquemáticamente. La única pata trasera es un trazo grueso que se tuerce hacia adelante en su tramo final queriendo quizá indicar una pezuña. En la versión de 1925 podemos observar un cambio de proporciones, achacable a la técnica de realización del dibujo y ciertas diferencias en detalles y terminaciones, propios de la versión dibujada más que de los originales (v. fig. 171). En este sentido hay que señalar que algunos de los dibujos de aquella época tienen un cierto aire de inacabados.

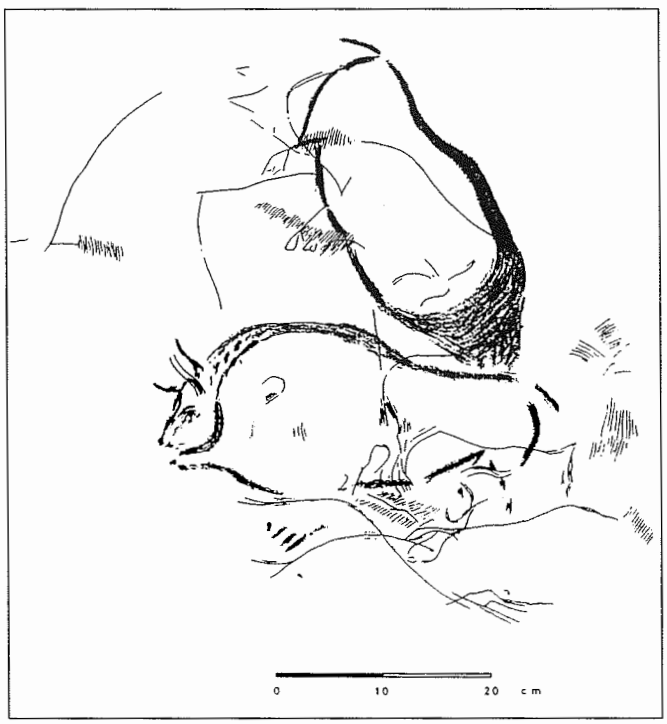
2.3.2.2 Subconjunto 2: Cámara «Ganbara»

Para acceder de la antecámara a la cámara hay que salvar la diferencia de alturas existente entre ambas, fuerte desnivel vertical relativamente incómodo de franquear, y pasar un estrechamiento. Se penetra así en una cavidad rectangular de 4 m. de longitud, 3 m. de anchura y 3,5 m. de altura donde se encuentra el conjunto más elaborado y numeroso de representaciones (v. fig. 151, plano de la cámara de las representaciones). Se compone de dos grupos de figuras en la cabecera, uno de ellos el llamado «central» por ser el de mayor complejidad técnica y el más numeroso, dos en el lateral izquierdo, dos al fondo y el último en el lateral derecho.

2.3.2.2.1 Grupo 4: reps. 14 a 21 (ABE IX). Cabecera de la cámara, «Estalagmita Konikoa» (Estalagmita Cónica)

Se localiza a 1 m. del estrechamiento de entrada a la cámara, a la izquierda, en una colada estalagmítica de forma cónica, a ras de suelo (la fig. inferior a 28 cm. del suelo) y debajo del grupo central del santuario (v. fig. 151, p. 293). Es un panel con un desarrollo de figuras de 65 cm. de altura y 75 cm. de anchura. Por la derecha el conjunto acaba en una grieta o inflexión de la colada estalagmítica. Por la izquierda abarca sólo ligeramente la curvatura de la estalagmita. Se compone de diversas rayas pintadas y grabadas y de 7 bisontes (v. figs. 175 y 176 con el conjunto de representaciones según la versión actual y según la memoria de 1925 respectivamente). Hay que hacer notar que algunas de las rayas grabadas podrían interpretarse como la cabeza y cuello de un caballo





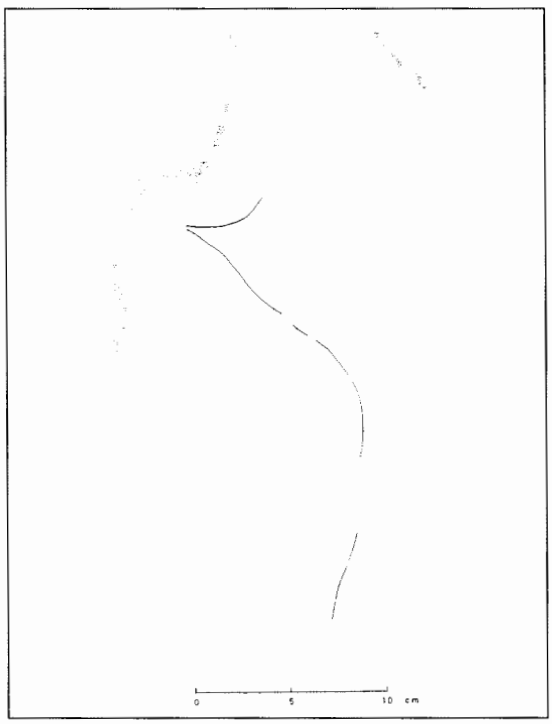
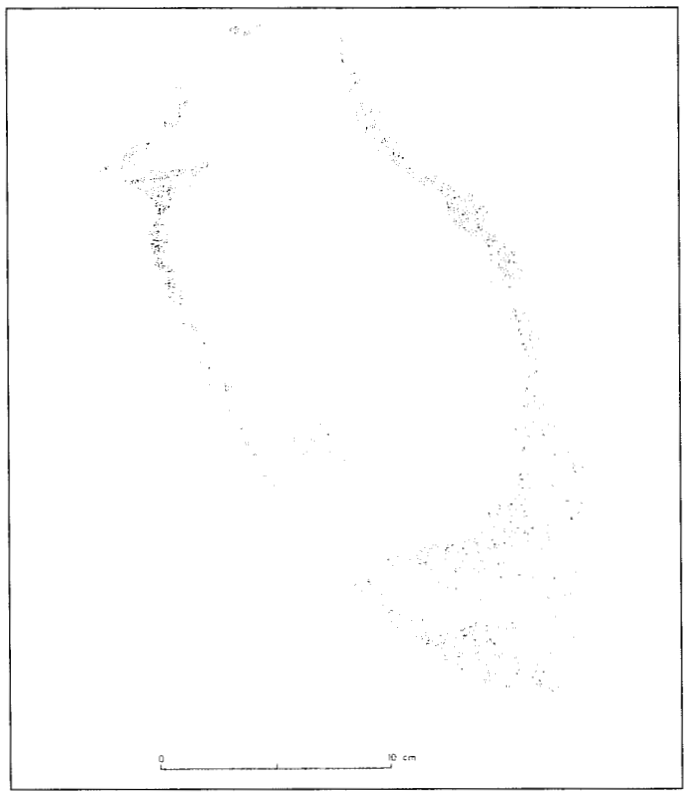


Fig. 175 (sup.): Santimamiñe, grupo 4, reps. 14 a 21, cámara, estalagmita cónica.
Fig. 176 (inf. izda.): Santimamiñe, grupo 4, reps. 14 a 21, cámara, estalagmita cónica, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº X).
Fig. 177 (inf. dcha.): Santimamiñe, grupo 4, rep. 14, estalagmita cónica, rayas grabadas y pintadas.



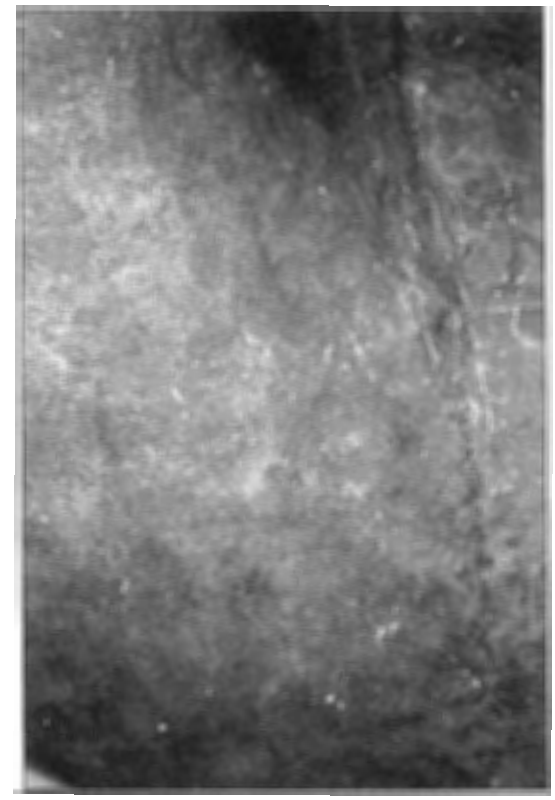


Fig. 178 (izda.): Santimamiñe, grupo 4, rep. 15, estalgmita cónica, bistonte pintado en negro.
Fot. 59 (dcha.): Santimamiñe, grupo 4, rep. 15, bisonte pintado en negro, estalagmita cónica, "Ganbara".

(parte superior izquierda), de mayor tamaño que el resto de las figuras. Sin embargo, dado que la interpretación es arriesgada no lo incluimos en el análisis con esa determinación. Estas líneas, junto a otras de la zona inferior y alguna más en el interior, así como algún resto pintado se colocan globalmente en la rep. 14.

1) Rep. 14: Rayas grabadas y pintadas. Consta de un trazo pintado que enmarca por la izquierda el panel en el que se desarrolla el grupo y de diversas líneas grabadas que se entrecruzan sin formar figuras ni aparentemente signos (v. fig. 177). Como he expuesto antes habría que incluir aquí el resto de líneas grabadas y pintadas en las que no se reconoce ninguna representación figurada (v. fig. 175). Hay que señalar que existe una cierta correspondencia entre la línea grabada que podría representar la pata y línea ventral y el bisonte pintado en negro verticalmente. El trazo inferior se encuentra a 43 cm. del suelo y el superior a 85 cm.

2) Rep. 15: Bisonte pintado en negro (ABE X, 3). Es la figura superior del grupo, en posición aproximadamente central (v. fig. 175), a 52 cm. del suelo. Se encuentra casi totalmente vertical mirando hacia el suelo, formando un ángulo de 65°. Mide 33 cm. de longitud de hocico a nalga. Se trata de una pintura negra de contorno con ensanchamiento de pelaje. Se

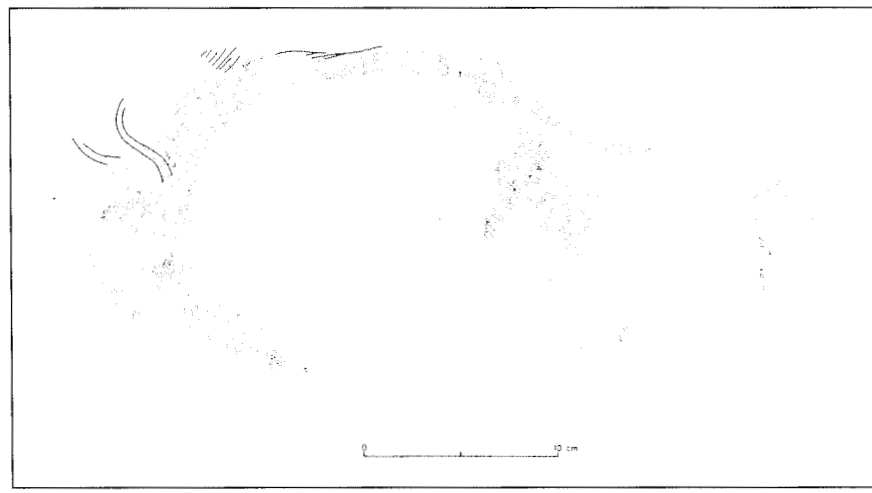


Fig. 179: Santimamiñe, grupo 4, rep. 16, estalagmita cónica, bisonte pintado en negro y grabado.

ha representado el perfil del animal, sin rabo, posiblemente perdido, ni patas delanteras (v. fig. 178 y fot. 59). Tiene una pata trasera y marca el ijar con sombreado. La línea de la giba y el dorso es ligeramente más ancha, como la del vientre. El bisonte acaba en una mancha de pintura de forma triangular en el lugar correspondiente a la cabeza.



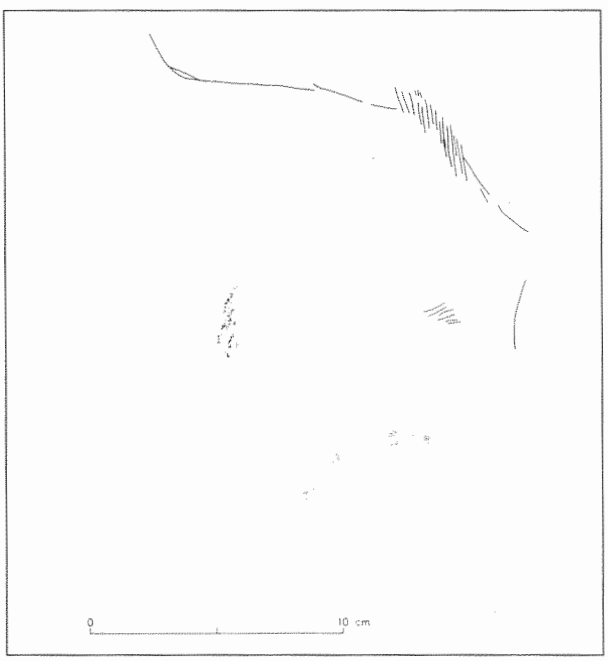


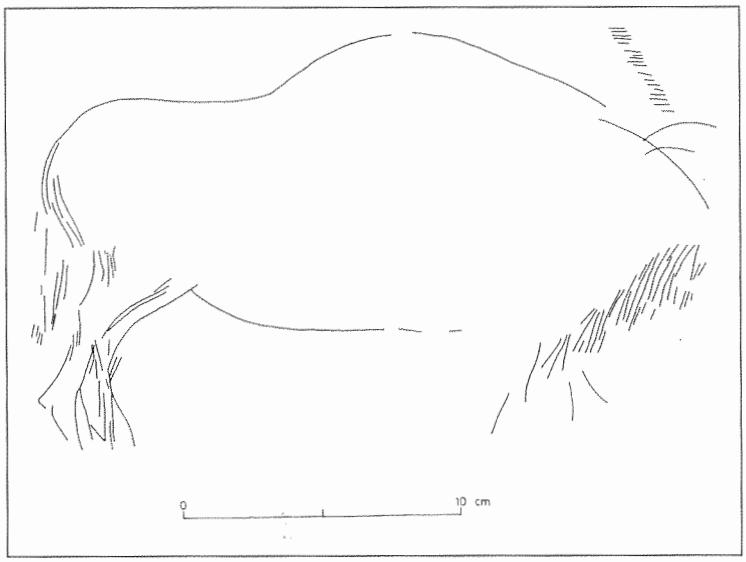
Fig. 180 (sup.): Santimamiñe, grupo 4, rep. 17, estalagmita cónica, bisonte grabado.
Fig. 181 (inf.): Santimamiñe, grupo 4, rep. 18, estalagmita cónica, bisonte grabado.

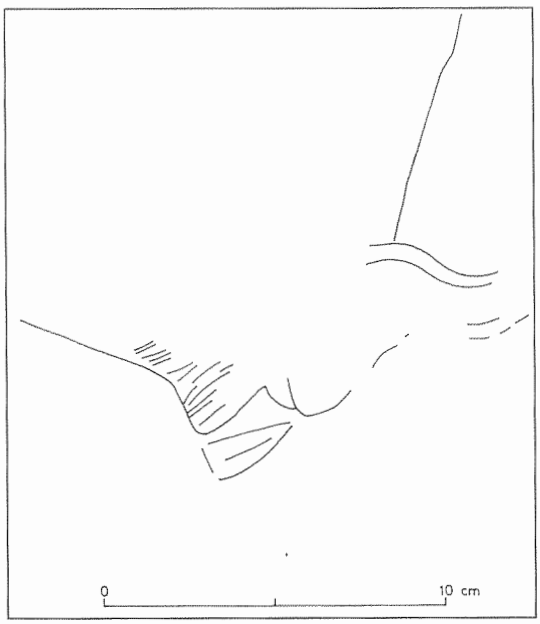
3) Rep. 16: Bisonte pintado en negro y grabado (ABE X, 1). Se encuentra debajo y a la izquierda del anterior pero tangente con él (v. fig. 175), a 37 cms. del suelo. Horizontal, mira a la izquierda del espectador. Pintura parcialmente perdida por el mal trato de que ha sido objeto a consecuencia del escaso control realizado sobre las visitas del público. Mide 35 cm. de hocico a nalga. Es una pintura negra de contorno con ensanchamiento de pelaje y sombreado interior. Tiene además algunos detalles grabados. El hocico del bisonte se ha perdido en parte (v. fig. 179). Se ha representado con línea ancha la crinera, sotabarba y la giba. Los cuernos, el más cercano con doble curvatura, están grabados. La crinera aparece también reforzada con líneas paralelas grabadas y la giba con una línea de contorno también grabada. El resto con línea pintada simple, excepto las patas y el vientre, posiblemente perdidos. Cola colgante y delgada. Tiene además un sombreado que arranca de la base de la giba y del lomo y que delimita una forma triangular en el interior del animal. En la versión de 1925 aparecen más zonas pintadas, sin duda perdidas a causa del deplorable trato que ha recibido el panel, tanto en relación con las patas delanteras, como de una trasera y del vientre. Además se representan dos cuernos pintados, uno de ellos paralelo a los dos grabados, que ahora no aparecen (v. fig. 176). Existe una fotografía (Altuna, J. 1978, 22) donde se observa una mejor definición de la cabeza, detallando el ojo y la barbilla (290). Los restos de un trazo vertical que parte del pecho del animal no parecen corresponder con las extremidades del mismo, relacionándose quizás con los aledaños al bisonte 18 (v. fig. 175).

4) Rep. 17: Bisonte grabado (ABE X, 4). Es la figura superior del grupo, a la que se le superpone el bisonte vertical pintado (rep. 15). A 2 cm. encima de la rep. 16 (v. fig. 175) y a 57 cm. del suelo. Se encuentra levantado de cuartos delanteros 30° sobre la horizontal, mirando a la izquierda del espectador. Mide 21 cm. de hocico a nalga. Se ha trazado mediante una línea de contorno grabada finamente y con indicación de pelaje mediante trazos paralelos. Del animal se ha representado la cara (con doble línea), crinera (con líneas paralelas sobre la línea de contorno), giba (pelaje con líneas paralelas en su comienzo), cola colgante y desflecada, dos patas traseras marcando la pezuña, papada mediante líneas paralelas (como la sotabarba) y una pata delantera con la pezuña. Faltan los cuernos y el vientre (v. fig. 180).

5) Rep. 18: Bisonte grabado. Se localiza a 12,5 cm. por debajo y a la izquierda del anterior (v. fig. 175), a 50 cm. del suelo. Horizontal, mirando a la derecha del espectador. Mide 19 cm. de longitud. Es un grabado de contorno con indicación de pelaje median-

(290) A pesar de las gestiones realizadas no hemos podido acceder al original.





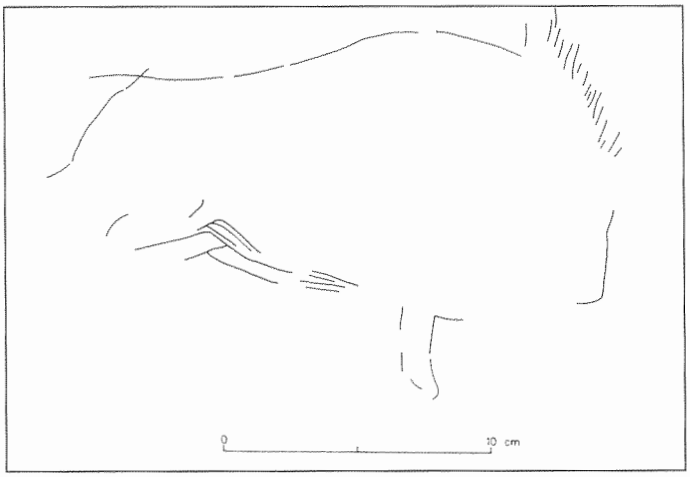


Fig. 182 (sup. izda.): Santimamiñe, grupo 4, rep. 19, etalagmita cónica, bisonte grabado.
Fig. 183 (inf. izda.): Santimamiñe, grupo 4, rep. 20, estalagmita cónica, bisonte grabado.
Fig. 184 (dcha.): Santimamiñe, grupo 4, rep. 21, estalagmita cónica, bisonte grabado.

te líneas paralelas. Se ha representado del bisonte la línea dorsal con la crinera, la cabeza baja y la papada (v. fig. 181). Los dos trazos de pintura asociados en la zona inferior no parecen corresponder con el animal grabado, sin que se pueda determinar su sentido.

6) Rep. 19: Bisonte grabado (ABE X, 2). Se encuentra a la derecha y a 22,5 cm. del anterior (v. fig. 175), y a 39 cm. del suelo. Está horizontal, mirando a la derecha del espectador (hacia el lateral de la cámara). Mide 23,5 cm. de hocico a nalga. Se trata de un grabado de contorno con indicaciones de pelaje mediante trazos paralelos. Del animal se ha representado la línea cérvico-dorsal, cola colgante y desflecada, dos patas traseras que marcan el corvejón, ijar y pezuñas, vientre (primero redondeado y luego liso), dos patas delanteras mediante dos trazos paralelos que se ensanchan, papada y sotabarba unidas mediante trazos paralelos largos, cara, dos cuernos mediante dos trazos sencillos arqueados hacia adelante divergentes y la crinera compuesta por líneas cortas paralelas situadas a una cierta distancia del perfil del animal (v. fig. 182).

7) Rep. 20: Bisonte grabado. Debajo del vientre del anterior y casi tangente con el mismo (v. fig. 175), a 36 cm. del suelo. Se ha representado únicamente la cabeza, mirando hacia el suelo. Mide 13 cm. de sotabarba a línea dorsal. Es un grabado de contorno con indicaciones de pelaje mediante trazos paralelos en la sotabarba y detalles interiores. Se ha realizado del bisonte la línea de la crinera, dos cuernos (el más próximo con doble curvatura), cara, boca y sotabarba (con el trazo aparentemente rectificado), (v. fig. 183).

8) Rep. 21: Bisonte grabado. Se encuentra debajo y a la derecha del grupo, a 28 cm. del suelo (v. fig. 175). Ligeramente inclinado hacia adelante y mirando a la derecha del espectador. A 0,7 cm. de la figura anterior. Mide 20 cm. de hocico a nalga. Es un grabado con línea sencilla de contorno e indicaciones de pelaje mediante líneas paralelas. Del animal se ha representado la línea dorsal, cara (sin cuernos), una pata delantera con la pezuña, vientre (varias líneas paralelas rectificadas), ijar y nacimiento de las patas traseras (v. fig. 184).

2.3.2.2.2 Grupo 5: reps. 22 a 32. Panel principal «Talde Nagusia»

La rep. 23 del grupo principal «Talde Nagusia» se encuentra a 1,5 m. de la figura superior del grupo de la estalagmita cónica y justo encima del mismo (v. fig. 151, p. 293). Ocupa el grupo una gran superficie de la pared de la cueva, comenzando en la zona inmediatamente encima del acceso a la cámara, lugar donde se encuentra la rep. 22, desplazada del resto a la izquierda, alcanzando una longitud de pared de 4 m. El grupo está formado por una figura a la izquierda (rep. 22), el núcleo (6 bisontes y un caballo), (v. fot. 60) y 3 bisontes más a la derecha y arriba, emplazados en ámbitos relativamente diferenciados de la pared (v. fot. 61). De la rep. 23 a la 31 hay casi 3 m. de longitud entre extremos pintados. Este grupo tiene una categoría diferenciada, la de grupo «central», atendiendo a la situación, número y calidad de las representaciones (v. figs. 185, 186 y 187 con las tres fases del panel y fig. 188 con la versión de 1925).

1) Rep. 22: Restos de pintura negra, contornos difusos de animales. Se encuentra en la pared, justo encima del acceso a la cámara (v. fig. 151). A 205 cm. del suelo (v. fig. 189 y fot. 62). Es un conjunto de difícil interpretación a causa de su mala conservación. Junto a algunos trazos de pintura negra existen otros que están totalmente cubiertos por la capa estalagmítica. Podrían verse dos figuras que corresponderían, con toda clase de dudas, a un bisonte y a un caballo, aunque también podría tratarse exclusivamente de un bisonte. En cualquier caso es imposible precisar lo que parecen varias líneas dorsales y ventrales.

2) Rep. 23: Dorso de bisonte pintado en negro (ABE IX, sin especificar). Es la figura que se encuentra más a la izquierda del núcleo del panel principal (v. fig. 185). Se localiza a 110 cm. a la derecha de la rep. 22 y a 205 cm. del suelo. Mide 26 cm. Está realizado mediante un trazo de pintura negra que forma un arco, por el contexto interpretable como la representación esquemática de la línea dorsal de un bisonte (v. fig. 190 y fot. 63).

3) Rep. 24: Bisonte pintado en negro (ABE IX, sin especificar). Figura incompleta a 8,5 cm. debajo de la anterior y a 195 cm. del suelo (v. fig. 185). Horizontal, mirando a la derecha del espectador. Mide 42 cm. de nalga al otro extremo. Se trata de una pintura negra de contorno ensanchada posiblemente en la giba (no es fácil precisarlo por la mala conservación) y en la zona del ijar. Se ha representado del bisonte el arranque de la cola, gruesa y levantada, realizada mediante dos trazos paralelos. En la pata trasera falta la caña. El vientre es redondeado, faltando la mitad anterior. Un trazo aislado verticalmente parece corresponder a una pata delantera. La zona de la cabeza parece referirse a unos trazos bajos y confusos donde se marcarían más claramente los cuernos (v. fig. 191 y fot. 64).

4) Rep. 25: Bisonte pintado en negro (ABE XVIII). Figura incompleta. Parece haberse perdido, por crecimiento de la capa estalagmítica, la cabeza y patas del animal. A 20 cm. encima de la anterior y a 15 cm. de la rep. 23 (v. fig. 185). Se encuentra vertical y opuesta por la línea dorsal a la rep. 26, mirando hacia el techo (v. fot. 65) y a 230 cm. del suelo. Mide de frente a nalga 41 cm. Es una pintura negra de contorno. La línea dorsal es más ancha que la ventral y se ensancha especialmente en el comienzo de la giba. La crinera se resuelve mediante trazos paralelos. Se ha representado la cola gruesa y separada, parcialmente perdida. La crinera se compone de seis trazos paralelos, uno de ellos perdido. De la cabeza sólo se conservan los extremos de los cuernos, la frente y el ojo, compuesto por un trazo arqueado. Además parece trazarse la separación de cabeza y cuello como en el animal más sofisticado del grupo. Se ha marcado también la barbilla y zona de la papada (con trazos paralelos) y el nacimiento de una pata delantera. Aparece también el vientre, lineal y el nacimiento de una pata trasera. Tiene además dos rayas en el vientre. Las nalgas, casi perdidas (v. fig. 192 y fot. 66). Como se puede observar en la versión de 1925, esta figura fue esquematizada, no recogiéndose todos los detalles que en realidad ostenta, como cuernos, ojo, nalga o giba (v. fig. 193).

5) Rep. 26: Bisonte pintado en negro (ABE IX, 6). Figura incompleta. Está parcialmente perdida por crecimiento de la capa estalagmítica en época prehistórica, por lo que fue repintada en un segundo momento toda la zona delantera, retoque efectuado en una técnica diferente, utilizando un trazo más fino y aplicado irregularmente. A 1,5 cm. del bisonte anterior, al que se opone en vertical en toda la línea cérvico-dorsal, mirando hacia el techo (v. figs. 185, 187 y foto 65). El suelo a 235 cm. Mide de nalga a frente 34 cm. Es una pintura negra de contorno más ancha desde la nalga hasta la frente y quizá algo más la giba (v. fot. 67). La cola es corta y al menos en parte añadido posterior. Se ha representado el nacimiento de la pata trasera, marcando el ijar, del que sale un trazo hacia el vientre delimitando una zona sin pelaje. El vientre es anguloso y la parte delantera un repinte. Aparecen las dos patas delanteras, cortas y delgadas, con el casco, una de las cuales penetra en el cuerpo para realzar la papada del animal. Se representa también la papada, un tupé muy exagerado y quizá también los restos de un cuerno (v. figs. 194 y 195 con las dos fases del animal). Como en otros casos, la versión de 1925 (v. fig. 196) carece de ciertos detalles (patas, vientre) de la parte anterior del animal y no diferencia con toda la nitidez necesaria las dos aplicaciones técnicas empleadas en su realización, a pesar de las notables precisiones de la parte posterior.

6) Rep. 27: Bisonte pintado en negro (ABE IX, 5). Se localiza a 3,5 cm. por debajo y a la derecha del anterior y a 227 cm. del suelo (v. fig. 185). Horizontal, mide 42,5 cm. de hocico a nalga. Es una pintura

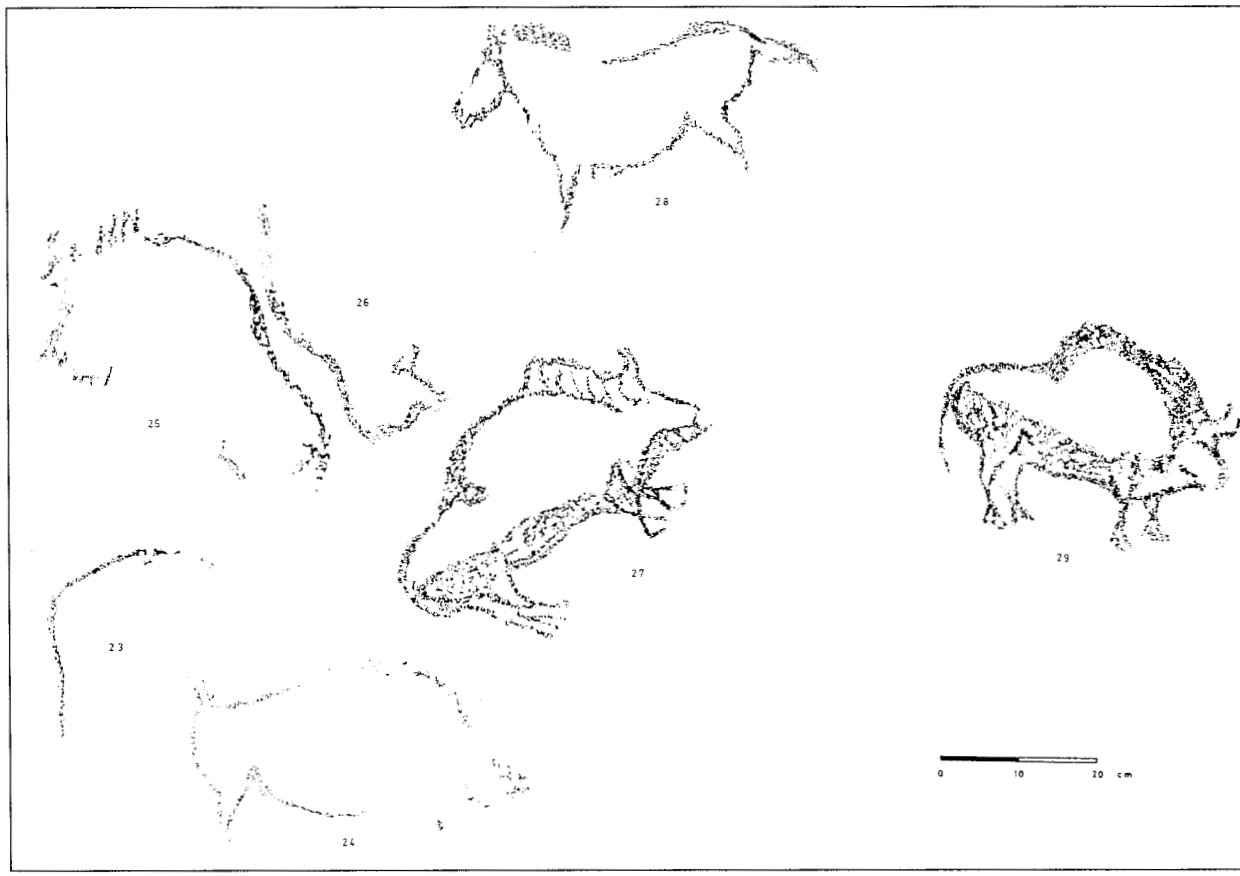
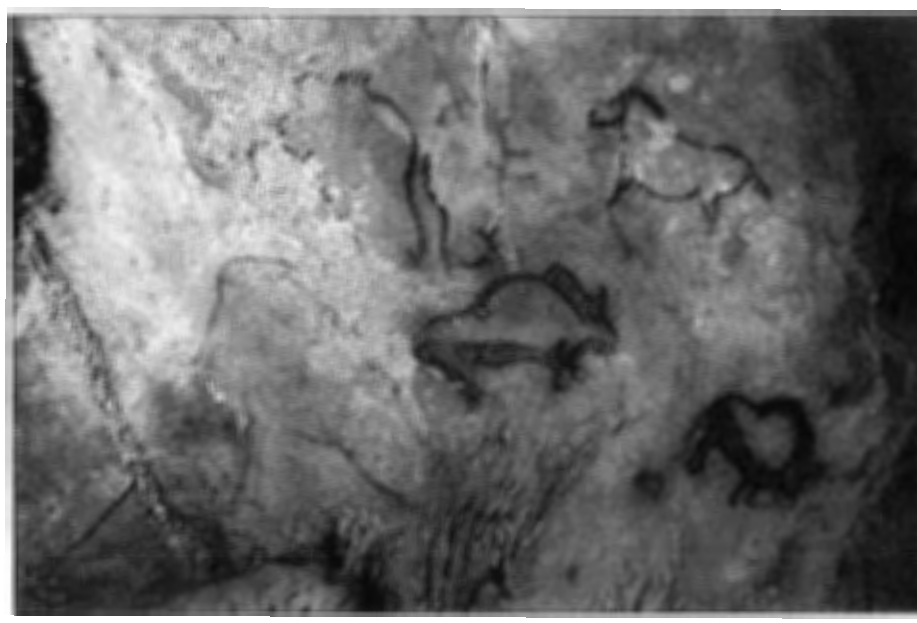


Fig. 185: Santimamiñe, grupo 5, reps. 22 a 32, cámara, panel principal, fase 1, (reps. 23, 24, 25, 26A, 27, 28 y 29).



Fot. 60. Santimamiñe, grupo 5, reps. 23 a 29, "Talde Nagusia", en la "Ganbara".

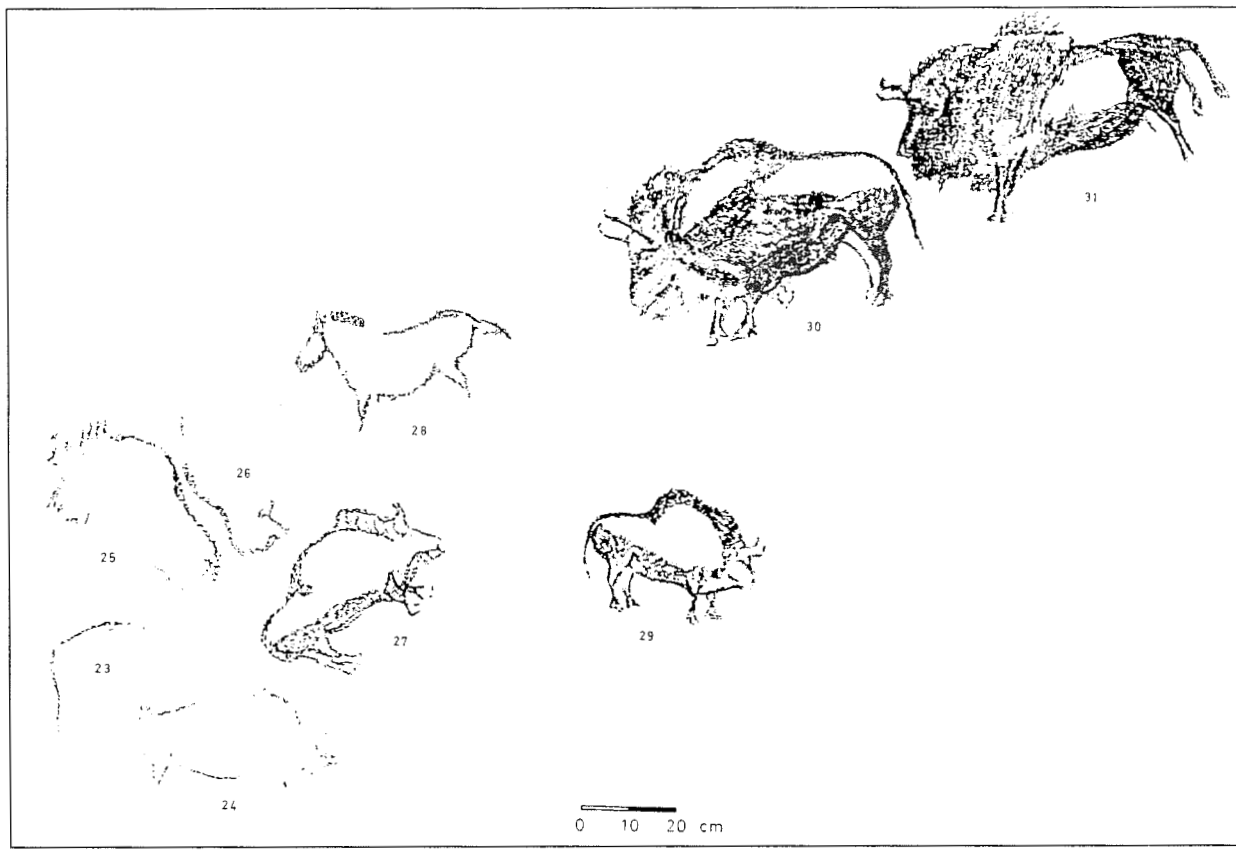
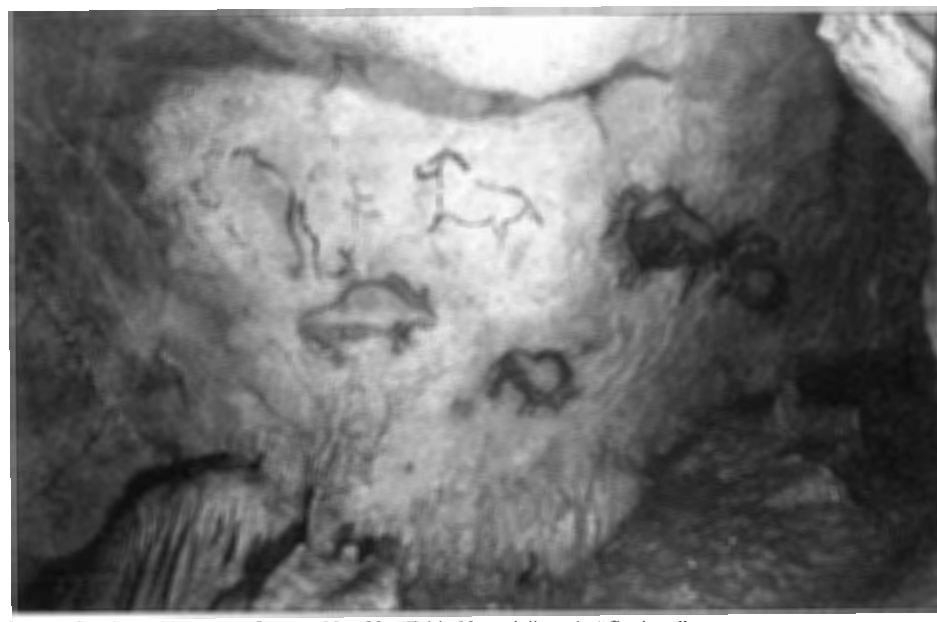
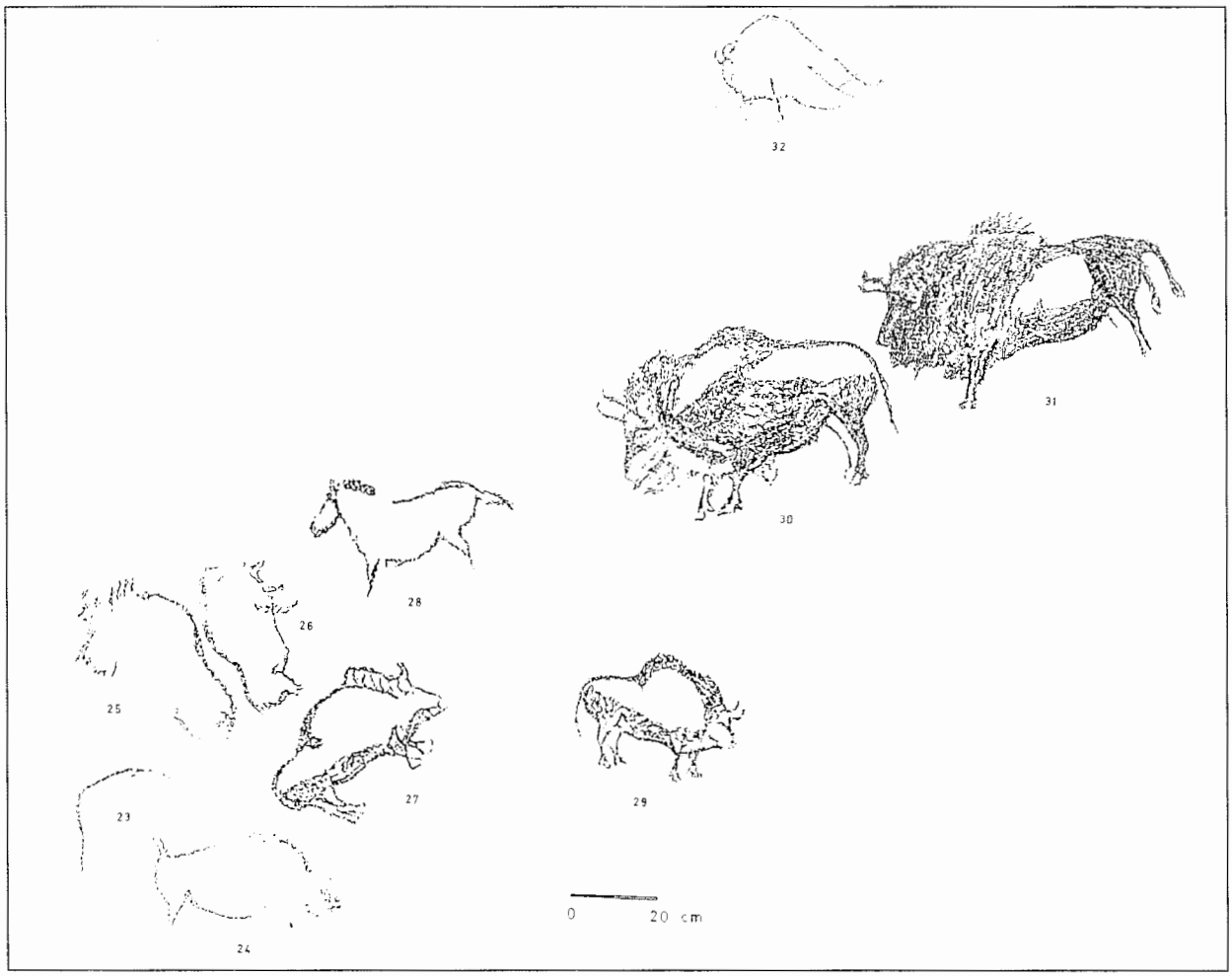


Fig. 186: Santimamiñe, grupo 5, reps. 22 a 32, cámara, panel principal, fase 2 (reps. 23, 24, 25, 26A, 27, 28, 29, 30 y 31).



Fot. 61. Santimamiñe, grupo 5, reps. 23 a 32, "Talde Nagusia", en la "Ganbara".



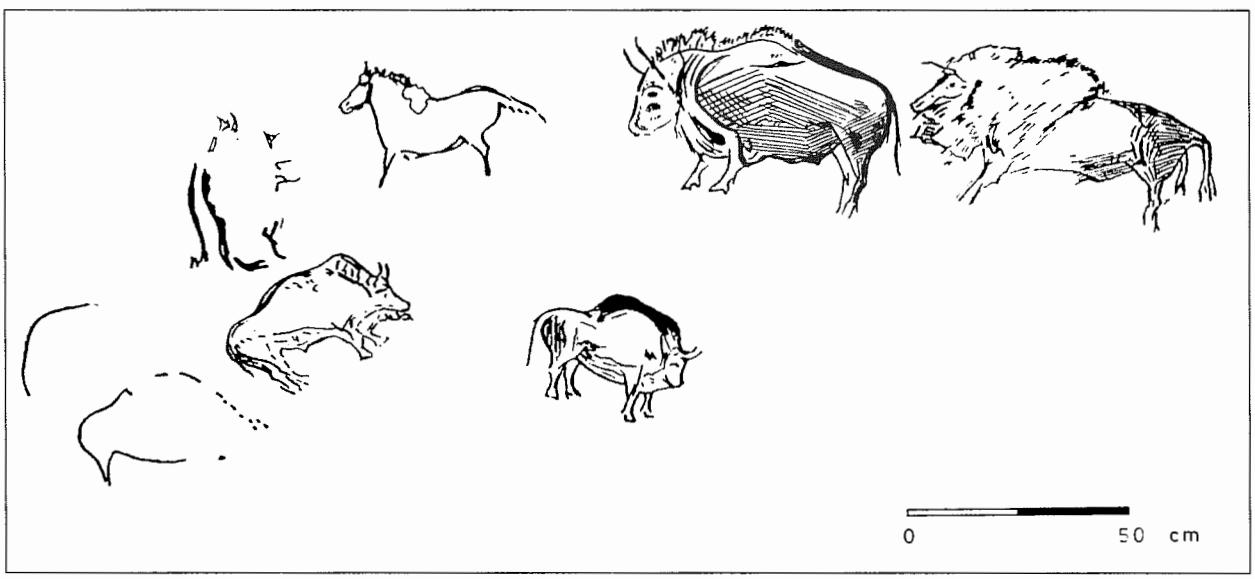
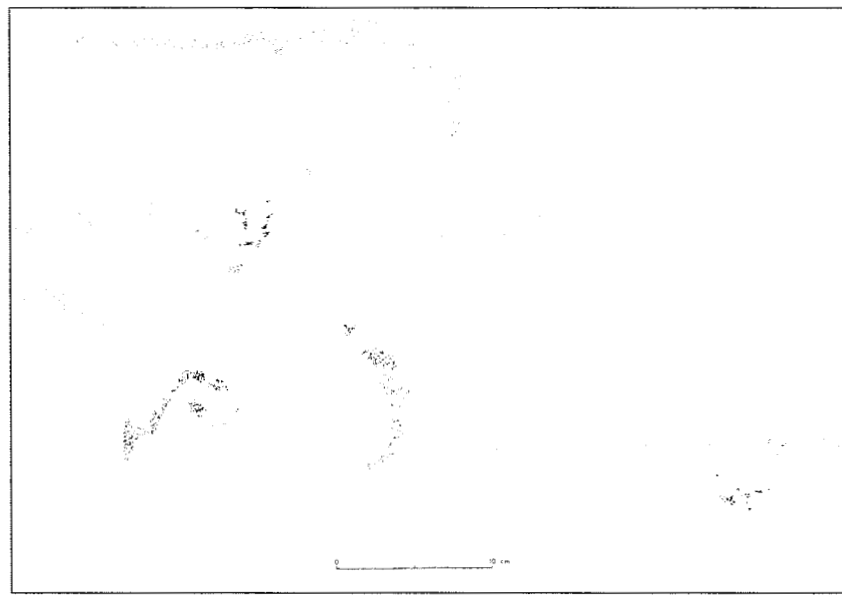


Fig. 187 (sup.): Santimamiñe, grupo 5, reps. 22 a 32, cámara, panel principal, fase 3 (reps. 23, 24, 25, 26A, 26B, 27, 28, 29, 30, 31 y 32).
Fig. 188 (inf.): Santimamiñe, grupo 5, reps. 22 a 32, cámara, panel principal, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº IX).



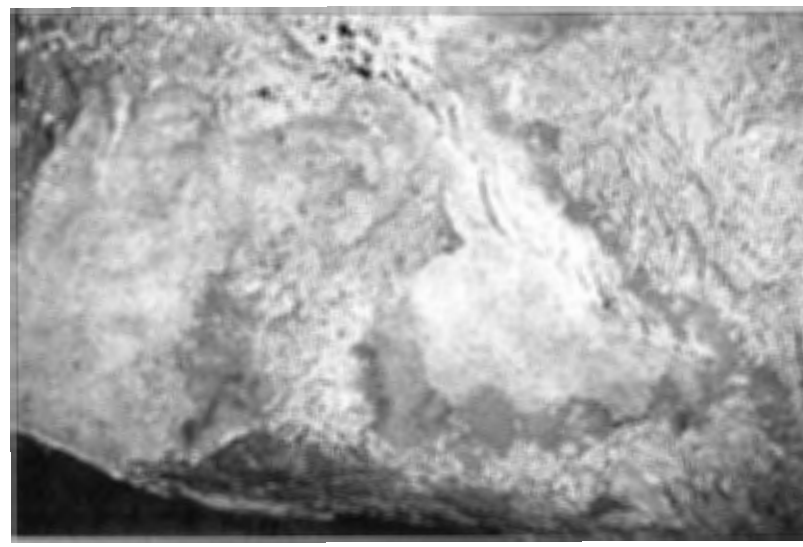
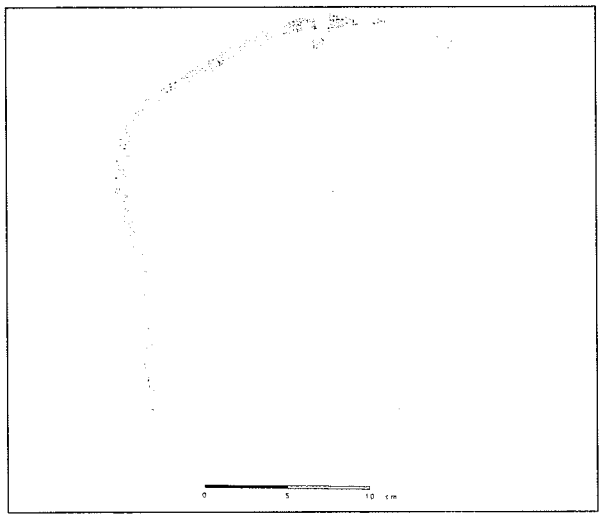


Fig. 189 (sup.): Santimamiñe, grupo 5, rep. 22, restos de figuras pintadas en negro.
Fot. 62 (sobre estas líneas): Santimamiñe, grupo 5, rep. 22, restos figurados pintados en negro.

negra de contorno con modelado o sombreado interior que afecta a la zona comprendida entre las nalgas y el tren delantero dando constancia de diferencia de pelaje. Se ha señalado mediante el ensanchamiento de la línea del perfil la zona de pelaje de la giba, donde además una mancha se extiende hacia el interior. La crinera y la papada se han indicado mediante trazos paralelos que quedan delimitados por una línea exterior. Se ha conseguido resaltar la papada del animal al marcarse las patas en el interior del cuerpo (codillo), (v. fig. 197 y fot. 68). Se señalan dos cuernos, el primero de ellos desde su nacimiento, con doble curvatura, el segundo simplemente arqueado hacia atrás. El ojo, con un trazo que parece marcar el lacrimal; la cola, arqueada hacia adentro, siguiendo el contorno del animal. En las dos patas delanteras se representan las pezuñas desproporcionadamente grandes. Las traseras, por el contrario, son demasiado largas y tienen la pezuñas y quizás el corvejón (las líneas de ambas patas se entrecruzan mostrando la relativa inseguridad del artista). Se ha realizado un sombreado ventral conseguido mediante una profusión de líneas superpuestas, delimitando una zona que cubre la zona inferior del animal desarrollándose



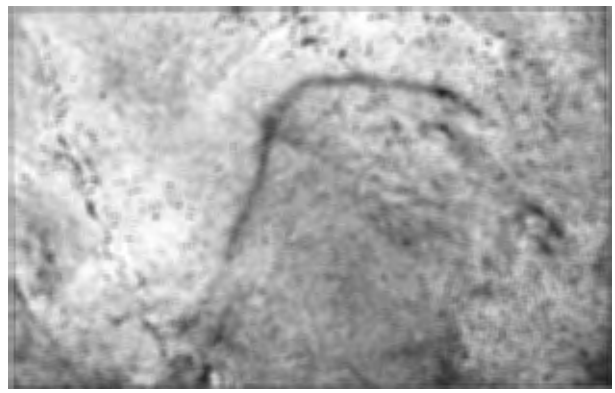
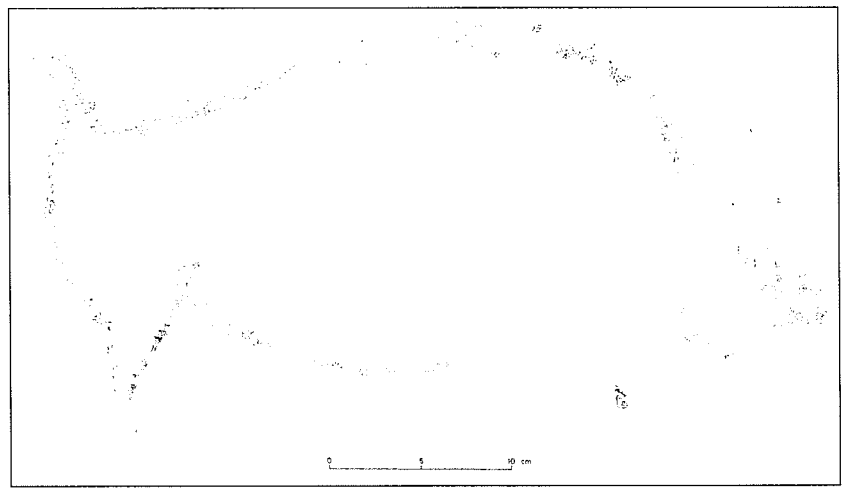


Fig. 190 (izda.): Santimamiñe, grupo 5, rep. 23, panel principal de la cámara, línea dorsal de bisonte pintada en negro.
Fot. 63 (sobre estas líneas): Santimamiñe, grupo 5, rep. 23, línea dorsal pintada en negro.

desde el codillo al nacimiento de cola y nalga. La versión de 1925 carece de la mancha del nacimiento de la giba, lo que es llamativo, dada su claridad. Otros añadidos de aquella, como trazos difusos en la giba se deben sin duda a la no depuración final del dibujo (v. fig. 198).

7) Rep. 28: Caballo pintado en negro (ABE IX, 3). A 18 cm. a la derecha y encima del anterior y a 260 cm. del suelo (v. fig. 185). Mira hacia la izquierda del espectador, hacia la salida de la cámara. Ligeramente levantado de cuartos traseros 15°. Mide de hocico a nalga 38 cm. Es una pintura negra de contorno con ensanchamiento y detalles internos. El animal ha sido realizado en dos momentos, y dada la uniformidad de la técnica empleada podríamos conjeturar que posiblemente por el mismo artista (v. figs. 199 y 200). En el primero se ha realizado la cabeza con el cuello y la línea dorsal, siguiendo un convencionalismo de representación de la forma usual en el arte paleolítico y que observamos en Santimamiñe en el caballo de la antecámara, rep. 7. Las dos líneas de cuello y lomo se han alargado excesivamente por lo que en un momento posterior no se han encajado convenientemente las dos partes del animal, de lo que es muestra la doble línea del lomo y



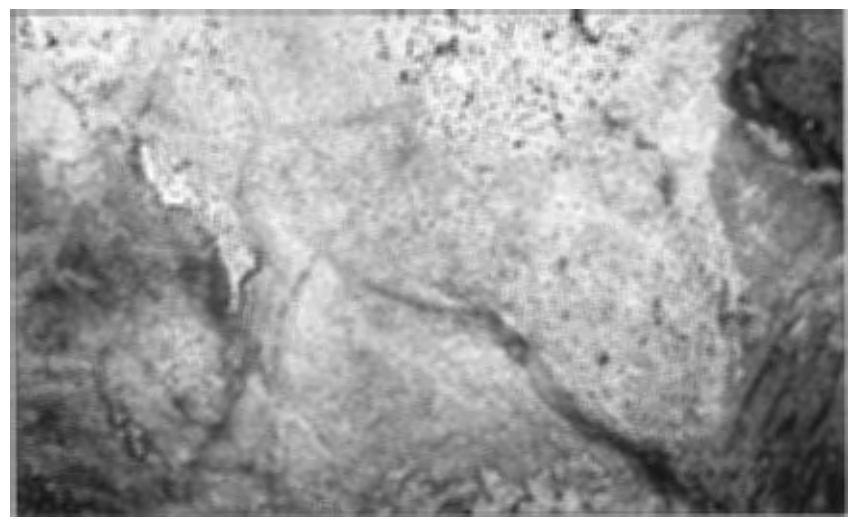
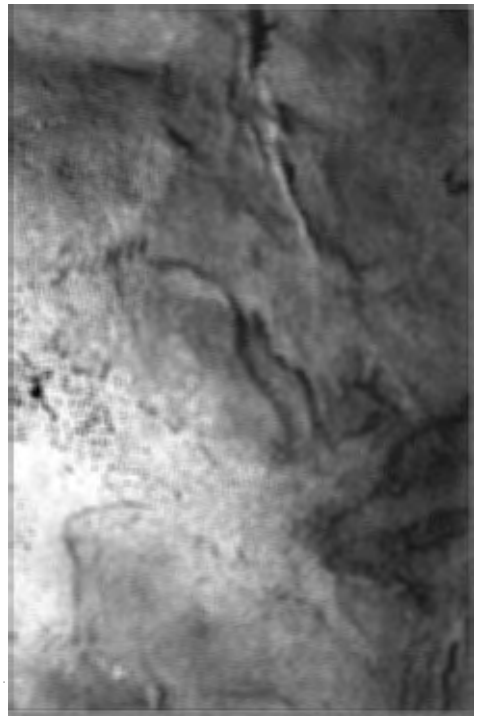
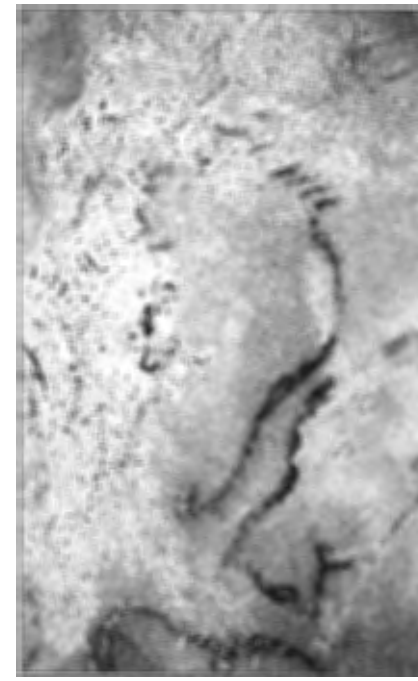
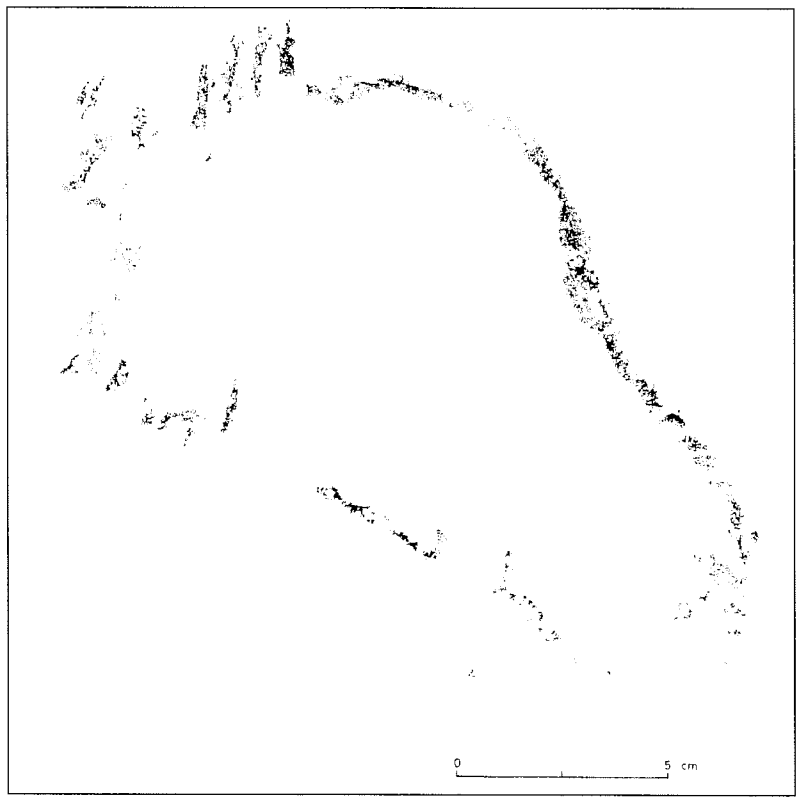


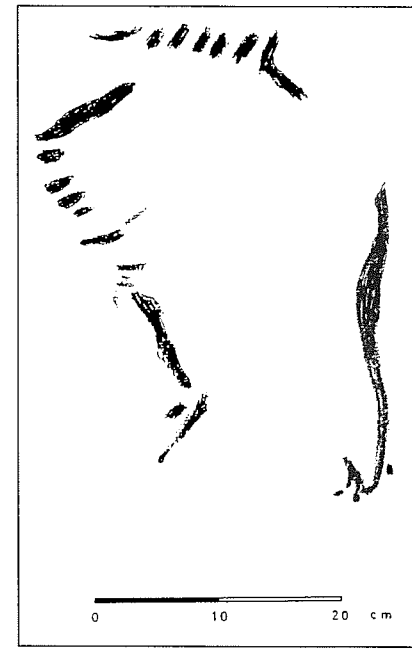
Fig. 191 (sup.): Santimamiñe, grupo 5, rep. 24, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro.
Fot. 64 (inf.): Santimamiñe, grupo 5, rep. 24, bisonte pintado en negro.





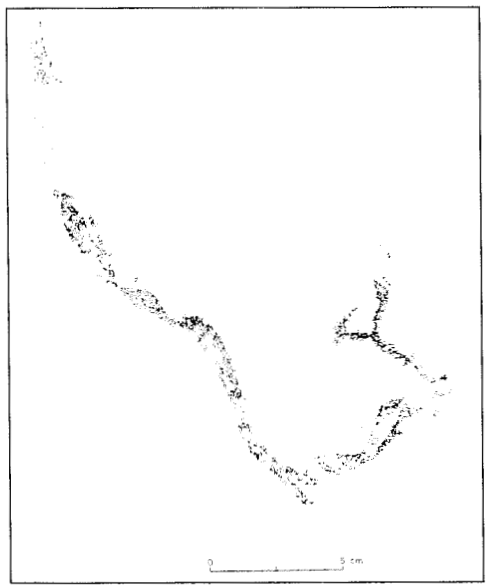


Fot. 65 (sup.): Santimamiñe, grupo 5, reps. 25 y 26, bisontes verticales y en paralelo, pintados en negro.
Fig. 192 (inf.): Santimamiñe, grupo 5, rep. 25, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro.

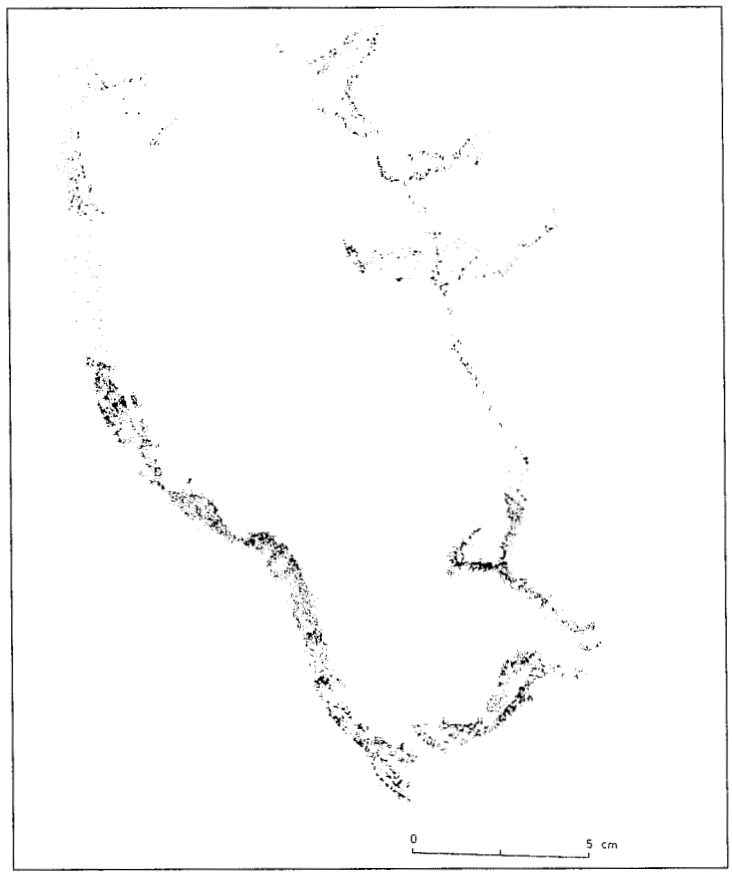


Fot. 66 (sup.): Santimamiñe, grupo 5, rep. 25, bisonte pintado en negro.
Fig. 193 (inf.): Santimamiñe, grupo 5, rep. 25, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº XVIII).





Fot. 67 (sup.): Santimamiñe, grupo 5, rep. 26, bisonte pintado en negro.
Fig. 194 (inf.): Santimamiñe, grupo 5, rep. 26, fase a, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro.



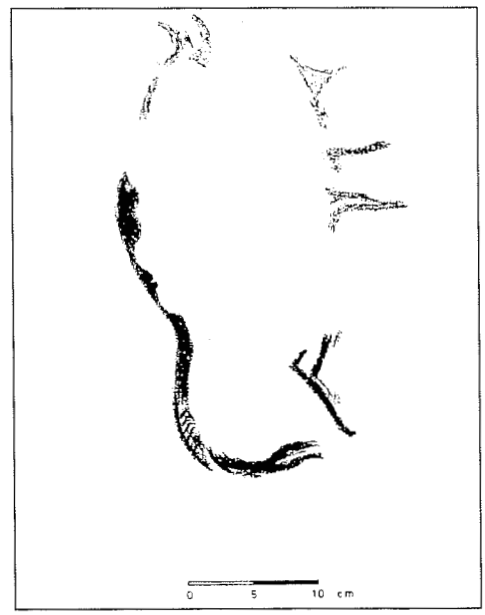
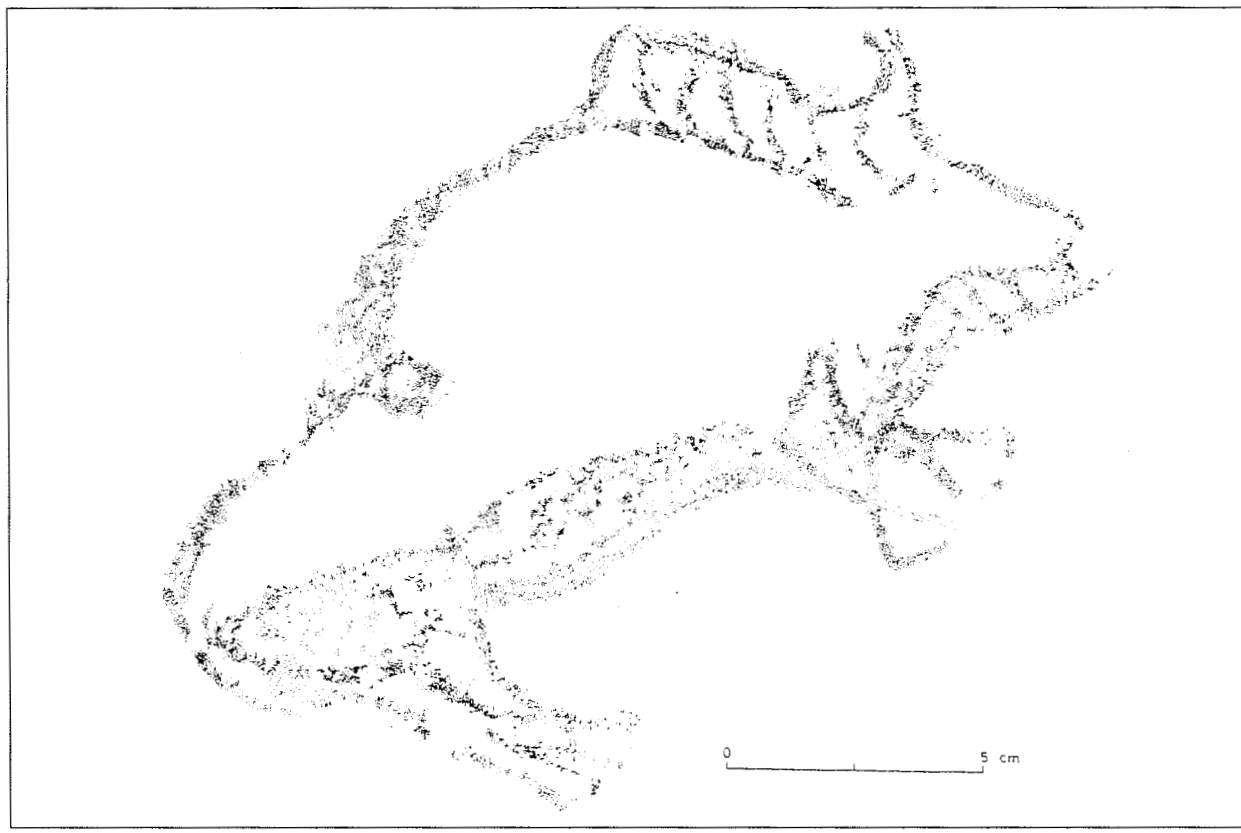


Fig. 195 (sup.): Santimamiñe, grupo 5, rep. 26, fase b, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro.
Fig. 196 (inf.): Santimamiñe, grupo 5, rep. 26, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº IX-6)





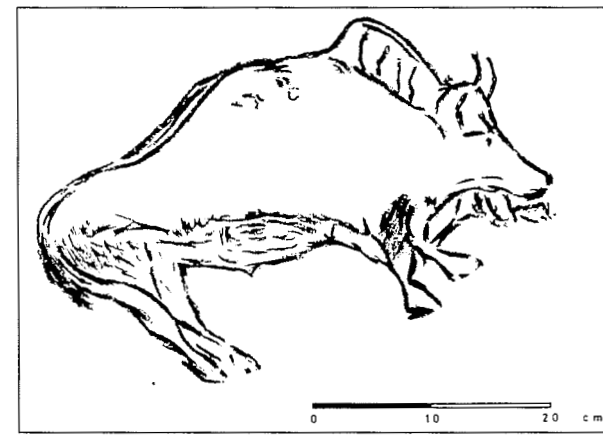


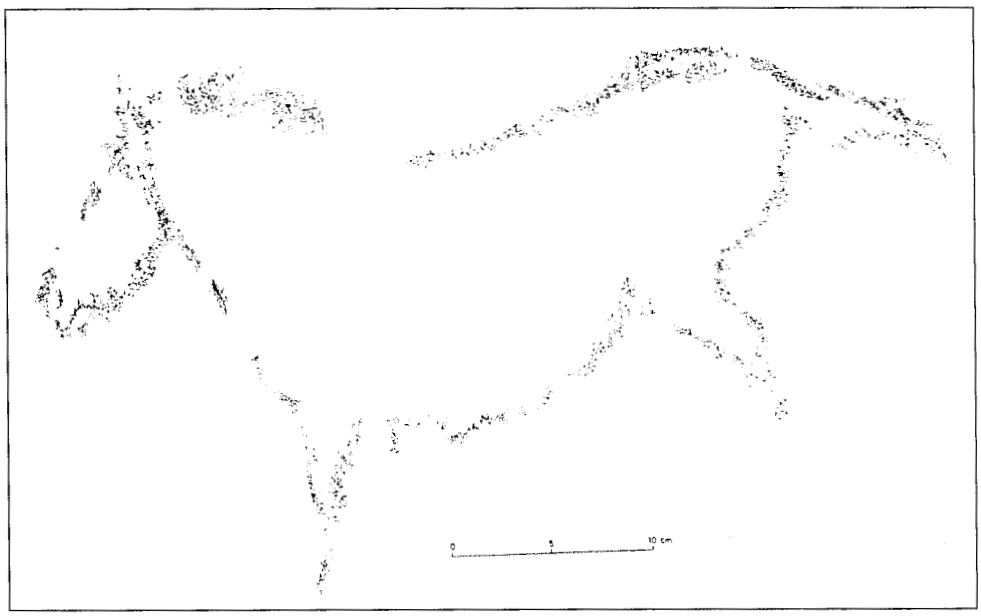
Fig. 197 (sup.): Santimamiñe, grupo 5, rep. 27, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro.
Fot. 68 (izda.): Santimamiñe, grupo 5, rep. 27, bisonte pintado en negro.
Fig. 198 (dcha.): Santimamiñe, grupo 5, rep. 27, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M. Eguren, E. 1925 (nº IX, 5).

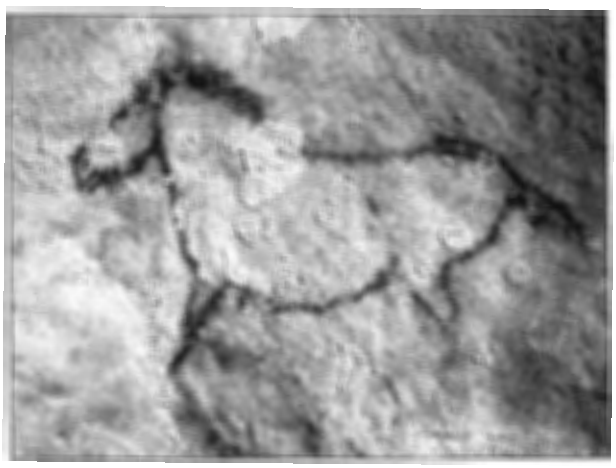
la robustez del cuarto delantero. Una interpretación posible es que se produjo un cambio en el papel del caballo, que hizo necesario completarlo con el cuarto trasero, vientre y patas. Este cambio pudo deberse a la ampliación del panel hacia la derecha con el añadido de dos bisontes. Motivaciones semejantes en ciertas plaquetas inacabadas o con animales mal ensamblados, por un mal cálculo del espacio, se exponen en el caso de Enlène (Bégouën, R.; Briois, F. et Alii 1984/85, 74). De esta manera las intenciones o motivaciones para realizar una acción o repinte pueden ser conjeturadas en algunos casos a través del resultado y



también por las relaciones con el soporte mobiliar o con otras figuras del panel en el caso del arte parietal.

Tiene una cola gruesa no excesivamente caída con representación de pelaje mediante trazos paralelos (v. figs. 199 y 200, con las dos fases interpretadas de elaboración del caballo). Nalga y lomo muy desarrollado, este último con doble trazo de rectificación (v. fot. 69). Se marca la grupa, crinera (con ampliación del trazo), oreja u orejas hacia atrás, frente, ollar, belfos, boca, fauces, cuello, pecho. Una línea de demarcación de la cabeza une fauces y base de oreja. De ella sale otra en forma circular que asemeja un ojo. Pata delantera triangular sin marcar pezuña (?). Paralelo a la pata hay un trazo que puede pertenecer al nacimiento de la otra pata delantera. Con ello puede tener también que ver el saliente del vientre cercano, o quizá representación del sexo. El vientre es redondeado, marcándose el ijar, parece que con ligera ampliación del trazo, en un sombreado puntual. La pata trasera se detalla con el corvejón pero sin la pezuña, acabando en un trazo. Como se puede observar de





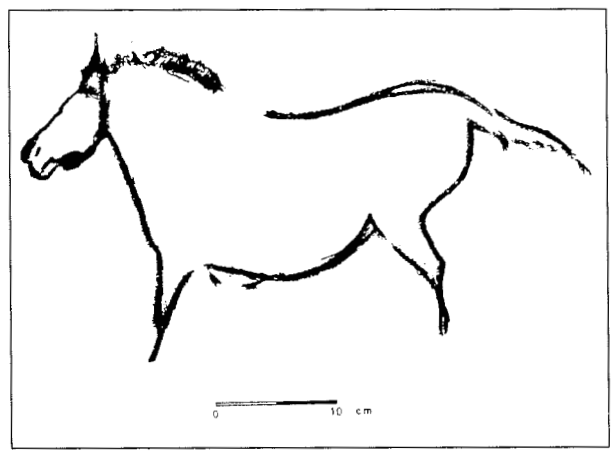
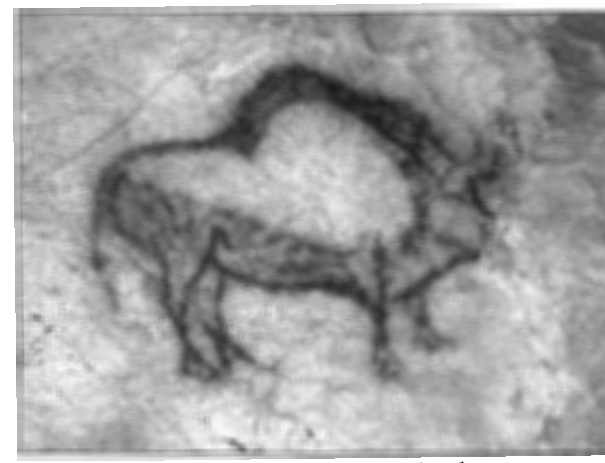
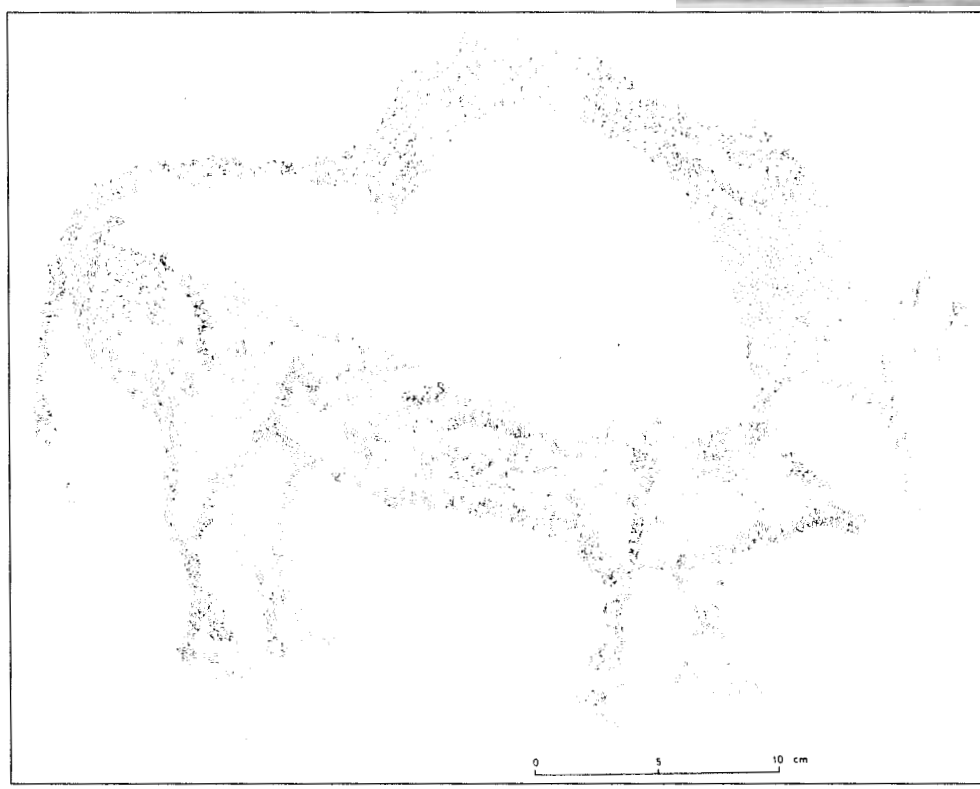


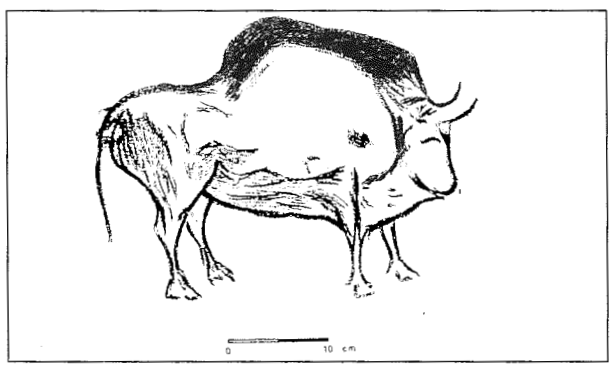
Fig. 199 (sup.): Santimamiñe, grupo 5, rep. 28, fase a, panel principal de la cámara, caballo pintado en negro.
Fig. 200 (central): Santimamiñe, grupo 5, rep. 28, fase b, panel principal de la cámara, caballo pintado en negro.
Fot. 69 (inf. izda.): Santimamiñe, grupo 5, rep. 28, caballo pintado en negro.
Fig. 201 (inf. dcha): Santimamiñe, grupo 5, rep. 28, panel principal de la cámara, caballo pintado en negro, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925, (nº IX, 3)

la comparación con la versión de 1925 (v. fig. 201), el caballo no tiene en la actualidad algunos trazos allí reproducidos en la cara, pecho, pata trasera y cola. Dado que el panel ostenta numerosos desconches de la capa estalagmítica de soporte es factible pensar que se han perdido por desprendimiento de ella (v. fot. 69).

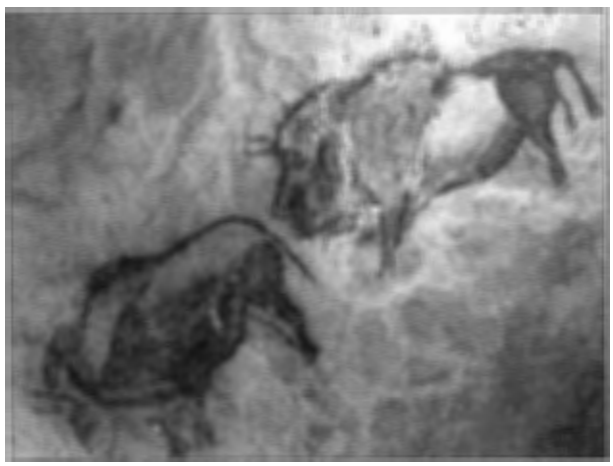
8) Rep. 29: Bisonte pintado en negro (ABE IX, 4). Figura completa. A 37 cm. debajo y a la derecha del anterior (v. fig. 186). En posición horizontal mirando a la derecha del espectador. A 30 cm. de la rep. 27 y a 230 cm. del suelo. Mide 35,5 cm. de hocico a nalga. Se trata de una pintura negra de contorno con ensanchamiento de pelaje, sombreado interior y zona reservada de color. La cabeza está ligeramente perdida, aunque muy detallada: boca, ojo (con dos trazos), dos cuernos arqueados hacia arriba y paralelos, crinera y giba en trazo muy grueso aunque diferenciando ambas (v. fig. 202 y fot. 70). Pintura rellenando desde el nacimiento de la cola hasta la boca comprendiendo nalga, muslo, vientre y papada (esta última marcada en el contorno o silueta) de tal forma que se une esta mancha a la de la crinera-giba en un vértice y lo demás queda reservado, sin pintura. Se han representado las cuatro patas, las más alejadas en un plano superior, en perspectiva correcta. En ellas se marcan las pezuñas demasiado grandes. Las cañas igualmente delgadas y estranguladas a mitad de altura. Se marca el ijar y el vientre tiende a ser rectilíneo. En cuanto a la versión de 1925 (v. fig. 203), ostenta algunas manchas internas que se podrían

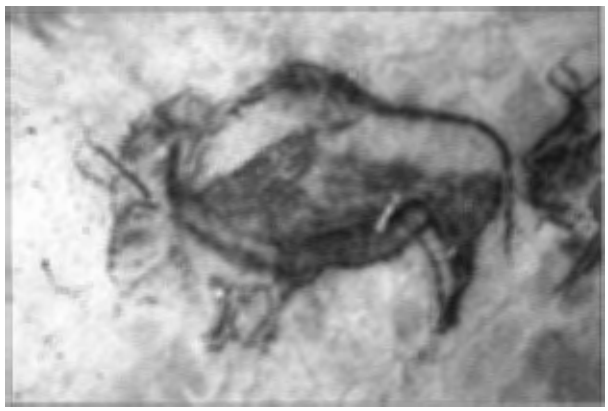


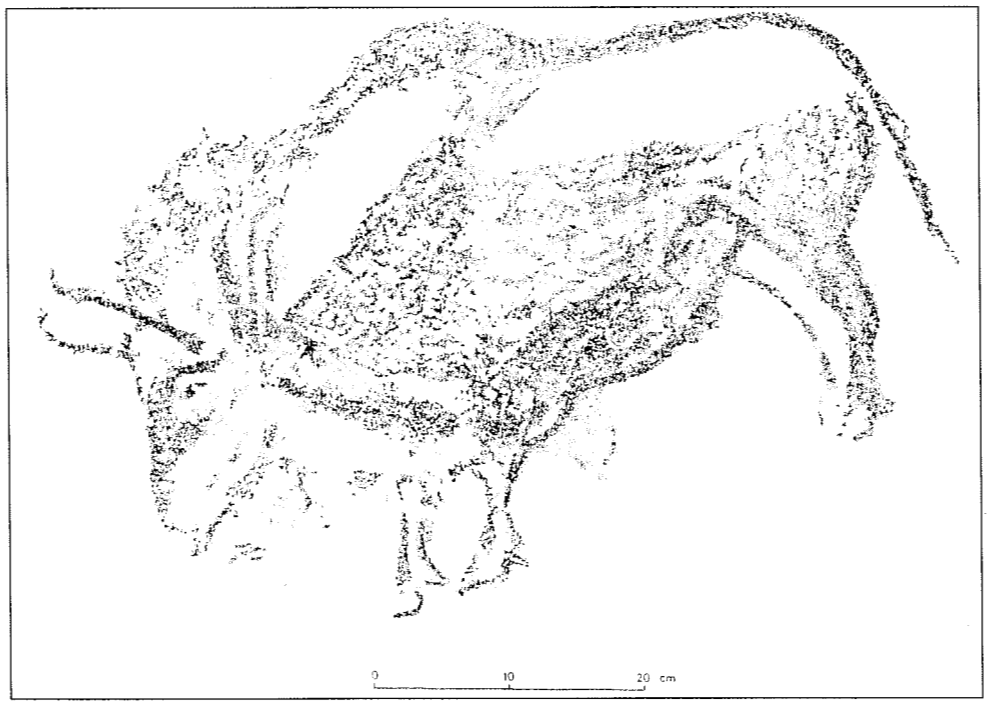




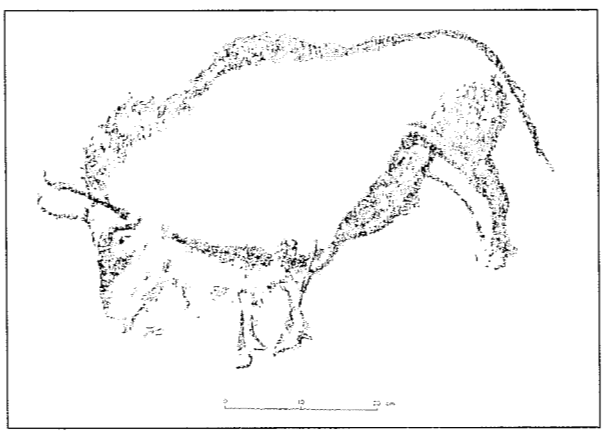
Fot. 70 (sup.): Santimamiñe, grupo 5, rep. 29, bisonte pintado en negro.
Fig. 202 (central): Santimamiñe, grupo 5, rep. 29, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro.
Fig. 203 (inf.): Santimamiñe, grupo 5, rep. 29, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J.M.; Eguren, E. 1925, (nº IX, 4).

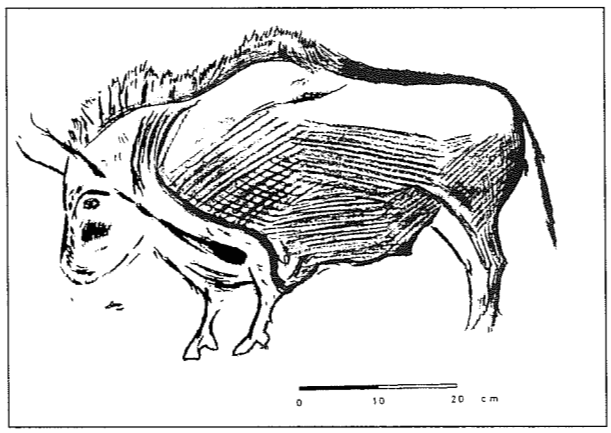






Fot 71: (sup. izda.): Santimamiñe, grupo 5, reps. 30 y 31, sucesivos, bisontes pintados en negro.
Foto 72 (sup. dcha.): Santimamiñe, grupo 5, rep. 30, bisonte pintado en negro.
Fig. 204 (izda.): Santimamiñe, grupo 5, rep. 30, fase b, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro
Fig. 205 (izda. inf.): Santimamiñe, grupo 5, rep. 30, fase a, panel principal de la cámara, reconstrucción del bisonte pintado en negro.
Fig. 206 (dcha. inf.): Santimamiñe, grupo 5, rep. 30, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº IX, 2).





explicar por el carácter inacabado de la misma.

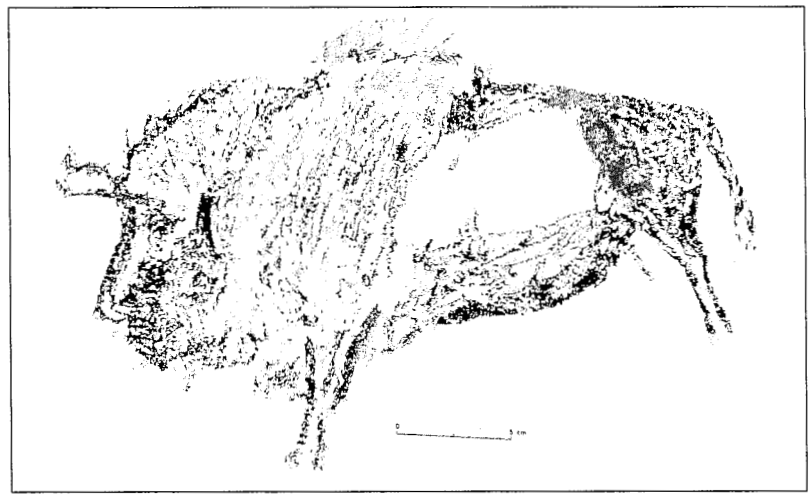
9) Rep. 30: Bisonte pintado en negro (ABE IX, 2). A 27 cm. a la derecha y encima del caballo 28 y a 34 cm. del bisonte 28 (v. fig. 186). Se encuentra a 285 cm. del suelo, ligeramente levantado de cuartos traseros 25°, mira a la izquierda del espectador y forma una composición en sucesión con el siguiente bisonte, dentro del propio panel principal (v. fot. 71). Mide 60,5 cm. de long. Pintura negra de contorno con detalles y sombreado interno (v. figs. 204 y 205). Este sombreado parece realizado en dos fases, para lo que se pueden plantear dos posibilidades: o se han realizado en un tiempo cercano o bien son consecuencia del sombreado del bisonte 31, cuando este es rectificado en su tren trasero. Así, a la primera etapa le corresponde el sombreado de la giba, crinera, sotabarba y línea del codillo al nacimiento del rabo (formando una trama más densa que el resto, lo que evidencia la diferente aplicación en el tiempo). Luego se habría extendido hacia el interior dejando en reserva la zona superior del animal, pecho y cara (v. ap. 3.14, «Los convencionalismos de modelado»). La primera de estas fórmulas se habría ensayado con anterioridad en los bisontes 27 y 29 del mismo panel (v. figs. 197 y 202).

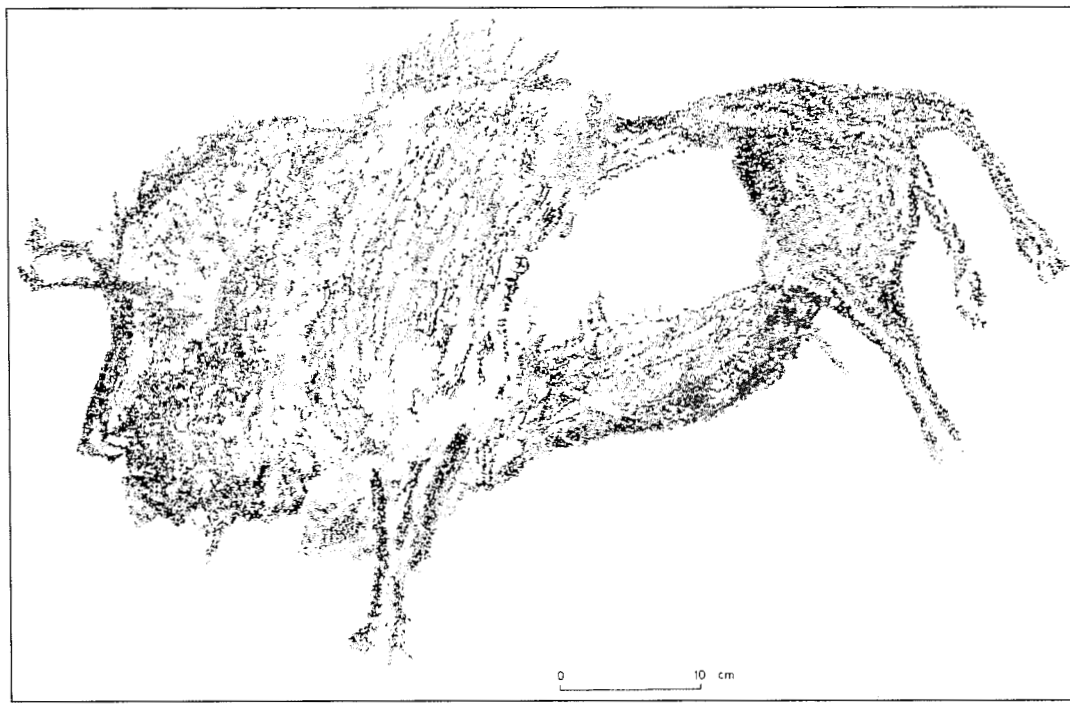
La cola es larga, delgada y colgante. La giba tiene un trazo de mayor anchura, la crinera abundante, cuernos rectos con curva pronunciada en el extremo, el izquierdo trazado en todo su recorrido (v. fig. 204 y fot. 72). Ojo elíptico circundado por zona sin pelaje a partir del cual hacia la cara se desarrolla una zona sombreada triangular. Sotabarba y pelaje de la papada parcialmente perdidos. Patas delanteras con todos los detalles: corneja, casco. Se marca el inicio de la papada. Vientre redondeado con abultamiento representando el sexo. Se marca el ijar. Patas traseras igualmente detalladas, incluso con corvejón, excepto la interior, perdida. La línea de las nalgas no se une a la cola. Se ha sombreado todo el interior excepto dos zonas: entre giba y crinera y en el interior de grupa y lomo. Sombreado triangular en la cara. La versión de 1925 (v. fig. 206) apenas difiere de la actual, salvo en la forma en que se representan ciertos detalles que conducen a la confusión, como la crinera erizada o los haces de líneas del interior del cuerpo haciendo una especie de cuadriculado, y por la poca fortuna al realizar las patas delanteras, sin duda las mejores del colectivo. En la versión actual se añaden algunos detalles significativos en la papada. Además en aquella se considera que el ojo fue grabado, algo que nosotros no hemos podido determinar.

10) Rep. 31: Bisonte pintado en negro (ABE X, 1). Figura completa. A 2 cm. a la derecha del anterior pero más elevado (v. fig. 186). Ligeramente levantado de cuartos traseros 15°. A 305 cm. de suelo. Mira a la izquierda del espectador, a la grupa del bisonte 30. Mide de hocico a nalga 61,5 cm. Es una pintura negra de contorno con modelado interior, restregado y zonas reservadas de color.

Este bisonte tiene una rectificación o corrección y un añadido. La rectificación atañe al cuarto trasero (v. figs. 207 y 208 con la representación de la rectificación). Una serie de rasgos permiten interpretar que lo realiza el mismo artista: la similitud del trazo, la habilidad para encajar el nuevo añadido, la similitud de soluciones empleadas en el rabo, grueso y con el extremo ampliado y desflecado, y el modelo de sombreado extendido al bisonte 30. Para explicar esta rectificación creemos que debe buscarse una explicación interna a la propia representación y por lo tanto puramente estética ya que no observamos ningún elemento externo a la misma interpretable en este sentido. El motivo podríamos relacionarlo con el resultado insatisfactorio del primer repinte, con un cambio de gusto del artista que le lleva a abandonar la fórmula de los bisontes con el cuarto trasero excesivamente pequeño, fórmula que pudo ensayarse con anterioridad en el bisonte 37. Por otra parte, el añadido es bastante posterior en el tiempo y correspondería a la segunda etapa del santuario parietal. La causa puede estar en el propio deterioro de la pintura, pues la correspondiente a la primera fase está profundamente impregnada en la pared. La técnica es distinta: trazos delgados, irregulares, inseguros, aplicados de manera distinta, quizá con un lápiz y no con un pincel, con un instrumento menos flexible. El sentido es distinto, expresionista, pues se quiere abarcar la totalidad de la forma del animal como expresión de su potencia, cuyo máximo exponente es la giba, sin importar que se traspase su línea de contorno, es decir, de una manera más descuidada. Se encuentran estas líneas en todo el interior del cuerpo y traspasan su límite en la sotabarba y giba y crinera especialmente, en un deseo de resaltar más la rotundidad y fortaleza de la parte anterior del bisonte (v. los convencionalismos de representación en la figura 209, con el proceso de realización del animal).

El animal tiene por lo tanto doble cola y doble contorno de lomo y nalga (v. fig. 208 y fot. 73). Ambas colas tienen el final engrosado y desflecado. Se han señalado en el perfil dos ondulaciones correspondientes a la giba y a la crinera, ambas precedidas por dos zonas triangulares rellenas de pintura que se adentran en el cuerpo del animal. Entre ellas y la papada del animal existe un relleno poco denso al que se superponen una serie de líneas delgadas efectuadas con un lápiz duro. Estas líneas aparecen también en el vientre y en la giba traspasan, como en la sotabarba, el contorno del animal. Tiene dos cuernos, el más cercano arranca encima del ojo y es recto para curvarse en su tramo final. El otro, más lejano, sale del contorno, como corresponde en perspectiva y tiene una doble ondulación. Se ha representado el ojo del ani-





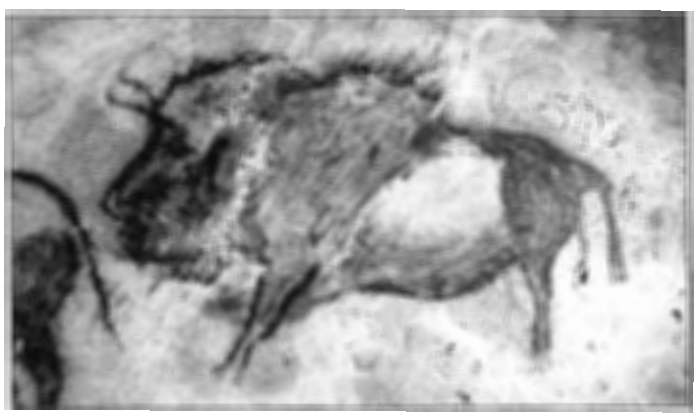
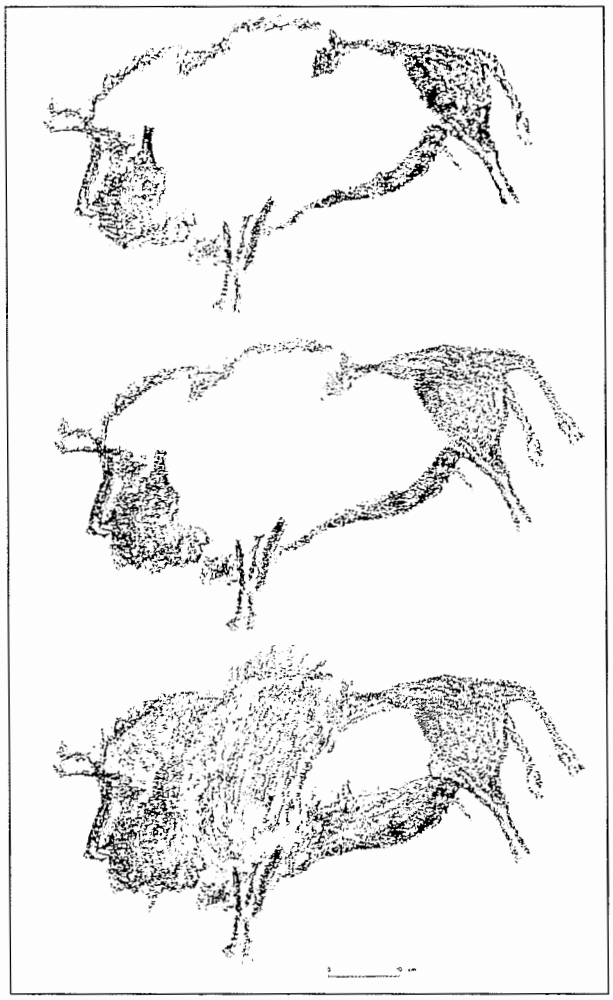
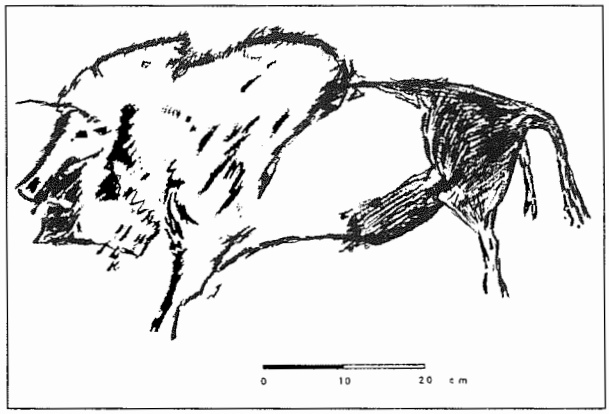
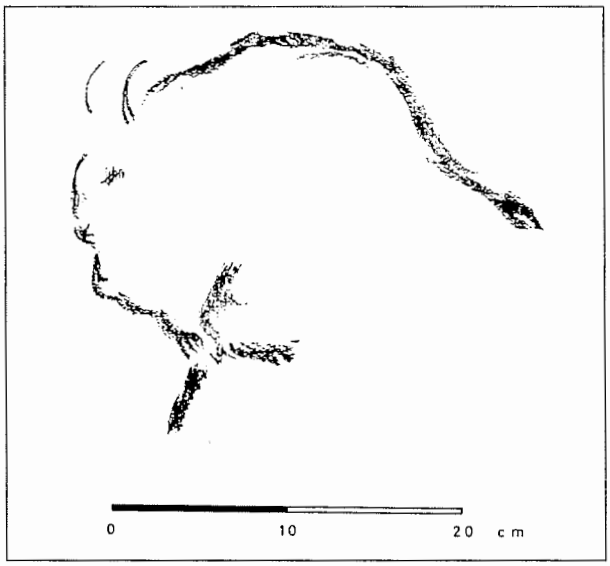


Fig. 207 (sup.): Santimamiñe, grupo 5, rep. 31, fase a, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro.
Fig. 208 (central): Santimamiñe, grupo 5, rep. 31, fase b, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro.
Fot. 73 (inf.): Santimamiñe, grupo 5, rep. 31, bisonte pintado en negro.







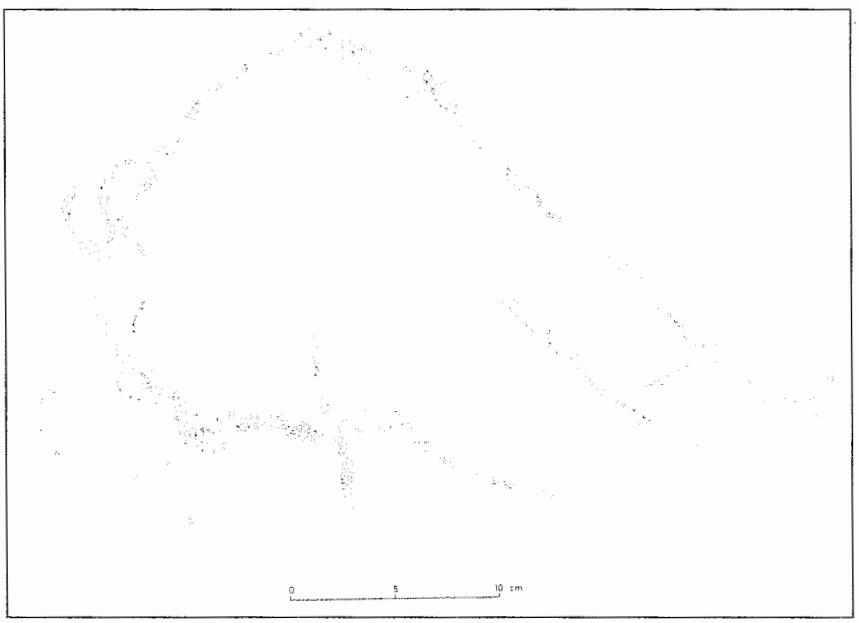
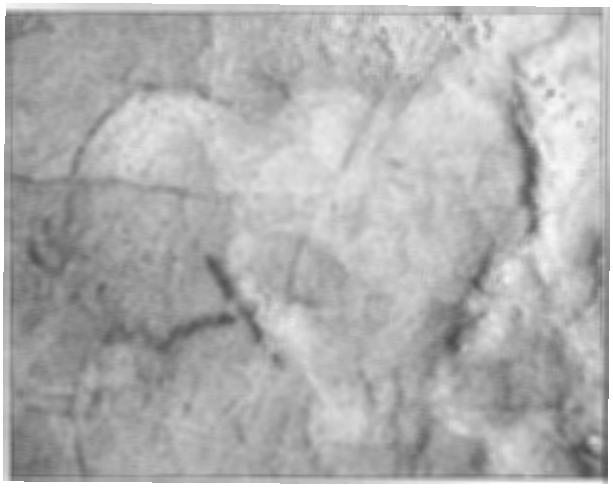


Fig. 209 (sup. izda.): Santimamiñe, grupo 5, rep. 31, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro, reconstrucción de tres fases de realización.
Fig. 210 (sup. dcha.): Santimamiñe, grupo 5, rep. 31, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº IX, 1).
Fig. 211 (inf. izda.): Santimamiñe, grupo 5, rep. 32, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro.
Fig. 212 (inf. dcha.): Santimamiñe, grupo 5, rep. 32, panel principal de la cámara, bisonte pintado en negro, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº XIV).



Fot. 74. Santimamiñe, grupo 5, rep. 32, bisonte pintado en negro.

mal de donde sale una mancha hasta la sotabarba. A la derecha del ojo tiene una mancha más oscura vertical. Todo el cuerpo del animal aparece relleno de color. Se representa igualmente la papada, marcada antes y después de la única pata delantera que posee. Las patas, sin pezuñas, acaban en dos trazos paralelos abiertos. Se insinúa el nacimiento de la segunda pata trasera. Vientre ligeramente convexo relleno hacia el interior en una franja muy ancha. Se determina también el triángulo que marca la giba, el muslo, todo él pintado, y una línea desde la giba a la pata delantera, delimitando una zona sin pintar.

La versión de 1925 (v. fig. 210), se nos aparece claramente inacabada, pues no se ha definido el relleno del cuarto delantero sino de forma muy inconcreta y tampoco se ha terminado el ventral. De la misma manera se podría entender la representación de un solo cuerno. Sin embargo se puede observar alguna fotografía en la que aparece con un solo cuerno y con otros detalles (Leroi-Gourhan, A. 1971 <reedic. de 1986>, 409) (291), de tal manera que parece encontrarse más cerca de la versión de 1925 que de la realizada por nosotros, circunstancia que no deja de ser sorprendente (e inexplicable).

11) Rep. 32: Bisonte pintado en negro (ABE, XIV). Figura incompleta. Es la figura extrema del panel. A 40 cm. encima de la anterior (v. fig. 187). Horizontal y a 360 cm. del suelo, mide 23,5 cm. de longitud, sin contar las líneas posteriores. Es una pintura negra de contorno, con ligera ampliación del contorno muy puntual en giba y quizá sotabarba. Falta del animal el cuarto trasero y el vientre (v. fig. 211 y fot. 74). Sólo se ha representado una pata de las delanteras, consistente en un trazo sencillo, al estilo de las figuras del grupo 7, que se adentra profundamente en el cuerpo, exagerando la mata de pelo de la papada ya de por sí marcada fuertemente. La giba está desproporcionadamente exagerada. Tiene los dos cuernos arqueados hacia atrás. Se ha trazado igualmente la barbilla y el ojo con un trazo arqueado. En la zona posterior del animal aparecen tres líneas paralelas y ligeramente convergentes cortadas por una cuarta que no encajan excesivamente con el animal por lo que las apuntamos con reservas (292). Es llamativa la ausencia de crinera y la hipertrofia de la giba. La versión de 1925 (v. fig. 212) nos muestra claramente lo que es una versión a mano alzada, excesivamente dependiente de la habilidad del ejecutor. Es notorio el cambio en las proporciones del animal y en la colocación de los detalles.

2.3.2.2.3 Grupo 6: representaciones 33 a 36. Lateral izquierdo de la cámara

La primera de las que conforman el grupo, la rep. 33, se localiza a 230 cm. a la derecha del anterior y a 145 cm. del suelo, sobre el reborde de una colada estalagmítica (v. fig. 151, p. 293). El grupo se compone de un caballo, un oso, un ciervo y un macho cabrío, las dos primeras figuras horizontales y las otras dos verticales (v. figs. 213 y la versión de 1925, fig. 214).

1) Rep. 33: Caballo pintado en negro (ABE VIII, 1). Según la memoria de 1925 el animal se había realizado entero excepto la cabeza. En la actualidad la pared se encuentra ennegrecida, por lo que solamente se percibe la curva de la crinera y la zona delantera del vientre (v. figs. 215 y 216). A 185 cm. del grupo 4 y a 145 cm. del suelo. Es la figura izquierda del grupo, en posición horizontal, aunque ligeramente levantado de cuartos delanteros, mirando a la derecha del espectador, hacia el oso (v. fig. 213). Mide 39 cm. de nalga a oreja. Se trata de una pintura negra de contorno. En el interior del cuerpo parecían algunos restos de pinturas según el dibujo de 1925, que pueden ser restos de modelado interno o bien simplemente podrían corresponder a deficiencias de la versión dibujada. Se dibujó todo el contorno del animal excepto la cabeza (perdida), con una pata por par lograda mediante dos trazos paralelos, vientre rectilíneo y nalga y grupa excesivamente saliente (v. figs. 215 y 216). De la cola se conservaba sólo el inicio (Aranzadi, T., Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925, 31).

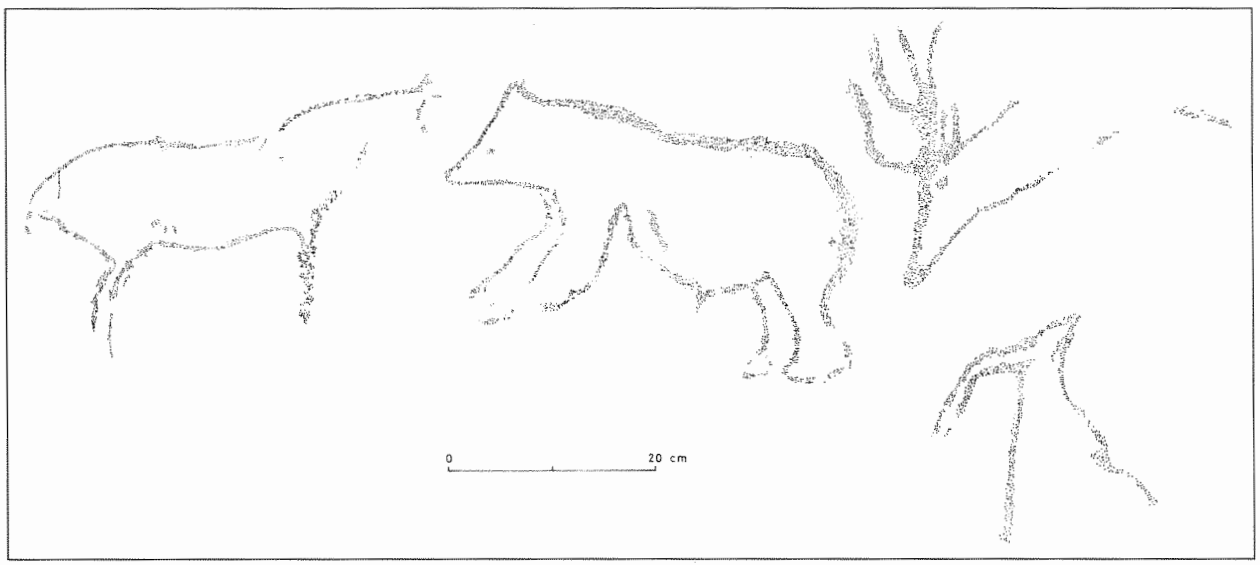
2) Rep. 34: Oso pintado en negro (ABE VIII, 2). A 10 cm. a la derecha del anterior, al que se enfrenta, en la siguiente convexidad del reborde estalagmítico y a 145 cm. del suelo (v. fig. 213). Ocupa en el grupo una posición central, mirando hacia la

(291) Igualmente en Graziosi, P. 1960, aunque en esta obra las figuras de las fotografías se ofrecen, aparentemente, retocadas.

(292) Parecen haberse formado por un arrastre superficial de pigmentos al hilo de las concavidades de la superficie estalagmítica.

izquierda del espectador, hacia el grupo central del santuario. Está ligeramente levantado de cuartos delanteros 15°. Mide de hocico a nalga 39,5 cm. Es una pintura negra de contorno con ensanchamiento dorsal y detalles interiores. Se ha representado todo el perfil del animal, señalando las cuatro patas pero sólo un oreja (v. fig. 217 y fot. 75). El contorno desde la oreja al cuarto trasero, la línea dorsal, es más gruesa que el resto de la figura, poniendo de manifiesto el pelaje del animal. Se ha representado el ojo y el sexo. La línea dorsal tiene una doble inflexión en la grupa de acuerdo a la configuración del animal. Destaca la prominencia del vientre y el detalle de las extremidades del animal (plantas). Paralelo al vientre en la zona anterior ostenta un trazo que puede representar un cambio de coloración del animal. El ennegrecimiento del panel es el responsable de la falta de algún detalle, particularmente en las extremidades (293).

3) Rep. 35: Ciervo pintado en negro (ABE VIII, 3). Se encuentra a 5 cm. a la derecha del oso, en posición vertical y mirando hacia el suelo (v. fig. 213). A 155 cm. del piso de la cueva. mide 35 cm. de hocico a pecho. Se trata de una pintura negra de contorno con detalles interiores. Se ha representado del ciervo el ini-



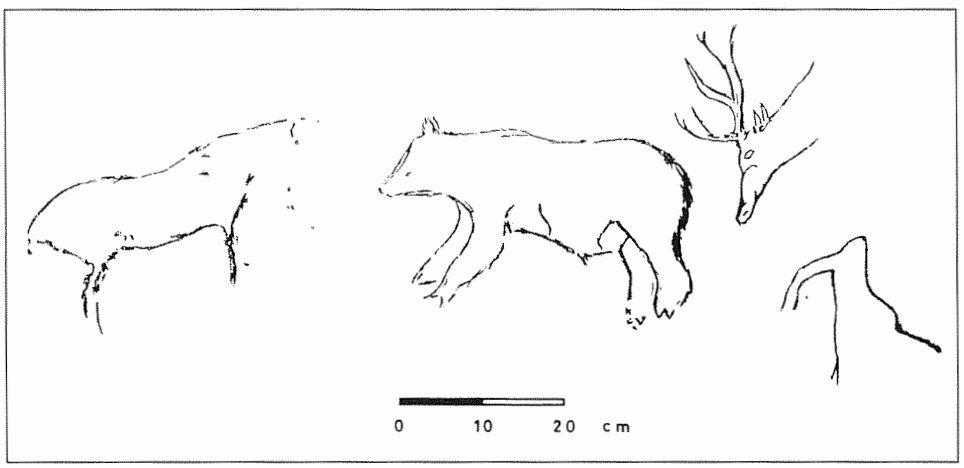
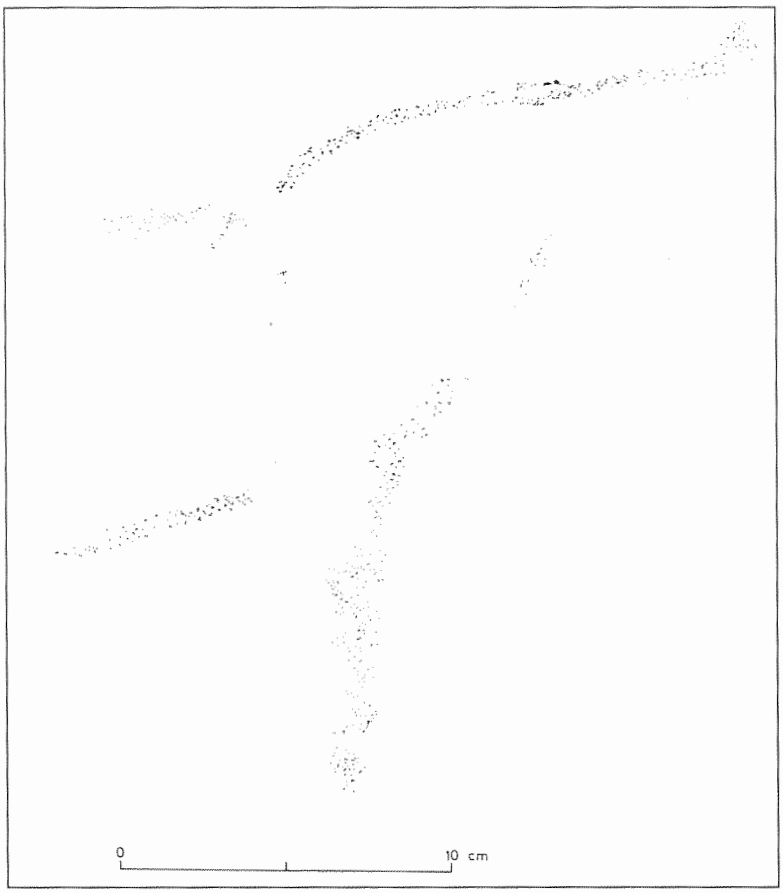


Fig. 213 (sup.): Santimamiñe, grupo 6, reps. 33 a 36 (de izda. a dcha. y de arriba a abajo, respectivamente) lateral izdo. de la cámara –la rep. 33 s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M. Eguren, E. 1925; nº VIII, 1, rectificada parcialmente por nosotros–. Fig. 214 (inf.): Santimamiñe, grupo 6, reps. 33 a 36 (de izda. a dcha. y de arriba a abajo) lateral izdo. de la cámara s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M. Eguren, E. 1925; (nº VIII).

(293) El interés por la especie realizada y su buena conservación hasta tiempos recientes ha llevado a la realización de diferentes versiones. De ellas tienen relevancia, por diferentes motivos, las de Quadra Salcedo, F.; Alcalá Galiano, A. 1918, lám. 1; Breuil, H. 1952, 342; Ripoll, E. 1972a, 33 y la fotografía 118 en la obra de Leroi-Gourhan, A. 1968a.



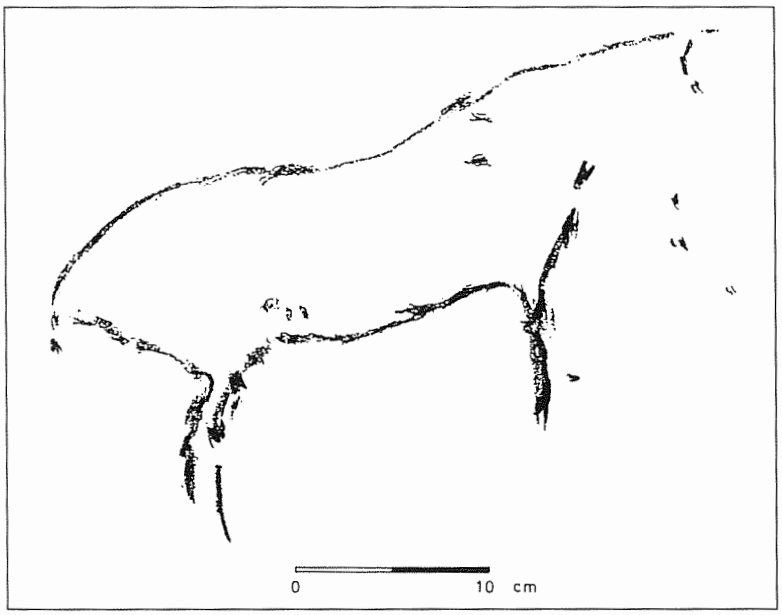


Fig. 215 (sup.): Santimamiñe, grupo 6, rep. 33, lateral izdo. de la cámara, caballo pintado en negro, estado actual.
Fig. 216 (inf.): Santimamiñe, grupo 6, rep. 33, lateral izdo. de la cámara, caballo pintado en negro, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº VIII, 1).

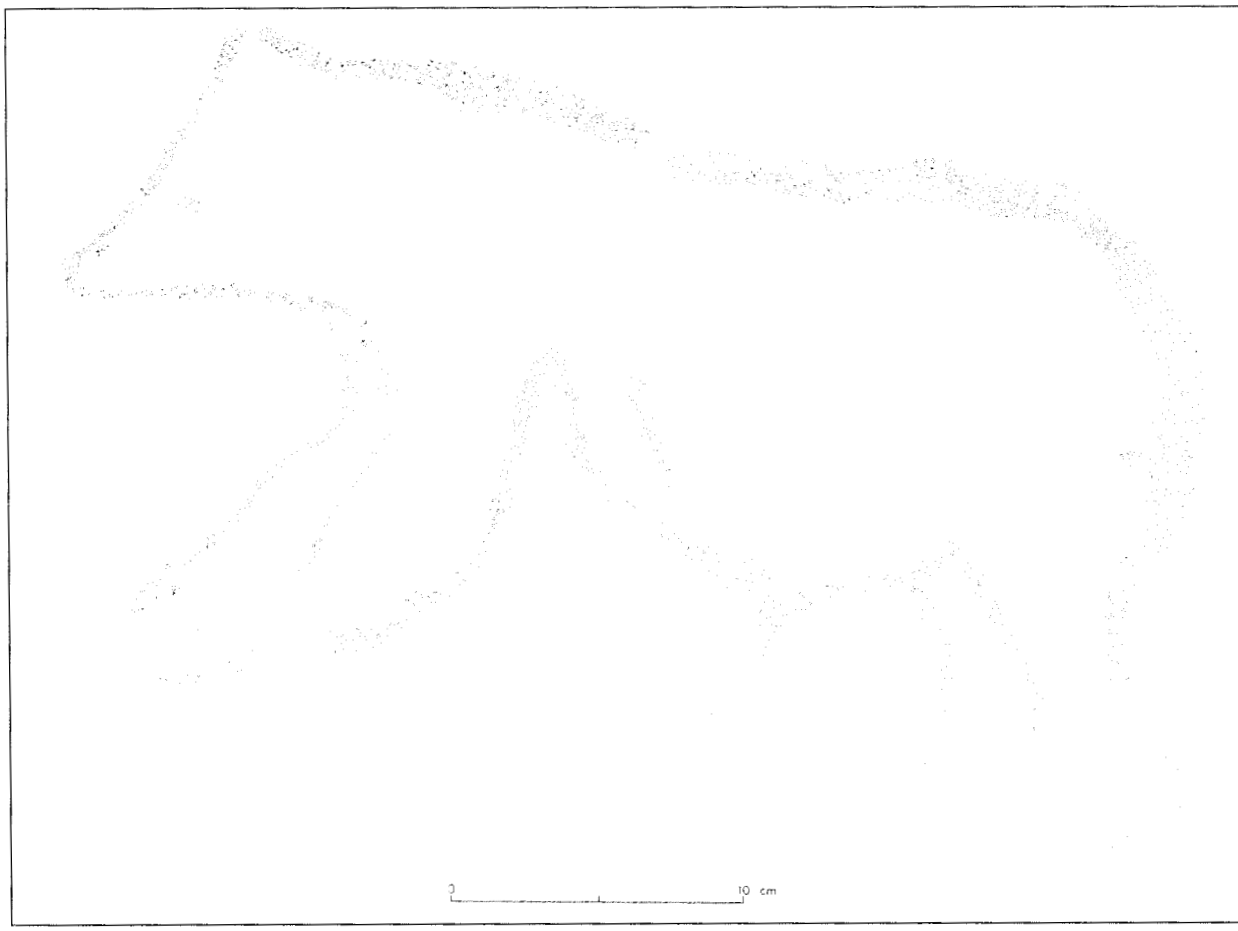
cio del cuello y quizás el pecho, dos orejas, la cornamenta, ojo y hocico del animal, es decir, la cabeza e inicio del tronco del animal (v. fig. 218 y fot. 76).

4) Rep. 36: Macho cabrío pintado en negro (ABE VIII, 4). Figura incompleta. Un poco a la derecha y debajo de la anterior, a 9 cm. del ciervo y a 134 cm. del suelo (v. fig. 213). Se encuentra vertical, mirando al techo, y mide de hocico a dorso 21 cm. Es una pintura negra de contorno. Se ha trazado del macho cabrío la cabeza triangular, cornamenta larga y arqueada en doble trazo paralelo, cuello y pecho, así como el nacimiento de la línea dorsal (v. fig. 219 y fot. 77).

2.3.2.2.4 Grupo 7: reps. 37 a 39. Colada estalagmítica del lateral izquierdo de la cámara

Se localiza en la misma pared que el anterior, a 51 cm. a la derecha, a menor altura sobre el suelo (la rep. 38, a 95 cm.) y aprovechando la concavidad de una colada estalagmítica (v. fig. 151, p. 293). Se compone de tres bisontes verticales, dos mirando hacia abajo y el otro hacia arriba (v. fot. 78). Interpretamos que se han realizado en dos momentos diferentes, correspondiendo el 37 al segundo de elaboración del santuario y los otros dos a lo que parece la única escena del santuario (v. figs. 220, 221 y 222, con las diversas fases y versiones).

1) Rep. 37: Bisonte pintado en negro. Es el animal superior izquierdo del grupo (v. fig. 221). Se encuentra a 140 cm. del suelo. Está vertical mirando hacia el suelo y paralelo a la rep. 37. Le faltan la cabeza y el pecho que interpretamos más adelante que no fueron realizados, dada la deficiente construcción de la representación. Mide 37,5 cm. de nalga a extremo superior. Es una pintura negra de contorno con ensanchamiento de pelaje. Falta del perfil del animal la cabeza (v. fig. 223 y fot. 79). El cuarto trasero en relación al resto del animal está desproporcionado. La cola aparece levantada y vuelta. Sólo tiene una pata por par. De la trasera únicamente se ha hecho un trazo, marcando el ijar mediante una zona ancha coloreada. La



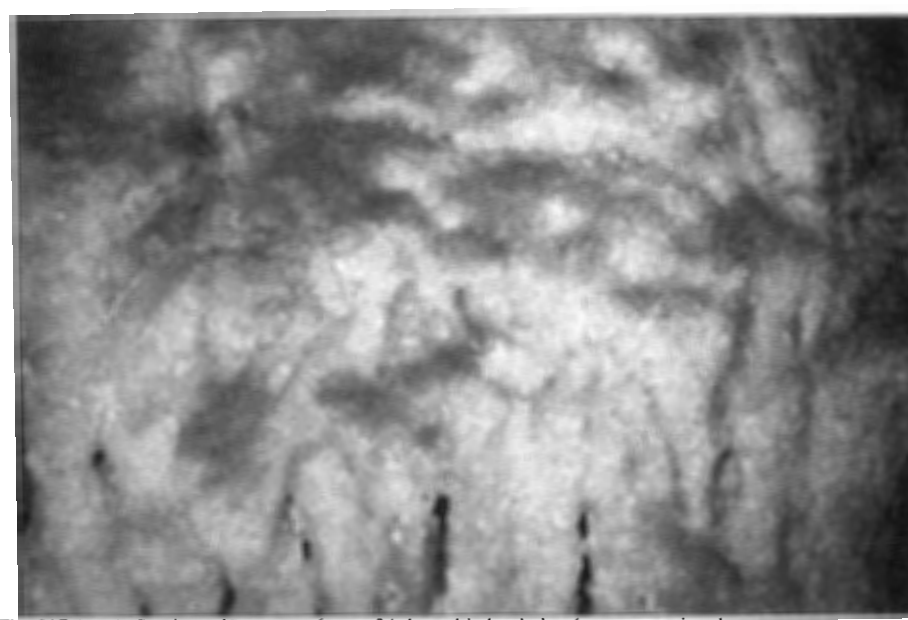
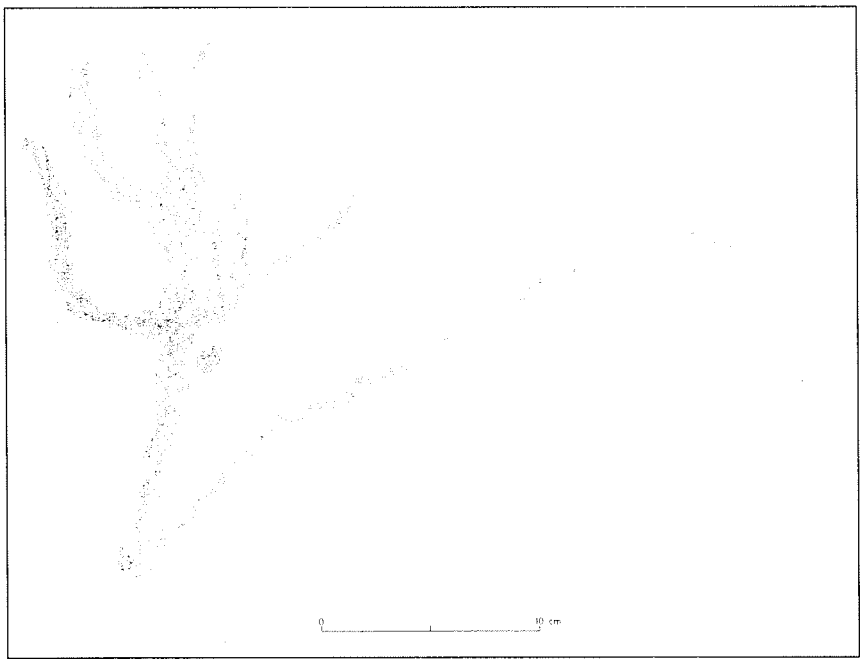


Fig. 217 (sup.): Santimamiñe, grupo 6, rep. 34, lateral izdo. de la cámara, oso pintado en negro.
Fot. 75 (inf.): Santimamiñe, grupo 6, rep. 34, oso pintado en negro, "Ganbara", lateral izquierdo.



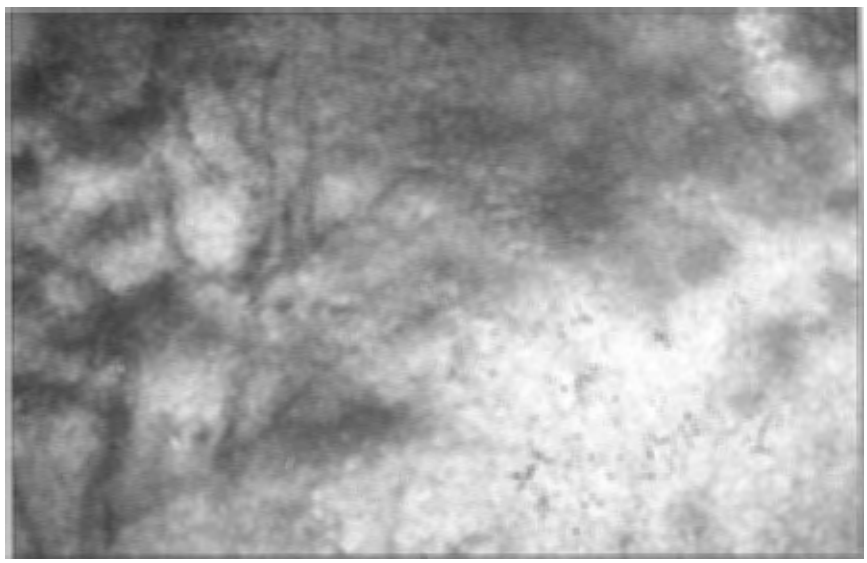
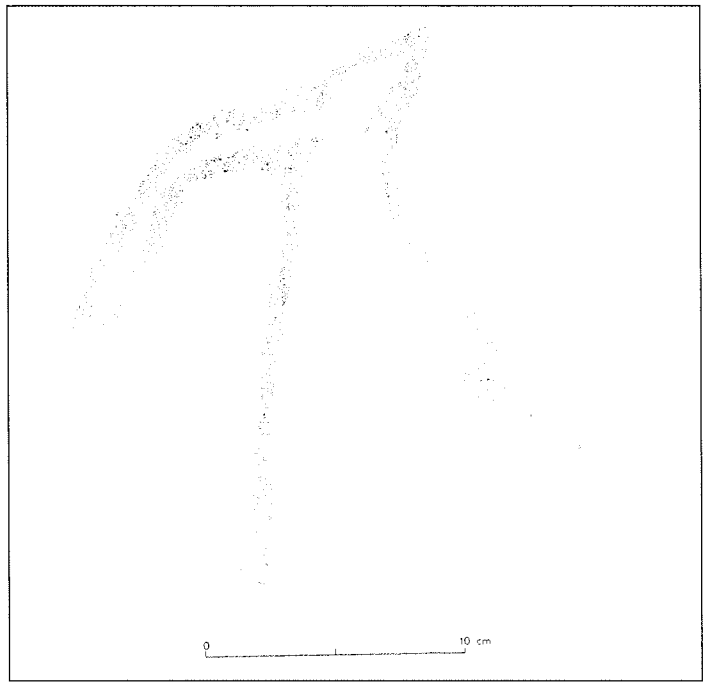


Fig. 218 (sup.): Santimamiñe, grupo 6, rep. 35, lateral izdo. de la cámara, ciervo pintado en negro.
Fot. 76 (inf.): Santimamiñe, grupo 6, rep. 35, ciervo pintado en negro.

delantera, más proporcionada, carece igualmente de detalles y penetra profundamente en el cuerpo del animal. Se une además al cuerpo formando una mancha triangular. La línea de la giba es más ancha y acaba en unos trazos delanteros tan desmañados que no se pueden interpretar de ningún modo, con una doble curvatura que recuerda el perfil fronto-nasal y la sotabarba, mal colocada. Tiene algún resto de pintura en el interior del animal. La versión de 1925 (v. fig. 222) es relativamente semejante, aunque no concreta la zona de la cabeza y representa otros trazos sobre la crinera.

2) Rep. 38: Bisonte pintado en negro (ABE VII, 2). A 3,5 cm. a la derecha del anterior y paralelo a él (vertical), mirando hacia el suelo y enfrentado a la rep. 39 (v. fig. 221). Se encuentra a 137 cm. del suelo. Está completa y mide de hocico a nalga 33,7 cm. Se trata de una pintura negra de contorno con ensanchamiento de la misma y algunos detalles mediante tintas planas. Sólo falta para completar la figura una pata trasera (v. fig. 224 y fot. 80). De la otra trasera no se marcan los detalles y las delanteras están formadas por trazos sencillos de los que sobresale más el que representa a la pata más alejada, en perspectiva errónea. Se ha marcado el ijar y el vientre se ha hecho mediante una doble ondulación. En línea más ancha aparecen la giba, el tupé, sotabarba (rellena de color) y papada. Se señalan dos cuernos arqueados hacia atrás en perspectiva de tres cuartos, el ojo, las fauces y el sexo. En su interior tiene una línea arqueada que representa el límite de dos zonas de pelaje distinto. La cola, levantada y caída, marcando un ángulo recto. En consecuencia, se produce una clara exageración de la mitad delantera del animal. La versión de 1925 (v. fig. 222) tiene alguna inconcreción en el lomo y en el sombreado lineal interno, determinado por un trazo ventral.

3) Rep. 39: Bisonte pintado en negro (ABE VII, 3). Se localiza verticalmente y afrontado con el anterior del que le separan 0,5 cm. y a 98 cm. del suelo (v. fig. 221). Mide 32,5 cm. de hocico a nalga. Es una pintura negra de contorno con ensanchamiento de pelaje y zonas rellenadas de color mediante tintas planas en tupé y cola. Se ha trazado todo el perfil del animal, incluyendo una pata por par, pero sin los cuernos (v. fig. 225 y fot. 81). Tampoco se señala el ojo, aunque hay algún resto en la zona que podría ser el indicio de que se ha perdido. Las patas, como en los anteriores, se componen de una simple línea sin detalles de pezuñas. Ambas penetran profundamente en el cuerpo.



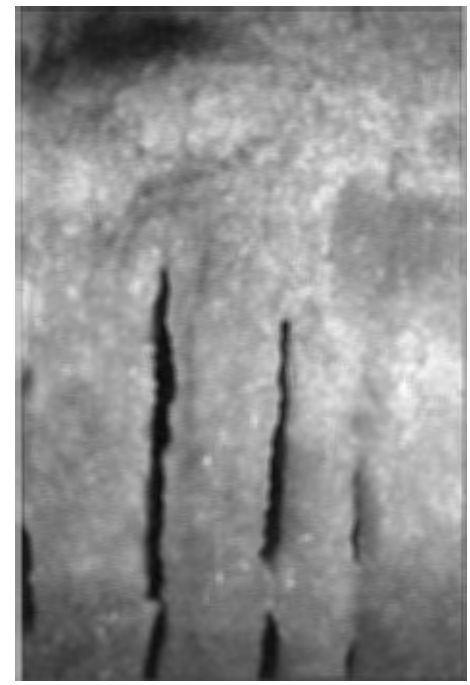


Fig. 219 (izda.): Santimamiñe, grupo 6, rep. 36, lateral izdo. de la cámara, macho cabrío pintado en negro.
Fot. 77 (dcha.): Santimamiñe, grupo 6, rep. 36, macho cabrío pintado en negro.

Además el arqueamiento de grupa y giba y la posición del cuarto trasero dan a entender que el animal está echado. La cola gruesa, rellena de color y caída. La giba está despejada por dos zonas, anterior y posterior, donde el trazo pintado se ha ensanchado considerablemente. El tupé, muy grande, también se ha rellenado con pintura negra. Se han marcado cara y barbilla. En la versión de 1925 (v. fig. 222) no se engruesa la línea dorsal pero la pata trasera aparece más larga, por lo que se podría deducir que se ha perdido.

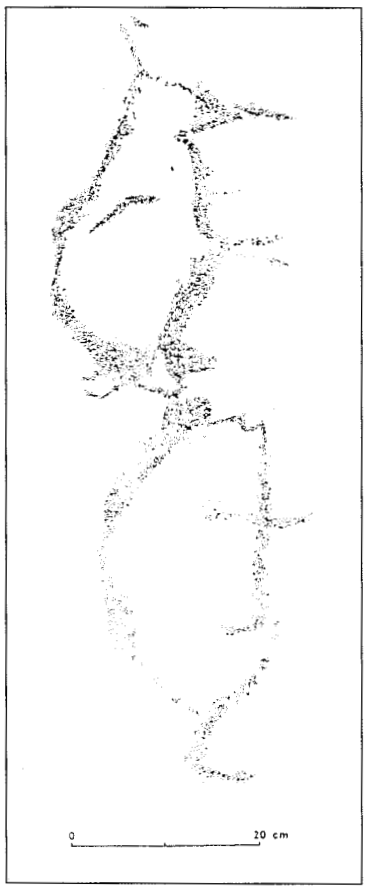
2.3.2.2.5 Grupo 8: reps. 40 y 41. Pared del fondo de la cámara

Se localiza en la pared del fondo de la cámara, enfrentado al grupo central del santuario, a 153 cm. del suelo y a 106 cm. del grupo anterior. Ocupa un nicho, por lo que su visión completa es difícil (v. fig. 151, p. 293). La pared está muy deteriorada (deterioro cuya causa pudimos observar a la hora de realizar los calcos (294) por lo que la interpretación exacta de la figura superior es imposible (v. fot. 82).

1) Rep. 40: Restos de pintura negra, bisonte (?) (ABE XI). Es la figura superior de las dos, prácticamente tangente con la otra (v. fig. 226). Es una pintura negra en posición horizontal que parece representar, con toda clase de reservas, una cabeza y unos pocos restos aislados de bisonte (v. fot. 82). Se aprecia vagamente la cabeza con el ojo, uno o dos cuernos y la cara rellena de color. Aparecen otros restos a la derecha sin que pueda precisarse más a causa del deterioro de la pared. Mide de extremo superior a inferior 20 cm.

2) Rep. 41: Bisonte pintado en negro (ABE XI). Figura incompleta, perdida por deterioro de la pared donde se asienta y por crecimiento estalagmítico. Debajo y tangente a la anterior, se encuentra horizontal a 153 cm. del suelo, mirando a la izquierda del espectador. Mide de base de cuernos a lomo 75 cm. Es una pintura negra de contorno y relleno. Se aprecia el cuarto delantero del animal: giba, crinera, dos cuernos, ojo, cara, casi perdida bajo una capa estalagmítica, sotabarba y patas delanteras (v. fig. 226 y fot. 83). La doble línea dorsal podría ser una parte de la figura superior. En todo caso la figura se detalla con una cierta complicación del perfil, como es patente en la inflexión de la crinera y posiblemente en la giba, parcialmente perdida, y con un sombreado interior desde el ojo a la sotabarba semejante al del bisonte 31 del panel principal. En la giba también aparece una zona rellenada de color, como en la cara de la figura superior. En la versión de 1925 (v. fig. 227) observamos la carencia de una serie de detalles que aparecen en la actualidad con nitidez.

(294) La alteración era consecuencia de la manipulación, con los dedos, que efectuaban los guías eventuales de la cueva en la pared con la finalidad de demostrar el deterioro de la misma.





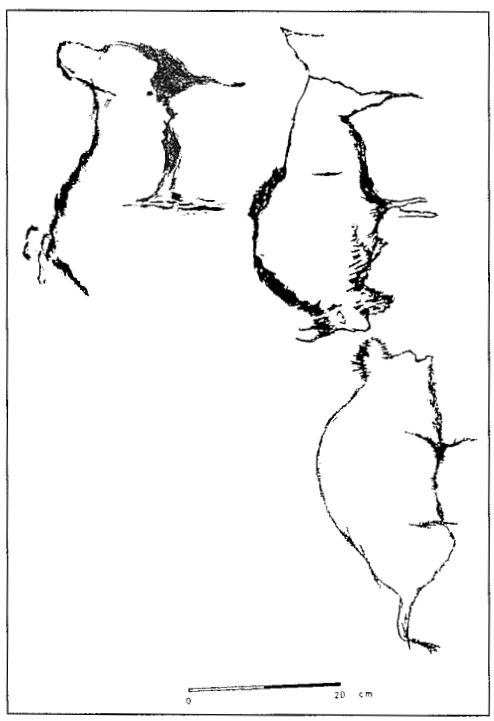




Fig. 220 (sup. izda.): Santimamiñe, grupo 7, fase a, reps. 38 (sup.) y 39 (inf. estalagmítica del lateral izdo. de la cámara.
Fig. 221 (sup. dcha.): Santimamiñe, grupo 7, fase b, reps. 37 (sup. izda.), 38 (sup. dcha.) y 39 (inf.), colada estalagmítica del lateral izdo. de la cámara.
Fig. 222 (inf. izda.): Santimamiñe, grupo 7, reps. 37 a 39, colada estalagmítica del lateral izdo. de la cámara, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº VIII).
Fot. 78 (inf. dcha.): Santimamiñe, grupo 7, reps. 37 a 39, "Ganbara", lateral izquierdo.



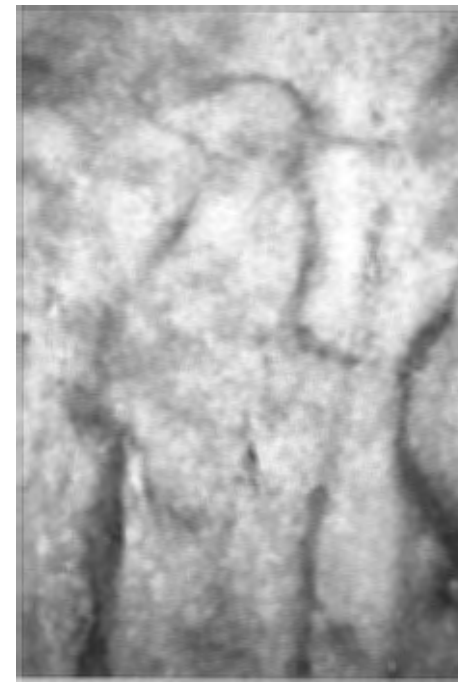






Fig. 223 (sup. izda.): Santimamiñe, grupo 7, rep. 37, colada estalagmítica del lateral izdo. de la cámara, bisonte pintado en negro.
Fot. 79 (sup. dcha.): Santimamiñe, grupo 7, rep. 37, bisonte pintado en negro.
Fig. 224 (inf. izda.): Santimamiñe, grupo 7, rep. 38, colada estalagmítica del lateral izdo. de la cámara, bisonte pintado en negro.
Fot. 80 (inf. dcha.): Santimamiñe, grupo 7, rep. 38, bisonte pintado en negro.

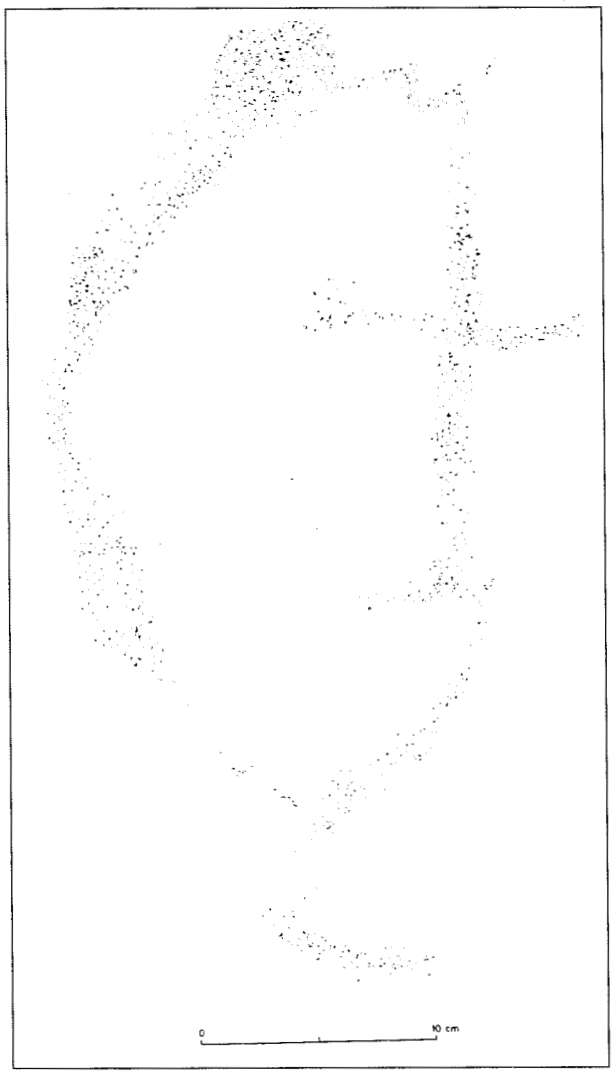




Fig. 225 (izda.): Santimamiñe, grupo 7, rep. 39, colada estalagmítica del lateral izdo. de la cámara, bisonte pintado en negro.
Fot. 81 (dcha.): Santimamiñe, grupo 7, rep. 39, bisonte pintado en negro.

2.3.2.2.6 Grupo 9: reps. 42 y 43. Fondo de la cámara

Se encuentra en la pared del fondo de la cámara a la derecha del anterior, del que lo separan 87 cm. (v. fig. 151, p. 293). Consta de dos figuras, un bisonte vertical y una cabra horizontal (v. fig. 228 y 229).

1) Rep. 42: Bisonte pintado en negro (ABE XII). Figura incompleta por mala conservación. A 87 cm. de la anterior y a 98 cm. del suelo, en posición vertical con la cabeza mirando hacia el suelo (v. fig. 228). Mide 75 cm. de la base se los cuernos al lomo. Se trata de una pintura negra de contorno. Se ha representado el lomo, dorso, giba (con una línea que penetra hacia el interior del cuerpo), crinera, dos cuernos cuya base está en el interior del cuerpo, ojo (?), cara, boca, sotabarba, inicio de la pata delantera, vientre (sólo se conserva un pequeño trazo) y patas traseras logradas también mediante un sencillo trazo (v. fig. 230 y fot. 84). Dada la forzada posición del animal, la figura ha quedado como retorcida, al minimizarse los cuartos traseros y trazarse erróneamente la línea de la sotabarba. La versión de 1925 (v. fig. 229) no sólo es incompleta (le falta la mitad superior) sino que distorsiona las proporciones de la representación, por haber sido levantado a mano alzada y de ahí que fuese muy difícil una correcta lectura del animal.

2) Rep. 43: Cabra pintada en negro (ABE XIII). Figura completa. A 12 cm. debajo de la anterior y a 67 cm. del suelo (v. fig. 228). En posición horizontal, mirando a la izquierda del espectador. Mide 41,5 cm. de hocico a nalga. Es una pintura negra de contorno en línea simple. Aparece la cola en posición recta y colgante, realizada en una estalagmita perpendicular a la pared, la curva dorsal arqueada hacia arriba, cuello largo, estrecho y saliente, un par de cuernos no muy largos y ligeramente curvados, ojo, cara con ollar, barba quizá, una pata por par realizadas mediante un sencillo trazo, vientre arqueado hacia arriba (al contrario de lo que debía haber sido), (v. fig. 231 y fot. 85). La versión de 1925 (v. fig. 229) nos ofrece una figura incompleta, reducida al tren delantero y con alguna adición en los cuernos que podría achacarse a que el dibujo a mano alzada no se ha contrastado suficientemente con el original.

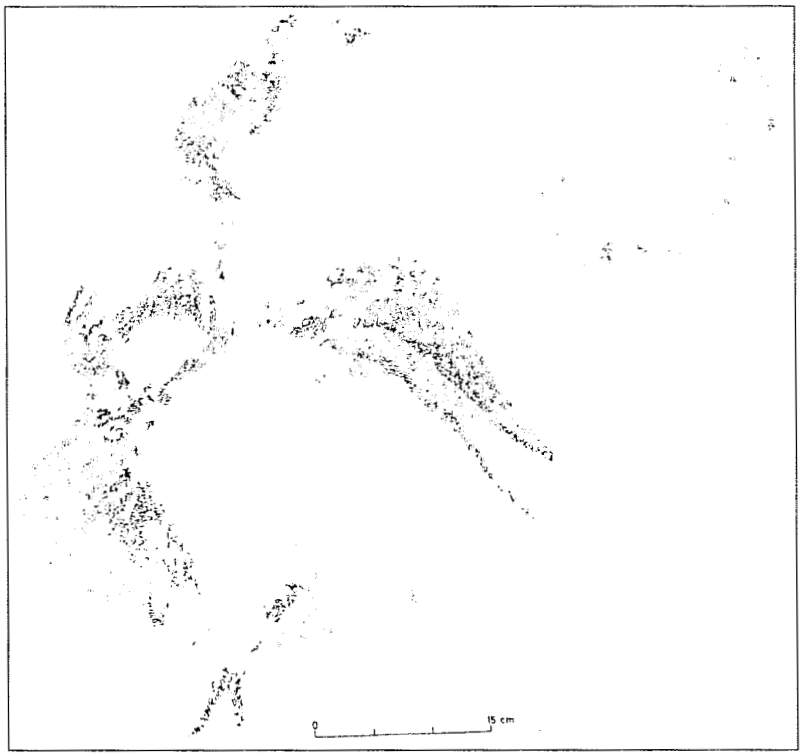
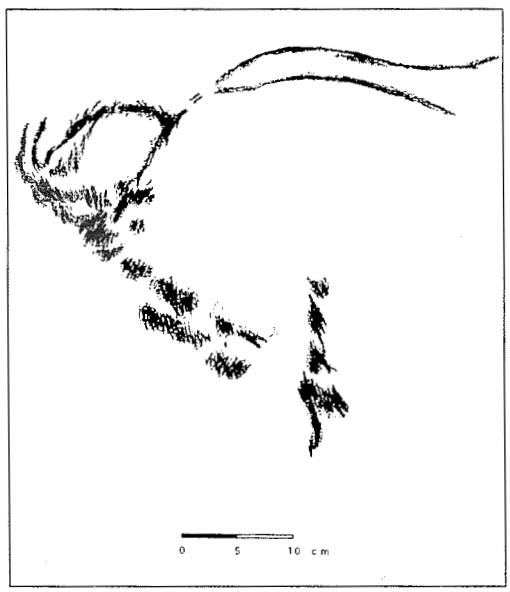
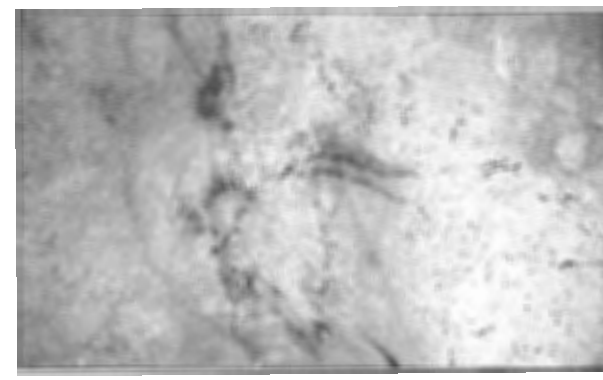
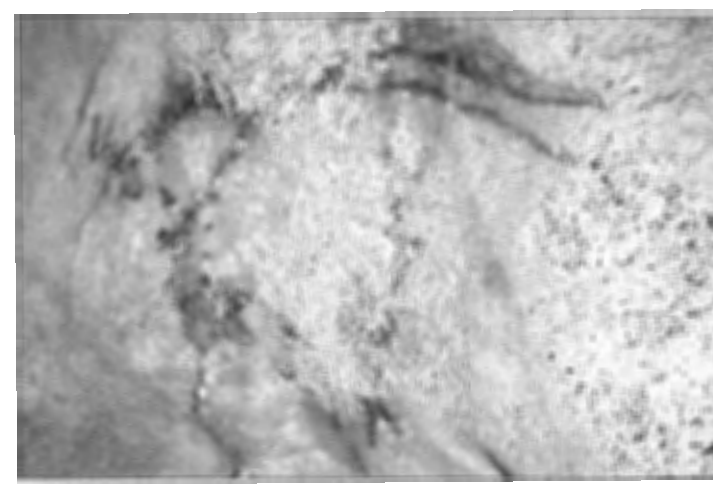
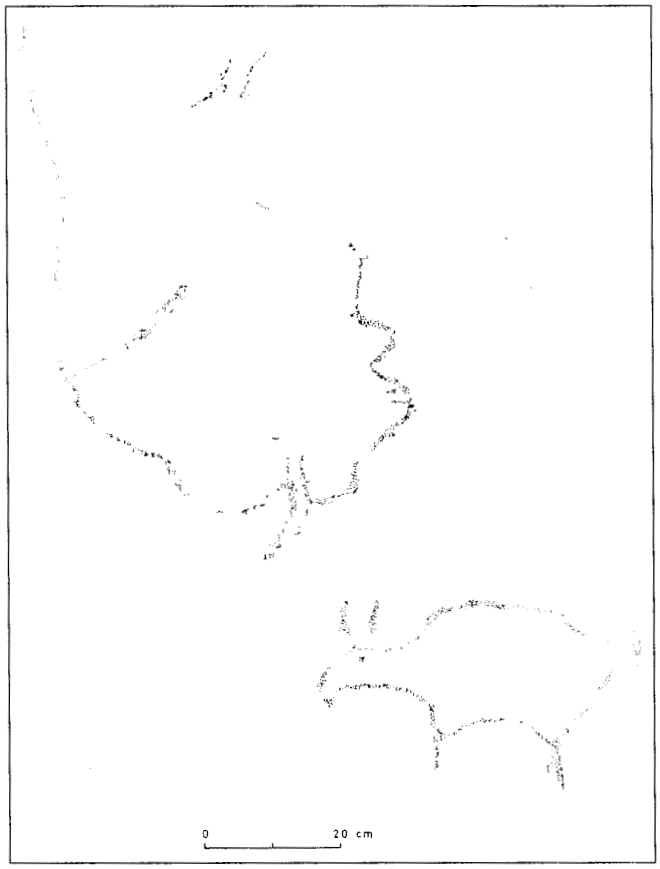


Fig. 226 (sup.): Santimamiñe, grupo 8, reps. 40 (sup.) y 41 (inf.), pared del fondo de la cámara.
Fig. 227 (inf. izda.): Santimamiñe, grupo 8, reps. 40 y 41, pared del fondo de la cámara, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº XI).
Fot. 82 (inf. central): Santimamiñe, grupo 8, reps. 40 y 41, "Ganbara", fondo.
Fot. 83 (inf. dcha.): Santimamiñe, grupo 8, rep. 41, bisonte pintado en negro.









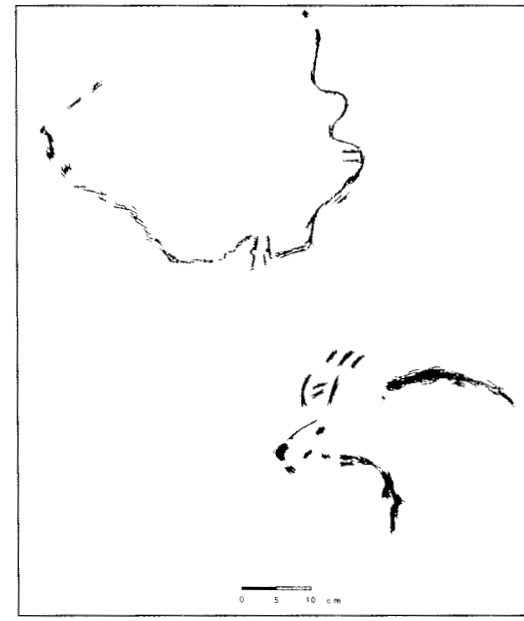
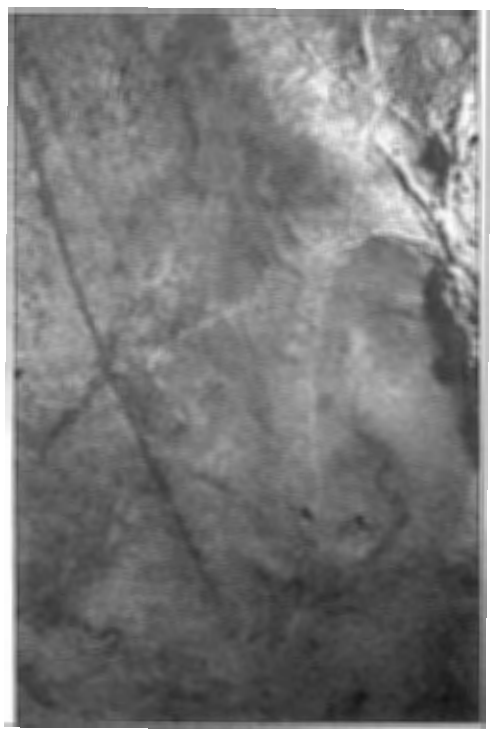
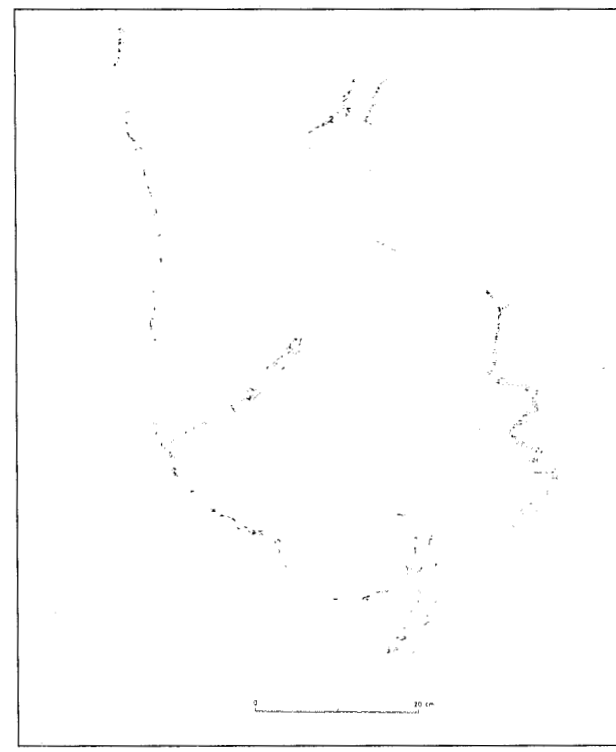


Fig. 228 (sup. izda.): Santimamiñe, grupo 9, reps. 42 (sup.) y 43 (inf.), pared del fondo de la cámara.
Fig. 229 (sup. dcha.): Santimamiñe, grupo 9, reps. 42 y 43, pared del fondo de la cámara, s. Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925 (nº XII y XIII).
Fot. 84 (inf. izda.): Santimamiñe, grupo 9, rep. 42, bisonte pintado en negro, "Ganbara", fondo.
Fig. 230 (inf. dcha.): Santimamiñe, grupo 9, rep. 42, pared del fondo de la cámara, bisonte pintado en negro.





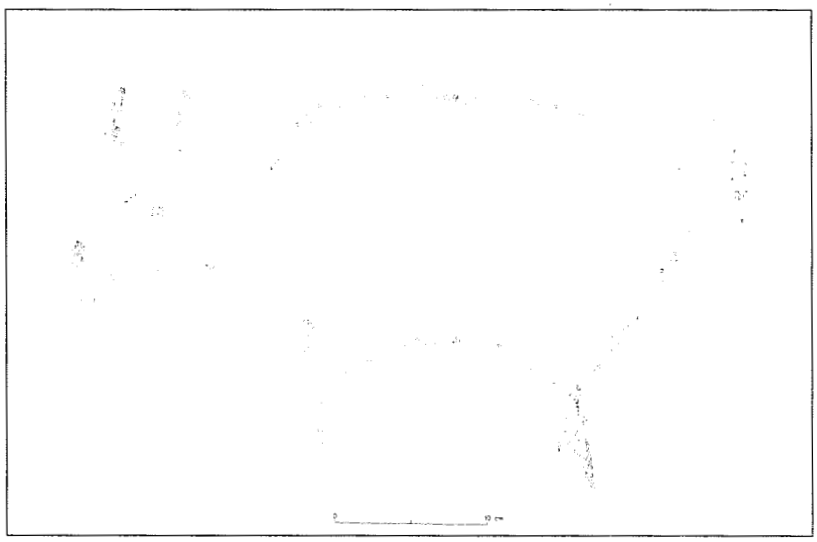




Fig. 231 (izda. sup.): Santimamiñe, grupo 9, rep. 43, pared del fondo de la cámara, cabra pintada en negro.
Fot. 85 (izda. central): Santimamiñe, grupo 9, rep. 43, cabra pintada en negro.

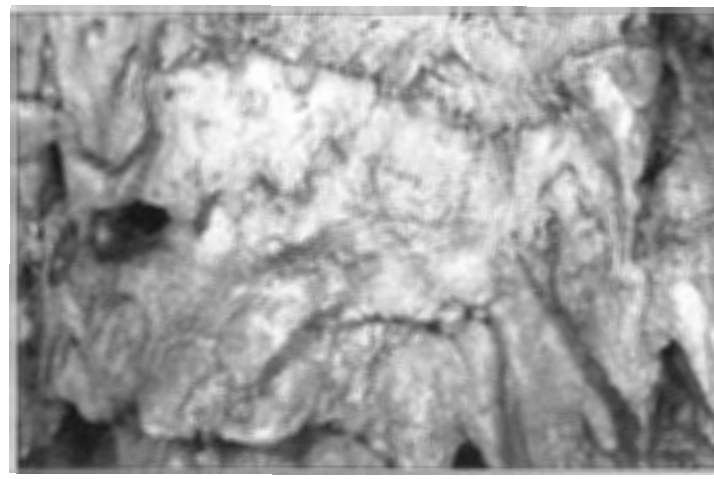
2.3.2.2.7 Grupo 10. reps: 44 a 46. Lateral derecho de la cámara

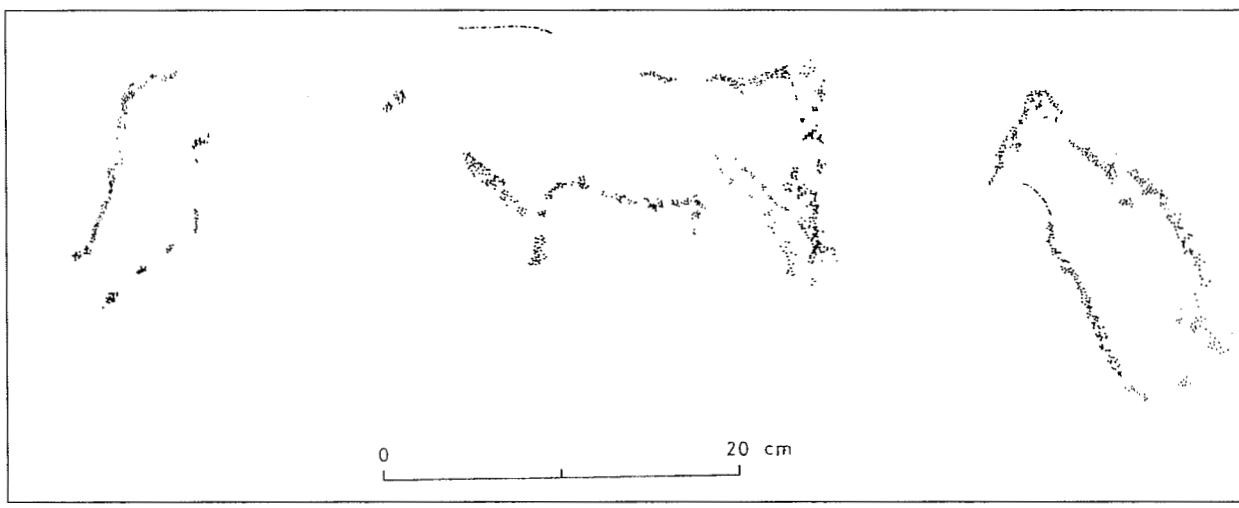
Se encuentra a 260 cm. del anterior grupo, en el lateral derecho de la cámara, a 157 cm. del suelo y a 119 cm. de la rep. 22 del grupo 5. Están situadas encima de una capa estalagmítica que recubre la pared de la cueva y no llega hasta el suelo pues tiene una inflexión y sigue paralela al mismo (v. fig. 151, p. 293). Se compone de una figura horizontal entre dos verticales colocadas en un pequeño hueco (v. fot. 86), conjunto que comprende 70 cm. de desarrollo (v. figs. 232 y 233, versión de 1925).

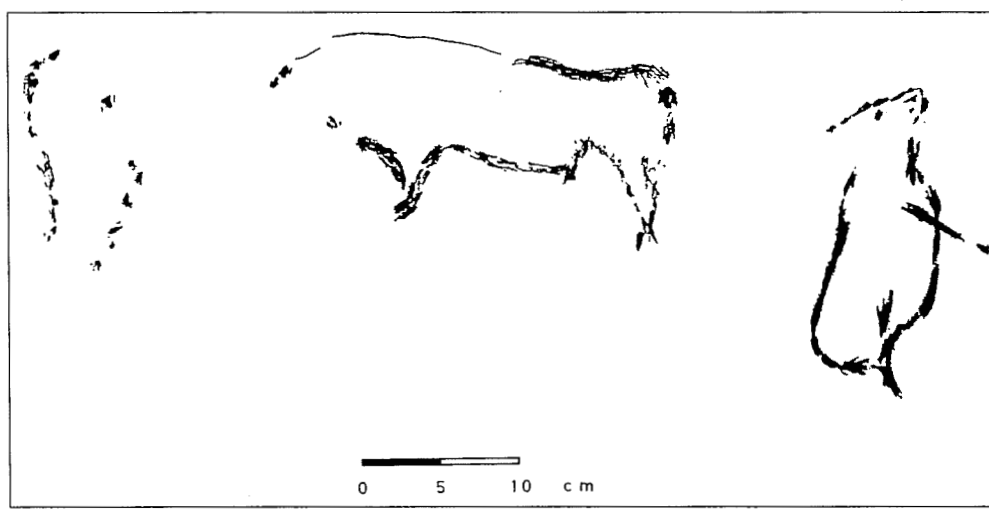
1) Rep. 44: Cabra pintada en negro (ABE XVII). Figura incompleta por mala conservación, faltando las extremidades y la cabeza. Es la figura izquierda del grupo (v. fig. 232). Se encuentra a 175 cm. del suelo, vertical y mirando hacia el suelo. Mide 13 cm. de nalga a cuello. Es una pintura negra de contorno, uniforme. Se ha detallado de la cabra la línea dorsal desde el lomo hasta el cuello y la ventral paralela a ella marcándose también el nacimiento de la cabeza (v. fig. 234 y fot. 87). La versión de 1925 es muy semejante (v. fig. 233).

2) Rep. 45: Bóvido pintado en negro (ABE XVI). Figura incompleta, le falta la cabeza, a causa de una conservación deficiente. Perpendicular a la anterior y a 13 cm. a la derecha (v. fig. 232). En posición horizontal, mira hacia la izquierda del espectador. A 174 cm. del suelo. Mide 24,5 cm. de nalga a cabeza. Se trata de una pintura negra señalando exclusivamente el contorno. Del animal se ha representado una pata por par marcando muslo y antebrazo y quizá, esquemáticamente, las pezuñas, aunque parecen existir los restos de una segunda pata en el tren trasero. Se constata también el sexo, las nalgas y en la zona del dorso aprovecha el resalte de la estalagmita reemplazando a la pintura. En la zona de la cabeza parece existir algún resto de pintura (v. fig. 235 y fot. 88). Si la comparamos con la versión de 1925 (v. fig. 233) podemos observar alguna pequeña adición en la actualidad, como por ejemplo la segunda pata del tren trasero. En cuanto a la certificación de la especie, el canon alargado y la atemperación de la línea dorsal corresponderían más bien con el uro que con el bisonte, aunque la pérdida de la cabeza impide resolverlo del todo.

3) Rep. 46: Cabra pintada en negro (ABE XV). Figura incompleta: le faltan las extremidades y las nalgas. Está a 8 cm. a la derecha de la anterior y a 157 cm. del suelo (v. fig. 232). Se encuentra vertical, perpendicular a la anterior, a la que da la espalda, y mirando hacia el techo. Mide 18,5 cm. de hocico a nalga. Es una pintura negra de contorno con detalles internos. Se ha representado en la cabeza el orificio nasal, el ojo y el abultamiento de la frente así como un cuerno (v. fig. 236 y fot. 89). Se marca también la cruz, el ijar y el nacimiento de la pata delantera. Como en el caso anterior podría aprovechar un resalte estalagmítico para marcar el cuello. En la memoria de 1925 se representa una pata por cada par y las nalgas, ahora perdidas por desprendimiento de la capa estalagmítica sobre la que se asienta la representación (v. fig. 233).







Fot. 86 (sup.): Santimamiñe, grupo 10, reps. 44 a 46, "Ganbara", lateral derecho.
Fig. 232 (central): Santimamiñe, grupo 10, reps. 44 (izda.), 45 (centro), 46 (dcha.), lateral derecho de la cámara.
Fig. 233 (inf.): Santimamiñe, grupo 10, reps. 44 a 46, lateral derecho de la cámara, s. Aranzadi, T.; Barandiarán. J. M.; Eguren, E. 1925 (nos. XV, XVI, XVII, en montaje realizado por nosotros).



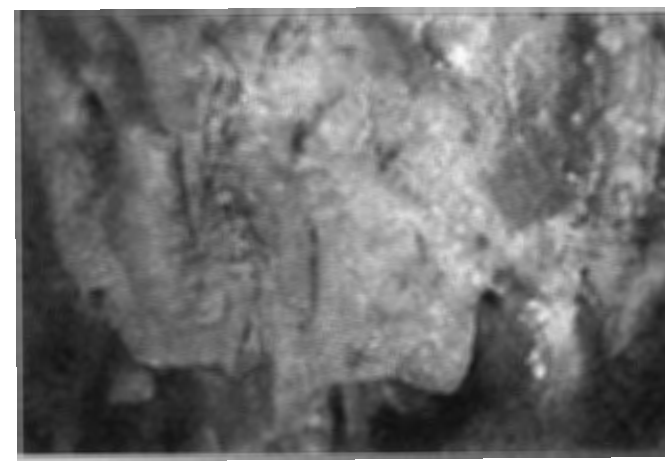
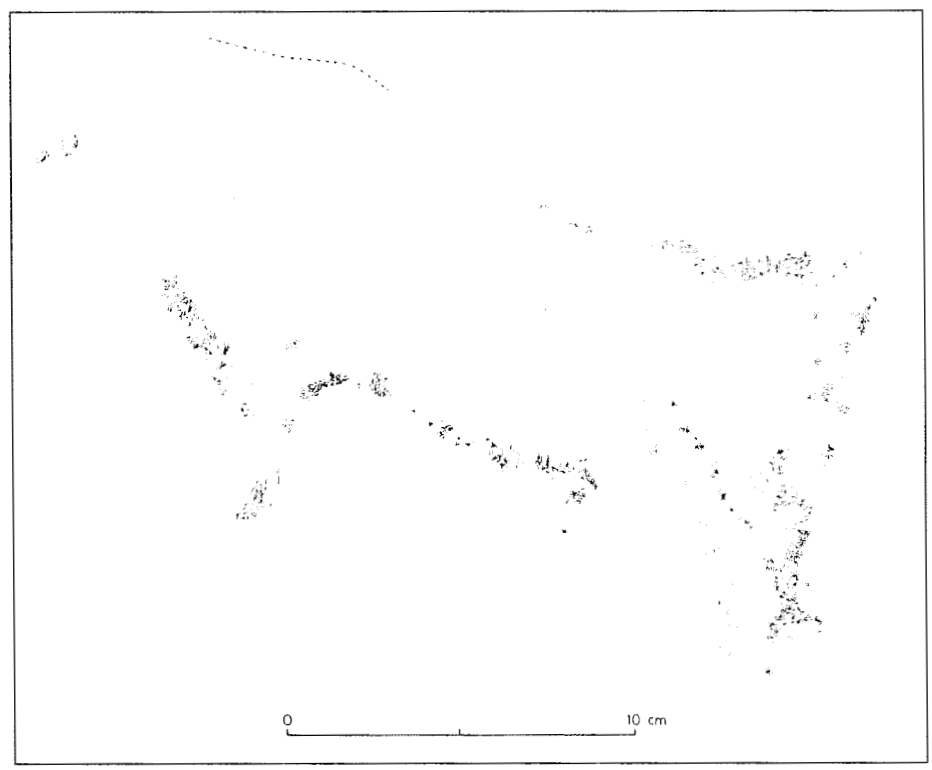
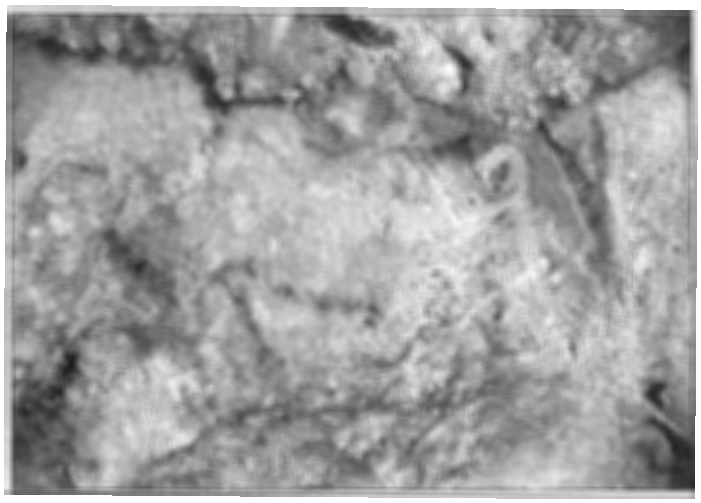
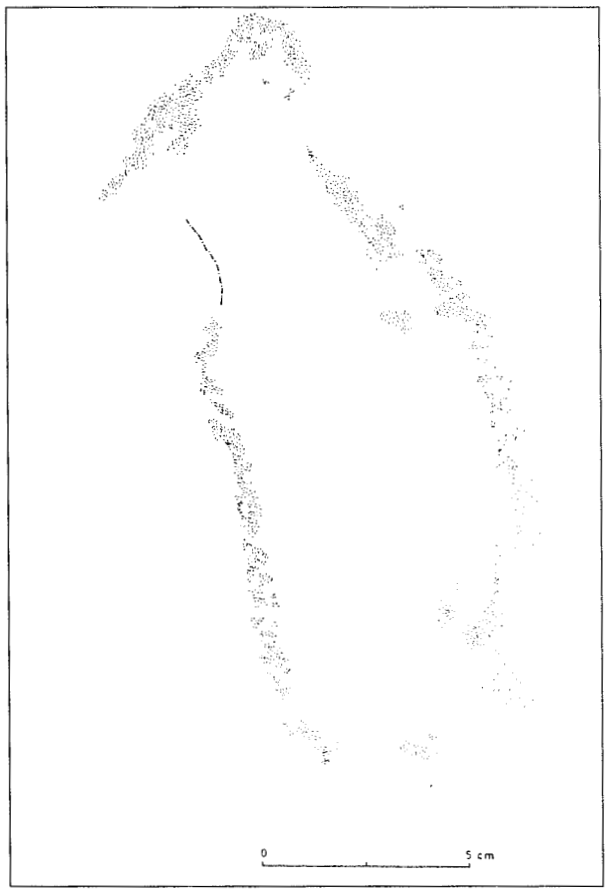


Fig. 234 (sup. izda.): Santimamiñe, grupo 10, rep. 44, lateral derecho de la cámara, cabra pintada en negro.
Fot. 87 (sup. dcha.): Santimamiñe, grupo 10, rep. 44, cáprido pintado en negro.
Fig. 235 (inf.): Santimamiñe, grupo 10, rep. 45, lateral derecho de la cámara, bóvido pintado en negro.









Fot. 88 (sup. izda.): Santimamiñe, grupo 10, rep. 45, uro pintado en negro.
Fot. 89 (sup. dcha.): Santimamiñe, grupo 10, rep. 46, cáprido pintado en negro.
Fig. 236 (izda. inf.): Santimamiñe, grupo 10, rep. 46, lateral derecho de la cámara, cabra pintada en negro.

2.3.3 Conjunto 3, «Barrukoa» (Interior). Tramo medio de la galería principal «Galeria nagusia»

Este tercer conjunto de representaciones, «Barrukoa», definido por el hiato espacial de representaciones que presenta la caverna, se encuentra en la galería principal de la cueva, a 150 m. de la entrada (v. fig. 147, p. 286) (295). Las figuras se localizan a partir de un estrechamiento, en realidad una gatera, que hoy permite el paso de una persona pues fue ampliada para facilitar el acceso del público. Al estrechamiento le precede un rectángulo en pintura negra realizado sobre una columna estalagmítica que habría que analizar para determinar su antigüedad (296). Después de superado, sobre la pared del lateral derecho y a 1,5 m. del suelo se encuentran unos trazos indescifrables (situación en la fig. 237, letra A; reproducción en la fig. 238), a los que acompañan unos puntos en rojo. Los citamos con toda clase de reser-

(295) La longitud es notablemente mayor en otras publicaciones, sin duda por el uso de métodos diferentes de medición. En nuestro caso la medida se ha realizado con una cinta métrica.

(296) No son inusuales las decoraciones sobre columnas estalagmíticas, como se puede comprobar en La Pileta (Málaga), (Dams, L. 1978, 39-40, 48-49), y tampoco la de signos precediendo a conjuntos figurados.

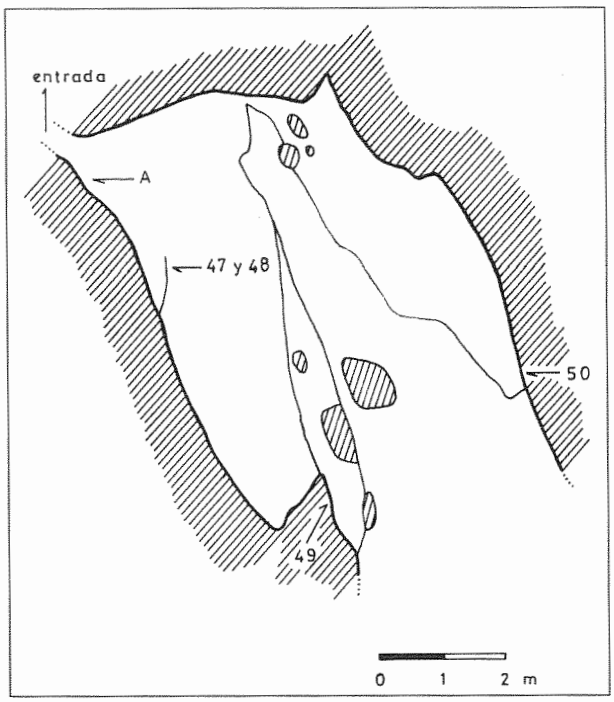




Fig. 237 (izda.): Santimamiñe, plano en planta del tramo medio de la galería principal con el conjunto 3 de representaciones "Barrukoa".
Fig. 238 (dcha.): Santimamiñe, restos de pintura negra sobre el lateral derecho de la cueva precediendo al conjunto 3.

vas sobre su autenticidad (297). A partir del estrechamiento las representaciones figuradas aparecen en tres zonas: 1) sobre un delgado manto estalagmítico; 2) en la misma pared derecha de la galería a un nivel inferior a la anterior; 3) en la pared opuesta, justo enfrente de esta representación (v. fig. 237). Estas últimas figuras han sido también publicadas con anterioridad (Goicoechea, N. 1966, 54-57).

2.3.3.1 Grupo 11: reps. 47 y 48. Lateral derecho de la galería

Se localiza en una delgada capa estalagmítica a 3,5 m. del estrechamiento previo, a mano derecha al comenzar a descender (v. fig. 237). El grupo parece combinar lo figurativo y lo abstracto o signos (v. fig. 239 y fot. 90) (298).

1) Rep. 47: Cáprido (?) o équido (?) pintado en negro. Es imposible decidir a que especie concreta corresponde dado el avanzado nivel de estilización de la figura. Se encuentra en posición horizontal, mirando a la derecha del espectador, hacia la entrada, a 138 cm. del suelo (v. fig. 239). La parte pintada mide 7,5 cm. Se trata de una pintura negra de contorno. Parece haber aprovechado la estalagmita para trazar el cuerpo y las patas del animal. Esto le hace al cuerpo excesivamente grande y el conjunto queda muy desmañado. Se ha representado el cuello, al que en la parte superior sigue una línea paralela, dos orejas, o cornamenta, largas y anchas y hocico grueso (v. fig. 240 y fot. 91). En el cuello ostenta una línea interna que se podría relacionar con la crinera. El estilo es semejante al de supuestas representaciones de équidos de la cueva de Las Monedas (Ripoll, E. 1972a), caracterizadas por la desproporción del cuerpo, un desarrollo inusitado de la oreja y una línea interna para marcar la crinera (v. figs. 261, 262 y 263, pp. 409-410).

2) Rep. 48: Restos de figura animal (¿bisonte?) y signos pintados en negro. Se encuentra debajo y a 14 cm. de la figura anterior, mirando a la derecha, a 108 cm. del suelo (v. fig. 239). El conjunto mide 38 cm. de longitud. Es una pintura negra de contorno. Los trazos de pintura componen una figura extraña que cuadra mal incluso con un bisonte (v. fig. 241 y fot. 92). A favor de esta interpretación estaría una

(297) La certificación prehistórica de estos restos modestos, tanto los trazos negros como los puntos rojos, queda pendiente de una investigación específica posterior.
(298) Se encuentra la única versión anterior de las tres figuras de este grupo en Goicoechea, N. 1967.

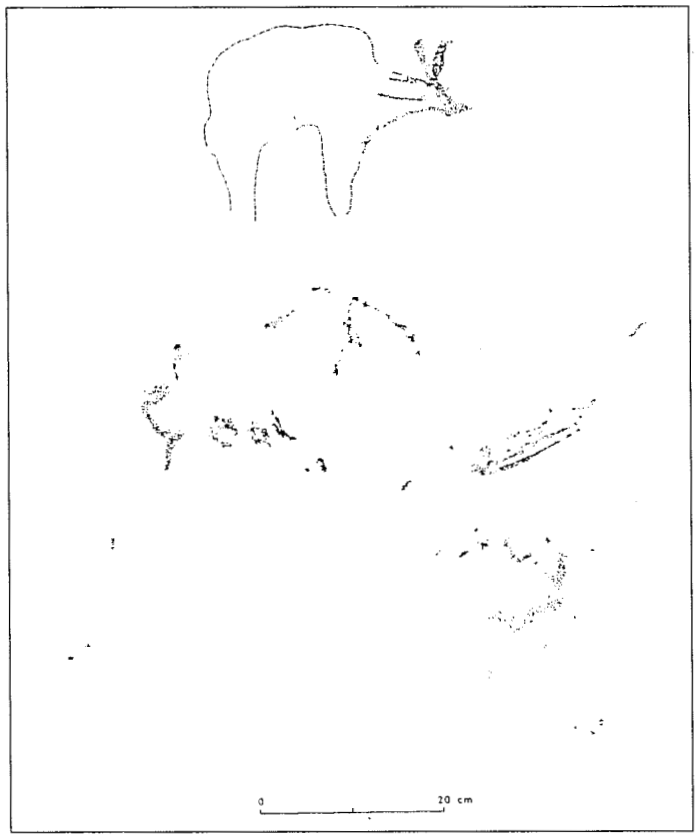




Fig. 239 (izda.): Santimamiñe, grupo 11, conjunto 3 del tramo medio de la galería principal "Galería Nagusia", reps. 47 (superior) y 48 (inferior).
Fot. 90 (dcha.): Santimamiñe, grupo 11, reps. 47 y 48, en la "Galeria Nagusia".

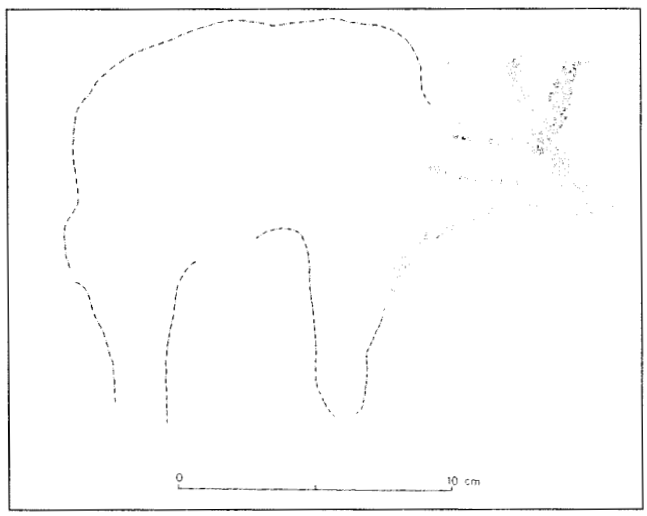
línea dorsal con giba y una pata trasera. Sin embargo, los trazos de nalga y lomo no encajan ni tampoco la línea perpendicular a la giba. El vientre, tan grueso, es extraño a otras figuras de la cueva. Los dos trazos rectos a la derecha del animal que se han interpretado como cuernos están excesivamente distanciados del cuerpo. Por fin, aparecen otros restos de pintura más abajo. La impresión que produce el conjunto es la de no pertenecer a algo figurado o combinar lo figurado, imprecisable, con algún signo, especialmente varias rayas paralelas que se encuentran a la derecha. Recuerda (lejanamente), y con mucha mayor sencillez, al panel de signos de la cueva de Las Monedas (Cantabria), (v. fig. 75, p. 183).

2.3.3.2 Rep. aislada 49: caballo pintado en negro

Se localiza en una repisa a 4,5 m. a continuación del anterior, en el mismo lateral de la cueva, entre varias columnas estalagmíticas y justo en el reborde de una caída vertical de la cueva (v. fig. 237). Figura incompleta por descascarillamiento de la capa estalagmítica sobre la que está pintada. Horizontal, mirando a la izquierda del espectador, hacia el fondo de la cueva. A 80 cm. del suelo. Mide 25 cm. de hocico a lomo. Se trata de una pintura negra de contorno con detalles interiores. Falta la mitad trasera del animal. Se ha marcado el vientre, una pata delantera, marcando la pezuña, cuello y cabeza. En esta última se ha representado el ojo, una mancha en la cara y una oreja. Se ha puesto también la crinera mediante dos trazos paralelos muy anchos. Del vientre sale una línea curva y en el interior aparece otra que pueden corresponder a la línea en «M» de modelado interno, indicativa del pelaje o de un cambio de coloración (v. fig. 242 y fot. 93).

2.3.3.3 Rep. aislada 50: bisonte pintado en negro y signos asociados

Se encuentra en una repisa enfrente de la anterior y a una distancia de 4,3 m. Para acceder a ella hay que desandar lo recorrido hasta la anterior figura desde la entrada al conjunto para caminar por el lateral opuesto de la cueva, pues se sitúa en una repisa justo enfrente de la anterior, estando separadas ambas por un hueco de grandes dimensiones (v. fig. 237). Figura completa, ligeramente levantada de cuartos delanteros 5°, a 64 cm. del suelo, mirando a la derecha del espectador, hacia el fondo de la cueva. Mide 27,5 cm.





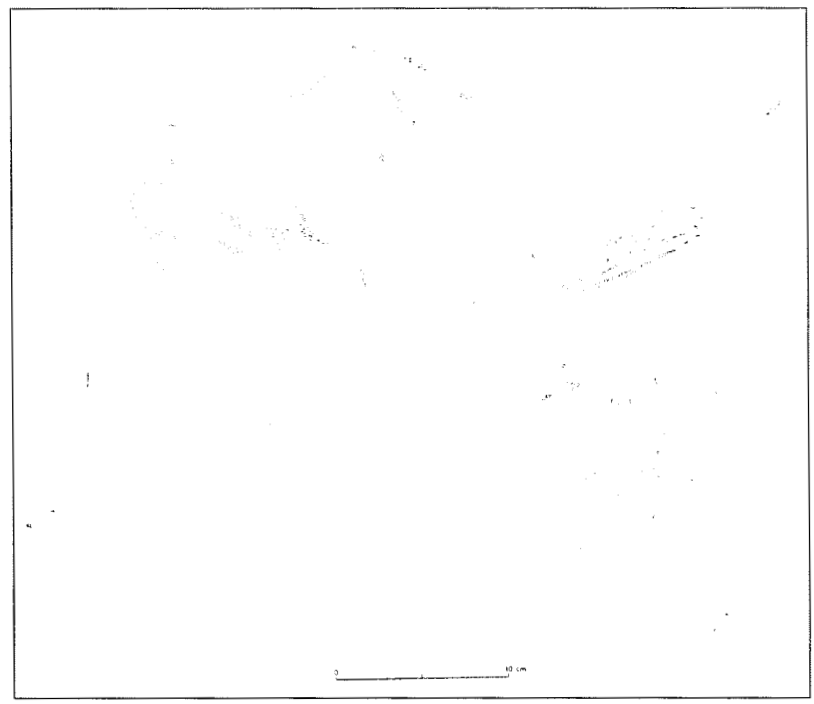
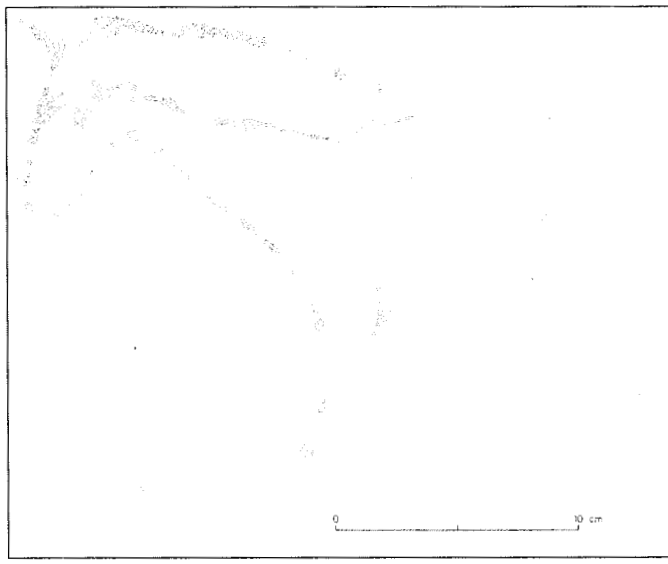




Fig. 240 (sup. izda.): Santimamiñe, grupo 11, conjunto 3 del tramo medio de la galería principal, rep. 47, cáprido o équido, pintado en negro.
Fig. 241 (central. izda.): Santimamiñe, grupo 11, conjunto 3 del tramo medio de la galería principal, rep. 48, restos de figura animal (?) y signos.
Fot. 91 (inf. izda.): Santimamiñe, grupo 11, rep. 47, cáprido o équido pintado en negro.
Fot. 92 (sup. dcha.): Santimamiñe, grupo 11, rep. 48, restos de figura animal y signos pintados en negro.



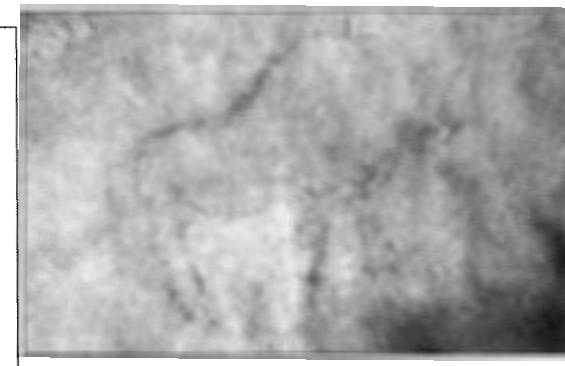


Fig. 242 (sup. izda.): Santimamiñe, rep. aislada 49 del tramo medio de la galería principal, caballo pintado en negro.
Fot. 93 (central): Santimamiñe, grupo 11, rep. 49, caballo pintado en negro en la "Galeria Nagusia".
Fig. 243 (inf.): Santimamiñe, rep. aislada 50 del tramo medio de la galería principal, bisonte pintado en negro.
Fot. 94 (dcha.): Santimamiñe, grupo 11, rep. 50, bisonte pintado en negro, en la "Galeria Nagusia".





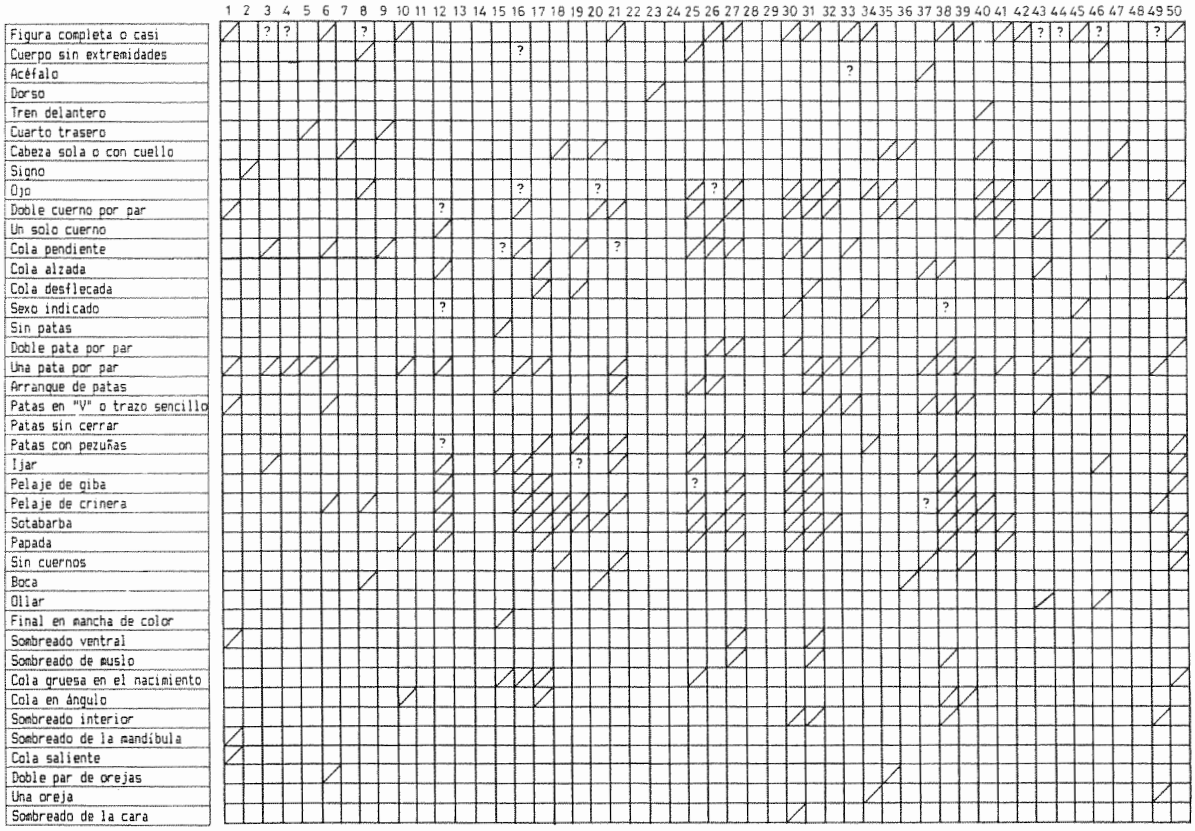


Fig. 244: Santimamiñe, cuadro descriptivo general de las representaciones.

de hocico a nalga. Es una pintura negra de contorno con algún ligero ensanchamiento como representación de modelado o pelaje. Se ha representado la cola colgante, el nacimiento de la giba en trazo de mayor anchura, giba desproporcionadamente grande, cabeza poco definida aunque parece tener cara y barbilla (muy diluido en la pared), papada marcada por el nacimiento de la pata delantera en el interior del cuerpo y vientre (v. fig. 243 y fot. 94). Las patas son extraordinariamente largas, marcando las pezuñas y el ijar. En la zona anterior del cuerpo tiene tres trazos negros verticales y paralelos, quizá un cuarto mal conservado, que corresponden con lo que se ha denominado usualmente «signos de destrucción», signos en cualquier caso.

3. ANÁLISIS DE LAS REPRESENTACIONES

Un repertorio previo al análisis se encuentra recogido en el cuadro descriptivo de la fig. 244, donde se indican exhaustivamente los caracteres de la anatomía de las representaciones figuradas de la cueva. Además, el reparto espacial de la totalidad de las agrupaciones se ha recogido en el desplegante 4 (v. anexo al final del libro).

3.1 LA ADECUACIÓN AL ESPACIO DE LAS REPRESENTACIONES

Siguiendo un criterio topográfico las representaciones de Santimamiñe se encuentran en tres zonas diferenciadas, dos en el eje o galería principal de la caverna y la restante en una galería secundaria. Los tres han sido definidos como conjuntos, por su ubicación distante de cada uno de los otros, aunque son de muy desigual entidad (v. desplegante 4, desarrollo decorativo general del santuario). Los tres conjuntos establecidos mediante la topografía, «Akerraren Tarteunea» (Tramo del Macho Cabrío), «Ganbara» (Cámara) y «Barrukoa» (Interior), (v. fig. 147, p. 286), parecen tener una categoría diferente de acuerdo con su emplazamiento y composición. Uno de ellos, el de la galería secundaria de la cueva, «Ganbara» (Cámara), que queda conformada como una cámara con un pasillo de entrada (v. fig. 151, p. 293), tiene mucha mayor relevancia porque concentra la casi totalidad de las representaciones del santuario (44 de un total de 50).

El primer conjunto, «Akerraren Tarteunea» (Tramo del macho cabrío), desde el punto de vista topográfico, se abre en la pared de la primera sala de la cueva, una vez pasado el vestíbulo iluminado por la luz del sol (v. fig. 148, p. 290). La comunicación en

tiempos recientes entre vestíbulo y sala, hasta que se habilitó para la visita del público, no fue sencilla y debió realizarse superando una gatera. Es decir, existe una dificultad previa de acceso a la primera sala de la cueva. Esta dificultad, sin que haya que exagerarla, se repite en el acceso al conjunto 2, el situado en la galería secundaria (o cámara), al tener que salvar otro desnivel, y también en el localizado más al interior. La distribución de los conjuntos parece por lo tanto obedecer a unas pautas de uso del espacio de la caverna, uno de cuyos elementos es la articulación del espacio mediante fracturas topográficas.

Por otra parte, si la morfología de la cueva nos ofrece estos tres conjuntos, debemos considerar también el contenido iconográfico de cada uno. En este sentido, y dada la especial relevancia del segundo conjunto, que alberga la mayoría de las representaciones, creemos que en función de él debemos considerar los otros dos. El primero, «Akerraren Tarteunea» (Tramo del macho cabrío), se interpreta fácilmente en relación al segundo por su propia simplicidad y por encontrarse en el itinerario que se debe seguir para llegar a este último. Aquel se desarrolla en la primera sala después del vestíbulo de entrada. Para acceder a ella hay que pasar una zona muy estrecha accesible como gatera. Después de ella y en el nivel superior de esta primera sala se localizan las representaciones, una en la zona anterior y otra el zona opuesta, en el comienzo de la bajada hacia el nivel inferior de la sala. Una vez en este, en la pared opuesta, a mitad de altura y por una colada estalagmítica, se accede al segundo conjunto (la denominada cámara).

Este segundo conjunto realizado en una galería secundaria, la cámara «Ganbara», se puede dividir, atendiendo a las dislocaciones de la misma, en dos, a causa de un estrechamiento y porque además, la primera parte, según se accede de la galería principal, está desarrollada a un nivel inferior. Es lo que se han dado en llamar, la antecámara («Aurreganbara») y la cámara («Ganbara»), la primera de forma alargada y la segunda más o menos circular, ambas compuestas por diversos grupos de representaciones (v. fig. 151, p. 293). Este conjunto ha sido calificado de «profundo» (Leroi-Gourhan, A. 1968a), recalcando un distanciamiento notable respecto de la entrada. Sin embargo, merece la pena de ser señalado que se encuentra en la primera sala justo después de terminar el vestíbulo de entrada, pudiendo decirse que comienza la zona decorada allí donde acaba la de habitación. Por ello, estaría más acorde con su situación la calificación de santuario interior y debería reservarse la calificación de profundo para el localizado más al interior todavía, el tercer conjunto. Por otra parte el acceso al conjunto dos, una vez conocido el itinerario, no presenta dificultades especiales y se emplea escaso tiempo para ello, todo lo cual nos permite considerar que hay una relativa cercanía al área de habitación.

El tercero, «Barrukoa» (Interior) se encuentra alejado de los otros dos restantes, y no tanto porque la distancia sea excesiva como porque hay que salvar una serie de dislocaciones del suelo de la cueva que hacen el camino, por un itinerario distinto al que sirve en la actualidad para las visitas del público, al menos incómodo y largo. La comunicación hacia el tercer conjunto no es, por lo tanto, fácil y necesita de un gasto relativamente importante de tiempo y energías. Como los anteriores, tiene una configuración espacial relevante pues se encuentra después de un estrechamiento que, como en el caso del primer conjunto, hacía difícilmente practicable el paso de personas cuando se descubrió el mismo (v. fig. 237, p. 338). Y por último, dentro de este conjunto, se han realizado las representaciones en el borde de sendas repisas, dando a un corte del suelo de la cueva que obstaculiza la marcha hacia el interior, por el fuerte desnivel vertical que hay que salvar, a pesar de la notable ampliación de la cavidad.

En conclusión, en el santuario se ha usado la cueva localizando las representaciones de la misma en tres conjuntos, aunque de muy desigual composición, pues el primero se compone de 2 figuras (una dudosa) y el tercero tan sólo de 4. El primero de ellos, a su vez, puede desempeñar el papel de antesala del conjunto dos, dada la escasez de representaciones y su situación en el espacio inmediatamente anterior. En cuanto al tercero, pese a su modestia, tiene una entidad propia pues hay que progresar notablemente hacia el interior de la cueva para realizarlo y se coloca, como el segundo, después de un estrechamiento notable de la cavidad. Esta distribución diferenciada en el espacio nos sirve para plantear como hipótesis la existencia de diferencias significativas entre los diferentes conjuntos. De ahí que el estudio aborde a continuación una serie de aspectos en relación con esta hipótesis. La morfología de la cueva se usa también para el emplazamiento de entidades menores por debajo de los conjuntos, es decir, los grupos y las figuras aisladas, que tratamos a continuación. En su distribución cabe buscar una estructura significativa, aunque este aspecto sólo es posible definirlo a partir de la consideración de los demás elementos del análisis del santuario. El cuestionarnos espacialmente la iconografía tien un doble objetivo: 1) la determinación de la estructura espacial o de distribuciones significativas; y 2) la constatación de fases en el proceso de elaboración de las figuras. A este respecto, especialmente relevante deber ser el análisis estilístico de cada representación, aunque sin renunciar a criterios aparentemente menores como el tamaño o la técnica.

• En cuanto a la base utilizada para la realización de las representaciones, en la mayoría de los casos quedan a una altura asequible respecto del suelo natural en el momento en que se descubrió el santuario (v. cuadro 19) (299).

Entre ellas se observa una cierta variabilidad,

(299) Para profundizar en esta cuestión hay en marcha un proyecto arqueológico cuyo fin es definir inequívocamente el suelo natural primitivo y posibilitar la recuperación y datación de posibles elementos materiales asociados a la decoración parietal.

Repres. o grupo	Número	Altura al suelo en cm.										
Repres. 1		220										
Grupo 1	2 a 5	desc.	224	240	298							
Grupo 2	6 a 10	100	160	109	79	104						
Repres. 11		desc.										
Grupo 3	12/13	154	136									
Grupo 4	14 a 21	43/85	52	37	57	50	39	36	28			
Grupo 5	22 a 32	205	205	195	230	235	227	260	230	285	305	360
Grupo 6	33 a 36	145	145	155	134							
Grupo 7	37 a 39	140	137	98								
Grupo 8	40/41	192	153									
Grupo 9	42/43	98	67									
Grupo 10	44 a 46	175	174	157								
Grupo 11	47/48	138	108									
Repres. 49		80										
Repres. 50		64										

Cuadro 19: Altura de las representaciones al suelo de la caverna de Santimamiñe.

como consecuencia de la natural adecuación a los accidentes de la morfología cavernaria, pues el margen de elaboración se distribuye entre 28 cm. (grupo 4 de la estalagmita cónica) y 360 cm. (rep. sup. del grupo 5), por lo que en algunos casos habría que agacharse para su realización y en otros, como el grupo 1 de la «Aurreganbara» (figuras entre 224 y 298 cm.) y el grupo 5, «Talde Nagusia» (figuras entre 195 y 360 cm.), es posible que se instalase algún elemento de apoyo, aunque las figuras más elevadas de la zona superior derecha son accesibles por una colada estalagmítica en rampa, situándose a una altura media respecto de ella de entre 1,5 y 2 m. También es posible que pese a su altura, por algún accidente local se pueda acceder relativamente al panel, como en el macho cabrío 1, a 220 cm., y en las figuras superiores del grupo 5 ya citados. Los demás se localizan a alturas intermedias: entre 79 y 160 cm. el grupo 2; en el intervalo 136-154 cm. el grupo 3; entre 134-155 cm. el grupo 6; 137-140 cm. en el grupo 7; 153 cm. en el grupo 8; 67 a 98 cm. en el grupo 9; 157 a 175 cm. en el grupo 10; 108 a 138 cm. en el grupo 11; y las dos últimas figuras de la cueva a 80 y 64 cm. del suelo respectivamente (300).

3.2 LAS AGRUPACIONES DE REPRESENTACIONES

1. La concepción espacial del artista. Para entender el papel de las representaciones figuradas dentro de un santuario hay que considerar el tipo de representación espacial del hombre paleolítico, su aplicación en los diferentes soportes y la evolución del mismo que podemos constatar en otros momentos de la historia. Por ello, dadas las limitaciones sobre esta cuestión y como método de acercamiento a ella, debemos plantear cómo se organizan los grupos. En este sentido conviene recordar que el espacio de la caverna articula los grupos y que cada una de estas agrupaciones tiene una distribución propia en el espacio concreto que ocupa. En Santimamiñe tenemos ciertos rasgos relevantes. Destaca en primer lugar la relativa dispersión e inconexión del grupo principal (v. fig. 187, p. 311): las figuras no se comunican entre sí, aunque nos parece evidente su pertenencia al mismo porque comparten un espacio topográfico definido (v. ap. 3.17, «El estilo...»). De aquí se puede deducir que rupturas morfológicas o temáticas que nosotros creemos que lo son no tengan ese sentido para el artista paleolítico. Pudiera ser más importante la posición de las figuras. Así por ejemplo con las figuras verticales enmarcando escenas (v. ap. 3.10, «La posición...»). Por otra parte tenemos constancia en la cueva de figuras que se desarrollan en dos planos distintos a pesar de la brusca inflexión de la pared, como el grupo 8 del fondo de la cámara (v. fot. 82, p. 332). Claro que también podría evidenciar una falta de previsión o improvisación por parte del autor de la misma.

En el análisis de la concepción espacial del artista paleolítico hay que tener en cuenta que el espacio no está racionalizado geométricamente. Así, en el grupo principal las figuras se nos muestran inconexas: a distancias irregulares, en posiciones diferentes. Esta inconexión no supone que las veamos como indepen-

(300) Aunque el suelo de la cámara está cubierto por una capa de piedra suelta que lo regulariza, la parte original se encuentra a escasa profundidad, por lo que el actual se puede emplear como guía aproximada para tratar esta cuestión.

dientes entre sí pues comparten un marco topográfico y muestran unas asociaciones de animales reconocidas como significativas. Otro ejemplo de esta inconexión geométrica viene dado por los objetos de hueso o piedra de pequeño tamaño decorados. En ellos existe una dificultad para captar de una sola impresión visual el campo decorativo (así, en el hueso de Torre, Oiartzun), aunque su unidad es indiscutible. Es un caso semejante el del bisonte 41 de la cámara, realizado en dos planos diferentes de la pared rocosa (v. fot. 83, p. 332). En definitiva, se deben observar las respuestas adoptadas por el artista ante las posibilidades que ofrece el marco de la cueva para realizar una representación o bien, y posiblemente por carecer de tanta libertad de elección, ante las limitaciones de ese marco. Por todo ello, esta representación espacial puede ser difícil de captar, como en el conjunto 3 del santuario, con figuras distantes entre sí (v. fig. 237, p. 338), pero en un contexto de la galería que las aproxima inequívocamente.

Quizá está más desarrollada en un momento final del santuario, representado en el grupo final de la cámara, donde la construcción del grupo 10 se reconoce fácilmente, con dos figuras verticales enmarcando a una horizontal (v. fig. 232, p. 335). En efecto, la racionalización del espacio parece madurar a medida que avanzamos en el tiempo. Así, frente a la fase previa representada por el panel principal, en un momento más avanzado de esta y sobre todo en la fase final del santuario constatamos combinaciones sencillas, binarias y ternarias, como el grupo 8 de los tres bisontes verticales (v. fig. 221, p. 329); el grupo 9 del fondo de la cámara (v. fig. 228, p. 333) y el grupo final de la misma (v. fig. 232, p. 335).

También aparece el espacio cruzado por una serie de figuras, asociadas a signos, que se entrecruzan, aunque no sea lo más frecuente, reduciéndose en la cueva al grupo de pinturas sobre grabados de la estalagmita cónica, situado en la cámara (v. fig. 175, p. 304). Es fácil traspasar esta forma de entender una composición al arte mueble, como a la propia plaqueta de Santimamiñe. En el abigarramiento y superposición de las plaquetas del arte mueble nos encontramos con otro factor más difícil de percibir en las paredes, el del proceso de ejecución, puesto que podemos observar una serie de representaciones realizadas sucesivamente.

Hemos considerado que el artista no parece tener especial interés en asociar a roturas morfológicas de la pared de la cueva quiebras temáticas o compositivas. Así, en el grupo final del santuario (conjunto 3), con figuras distantes pero que guardan una relación entre ellas en un marco especial. Esta constatación, transplantada a la cámara, nos permitiría buscar relaciones mayores entre grupos diferentes que se encuentran separados por un espacio mayor. Por eso recalcaríamos la importancia de los dos grupos que giran en torno al principal, el del oso y el de la estalagmita cónica, y especialmente el primero de ellos. En función de esto, la asociación grupal puede ser tan significativa como la de los conjuntos mismos o la intergrupal dentro de un conjunto. Y se debe considerar no sólo la agrupación de conjuntos diferenciados sino de grupos y de posibles interrelaciones entre los mismos. La entidad propia de estos tres grupos citados es clara en la combinación de temas, en las agrupaciones y en su cercanía relativa. Por otra parte, en la construcción del repertorio iconográfico de la cámara interpretamos que existe un orden, que se manifiesta al proyectar la interpretación de una estratigrafía horizontal a una serie de grupos. La decoración comienza por la cabecera y el lateral derecho y culmina en las paredes del fondo y del lateral derecho, es decir, de izquierda a derecha, pues las representaciones más modernas (v. ap. 3.17, «El estilo general») se emplazan precisamente al fondo y en el lateral derecho.

Por último, quisiera señalar ciertas relaciones espaciales entre figuras y el espacio o soporte donde se han realizado. Así, se observa un sentido de relleno en ciertos casos en que las figuras se agigantan, como en el bisonte de la pared del fondo de la cámara. Otras pueden sufrir un proceso contrario, reduciéndose de tamaño para adecuarse a una concavidad, como el grupo final de la cámara. Por último, hemos de tener en cuenta si estas figuras fueron producto de tiempos distintos, con objeto de evaluar si estaban aisladas cuando fueron ejecutadas (reps. 40, 41 y 42, v. figs. 226 y 228, pp. 332 y 333), cuestión que desarrollamos a continuación.

2. Las figuras aisladas. Las agrupaciones de figuras tienen una dificultad previa. Las figuras que en un momento final se encuentran agrupadas formando parte de un conjunto pueden haber sido realizadas en momentos distintos y en suma con significados variados en el tiempo. Por lo tanto, habría que descomponer el santuario, y cada grupo que lo conforma, en sus diversos momentos de elaboración para poder entrar a analizar el concepto de la figura aislada.

Estas representaciones aisladas parecen tener un claro papel en la organización del santuario (v. cuadro 20). Son figuras «de entrada», que marcan el comienzo de la zona decorada, como el macho cabrío de la primera sala de la cueva y quizá un papel semejante podría observarse en los animales que conectan los grupos más desarrollados (o de paso), por ejemplo, en la pared derecha de la antecámara (bisontes 12 y 13, v. fig. 170, p. 301). La rep. 1 se puede encuadrar en

esta categoría (v. fig. 150, p. 292), tanto si los restos de pintura cercanos son prehistóricos como si no, pues los más próximos se reducen a puntos negros y los otros se encuadrarían en la categoría de desestructurados. En la antecámara no hay estrictamente figuras aisladas pues los dos bisontes del lateral derecho, aunque relativamente distantes entre sí, dan una impresión de grupo en relación a la pared opuesta, por ser las únicas representaciones en ese espacio, además de observarse algunos otros restos de pintura que podrían ser signo de una conservación incompleta del conjunto.

En la cámara tampoco parecen existir (v. fig. 170, p. 301) pues las que podrían encajar en esta categoría siempre se entienden en relación a algún grupo cercano y no en relación consigo misma. Es el caso de las figuras extremas del panel principal. Estas indican momentos diferentes en la realización del santuario. Figuras aisladas sólo pudieron ser algunas de la pared del fondo de la cámara, aunque también se pueden considerar conectadas relativamente entre sí. A pesar de esto es evidente que los demás aspectos del análisis pueden contribuir a mostrar diversos momentos en la realización de las representaciones y por ello podrían llegar a descomponerse los grupos mostrando alguna figura de esta categoría, con adiciones posteriores. Por último, los dos animales del conjunto 3 del santuario (v. fig. 237, p. 338) son figuras aisladas pero tienen una clara conexión entre ellas por el lugar que ocupan, como he expuesto anteriormente y por la reconocida complementariedad de los temas, en este caso bisonte/caballo.

En conclusión, al margen de los signos, muy escasos y dudosos la mayoría, realizados sencillamente y asociados aparentemente por proximidad a las figuras, las figuras aisladas son raras en Santimamiñe. Se puede considerar cono tal únicamente la primera figura del santuario, que se podría caracterizar como figura de entrada al mismo. Las figuras finales, aunque aisladas entre sí, tienen una coherencia de conjunto y no una finalidad en sí mismas, aunque también se puede objetar que la primera representación del santuario tiene sentido en relación a las demás. Esto supone que las figuras se han realizado con otras, lo que significa que los grupos son la unidad de realización de las representaciones, aun siendo realizada cada figura de forma individual. Esta visión de la iconografía recalcaría así la coetaneidad de las representaciones en el grupo, desvalorizando relativamente un posible significado ritual que parece que tiene que ir indefectiblemente unido a la plasmación de cada representación concreta. En fin, la figura aislada representa el caso contrario al del grupo: este tipo parece estar en relación con el conjunto, ya que remite a él y en él tiene especialmente significado. En cuanto a los temas, las figuras que aparecen aisladas son las mismas que las de la combinación básica, bisonte y caballo más cabra, y parecen hechas con un cometido de rellenar espacio o ritual. Podrían entrar en esta categoría ciertos signos distribuidos en el espacio, aunque debe antes realizarse un estudio expreso de estos restos para determinar su valor histórico.

3. Los grupos. En Santimamiñe constatamos grupos con gran uniformidad de estilo, proporciones,

Rep. o grupo	**Número**	**Separación de cada representación a la anterior en cm.**										
Repres. 1		—										
Grupo 1	2 a 5	670	14	62								
Grupo 2	6 a 10	80	30	2	22	42 (7)						
Repres. 11		60										
Grupo 3	12/13	175	32									
Grupo 4	14 a 21	250	T	S	2	12,5	22,5	T	0,7			
Grupo 5	22 a 32	150	110	8,5	20	1,5	3,5	18	37	27	2	40
Grupo 6	33 a 36	230	10	5	9							
Grupo 7	37 a 39	51	3,5	0,5								
Grupo 8	40/41	106	T									
Grupo 9	42/43	87	12									
Grupo 10	44 a 46	260	13	8								
Grupo 11	47/48	10.600	14									
Repres. 49		450										
Repres. 50		430										

Cuadro 20: Separación entre las representaciones de los grupos. S = superpuesta; T = tangente. Se indica la distancia entre las figuras de cada grupo, si lo forman dos, o la distancia a la anterior si lo componen más de dos.

modelado, soluciones de los detalles anatómicos, como la parte primera del panel principal (v. fig. 185, p. 309), grupo 6 del oso (v. fig. 213, p. 324), grupo 10 del final de la cámara (v. fig. 232, p. 335), donde incluso podríamos considerar el reflejo de la personalidad de un artista concreto. Los grupos en principio se definen por la plasmación de una asociación temática en un entorno concreto. Sin embargo, hay que considerar que las inflexiones morfológicas de la pared pueden no separar grupos, con figuras incluso en planos diferentes, como las reps. 40 y 41 del fondo de la cámara o los bisontes del grupo 1 de la antecámara. Existen grupos en ambos conjuntos del santuario, aunque el conjunto 3 se podría considerar todo él un grupo a causa del pequeño número de representaciones que lo componen. Se constatan también modificaciones en el interior de algunas agrupaciones. Los grupos son definidos por compartir un espacio propio, fragmento de pared o techo plenamente determinado, por ejemplo el grupo 1 en una colada estalagmítica. En consecuencia, la distancia entre representaciones de un grupo es pequeña. Sin embargo, en algunos casos esta distancia es relativamente grande pero un cambio físico mayor, como el espacio de la propia galería, que los separa del resto, contribuye a darles una homogeneidad. Usualmente están colindantes unas con otras, yuxtapuestas, pues rara vez se superponen. Las separaciones entre las representaciones de los grupos las recogemos en el cuadro 20.

Por un lado, las distancias entre conjuntos son las mayores, 67 y 106 cm., respectivamente. Por otra parte, se constata que los grupos ocupan espacios determinados, siendo la separación entre ellos la siguiente: en la antecámara, oscilan entre 60 y 175 cm. (grupos 1 a 3 y los restos de la rep. 11); en la cámara (grupos 4 a 10), entre 51 y 260 cm.; en el grupo final de la galería las figuras se emplazan muy distantes entre sí, entre 430 y 450 cm., lo que evidencia la dislocación espacial de esa agrupación y sus caracteres especiales.

De los datos expuestos se concluye también que la separación entre los grupos es notablemente mayor, oscila entre 51 y 260 cm. (salvando el grupo final), que entre las representaciones que los forman, ya que con la excepción de la rep. 22, separada del resto por 110 cm. y de varias figuras tangentes, el intervalo de separación va de 0,5 a 40 cm. También se observa que cuando hay grupos muy cercanos entre sí las distancias entre sus representaciones respectivas son muy pequeñas, como muestra el grupo 6, con una distancia máxima interna de 10 cm. Por el contrario, en el panel principal, que ocupa un espacio muy amplio, las distancias entre agrupaciones de su interior son mayores, hasta de 40 cm. Esta distribución espacial

Grupo	Número	Tema
aislada	1	Macho cabrío
grupo 1	2	Signos
	3	Bisonte
	4	Bisonte
	5	Bisonte
grupo 2	6	Caballo
	7	Caballo
	8	Caballo
	9	Signo o contorno de animal indefinido
	10	Bisonte y signos asociados
aislada	11	Signo o restos de animal indefinido
grupo 3	12	Bisonte
	13	Bisonte
grupo 4	14	Signos
	15	Bisonte
	16	Bisonte y signos asociados (?)
	17	Bisonte
	18	Bisonte
	19	Bisonte
	20	Bisonte
	21	Bisonte
grupo 5	22	Signo o restos de animal indefinido
	23	Bisonte
	24	Bisonte
	25	Bisonte
	26	Bisonte
	27	Bisonte
	28	Caballo
	29	Bisonte
	30	Bisonte
	31	Bisonte
	32	Bisonte
grupo 6	33	Caballo
	34	Oso
	35	Ciervo
	36	Macho cabrío
grupo 7	37	Bisonte
	38	Bisonte
	39	Bisonte
grupo 8	40	Bisonte (?)
	41	Bisonte
grupo 9	42	Bisonte
	43	Cabra
grupo 10	44	Cabra
	45	Bóvido
	46	Cabra
grupo 11	47	Cáprido o équido
	48	Signo y/o restos de animal indefinido
aislada	49	Caballo
aislada	50	Bisonte y signos asociados

Cuadro 21: El repertorio iconográfico de Santimamiñe.

interna con distancias relativas entre las figuras parecería avalar la distribución de representaciones por grupos, apoyada especialmente en la distancia relativa y de manera secundaria en la distribución de acuerdo a los accidentes de la pared.

3.3 LOS TEMAS: ANIMALES Y SIGNOS

Las representaciones se reparten según el cuadro 21. Hay que señalar que las identificaciones controvertidas no son frecuentes. Por otra parte, algunas identificaciones se han realizado por el contexto que ocupan, como el dorso presunto bisonte 23, aunque lo representado no ostente datos anatómicos significativos. Lo representado comprende 45 animales, 3 restos de identificación controvertida (animales o signos), 2 signos y 3 series de signos asociados.

1. Las especies animales representadas. En Santimamiñe no parece haber graves problemas de caracterización del colectivo general de animales representados, como se observa en el cuadro 22. Sí observamos diferencias en los colectivos que los diversos autores asignan a cada especie y algunas identificaciones controvertidas puntuales.

Entre las especies del santuario en otras interpretaciones aparece un uro que debe, inequívocamente, darse como caballo (rep. 6, v. fig. 164, p. 299). Incluso la figura que nosotros calificamos como uro (rep. 45, v. fig. 235, p. 336) debe considerarse fehacientemente como bóvido, pues su caracterización segura es imposible. Por fin, el animal interpretado como jabalí (rep. 10, v. fig. 168, p. 300), no conservado en la actualidad, encaja más bien con un bisonte y sobre él se podrían hacer consideraciones semejantes a las efectuadas para el supuesto jabalí del techo polícromo de la cueva de Altamira (Freeman, L. G. 1978). En efecto, el animal posee giba, crinera y sotabarba, elementos anatómicos característicos del bisonte. Quisiera también señalar que la cara del bisonte es proclive a dar una impresión de antropomorfización por el juego que producen el perfil frontonasal y la sotabarba. Se ha señalado un efecto de este estilo en el hombre-bisonte de Peña de Candamo (Corchón, M. S. 1992/93), y en Les Combarelles (Capitan, L.; Breuil, H.; Peyrony, D. 1924, 116) y, en nuestro caso, se observa en el bisonte 31 (v. fig. 208, p. 321). Sin embargo no se puede apuntar sino que existe ese efecto, y no tenemos pruebas de que no sea casual, pudiéndose incluir en el campo de variabilidad de los perfiles de los bisontes.

Se han representado 46 figuras de animales, de las que son reconocibles 43, que pertenecen a las siguientes especies: 28 al bisonte, de las que una determinación es dudosa (60%); 6 al caballo (13%); 6 a la cabra (13%), una de ellas igualmente dudosa; 1 al oso, ciervo y uro, la última dudosa (2 %, respectivamente). Por lo tanto, el colectivo de especies está formado por 6, una de ellas dudosa: bisonte, caballo, cabra, oso, ciervo y uro. Considerando la frecuencia de cada especie en las paredes podemos establecer una cierta jerarquía de la importancia de cada tipo de animal. Observamos una especie frecuente y numerosa, el bisonte, dos relativamente abundantes, caballo y cabra, y tres que son raras, constatándose una sola vez, oso, ciervo y uro. Desde el punto de vista del número podemos hablar de una figura principal, el bisonte, dos secundarias, caballo y cabra, y las tres restantes. Esta jerarquización de las representaciones debe ser contrastada con otros criterios (como la posición, asociaciones, acabado, recursos técnicos,...) para establecer de forma fidedigna la importancia de cada especie trazada en la cueva a lo largo de las fases de realización. Además se puede considerar la importancia de los temas por grupos y fases, (v. ap. 3.4, «las asociaciones...»). El repertorio está muy cerca del de Niaux, donde el 52% son bisontes (56 figuras), el 25% caballos (27), el 12% cápridos (12), el 2,8% bóvidos (3), el 1,9% cérvidos (2) y el 2,8% peces (3), además de 3 indeterminables (Vialou, D. 1982a, 45). Le aleja sin embargo de esa cueva la escasez de signos, que en Niaux suponen el 73% del repertorio (este es de 330 elementos gráficos), distribuidos en 20 tipos diferentes, muestra evidente de su complejidad.

Autor	Año	BIS	CAB	CABR	OSO	CIER	URO	JAB	NO ID.	TOTAL
ARANZADI, T. ET ALII	1925	17	4	2 ó 3	1	1	——	1	——	28
BREUIL, H.	1952	26	4	2	1	1	1 (?)	1 (?)	——	36
BARANDIARÁN, J. M.	1962b	21	4	3	1	1	1	1	——	32
BARANDIARÁN, I.	1966a	26	6	2 ó 3	1	1	1 (?)	1 (?)	——	39
G. ECHEGARAY, J.	1978	19	5	3	1	1	1	1 (?)	——	31
GORROCHATEGUI, J.	1982	28	6	6	1	1	1 (?)	——	3	46
LÓPEZ MORA, J. F.	1982a	20	5	2	1	1	1	——	——	30

Cuadro 22: Especies animales representadas en Santimamiñe según diversos autores. Abreviaturas: bis, bisonte; cab., caballo; cabr., cabra; cier., ciervo; jab., jabalí; no id., no identificables.

Podemos finalmente considerar si las especies varían a lo largo del tiempo de elaboración del santuario. Si aceptamos la hipótesis de que el santuario se realiza en 4 momentos o fases, podemos observar algunos cambios de interés (v. cuadro 24). La única figura representada en la 1ª fase es el caballo; en la 2ª se añaden el bisonte, la cabra y el oso; en la 3ª no hay cambios notables, sólo adiciones puntuales de bisontes, y en la 4ª aparece el uro (?) y se incrementan notablemente los cápridos.

2. Los signos. La principal cuestión que se suscita en la cueva es la dificultad para catalogar este tipo de manifestaciones, consistentes en trazos lineales muy simples o en puntos en la mayoría de los casos que pueden estar representados en restos muy fragmentados. Esta dificultad es consecuencia de diferentes circunstancias: a) de la conservación diferencial, que incide de manera más negativa sobre aquellas manifestaciones más modestas; b) de la actuación por parte del hombre sobre las representaciones desde antes del descubrimiento del santuario y aún después, y no sólo cuando se realizó la instalación eléctrica, hasta nuestros días. Sin embargo, parece factible considerar que los signos son poco abundantes, dado su ausencia en la cercanía o entre las propias representaciones figuradas. Este rasgo se observa en otros santuarios, particularmente del Magdaleniense medio, por lo que no es totalmente extraño. Es un claro factor de diferenciación con el arte mueble en general y con el arte mueble cantábrico en particular, donde se constatan con mayor frecuencia.

Los catalogados como signos son los siguientes: 1) representación dudosa 2, consistente en puntuaciones en negro sobre el techo de la caverna, a la que se pueden añadir algunos posibles restos en la antesala del conjunto 3, no catalogados por las dudas que albergamos sobre su antigüedad; 2) rep. 2, compuesta por dos trazos lineales en negro, en la memoria de 1925 en aspa (v. figs. 152 a 155, p. 294); 3) rep. 14, rayas pintadas y grabadas que no encajan con figuras en el grupo 4 de la estalagmita cónica (v. fig. 177, p. 304), es decir, trazos largos que por su curvatura e inflexiones no encajan concretamente con una categoría concreta de signos; 4) rep. 48, formada por algunas líneas paralelas pintadas en negro y asociadas a posibles restos de figuras o a trazos más complicados en mal estado de conservación (v. fig. 241, p. 340). Como se ve muy escaso bagaje para realizar ulteriores consideraciones (Casado, P. 1977, 40-41).

Otras representaciones parecen más bien restos de figuras, como la 9, trazo en pintura negra sobre huella grabada con el dedo (v. fig. 167, p. 300); la 11, restos imprecisables (v. fig. 169, p. 300); la 22, contornos difusos de animales (v. fig. 189, p. 312); la 40, posible cabeza de bisonte (v. fig. 226, p., sup. 332). Tampoco habría que descartar totalmente su adscripción a la categoría de signos pero dada su pésima conservación poco más se puede considerar. En cuanto al signo citado repetidas veces en la base del panel principal (Leroi-Gourhan, A. 1968 y 1971 <reedic. de 1986>, 318), no puede considerarse prehistórico.

3.4 LAS ASOCIACIONES DE ANIMALES DURANTE LAS FASES DE ELABORACIÓN DEL SANTUARIO. ASOCIACIONES DE ANIMALES Y SIGNOS

1. Asociaciones de animales. La hipótesis de trabajo que hemos planteado es que el santuario se nos presenta como el producto de un proceso, del que es el resultado final, pero que es perceptible en diversos momentos diferenciados. Por lo tanto, el hecho de considerar un desarrollo temporal puede suponer una dificultad previa para el análisis de las asociaciones de animales. Además estas se han realizado en un espacio que se nos aparece compartimentado en diferentes zonas o grupos, se inscriben en un marco de referencia que es la zona donde se encuentra su soporte, lo que he llamado conjunto, y por debajo de ella en el panel concreto, plenamente diferenciado de otros que componen la zona, el grupo. Las asociaciones globales, que en algunos casos son el resultado de adiciones más o menos puntuales en diferentes tiempos, por ejemplo los grupos 2 y 5, se ofrecen en el cuadro 23.

Hay que considerar por lo tanto previamente si cada grupo es obra de un tiempo corto o no, y si eso es aplicable a los conjuntos diversos. Previamente podríamos considerar que, a nivel general, el juego de asociaciones de una zona o conjunto es más difícil que varíe radicalmente a lo largo del tiempo puesto que podría poner en cuestión el mensaje de fondo, y es más fácil que lo haga el de los grupos que componen la zona, al menos en nuestro caso. De ahí que el estudio de las asociaciones deba tener en cuenta al mismo tiempo el análisis estilístico diacrónico (v. ap. 3.18) y las diferentes etapas en que se construyó el santuario (301).

Podríamos plantear una fase previa (v. cuadro 24), fase 1, constituida por los dos caballos grabados de la antecámara (7 y 8), que se muestran en una composición típica, afrontados en planos paralelos (v. fig. 161, p. 298), semejante a la de las ciervas 1 y 2 de Areatza (v. fig. 95, p. 211). Estos caballos grabados son claramente más antiguos en estilo y recursos de modelado

(301) En Romero, G. 1986, 106-108, se consideran las asociaciones siguiendo la memoria de 1925, por lo que la asociación de jabalí, uro y caballo que propone para la antecámara en el estado actual de conocimiento sobre el santuario no es aceptable.

Grupo	Reps.	Tema representado										
Figura 1		CAP										
Grupo 1	2 a 5	SIG	BIS	BIS	BIS							
Grupo 2	6 a 10	CAB	CAB	CAB	SIG ?	BIS+						
Figura 11		SIG ?										
Grupo 3	12/13	BIS	BIS									
Grupo 4	14 a 21	SIG	BIS	BIS+	BIS	BIS	BIS	BIS	BIS			
Grupo 5	22 a 32	SIG ?	BIS	BIS	BIS	BIS	BIS	CAB	BIS	BIS	BIS	BIS
Grupo 6	33 a 36	CAB	URS	CER	CAP							
Grupo 7	37 a 39	BIS	BIS	BIS								
Grupo 8	40/41	BIS ?	BIS									
Grupo 9	42/43	BIS	CAP									
Grupo 10	44 a 46	CAP	BOV	CAP								
Grupo 11	47/48	CAP/ CAB	SIG ?									
Figura 49		CAB										
Figura 50		BIS +										

Cuadro 23: Asociaciones temáticas de las agrupaciones de Santimamiñe. Abreviaturas: CAP, cáprido; SIG, signo; BIS, bisonte; CAB, caballo; URS, oso; CER, ciervo; BOV, bóvido. Con un signo + se señalan signos asociados directamente a la representación.

que los grabados de bisontes de la cámara, que encajan sin duda con los demás bisontes del panel principal.

Durante la fase 2 se realizan las asociaciones básicas del santuario, que se ponen de manifiesto en el panel principal o grupo 5, compuesto por 6 bisontes y 1 caballo, y en el del oso o grupo 6, situado enfrente del anterior y formado por caballo, oso, ciervo y macho cabrío. Ambos van enmarcados por otros dos compuestos por bisontes, el grupo 4 de grabados y pinturas de la estalagmita cónica, con 7 bisontes y el grupo 7, con dos bisontes. Estos dos grupos tiene una cierta personalidad que les viene dada por su finalidad diferente, que podría interpretarse más puntual o ritual en el caso del grupo 4, y por poseer la única escena del santuario, en el del grupo 7. Se realiza también la figura del macho cabrío 1 de entrada al santuario.

La fase 3 completa la coherencia de los grupos dando más preeminencia al grupo 5 y al tema del bisonte al añadir dos figuras más de mayor tamaño, con lo que se establece una clara jerarquía de los grupos: el cinco es el más desarrollado del santuario. En esta fase se añade una nueva figura o grupo, el nº 8, enmarcando a los anteriores y formado por los bisontes 40 y 41 de la pared del fondo.

En la fase 4 se van a realizar adiciones al panel principal, el bisonte 32, y al grupo 7 (bisonte 37), se completa la pared del fondo añadiendo un bisonte y una cabra (nos. 42 y 43) y se realiza un nuevo grupo (el 10) en la pared derecha donde es posible que se introduzca una nueva asociación, inédita hasta ese momento: un uro (bóvido al menos) flanqueado por dos cabras (reps. 44 a 46). Además se desarrolla el subconjunto de la antecámara, asociando 6 bisontes y 1 caballo a los dos caballos existentes previamente, vinculando claramente el bisonte al caballo en el grupo 2 (reps. 6 y 9). Por fin, se realiza el conjunto 3, compuesto por bisonte/caballo y cáprido (lectura muy difícil que puede corresponder también a otro caballo).

Gracias a estos casos constatamos en esta 4ª fase dos asociaciones nuevas: bisonte/cabra y uro(?)/cabra. Los cápridos habían tenido en la fase anterior un papel de entrada al santuario (rep. 1) o de enmarque a las figuras principales del grupo oso/caballo (junto con el ciervo). Ahora se asocian a la figura principal, el bisonte o el uro, aunque sin desarrollar grupos muy complicados. Se pueden interpretar como grupos de paso o secundarios y también con una función de entrada al conjunto 3, aceptando la interpretación de la rep. 45 como cáprido, lo que no deja de ser problemático.

En conjunto, las asociaciones de animales no son muy claras a nivel de grupos, en parte porque no son compositivamente nada complicados ni con numerosas especies representadas. Aparecen en los grupos 2, 5, 6, 9 y 10 y repiten la misma especie animal los grupos 1, 3, 4 y 7 (v. cuadros 23, 24 y 25). A nivel de subconjuntos o conjuntos son más claras: así, bisonte/caballo en la antecámara (6 bisontes y 3 caballos) y bisonte/caballo en el conjunto 2 (un ejemplar de cada uno), ambos con un cáprido de entrada.

En la cámara la situación es más compleja por los grupos y asociaciones analizados anteriormente. Las asociaciones son las siguientes: bisonte/caballo en los grupos 2 y 5 (más signos o restos), bisonte/cabra y

Grupo	Fase 1	Fase 2	Fase 3	Fase 4
CONJUNTO 1				
Galería		CABR 1/SIG		
Total		1 Cabra/Signos		
CONJUNTO 2				
Antecámara				
Grupo 1				3 BIS/SIG (3-5)
Grupo 2	CAB 7/CAB 8			CAB 6/BIS 9/SIG 10
Grupo 3				BIS 12/BIS 13/SIG
Parcial antecámara	**2 Caballos**			**6 Bisontes/1 Caballo/ Signos**
Cámara				
Grupo 4		7 BIS/SIG (14-21)		
Grupo 5		6 BIS/1 CAB (22-29)	BIS 30/ 31	BIS 32/BIS 26b/BIS 31b
Grupo 6		1 CAB/1 CABR/1 OSO/ 1 CIER (33-36)		
Grupo 7		2 BIS (38-39)		BIS 37
Grupo 8			BIS 40/ 41	
Grupo 9				BIS 42/CABR 43
Grupo 10				CABR 44/CABR 46/BOV 45
Parcial cámara		**15 Bisontes/2 Caballos/ 1 Cabra/1 Oso/1 Ciervo**		**3 Bisontes/3 Cabras/ 1 Bóvido (2 Bisontes retocados)**
Total cámara + antecámara		**15 Bisontes/4 Caballos/ 1 Cabra/1 Oso/1 Ciervo**	**19 Bisontes/4 Caballos/ 1 Cabra/1 Oso/1 Ciervo**	**28 Bisontes/5 Caballos/ 4 Cabras/1 Oso/ 1 Ciervo/1 Bóvido**
CONJUNTO 3				
Galería				BIS 50/CAB 49/CAP (?) 47/SIG
Parcial galería				1 Bisonte/1 Caballo/ 1 Cáprido (?)
TOTAL POR FASES	**2 Caballos**	**15 Bisontes/2 Caballos/ 2 Cabras/1 Oso/1 Ciervo**	**4 Bisontes**	**10 Bisontes/2 Caballos /4 Cabras/1 Bóvido/ 1 cáp (?)**

Cuadro 24: Las representaciones correspondientes a las diversas fases de construcción del santuario de Santimamiñe. Se excluyen los restos de figuras. Abreviaturas: BIS, bisonte; CAB, caballo; CABR, cabra; OSO, oso; CIER, ciervo; BOV, bóvido; SIG, signo.

uro/cabra una vez cada una (grupos 9 y 10), caballo/oso/ciervo/macho cabrío, una vez (grupo 6). Además el bisonte aparece varias veces como la única figura representada repetidamente en el mismo grupo (grupos 1, 4 y 7). La única vez que no aparece el bisonte (en la primera fase) encontramos una asociación excepcional: caballo/oso/ciervo/macho cabrío.

La cabra aparece asociada, como el caballo, dos veces al bisonte y únicamente se asocia al caballo cuando aparece el oso. Es el único animal que se ha representado aislado, a la entrada del santuario y, con dudas, precediendo al grupo final o conjunto 3. La cabra parece desempeñar un papel polivalente, primero secundario completando a la ambivalencia bisonte/caballo y caballo/oso y luego acompañando al bisonte en los grupos 9 y 10, ya en la fase 4 del santuario. Precisamente en la cueva de Niaux, se han señalado diversas asociaciones de animales de la misma especie, y también la repetición de las asociaciones caballo/bisonte (10 veces), bisonte/cáprido (6 veces), caballo/cáprido (1 vez) y ciervo/caballo (1 vez), donde se proyecta una cierta complejidad temática que no debe reducirse a la fórmula figurativa binaria y, sobre todo, el papel relevante del cáprido (Vialou, D. 1982a, 39-40).

Esto hace cambiar el juego de asociaciones expuesto con anterioridad: 1) bisonte/caballo/cabra; 2) bisonte/caballo/ciervo; 3) bisonte/caballo/oso; 4) uro/caballo (Leroi-Gourhan, A. 1971 <reedic. de 1986>, 465). En el análisis que hemos realizado

nosotros no reconocemos ninguna de estas asociaciones a nivel de grupo y sólo la primera a nivel de conjuntos. El oso y el ciervo aparecen en un grupo, si bien el ciervo se detalla en cabeza y cuello de forma semejante a la cabra, enmarcando al oso, y en consecuencia jugando un papel secundario. El oso parece sustituir al bisonte al oponerse a la otra figura básica de la cueva, el caballo, en lo que parece un papel esencial en la organización del santuario.

Una posición semejante, cercana al grupo principal, se da también en algunos santuarios cantábricos: Ekain, Benta Laperra y Las Monedas (v. cap. 1, ap. 4.3.2, p. 186). En Ekain y Las Monedas aparece en forma secundaria o aislado pero en Benta Laperra es la figura principal, asociado al bisonte. Se puede pensar en una oposición de bisonte y oso respecto al resto del colectivo de animales. Esto llevaría a una identificación entre ambos, pues el ciervo y el macho cabrío desempeñan un papel secundario, al estar reducidos a cabeza y cuarto delantero y en posición vertical (302). El tema del oso parece ser tradicional en el área cantábrica, particularmente hacia el este y a lo largo de toda la secuencia artística, pues Las Monedas tiene un conjunto que se ha considerado del Magdaleniense superior/final por la aparición del reno y por criterios estilísticos, mientras que en Ekain la causa de la adscripción a un momento anterior sería el extremado realismo de algunas representaciones. Benta Laperra sería más antiguo, Gravetiense o Solutrense (o en todo caso coetáneo de los santuarios exteriores con esculturas o bajorrelieves franceses del estilo III Final/IV Antiguo, Leroi-Gourhan, A. 1968a). Por otra parte, el bisonte es inusual en el arte mueble cantábrico; incluso en el hueso de Torre, con un repertorio de 5 animales diferentes, no aparece: caballo, uro, ciervo, sarrio, cabras y antropomorfo. Este sustrato cantábrico, aparentemente ajeno al tema del bisonte, se encuentra presente en toda la franja costera, desde la zona más oriental constituida por los grabados parietales de la cueva de Alkerdi (Urdax, Navarra), (Barandiarán, I. 1974a). Incluso el arte mueble vasco muestra la misma preponderancia de los cérvidos y cápridos con el caballo, incorporando en el Magdaleniense final el tema del reno.

En conclusión, el tema predominante en Santimamiñe es el bisonte, pero este no se encuentra aislado sino asociado al caballo, en el panel principal. Los demás grupos, cuando se construye el santuario, reproducen cada uno a esos dos ámbitos temáticos: caballos grabados en la antecámara, bisontes en la estalagmita cónica y verticales en un lateral. Existe con todo una valoración diferente del bisonte y del caballo en ese panel principal, único lugar donde se asocian con claridad en ese momento, pues en la antecámara interpretamos que se pinta un bisonte en el grupo de caballos durante la fase 4. El bisonte allí es numeroso y el caballo único. Este último se realiza al principio de forma incompleta e incluso interpretamos que sólo se termina de cuerpo entero cuando se le añaden al panel dos bisontes a la derecha. Si esta interpretación es correcta, en la primera fase del panel el caballo se encuentra desplazado del centro e incompleto, siendo el tema del bisonte de mayor importancia. Incluso, cuando tras el añadido, el caballo pasa a ocupar una posición central no se sombrea interiormente, recurso que hubiera permitido disipar algunas incorrecciones de su trazado que eran consecuencia de la primitiva imagen realizada (compárese con la cabeza de caballo de La Viña (Fortea, J.; Corchón, M. S. et Alii 1990, 228). La razón de esa falta de sombreado, que se emplea precisamente como enmascaramiento en los bisontes a la derecha del panel, puede ser el restarle importancia. En consecuencia podemos concluir que las figuras principales, bisonte y caballo, se encuentran a su vez jerarquizadas, estando la segunda en función de la primera.

Los temas principales no son solamente el bisonte y el caballo asociados sino también el oso y el caballo que se localizan en otro grupo opuesto al principal, papel que se deriva de su posición y del número de representaciones durante la segunda fase del santuario parietal. Ambos temas, bisonte/caballo y oso/caballo deben tener un carácter de centrales, como ocurre en Benta Laperra, donde el oso tiene un carácter inequívocamente principal, lo que es patente por ser la figura más acabada entre un grupo de bisontes incompletos, cuartos traseros particularmente, o poco detallados.

Además se emplea en esta primera etapa otro animal, el macho cabrío, como una figura secundaria pues aparece en la galería como figura de entrada y enmarcando al grupo del caballo/oso, junto con el ciervo. Su carácter de secundario se refleja por lo tanto en su localización (macho cabrío 1), posición (macho cabrío y ciervo verticales del grupo 6) y acabado (los dos últimos se reducen a cabeza con cuello). Aunque la situación de los diversos animales no es todo lo clara que quisiéramos en la descripción del grupo de la «montée au Dieu Cornu» de la cueva de Trois-Frères (Bégouën, H.; Breuil, H. 1958, 77-81),

(302) El autor Raphael, M. 1986, 143, señala que en este grupo del oso una concavidad separa el oso del caballo, interpretando que así se separa el caballo de tres animales machos: «La niche fait partie intégrante des contenus comme de la composition -elle montre que la jument plus a récu jusqu'ici, c'est-à-dire avant l'initiation, dans la séclusion, mais qu'à présent on lui amène son partenaire sexuel (le cerf) par l'intermédiaire de l'ours (celui que a pour fonction d'initier), après que la chèvre ont été retirée de la compétition, ayant été jugée insuffisante. La séparation des sexes, telle qu'on la trouve illustrée par ce renfoncement trouve ici son achèvement».

en el gran panel decorado se constatan 3 osos, las figuras superiores, 4 bisontes, de los que uno de gran tamaño se encuentra vertical y 10 caballos, a los que hay que añadir otro grupo inferior con caballos y bisontes y algún otro animal más difícil de identificar. Por lo tanto encontramos una cierta concordancia temática gravitando alrededor del tema del oso.

Si consideramos de una manera global las asociaciones hay que convenir que durante la cuarta etapa se renueva la asociación bisonte/caballo como en la antecámara y en el conjunto 2 pero parecen introducirse algunas variaciones. Así, la cabra puede tener un papel secundario, de entrada al conjunto 2, pero se asocia al bisonte en el grupo de la pared del fondo de la cámara y enmarca a un bóvido en el grupo final de la misma cámara. Se produce una cierta revalorización temática del animal, lo que también parece constatarse en otros santuarios, como en Llonín, donde es el primer tema junto a la cierva (Berenguer, M. 1982) y en el arte mueble en el Magdaleniense final (plaquetas de Urtiaga, Ekain,...), (Barandiarán, I. 1973a). Por lo tanto, podemos constatar a nivel general que los temas cambian a lo largo del tiempo y también las asociaciones bajo las cuales esos temas, las especies de animales, se nos presentan (v. cuadros 23, 24 y 25).

2. Asociaciones de animales y signos. En la cueva constatamos una serie de signos asociados a las representaciones, interpretados tradicionalmente como signos de caza o de destrucción, explicación no aceptada por otros autores que sólo ven una yuxtaposición sin más de temas distintos (Leroi-Gourhan, A. 1968a). Así, en el bisonte perdido 10, consistente en un trazo lineal perpendicular a la zona posterior del vientre (v. fig. 168, p. 300); y en el bisonte 50, asociado a tres trazos cortos perpendiculares al vientre, aunque en el interior del animal, en su zona anterior (v. fig. 243, p. 341). Con más dudas en el bisonte 16, pintado en negro en la estalagmita cónica (grupo 4) aparecen unas rayas cortas grabadas verticalmente (compárese figs. 175 y 179, pp. 304 y 305). También se pueden señalar algunas rayas grabadas y pintadas que se superponen o entrecruzan con los animales grabados y pintados del grupo 4 (v. fig. 175, p. 304), aunque sólo afecten parcialmente a algunas figuras (la situada arriba a la izquierda y la inferior del grupo).

Estamos muy lejos de las intensas relaciones que se establecen en Niaux entre animales y signos, donde el 40% de los signos (131 en total) están asociados a animales y donde todos los animales raros (peces, ciervos, uros) aparecen marcados, el 52% de los caballos y el 45% de los bisontes (Vialou, D. 1982a, 40-41). En el Cantábrico también se constatan santuarios donde se encuentran signos a modo de armas o heridas, no muy frecuentes en el colectivo total de cada cueva, como Altxerri, El Castillo, Las Chimeneas, Peña de Candamo (Casado, P. 1977, 269), a los que se puede añadir también Ekain. Por otra parte en una recopilación de elementos asociados a caballos en el Cantábrico de un total de 245, aparece el sexo solamente en uno (Sotarriza), figura que también asocia «signos de destrucción», que aparecerían en un total de 13 caballos (5,3%), (Romero, G. 1986, 119). Igualmente en la cueva de Tito Bustillo, se señalan sendas «flechas o venablos» asociados a tres animales, consistentes en trazos largos y externos a los animales confluyendo hacia el pecho, nalga y pata delantera (Balbín, R. De; Moure, J. A. 1982, 81). Nos preguntamos si el hecho de la escasez de estos testimonios no nos podría evidenciar un sentido narrativo, si es que es correcto interpretar que existe una acción, como en lo que se da en llamar escenas, agrupaciones de gran coherencia (v. parte 3ª, conclusión) trabadas por una acción.

3.5 LOS RECURSOS TÉCNICOS

1. El grabado. El grabado es utilizado en dos grupos diferentes, uno en la cámara (estalagmita cónica) y otro en la antecámara. Ambos tienen diferencias de realización y estilísticas que merecen la pena de ser destacadas (v. cuadro 26). En primer lugar hay que considerar la técnica concreta de realización del grabado. En la antecámara tiene un trazo profundo y ancho, de difícil visión en la actualidad, aunque debió ser más llamativo cuando se rea-

Santimamiñe	Galeria Nagusia	Aurreganbara	Ganbara	Galeria Nagusia
Fase 1		CAB-CAB		
Fase 2	CABR		BIS-CAB BIS-BIS CAB-OSO-CIER-CABR	
Fase 3			BIS-BIS	
Fase 4		BIS-BIS BIS-CAB	BIS-CABR BOV-CABR	BIS-CAB-CABR

Cuadro 25: Las asociaciones globales de especies animales de la cueva, por fases y espacios. Abreviaturas: cab, caballo; cabr, cabra; bis, bisonte; oso, oso; cier, ciervo; bov, bóvido.

lizó, como se ha señalado a cuenta de los grabados de La Marche (Pales, L. 1969, 37) que, como en nuestro caso, se muestran claros sobre el fondo del soporte mobiliar, patinados y con pérdida de la vivacidad del primer momento. En la cámara el trazo es delgado y fino, de sección semicircular y con iguales dificultades para su visión. Cada una de estas técnicas se han identificado en el análisis con un estilo igualmente diferente (v. ap. 4.4.1 «La incubación del estilo...»).

El grabado evidencia en ambos casos un fin decorativo distinto. En la antecámara sólo se realiza la línea de contorno y sus inflexiones reflejan los rasgos anatómicos más característicos del animal, por ejemplo, marcando la crinera del caballo inferior (v. fig. 161, p. 298). Este contorno se completa con algún detalle interno, como el ojo con lacrimal incluido. Sobre ellas y también debajo se pintan varias figuras que corresponden por la técnica y el estilo empleados a la última fase del santuario. Estos grabados de la antecámara son plástica y estilísticamente menos elaborados que los de la cámara, por lo que muy bien podrían encuadrarse en un momento más antiguo. En ellos se encuentra un incipiente desarrollo de la figura del caballo pues se realiza el esquema de la línea cérvico-dorsal y se complica la definición de la cabeza del animal pero sin detalles en el interior del cuerpo.

En los animales grabados en la cámara, la línea de contorno está pensada como un todo, determinándose segmentos notables de los animales, como el trazo cola-crinera del bisonte 17 o el mismo trazo

Nº	E	Te	Tipo de trazo de contorno	Zona de contorno	Tipo de relleno o detalles internos	Zona de relleno	Otros recursos
7	1	cab	lineal simple grueso, discontinuo	cabeza y cuello	lineal (trazo)	nacimiento de cabeza	- pintura negra de relleno - grieta en línea dorsal
8	1	cab	lineal simple grueso	cabeza, línea dorsal y vientre	- lineal (trazo) - lineal (forma)	- boca - ojo	grieta en pata trasera (?)
17	2	bis	-lineal simple continuo, fino - duplicación del contorno -múltiple - líneas cortas paralelas	- todo excepto pecho, sotabarba y cola - cabeza y crinera - cola - giba, crinera en dos haces, sotabarba , pecho			- haces de líneas cortas paralelas de diferente longitud
18	2	bis	- lineal simple continuo-discontinuo, fino - duplicación del contorno - líneas cortas paralelas	- línea cérvico-dorsal excepto crinera - lomo - crinera y sotabarba			- haces de líneas cortas paralelas de diferente longitud
19	2	bis	- lineal simple continuo-discontinuo, fino - duplicación del contorno -múltiple - líneas cortas paralelas	- todo excepto sotabarba-pecho - nalga, patas - cola - crinera, sotabarba-pecho, caña de pata	lineal (trazo)	cornamenta en dos trazos simples e ijar	- haces de líneas cortas paralelas de diferente longitud - rectificación de patas traseras
20	2	bis	- lineal simple continuo, fino - líneas cortas paralelas	- cabeza-cuello y crinera - sotabarba	- lineal (trazo) - lineal (forma)	- dos cuernos, boca - aliento (?) o rectif	
21	2	bis	- lineal simple continuo-discontinuo, fino - duplicación del contorno -múltiple - líneas cortas paralelas	- todo excepto crinera y vientre - vientre - ijar, vientre - crinera			

Cuadro 26: Recursos técnicos en la representación de la forma y del modelado en los grabados de Santimamiñe. Abreviaturas: E, etapa; Te, tema; cab., caballo; bis., bisonte.

desde la zona inferior de la cola hasta la pezuña del mismo animal con una serie notable de inflexiones; en menor medida se observa lo mismo en la línea dorsal del bisonte 19 o en la del 21 (v. fig. 175, p. 304). Pero sobre esa estructura básica el autor no ha tenido inconveniente en añadir un trazo dislocado en la cabeza de los bisontes 17 y 19, lo que dota de cierta discontinuidad al trazo, o incluso cortar con un trazo el lomo del bisonte 21 para construir la nalga; y también en el bisonte 19 prolongar el trazo hacia el interior del cuerpo, si bien en este caso para determinar someramente el ijar. En la misma línea parecen producirse rectificaciones de contorno en la cabeza del bisonte 17 y nalga y patas del 19 y quizá también en la sotabarba del 20 (también interpretable como signo asociado), como en el vientre del 21. Excepto en el bisonte 17, donde las líneas de contorno y pelaje mediante trazos paralelos se cortan en el dorso poco armoniosamente, en los animales se colocan los trazos de pelaje como un elemento del contorno, por lo que se puede decir que se hacen antes o a un tiempo del mismo (crinera entre dos tramos de línea continua en los bisontes 18 y 21). Un buen ejemplo es el bisonte 17 donde existe una pata colocada entre dos zonas independientes de trazos paralelos que determinan sotabarba y pecho que se podrían interpretar procesualmente. Por el contrario, en otros casos los trazos paralelos grabados se pueden considerar añadidos externos o internos a la línea de contorno y realizados después de ella (crinera del bisonte 19, sotabarba del 20). La construcción de esta serie de bisontes muestra una serie de acciones puntuales concretas mediante las que se conforman las zonas específicas anatómicas de los animales, lo que pueden permitir reconstruir el proceso de construcción de los mismos. El hecho de que los tramos no lleguen a enlazar del todo refuerza la visión que se tiene con estas obras de una cierta rapidez de ejecución o de plasmación de ensayos.

Los grabados de la cámara intentan captar el pelaje de las distintas zonas del animal, especialmente en crinera, giba, sotabarba y pecho, mediante la realización de líneas cortas paralelas, en situaciones diferentes: unas veces superpuestas a la línea de contorno (giba del bisonte 17), otras veces en su lugar (sotabarba y pecho del bisonte 17, sotabarba y crinera en el 18, sotabarba-pecho en el 19, crinera en el 21), en un tercer supuesto plasmando ambos, apareciendo la línea de contorno en el interior (crineras de bisontes 17 y 19) o también enmarcadas exteriormente por ella (sotabarba de bisonte 20), recursos observables en la misma representación. Además, existe un juego de los haces de líneas paralelas que son de diferente longitud y orientación dependiendo de la zona anatómica del animal, como entre la sotabarba de trazos cortos y las demás zonas de trazos más largos en el bisonte 17 y menos claramente en el 18; o el juego contrario en el 19, con sotabarba unida al pecho con trazos largos y crinera resuelta con trazos cortos (aunque en este caso la separación respecto de la línea de contorno continua hace el efecto deseado de una gruesa crinera). No se llega a expresar el modelado interno del bisonte, es decir, la línea ventral, que divide en dos mitades el cuerpo del animal, del rabo a la pata delantera.

La profusión de las diferentes representaciones del pelaje con líneas paralelas de longitudes y separaciones variadas y la adición de detalles trascendentes como las extremidades, donde se detallan pezuñas, nos llevan a colocar a estos grabados en una fase posterior a los de la antecámara o a un artista que desarrolla los supuestos planteados en aquella. La localización de ambos es igualmente distinta. En la antecámara, por su situación a una cierta altura, puede existir un deseo de contemplación de la obra, lo que no está presente en la cámara, donde las figuras se realizan a partir del suelo y por ello podemos considerar que el grupo se encuentra subordinado al principal que se encuentra justo encima de él. E incluso a los grabados se superponen dos bisontes pintados, y con algún detalle grabado, que refuerzan esa impresión de transitoriedad de los grabados, puesto que implican una cierta ocultación o destrucción, único caso de la cueva.

El grabado no llega a desarrollarse tanto como la pintura pues no existe grabado para mostrar el modelado interno del animal ni tampoco se engruesa la línea de contorno, mediante trazo múltiple, como se observa en los santuarios de bisontes grabados de Fontanet (Vialou, D. 1986, 57, 61 y 63) o Mas-d'Azil (Vialou, D. 1986, 238-239), de estilos asimilables al de Santimamiñe, si exceptuamos algunos detalles, como las colas desflecadas de los bisontes 17 y 19 y el vientre del 21. E incluso se podría considerar que localmente se subordina a la pintura en la estalagmita cónica en los bisontes 15 y 16. Desde el punto de vista artístico el grabado en Santimamiñe se adecúa plenamente a las características generales del estilo Magdaleniense pero sin mostrar fórmulas nuevas. Es un santuario clásico dentro del desarrollo estilístico del Paleolítico superior.

2. La pintura. Los artistas que trabajan en Santimamiñe utilizan una cierta variedad de recursos técnicos adecuados a la pintura (v. cuadro 27): 1) Línea modelante, con la línea de contorno que se adelgaza o ensancha para expresar el modelado o volumen y los convencionalismos de pelaje; 2) Líneas paralelas cortas, con la finalidad de representar el pelaje característico del animal; 3) Tinta plana o mancha uniforme de color, expresión del volumen del animal; 4)

Nº	E	Te	Tipo de contorno o detalles internos	Zona de contorno	Tipo de relleno	Zona de relleno
1		cabr	lineal simple (cola, cornamenta)	todo y adiciones	- lineal (forma) sombreado	- vientre - mandíbula base de cornamenta
3		bis	- lineal simple - lineal engrosado	- nalga y patas - línea cérvico-dorsal, vientre	lineal (trazo)	no ident.
4		bis	- lineal simple - lineal engrosada	línea nalga-pecho, cabeza lomo-giba (y cola menos)		
5		bis	- lineal simple - lineal engrosado	- pata trasera - línea cérvico dorsal, vientre		
6		cab	- lineal simple - id., rectificado - lineal engrosado	- cabeza y zona inferior, cola - pecho-cuello - línea cérvico-dorsal a nalga	lineal (trazo)	cebradura, en cuello; separación cuello-cabeza
9		ind	lineal grueso sobre grabado			
12		bis	- lineal simple - lineal engrosado - líneas cortas paralelas	- todo el contorno - pecho-sotabarba (?) - crinera	lineal (forma)	triángulo en base de giba
13		bis	- lineal simple - lineal engrosado	- pecho-cara - el resto, y más en crinera, cola, pata	sombreado	sotabarba
15		bis	- lineal simple - lineal engrosado	- lomo-nalga-vientre - giba		
16		bis	- lineal simple - lineal engrosado	- lomo-nalga-vientre - giba-crinera-pecho	- sombreado - reservado - grabado asociado	- interno en mitad posterior - cara - crinera, giba, cornamenta
23		bis	- lineal simple	línea dorsal genérica		
24		bis	- lineal simple - lineal engrosado	- cuarto trasero y vientre - giba	sombreado	ijar
25		bis	- lineal simple - lineal engrosado - líneas cortas paralelas	- vientre, giba superior - giba a lomo - crinera, sotabarba -pecho	lineal (trazo)	ojo, separación de cabeza
26a		bis	- lineal simple - lineal engrosado	- pata y vientre - nalga -giba	lineal (forma)	ijar
26b		bis	lineal simple	vientre, patas	lineal (forma)	sotabarba, patas
27		bis	- lineal simple - lineal grueso - líneas cortas paralelas	- contorno de base - giba - crinera y sotabarba	- sombreado - lineal múltiple	- base de giba - mitad inferior del animal
28		cab	- lineal simple - id., rectificado - lineal engrosado - líneas cortas paralelas	- todo el contorno - lomo - crinera, ijar, mandíbula - zona inferior de la cola	- lineal (trazo) - lineal (forma)	- ollar, separación de cabeza, ojo (?) - boca
29		bis	- lineal simple - lineal engrosado	- todo el contorno - giba y todavía más la crinera	- lineal (trazo) - sombreado de trazos múltiples - reservado	- ojo - zona inferior de cabeza a cola - cabeza

Cuadro 27: Recursos técnicos en la representación de la forma y del modelado en Santimamiñe, en pintura negra (303). Abreviaturas: cabr., cabra; bis., bisonte; cab., caballo; oso, oso; cier., ciervo, bov., bóvido.

(303) No se incluyen algunas representaciones, como la 10, conocida solo por una versión antigua; en ella se observa una línea de contorno simple y fina con lo que parecen varios signos internos resueltos linealmente. Tampoco se incluyen aquellas de interpretación controvertida, como la 22 o diversos trazos aislados. En cuanto a la 40, los restos conservados no permiten ninguna precisión.

30		bis	- lineal simple - lineal engrosado	- todo el contorno - giba y crinera	- lineal (trazo) - relleno trazo múltiple - sombreado - reservado	- ojo, ijar - de crinera a pecho - base de giba, vientre, zona inferior, cara - zona ocular, cara y pecho
31		bis	- lineal simple - lineal engrosado -rectificación	- contorno - vientre - lomo y cola	- trazo múltiple - rayado -sombreado	- mitad delantera excepto cara - de giba a sotabarba - lomo y nalga, cara, vientre, base de giba
32		bis	- lineal simple -lineal engrosado	- todo el contorno - puntual en giba y sotabarba (?)	- lineal (trazo)	- ojo
33		cab	-lineal simple	- contorno		
34		oso	- lineal simple -lineal engrosado	- contorno inferior - línea cérvico-dorsal a nalga	- punto - lineal (trazo)	- ojo - vientre
35		cier	- lineal simple -lineal engrosado de cuerna	- cuello - morro, frente, base	- punto	- ojo
36		cabr	- lineal simple	- tood el contorno	- lineal (trazo)	- boca, ojo (?)
37		bis	- lineal simple -lineal engrosado	- cabeza y nalga - giba-crinera, ijar-vientre		
38		bis	- lineal simple -lineal engrosado	- zonas puntuales - giba, crinera, sotabarba, pecho, vientre, pata trasera	- lineal (trazo) - sombreado - reservado	- línea giba a vientre - sotabarba-crinera - cara
39		bis	- lineal simple -lineal engrosado crinera,	- cara, lomo - vientre, cola y más giba,	- lineal (trazo) - sombreado	- ojo (?) - testuz
41		bis	- lineal doble	- giba, crinera	- lineal (trazo) - sombreado	- ojo - cara, giba
42		bis	-lineal simple	- todo el contorno	-lineal (trazo)	- boca, línea giba-vientre
43		cabr	- lineal simple	- todo el contorno	- punto	- ojo
44		cabr	- lineal simple	- todo el contorno		
45		bov	- lineal simple	- todo el contorno		
46		cabr	- lineal simple	- todo el contorno	- punto - lineal (trazo)	- ollar - ojo, ijar
47		ca ?	-lineal simple	- cuello	- lineal (trazo)	- crinera (?)

Cuadro 27 (continuación): Recursos técnicos en la representación de la forma y del modelado en Santimamiñe, en pintura negra. Abreviaturas: cabr., cabra; bis., bisonte; cab., caballo; oso, oso; cier., ciervo, bov., bóvido.

Líneas de relleno, es decir, sombreado conseguido mediante líneas yuxtapuestas o adyacentes (304); 5) Rayado, consistente en diversas líneas más o menos paralelas que escapan del cuerpo del animal y que intentan sugerir más que concretar la forma del mismo (v. foto de portada).

Estos recursos técnicos parecen adecuarse a las distintas fases del santuario. En el caso de la pintura es patente el cambio que se experimenta entre la 2ª, 3ª y la 4ª fases del santuario. El trazo seguro y ancho de las primeras se sustituye por un trazo vacilante y con interrupciones en la 4ª. Esto evidencia una diferencia técnica en la aplicación de la pintura, pues se constata que en la fase final esta no queda bien impregnada en la pared, haciendo el efecto de estar realizado con un lápiz duro en vez de con un pincel, como en la etapa anterior, evidenciando en todo caso una diferencia en la aplicación. El trazo es también bastante más estrecho en esta última etapa.

En la cueva existe una evolución en la técnica empleada durante la 2ª y 3ª fases, caracterizada por una creciente complicación plástica. El enriquecimiento de los recursos se atestigua en los bisontes 27 y 29 en los que la sensación de volumen intenta plasmarse primero mediante líneas cortas paralelas delimitadas por otra de contorno, como se observa en la

(304) Un relleno semejante se observa en la cueva de Ojo Guareña, Burgos, conseguido «mediante la repetición de trazos hasta lograr una superficie continua de color», tanto en animales como en signos (Ibañez Pérez, A. 1980, 63).

crinera y sotabarba del bisonte 27 (v. fig. 197, p. 316); o incluso más simplificadamente sólo con líneas cortas paralelas que observamos en la crinera del bisonte 25 (v. fig. 192, p. 314). En dos figuras cuyas estrechas relaciones de toda índole nos llevan a interpretarlas como obra del mismo autor. Más adelante, la misma fórmula de bisonte es realizada, probablemente por el mismo artista, mediante manchas de color semejantes a la tinta plana, como en la giba y crinera del bisonte 29 (v. fig. 202, p. 318). El vientre de ambos bisontes 27 y 29 muestra un compromiso entre la línea de relleno y la mancha de color. La modernidad del bisonte 29, obra más madura que las anteriores, es patente en las pezuñas, ya no reducidas a un simple triángulo como en el bisonte 27. Con todo, hay que señalar que el sombreado ventral de ambos bisontes 27 y 29 se ha plasmado mediante trazos a modo de rayas. Esta forma de plasmar este recurso técnico es una trasposición a la pintura de la forma de realizar los grabados. Así, la pintura a base de líneas podría paralelizarse plásticamente al grabado rayado, que lo vemos desarrollarse hasta sus últimas consecuencias en la cueva de Altxerri, y por lo tanto tendríamos atestiguado el empleo de esta técnica también en el Magdaleniense IV y en toda la secuencia del arte paleolítico. Por otra parte, observamos también que en la cueva de Niaux se produce una aplicación semejante, trazándose los sombreados lineales de manera idéntica a los bisontes grabados de Fontanet, en una imitación más o menos lograda del pelaje de los animales. El pelaje además se recalca con una línea de contorno a base de rayas cortas paralelas.

Con posterioridad, en la 4ª fase del santuario parietal, la delimitación de las zonas características de pelaje de los animales no se consigue sólo con una tinta en sombreado sino frecuentemente de forma lineal. Así, la giba se marca con un triángulo vacío en el bisonte 12 del lateral derecho de la antecámara (v. fig. 172, p. 302) o con una línea que penetra en el interior en el bisonte 42 de la pared del fondo de la cámara (v. fig. 229, p. 333). El sentido expresionista con que se utiliza la pintura aparece también en el rayado que se superpone al bisonte 31 de la derecha del panel principal (v. fig. 208, p. 321). Este rayado que refuerza la impresión del volumen o masa del animal se puede paralelizar con el rayado de algunos bisontes grabados de Altxerri, si bien la fórmula es más rica y complicada en este último lugar.

Hay que considerar finalmente el recurso de unión de pintura y grabado empleado únicamente en el bisonte 16 (v. fig. 179, p. 305), horizontal, en la estalagmita cónica. Se emplaza en la fase 2ª del santuario, donde se desarrollan los conceptos estéticos del Magdaleniense (305). Se emplea aquí un recurso propio de los de figuras bi o polícromas, como Altamira, Font-de-Gaume o Ekain, tradicionalmente atribuidos al Magdaleniense medio. También se encuentra en otros con figuras negras, como Le Portel (Beltrán, A.; Robert, R.; Vézian, J. 1966, lám. 79) o grabados, como Fontanet (Vialou, D. 1986, 65-66), en este caso siendo complementaria la pintura; e igualmente en otros más antiguos, como Lascaux o en los de ciervas del cantábrico (Covalanas, La Pasiega, Areatza). Este criterio para algunos autores (Apellániz, J. M. 1982) reforzaría la inclusión de Santimamiñe en esta etapa, pero hay que resaltar sin embargo que la técnica aparece tangencialmente al resto de las utilizadas, que alejan más que acercan, a Santimamiñe de los santuarios antes citados y por otra parte la observamos, como queda expuesto, en tradiciones y momentos diferentes.

3. El uso de accidentes de la cueva. En Benta Laperra ya hemos observado algunos usos que se pueden incluir en este apartado, como el panel con reborde redondeado para prolongar el cuarto trasero del bisonte 3 o la grieta natural aprovechada para parte del animal no identificable 7. En Santimamiñe también existen algunos usos similares, aunque no son muy numerosos. En principio desechamos algunas posibles utilizaciones apuntadas con anterioridad que no pueden ser evaluadas por la destrucción de parte del panel, como en el caso de la pata correspondiente con una grieta del caballo grabado 8. Tampoco nos parece que en el grupo del oso un supuesto nicho separe a caballo y oso (Raphael, M. 1986, 143).

El caballo grabado 7 (v. fot. 53, p. 299) tiene una línea dorsal que, apoyándose en una grieta, prolonga el contorno del animal desde la cabeza hacia el lomo. El bóvido 45 (v. fot. 88, p. 337) parece tener igualmente una línea dorsal formada por un reborde estalagmítico que prolonga la línea pintada de contorno del animal, aunque se puede tener alguna reserva sobre un uso intencionado de ese relieve estalagmítico. En parecidas circunstancias está la cabra 46 (v.

(305) Corresponden estos conceptos de la fase 2 con lo que hemos identificado como la actuación del artista más significativo del mismo y a quien se deben las figuras plásticamente más desarrolladas. Proponemos además que la etapa de maduración del artista viene dada por los bisontes de la fase 3 del santuario. Por otra parte, en cuanto al uso de grabado asociado a pintura, interpretamos que esta técnica es utilizada por el artista en un momento avanzado de su vida, pues la obra se superpone a los bisontes grabados, si bien parece que no en un momento final (en la fase 3). El o los artistas que trabajan son conservadores en cuanto a los elementos técnicos y artísticos que usan y si en Santimamiñe el estilo se asimila tardíamente y con lentitud aunque las figuras se encuadren estilísticamente en el Magdaleniense medio cronológicamente podrían haberse realizado en el Magdaleniense superior (inicial).

fot. 89, p. 337), que aprovecha un reborde en la zona superior del cuello del animal. Por último, el animal 47 (v. fot. 91, p. 340) está pintado únicamente en cabeza y cuello y sugerido el resto del cuerpo y las extremidades por las formas de la estalagmita sobre la que se asienta. Por lo tanto, aceptando que todos los recursos naturales anteriores se han usado conscientemente afectarían a un total de 4 figuras, que sobre un total de 46 hace el 8,6 % de las mismas. El escaso uso de este recurso es norma en la mayoría de los santuarios paleolíticos, aunque se atestigüe también en la casi totalidad. Las figuras que los utilizan corresponden a la 1ª etapa (rep. 7) y a la cuarta (las restantes).

3.6 EL PROCESO TÉCNICO DE EJECUCIÓN: RECTIFICACIONES O REPINTES Y AÑADIDOS

No considero aquí el proceso coetáneo de elaboración de un grupo de figuras, que en algún caso es fácilmente perceptible, como en los bisontes 27 y 29 del panel principal (v. ap. 3.18.1.1, «Comparación estilística...»), aunque se establezca con claridad cuál de las figuras es posterior a la otra. Otra seriación contemporánea se puede producir entre los bisontes 30 y 31, también coetáneos aunque el segundo sea posterior, y dejando al margen las modificaciones que presenta. En cuanto a la relación con las limitaciones del marco, por ejemplo, como consecuencia de las figuras preexistentes, no hay claros ejemplos en la cueva, aunque se puede nombrar la curva dorsal de bisonte del panel principal.

Por otra parte, en el tiempo de construcción de Santimamiñe se han producido añadidos en ciertas representaciones. Estos son perceptibles, por causas diversas: superposición, adición en el mismo espacio o yuxtaposición, diferencia de estilo o técnica, conservación diferencial. Se exponen a continuación: 1) grupo 2, donde las pinturas se añaden o yuxtaponen a los grabados, lo que es perceptible por comparación estilística (v. figs. 161 y 162, p. 298); 2) grupo de la estalagmita cónica, con pinturas superpuestas a grabados (v. fig. 175, p. 304) y además con varias rectificaciones en los grabados; 3) panel principal, donde se presentan dos añadidos y un retoque (v. figs. 185, 186 y 187, pp. 309-311); 4) grupo de los bisontes verticales, donde las notables diferencias estilísticas determinan la posterioridad de una de las figuras (v. figs. 220 y 221, p. 329). Estos añadidos son importantes de considerar porque cambian el juego de asociaciones, como en el grupo 2 al incorporar un bisonte, o el propio sentido del grupo, como en el caso de los bisontes verticales, rompiendo la escena dual. Además, la plasmación espacial de los añadidos y retoques nos plantea otros criterios para la consideración del proceso de ejecución del santuario. Entre ellos nos plantean una cronología relativa, aunque los tiempos deben ser probados con la plasmación de otros criterios.

Las yuxtaposiciones en el mismo grupo de animales realizados con estilo y técnica diferenciados ayudan a articular la interpretación del proceso decorativo, máxime en nuestro caso cuando hay un planteamiento previo de momentos distintos proyectados en espacios también diferenciados, como la 4ª fase y el conjunto 3. Este es el caso de las producidas en el grupo 2, principal (v. el análisis a continuación) y en el grupo de bisontes verticales, donde se proyectan representaciones de momentos diferentes. Las superposiciones también pueden ayudar a un planteamiento semejante. Sin embargo, en nuestro caso los bisontes pintados sobre los grabados de la estalagmita cónica son semejantes desde todos los puntos de vista, técnicos y estilísticos (v. ap. 3.18), por lo que están cerca de lo que se ha dado en llamar «superposición sincrónica», no estando separados por un lapso de tiempo excesivo. Como observaremos a continuación en los repintes y rectificaciones también tenemos un reflejo de ello, siendo el análisis interno de los mismos el que determina el lapso de tiempo transcurrido.

- En el panel principal nos encontramos con tres casos de modificaciones de la figura animal, rectificaciones o repintes. El primero es el bisonte vertical 26 (v. figs. 194 y 195, p. 315). En él se ha dibujado la parte delantera del cuerpo del animal porque una colada estalagmítica había cubierto el contorno primitivo de la figura. En la realización de este repinte debió influir su posición en paralelo con otra figura realizada también de cuerpo entero y la consiguiente disimetría que aparecía en el conjunto. El repinte se ha realizado con un trazo delgado e inseguro que vacila en su uniformidad y en la consecución de una línea nítida y seguida. Las patas del animal encajan desproporcionadamente al ser delgadas y cortas. Es el estilo que se reconoce en el conjunto 3 de representaciones (v. figs. 239 a 243, pp. 339-341) y en algunos grupos añadidos de la cámara: rep. 32 del grupo principal (v. fig. 211, p. 322), rep. 37 del grupo de bisontes verticales (v. fig. 221, p. 329), grupos del fondo (nº 9, v. fig. 228, p. 333) y del lateral derecho de la cámara (nº 10, v. fig. 232, p. 335). La distancia temporal entre la figura acabada y su repinte fue relativamente larga porque el bisonte primero fue cubierto por una capa estalagmítica, constituyendo un caso de criterio estratigráfico vertical. Junto a ello la aplicación técnica y el estilo son diferentes.
- El segundo caso corresponde al caballo 28 del mismo panel (v. figs. 199 y 200, p. 317). En él se ha completado el primitivo contorno de la figura que se circunscribía a la parte delantera del animal. Se ha realizado con un trazo uniforme y relativamente ancho

semejante al preexistente. Con todo, el ensamblaje de las diferentes partes del cuerpo no es totalmente correcto, colocándose la pata trasera excesivamente alta. Esta imperfección es más patente en el ensamblaje de los trazos en el lomo, pues el trazo antiguo en esa zona era excesivamente largo para las proporciones del caballo. En la figura incompleta interpretamos que lo que quería el artista era sugerir lo más posible la forma del caballo a partir de la parte anterior del animal, siguiendo un convencionalismo de representación muy frecuente (v. ap. 3.12, p. 1. «Sistematización de formas incompletas...»). Precisamente en la rep. 41 se justificaría este planteamiento ya que la línea dorsal y la ventral se acercan tanto que sería imposible completar a posteriori la figura articulando armoniosamente sus proporciones. En todo caso, la constatación de las dificultades del ensamblaje anatómico y su localización en partes anatómicas concretas demuestran que en el proceso de realización de la figura se partió del vientre para trazar a continuación la pata trasera y acabar en el lomo. Este resultado imperfecto pudo limitar un acabado posterior más sofisticado, que llama más la atención porque el detalle del cuarto delantero y especialmente de la cabeza es notable. Sin embargo, sorprende que no se continuara el proceso decorativo, si tenemos en cuenta que en una figura detallada en el contorno se hacen más evidentes los errores que si estuviera modelada. Precisamente la fórmula de completar el sombreado con un ánimo de enmascaramiento se llevó a cabo en el bisonte 30 del panel principal, que interpretamos puede ser obra del mismo o de un momento ligeramente posterior.

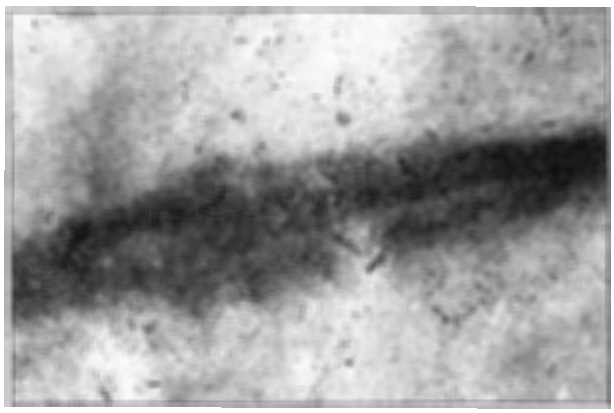
A mi juicio hubo un interés en completar el contorno del caballo, que aparecería incompleto y tangencial a la composición general en un principio. Este se presentaba en una posición acusadamente descentrada antes de que se realizase la adición de los dos bisontes a la derecha del panel principal, que dejaron al caballo en el centro e hizo inevitable completarlo. Estos nuevos bisontes encajan con una etapa de mayor maduración artística, quizá del mismo autor que había decorado anteriormente el panel (o estrechamente ligado a esa tradición), por lo que no tuvo problemas para adecuar el retoque a la manera de realizarse del primitivo contorno, con un trazo semejante. Cabrían con todo otras posibilidades aunque no encuentro ninguna justificación especial para ello, excepto la de ser un repinte sin más, como la de haber sido realizado en un momento posterior al del antiguo panel, aunque escasamente distanciado en el tiempo.

• El tercer caso es el bisonte 31 (v. figs. 207, 208 y 209, pp. 321-322). Este animal tiene dos cuartos traseros, con doble línea de dorso y cola. Es una corrección realizada por el propio artista, ya que la corrección está armoniosamente realizada y enmascarada por una extensión de las zonas pintadas en el interior del animal. El modelado se completa con un rayado en duro que podría conectarse fácilmente con el último momento del santuario, al que corresponde el bisonte más elevado de este panel principal, el número 31.

• Hay que considerar igualmente ciertas rectificaciones que afectan a los contornos de las representaciones grabadas de la estalagmita cónica. El hecho de que los grabados tengan rectificaciones de contorno o de detalles es usual tanto a los grabados parietales como a los mobiliares del arte paleolítico en general. Santimamiñe no se sale de la norma en esta cuestión. El bisonte 17 (v. fig. 180, p. 306) posee dos contornos paralelos en la zona de la frente y crinera; el bisonte 19 (v. fig. 182, p. 307) presenta contorno repetido, o múltiple, en la nalga y diversos trazos entrecruzados en las patas traseras, que no parecen relacionables con sombreado sino más bien con rectificaciones o con el proceso de realización de la figura. La repetición del contorno ventral, asociado a sombreado mediante trazo simple repetido, se observa también en el vientre del bisonte 21 (v. fig. 184, p. 307).

Quisiera señalar igualmente que he interpretado, tanto para el caso del caballo 28 del panel central, como de los bisontes 30 y 31 del mismo, que las figuras se modifican y que estas modificaciones, que las completan en la forma y en los modelados, se podrían relacionar con las nuevas figuras de animales que se colocan junto a ellas (v. ap. 3.18, «Análisis... de la microestructura... de las representaciones...»). También se podrían considerar algunas figuras realizadas a imitación de otras precedentes, aunque en este caso el análisis es mucho más subjetivo. En cualquier caso, estos criterios analizados nos muestran una cierta significatividad de los repintes y más aún de las diferenciaciones entre figuras adyacentes y por el contrario, escasa trascendencia en nuestro caso de las superposiciones.

En cuanto a las pinceladas o trazos realizados para completar las representaciones, es difícil hacer una aproximación fidedigna, por un lado por la mala conservación del colectivo, con frecuentes pinturas absorbidas en la pared o con el perfil fragmentado por mala conservación; por otro lado el estilo, que funde los tramos unos en otros, tampoco facilita una lectura de esta cuestión. Son evidentes los trazos concretos asociados a ciertas figuras que ostentan repintes o añadidos, tal como lo hemos comentado anteriormente. En los grabados de la estalagmita cónica se puede hacer una aproximación más fidedigna, aunque los rayados de pelaje asociados al contorno simple complican la determinación exacta



Fot. 95. Santimamiñe, grupo 5, bisonte 30, detalle del lomo mostrando la superposición y estructuración de trazos.

del número de trazos (y lo multiplican). En el bisonte 17 se determinan 96 trazos; en el bisonte 18, 19; en el bisonte 19, 104; en el bisonte 20, 30; y en el bisonte 21, 42 trazos.

La realización de algunas macrofotografías ha permitido captar detalles sobre la forma de aplicación de la pintura y la estructuración del trazo. En el bisonte 30 (v. fig. 204, p. 319, y fot. 95) se observa en el lomo que el trazo de grosor medio se consigue con una acumulación o repetición de trazos, de los que uno es el principal y los otros, por encima y por debajo, son secundarios y menos marcados. Además, respecto a la estructura del trazo se observa la articulación del trazo principal en dos. Hay en suma cuatro trazos o golpes de pincel en un espacio limitado del animal. Mayores precisiones sólo se pueden establecer mediante la multiplicación de macrofotografías y su contraste con los calcos directos.

3.7 EL PANEL PRINCIPAL

La interpretación del panel principal sigue las variables de análisis ya consideradas, cuya aplicación lleva a determinar el proceso reproducido en la figura 245. En el panel no existen las superposiciones y por ello el análisis se basará expresamente en las yuxtaposiciones secuenciales y añadidos. En cuanto a las predeterminaciones, no son significativas, pues no se ha forzado ninguna figura en el espacio existente entre otras elaboradas con anterioridad. Una cierta

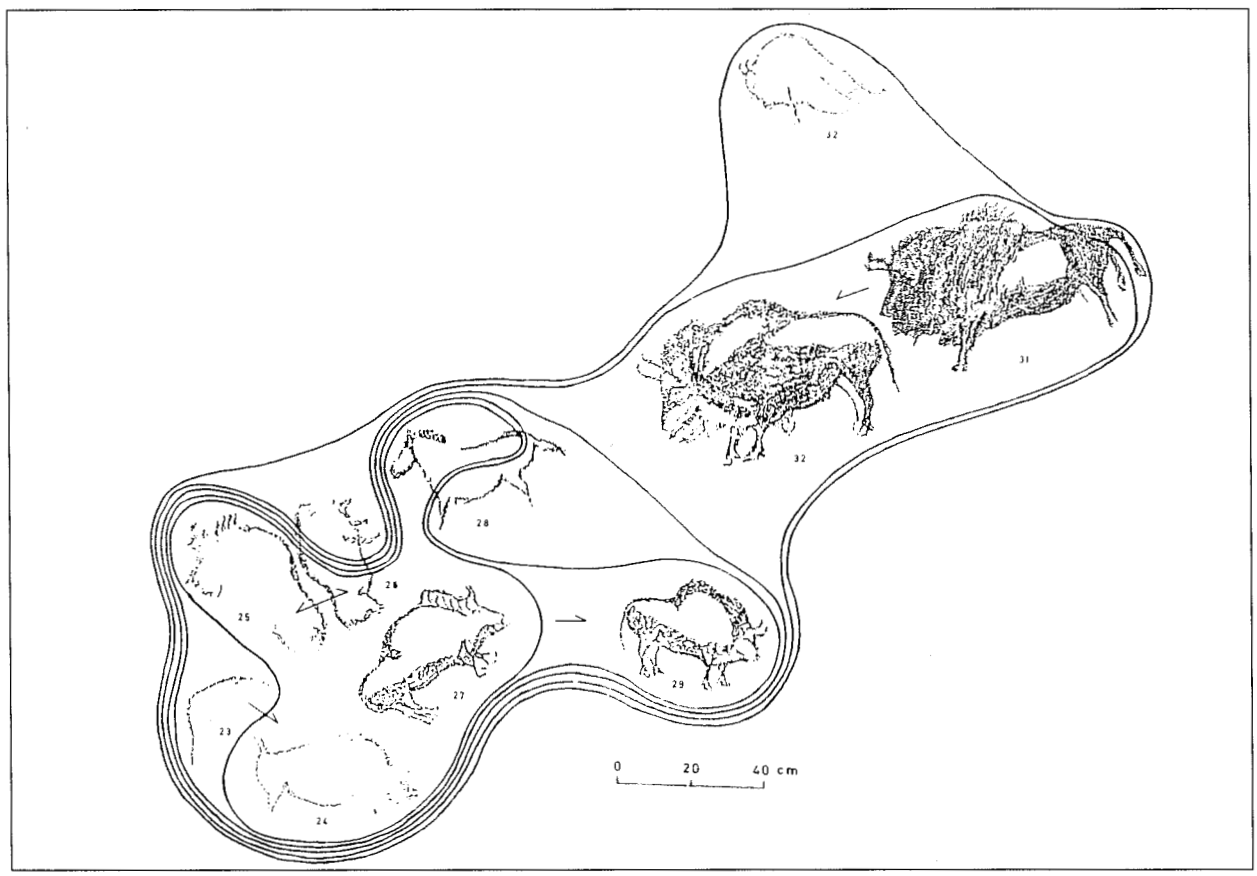


Fig. 245: Representación isocrónica, con retoques internos y relaciones mutuas en los animales del panel principal de Santimamiñe.

relación con este criterio encontramos en la línea dorsal del bisonte que se traza junto a otros varios, con el fin de sugerir otro animal aprovechando los ya elaborados. Técnicamente el trazo es semejante a los de su entorno y se puede concluir que se realizó no mucho después de trazarse los otros. En la figura 245 esta relación y otras se representan mediante una flecha, señalando en este caso las tres flechas la relación existente con varios bisontes de su entorno inmediato.

Desde el punto de vista de los repintes y añadidos o rectificaciones observamos datos de interés. El caballo 28 modificado y el bisonte 31, en sus dos primeras fases, se han trazado en el mismo estilo y mediante aplicaciones técnicas semejantes, lo que indica un tiempo no muy lejano. Por el contrario, la tercera fase del bisonte 31 y la segunda del bisonte 26 son técnica y estilísticamente distintas, por la estilización evidente de la aplicación realizada, patente en las extremidades del 26 y en la incorrección de los detalles anatómicos del mismo, así como en el afán de enmascaramiento del 31 (sombreado/rayado inconcreto que traspasa el contorno del animal). Estos recursos nos evidencian dos fases, en un caso, el bisonte 26, la fase 4ª se proyecta sobre la 2ª, y en el otro, el bisonte 31, la 4ª lo hace sobre la 3ª, refiriéndome a las fases del santuario en general, porque la 1ª sólo está presente en la antecámara.

El panel principal se puede dividir en varias agrupaciones propias precisamente porque hay una asociación intensa entre algunas representaciones que lo forman, que va más allá de la mera yuxtaposición. Esta asociación se produce entre figuras que se unen con una organización propia o composición claramente reconocible, como entre los dos bisontes verticales opuestos por el lomo o los dos bisontes sucesivos de la zona superior derecha. Además en estos dos últimos hay una relación intensa entre figuras yuxtapuestas pues tiene en común un formato frente al resto y un grado de realismo y de aplicación de recursos de modelado igualmente más sofisticado que el resto del colectivo. También hay que señalar que una inflexión de la pared separa a los tres animales superiores del resto del panel. Existe también una intensa asociación interna al grupo principal, si bien no compositiva, entre los bisontes 27 y 29. El análisis de los mismos, además de constatar un proceso de complicación técnica de uno a otro, permite considerar una semejanza muy estrecha estilística y técnica que lleva a plantear su realización por la misma persona; esto también se puede hacer extensivo a los bisontes 30 y 31 (por eso en este último caso se colocan dos flechas en la figura citada).

La proyección de diferentes variables en las yuxtaposiciones nos proporciona otra serie de datos. Se puede dividir el panel en tres momentos (v. fig. 245), uno correspondiente a los animales 23 a 29 (fase 2ª del santuario), el segundo compuesto por los bisontes 30 y 31 (fase 3ª), y el tercero formado por el bisonte 32 (fase 4ª). Los animales de los tres momentos, además de distanciados espacialmente, están diferenciados estilísticamente, en el grado de realismo de las proporciones y de los detalles anatómicos y de pelaje (v. ap. 3.18, «Análisis de la microestructura formal de las representaciones...») y técnicamente, en cuanto al tipo de trazo y a las fórmulas de sombreado aplicadas. En suma, el panel de Santimamiñe se comenzó a estructurar por lo que ahora es su parte izquierda y se componía de cuatro bisontes (24 a 27) y el caballo 28, sobre los que el orden de elaboración no se puede determinar. A este plan pronto se le añadió el dorso 23 y también el bisonte 29. En este momento o después se colocaron los dos siguientes bisontes 30 y 31 y también se completó el caballo 28. En un ulterior momento se retocó el bisonte 31, se añadió la parte desaparecida del bisonte 26 y se colocó el último bisonte y más alejado nº 32.

3.8 EL FORMATO O TAMAÑO

Los datos se han reunido en una tabla (v. cuadro 28) donde se recogen por un lado la relación de todas las figuras según el orden de la descripción con su tamaño correspondiente y por otro la gradación de tamaños desde el más pequeño al mayor con la figura correlativa a cada tramo. Para considerar el papel del tamaño de las representaciones debemos tener en cuenta previamente otros aspectos. El tamaño debe ser consecuencia de un interés de los artistas que en cada momento trabajaron en la cueva por mostrar de una determinada forma a los animales. Pero existen elementos en cada época que transforman este modelo mental que se hace el artista ante la obra de arte. El tamaño puede ser cambiado o desviado de la norma usual con algún fin, especialmente para recalcar la importancia de algún personaje, signo o figura de animal en el conjunto. Esta jerarquía de las representaciones es usual en las artes primitivas, en etapas expresionistas, en momentos de incubación o transformación de artes realistas o naturalistas, en expresiones artísticas populares. Y es reconocible en el arte paleolítico (panel principal de Ekain, «Salon Noir» de Niaux,...).

Además, el tamaño puede ser modificado de acuerdo con el marco donde se realiza la representación. Es cierto que en teoría el artista que ejecutó las obras podía elegir un amplio marco para llevarla a cabo. Pero en la práctica la superficie de una cueva está limitada por múltiples accidentes de la pared o del techo, como roturas, inflexiones, formaciones estalagmíticas, que merman, imposibilitan o determinan en cualquier caso, las posibilidades de elección. E incluso puede ocurrir que en el desarrollo lógico de

la decoración del santuario no haya un lugar apropiado para realizar las representaciones que a priori podrían realizarse. En fin, el tamaño puede estar determinado por la existencia de espacio disponible en un panel, una vez que se han trazado diversas figuras en el mismo.

En Santimamiñe no se reconoce esa jerarquía de las representaciones, que puede ser más apropiada para conjuntos más complicados. La adecuación al marco de las representaciones sí se podría plantear en lo que respecta a algunas figuras del conjunto 2, en la zona de la cámara. Así, el grupo 10, reps. 44, 45 y 46 (v. fot. 86, p. 335) y el grupo 9, reps. 42 y 43 (v. fig. 228, p. 333), aumentando o disminuyendo respectivamente el tamaño de los animales de acuerdo a los condicionantes del marco. En conjunto, el objetivo del análisis es sistematizar este criterio como un componente más, junto a los convencionalismos de representación, del modelo seguido por el artista en cada época, criterio que se había puesto de manifiesto en un análisis previo intuitivo de los conjuntos (v. cuadro 28).

1) El panel principal. No se incluyen en el análisis la figura de la extrema izquierda, en pésimo estado de conservación y la rep. 23, un dorso de animal. Las restantes (v. fig. 187, p. 311) parecen mostrar una evolución que pueden ayudar a entender cómo se ha realizado el santuario. El tamaño de las representaciones oscila entre 23,5 y 61,5 cm. La secuencia total es la siguiente: 23,5-34-35,5-38-41-42-42,5-60,5-61,5. El panel lo podemos dividir en tres momentos: 1) El núcleo, entre 34 y 42,5 cm; 2) La primera adición, compuesta por dos bisontes a la derecha de los anteriores, en un plano distinto, que oscilan entre 60,5 y 61,5 cm; 3) La segunda adición, con el bisonte del extremo superior derecho, que mide 23,5 cm., si bien está incompleto. Para separar a esta figura encontramos además criterios estilísticos y técnicos. Destaca por su giba desproporcionadamente grande y su única pata reducida a un simple trazo, algo único en el panel principal. Estas características parecen acordes con el conjunto de la galería, conjunto 3, como también la técnica empleada, un trazo delgado e inseguro. Es por lo tanto el estilo y los recursos técnicos lo que nos debe definir el sentido de la progresión, es decir, cual de las tres etapas es anterior a las otras.

2) El conjunto 3. En este, las figuras casi completas 49 y 50 oscilan entre 25 y 27,5 cm. de longitud (v. figs. 242 y 243, p. 341). Si bien la primera no está entera se encuentran alejadas del panel principal cuyo mínimo es de 34 cm. En este mismo conjunto, la figura que representa una cabeza con cuello (rep. 47) se aleja ostensiblemente de otras dos figuras también incompletas del panel del oso (7,5 frente a 21 y 35 cm. respectivamente) o de un caballo de la antecámara (13,5 cm.).

3) Grupo 10, final de la cámara. Está conformado (v. fig. 232, p. 335) únicamente por tres figuras casi completas que oscilan entre 13 y 24,5 cm., más alejadas aún que el conjunto 2 del panel principal. Son las figuras más pequeñas de la cueva, a excepción de los grabados de la estalagmita cónica y de la rep. 3 (21 cm.). Su localización espacial, en un hueco de la última pared decorada de la cámara, y sus características estilísticas hablan de un momento tardío en su ejecución.

4) Grabados de la antecámara (grupo 2, reps. 7 y 8, v. fig. 161, p. 296) y de la cámara (grupo 4, reps. 14 a 21, v. fig. 175, p. 302). Los dos de la antecámara miden 13,5 cm., el incompleto, y 58 cm. Este tamaño se aleja bastante del de la cámara, grupo compuesto igualmente de grabados, que oscila entre 20 y 23,5 cm. A partir de esta constatación nos podríamos plantear como cuestión de fondo si se puede trasladar el proceso que se observaba en la pintura al grabado. Así, en la pintura hemos determinado una tendencia primera al aumento de tamaño y una posterior disminución. Para resolver esta cuestión la pauta puede estar en las pinturas que se superponen a ambos grupos de grabados. Las pinturas realizadas junto a los grabados de la antecámara son de un momento tardío por su estilización y desproporciones evidentes. Por el contrario, las pinturas que se superponen a los grabados de la cámara, cuyo tamaño oscila entre 33 y 35 cm. (por lo que se sitúan en el intervalo del núcleo del panel principal), tienen una indudable destreza artística que encaja con un momento ligeramente posterior al núcleo del panel principal, como lo expresan los detalles grabados y el sombreado interior, así como la mejor expresión de la cara del animal, momento al que corresponden los grabados que se encuentran debajo de ellas. Además, desde el punto de vista estilístico los grabados de la antecámara parecen más antiguos pues además de no tener estilizaciones propias de un momento tardío no ofrecen la variedad de convencionalismos de representación que tienen los de la cámara.

Por lo tanto, en los grabados parece darse un proceso diferente que podría explicarse por la peculiar función y situación del grupo de la estalagmita cónica. El proceso de empequeñecimiento de las figuras grabadas debe situarse en ese contexto y no en un cambio de gusto del artista pues interpretamos que el mismo autor ejecuta los grabados de la estalagmita cónica y las pinturas del panel principal, estas últimas a mayor formato, entre 34 y 42,5 cm. Por otra parte, el caballo pintado del grupo 2 de la antecámara (v. fig. 164, p. 299) tiene rasgos que le identifican como posterior al del panel principal: mayores convencionalismo de representación (cebraduras), estilizaciones (cuello alargado, cabeza igualmente alargada y simplificada, pata trasera muy pequeña) y el empleo de un

trazo delgado. Todo ello parece de un momento tardío, aunque el canon es mayor que la secuencia del núcleo del panel principal (46 cm.). Esto puede deberse a una adecuación a las figuras grabadas previamente en el mismo panel o simplemente al papel subsidiario que desempeña el formato en relación con el estilo.

5) El grupo del oso. Las medidas del oso y del caballo, las dos figuras completas de este grupo, se encuentran en el centro del abanico de figuras del panel central: 39 y 39,5 cm. (el panel entre 34 y 42,5). El caballo del panel principal mide 38 cm. Ambos caballos tienen en común la falta de detalles de pelaje en el interior del cuerpo. Encajan por lo tanto en el mismo momento que el panel principal. En cuanto a, **6) Los bisontes verticales,** estas figuras se encuentran igualmente muy cerca del intervalo del panel principal: entre 32,5 y 37,5 cm.

7) Otras figuras. El canon no discrimina el sentido de algunas figuras. Así, la representación 13 (bisonte, en el grupo 3 de la antecámara) mide 38 cm. de longitud y por ello se sitúa dentro del intervalo del panel principal, pero sus características estilísticas (v. fig. 174, p. 303) lo relacionan con un momento más tardío: línea de doble curvatura de la giba/crinera (como en la fase 2 del panel principal y 3ª del santuario), vientre en ángulo (como en el repinte efectuado en la fase 3 del mismo panel y 4ª del santuario sobre el bisonte 26), cuarto trasero desproporcionadamente pequeño, carencia de sombreado y detalles de pelaje conseguidos mediante la línea de contorno. Las figuras pertenecientes al cuarto momento del santuario son de menor formato pero en ocasiones aumentan de tamaño, en lo que se puede interpretar como un deseo expresionista de adecuarse al marco, en el contexto de las demás representaciones y para llenar espacio. En cuanto a las representaciones 3 y 4, miden 21 y 31 cm., respectivamente. Tienen a favor de su adscripción a un momento tardío la doble curvatura de la giba (en la 4) y las extremidades realizadas mediante trazo simple. La línea ventral de la 4 es excesivamente delgada pero está realizada como en los bisontes del panel principal, rasgo imitativo característico de la última etapa del santuario. La rep. 41 (75 cm.) se puede paralelizar con la fase 2ª del panel principal (y 3ª del santuario) a tenor del sombreado de la cara y de la línea de contorno desde la giba a los cuernos (v. fig. 226, p. 332). La rep. 42 (75 cm.) tiene elementos que le acercan a las últimas figuras del panel principal (línea de la giba, por ejemplo) y la delgadez del trazo, como la posición girada y el tamaño (adecuación al marco) la relacionan con un momento más tardío, expresionista (v. fig. 230, p. 333). Por último, la rep.

Clasif. por nº de representación	Long. (cm)	Clasif. por la long. (cm)	Repres.
Macho cabrío 1	30	7,5	47
Bisonte 3	21	13	20
Bisonte 4	31	13	44
Bisonte 5	27	13,5	7
Caballo 6	46	18,5	46
Caballo 7	13,5	19	18
Caballo 8	58	20	21
Bisonte 10	42	20	40
Bisonte 12	51,5	21	3
Bisonte 13	38	21	17
Bisonte 15	33	21	36
Bisonte 16	35	23,5	19
Bisonte 17	21	23,5	32
Bisonte 18	19	24,5	45
Bisonte 19	23,5	25	49
Bisonte 20	13	26	23
Bisonte 21	20	27	5
Bisonte 23	26	27,5	50
Bisonte 24	42	30	1
Bisonte 25	41	31	4
Bisonte 26	34	32,5	39
Bisonte 27	42,5	33	15
Caballo 28	38	33,7	38
Bisonte 29	35,5	34	26
Bisonte 30	60,5	35	16
Bisonte 31	61,5	35	35
Bisonte 32	23,5	35,5	29
Caballo 33	39	37,5	37
Oso 34	39,5	38	13
Ciervo 35	35	38	28
Macho cabrío 36	21	39	33
Bisonte 37	37,5	39,5	34
Bisonte 38	33,5	41	25
Bisonte 39	32,5	41,5	43
Bisonte (?) 40	20	42	10
Bisonte 41	75	42	24
Bisonte 42	75	42,5	27
Cabra 43	41,5	46	6
Cabra 44	13	51,5	12
Bóvido 45	24,5	58	8
Cabra 46	18,5	60,5	30
Cáprido o équido 47	7,5	61,5	31
Caballo 49	25	75	41
Bisonte 50	27,5	75	42

Cuadro 28: El formato de los animales de Santimamiñe, clasificados por orden correlativo y de menor a mayor.

43 (41,5 cm.) escapa como la anterior por su situación a la ley establecida de la disminución del tamaño entre la primera y la segunda fase del santuario (v. fig. 231, p. 334).

8) Conclusión. El planteamiento previo ha sido la comparación entre figuras y grupos respecto al tamaño de realización de las figuras, apoyándose en el supuesto proporcionado por el estilo de que el conjunto central del panel principal es coetáneo. Este criterio se puede emplear fácilmente porque en Santimamiñe no se utiliza la convención de la gradación del tamaño para recalcar la distinta importancia o función de cada figura dentro de cada grupo o del santuario, convencionalismo de representación frecuente en el arte paleolítico, como en el macho cabrío del panel central de Ekain. El tamaño puede ser producto de una adecuación al marco, como en el bisonte vertical de la pared del fondo de la cámara (rep. 42). Este pertenece a una fase caracterizada por un canon pequeño, aunque el bisonte se agranda con la intención de ocupar el máximo espacio disponible, lo que queda demostrado por la gran distorsión que se produce en las proporciones del animal. Existe un compromiso dialéctico entre las limitaciones del marco y la libertad de realización del artista, que previamente elige el espacio, que parece decantarse en este caso a favor de este último. Precisamente en la última etapa del santuario el marco, la cueva, parece tener mayor relevancia, como pone de manifiesto la situación del conjunto 3 ya comentada, con escasas figuras muy dislocadas espacialmente en la caverna. A partir de lo anterior parece evidente que en cada etapa artística los autores de las representaciones eligen un formato específico, de acuerdo con sus gustos personales.

Respecto del tamaño hemos definido tres fases atendiendo al grupo central del santuario y al conjunto final. Estas deben ser contrastadas con el análisis de las convenciones de representación usadas, como los detalles de contorno y pelaje, expresión de la importancia relativa de cada figura, y sobre todo con el estilo de las representaciones. La validez del planteamiento se ve limitada hasta su corroboración por el análisis estilístico. El canon sólo permite una aproximación al momento en que fueron realizadas las figuras. No es determinante pues necesita de otros criterios, particularmente del estilo y secundariamente del lugar que ocupan la representaciones, que además pueden mostrar ciertos añadidos. El formato es indudablemente un elemento más del estilo del artista. En la cueva, las figuras más complejas se realizan a mayor tamaño excepto cuando intentan adecuarse al marco, como en el bisonte del fondo de la cámara. Por esto se puede concluir que el dominio de las figuras mayores apareja mayor complejidad que las figuras de pequeñas dimensiones. Por último, y en función de la interpretación anterior, hay que señalar que en Santimamiñe se produce en la pintura un aumento de formato de las fases 2ª a 3ª y una disminución ulterior en la fase 4ª, mientras que en el grabado la evolución no es tan completa, faltando la

Rep.	L/B	L/b	Rep.	x/y	Rep.	B/b
3	1,529	2,765	37	0,476	39	1,410
4	1,862	3,166	31A	0,482	45	1,486
10	2,295	3,684	12	0,483	17	1,5
12	2,327	4,809	50	0,518	31B	1,5
13	1,926	3,455	38	0,523	16	1,507
16	2,214	3,338	30	0,539	19	1,595
17	2,150	3,225	27	0,540	10	1,605
19	2,164	3,452	3	0,552	25	1,672
21	1,937	3,444	29	0,555	4	1,700
25	1,815	3,036	13	0,557	26B	1,702
26B	2	3,404	21	0,562	21	1,777
27	2,337	4,325	26B	0,587	13	1,794
29	1,820	3,279	4	0,588	29	1,801
30	1,948	3,614	25	0,597	3	1,808
31A	2,321	4,814	10	0,622	27	1,850
31B	2,515	3,772	19	0,626	30	1,855
37	2,142	4,5	16	0,663	38	1,909
38	1,952	3,727	17	0,666	50	1,931
39	1,727	2,435	31B	0,666	12	2,066
45	2,727	4,054	45	0,672	31A	2,074
50	2	3,860	39	0,709	37	2,100

Cuadro 29: Indices tipométricos de los bisontes de Santimamiñe: x= L/B= longitud nalga-hocico/ distancia giba-codillo; y= longitud nalga-hocico/ distancia lomo-giba.

4ª fase, y es, en todo caso, contraria, disminuyendo el tamaño de la fase 1ª a la 2ª. Esto último podría ponerse en relación con el papel especial que parecen jugar los dos caballos grabados de la antecámara, que interpretamos como las dos primeras figuras que se hicieron en la cueva.

3.9 TIPOMETRÍA DE LAS REPRESENTACIONES DE ANIMALES: EL CANON Y LAS PROPORCIONES

En el análisis de las figuras del santuario he utilizado unas medidas globales con el objetivo no de definir estilos sino de ver si las figuras de bisontes, único colectivo que por su número permite hacer comparaciones, se habían realizado atendiendo a esquemas concretos de proporciones. Además, en este análisis tengo en cuenta las fases y presuntos autores establecidos con objeto de profundizar en la inteligibilidad del mismo. Del análisis se deduce que si este esquema existió fue simplemente genérico y los datos que proporciona, en general, parecen muy inferiores a los que ofrece el estudio estilístico o de convenciones de representación. La dificultad puede ser mayor en Santimamiñe pues en la interpretación estilística (v. ap. 3.18.3, «... los autores...») se concluye que una parte fundamental del santuario es obra de un autor. También se puede interpretar que este va madurando su estilo a medida que ejecuta las figuras y en ellas introduce modificaciones importantes, incluso en las proporciones generales del animal, que diversifican los índices matemáticos resultantes. Además, hay que señalar que en la etapa final del santuario se asiste a una inconcreción del estilo de los decoradores que estilizan a las figuras siguiendo fórmulas variadas, por lo que ciertos caracteres de los animales pueden no estar proyectados en el estudio tipométrico.

Las medidas que se han tenido en cuenta son las siguientes: Longitud, anchura en la giba y anchura en el lomo. Los datos están reunidos en el cuadro 29 y dan proporciones que se refieren a dos cuestiones: la tendencia a la dimensión longitudinal y a la hipertrofia de la giba. Además de estos dos aspectos analizaremos también si es significativa en clave temporal la reducción de detalles anatómicos o trazos anatómicos característicos de la línea de contorno. Hemos considerado en el análisis general del santuario a los grupos con una gran coherencia estilística, hasta el punto de que algunos de ellos podríamos considerarlos como el marco de expresión de un artista (v. ap. 3.18, «Análisis... de la microestructura formal...»). Sin embargo, si tenemos en cuenta los índices realizados, no existen afinidades entre los siguientes grupos y figuras: grupo 1, reps. 3 y 4; grupo 3, reps. 12 y 13; grupo 4, reps. 16 y 17 por un lado y 19 y 21 por otro (uno de los grupos más coherentes del santuario); grupo 5 (panel central), sólo existe concordancia entre las reps. 27 y 30, siendo dispares las otras cinco; grupo 7, no existe tampoco afinidad entre la 37 y la 38 (la primera es copia tardía de la otra). Es decir, que se separan figuras desde otros puntos de vista fuertemente relacionadas.

Voy a examinar a continuación la relación B/b que mide la hipertrofia de la giba y el adelgazamiento del tren trasero del animal. La rep. 44 diverge de todas por la preponderancia del tren trasero sobre la giba. Esto podría indicar una interpretación zoológica diferente de la de bisonte, aunque en el estado actual sólo puede clasificarse como bóvido. Estas medidas nos plantean una figura de forma alargada y sin la concreción de los caracteres morfológicos del bisonte. Podría por lo tanto tratarse de un uro. Los índices son semejantes en las reps. 17 y 31B, que interpretamos ejecutadas por el mismo artista si bien en etapas diferentes. La 16 está razonablemente cerca de las anteriores, siendo también obra del autor anterior y estilísticamente muy cercana a la 17. Las figuras de gran coherencia estilística, y que interpretamos que pueden adscribirse al autor del panel principal, se encuentran en todo el abanico, desde un índice 1,500 (rep. 17) a 1,850 (rep. 27), sin considerar las reps. 30, 38 y 31A cuyos índices son mayores, llegando a 2,074. En este intervalo aparecen otros bisontes divergentes en cuanto al estilo como el 4 (1,700) y el 10 (1,605). Si aceptamos las conclusiones del análisis estilístico (v. más adelante) hay que considerar por lo tanto que el autor del panel principal cambió conscientemente la estructura de sus bisontes, dando mayor importancia a la giba según el momento o la situación de la representación.

Del cuadro se deduce una relación estrecha entre las siguientes figuras, atendiendo a la relación x/y o tendencia a la dimensión longitudinal: 31A y 12; 27 y 30; 28 y 13; 26 y 4; 17 y 31B. Con una cierta aproximación se pueden considerar las siguientes: 37-31A-12; 49-38;10-19; 16-17-31B. La relación x/y es global pues intenta reflejar las proporciones de los animales atendiendo a la importancia que se concede a la giba en relación a la longitud del animal (x) y la que se concede al cuarto trasero (y). Los animales correspondientes al que interpretamos autor (o en su defecto etapa) del panel principal (bisontes 15 a 39, sin el 37 y el 26B) se distribuyen en todo el abanico del índice desde el más pequeño (el bisonte 37, con 0,476) hasta el segundo más grande (0,666, el bisonte 31B). Figuras realizadas casi coetáneamente como los bisontes 30 y 31 se encuentran distanciados y más aún los bisontes 31A y 31B, es decir, el bisonte antes y después de la rectificación efectuada presuntamente por el mismo autor. Es cierto que algunas figuras se

encuentran cercanas, como la 19, 16 y 17 pero las diferencias formales son importantes en ellas, a pesar de que interpretamos que pueden ser del mismo artista, pues considero más adelante que reflejan unas formas diferentes ensayadas por él para representar al bisonte. También están relativamente cerca las reps. 27, 28 y 30, aunque la 31A se distancia.

A tenor de esto, parecería por lo tanto que el autor introduce las suficientes modificaciones de acuerdo con un sentido de variabilidad estética y con el papel concreto que desempeña la representación. Esto hace imposible una comparación fidedigna sobre la base objetiva de los números. Expresión de lo anterior es el bisonte 39 (índice 0,709) que se encuentra muy alejado del 38 (índice 0,523) aun cuando son rigurosamente contemporáneos, si la interpretación que proponemos es cierta, la de ser la única escena del santuario. La razón de la distancia numérica entre ambos está en que el 39 es un bisonte en una postura inusual, puesto que se encuentra tumbado y en consecuencia se produce un cambio notable en las proporciones.

El análisis tipométrico sólo permite una aproximación a las figuras realizadas por cada artista o momento pues si emparenta a representaciones presuntamente del mismo como la 16, 17 ó 19 también lo hace con figuras de otro momento o autor como las anteriores y la 10 ó 45. Sólo si existe una discriminación previa estilística y de autores se puede emplear para recalcar alguno de los planteamientos previamente realizados. A pesar de esto tiene validez cuando las figuras son disonantes, aunque su propio carácter las hace discernibles con facilidad en el análisis estilístico. Así, en el caso de alargamiento excesivo de las extremidades, como en el bisonte 49. Este rasgo, mensurable, se puede observar perfectamente a simple vista. Aunque las medidas puedan mostrar semejanzas entre las figuras, los casos antedichos y otros, como los de las reps. 38 y 50, con un índice cercano pero de concepción radicalmente distinta, nos llevan a concluir que no parece generalizado el empleo concreto de un modelo para la realización de las figuras o bien este se encuentra notablemente mediatizado por la plasmación de detalles anatómicos. Si no se sigue un esquema general parece difícil que con datos más pormenorizados referentes a partes más concretas del cuerpo pudiesen darse resultados significativos, en concordancia o disonancia.

Sin embargo, aunque las medidas tomadas no parezcan significativas en cuanto a marcar diferencias entre las diversas figuras del santuario esto no es obstáculo para que lo puedan ser respecto a grandes colectivos de estilos diferentes y áreas extensas. El problema puede ser que las medidas se toman entre puntos y las figuras son formas donde lo importante es la manera de trazar la línea de contorno que une esos puntos y los detalles complementarios de sombreados y anatomía en general. Se constata también que un mismo autor puede modificar las proporciones generales de las figuras, por falta de definición de su estilo o bien conscientemente con el ánimo de producir mayor variedad en las representaciones (v. ap. 3.18. «Análisis... de la estructura formal...»). Este deseo de variedad aparece reflejado en los bisontes del panel principal, tanto en lo que respecta a las proporciones generales como en la obtención concreta del modelado de los animales, mediante el cambio del modelado de la crinera en los bisontes 27 y 29, o en la convención de detalles anatómicos, en el juego de las extremidades, por ejemplo, de los citados bisontes (v. fig. 185, p. 309).

3.10 LA POSICIÓN Y LATERALIDAD

Hasta ahora se han considerado a los animales como parte de un colectivo amplio, conjunto, o más

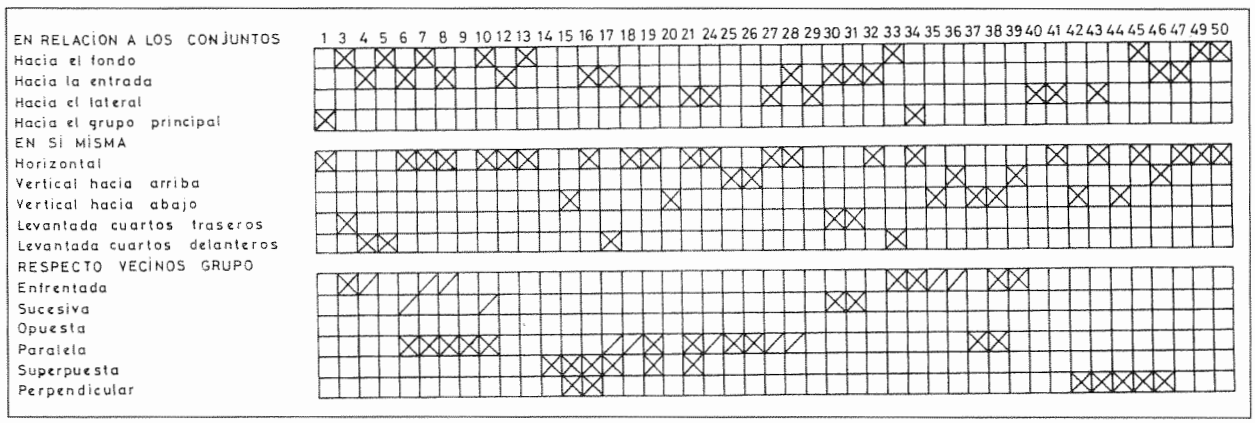


Fig. 246: Cuadro con tres criterios referentes a la posición de las representaciones en la cueva de Santimamiñe.

restringido, grupo. A continuación realizaré el análisis considerando a cada figura individualmente. El objeto es ver si la organización del santuario se percibe de forma individual en cada representación. Este criterio debe ser analizado en cuatro supuestos (v. fig. 246):

1) La posición de cada representación respecto a los diversos conjuntos. En nuestro caso nos planteamos tres situaciones o posiciones relativas, de cierta relevancia a priori: a) si mira hacia la entrada; b) hacia el interior, en el caso de las figuras de la galería principal; c) hacia el grupo principal, en el caso de las figuras situadas en la cámara. El interés del análisis de esta variable está en que la posición y las relaciones de dependencia que se establezcan nos podrían traducir una jerarquización de las representaciones.

2) La posición respecto a las figuras más cercanas del grupo. Podemos sintetizar una serie de posiciones relativas de cada especie animal en relación con la contigua: paralela, perpendicular, enfrentada, sucesiva, opuesta,... Este criterio creemos que es altamente significativo, pudiendo ser relacionado con la forma de organizar las composiciones o, dicho de otra manera, con los grupos.

3) La posición en sí misma. Estudiaríamos aquí el grado de horizontalidad o verticalidad. Encontramos ciertos elementos relevantes tanto en relación con el valor propio de cada obra como en función del sentido compositivo general del grupo. Así, un grupo secundario puede ser representado verticalmente, aunque también podríamos explicar la verticalidad en función de ciertos condicionamientos de la pared, como se ha hecho para el caso de los bisontes verticales de la cueva (Leroi-Gourhan, A. 1983).

4) La perspectiva o tipo de visión en que es representada la figura (lateral, frontolateral o frontal), con el juego correspondiente de cada una de sus partes anatómicas (v. ap. 3.13, «La perspectiva...»).

1. La posición respecto a los diversos conjuntos, «lateralidad». Este criterio debemos considerarlo en el marco de las diversas circunstancias que observamos en las representaciones del repertorio iconográfico, tanto en figuras aisladas al principio o al final del repertorio iconográfico o entre grupos diferentes, como en grupos que por su especial disposición pueden remitir a otros (v. fig. 247). La rep. 1 podríamos incluirla en este apartado, pues la figura teóricamente mira hacia la entrada de la cámara donde se localizan la mayoría de las representaciones del santuario, pero para vislumbrarla de cuerpo entero hay que volverse por completo en el sentido de la marcha, como si no estuviera hecha para ser vista en primera instancia. En la antecámara no existe una dirección que sintetice a las figuras y aparecen mirando indistintamente hacia la entrada o hacia el fondo (la cámara). En la cámara no parece existir una sucesión que indique que unas figuras precedan a las principales. En ella los grupos se muestran como encerrados en sí mismos (v. ap. 3.11, «Las composiciones»). Existe sin embargo una oposición entre el grupo del oso y el central, por cuanto el oso está afrontado al caballo central, aunque en su mismo grupo está encarado también a otro caballo.

El conjunto más interesante a analizar es el situado en el tramo final de la cueva. En él existe un primer grupo de entrada sobre un panel relativamente visible aunque, como en el caso del macho cabrío que precede al santuario y en los primeros bisontes de la antecámara, no se aparece al espectador con facilidad, sino que hay que buscarlo en el lateral de la caverna. Las otras dos figuras que componen el conjunto final se encuentran, por el contrario, en paredes opuestas de la galería y en dos lugares de relativo difícil acceso, en una cornisa y en una repisa estalagmíticas, limitando ambas con caídas verticales. A pesar de esto, desde cada una de ellas se ve la otra, entre dos columnas estalagmíticas, lo que no debe ser entendido como casual pues las posibilidades de realización de las figuras en cualquier otro espacio son muy amplias. Además, ambos animales, bisonte y caballo, miran hacia el interior de la cueva en una zona donde esta se

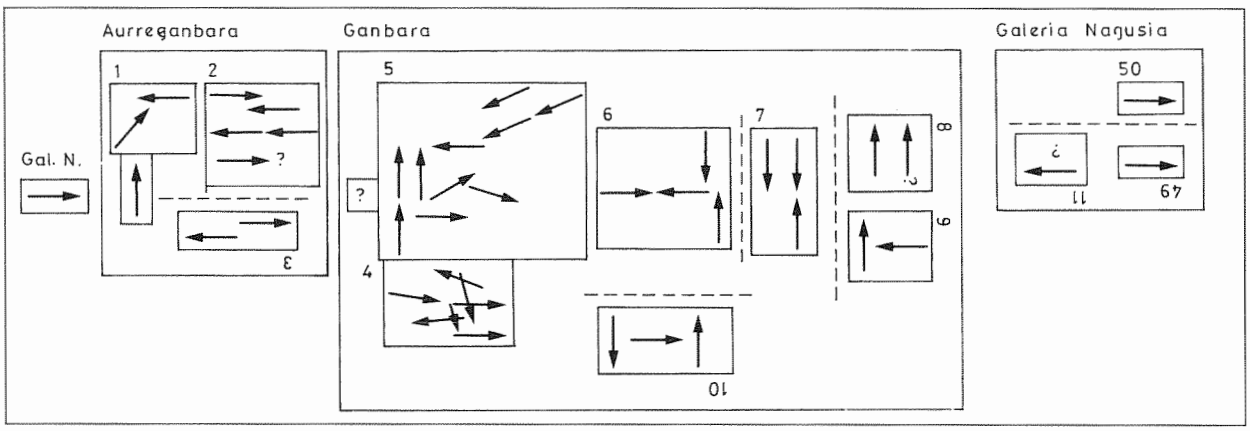


Fig. 247: Esquema gráfico con la posición de las representaciones respecto a los diversos conjuntos.

amplía notablemente. Parece como si la misma cueva asumiera un papel en esta disposición de ambas figuras hacia la oscuridad del fondo. No olvidemos que hacia la entrada existe un estrechamiento difícilmente practicable para una persona mientras que hacia el fondo la cueva se amplía muy notoriamente (es la zona de mayor amplitud de toda la cavidad), aunque hay que salvar una notable caída vertical para proseguir la marcha. Así, en el santuario se detallan diversas figuras aprovechando accidentes de la roca e incluso, como hemos apuntado en el caso anterior, la propia cavidad desempeña un papel indirecto en la realización de las figuras. Ambos aspectos están ampliamente documentados en el arte paleolítico.

2. La posición respecto a las figuras más cercanas del grupo. Este criterio sirve para la comprensión de la composición en que se realizó cada grupo. De las diversas formas existen ejemplos, considerados parcialmente en el ap. 3.11, «Las composiciones», aunque no sean muy abundantes. Hemos observado cinco posiciones: 1) figuras enfrentadas en un mismo nivel; 2) figuras enfrentadas en niveles paralelos; 3) figuras sucesivas; 4) figuras paralelas; 5) figuras perpendiculares (v. fig. 246).

En cuanto a las figuras enfrentadas a un mismo nivel, existen dos casos: el caballo y el oso del grupo 6 de la cámara, reps. 33 y 34, estando ambas figuras horizontales (v. fig. 213, p. 324), y los dos bisontes verticales reps. 38 y 39 del grupo que se encuentra a continuación (v. fig. 220, p. 329). La importancia de ambos casos en cuanto al tema y a la organización es manifiesta. En el primer caso se enfrentan las dos figuras principales de un grupo esencial en la organización del santuario, por su colocación, y en la estructura del mismo, por los temas representados. En el otro caso, aunque en un grupo secundario, que sería de «fondo», si atendemos al momento de su realización, parece que nos remite a la única escena representada en la cueva. La interpretación de este grupo como escena descansa en el hecho de la diferente posición de ambos bisontes y en la discordancia sexual: el bisonte echado carece de cornamenta y el que se encuentra de pie tiene el sexo claramente marcado, circunstancias ambas raras en el santuario.

Enfrentadas a distintos niveles existen varios casos, pero de difícil interpretación: caballos grabados del grupo 2 de la antecámara (reps. 7 y 8, v. fig. 161, p. 298) y las dos figuras verticales del grupo 6, a la derecha del oso, reps. 35 y 36 (v. fig. 213, p. 324). Parece que se realizan así como forma concreta de articular un grupo.

Solamente dos figuras se han realizado sucesivamente: los dos bisontes a la derecha del grupo principal, reps. 30 y 31 (v. fig. 186, p. 310 y fot. 71 p. 319). Estos dos bisontes han sido interpretados como formando parte de una escena de celo (Nougier, L.-R.; Robert, T. 1974). A nuestro juicio no existen suficientes indicios para ello, e incluso apuntamos que el bisonte delantero es inequívocamente macho, aunque esta circunstancia tampoco invalidaría del todo ese supuesto. Realmente la sucesión de animales parece un recurso compositivo usual en el arte paleolítico, más aún en el arte mobiliar por limitaciones del soporte, sobre todo en momentos evolucionados, e incluso para animales de especies diferentes, como en el uro y caballo grabados sobre hueso de El Pendo (Barandiarán, I. 1973a, 196, lám. 53), por lo que no haría falta echar mano de esta explicación. Además, y en el contexto de otras figuras de su grupo, se encuentran seguidas el caballo 6 y el bisonte 10 del grupo 2 de la antecámara (v. fig. 162, p. 298).

Casos de figuras paralelas existen varios: el grupo de caballos y bisontes de la antecámara, aunque apuntamos que se realizan en momentos diferentes (v. fig. 162, p. 298); los dos animales superiores del grupo de tres bisontes de la cámara, en idéntico caso que los anteriores, reps. 37 y 38 (v. fig. 221, p. 329); y los dos bisontes verticales del panel principal, reps. 25 y 26 (v. fig. 185, p. 309 y fot. 65, p. 314).

Existe también el tipo de figuras perpendiculares: en el panel central con los bisontes 25 y 26 frente al 27, y en el contexto de otras figuras (v. fig. 185, p. 309); los dos bisontes pintados del grupo 4 de la estalagmita cónica, reps. 15 y 16 (v. fig. 175, p. 304); en el grupo 9, reps. 42 y 43, bisonte sobre cabra (v. fig. 228, p. 333); las tres figuras del grupo 10, bóvido entre cabras (v. fig. 232, p. 335). En este último caso las figuras verticales aparecen a ambos lados, mientras que en los demás la figura o figuras verticales son las superiores. En fin, todas estas posiciones, cargadas de significado, parece que hacen referencia a fórmulas usuales de organización del espacio temático.

3. La posición en sí misma. Este tercer criterio se refiere a la verticalidad u horizontalidad de las figuras (v. fig. 246). En el santuario aparecen 11 figuras en posición vertical, de las cuales 7 representan al bisonte, 2 ó 3 son cabras, una de ellas parece lo más probable que lo sea, atendiendo a criterios de composición, y 1 ciervo. Destaca la alta frecuencia absoluta del bisonte, la alta frecuencia relativa de la cabra y del ciervo y la ausencia del caballo. La posición de las figuras verticales en relación a grupos aporta más datos: 1) enmarcan a un grupo, como los bisontes 25 y 26 del grupo principal (v. figs. 185 y 187, pp. 309 y 311), ciervo 35 y macho cabrío 36 del grupo 6 del oso (v. fig. 213, p. 324), cabras 44 y 46 (v. fig. 232, p. 335) del grupo 10 del uro o bóvido; 2) se presentan relativamente aislados con un animal secundario, como el bisonte 42 asociado a la cabra 43 (v. fig. 228, p. 333) y en un grupo secundario o de paso como los tres bisontes verticales 37, 38 y 39 (v. fig. 221, p. 329); 3) se superpone a grabados, como el bisonte 15 (v. fig. 175, p. 304).

La verticalidad es un criterio que parece distinguir

a las figuras secundarias dentro de un grupo, a las figuras aisladas o de paso, nunca de entrada ni de fondo, y a los grupos de paso o secundarios. La verticalidad podría relacionarse también con un recurso elemental de perspectiva pues aparece en los grupos compuestos por numerosos animales, como en el techo polícromo de Altamira, queriendo quizá trasponer el concepto de manada, con los animales mezclados en posiciones variadas. La verticalidad como elemento de enmarcamiento de una agrupación la podemos constatar también en el grupo VII de Altxerri, reps. VII-1 a VII-7 (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976, 135-141). Este se compone de un ciervo, figura realista aunque reducida a cabeza y línea dorsal y una cabeza de uro debajo de él, flanqueados ambos por dos bisontes verticales a la derecha y por otros dos a la izquierda, uno de éstos últimos de identificación más difícil de concretar.

3.11 LAS COMPOSICIONES

En Santimamiñe reconocemos varios tipos de composiciones. Las composiciones, o combinaciones de animales en una disposición fijada previamente, pueden tener otro elemento de mayor ligazón aún, la plasmación de un tiempo o acción. En ese caso reconocemos una escena, con un grado de relación intenso entre los elementos asociados. En Santimamiñe, donde se ha señalado una referente a los bisontes 30 y 31 del panel central (Nougier, L.-R.; Robert, R. 1974), nos parece reconocer al menos otra, formada por los bisontes verticales. El primer tipo de composición (v. ap. 3.10.2, «La posición...») sería el más sencillo, compuesto por dos figuras. Entre estas composiciones bipolares encontramos diferentes tipos: 1) dos figuras enfrentadas en distintos planos, en el grupo 2, reps. 7 y 8 (v. fig. 161, p. 298); 2) sucesivas, en el panel principal, grupo 5, reps. 30 y 31 (v. fig. 186, p. 310); 3) opuestas por la cara, en el grupo 1, reps. 3 y 4 (v. fig. 156, p. 295), una de cuyas variantes puede ser la oposición por el cuarto trasero, como en los bisontes 12 y 13 del lateral derecho de la antecámara (v. fig. 170, p. 301); 4) enfrentadas verticalmente, en el grupo 7, reps. 38 y 39, grupo que representa lo que hemos interpretado como la única escena del santuario (v. fig. 220, p. 329); 5) perpendiculares en diversos grados, como en el grupo 9, reps. 42 y 43 (v. fig. 228, p. 333) y grupo 4, reps. 15 y 16 (v. fig. 175, p. 304) y las ya apuntadas en el interior de los grupos 5 (v. fig. 185, p. 309) y 6 (v. fig. 213, p. 324).

Existe también un caso de composición formado por tres figuras: el grupo 10, reps. 44 a 46 (v. fig. 232, p. 335). En él, dos figuras verticales, la izquierda mirando al suelo y la derecha al techo, enmarcan a una figura horizontal, un bóvido, en una pequeña concavidad de la estalagmita. A este respecto hay que resaltar en Santimamiñe la frecuencia con que aparecen las figuras verticalmente enmarcando a grupos. Así, a la derecha del grupo del oso, reps. 35 y 36 del grupo 6 (v. fig. 213, p. 324). Por otra parte, aparece también un grupo con cuatro figuras, el grupo 6 (v. fig. 213). Parece organizarse a partir de dos figuras opuestas, caballo y oso y otras dos figuras, ciervo y macho cabrío, que enmarcan a las anteriores por la derecha verticalmente.

Por fin, está el caso de las composiciones más numerosas: grupos 4 o de la estalagmita cónica (v. fig. 175, p. 304) y 5 o principal (v. fig. 187, p. 311). Aquí aparecen agrupaciones internas con una cierta coherencia, como las dos figuras verticales a la izquierda del grupo principal, o las dos figuras sucesivas a su derecha. Pero lo más significativo es la diversidad de posiciones y el distanciamiento relativo de unas respecto a otras. No existe un reparto geométrico de las representaciones en el espacio y parece privar lo temático: las figuras principales en posición central y el complemento en la periferia, el caballo, si consideramos lo que hemos interpretado como la primera fase del panel (v. fig. 185, p. 309); figuras inacabadas a propósito, como la línea dorsal del bisonte. Esta impresión se acentúa cuando se añaden figuras nuevas, así en el grupo 5 con los tres bisontes a la derecha y arriba (v. figs. 185, 186 y 187). Es característico además en estos grupos más complejos que las figuras se respeten de tal forma que no se producen superposiciones, excepto cuando se añade la pintura al grabado, lo que ocurre en el grupo 4, de la estalagmita cónica. También es interesante recalcar la frecuencia con que aparecen en posiciones oblicuas, ni horizontales ni verticales. Una explicación de esa variedad de posiciones podría estar en el intento de realizar una perspectiva o buscar profundidad al grupo, que en ese caso debería ser considerado una manada, cuestión en todo caso no resuelta técnicamente. También puede deberse al desinterés por una referencia de base como el suelo.

3.12 EL ACABADO. LOS CONVENCIONALISMOS DE REPRESENTACIÓN DE LA FORMA

1. Sistematización de formas incompletas reconocibles. Antes de abordar esta sistematización debemos considerar algunas dificultades previas. Hay que decidir si las figuras se realizaron así a propósito o solamente son el resultado de una conservación deficiente, cuestión ya considerada sobre los bisontes 3 y 4 (306). Además hay que considerar qué es una figura completa. Al respecto pensamos que es una figura completa, por oponerla a incompleta, aquella que tiene representado el cuerpo entero con al menos una pata

(306) La condensación en diversas zonas de la cámara era evidente en forma de lámina de agua sobre los pigmentos humedecidos después de una serie continuada de visitas, y especialmente observable en la zona superior del panel principal.

por par aunque no se detallen las pezuñas. Sin embargo, resulta evidente que el grado de terminación de una representación lineal es relativo pues siempre se puede introducir algún detalle complementario o sombrear más zonas del animal, en un proceso de complicación creciente de la decoración cuyo caso más significativo, por ser la suma de una serie de sombreados, es el bisonte 31 del extremo derecho del panel principal. Por lo tanto, desde nuestro punto de vista, figura incompleta se opondría a figura de cuerpo entero.

De acuerdo con ello se pueden clasificar previamente como incompletas las figuras siguientes: 3, 4, 5, 7, 9, 13, 15, 18, 20, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 32, 35, 36, 37, 40, 43, 44, 46, 47 y 48. De estas hay que prescindir de las que parecen más bien el producto de un proceso de deterioro. Así, la lista se reduce a las doce siguientes, que suponen el 26% del total de animales (46 elementos), aunque tenemos ciertas reservas para las reps. 9 y 18: 5, 7, 9, 15, 18, 20, 23, 32, 35, 36, 37 y 47. Realizado este cribado previo las fórmulas de representación de las figuras incompletas que constatamos son las siguientes (v. fig. 248):

1) Acéfalas. En este grupo no se incluyen las figuras 3, 4, 33, 43 y 44 por considerarse que son el producto de una mala conservación. Esto es evidente para el caso de los bisontes 3 y 4 si se observan los dibujos realizados en la memoria de 1925, sabiendo también que los trazos intermedios a los animales fueron destruidos con motivo de la instalación eléctrica. Las figuras 3, 4, 43 y 44 se pueden considerar completas o casi completas y la 44 conserva incluso una mancha en la zona de la cabeza, restos de esa zona de la anatomía del animal.

La rep. 15 (v. fig. 178, p. 305) no tiene efectivamente cabeza pues el animal acaba en una mancha de color. Parece realizada para dar la sensación general de un cuerpo: solamente se representa el tronco y se insinúan la cola y una pata trasera con el ijar. La rep. 37 (v. fig. 223, p. 330) aparece igualmente incompleta pero su razón de ser es diferente. Es una figura mal realizada pero pensada como entera, que interpretamos en función de la escena contigua como una copia tardía de la figura paralela a ella. De ahí que tenga detalles como una pata por par, cola levantada y vuelta, ensanchamiento de pelaje en giba y crinera. El conjunto parece frustrado por desmañado, aunque se detalle una doble ondulación en la cabeza que podría indicar la cara y sotabarba, todo muy rudamente trazado. Ambas figuras pueden tener en común que representan la forma maciza de un cuerpo que es inequívocamente, por la giba, un bisonte. Desde este punto de vista se acercan al modelo de desarrollo del bisonte

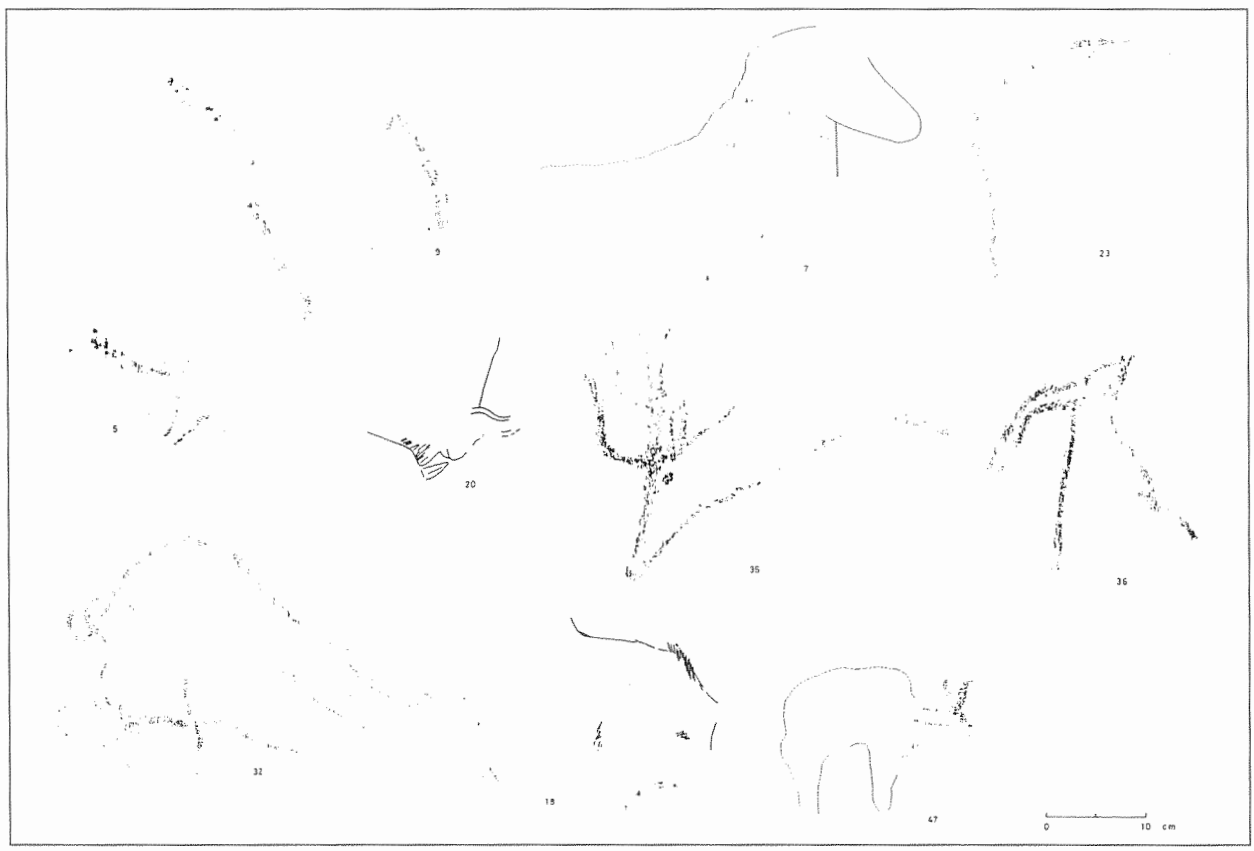


Fig. 248: La fórmula de figura incompleta aplicada a diversas especies de animales en Santimamiñe: acéfala (nos. 15, 37), dorsos (nº 23), cuarto trasero (nos. 5, 9), tren delantero (nº 32), cabeza con cuello (nos. 7, 18 (?), 20, 35, 36, 47), cuerpo sin extremidades (nº 15).

observado en Benta Laperra. En otras cuevas también se atestigua que el cuarto trasero con la giba se aplica en ocasiones a esta especie, en vez de la fórmula más usual de cabeza con cuello para determinar a otros animales.

2) Dorsos. Sólo existe una figura que haya sido reducida a esta fórmula, la 23 (v. figs. 190 y 248). En realidad es un arco que recuerda lejanamente a la línea dorsal de un animal y que interpretamos como la giba de un bisonte de acuerdo con el contexto donde se encuentra, entre bisontes. Se podría interpretar como una representación primitiva de perspectiva pues el cuerpo sólo se insinúa, quedando enmascarado en el resto de las representaciones.

3) Cuartos traseros. La rep. 5 (v. figs. 160 y 248) se encuentra en una zona muy deteriorada y no se puede asegurar que no se haya perdido parcialmente. Llama sin embargo la atención que responde al mismo modelo que los bisontes de Benta Laperra (v. ap. 3.18, «La microestructura formal...»), si bien aquí peor resuelto. La rep. 9 (v. fig. 167 y 248) aparece como algo inacabado ya que la certificación zoomórfica es imposible. Ambas figuras por lo tanto se presentan como dudosas.

4) Tren delantero. La rep. 49 (v. fig. 242, p. 341) se encuentra en mal estado de conservación. Parece realizada en relación con la que se localiza enfrente, la nº 50, trazada de cuerpo entero. Tiene además restos de su tren trasero y vientre. Sobre la rep. 40 (v. fig. 226, p. 332) abrigo también algunas dudas en cuanto a si fue realizada entera o no. La oquedad en la que se encuentra podría indicar que realmente se hizo incompleta pues de otra forma quedaría en dos planos diferentes, aunque soy consciente de que este argumento tiene una validez sólo relativa. El bisonte 32 (v. figs. 211 y 248) se puede incluir aquí con certeza, destacando por ser la figura extrema del panel principal y resaltar especialmente la giba. En esta figura debe señalarse que hay una movilización de pigmentos evidente, seguramente por escorrentía superficial en la pared, que ha podido motivar la conservación únicamente de la zona delantera del animal.

5) Cabeza sola o con cuello (prótomo). Es una de las fórmulas más claras y repetidas entre todas las fórmulas parciales de representación. Corresponde a las representaciones 7, caballo grabado de la antecámara enfrentado a otro de cuerpo entero (v. figs. 165 y 248); 18 y 20, bisontes grabados de la estalagmita cónica (v. figs. 181, 183 y 248); 35 y 36, ciervo y macho cabrío enmarcando al oso (v. figs. 218, 219 y 248); 47, en este caso el animal no es identificable y la pintura podría completarse si la estalagmita conformase el cuerpo (v. figs. 240 y 248).

6) Cuerpo sin extremidades. De las figuras posibles para integrar este apartado (8, 16, 25 y 45) solamente la 15 se puede finalmente incluir pues las otras parecen el producto de la mala conservación, terminando la parte anterior de la 15 en una mancha de pintura (v. fig. 178, p. 305).

7) Conclusión. Entre la variedad de fórmulas que pudieran constituir las figuras incompletas en Santimamiñe aparecen con seguridad las siguientes (v. fig. 248): acéfalas (reps. 15 y 37), dorsos (rep. 23), cuartos traseros (reps. 5, 9), tren delantero (rep. 32), cabeza con cuello (reps. 7, 18 ?, 20, 35, 36, 47), cuerpo sin extremidades (rep. 15). Todas las formas, con excepción de la cabeza sola o con cuello corresponden a bisontes, en un contexto también de bisontes en el que pueden ser reconocidos fácilmente como tales. Así, en la antecámara, rep. 5, cuarto trasero opuesto a otro bisonte; estalagmita cónica, rep. 15, acéfala, perpendicular a otro bisonte; panel principal, rep. 23, dorso entre bisontes y 32, cuarto delantero; rep. 37 junto a bisontes verticales. No se dan en consecuencia como figuras aisladas, permitiendo el contexto en donde se encuentran reforzar su identificación con una especie concreta.

En general, su significado parece estar en consonancia con el marco donde se inscriben. En efecto, están incompletas, de acuerdo a una jerarquización de las representaciones usual en el arte paleolítico; jugando un papel de secundarias, en la periferia de un grupo numeroso, como por ejemplo en el principal, que las reduce a lo esencial (el dorso 23 y el cuarto delantero 32). La fórmula de cabeza sola o con cuello es la que ostenta un grado de significatividad mayor pues se constata en 6 representaciones (14% del total de representaciones reconocibles). Se usa con mayor variedad (v. fig. 248): en el caballo 7 (acompañado de caballo), bisonte 20 (con bisonte), cabra 35 y 46 (?) y ciervo 36. En un caso es una figura de entrada (cabra 46) y en otros dos de enmarcamiento del grupo caballo/oso (macho cabrío 35 y ciervo 36). Juegan el mismo papel que las anteriores: son figuras secundarias de acompañamiento, como el grupo del oso, o de entrada. Entiendo que tienen un papel importante en la disposición y organización del santuario.

2. Los paneles de «contornos inacabados». El grupo de la estalagmita cónica de Santimamiñe (v. fig. 173, p. 302) sería un panel prototípico de los denominados de «contornos inacabados», situado en las cercanías del panel principal y enfrente del grupo final, el del oso (Leroi-Gourhan, A. 1968a, 104 y 106). La peculiaridad de este grupo lleva a que nos planteemos por su sentido, con el objeto de determinar si tiene una función especial dentro de la organización del santuario. Al respecto conviene hacer algunas precisiones. En principio las figuras representadas no están más inacabadas que las del resto del santuario. En algunos casos incluso se podría relacionar el carácter de inacabadas con el estado de conservación, dada la finura del trazo.

En este grupo en general los bisontes no se hallan entrecruzados sino que respetan mutuamente sus contornos respectivos. En realidad sólo existe superposición entre los dos bisontes pintados y el resto graba-

dos, que se colocan debajo. Otra cosa es que los contornos de los bisontes grabados tengan ciertas rectificaciones, aunque tampoco son muy abundantes. Aunque sí observamos un mayor desorden compositivo si lo comparamos con el panel principal. A este respecto hay que señalar que la cabeza de bisonte grabada entre otros dos contribuye a configurar ese aparente desorden. También encontramos en esta estalagmita cónica rayas que no forman ni figuras ni signos y que se entrecruzan con los bisontes grabados y pintados, algo único en el santuario. Existe también una cierta imprecisión que se pone de manifiesto en la realización de varias líneas de contorno en los animales, correcciones a manera de ensayo, muy usual en general en el grabado y en el arte mobiliar.

Las dos figuras pintadas que se superponen a las grabadas (junto a líneas también grabadas) están trazadas de cuerpo entero, aunque mal conservadas en sus extremidades. Una de ellas parece tener «líneas de destrucción» mediante rayas paralelas grabadas, rasgo que podría paralelizarse con las líneas que se entrecruzan a los bisontes grabados. Aunque estas figuras son estilísticamente semejantes a las grabadas las interpretamos más adelante como realizadas con posterioridad, dado el desarrollo de las fórmulas de sombreado que ostentan frente a las otras y dado también que el proceso de enriquecimiento de esas fórmulas lo constatamos encima de este grupo, en el panel principal. Estos grabados difieren por situación y estilo de los de la antecámara, por lo que nos podríamos encontrar con dos funciones diferentes: en la antecámara figuras para ser contempladas y en la estalagmita cónica figuras para actuar sobre ellas. Este último papel estaría determinado por los rayados, los signos de destrucción y la relativa imprecisión de los contornos.

Sin embargo en la imprecisión de las figuras se pueden reflejar varias motivaciones, no sólo la ritual. Técnicamente, son verdaderas fórmulas de ensayo de la figura del bisonte, que podríamos poner en relación con su plasmación en el panel principal, localizado justo encima de éste. En el panel principal reconocemos todas las variaciones del modelo del bisonte que observamos en la estalagmita cónica y particularmente dos modelos generales de bisonte, uno de los cuales sólo aparece aquí (en el nº 21) y también en la figura exterior derecha del panel central (nº 31). Desde este punto de vista creemos que se podrían integrar los dos niveles de articulación del santuario: el religioso o cosmológico de fondo y el ritual (que se proyecta sobre figuras más o menos destruidas), junto al proceso de elaboración técnica de las figuras (ensayos de bisontes realizados luego en la zona superior).

Sea como fuere, este grupo de figuras incompletas es indudablemente uno de los grupos clave que articulan el santuario de Santimamiñe por la complicación técnica y estilística y sus peculiaridades de articulación en el espacio y creemos que encaja, en rasgos generales, en el papel que les asigna a este tipo de paneles A. Leroi-Gourhan. Por lo tanto, podríamos considerar que forman parte de un santuario en el que una parte tiene una finalidad más ritual, puesto que en él parecen proyectarse acciones concretas. En relación con esto cabe señalar que en el conjunto 3 de la caverna parece repetirse en un panel el tema de signos entrecruzados, aunque mucho más sencillo, e incluso la figura final del santuario ostenta signos de destrucción consistentes en rayas cortas paralelas, proyectando ciertas connotaciones de ritualidad.

3.13 LA PERSPECTIVA O EL TIPO DE VISIÓN DE LA REPRESENTACIÓN

En este apartado hay que tener en cuenta ciertos recursos o efectos producidos al combinar figuras, como los animales en diferente posición o incluso las abreviaciones de la forma. Quisiéramos también considerar la curva dorsal como recurso de perspectiva al estilo de las figuras en hilera trazadas en hueso. Además, consideraremos independientemente la cornamenta y las patas y luego la relación que se establece entre ambas. Respecto a las cornamentas podemos estudiar las de las cabras, ciervo y bisonte. Las orejas podríamos considerarlas en esas mismas especies y en el caballo. Por supuesto para considerar las patas debemos tener un par al menos.

1. Aspectos parciales de figuras incompletas de animales. En la rep. dudosa 1 (v. fig. 149, p. 291) las extremidades se encuentran lo suficientemente difuminadas para que no se pueda concretar gran cosa. En el macho cabrío 1 (v. fig. 150, p. 292) los dos ramales de la cornamenta se representan en paralelo. El cuerno superior debería ser el más cercano, pero el inferior tienen incluso mayor longitud, en una clara inversión de la perspectiva correcta. Una oreja parece insinuarse pero el estado de conservación no posibilita un análisis mejor. Los tres elementos, dos cuernos y oreja se ofrecen en paralelo, como es usual en representaciones similares, así el macho cabrío del «Salon Noir» de Niaux (Leroi-Gourhan, A. 1971 <reedic. de 1986>, 226).

En el caballo 6 (v. fig. 164, p. 299) las orejas se representan en paralelo y más larga la más alejada. El bisonte 13 (v. fig. 174, p. 303) tiene un cuerno unido a la crinera, rasgo no repetido en el resto del santuario. Hay una serie de figuras que se presentan demasiado fragmentarias por lo que sus caracteres deben ser tomados con precaución. El bisonte 16 (v. fig. 179, p. 305) ostenta los dos cuernos, grabados, el más cercano realizado desde el interior del cuerpo y el otro desde la línea de contorno (307). El interior tiene doble curvatura y el exterior simple, siendo en su trazado ambos cuernos divergentes. El bisonte grabado 17 (v. fig. 180, p. 306) tiene la pata trasera más

(307) En la versión de 1925, v. fig. 176, aparecen dos cuernos pintados en posición diferente. La pintura no se conserva en la actualidad, indudablemente por efecto del mal trato que ha recibido el panel.

lejana aparentemente de mayor longitud, en otro caso de inversión de la perspectiva. La doble cornamenta del bisonte 20 (v. fig. 183, p. 307) sigue la fórmula del 16.

El bisonte 25 (v. fig. 192, p. 314), en lo poco conservado, parece representar correctamente la cornamenta. Igualmente se realiza de forma correcta el tren delantero del bisonte 26, fase b, (v. fig. 195, p. 315), con la pata más alejada, la del lado opuesto al visualizado por el espectador, sensiblemente más corta. Las orejas del caballo 28 (v. fig. 200, p. 317) no pueden ser consideradas por la parcial conservación. El bisonte 31 (v. fig. 208, p. 321) tiene el cuerno más cercano recto y con extremo curvado, mientras que el más alejado ostenta doble curvatura, aunque es más corto. Al contrario que el resto de los bisontes se representa el más alejado por encima y no por debajo del otro. El bisonte 32 (v. fig. 211, p. 322) tiene el cuerno más cercano formando un gran arco que vuelve hasta casi tocar la crinera y el más alejado es más corto y paralelo al anterior.

En el oso 34 (v. fig. 217, p. 326) la pata más alejada de cada tren está más adelantada, siendo en el tren trasero más corta que la otra. En el delantero resulta más difícil interpretar la representación por los problemas de lectura que presenta la figura. En el ciervo 35 (v. fig. 218, p. 327) la cornamenta se presenta en perspectiva lateral, recogiendo un solo ramal. Las orejas en cambio aparecen en paralelo, sin que se proyecte aparentemente una sobre otra. La cornamenta del macho cabrío 36 (v. fig. 219, p. 328) está formada por dos ramales realizados en paralelo.

En el bisonte 41 (v. fig. 226, p. 332) la cornamenta es de doble curvatura en el cuerno más cercano y de curvatura simple y paralela al anterior en el más lejano. Sin embargo el más alejado es de longitud al menos semejante al otro. En el bisonte 42 (v. fig. 230, p. 333) parece representarse un solo cuerno, grueso, mediante dos trazos. En caso de que hubiese que leer dos cuernos sería evidente la incorrección de trazar el más alejado partiendo también del interior del cuerpo del animal. La cabra 43 (v. fig. 231, p. 334) representa dos cuernos en una visión casi frontal y la 46 (v. fig. 236, p. 337) uno solo en perspectiva lateral. Por último, la representación 47 (v. fig. 240, p. 340) ostenta dos orejas en «v», mientras que el caballo 49 posee una sola (v. fig. 242, p. 341), aunque realmente su estado de conservación es muy deficiente.

2. Las figuras completas. En el bisonte 19 (v. fig. 182, p. 307) podemos analizar la figura completa, pues se detallan las cuatro patas y la cornamenta (v. esquema interpretativo de todas las representaciones analizadas en la fig. 249). En el tren delantero la pata más alejada es la más adelantada y se realiza de menor longitud que la otra. En el tren trasero la pata más alejada también es la adelantada, pero se realiza de igual longitud que la más cercana. En la cornamenta el cuerno más cercano se hace de menor longitud, mediante una sola curvatura hacia abajo. Existe por lo tanto una sincronía en el juego de patas. En el bisonte 27 (v. fig. 197, p. 316) los dos trenes se muestran de forma alterna. En el delantero la más alejada al espectador es la más adelantada, mientras que en el trasero lo es la más cercana. En el delantero la más alejada es también más corta mientras que en el trasero la más alejada es más larga, detalle que podríamos decir incorrecto desde un punto de vista de la perspectiva. La cornamenta se hace mediante dos cuernos de doble arcada paralelos, convergentes y con el más alejado ligeramente más largo que el más cercano.

El bisonte 29 (v. fig. 202, p. 318) tiene un doble juego de patas con la más alejada al espectador representada más corta y en los dos casos adelantada respecto de la otra. La cornamenta, con el cuerno más cercano en doble curvatura y el más alejado en curvatura simple paralela al anterior. La longitud de los cuernos es semejante. En el bisonte 30 (v. fig. 206, p. 319) está más adelantada la pata más alejada, pero mientras es más corta en el tren trasero aparece más larga en el delantero. Los cuernos, rectos y con el extremo curvado son paralelos, siendo el más alejado ligeramente más largo que el otro.

El bisonte 38 (v. fig. 224, p. 330) tiene en el tren delantero la pata más alejada de mayor longitud que la más cercana al espectador. En la cornamenta hay una cierta imprecisión, pues los dos cuernos parecen trazados a posteriori desde la crinera, consistiendo cada uno en un arco simple paralelo al otro. Por la posición de ambos parecería que el más largo, que se encuentra debajo, sería el más cercano al espectador. Esta disposición podría ser la misma que hemos reconocido en el bisonte 31. Por fin, el bisonte 50 (v. fig. 243, p. 341) no conserva la cornamenta pero sí las extremidades. Parece que en el tren delantero la pata adelantada es la más cercana al espectador, mientras que en el trasero lo es la más alejada. En ambos trenes la pata más alejada se representa de mayor longitud que la más cercana.

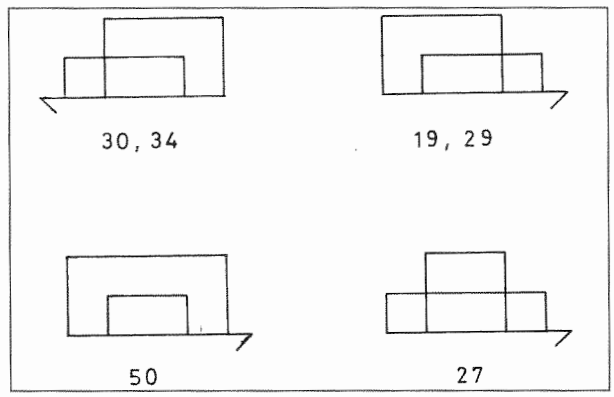


Fig. 249: Esquema de integración de las extremidades en las figuras completas de Santimamiñe. El cuadro mayor señala el par más cercano al espectador y el menor el más alejado; por otra parte, el cuadro sobresaliente a derecha o izquierda determina la pata adelantada a derecha o izquierda respectivamente.

3. Conclusión. Observamos que la serie de representaciones de Santimamiñe muestra un juego de posiciones de las patas y de los cuernos, presentándose en los casos más elaborados de forma correcta, como en los bisontes 29 y 30. Existen, con todo, algunas deficiencias que atañen a la longitud de las extremidades más alejadas y al juego de las patas. A nivel general, entre las 6 figuras analizables, se repiten dos tipos de disposiciones de patas (v. figura 249, con las dos disposiciones de las extremidades en los animales de Santimamiñe):

1) con las más alejadas o las más cercanas relacionadas entre ellas, alternativamente adelantadas o atrasadas (así, en los animales 19, 29, 30 y 34). Existe una relación, más semejante a la disposición real de un cuerpo, con el acercamiento o alejamiento visual de las patas. En realidad corresponden con la primera de las fórmulas de referencia, la de visión desde delante (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 33).

2) con la disposición diferente de las cuatro, de tal manera que se ofrecen alternativamente una pata cercana adelantada y la otra atrasada y lo mismo respecto de las alejadas. Así, las más alejadas son las dos interiores en el bisonte 50 y las dos exteriores en el bisonte 27. Corresponde con la 3ª y 4ª variantes, «accidentales» de referencia (Leroi-Gourhan, A. 1983a, 33).

En cuanto a la cornamenta, el cuerno más alejado, excepto en un caso, o quizás dos, se representa por debajo y siempre es al menos de la misma longitud que el más cercano. Corresponde con el ángulo de visión, desde delante, en que se ofrece al animal. En suma, los diversos detalles anatómicos que detallan la forma de los distintos animales podemos decir que no son plenamente correctos desde el punto de vista de la perspectiva. En Santimamiñe no llegan a representarse las figuras de forma totalmente real, integrando la suma de los detalles anatómicos.

3.14 LOS CONVENCIONALISMOS DE MODELADO

1. Los convencionalismos de pelaje y fanerópticos del caballo. Vamos a abordar a continuación aquellos recursos técnicos relacionados con la forma de plasmar el pelaje del animal y el color de su piel (fanerópticos), reflejo de las fórmulas más usuales del estilo al que pertenecen. Hemos seguido los 8 tipos de representaciones establecidas anteriormente (Barandiarán, I. 1974b). En Santimamiñe, entre un colectivo de 6 caballos, se han realizado los cuatro siguientes (v. fig. 250): 1) Delimitación de la cabeza, en las reps. 6, 7 (parcialmente), 28, 33 (dudoso) y 49; 2) Crinera, en las reps. 8, 28 y 49, resolviéndose en las tres de forma diferente, en la rep. 8 marcando el ángulo de comienzo encima de la cara, en la 28 mediante relleno de color y en la 49 mediante una línea paralela a la de contorno; 3) Cebraduras en el cuello, en este caso una sola cebradura que aparece en la rep. 6; 4) Despiece en «M», aunque no es posible asegurarlo por la deficiente conservación, parece corresponderse con los restos que se observan en la rep. 49.

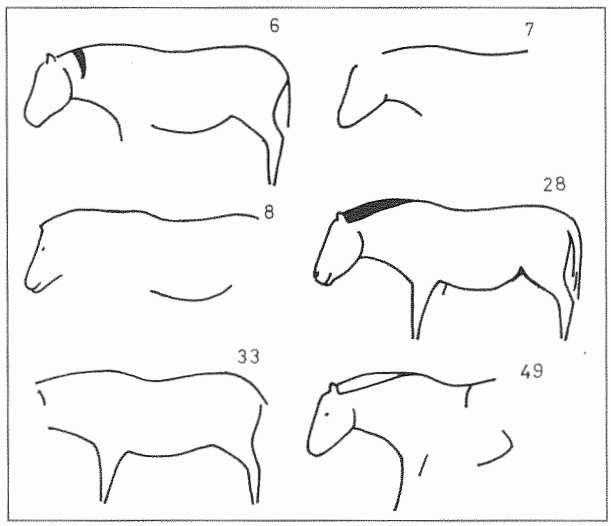


Fig. 250: Esquemas figurativos con los convencionalismos de modelado de los caballos en Santimamiñe.

2. Las fórmulas de representación del modelado en el bisonte. Hemos procedido en primer lugar a la realización de los esquemas representativos de todos los bisontes para plasmar en ellos todas las convenciones. Estas se pueden reunir en dos tipos: 1) fórmulas generales, referentes al contorno lineal y también al modelado mediante la línea de contorno); 2) fórmulas particulares o de modelado interno (v. figs. 251, 252 y 253). Además se incluyen algunas zonas específicas, escasamente realizadas y por lo tanto relevantes, como el sexo. En cuanto al perfil superior del animal, viene determinado por la doble inflexión de la línea dorsal, tal como se ha puesto de manifiesto anteriormente (Poplin, F. 1984). Se especifican las siguientes zonas de la anatomía de los animales:

1) Giba. Con este convencionalismo se marca la zona abultada que corresponde a la giba del animal y también una zona en el nacimiento de ella, de forma más o menos triangular. Se resuelve de las siguientes maneras: 1) Inflexión de la línea de contorno, en las reps. 5, 10, 12, 13, 17, 19, 21, 23, 24 y 42; 2) Líneas paralelas grabadas, en la rep. 17, donde se superponen a la inflexión que marca la giba; 3) Ensanchamiento de la línea de contorno que puede terminar en una mancha de color, produciéndose un ligero ensanchamiento o ensanchamiento relativo de la línea ventral en las reps. 3, 4, 15, 25, 26, 37 y 50, una mancha de color en la rep. 31D, y un ensanchamiento localizado, en la base de la giba (reps. 25, 38, 39 y 50), en

la zona superior (rep. 32), en toda la línea dorsal (26A) y en este último caso reforzando la misma (reps. 3, 4 y 15) o uniendo giba y crinera (reps. 16, 29, 30, 37, 38 y 39); 4) Zona triangular hacia el interior del cuerpo, rellena de color o marcando el contorno, como en las reps. 13, 16, 27, 30 y 31A, pudiéndose la zona triangular convertirse en un trazo, en las reps. 38 y 42; 5) Doble línea dorsal, en la rep. 41.

2) Crinera. En todas las figuras donde se representa la crinera queda delimitada por la línea de los cuernos, excepto quizá en la rep. 42. Se introducen las siguientes variaciones: 1) Inflexión de la línea de contorno, en las reps. 10, 12, 20 (?), 26B y 42; 2) Líneas paralelas cortas, tanto verticales como horizontales, grabadas como pintadas, en las reps. 13, 16 (parcialmente, grabado sobre pintura), 17, 18, 19, 21 y 25, y con una variante a mitad de camino entre esta forma y la siguiente consistente en encerrar esas líneas paralelas con otra (rep. 27); 3) Ensanchamiento de la línea de contorno unido a la giba (reps. 3, 15 y 26A) o convertido en mancha de color (reps. 16, 29, 30, 37, 38 y 39; en esta última se separa claramente por una línea delgada de la mancha correspondiente a la giba), no diferenciando en la fig. 31D la mancha de color claramente la giba de la crinera y marcando la rep. 39 un tupé extraordinariamente desarrollado; 4) Línea de contorno paralela a la línea de crinera (rep. 41); 5) Triángulo en la zona anterior (rep. 31A), uniéndose en algunos bisontes la mancha correspondiente a la giba con la de la crinera (reps. 16, 29 y 30), existiendo un bisonte en el que no se ha representado la crinera (rep. 32) y en otros 5 casos no pudiéndose asegurar nada por su mala conservación.

3) Cara. En cuanto al perfil fronto-nasal aparecen las siguientes variantes: 1) Convexo, en las reps. 12, 16, 19, 20, 29, 32, 38; 2) Recto, en las reps. 17, 21 (en ambas con cierta depresión central), 27 (con ligero abultamiento), 31(con cierta depresión al comienzo), 39, 41 (?); 3) Cóncavo, en las reps. 18, 30, 42. En la parte interior se adoptan las siguientes soluciones: 1) Sombreado, en la rep. 30; 2) Reserva de color, en las reps. 31 y 41 (en forma de franja). Una variante de esta última aparece cuando el sombreado une por un vértice la crinera y la papada (reps. 16, 29, 38 y 50 (?)). Asimismo, en la rep. 25 se pudo conseguir este efecto mediante líneas paralelas.

4) Sotabarba. Se ha resuelto de las siguientes formas: 1) Mediante la línea de contorno, en las reps. 10, 12, 26B, 32, 39 y 42.; 2) Sombreado, en las reps. 16, 30, 31, 38, 41 y 50; 3) Líneas paralelas, en las reps. 17, 18, 19, 20, 25 y 27.

5) Papada. Puede incluir la zona anterior a las patas, la posterior o ambas. Se resuelve de las siguientes formas: 1) Ondulación de la línea de contorno (reps. 4, 12, 13, 26B en la zona anterior y 32); 2) Líneas paralelas (rep. 17 en la zona posterior, 19 en la anterior y 25 igualmente en la zona anterior).

6) Vientre. Este convencionalismo incluye tanto marcar el ijar como sombrear todo el vientre. La fusión de ambos elementos es clara en las reps. 29, 30 y 31. Hay que recalcar que encubren dos convencionalismos diferentes: por un lado cuando se sombrea parece tener relación con el pelaje, de forma semejante a Niaux donde los trazos del sombreado aluden a la pilosidad; por otro lado pueden tener relación con la zona ventral propiamente dicha, de color más claro y sin pelaje, como ocurre con otros animales (en el mismo Niaux con las cabras y en el macho cabrío 1 de Santimamiñe). Se resuelve de las siguientes maneras: 1) Ijar mediante una línea entrante en el cuerpo, en las reps. 19 (?), 27 (que tiene además sombreado ventral, como la 31), 31A y 39; 2) Ijar mediante una línea perpendicular o en ángulo, en las reps. 21, 26A, 29 y 30A (las dos últimas con sombreado ventral); 3) Ijar mediante sombreado más o menos somero, en las reps. 4, 12, 15, 24, 37, 38 (?) y 50; 4) Vientre desde el ijar, en las reps. 27 (también se sombrea el lomo) y 31A.

7) Línea nalga/codo. Puede incluir o no el sombreado de las patas, como en las reps. 27 (excluye el sombreado de la pata trasera y la caña de la delantera), 29 (excluye ambas), 30A (sólo excluye la delantera y el casco de la trasera) y 31B (sólo las cañas de ambas patas).

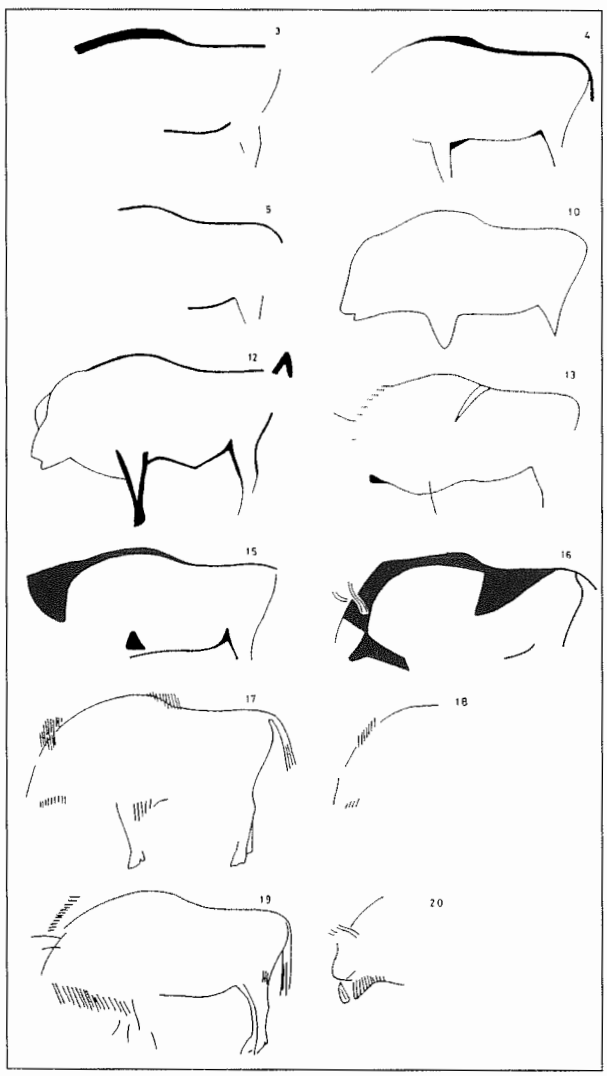
8) Línea nalga/ojos. Deja reservada de color una zona debajo de la giba y la crinera, el dorso, lomo y papada, como en la rep. 30. En otra variante se pierde la primera de las zonas y se restringe la trasera por imperativos de ejecución de la figura (rep. 31).

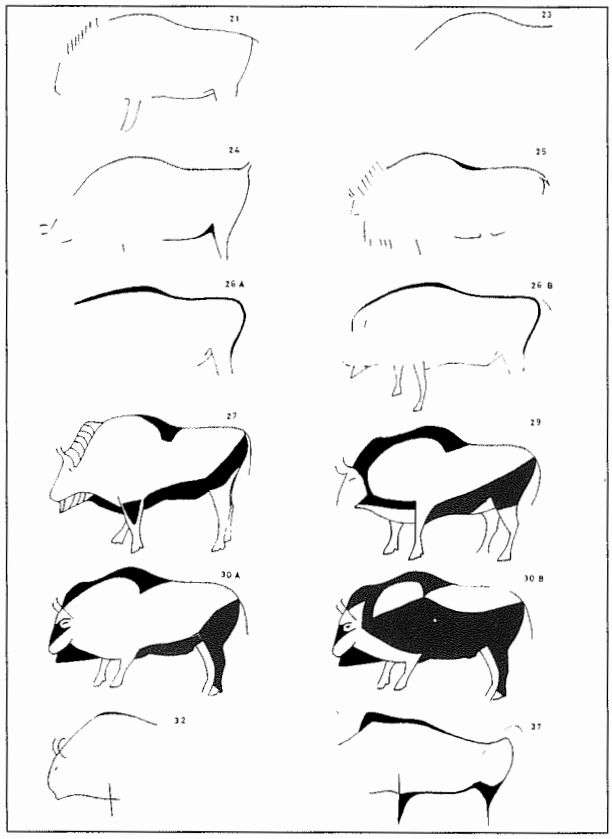
9) Sombreado total excepto interior (rep. 31). Los dos últimos tipos de sombreados considerados, 8 y 9, se constatan en varias representaciones en forma de proceso, es decir, se atestiguan en las figuras que se han realizado sucesivamente, pues la intensidad de las zonas previas se proyecta sobre el resultado final, lo que no se produciría de haber sido pensadas desde un principio con el sombreado total. Así, en el bisonte 30, aparece con claridad proyectado en la representación un sombreado semejante al de los bisontes 27 y 29, desde el rabo al nacimiento de la pata delantera (v. figs. 204, 205 y 252) y un relleno posterior del interior para unirse con giba y cara del animal. En el bisonte 31 se pueden determinar 5 fases en el proceso de sombreado interno (v. figs. 209 y 253): 1) sombreado ventral y de pecho/sotabarba; 2) sombreado de la mitad inferior del cuerpo, mediante la línea cola/pata delantera; 3) interior del lomo, incorporando la doble línea del mismo y la doble cola; 4) sombreado de la mitad anterior del animal, uniendo base de la giba con pata delantera; 5) rayado de la mitad anterior del animal que sobrepasa la línea de contorno. Como se puede observar, varias fases del som-

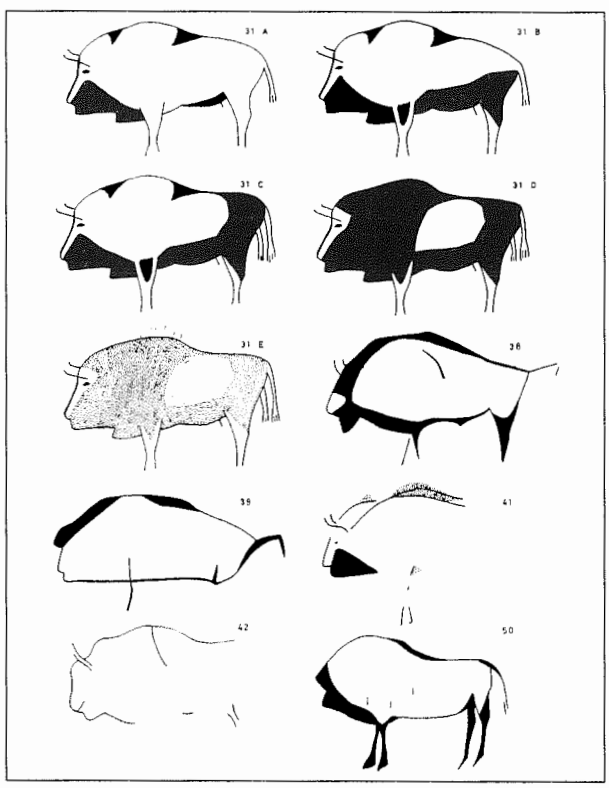
breado son comunes entre el bisonte 30 y el 31, particularmente el interés en unir los sombreados de la zona superior con los de la zona inferior, e incluso el resultado final es semejante, aunque las zonas sin sombrear que queden en los dos sean distintas.

10) Rabo. Se realiza de las siguientes formas: 1) Trazo sencillo colgante, en las reps. 4, 16, 21, 26B (?), 27, 29, 30 y 50 (este último desflecado); 2) Sencillo levantado, en las reps. 37 (además vuelto), 38 y 39; 3) Grueso levantado, en las reps. 12 y 24; 4) Grueso caído, en las reps. 17 (desflecado), 19 (también desflecado), 25, 31A y 31C (ambos desflecados).

Fig. 251 (inf., izda.): Esquemas figurativos con los convencionalismos de modelado del bisonte en Santimamiñe (1).
Fig. 252 (sup. dcha.): Esquemas figurativos con los convencionalismos de modelado del bisonte en Santimamiñe (2).
Fig. 253 (inf. dcha.): Esquemas figurativos con los convencionalismos de modelado del bisonte en Santimamiñe (3).







11) Sexo. La representación sexual explícita es poco frecuente y por ello considero aquí todas las especies de la cueva. El dimorfismo sexual se podría manifestar también en los caracteres sexuales secundarios, como el tamaño de la cornamenta o el perfil fronto-nasal, aunque son siempre difíciles de precisar. Aparece dudosamente representado el sexo en la rep. 4, aunque puede ser simplemente la continuación del sombreado del ijar y parte trasera del vientre, solución que parece observarse en el bisonte 26B, aquí reforzada por el carácter anguloso del vientre. Otros animales tienen leves incurvaciones en la zona ventral, sin que se puedan relacionar de manera inequívoca con el sexo, siendo quizá más fáciles de explicar por accidentes propios del proceso de elaboración, como el abultamiento del caballo 6 o del bisonte 29. Parece indicarse con mayor claridad en el bisonte 12, determinado por un vientre angular con extremo sobresaliente; en el bisonte 30 se determina con una mancha que engruesa en paralelo a la de contorno; en el oso 34 es un trazo picudo saliente en perpendicular al vientre, como también, aunque peor conservado, en el bisonte 38; trazo saliente se representa igualmente en el bóvido 45.

• Hay que señalar que las zonas reservadas de color tienen la misma importancia que las sombreadas en cuanto a indicativas de diferencias de pelaje o del color de la piel y se pueden paralelizar con las zonas delimitadas con una línea, algo particularmente claro en lo que se refiere al vientre. Por otra parte el sombreado de la mitad inferior del cuerpo se puede relacionar fácilmente con el cambio anual de librea de los animales.

Respecto a la forma en que se realizan estas convenciones parece existir una oposición entre la convención de las líneas paralelas cortas perpendiculares al cuerpo del animal y el sombreado en el sentido de que ambas no aparecen juntas excepto en la rep. 16, cuando el grabado acompaña a la pintura. De acuerdo con las figuras pintadas en el panel principal, que entendemos realizadas en un periodo no muy largo de tiempo y quizá por el mismo autor, parece más antigua la representación mediante líneas paralelas. Incluso existe un bisonte donde se puede atestiguar un estadio intermedio: las líneas paralelas se delimitan con otra perpendicular a las mismas. Esta secuencia aparece igualmente en la estalagmita cónica debajo del panel principal, donde la pintura con sombreado se superpone y coexiste con los grabados de líneas paralelas. Por lo tanto el convencionalismo de representación mediante líneas paralelas como representación del pelaje o del volumen coexiste en pintura y grabado, mientras que el sombreado únicamente se desarrolla en la pintura. Este convencionalismo de las líneas cortas paralelas es una conquista antigua pues aparece en el compresor de Bolinkoba, presuntamente perteneciente a una etapa anterior al santuario parietal de Santimamiñe.

El autor del panel principal parece usar convencionalismos de representación característicos del arte mobiliar, como el de representar el pelaje mediante líneas cortas paralelas, tanto al realizar los grabados de la estalagmita cónica como en los primeros bisontes del panel principal. Aquí utiliza primero para señalar el pelaje líneas paralelas (rep. 25), luego líneas paralelas encerradas en otra exterior (rep. 27) y finalmente manchas de color (rep. 29). Estas manchas de color en el primero de los bisontes, en el vientre particularmente, se consiguen mediante diversas líneas paralelas, pero con una separación entre ellas muy poco perceptible. Más adelante se harán tintas planas, como muestran los bisontes verticales y los de la estalagmita cónica. Por otra parte, el sentido asincrónico de los dos bisontes 27 y 29 se analiza en el apartado correspondiente a la determinación de autores y aparece reflejado de manera especial, entre otros rasgos, en la evolución de las pezuñas.

3. Los convencionalismos de representación del modelado en otros animales. De las restantes especies representadas sólo en dos casos se ha hecho uso de ellos. En el oso se ha representado la pilosidad mediante una línea dorsal muy ancha y la zona ventral se señala con un trazo interior paralelo al vientre. Por su parte, el macho cabrío 1 tiene un relleno de color en la zona ventral trasera en forma triangular. Este tipo de convencionalismo ventral no aparece en una época tardía del santuario por lo que ambas figuras se pueden paralelizar con las dos primeras fases del panel principal (reps. 25, 28, 29 y 30) y con los grabados de la estalagmita cónica (rep. 19). Se emplea también en una de las cabras de la cueva de Ekain (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978, 52-55).

3.15 LA ACTITUD, EL MOVIMIENTO

En cuanto a las actitudes de los animales, pocos elementos se pueden mencionar, salvo los rabos levantados de los bisontes, que se han solido relacionar con actitud de defensa y defecación (a menudo ambos relacionados en el momento previo al combate), especialmente en época de celo (308). Ciertas combinaciones (v. ap. 3.11, «Las composiciones») son proclives a ser interpretadas en clave de escena, en la que es posible también vislumbrar una actitud, si bien no es perfectamente demostrable. Así, las

(308) Sobre la cuestión, en Guthrie, D. 1984, 46: «...the raised-tail is a common mammalian ethological signal... It seems to have been derived from two sources: 1) a female's copulatory invitation; and, 2) a urination-defecation posture preceeding flight or fight». También se considera que puede interpretarse como señal de alarma de los animales frente a los cazadores.

figuras en sucesión, como los dos bisontes 30 y 31 en la zona derecha del panel principal, aunque ya he comentado que el primero es inequívocamente macho. O los bisontes verticales afrontados 38 y 39 de la estalagmita cónica, de los cuales el superior es macho y el inferior podría interpretarse como hembra. Se ha relacionado también el caballo (presuntamente el del panel principal) con un caso de defecación: «La grotte... de Santimamiñe présente un autre cas possible de défécation. Il s'agit du beau cheval en trait noir; bien qu'il semble être au repos et dans une position statique, la queue est dressée à l'horizontale et trois tâches qui semblent tomber de l'animal pourraient figurer le crottin» (Camps, G. 1984, 254). La explicación más factible a nuestro parecer es que se trata de una simple cola desflecada, enmarcada en un cuarto trasero mal resuelto por haber sido rectificado.

Por otra parte, en el santuario no aparecen las figuras de animales en movimiento, precisamente por corresponder con una etapa del arte paleolítico en que se nos muestran estáticas, y por la dificultad formal de su realización, con las patas en perpendicular al cuerpo, aunque incluso en santuarios más avanzados estilísticamente tampoco es tan frecuente (como lo demuestra Altxerri). Sin embargo hay una serie de elementos que podrían relacionarse con el movimiento:

1) El movimiento segmentado de algunas partes anatómicas individualizadas, como el rabo levantado que se observa en las reps. 9 (?), bisontes 13, 17, 24, 37, 38 y 39, que suponen el 13% del total, sin contar la dudosa; o las patas desplazadas o proyectadas hacia adelante del bisonte 27, macho cabrío 1, y menos claramente del bisonte 19, en este último caso con varios contornos en las patas traseras que podrían reforzar esa actitud. También podría darse en el oso 34, tal como ha sido expuesto: «... les antérieures sont projectés en avant, comme s'il sautait pour grimpeur ou pour attaquer...» (Leroi-Gourhan, A., 1984c, 84). Este tipo de recurso para expresar el movimiento se relaciona con las etapas antiguas del arte paleolítico, más que con el Magdaleniense avanzado. Pero debe proyectarse en esta cuestión la habilidad de los ejecutantes de las obras.

2) Además, la posición de ciertas representaciones, vertical (reps. 3, 15, 20, 25, 26, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 44, 46), o de manera oblicua en diferentes grados podría relacionarse con esta cuestión, como también con la realización de una cierta perspectiva primitiva. De la misma manera el perfil repetido en las patas traseras del bisonte 19 (patas cruzadas) de la estalagmita cónica o una cierta proyección de la pata trasera del bisonte 21 se podrían relacionar con el movimiento pero queda la cuestión sin resolver, en el primer caso porque las patas no muestran una actitud decidida de marcha.

Existe también un caso en el que se asocia un signo casi tangente con una representación. Me refiero al bisonte 20 de la estalagmita cónica (v. fig. 183, p. 307), figura incompleta colocada entre otras, reducida a cabeza con cuello, y más detallada que las que le rodean y donde se ha realizado una especie de triángulo con línea en medio cuyo vértice más acusado parte de la boca del animal hacia abajo, relativamente paralelo a la sotabarba. No parece que pueda confundirse con la sotabarba ni que se trata de un signo asociado y parecería encajar mejor con las representaciones de aliento, relativamente frecuentes en el arte paleolítico, como ya he comentado (Barandiarán, I. 1984b).

3.16 ESTADIOS FIGURATIVOS EN EL SANTUARIO

A pesar de la relativa homogeneidad de las representaciones de Santimamiñe encontramos rasgos de diferentes estadios figurativos. En general las representaciones traducen de manera armoniosa los diferentes detalles de la anatomía de los animales integrando con realismo los detalles y se encuadran, en consecuencia, en el nivel figurativo analítico de A. Leroi-Gourhan. Sin embargo, en alguna figura, que encaja en un momento que hemos definido como más antiguo o moderno que el núcleo del santuario, aparecen rasgos anatómicos que se integran en la línea de contorno mediante cortes o ángulos abruptos. Así, en la crinera del caballo grabado 8 de la antecámara (v. fig. 166, p. 300), en el vientre angular de los bisontes pintados 13 ó 26b (v. figs. 174 y 195, pp. 303 y 315) o en el vientre de la cabra 43 (v. fig. 231, p. 334). Estos recursos los identificamos como propios de la etapa final del santuario y deben unirse a los rasgos estilísticos para constatar los caracteres típicos de cada uno de los estilos que conforman el santuario.

3.17 EL ESTILO GENERAL

El estilo de Santimamiñe es complejo porque se proyectan figuras de momentos diferenciados. Si el santuario tiene 4 etapas, se pueden sintetizar tres estilos, que incluso podrían ser reducidos a dos si aceptamos la relativa semejanza entre dos de ellos. En este apartado consideraremos los caracteres generales de esos estilos, mientras que al abordar el análisis de la microestructura formal de las representaciones se determinarán los rasgos específicos de las figuras correspondientes a cada etapa.

El estilo de las etapas 1, 2 y 3 corresponde con el llamado IV antiguo de A. Leroi-Gourhan, identificado con el Magdaleniense medio, si bien es patente un cierto primitivismo en las figuras de animales, lo que a mi juicio debería poder relacionarse con una relativa mayor antigüedad del santuario, más que con el

carácter de copia tardía de este colectivo frente a otros, pensando en que sea un reflejo de los santuarios pirenaicos, como más de un autor expone. Este carácter primitivo se observa en la inconcreción de las caras de los animales, excepto en los bisontes de la etapa 3, y de las pezuñas, casi reducidas a un triángulo o de las cañas de las extremidades. También en la ausencia de rellenos en el caso de los grabados, a base de haces de trazos cortos paralelos.

Las figuras se representan en un formato pequeño, definiendo a los animales de manera real y relativamente proporcionada, en actitud estática, sean grabadas o pintadas, determinándose la anatomía mediante la línea de contorno que se amplía para definir las zonas determinantes, como la giba o crinera por ejemplo. Las figuras se completan con ciertos detalles linealmente (línea de separación de cabeza y cuello en el caballo, ijar, ojo, boca) o bien mediante trazos cortos paralelos y sólo en algunas se introducen sombreados internos, resueltos de manera lineal mediante una acumulación de líneas, como en la línea nalga/codillo de los bisontes 27 y 29. Los animales de la fase 3 son los más realistas, en la manera en que se adecuan los detalles en la totalidad de la animal, en la plasmación concreta de los detalles anatómicos (sombreado de cara y ojo del bisonte 30) y en la incorporación de sombreados, aunque no llegan a detallar el movimiento. Son estas figuras las que más claramente se pueden paralelizar con los bisontes de algunos santuarios pirenaicos, como Niaux. En las fases 2 y 3 el trazo pintado es amplio y seguro.

La fase 4 muestra una cierta ruptura con las anteriores, aunque ciertos elementos son continuación de la etapa previa. Los animales se estilizan y pierden concreción anatómica al tiempo que aparecen crecientemente desproporcionados, siendo las fórmulas de representación variadas, por ejemplo con las extremidades alargadas, y en ocasiones imitando las figuras preexistentes. La técnica es distinta, con un trazo mal aplicado y más fino que en la etapa anterior y el formato menor. Aunque los convencionalismos del modelado se siguen reproduciendo estos se filtran, apareciendo desigualmente y produciendo un efecto desarmónico. La estilización y el grado de abstracción hacen que algunas figuras sean difícilmente reconocibles y que los modelos formales de cada especie se salgan de una norma general, como lo demuestra la variación que sufre el tema de la cabra.

3.18 ANÁLISIS DIACRÓNICO DE LA MICROESTRUCTURA FORMAL DE LAS REPRESENTACIONES. LOS AUTORES

En el análisis he introducido la variable temporal, considerando las diversas fases reconocidas en la elaboración del santuario, con objeto de hacer más inteligible un estudio en sí mismo muy prolijo. Considero el estilo proyectándolo en las diferentes especies de animales. En el caso del bisonte se estudia de acuerdo a las 4 fases establecidas y después por grupos y zonas de la cueva y en las demás especies el análisis supone la comparación entre todas las figuras de cada colectivo o, en el caso de que sean únicas, entre las que conforman el grupo al que pertenecen.

3.18.1 COMPARACIÓN ESTILÍSTICA ENTRE ANIMALES DE LA MISMA ESPECIE

El interés de esta comparación radica en la constatación de fórmulas personales correspondientes a etapas o artistas diferenciados. En el caso de especies representadas una sola vez es necesario emplear el análisis intergrupal, relacionando a la misma con otras especies, en busca de un esquema que articule en general a ambas figuras de forma semejante, o a las figuras que la acompañan con otras semejantes representadas en otras zonas o grupos del santuario. A partir de las agrupaciones que podamos hacer se trataría de establecer una evolución estilística hipotética, referente a cada especie animal trazada en el santuario. Por otra parte, los rasgos comunes se intentan relacionar con la posible actuación de artistas concretos.

3.18.1.1. El bisonte

1) LA FASE 2ª DEL SANTUARIO.

No se considera la primera fase del santuario porque en ella sólo se realiza un grupo de caballos.

1.1 Primera fase del panel principal: reps. 22 a 29.

Voy a analizar en primer lugar el grupo principal, reps. 23 a 29 (v. fig. 185, p. 309), porque aquí encontramos una serie de pautas para la interpretación del resto de las representaciones. Es particularmente significativa la relación de los bisontes 27 (v. fig. 197, p. 316) y 29 (v. fig. 202, p. 318), cuyos rasgos de elaboración son tan semejantes que nos permiten hablar de una misma mano en su elaboración. Son dos leves variantes de un mismo modelo. Las proporciones generales son semejantes, aunque más macizo y corto el 29. La sensación general que producen ambos es la de encontrarse en situación flotante, situación desde hace tiempo definida en el arte paleolítico, que se traduce en un acusado realismo y una posición no del

todo horizontal. Sin embargo, aparece un cierto atisbo de movimiento en el bisonte 27 gracias al juego de las patas delanteras, movimiento en el que no participa el resto del cuerpo. La técnica de representación es semejante, como los convencionalismos de representación y la manera de modelar el cuerpo. Los paralelismos son evidentes en el sombreado interior de muslo y vientre, con una inflexión idéntica a la altura de la pata delantera; la doble inflexión suavemente curvada de la línea ventral; las patas, en la misma disposición, particularmente las delanteras, y con un estrechamiento central de las cañas sumamente característico, tanto en las delanteras como en las traseras y que reconocemos también en la pata delantera del bisonte 30 (v. fig. 204, p. 319); las pezuñas reducidas a un triángulo, aunque las delanteras del 29 están más detalladas; grupa y nalga redondeadas y salientes, como en el bisonte 26 (v. fig. 194, p. 315); cola reducida a un trazo colgante, como el bisonte 30; ijar marcado con una línea que penetra en el interior como en las representaciones 28 (v. fig. 200, p. 317) y 31 (v. fig. 208, p. 321), volviendo en ángulo hacia el vientre (como en las reps. 26, 29 y 30); ojo en forma de trazo recto o ligeramente combado, cuernos con doble curvatura, quizá como en el 25 (v. fig. 192, p. 314), con el arco de la curvatura bastante cerrado; cabezas esquematizadas. La forma de trazar la línea de contorno con suaves y largas inflexiones planoconvexas es determinante y se refleja especialmente en el contorno de la línea ventral y primera pata trasera de los animales. La línea dorsal es semejante si bien es más suave en el 27, que se acerca más al bisonte 25.

Estos dos bisontes manifiestan ciertas modificaciones que parecen introducidas a propósito para lograr una mayor variedad en la composición: el cambio de juego de las patas del tren trasero, apareciendo la más cercana al espectador alternativamente la derecha y la izquierda; el diferente tratamiento de la zona de la cabeza, de tal forma que el sombreado ventral se une al dorsal en el 29, como también ocurre en el 25, mientras que en el 27 hay una separación neta de ambas; el diferente contorno de la cara. Y sobre todo la variación de la técnica de representación del modelado que parece marcar una cierta diferencia temporal. Así, el bisonte 29 transforma las líneas cortas paralelas delimitadas por una línea de contorno que aparecían en la crinera del bisonte 27 en una mancha de pintura. Además las pezuñas del 29 son mucho más realistas, por lo que se podría plantear que más que fórmulas de variación, o además de ellas, corresponden a dos momentos diferentes. El mismo bisonte 29 se encuentra un poco desplazado del grupo principal de bisontes del panel. Se podría concluir que el grupo primitivo de este panel principal es el que se encuentra a la izquierda del mismo. Este análisis nos lleva a extraer consecuencias organizativas: desde este punto de vista el santuario creado en primera instancia se compondría de dos grupos diferentes, uno de caballos en la antecámara y otro de bisontes en la cámara.

Introducir en la comparación al bisonte 25 es igualmente revelador. La giba del bisonte 25 tiene una inflexión convexa como la del 27, con una crinera resuelta mediante líneas cortas paralelas, que en el 27 se encuentran encerradas por otras dos, una de contorno y otra interior. En función de esto constatamos que se va realizando el panel de izquierda a derecha, pues hacia allí se complica el modelado de las representaciones: la 24 (v. fig. 191, p. 313), 25 y 26 son lineales y las demás tienen modelado interno. Además, aumenta el grado de realismo de los detalles anatómicos, como evidencian las pezuñas, por ejemplo. Este proceso se podría identificar con un artista, el cual a medida que realiza obras va madurando el estilo y la riqueza de recursos técnicos propios. El bisonte 25 tiene además una mancha interna que va del ojo a la papada o sotabarba, como el 29, 31 y 16 (v. fig. 179, p. 305). Recalca el ensanchamiento de la línea de contorno de la giba, lo que desarrolla especialmente el 27. La cola es colgante pero gruesa como los bisontes 17 (v. fig. 180, p. 306) y 31, localizadas en un panel donde parecen introducirse modificaciones a propósito. El análisis queda algo incompleto a causa de la deficiente conservación de la figura en la zona ventral y cara del animal, aunque hay que señalar que el vientre es algo plano para lo que se observa en las figuras cercanas.

Los mismos condicionamientos aparecen en la rep. 26 (v. fig. 194, p. 315). Su mala conservación, ya que parte de la figura fue cubierta por el crecimiento de una capa estalagmítica, llevó al repinte de la zona anterior del animal, realizado en la última etapa de elaboración del repertorio gráfico. La fase 1 de este bisonte es obra, simplificada, del mismo artista que los anteriores, por la forma marcadamente sinuosa de la línea dorsal, grupa saliente y redondeada, como los dos bisontes analizados anteriormente, y el ijar con un trazo que penetra en el interior y vuelve hacia el vientre, marcando el pliegue inguinal, de forma semejante al bisonte 29.

El bisonte 24 (v. fig. 191, p. 313) es técnica y compositivamente asimilable a los anteriores, aunque se ordenan de manera diferentes los elementos formales y los convencionalismos de representación. En ello podemos ver un interés en cambiar las fórmulas de representación de un mismo animal, de forma consciente, por parte de un mismo artista (309). La

(309) El grupo situado debajo del principal, en la estalagmita cónica, puede dar pautas de interpretación en este sentido.

línea dorsal sigue una ascensión continua desde su nacimiento hasta la giba, fórmula inusual en el resto de los bisontes, excepto en el 17, que marca la giba con líneas paralelas. La grupa no es redonda ni saliente, rasgo común al bisonte 15 (v. fig. 178, p. 305) de la estalagmita cónica, relacionable con el autor del panel principal. La cola levantada aparece también en el bisonte 17 (v. fig. 180, p. 306) si bien no tan acusadamente. El ijar sigue una representación diferente pues se marca mediante un sombreado de forma triangular, parecido al del bisonte 15, aunque no idéntico. Podría considerársele una variación buscada a propósito tempranamente, con la finalidad de encontrar un efecto plástico diverso, variación no desarrollada posteriormente. Más difícil sería encajarlo con la actuación de otro artista.

1.2 Los bisontes de la estalagmita cónica. El grupo de bisontes grabados en esa zona representa una variación de la fórmula general de modelado del animal que hemos visto en el panel principal. Aquí se enriquece particularmente la captación de la cabeza, así por ejemplo en la cabeza aislada con cuello 20 (v. fig. 183, p. 307) representando de una forma más natural el contorno de la cara, la boca y la sotabarba; como ocurre también en la cabeza aislada nº 67 asociada a otros bisonte de Le Portel (Beltrán, A.; Robert, R. Vézian, J. 1966, 142-143). La sotabarba tiene dos zonas diferenciadas que pueden corresponder a una rectificación, usuales en estos grabados, o bien a una representación del aliento, no inusual en el arte paleolítico (Barandiarán, I. 1984b). Esta interpretación se puede sustentar en el hecho de que los trazos extremos aparecen agrupados y separados del resto. Los cuernos siguen en este bisonte 20 una delineación semejante al 27 y al 29. Por su parte el bisonte 18 (v. fig. 181, p. 306) es de difícil comparación dado lo incompleto de su terminación.

El bisonte 19 (v. fig. 182, p. 307) es un fiel reflejo del 27 (v. fig. 197, p. 316) y del 29 (v. fig. 202, p. 318), pero en grabado. Tiene igual inflexión de la línea cérvico-dorsal, la misma grupa, cola colgante, aunque desflecada, juego de patas traseras idéntico al 27, con las patas largas y estrechas de proporciones semejantes si bien con pezuñas más realistas en el grabado, ijar levemente marcado, aunque menos que en los otros, vientre suavemente redondeado, como en el 27, patas delanteras en idéntico juego que el 27, con la misma sensación flotante. El área que abarca la línea de contorno desde la pezuña de la pata trasera al pecho es más semejante a los otros bisontes 27 y 29. Los cuernos son diferentes, resueltos con un trazo, e igualmente el sombreado de la sotabarba y el pecho. La cara es corta y abombada, lo que le acerca al 29 y le aleja del 27. Podríamos considerar que es precisamente esta zona una de las que más parece preocupar al o los artistas, a tenor de las variaciones que se introducen en las figuras. Estos rasgos parecen más adelantados que los que muestran los bisontes del panel principal pero sin embargo los grabados no desarrollan los sombreados interiores de las pinturas. Hay que señalar por último que tiene diversas rectificaciones efectuadas por el mismo artista en la línea de contorno de la nalga y en las patas traseras, cañas y pezuñas.

La rep. 17 (v. fig. 180, p. 306) diverge bastante de las anteriores y se acerca más a la 24 (v. fig. 191, p. 313). La pata delantera tampoco es semejante y recuerda por su rotundidad, al realizarse con una línea larga, al bisonte 31 (v. fig. 208, p. 321). No sigue el juego de patas de los otros bisontes, es decir las patas traseras largas y las delanteras cortas y enmascaradas en el pelaje del animal. Aquí la pata trasera es corta, como el contorno de la nalga. Existen también rectificaciones en el contorno de crinera y cara. La cola aparece desflecada, como en el 19, si bien es gruesa. Nos encontramos ante una propuesta de variación del mismo tema. Esta constatación nos podría llevar a considerar a estas obras como bocetos, lo que se fundamentaría en que están inconclusas, tienen rectificaciones y emplean una diversidad de fórmulas de pelaje: a) línea de contorno enmarcando líneas cortas paralelas (rep. 20, v. fig. 183, p. 307); b) líneas cortas paralelas superpuestas a la de contorno (giba del 17); c) líneas paralelas marcando el contorno como indicación del pelaje (17, 18 y 19). La línea de la frente, recta, recuerda al 27 y al 31. Es decir, que estilísticamente nos encontramos ante un bisonte que difícilmente podría encajarse con el artista propuesto como autor del panel principal y de la fase 2 del santuario, si no fuese por el marco y la técnica que comparte con los que están junto a él. De ahí la importancia que tiene el analizar la organización del santuario y el juego de asociaciones de animales agrupados en el espacio.

Los dos bisontes pintados encima de los grabados encajan plenamente con el estilo del autor del panel principal. El de arriba (rep. 15, v. fig. 178, p. 305) tiene una línea cérvico-dorsal semejante; la línea ventral con la convexidad atrasada y luego plana encaja con el 27 y el 19; el ijar, un entrante que deja una zona triangular rellena de color, y la nalga, si bien menos redondeada y saliente, se asemejan más a la rep. 24. Pensamos que es una forma esquematizada a propósito porque acaba la zona anterior en una mancha de color, siguiendo un convencionalismo de representación de la forma característico del bisonte, que recalca la grupa y la giba del mismo, al contrario que otros animales para los que se prefiere la parte anterior del cuerpo. Compositivamente está directamente relacionada con la que se encuentra debajo y perpendicular a ella, y por ello su encuadre no ofrece dudas.

El bisonte 16 (v. fig. 179, p. 305) se colocaría teóricamente en un momento posterior al núcleo del panel principal. La figura es más proporcionada, que

la 29 por ejemplo, e incorpora unos sombreados a base de tintas planas que son el desarrollo lógico de los sombreados del panel principal. Se han representado dos zonas de sombreado en giba y crinera unidas por una zona ligeramente más estrecha, como en el 29. Este sombreado se une con el de la sotabarba, que en el 29 se dejaba en reservado de color, y queda así una zona sin color en la cara del animal, lo que también se observa en el 29, 38 y, parcialmente en el 31. La cola gruesa y caída con unas nalgas poco desarrolladas se encuentran en el bisonte 17. Se marca el ijar con un leve entrante, parecido al 19 aunque no exactamente lo mismo. Los cuernos grabados sobre la pintura son del estilo de los bisontes 27 y 29, a pesar de que el más lejano está algo caído en comparación con éstos. Por fin, el bisonte desarrolla una amplia mancha interior en tinta plana que corresponde con la base de la giba del 27 o el reservado de color del 30. Plásticamente es una figura más sofisticada que los bisontes del panel principal y el artista ha introducido algunos cambios: nalgas reducidas, sombreado de giba y crinera alargado y unido. Por otra parte la crinera no sobresale tanto como en el 27, encontrándose el 29 a mitad de camino entre ambos. Los detalles grabados acercan esta figura a otras de Ekain, Font-de-Gaume o Lascaux, en cuanto a la variedad de recursos empleados, es decir, en la asociación de grabado y pintura.

1.3 Los bisontes verticales 38 y 39. Prescindo del bisonte 37 que interpreto como un intento inacabado de copia del que se encuentra paralelo a él, realizado durante la etapa final del santuario (fase 4), etapa en la que aparecen otras posibles imitaciones, como por ejemplo el caballo pintado 6 junto al grabado 8, en la antecámara. La rep. 39 (v. fig. 225, p. 331) es más difícil de comparar pues hemos interpretado que el animal se encuentra echado y en esa posición el vientre es plano y las patas penetran en el cuerpo. Deben corresponder el 38 (v. fig. 224, p. 330) y el 39 a un momento cercano al bisonte 16, es decir, más evolucionado, porque prescinden de detalles como las pezuñas y estilizan a las figuras, como muestra el 38 que tiene un cuarto trasero poco desarrollado y las patas más alargadas, aunque en la decoración del santuario se encuentran antes que el 40. Por lo tanto deben ser dos figuras esquematizadas voluntariamente. El bisonte 39 tienen un reparto de las dos zonas sombreadas correspondiente a giba y crinera parecido al 16 y 38, particularmente al primero: la crinera no sobresale por encima y ambas zonas aparecen delimitadas por una línea horizontal teórica, excepto en la zona cercana a la cornamenta. El rabo del 39, grueso, recto y con el extremo caído parece una variación de la fórmula utilizada en el 17. El sombreado que une la crinera con la sotabarba dejando una zona triangular sin rellenar es idéntico en el 38 y el 16, aunque en este último no se conserva la sotabarba. El 38 engruesa la línea de contorno en la papada y pecho como el 16. Es semejante también el ijar, mediante una línea que penetra en el cuerpo formando una especie de pico. La línea quebrada del interior del bisonte 38 en la base de la giba corresponde con el convencionalismo de representación sombreado en su totalidad en el 16. La cola delgada, levantada y colgante en un extremo; la línea de contorno de la nalga, poco saliente y más bien recta y el perfil fronto-nasal son originales de esta representación. Las patas, reducidas a trazos, no se detallan en los extremos e incluso las delanteras se alargan más que en el resto. A pesar de los rasgos más evolucionados las interpretamos como obras del mismo autor y deben ser variaciones introducidas conscientemente.

Aunque el grupo es importante pues define una escena, la propia expresión de la misma puede hacer prescindir del detallismo en aras de buscar más expresividad sin importarle no ser tan objetivo. En relación con esto es llamativa la importancia que se concede a la sotabarba. Las figuras con una finalidad diferente se detallan frecuentemente con formas distintas, por ejemplo, las secundarias se simplifican en la forma o en los convencionalismos de pelaje. La variación introducida por motivos compositivos, para no repetir fórmulas en figuras vecinas, es patente en la concepción del tupé de la figura echada como una masa muy desarrollada y saliente y en el diferente contorno de la línea fronto-nasal y sotabarba de la 38 y 39. Aquí aparece también posiblemente una intención temática: individualizar una hembra y un macho. Ambas figuras tienen un tamaño (33,7 y 32,5 cm.) ligeramente por debajo del intervalo que marca el núcleo del panel central (34 a 42,5 cm.). Las diferencias entre ambos están en que los bisontes verticales reducen las extremidades a un trazo simple y no marcan pezuñas ni corvejón; el sombreado ventral desaparece o se reduce al muslo (rep. 38) y sólo conservan una línea de separación de las partes anterior y posterior del cuerpo (bisonte 38), una crinera desarrollada espectacularmente en el 39 (uno de los pocos bisontes sin cuernos) y el ensanchamiento de la línea de contorno en giba, crinera (ambos), sotabarba y papada (uno solo) (310). El bisonte 38 parece ser el precedente de fórmulas de representación usadas en la siguiente etapa, quizá porque encajaba mejor en el gusto de ese momento: empequeñecimiento de la grupa del animal, alargamiento de las patas y su simplificación en líneas, aunque conserva sombreado interno en la pierna; la esquematización de algún sombreado, como el trazo del interior del cuerpo. Por fin, algún detalle es común entre el bisonte 38 (v. fig. 224, p. 330) y el bisonte 31A de la fase siguiente (v. fig. 207, p. 321).

(310) Desde este punto de vista también se podrían considerar de un momento posterior.

2) LA FASE 3ª DEL SANTUARIO

2.1 Los bisontes 30 y 31 del panel principal.

Los hemos separado porque creemos que merece la pena analizarlos con la finalidad de observar si pertenecen al mismo artista, dentro de un proceso de maduración del mismo, o bien han sido ejecutados por autores diferentes y con posterioridad. Una u otra interpretación son posibles de acuerdo con la importancia que se le den a los rasgos heredados o a los que innovan la representación. Estos bisontes incorporan un nuevo elemento que enriquece notablemente las obras: la sensación de viveza. Sus cuerpos han asimilado perfectamente los detalles de tal forma que no aparecen esquemáticamente sino que modelan volumétricamente al bisonte y dan sensación de vitalidad, patente sobre todo en la cara de los animales. Con todo, siguen conservando la sensación de estatismo de los anteriores y algunas pequeñas incorrecciones heredadas del pasado.

Caracteriza a ambos bisontes la incorporación de un elaborado conjunto de sombreados interiores. Tienen claras semejanzas entre ellos y existe un voluntario cambio de detalles: la línea ventral es idéntica, marcando la papada, como la concepción de las dos zonas peludas de giba y crinera y su enlace con los cuernos, curiosamente cambiados en ambas figuras: el más cercano aparece en una representación por encima del otro y en la de al lado al revés. El sombreado interior en ambos parte del ijar y zona ventral. El proceso de realización del sombreado se ha reconstruido en el apartado correspondiente a los convencionalismos de representación (v. figs. 251, 252 y 253). Los bisontes 30B (v. fig. 204, p. 319) y 31B (v. fig. 208, p. 321) tienen en común el canon, la complicación de los sombreados y la expresión de la cara. Los detalles concretos de realización del animal son menos comunes pues parece que en el de la derecha realizaron diversos ensayos, de lo que es producto su doble cola y lomo que por la similitud técnica y figurativa, ambas colas son idénticas, deben ser considerado un retoque del mismo artista.

Los cuernos son también idénticos: rectos con los ápices curvos, recordando al bisonte 38 (v. fig. 224, p. 330) y alejándose de los bisontes 27 y 29, compuestos de doble curvatura. La línea de la frente tiene en ambos un ligero abultamiento después de los cuernos para luego ser recta o ligeramente convexa. En ninguno de los dos se destaca la giba tan pronunciadamente como en los bisontes 27 y 19 (v. fig. 182, p. 307), repartiéndose las dos masas de giba y crinera de forma semejante a base de dos convexidades alargadas, tendencia que parece percibirse en los bisontes más modernos que interpretamos del mismo autor. El 30 conserva del bisonte 27 el interés por marcar la giba en su base mediante un triángulo que penetra en su interior, esquema constructivo que se repite en la crinera del 31. Ambos parecen tener en común una zona ventral sombreada desde la cola al codillo de la pata delantera, enmascarada más tarde por la profusión del sombreado interior. Esta transformación la podemos relacionar con la rectificación del bisonte 31 que, por una cuestión de coherencia estética, obligaría a su sombreado y se haría luego extensivo al delantero. En estas acciones se proyecta una evidente preocupación compositiva, interpretación que hemos manejado también en el caso del caballo del panel principal, es decir, ciertas modificaciones de las figuras precedentes al realizar las siguientes, completándolas en la forma o en los sombreados.

Otro rasgo común es la línea ventral, cuya segunda convexidad enmarcando la papada diverge en ambos de los bisontes 27 y 29, al marcar un ángulo de transición entre ellas. El ijar sigue la línea de la pata en recto, fórmula ya utilizada en el bisonte 19, mientras que en los bisontes 27 y 29 se flexiona ligeramente hacia atrás, y luego en el bisonte 30, y quizá en el 31, lo que no se puede asegurar plenamente pues se funde con el sombreado, y tiene un apéndice en ángulo recto paralelo al vientre, fórmula que aparece en el bisonte 21 de la estalagmita cónica. Existen dos puntos en común del bisonte 30 con el 27 que no aparecen en el 31: el estrechamiento de la caña de la pata delantera izquierda del mismo, con la misma pezuña excesivamente alargada siguiendo la fórmula de las patas delanteras del bisonte 29, y el ángulo que forman la línea de la nalga con la pata trasera (en la rep. 31 es una línea convexa) que se traduce en una pierna excesivamente estrecha.

El que estas figuras conserven algunos detalles que aparecen en las otras de la fase 1 del panel principal, tan importantes como las patas, puede ser un criterio suficiente para incluirlos en la obra del mismo autor. Aunque habría que considerar una cierta distancia, que vendría dada por su elaboración en un momento posterior de su trayectoria artística, lo que se pondría de manifiesto en la profusión del modelado y en el enriquecimiento general de la fórmula. Esto hace que ambos bisontes 30 y 31 tengan un modelado distinto, con el que parece que se busca a propósito una variación del mismo tema. Así, el sombreado de la cara del 30 se transforma en reservado en el 31, en donde se sombrea una zona que va desde el ojo a la sotabarba, mientras que en el 30 se delimita la cabeza diferenciando, aunque está parcialmente perdida, la sotabarba. Las dos zonas sin sombrear que se dejan en la cabeza y el pecho recuerdan en su disposición a la rep. 29 y divergen notablemente del bisonte 31, cuya figura tiene tres salientes a modo de escalones desde la pata delantera a la cara.

En conjunto, la rep. 31 tiene una cara enormemente desarrollada, con una sotabarba igualmente alargada que le da un carácter antropomórfico. Es,

sin duda, la figura más diferenciada y sólo puede encajar con las anteriores gracias a unos rasgos generales y sobre todo al bisonte 21 (v. fig. 184, p. 307) de la estalagmita cónica. Este último parece el prototipo del 31: tiene una línea dorsal mucho menos acusada que los bisontes de la primera fase del panel central, un ijar con un apéndice paralelo a la línea ventral (como el 30) e incluso una repetición de las líneas del pliegue inguinal que puede paralelizarse con el sombreado ventral de la primera fase del bisonte 31. Ambos, 21 y 31, tienen un cuarto trasero reducido, aunque el del primero se encuentra algo echado hacia atrás. El 21 destaca además por una parte delantera grande y robusta, fórmula empleada en el 31. El contorno de la cara de ambos es idéntico, siendo el rasgo más personal de ellos con respecto a todo el colectivo de bisontes. La realización de la crinera en el 21 mediante líneas paralelas impide la comparación de una zona que podría haber sido determinante. Por último señalaríamos una semejanza entre este bisonte 31 (v. fig. 207, p. 321), en cuya «fase a» observamos una grupa reducida de tamaño y caída y la del bisonte 38 (v. fig. 224, p. 330).

Por lo tanto, parece claro que sin la diversidad de fórmulas representadas en la estalagmita cónica, que cubren todo el abanico de bisontes realizados en el panel principal éste no sería fácil de encajar como obra del mismo artista. A mi juicio el panel principal se puede interpretar realizado por un solo autor (excepto la rep. 32 y los retoques de los bisontes 26 y 31) por la estrecha relación que se ha determinado entre las figuras, en la manera de aplicar la pintura y concretar la anatomía de los animales. A su vez, las diferencias que se observan dentro de su aparente uniformidad se pueden relacionar con un cambio, que se podría conectar con el desarrollo de la propia vida del artista.

2.2 El bisonte 41.

A pesar del pésimo estado de conservación aparecen en él (v. fig. 226, inf., p. 332) los rasgos de la segunda etapa del panel principal y particularmente del bisonte 31. La línea fronto-nasal, de la misma manera que en el bisonte 21, el sombreado de ojo a sotabarba, como en el 31, una pata delantera muy desarrollada, igual que en el 21 y el 31. Encima de él aparecen restos de otra representación aunque es difícil interpretar lo que corresponde a cada una. Con todo, la línea que une la crinera con los cuernos parece más cercana a los bisontes 30 y 31 que al resto. De los cuernos se conservan únicamente los extremos, que encajarían más fácilmente con los de las figuras 30 y 31: rectos con los ápices cortos en ángulo casi recto.

3) LA FASE 4ª DEL SANTUARIO

3.1 Los bisontes de la cámara.

A) El bisonte 32. La dificultad de la comparación reside en que éste se reduce al cuarto delantero. La pata delantera del 32 (v. fig. 211, p. 322) se resuelve como la trasera del 37 con un trazo delgado y largo, y penetra en el cuerpo del animal, como en el 37, aunque se justifica por la aparición del pecho y la sotabarba. El bisonte 32 tiene en su fórmula constructiva otras soluciones: 1) línea de giba y crinera formada por una sola inflexión convexa, prototipo de la hipertrofia de la giba, rasgo común al bisonte 50 (v. fig. 243, p. 341), mientras que los demás distinguen las dos masa de giba y crinera; 2) cara retraída, sotabarba definida y proporcionalmente grande, cuando lo más típico es que sea pequeña, como en los bisontes 10 y 12; 3) cuernos muy curvos que vuelven hacia el cuerpo del animal, caso semejante al bisonte 12, cuyo cuerno se une a la crinera. El ojo imita en la forma del trazo a los bisontes de la primera fase del panel principal.

B) El bisonte 37. Interpretamos que es una copia tardía de los dos cercanos a él. Nos encontramos ante un artista que reproduce obras anteriores, signo de las dificultades que tiene para expresarse artísticamente (v. fig. 223, p. 330). Coloca la obra en la proximidad de los dos bisontes verticales que constituían una escena, lo que indicaría que el significado de ésta se había perdido y por lo tanto sería muestra de un ruptura temporal entre ellas o un cambio en las tradiciones del grupo que habitaba la cueva. Comparte con el 38 (v. fig. 224, p. 330) la configuración de una línea dorsal que se engruesa hacia la giba pero la eleva demasiado y esa es la causa de que quede inconclusa en la cara. De ahí también que la pata delantera quede alta respecto a la trasera. Los demás elementos son defectuosos: cuarto trasero delgado y saliente, ijar como un hueco redondeado de notable amplitud, inflexión del lomo,... La pata delantera la desarrolla en el interior del animal, como en el bisonte 39 (v. fig. 225, p. 331), sólo que en este son coherentes con su posición, ya que se encuentra echado. El conjunto es tan desmañado que el artista ha sido, aparentemente, incapaz de concluirlo a pesar de los trazos, inconcretos, realizados en la cara.

C) El bisonte 42. Refleja una fórmula genérica semejante al 32 y al 37: una parte anterior voluminosa y un cuarto trasero muy reducido (v. fig. 230, p. 333, sup.), aunque hay que decir que en el 32 se intuye, pues la giba tiene una gran pendiente y la distancia respecto al vientre es muy pequeña. Esta fórmula en la que participan también el 12 (v. fig. 172, p. 302), el 41 y el 50 se relaciona con el convencionalismo de representación de la forma: las partes más importantes puede representar simbólicamente a la

totalidad. Lo importante es que esta idea transforma en esta etapa a las figuras completas hacia la abstracción, cuando antes sólo afectaba a las incompletas y secundariamente a algunas realizadas enteras, pero en todo caso sin poner en cuestión la proporcionalidad de la forma del animal. El bisonte se encuentra vertical y girado. Por otra parte, la deficiente técnica pictórica empleada (entre otras causas) hace que llegue en peor estado de conservación que los bisontes de la etapa anterior. Además, no se resuelve con la perfección con que se colocan las figuras verticales en la primera fase.

El artista agiganta al animal para rellenar el espacio de la pared del fondo de la cámara y esta ilusión artística la resuelve jerarquizando las partes del animal en la misma representación: la delgadez del cuarto trasero que se nos muestra en la distancia que media entre dos rasgos que constituyen las patas traseras y la línea dorsal; el enorme desarrollo de la cara y la boca que hacen imposible encajar las demás zonas del vientre con realismo. Es difícil saber si la línea de la frente y sotabarba no forman en realidad una boca entreabierta pues a continuación aparece caracterizada otra zona que podría cumplir la función de sotabarba o papada. El animal conserva un elevado número de rasgos de pelaje y fanerópticos diferenciados que habían aparecido en los bisontes más desarrollados de la etapa anterior, aunque esquematizados: doble abultamiento de giba y crinera; abultamiento del tupé, que se individualiza raramente en el santuario, como en las representaciones 30 y 31; contorno de la cabeza con ollar incluido; sotabarba con el pecho; línea que penetra desde la base de la giba en el interior del animal.

D) CONCLUSIÓN

A partir del análisis de los bisontes de la cámara de esta segunda etapa podemos concluir que aparecen rasgos poco homogéneos. Con todo, existen unos fines constructivos muy semejantes entre todas las figuras que divergen claramente de la etapa anterior y que podrían ser considerados representativos de la actuación o del estilo de un artista concreto. La falta de maneras peculiares de tratar a los animales por parte de o de los autores obedece a mi juicio a la falta de concreción del estilo en el o los artistas que trabajan y no a la actuación de una pluralidad de ellos, ya que la escasa entidad de las figuras no exige un esfuerzo excesivo. Para justificar esto analizaré el grupo de la pared del fondo de la cámara y especialmente la cabra 43 (v. ap. 3.18.1.2, «La cabra»).

3.2 Los bisontes de la antecámara.

A) Los bisontes de la pared izquierda. Los bisontes 4 (v. fig. 159, p. 296) y 10 (v. fig. 168, p. 300) tienen ciertas concordancias que deben ser señaladas. El problema está en que el 10 no se conserva en la actualidad, y por lo tanto la comparación no es tan fidedigna como desearíamos. La línea dorsal tiene diferencias que podrían explicarse por la diversidad de soluciones que emplea un autor de estilo poco definido. La línea ventral es semejante, con un abultamiento en ángulo en la zona posterior y una línea ventral horizontal. Marcan el ijar con un entrante en ángulo parecido y la única pata por par del tren trasero se consigue con dos trazos convexos y convergentes en una caña muy delgada, ambos semejantes. Lo definitivo es que la línea ventral en vez de ser suavemente convexa en el tercio posterior es angular. Un ángulo también marcado aparece en la figura 26B, es decir, en el repinte efectuado sobre el bisonte 26, si bien está más adelantado, cuestión que puede derivarse de su mismo carácter de repinte.

El bisonte 3 (v. fig. 157, p. 295) tiene una línea dorsal como su compañero el 4 y parece tener un vientre plano como su vecino aunque más grueso. Es una figura más proporcionada que otras del momento. La línea dorsal encaja con las del panel central e incluso el contorno de las nalgas, redondeadas y salientes como en el bisonte 10 y el caballo 6 de la misma antecámara. La mala conservación impide mayores precisiones. El autor de estos bisontes 3 y 4 conserva uno de los recursos de modelado clásicos del santuario: la gradación de la anchura del contorno.

El mismo recurso aparece en el bisonte 50 (v. fig. 243, p. 341), con la ampliación de la base de la giba, al igual que en el 25, y en la línea dorsal del caballo 6. Se puede interpretar que el o los autores de estas obras han estudiado los recursos empleados en la etapa anterior y los reflejan aislada y desigualmente en sus obras. Por otra parte, el bisonte 4 marca las dos zonas de pelaje características de giba y crinera al igual que el 10, 12 y 13, los tres situados en la antecámara, aunque las tres fórmulas son diferentes: en el 4 ensancha la línea de contorno, en el 10 es una simple línea (como el 12), el 13 con un triángulo hacia el interior en la base de la giba y con la crinera mediante líneas cortas paralelas.

El bisonte 10 (v. fig. 168, p. 300) guarda una zona trasera semejante a los bisontes del panel principal: redonda y saliente con un lomo recto aunque más corto. También conserva la doble curvatura de giba y crinera y el contorno de cara y sotabarba. Esta última es delgada y corta al estilo del bisonte 12 de la antecámara y detallada sólo en el contorno como el bisonte 39. El vientre es semejante al bisonte 4 y al 26B, donde

también aparece una sotabarba delgada como en el bisonte 12, con la zona cercana al ijar formando un triángulo y el resto recto. La pata trasera también es parecida por lo que ambos bisontes 10 y 4 pueden ser obra del mismo artista. El interés por realizar una pata delantera gruesa, puesto de manifiesto en la segunda etapa del santuario (rep. 31), queda reflejado en este bisonte 10, en el 12 y quizá en el 4. Este bisonte 10 tiene algún rasgo en común con el caballo vecino 6. Compositivamente ambos refuerzan y completan a los dos caballos grabados anteriormente en la antecámara. La cabeza del caballo 6 es un fiel reflejo del caballo grabado vecino (rep. 8): es alargada, con ambas líneas de contorno superior e inferior paralelas. La técnica de engrosar el contorno superior, hasta la nalga, incluida, del caballo aparece también en el bisonte 4. El cuarto trasero es redondo y saliente con un lomo plano como en el 10 y el 12 (?). Por otra parte, el cuello alargado y la cebradura nos ponen en referencia con otras influencias artísticas que no estaban presentes en Santimamiñe durante la fase anterior.

B) Los bisontes de la pared derecha de la antecámara (reps. 12 y 13). Ambos bisontes conservan una parte de los recursos en la elaboración de la línea de contorno (constructivos) y del modelado (de pelaje y fanerópticos). Ambos minimizan el cuarto trasero pero el canon del 12 (v. fig. 172, p. 302) es corto y el del 13 (v. fig. 174, p. 303) alargado, diferencia que puede no ser significativa, como se aprecia en los bisontes 27 y 29 del panel central, los dos animales más claramente emparentables de la cueva. Ambos representan la doble línea de giba y crinera aunque en el 13 está mejor realizada. Es semejante la forma en que delimitan el pecho del animal y la fuerte pata delantera que penetra en el interior del cuerpo. El bisonte 13 es más ortodoxo: línea dorsal suavemente ondulada, crinera con líneas cortas paralelas, sin sobresalir excesivamente del contorno, franja triangular en la base de la giba no rellenada de color y sobre todo una línea ventral con la suave doble inflexión de los bisontes del panel central. Este rasgo aparece también en el bisonte 50. La línea dorsal del 12 es más ondulada y el vientre es único también en el santuario: tiene forma triangular picuda, quizá una interpretación del pequeño saliente de los bisontes 26B y 4.

Otros detalles no se pueden comparar dada la diferente conservación del contorno de ambos animales. La cola levantada y con la punta caída aparece en los diversos momentos de elaboración del santuario e igualmente el ijar marcado profundamente hacia el interior de forma triangular, así en el caballo del panel central o el bisonte 50. Nos encontramos, como en el resto de las figuras de esta etapa, con un eco de las diversas fórmulas ensayadas en la primera etapa del santuario pero ahora resueltas desigualmente. Incluso cuando se introduce alguna novedad esta no mejora el resultado: las proporciones cambian según el interés del autor en un momento concreto y según su capacidad pero no existe un modelo concreto como en la etapa anterior. Se caracteriza por la diversidad de soluciones empleadas en plasmar las figuras de animales, en una búsqueda infructuosa.

3.3 El conjunto 3 de la cueva.

La figura de entrada, rep. 47 (v. fig. 240, p. 340), no puede ser comparada dado su nivel de estilización y su carácter sucinto. Sin embargo divide con una línea interior el cuello del animal, convencionalismo que sólo aparece en el caballo cercano a él, rep. 49 (v. fig. 242, p. 341). Este pequeño conjunto lo he interpretado en cuanto a la organización con una gran coherencia interna, dada por el entorno, la situación, la posición respectiva, dirección y asociación de animales. Pero se hace difícil justificar la pertenencia del caballo 49 y bisonte 50 (v. fig. 243, p. 341) al mismo autor.

Tienen en común su interés por un cuerpo delgado y largo y unas formas redondeadas, algo común a otras figuras de la segunda etapa, que traducen un cuello muy desarrollado en el caballo. La corrección en la curva cérvico-dorsal del bisonte, la doble inflexión de la línea ventral, el sombreado de la base de la giba, del pecho, sotabarba y cara, así como el detallismo de las pezuñas, son reminiscencias directas de la manera de representar del artista primero del panel principal pero aquí engarzadas de una forma distinta: con un cuarto trasero excesivamente saliente y alargado, pequeñas nalgas y cañas de las patas muy alargadas. El resultado es radicalmente diferente. La cola, gruesa y saliente en el nacimiento, luego caída y finalmente desflecada es nueva fórmula. Las dos claves de la figura están en el cuerpo alargado y las cañas de las patas igualmente alargadas, aun cuando la delgadez de la zona superior de la pierna aparecía ya en el panel principal. El bisonte tiene otro rasgo peculiar: una serie de marcas interiores, de las llamadas «signos de destrucción».

3.18.1.2 La cabra

1) Caracteres generales. Existen cinco figuras que se pueden considerar como tales (1, 36, 43, 44, 46) y una de certificación más que dudosa, la 47. De esta última hay que decir que cabrían diversas interpretaciones (por ejemplo, como équido) pero nos parece aventurado proponer ninguna porque si ya se encuentra en pésimo estado de conservación además pertenece al conjunto final del santuario, caracterizado por una evidente estilización de las figuras que las

deforma intencionadamente. Por lo tanto entrar en una identificación zoomórfica a todo trance no haría sino introducir distorsiones innecesarias a todas luces en la interpretación. Además, de las seis, una se ha interpretado como tal atendiendo a una serie de criterios más que por la evidencia de serlo, ya que la deficiencia de su conservación es una dificultad añadida para la identificación zoomórfica: por su situación, posición, técnica y estilo globular que la hacen semejante a una figura que se encuentra paralela a la misma. Por lo tanto, la comparación más clara se puede realizar sólo entre 4 figuras.

De las cuatro, dos se presentan horizontalmente y otras dos verticalmente. Las dos verticales aparecen cerrando o delimitando a grupos, en el sentido de que por su posición y carácter incompleto parecen estar en función de otra figura del grupo que se presenta como principal: la rep. 36 (macho cabrío) al oso 34 y la rep. 46 (cabra) al presunto uro 45. De las dos horizontales una está aislada, la rep. 1, auténtica figura de entrada al santuario y la otra, cabra 43, se asocia al bisonte 42, vertical y de grandes dimensiones, colocado encima de ella.

Las similitudes de las dos cabras verticales, ambas mirando al techo, son prácticamente nulas. Existen ya unas diferencias previas que hay que resaltar. Hemos constatado que ambas se colocan, dentro de los distintos formatos reconocibles en el santuario, en tramos diferentes. La rep. 36 se encuentra, como las demás del grupo 6 en el que está incluida, en el intervalo que constituye el grupo principal, fase primera. La rep. 46 pertenece a un momento posterior a ese grupo principal, como el resto del grupo 10 del que forma parte. La técnica es igualmente diversa. El macho cabrío 36 se ha pintado mediante un trazo seguro de anchura uniforme mientras que la cabra 43 se realiza con trazo más delgado y desigualmente impregnado en la pared. Las diferencias estilísticas son patentes: la cabeza de la cabra 46, (v. fig. 236, p. 337), es globular mientras que en el macho cabrío 36 (v. fig. 219, p. 328), más acorde con la realidad, es triangular. La línea dorsal de la 36 es recta mientras que la 46 marca la cruz. Son dos productos de manos diferentes y, de acuerdo con otros rasgos observables en la interpretación, de tiempos distintos.

Las otras dos representaciones de cabras se han realizado horizontalmente. El macho cabrío 1 (v. fig. 150, p. 292) está proporcionalmente trazado y presenta sombreados internos en vientre y mandíbula, de los que carece la cabra 43 (v. fig. 231, p. 334). La línea dorsal también diverge: en la 43 está combada hacia arriba a la manera de los bisontes y en la 1 aparece ondulada. La cabeza de la figura 1 es triangular, como en el macho cabrío 36, mientras que la otra es más ancha y maciza en su extremo, marcándose claramente el cuello, por tener la cabeza baja. El vientre es desmañado en la rep. 43, formando un arco hacia arriba, al contrario de la rep. 1 y de la realidad. La rep. 43 tiene algunos detalles, como el ojo y el ollar, reduciéndose las patas a simples líneas. En otros aspectos encontramos elementos significativos, como en la diferenciación técnica que también observábamos en la anterior comparación. El formato no es aquí tan significativo, la rep. 1 está ligeramente por debajo del intervalo tipo, mientras que la 43 se incluye en el mismo, aunque encontramos una explicación a esta circunstancia. Ya observábamos en el bisonte localizado justo encima de esta cabra 43 un deseo de engrandecimiento del animal, quizá para ocupar más espacio en la pared del fondo de la sala donde se ha realizado. Por ello se podría pensar, aceptando la interpretación anterior, que la figura de acompañamiento haya sido influida por ello.

A manera de conclusión podemos decir que, en conjunto, las fórmulas de representación de la forma son variadas, ya que mientras unos animales se realizan de cuerpo entero otros se reducen a la cabeza con el cuello, la posición diversa (horizontales o verticales), la conservación deficiente, los recursos técnicos y estilísticos bastante limitados, pues los animales son poco más que contornos con algunos detalles anatómicos adicionales, por lo que encontrar afinidades o diferencias es una ardua labor. Los animales los podríamos reunir en dos grupos. El primero, reps. 1 y 36, lo componen figuras realistas y con las diferentes partes de la anatomía de los animales integradas en la globalidad, proporcionadas. Hay que hacer notar sin embargo que la figura de macho cabrío 36 está resuelta de forma muy sencilla y por ello apelaríamos al resto de las figuras del grupo 10, con las que parece estar en clara armonía si consideramos otras variables como el espacio y la posición que ocupa. Corresponderían con las fases 2ª-3ª del santuario. El segundo, reps. 44, 46 y 47, lo forman figuras con una tendencia esquematizante y abstracta aunque con variedad en las fórmulas de simplificación de los animales, figuras desproporcionadas tanto en la totalidad del cuerpo como en la integración de su anatomía. Encontramos formas redondeadas, reps. 44 y 46, estilizaciones que hacen casi irreconocible la especie animal, cáprido o équido 47, o trazos inadecuados para representar fidedignamente la realidad como en el caso de la cabra 43. Se podrían encuadrar sin dificultad en la fase 4ª. A continuación hago un análisis estilístico pormenorizado de las diversas figuras y animales.

2) La cabra 43. La composición en la que se encuentra, debajo del bisonte vertical 42 (v. fig. 228, inf., p. 333), sirve para sospechar que pueden pertenecer al mismo artista. Es difícil paralelizarla con el bisonte por ser una especie distinta y por la simplicidad técnica, puesto que sólo se representa la línea de

contorno. Técnicamente es semejante a las demás de la fase 4ª: trazo delgado y que penetra poco en la pared. La línea dorsal tiene dos ondulaciones, atenuadas, como si fuese la crinera y giba de un bisonte. Las patas se componen de un trazo recto como en los bisontes 32 y 37. El vientre es radicalmente distinto a todas las representaciones pues forma una línea cóncava en vez de convexa. La realización de las extremidades como una zona triangular saliente del cuerpo y la continuidad desde el vértice inferior mediante un trazo es semejante a la pata trasera de los bisontes 4 y 10 de la antecámara. Las variaciones producto de la escasa definición del estilo nos pueden hacer concluir que cada figura la realiza un artista. Sin embargo hemos visto en la obra del artista segundo del santuario múltiples fórmulas de representación aún en el mismo momento. Así, los bisontes de la estalagmita cónica serían un verdadero plan de obra de las figuras del panel principal. El autor del bisonte 42 y cabra 43 parece interesado por las formas globulares, como se observa en el perfil del bisonte que es una repetición de ondulaciones, menos patente en la cabra a causa del vientre. Este interés por lo redondeado aparece también en las dos cabras 44 y 46 del grupo final de la cámara y en el bisonte 32. Las cabras 43 y 46 divergen sin embargo en la totalidad de las formas concretas de realización.

3) El grupo final de la cámara, representaciones 44 a 46. Incluyo en el análisis la representación 45, aun siendo otra especie, por la serie de similitudes de todo tipo que presenta con las circundantes. Es un grupo realizado muy probablemente por un mismo autor y para ello nos apoyamos en una serie de elementos significativos que nacen del uso de variables ajenas: 1) la elección previa de un marco topográfico específico, una pequeña concavidad muy alejada del resto de representaciones; 2) la relación compositiva de las representaciones, con una figura horizontal enmarcada por dos verticales; 3) el tamaño, muy semejante entre ellas, elemento de análisis estudiado con anterioridad; 4) la técnica, el mismo trazo poco seguro estrecho y relativamente mal aplicado que penetra escasamente en la pared (al margen de cuestiones de conservación que también se reflejan).

Además podemos considerar el estilo. Las representaciones 44 (v. fig. 234, p. 336) y 46 (v. fig. 236, p. 337) responden a la misma idea de representar formas redondeadas, aunque el cuello de la 44 sea diferente y no marque la cruz como la 46. La representación central, nº 45 (v. fig. 235, p. 336), es distinta. Tiene un canon más alargado y la grupa es angular en vez de redondeada. Refuerza el carácter angular la pata trasera resuelta como un gran triángulo invertido, fórmula que recuerda a las dos zonas que delimitan el vientre de la cabra 43, las patas con el vientre cóncavo. En este caso, el querer recalcar a una figura lleva a la búsqueda de soluciones diferentes, aquí menos afortunadas que en sus compañeras. En el codillo, y quizá el ijar en lo poco que se conserva, parece que quiere realzar la masa del pecho, y por ello se inflexiona la línea de contorno, quedando un arco que recuerda en su amplitud al ijar del bisonte 37. La pata delantera de la cabra 46 penetra bastante en el cuerpo del animal y está constituida por un trazo como en el bisonte 32. El vientre redondeado de la cabra 46 y del bóvido 45 se asemeja al bisonte 50, divergiendo de los bisontes de la antecámara y de la rep. 44. En conclusión, tanto la cabra 43 como este grupo final de la cámara representan con claridad la fase 4ª de elaboración de representaciones dentro del santuario.

3.18.1.3. El caballo

Existen seis representaciones en Santimamiñe que representan caballos: 6, 7, 8, 28, 33 y 49. Las tres primeras se localizan en el grupo 2, siendo la 6 pintura y las 7 y 8 grabado. Como ocurre con otras representaciones, estas dos últimas no pueden compararse en profundidad debido a su carácter de figuras incompletas y mal conservadas. Sí debe señalarse en ambas una técnica de representación semejante, grabado de trazo ancho y poco profundo, que no se vuelve a repetir en el santuario. El contorno de la cabeza se resuelve en ambos caballos de forma distinta, hecho que no ayuda a la interpretación. El caballo 8, al menos en lo conservado, es una figura proporcionada y con ciertos detalles anatómicos, como crinera, ojo con lacrimal, boca.

La figura 6 (v. fig. 164, p. 299), pintada junto a las anteriores es radicalmente diferente. Tiene un cuello excesivamente largo y un cuarto trasero desproporcionadamente pequeño con una pata muy corta. Encontramos dos rasgos comunes a otras figuras: el contorno de la cabeza, alargado y robusto, como en el caballo 8 (v. fig. 166, p. 300), aunque realizado con menor habilidad; el cuarto trasero desarrollado, saliente y caído como en los caballos 28 (v. fig. 200, p. 317) y 33 (v. figs. 215 y 216, pp. 325) de la cámara. La pata, corta, adelgazada en la caña y con un ángulo claramente marcado es muy semejante a la del bisonte 26B (v. fig. 195, p. 315), que identificamos técnica y estilísticamente como de un momento tardío. Técnicamente pertenece a la cuarta fase del santuario, por estar realizada con un trazo inseguro y poco uniforme. Por encima de las afinidades antedichas con los caballos 28 y 33 correspondientes a la primera fase del santuario tenemos que colocar otros criterios como la desproporcionalidad y la técnica diferenciada típicas del segundo momento. Además encontramos otro rasgo de modernidad en el caballo 6, la cebradura del cuello. Por tanto, deberíamos con-

siderar esas afinidades como producto de la reproducción por parte de los artistas que trabajan en el segundo momento de partes anatómicas que observan en obras elaboradas anteriormente: la cabeza del caballo 6 es una copia del caballo 8 colindante. Este recurso lo observamos también en los bisontes verticales del grupo 7 que veremos más adelante.

El caballo 49 (v. fig. 242, p. 341) tiene en común con el caballo 6 la técnica y la desproporción general aunque aquí la figura no es estilizada sino globular, ostentando también detalles de modelado internos, específicamente lo que queda de lo que debió ser una línea ventral en «M». Presenta además otros detalles anatómicos como la crinera, trazada mediante una línea desmañada que penetra excesivamente en el cuello, solución usual en los caballos de Las Monedas, el ojo, una oreja y la pezuña de una pata delantera trazada torpemente. El contorno de la cabeza, esquematizada y oval, se aleja de las figuras 8 y 28.

Estos caballos del segundo momento del santuario, como ocurre con otras figuras de esta etapa no ayudan a determinar su pertenencia a un artista o a varios, por la variedad de fórmulas de representación empleadas, atribuible a la libertad artística del momento, como se puede observar también en los caballos de Las Monedas (Ripoll. E. 1972a). Incorporan convencionalismos de modelado característicos del Estilo IV Antiguo (Leroi-Gourhan, A. 1968a). Sin embargo, por sus proporciones, no encajan con ese estilo donde se encontrarían más fácilmente las pertenecientes a lo que llamamos primer momento del santuario. De ahí podemos concluir que Santimamiñe incorpora tardíamente los recursos de cada estilo. El análisis de los caballos más realistas, reps. 28 y 33, topa asimismo con dificultades. El caballo 33 (v. fig. 216, p. 325) lo consideramos siguiendo el dibujo realizado en 1925 ya que el ennegrecimiento de la pared sólo ha permitido un calco parcial del mismo, aunque esa versión no reproduce fidedignamente al animal por las limitaciones técnicas de la época.

En el caso del caballo 28 se ha producido una rectificación que afecta a una gran parte de la figura, y por ello las diferentes partes anatómicas no son todo lo armoniosas que se podía esperar contemplando la parte anterior del animal. La rectificación es patente en la doble línea de contorno que ostenta en el lomo. Gracias a ello, podemos observar que en primer lugar se hizo la cabeza y la línea dorsal hasta el lomo, y luego la línea ventral y la pata trasera. Esta quedó corta y excesivamente desarrollada hacia el interior del cuerpo. Por ello, quizás, el artista rectificó la zona dorsal. Esta rectificación parece obra del mismo artista porque no hay ninguna diferenciación técnica ni estridencias estilísticas, que sí son evidentes en el bisonte 26 del mismo panel principal. Podría explicarse por un error de ejecución o bien como un añadido por motivos compositivos, es decir, a causa de la ampliación del panel principal hacia la derecha, proceso decorativo ya analizado.

En el caballo 28B (v. fig. 200, p. 317) no se marcan las pezuñas pero sí el corvejón y el ijar. Este no aparece tampoco en la rep. 33 ni en la rep. 6, aunque es muy frecuente entre los bisontes. Las reps. 28 y 33 difieren en la forma de concebir el cuerpo: la rep. 33 presenta las líneas dorsal y ventral paralelas; la rep. 28 tiene un cuarto delantero mucho más desarrollado que el trasero, al estilo de los bisontes o bien como consecuencia de la rectificación. Además tiene representado el pecho, lo que no ocurre en la rep. 33, y la crinera. La cola está desflecada, al contrario que en la representación 6. La parte más relevante del caballo 28 es la cabeza, que no podemos comparar con la del 36 porque esta última no se ha conservado. Es una representación real sólo superada por los dos bisontes que se encuentran en el mismo panel principal a su derecha. Se detallan el ollar, los belfos, la inflexión de la cara y de la mandíbula, que también encontramos en la rep. 6 (v. fig. 164, p. 299).

En conclusión, podemos encajar los seis caballos en tres momentos estilísticos diferenciados, empleando como argumento en el 36 el estilo de las figuras colindantes con él, en uno de los grupos más originales del santuario. Los dos grabados, reps. 7 y 8, localizados en la antecámara, son figuras que buscan la proporcionalidad y la integración de las diferentes partes de la anatomía en el conjunto y la apuntalan mediante la adición de detalles anatómicos, aunque de una forma incipiente, hasta el punto de que la línea de la crinera de la rep. 8 aparece marcando un ángulo, algo único en el santuario y sin duda recurso de los más primitivos que aparecen en él. Comprenden la primera fase del santuario. Los caballos 28 y 36 son igualmente reales y proporcionados y se remiten a la línea de contorno exclusivamente, aunque el realismo es notablemente mayor, como muestra la cabeza del 28, y los detalles se integran más naturalmente (crinera del mismo caballo 28). Constituirían la segunda etapa del santuario. Son posteriores los restantes caballos 6 y 48 que conservan una intención de realismo al incorporar convencionalismos internos en los caballos de pelaje o de volumen (fórmulas de sombreado), aunque resueltos de manera esquemática. Las partes anatómicas se desproporcionan, de forma desigual entre ellos, buscando mayor dramatismo o expresionismo en los animales. Forman parte de lo que hemos llamado la 4ª fase del santuario.

3.18.2 RELACIÓN ESTILÍSTICA ENTRE ESPECIES Y GRUPOS DIFERENTES

Este análisis ha sido abordado conforme se estudiaban los bisontes y otras especies de animales, tan-

to realizando una comparación entre especies diversas como entre grupos diferentes. Se trata aquí de completarlo incorporando figuras no consideradas anteriormente mediante la comparación de estas con las anteriormente analizadas.

1) El grupo del oso (nº 6). Observamos que la curva y el ángulo formados por el vientre y la pata trasera del oso 34 (v. fig. 217, p. 326) son semejantes a la del bisonte 27, 30 y quizá 24 (v. fig. 191, p. 313). Incluso la doble curvatura correspondiente al contorno de ambas patas se resuelve con la misma fórmula en el 34 (oso), 30 (v. fig. 204, p. 319) y bisonte 19 (v. fig. 182, p. 307): arco sencillo en la interior y la exterior haciendo ángulo, más marcado en el bisonte 30. La línea ventral es igualmente interesante de analizar pues forma un gran arco mucho más sobresaliente que los bisontes de la primera fase del panel principal y más cercana a los bisontes 30 y 31 de la fase 3 y al caballo 28. Es difícil precisar más elementos comunes pues una figura como el oso necesariamente emplea soluciones diferentes a las utilizadas para el bisonte. Con todo, el cuarto trasero con una línea de nalga convexa y un lomo casi perpendicular a ella y luego desarrollo plano es semejante a la forma de construcción del cuarto trasero de los bisontes 19 y 27. Otra semejanza podría estar en el hecho de que la pata trasera se estrecha en la parte central, recordando a los bisontes 19 y 27. Existe también una divergencia: la línea cérvico-dorsal es relativamente sinuosa, rasgo que no cuadra con los bisontes, pues parece diferente la pequeña inflexión que ostentan el 25 y el 27 entre la giba y la crinera, siendo esta más bien cóncava.

El ciervo 35 (v. fig. 218, p. 327) tiene una relación directa con el oso, lo que permite considerar su posible pertenencia al mismo artista. En ambos animales es igual la forma de la cabeza, triangular y apuntada, lo que parece una traslación del esquema del ciervo al oso y que se refleja más esquemáticamente en el bisonte 27 del panel principal. El contorno de la frente tiene en ambos alguna inflexión, el extremo es redondeado, la parte inferior (la mandíbula) se ha hecho a base de una línea levemente flexionada hacia el interior. El cuello del ciervo tiene ondulaciones como la línea dorsal del oso. El recurso de reforzar la línea de la frente y adelgazar la inferior del cuello se emplea también en el oso, aquí reforzando la línea de las nalgas a la cruz y adelgazando la línea de contorno en la zona inferior del cuerpo. El ojo es circular en ambos.

La cabeza del macho cabrío 36 (v. fig. 219, p. 328) sigue un esquema triangular pero acaba de forma apuntada. Esta terminación aguileña es semejante al contorno de la cabeza del bisonte 29 e incluso con un trazo hacia el interior en la boca del animal. El otro rasgo que es posible comparar es el contorno del cuerno interior del animal, cuya curva es idéntica al cuerno también inferior del ciervo, con forma cuadrangular en la base y ligeramente abierto hacia afuera en el extremo.

El caballo 33 tiene una comparación más difícil pues el lugar que ocupa es el más ennegrecido del grupo y no se ha podido calcar más que la zona delantera (v. figs. 215 y 216, p. 325). Los dibujos antiguos tienen problemas pues sólo se ajustan relativamente al natural. Compositivamente hay que señalar que el caballo se enfrenta al oso y lo hace levantando los cuartos delanteros, como su oponente. El único rasgo significativo que encuentro paralelizable es la seguridad con que está trazado el arco que forma la pata trasera a partir del vientre, suavemente ondulado al estilo de los bisontes del panel central, aunque no marque ijar como ellos y el codillo esté elevado a causa de la posición del animal encarando al oso.

2) El caballo 28. En esta representación lo más llamativo es la cabeza, por el realismo del contorno y los detalles (ollar, belfos y fauces), (v. fig. 200, p. 317). Aunque carece de sombreados internos el realismo de la figura supone un avance respecto a los bisontes vecinos 27 y 29. Si aceptamos que existe una primera etapa con caballos grabados en la antecámara y un grupo de bisontes en la cámara podríamos cuestionarnos sobre el momento de realización del caballo. En principio la figura se sitúa en el espacio de una manera tangencial al grupo de bisontes. Además tiene una cabeza acusadamente más realista que los bisontes antedichos. Y también hay que tener en cuenta su realización en dos fases (cuestión analizada en el apartado anterior), que nos indica un cambio relevante en la organización del conjunto. Con todo una mejora en el realismo de los bisontes lo podemos atestiguar en las cabezas del bisonte grabado en la estalagmita cónica y del pintado encima, que desde todos los puntos de vista se pueden relacionar directamente con el núcleo del panel principal. Por lo tanto el corte temporal puede no ser muy acusado.

En cuanto a los rasgos derivados de la manera de trazar el contorno y articular los detalles anatómicos podemos observar un rasgo común del caballo 28 con los bisontes 27 y 19: la curva de las nalgas, salientes y muy redondeadas. Además la línea ventral es semejante al oso y a los bisontes 30 y 31. La estrechez de la caña de la pata delantera, en lo que se conserva, podría ser un eco del estilo del artista. Igualmente se insinúa el comienzo de una pata delantera, como en el bisonte 31. La forma general del caballo, excesivamente robusto en el cuarto delantero podría ser una traslación del esquema general de representación del bisonte. Aunque se puede deber también al proceso de construcción de la figura en dos momentos. Por último, el canon respeta los tamaños de sus bisontes vecinos. En conjunto, los rasgos de parentesco no son

tan abundantes y claros como entre los bisontes. Si se aceptase que los bisontes 30 y 31 son obra del mismo momento, aunque sean posteriores, o incluso del mismo autor, quedaría integrado ahí este caballo. Si lo comparamos con el caballo 33 constatamos únicamente una forma en este último más alargada, no pudiéndose concretar más por su mala conservación. Sin embargo, el peligro de comparaciones entre colectivos poco numerosos está en que pueden responder a variaciones buscadas a propósito de la misma especie animal, como creemos que se observa en el caso del bisonte. Por lo tanto esa diferencia, dada la ausencia de más datos, podría no ser significativa.

3) El macho cabrío de entrada. La principal dificultad para el tipo de análisis propuesto estriba en el deterioro de la representación. Además, a este momento del santuario (2ª fase) sólo pertenece otro macho cabrío, el que acompaña al oso (rep. 36), pero sólo se ha representado la cabeza y cuello del mismo y en posición vertical, por lo que la comparación no resulta tan factible (v. fig. 219, p. 328). Encontramos en los dos un gusto por las cornamentas muy desarrolladas que contrasta con las representaciones de cápridos de la siguiente fase del santuario. La cabeza triangular es otro rasgo común, y aunque genérico de la especie, tampoco aparece en la tercera fase del santuario parietal. La rep. 1 (v. fig. 150, p. 292) es proporcionada, estética y con sombreado en las fauces y delimitación del vientre, mediante una zona triangular. Podemos decir que encaja más bien con la 2ª fase del panel principal, ya que desarrolla fórmulas decorativas más ricas en recursos que las que se plasman en los caballos de la antecámara y semejantes a las del panel principal (1ª fase del mismo). Al respecto, el sombreado ventral pudiera ser un eco del tipo de sombreado característico del bisonte, al tiempo que la pata delantera proyectada hacia adelante recuerda al bisonte 27, constituyendo los dos únicos casos claros de la cueva de posible animación segmentada en las patas.

3.18.3 CONCLUSIÓN: LOS AUTORES DEL SANTUARIO

El estudio de los paneles y las figuras que los componen permite establecer un proceso de elaboración y extrapolar ciertos motivos que pudieron actuar para desarrollar esos paneles sumando figuras, completando o modificando las existentes. Sin embargo, el análisis realizado permite sugerir que la comparación entre dos figuras es tan compleja que resulta muy difícil adscribir determinada representación a una época o artista. Ya que existen un serie de variables ajenas a la representación que actúan sobre la misma y que no son reconstruibles, entre ellas los propios autores y la trayectoria existencial de los mismos. Además resulta especialmente comprometido la comparación entre animales de la misma especie que tienen soluciones distintas, que bien han podido ser cambiadas conscientemente por el mismo autor. Como los argumentos para relacionar las figuras con la posible actuación de personas concretas ya han sido considerados me limitaré a reunir los datos más significativos.

Ejemplo de animales diversificados respecto al resto son los bisontes 25 y 30. Estos pueden considerarse como obra del mismo autor o pertenecientes en todo caso a la misma época que los que se emplazan junto a ellos sólo si la interpretación que realizamos sobre el panel de la estalagmita cónica, donde se ofrecen una cierta variedad de fórmulas decorativas de la figura del bisonte, es aceptada, es decir que sean todas las representaciones contemporáneas pero que se hayan variado las fórmulas, ofreciéndose varios ensayos de la forma del bisonte. Esto parecería aceptable, porque al margen de la rep. 25 el resto tiene unos rasgos comunes que las relacionan estrechamente. Esta interpretación, de ser cierta, nos hace recalcar una vez más el papel que desempeñan en el santuarios las agrupaciones, colectivos de figuras asociadas con un fin previo y con una organización espacial y temática reconocibles.

El análisis ha permitido establecer una cierta coetaneidad de algunas representaciones, que podría relacionarse con la actuación de un artista puesto que se advierten rasgos repetidos «personales». Así, los bisontes 27 y 29 por un lado o 30 y 31 por otro, y naturalmente los bisontes de la fase 1ª del panel principal con respecto a los dos primeros y los animales 40 y 41 del fondo de la cámara con respecto a los segundos. El hecho de que entre ambas parejas haya una serie de rasgos repetidos llevaría a considerar la coetaneidad del panel principal (en las dos primeras fases, por lo tanto, sin un par de repintes introducidos posteriormente y sin la rep. 32). En conjunto, parecen

	Gran Bóvido	Equus ferus	Cervus elaphus	Capra pyren.	Rupic. rupic.	Sus scrofa	Capreol. capreol.	Rangif. tarandus	Ursus arctos y otros
ALTUNA, J.	22 %	22 %	18 %	15 %	6 %	9 %	——	——	8 %
CASTAÑOS, P.	3,9 %	9,4 %	65,3 %	8,5 %	3,9 %	6 %	2,5 %	0,2 %	——

Cuadro 30: Macrorrestos de animales identificados en el nivel VI de Santimamiñe.

coetáneos y con lazos tan estrechos que pudieran mostrar la actuación de una sola persona, los grupos principal (fase 1ª), el de la estalagmita cónica (tanto los grabados como las pinturas), el grupo del oso, el de los bisontes verticales (sólo las reps. 38 y 39) y el macho cabrío 1 de entrada al santuario, con diferencias que pueden ser achacables al propio proceso de maduración del artista que las realizó.

Por otra parte, en la fase final no se determinan apenas rasgos generales y sí algunos genéricos. Si no se aceptasen autores al menos sí se determinarían fases, pues se proyecta en las figuras con claridad el proceso de elaboración y por lo tanto un cierto tiempo. El hecho de que no se reconozcan rasgos sino de manera parcial no quiere decir sin embargo que hayan actuado diferentes personas, sino que no hay criterios que puedan mostrarnos a los mismos. En todo caso, la sencillez general de las figuras del momento abogaría por una actuación reducida, de muy escasas personas.

3.19 EL SANTUARIO Y LA CUEVA DE HABITACIÓN. EL ARTE MOBILIAR DEL YACIMIENTO

1. Caracteres del yacimiento. Los estudios paleontológicos (v. cuadro 30) nos dan la siguiente distribución de macrorrestos de fauna (Altuna, J. 1972 y Castaños, P. M. 1986, 66, este último recogiendo la totalidad de los restos del yacimiento correspondientes a ungulados salvajes) recuperados en Santimamiñe en el nivel VI (Magdaleniense superior o final) (311):

Aceptando el primero de los trabajos podríamos concluir, siempre suponiendo que el santuario se decoró en esta etapa, que habría una concordancia general entre los animales cazados y los representados, aunque no podamos discernir los restos pertenecientes al bisonte de los del uro (312). Si el uro fuese una especie significativa, lo que podría considerarse de la analogía con otros yacimientos localizados en biotopos semejantes, también sería relevante la carencia de representaciones claras de ese animal. Desde el punto de vista temático hay que señalar la inexistencia en el repertorio parietal de Santimamiñe y, en general en todo el arte paleolítico, de un animal frecuentemente cazado: el jabalí. Esta ausencia podría interpretarse por la existencia de animales que encarnasen a principios maléficos (tabúes), como se registra entre las obras de Australia Central (Laming-Emperaire, A. 1962, 83). En cuanto al rebeco, es un animal escasamente representado en el arte parietal cantábrico y en el mobiliar (Barandiarán, I. 1973, 275 y Corchón, M. S. 1986, 236); y más aún todavía el corzo.

El segundo de los trabajos da datos sustancialmente distintos, pues dibuja una comunidad de cazadores y recolectores volcada en la depredación de los animales que habitan las zonas amplias del valle de Gernika, y entre ellos especialmente del ciervo, y secundariamente caballo y bóvido, y sólo en segundo lugar ocupada en los que habitan los amplios biotopos de roquedo donde se localiza la caverna, fruto de lo cual serían las capturas de cabra montés. A partir de estos elementos podemos considerar a la cueva como un campamento-base de unos cazadores polivalentes, pues domina el valle del río Oka, llano, ancho y apto para la habitación de los grandes herbívoros, flanqueado por dos alineaciones calcáreas con amplios roquedos y vegetación densa apropiados para cápridos y otros mamíferos. La existencia de biotopos diferenciados, donde se atestiguarían zonas boscosas, proporcionó recursos variados a la población que utilizó la cueva como refugio. En un sentido algo distinto, y manejando un colectivo de 30 representaciones de la cueva, se ha interpretado que hay una «tendencia muy marcada a representar especies de campo abierto» (López Mora, J. F. 1982a, 84-85).

El nivel VI de la cueva tiene arpones de una y doble hilera de dientes datables en el Magdaleniense superior y final (V/VI), (Barandiarán, I. 1967, 188-191). El nivel VII, Solutrense, parece teñido de un leve Magdaleniense medio (III/IV), (Corchón, M. S. 1986, 361-362). En él apareció un propulsor con varias cabezas muy esquemáticas de animales. Desde el punto de vista del estilo se nos presentan como una reducción a la forma general del animal, formas tan genéricas que podríamos interpretarlas como el comienzo del desarrollo de las concepciones estéticas en Santimamiñe. En cuanto al nivel VI, pertenece a él un canto rodado con animales grabados, zorro y cierva (según nuestra interpretación, v. más adelante), en ambas caras, que se pueden paralelizar técnicamente con otros grabados parietales y estilísticamente con las pinturas y grabados del interior: estatismo, detalles de pelaje, forma general proporcionada, patas sin concluir. El nivel VI de Santimamiñe ha sido calificado, de acuerdo con el estudio de la industria lítica como de «Magdaleniense Final en vías de azilianiza-

(311) Si en vez del número de restos que se ofrecen en el cuadro a continuación se emplease el número de individuos y se proyectase el peso de la carne cazada en función de la especie los datos podrían interpretarse de manera diversa pues cada especie tiene diferente valor cinegético en carne aportada, desde los 12,5 kg. del corzo a los 400 kg. del bisonte (González Morales, M. R. 1994, 294).

(312) Se refiere a esta cuestión Altuna, J. 1994a, 306-307, tomando como referencia los niveles VI y VII, señalándose diferencias en el ciervo, el más cazado y escasamente representado y el bisonte, muy representado y poco cazado y con un cierto equilibrio para las especies del caballo y la cabra.

ción» y el nivel V inmediatamente superior como de «Aziliense pleno» (Fernández Eraso, J. 1985, 580-594) (313).

La posibilidad de deducir el período cultural al que pertenece un santuario a partir de la fauna representada ha sido comentada en la 1ª parte de esta investigación (González Echegaray, J. 1968). Aunque puede existir una elección temática previa al de la etapa de construcción del santuario se ha intentado esta interpretación para la inclusión de algunos conjuntos en un determinado período cultural. Así, los renos de Tito Bustillo, Las Monedas y Altxerri para el Magdaleniense superior-final, en un contexto de endurecimiento climático (o los supuestos renos asociados a santuarios de ciervas o pinturas rojas del Cantábrico en circunstancias ambientales parecidas, correspondientes al Solutrense superior). La diversidad técnica de los tres no es impedimento para ello: policromados, pinturas monocromas en negro, grabados. El problema está en saber si la concordancia en Santimamiñe corresponde a una selección local de los temas que se les ofrecen o más bien son el reflejo del estilo general Magdaleniense, que proporcionaría no sólo una concepción estética concreta sino también una técnica y unos temas peculiares.

En este sentido hay que señalar que Santimamiñe se aleja de los santuarios cantábricos del ciervo-cierva como Areatza y Covalanas y se acerca a los del bisonte/caballo del Magdaleniense del Ariège como Niaux y Le Portel y otros cantábricos como Altamira. El tema del bisonte/caballo podría plantearse como una influencia del área pirenaica, dada la falta de tradición del mismo en el arte mueble cantábrico. Con todo parece haber excepciones, como Benta Laperra, Los Murciélagos,..., además de que yacimientos recientemente excavados del Cantábrico central se relacionan estrechamente con el Magdaleniense IV pirenaico (Las Caldas, Tito Bustillo, La Viña). Todo esto podría indicar simplemente que existe un sesgo en la investigación responsable de que un período esté escasamente representado. La ausencia de alguna figura representativa del Magdaleniense final como el reno se podría interpretar como un rasgo de tradicionalismo. En el colectivo de figuras aparece el oso en una asociación similar a la de Las Monedas, junto al ciervo, cabra y caballo, santuario generalmente encajado en el Magdaleniense final, tanto por las representaciones de renos como por el estilo. El oso aparece también en Ekain en un conjunto que ha sido atribuido al menos en parte en el Magdaleniense VI (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978) (314). El oso aparece junto al bisonte en Benta Laperra, cuya datación es tradicionalmente antigua (Beltrán, A. 1971). El tema del oso parece por lo tanto característico del Cantábrico oriental y llamativo que no se encuentre en la cueva más original de Euskal Herria: Altxerri (v. cap. 1, ap. 4.3.2, «... El tema del oso en los santuarios cantábricos...»).

Otro paralelismo importante es el de la plaqueta con zorro de Santimamiñe, del Magdaleniense V o VI (Barandiarán, I. 1973a). La única representación de zorro del arte parietal cantábrico se encuentra en Altxerri, que puede ser encuadrado en el Magdaleniense final no sólo por los renos que le acompañan sino sobre todo por los rasgos estilísticos. Este conjunto temático puede ser una consecuencia de diversas influencias pero parece importante hacer notar que el bisonte aparece escasamente en el arte mueble cantábrico. Al único caso tradicional (y dudoso) existente (Barandiarán, I. 1973a), se han añadido posteriormente unos pocos, como las dos cabezas sobre hueso hioides de Las Caldas (Corchón, M. S. 1990, 44-45), (v. fig. 290, p. 482), o el colgante en marfil con un bisonte de cuerpo entero por una de las caras (Fortea, J.; Corchón, M. S. et Alii 1990, 240-241 y Corchón, M. S. 1994). Se podría entender entonces como un elemento ajeno al área cantábrica cuyos temas básicos serían el ciervo, la cierva, el caballo y el oso, temática que pervive en un momento avanzado, como en el tubo de Torre del Magdaleniense final (Barandiarán, I. 1971a), pese a su sustitución casi general en el arte parietal por el colectivo que representa el bisonte, puesto que no se observan santuarios parietales tardíos con el tema de la cierva. Quizá el arte mueble se comporte de una forma más conservadora que el parietal. Esta adopción temática podría reflejarse en la dificultad de realización naturalista de los bisontes del núcleo del panel principal de Santimamiñe, mientras que el caballo es mucho más realista y parece seguir convenciones de representación propios del arte mueble, como la realización del cuarto delantero del animal.

A partir de las consideraciones anteriores podríamos concluir que en Santimamiñe parece que un grupo de decoradores de mobiliario se plantea en un determinado momento, cuando el taller tenía una cierta consistencia y tradición, la realización de un santuario parietal siguiendo fórmulas propagadas en el momento quizá desde el área pirenaica. Esto podría ser expresión de un desarrollo espacial propio de una comunidad que había utilizado anteriormente el espacio de otra manera distinta, siendo el santuario reflejo de la maduración de una comunidad de cazadores-recolectores, en cuyo espacio vital se incluye un área cultual de mayor relevancia que las elaboradas con anterioridad en ese entorno. Por otra parte en la valoración general del yacimiento se ha calificado a Santi-

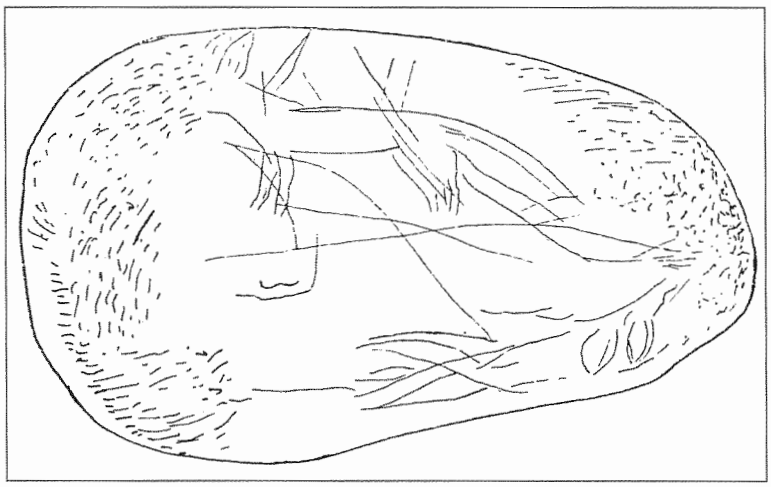
(313) Siendo para Lumentxa las atribuciones de Magdaleniense final para el nivel C y Aziliense pleno en el nivel B.

(314) Somos conscientes de cambios en la atribución cultural de cada cueva por los mismos autores por lo que se entiende el valor de mera aproximación de la misma.

mamiñe como un lugar de concentración en el Magdaleniense superior en relación a los yacimientos del entorno de esa misma época (Atxeta, Lumentxa, Abittaga, Goikolau), basándose en una serie de criterios: el emplazamiento en valle, el caballo de la cámara en posición preferente rodeado de bisontes, las decoraciones de rombo con trazo vertical de las azagayas (como en Bolinkoba, Abauntz y Ermittia), los momentos sucesivos de ocupación a lo largo del año según atestiguaría la fauna cazada (Utrilla, P. 1994, 107).

2. Arte mobiliar del yacimiento de Santimamiñe: la plaqueta. El yacimiento de Santimamiñe tiene una serie de niveles superopaleolíticos, con industria ósea y arte mobiliar, ya expuestos. En cuanto a las circunstancias del hallazgo de la plaqueta se relatan en Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M. 1927 y más escuetamente en Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M. 1934. En la primera obra citada se considera que: «En el curso de nuestras excavaciones de 1924 emprendimos el 12 de septiembre un segundo avance en el fondo del vestíbulo... apareció al metro de profundidad la tierra amarilla con núcleos de pedernales y... a 1 metro 25, un canto pizarroso... en el que, después de lavado con agua, descubrimos grabados... la capa subsiguiente hasta 1 metro 45 era estéril».

A la primera versión de los excavadores, que observaban un zorro y otro animal por una de las caras (v. fig. 254), se han añadido después diversos detalles y versiones de los animales (Barandiarán, I. 1985, 1511-1515 y Apellániz, J. M. 1991, 75-87). La primera de estas últimas es la más completa de las realizadas, posterior en el tiempo a la



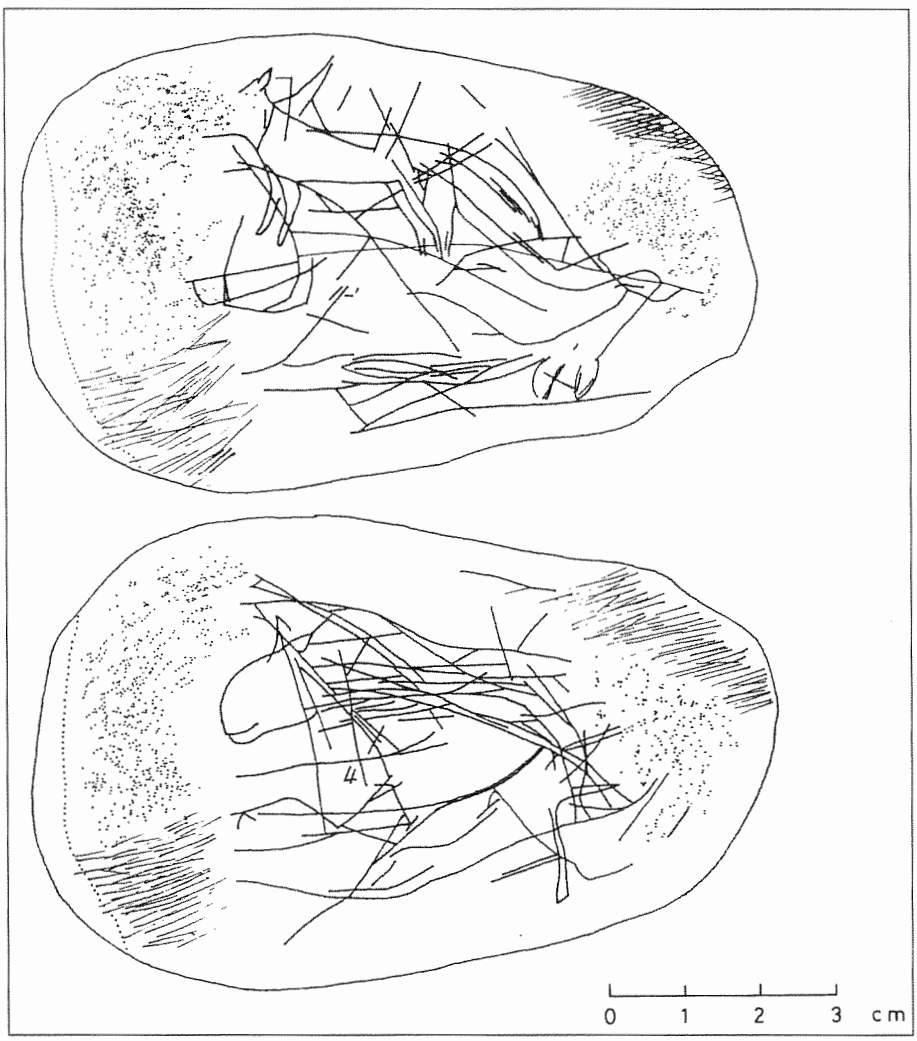


Fig. 254 (sup.): Plaqueta y compresor en piedra del nivel Magdaleniense superio-final, s. Aranzadi, t.; Barandiarán, J. M. 1934.
Fig. 255 (inf.): Anverso y reverso de la plaqueta de Santimamiñe.

nuestra y realizada con medios técnicos de apoyo (lupa binocular) que permite precisiones en detalles del contorno que nosotros no alcanzamos, sobre todo a la hora de deslindar trazos superpuestos. Es notoria la mejor definición de los estigmas de uso, que nosotros ofrecemos esquematizados, hasta el punto de sistematizar tres categorías de marcas sobre ambas caras. Con todo, en nuestra versión se reflejan líneas que no aparecen en la comentada, por lo que ciertas informaciones se pueden considerar complementarias. Las variaciones mayores se producen en la zona de la cabeza del animal del reverso.

A) El anverso. La lectura nuestra (v. fig. 255, en anverso y reverso) no difiere sustancialmente de la antigua. Con todo, esta es un dibujo a mano alzada, por lo que ofrece una diferente colocación de ciertos detalles y una mayor simplificación general. En cuanto a los detalles las diferencias mayores se observan en las orejas del zorro, ahora reducidas a una sola de menor tamaño y en las patas delanteras, que en la última versión se cierran. La otra figura ofrece también una mayor precisión. En la primera cara, que, por tener las lecturas más fáciles de distinguir, llamaremos anverso, se observan dos animales en paralelo, pero en posición inversa y otra serie de líneas (v. fig. 256, dibujos del anverso de la plaqueta de Santimamiñe). El primero de ellos ha sido identificado tradicionalmente y sin que existan dudas al respecto como un zorro (nº 1). Es una representación completa de la que falta una parte de la cabeza afectada por los desconches y melladuras producto de su uso como percutor (315). Se ha representado todo el contorno del animal en línea simple muy fina con grueso rabo en cuyo interior aparecen varios trazos largos paralelos simulando el pelaje. Se detalla una oreja y las patas parecen ostentar varias rectificaciones. Las traseras se dejan sin acabar y abiertas (316). La lectura de la cola es posible realizarla de diferentes maneras, y de ahí las diferencias entre la nuestra versión y la comentada (Barandiarán, I. 1985).



Fig. 256: Anverso y desarrollo decorativo de la plaqueta de Santimamiñe

El animal nº 2, invertido al anterior, se determina con mayor dificultad pues sólo se puede leer con cierta claridad el tren delantero. Se detallan las dos orejas con doble contorno, cabeza triangular y hocico redondeado sin detalles internos (317), cuello y pecho acabando en la pata delantera realizada mediante dos trazos no cerrados. La línea dorsal mediante dos trazos algo separados, que convienen mejor que otra serie de líneas paralelas existentes en esa zona de la pieza. El vientre parece detallarse mediante una línea recta. Habría todavía otros dos trazos que pueden corresponder a una pata trasera

(315) En Apellániz, J. M. 1991, 75-83, no se tienen en cuenta las alteraciones posteriores a su realización por lo que se designa a la figura, inapropiadamente, como acéfala. El mismo autor se sorprende de la presunta acefalia en la que, sin embargo, se ha realizado la oreja.

(316) En la versión de Apellániz, J. M. 1991, 84, no se determina la cabeza, como en la nuestra. Por otra parte, y fruto del aumento realizado para determinar esa versión, se observan con mayor nitidez algunos de los trazos dobles de las extremidades y sus inserciones con el resto. Algunas líneas, como la ventral, tampoco se unen, lo que sí ocurre en nuestra versión.

(317) En la versión de Apellániz, J. M. 1991, 84, se identifica solo la cabeza, cuyo hocico, al contrario que en la nuestra, no se cierra.

marcando el ijar al adentrarse el trazo hacia el interior del cuerpo del animal, aunque es este trazo quizá el más discutible de todos, y la nalga. La figura es estática y lineal si exceptuamos las orejas. El animal representado podría ser una cierva. Ha sido considerado otro zorro, porque la versión incompleta posibilitaba una cierta comparación genérica con el otro animal, pero no vemos ningún motivo para ello. Las orejas particularmente se realizan de manera distinta en forma y detalles y por otra parte el animal está a una escala mayor que el otro, lo que tampoco ayudaría a aceptar esa interpretación. Se ha interpretado también como carnívoro, reducido sólo a cabeza y cuello (Barandiarán, I. 1985), apuntando además que

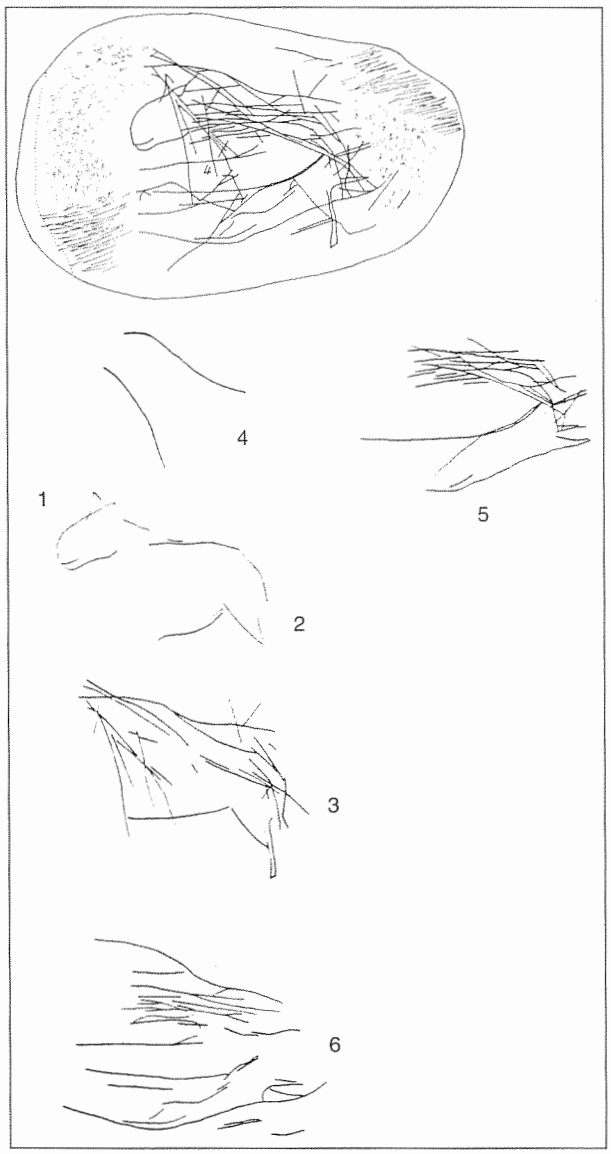


Fig. 257: Reverso y desarrollo decorativo de la plaqueta de Santimamiñe.

dos zorros contrapuestos e invertidos siguen una disposición repetida con otras especies en otras obras, como en Berroberria (Barandiarán, I. 1973a, 92-93).

El resto de líneas son de mayor dificultad para interpretar. Entre ellas hay una agrupación de líneas, superpuestas e invertidas al zorro que podrían representar las patas y el vientre de un animal (nº 3), aunque en una lectura excesivamente geométrica. Sin embargo, dado que en el arte paleolítico se superponen en ocasiones figuras siendo una de las superpuestas una clara simplificación de la otra (sobre la cual está colocada) no es una lectura imposible. Al hilo con lo anterior destaca una línea paralela a la cabeza y cuello del animal 2 (animal 4), que podría igualmente interpretarse como un cuerpo proyectado sobre otro, como en el panel principal de Chufín. Naturalmente de estas dos últimas interpretaciones tenemos todo tipo de reservas. Al margen de lo anterior quedan una serie de agrupaciones aparentemente no significativas, líneas que se entrecruzan en perpendicular en algunos casos (nº 5). Dado que el objeto fue usado como compresor no es improbable que una serie de estas líneas sean consecuencia de esa utilización.

B) El reverso. La lectura de esta cara es todavía más complicada (v. fig. 257). En ella destaca como más característico una cabeza de animal con la boca y dos orejas que sugieren un caballo (nº 1), tal como se ha interpretado anteriormente (Barandiarán, I. 1985). La cuestión estriba en relacionar esta cabeza con un cuerpo, asunto dificultado por la existencia de una serie de líneas que abigarradamente recorren el espacio de lo que debería ser la línea dorsal del animal. Sin embargo, la linearidad de las mismas y el hecho de que se desarrollen en paralelo parecen indicar que no tiene como objetivo dar la impresión de un cuerpo enmascarado, como ocurre con los rayados de enmascaramiento de Altxerri, sino más bien de tener otra función o significado independiente del anterior. Cabría con todo que fuese lo último en ser dibujado y que se hiciese sólo la cabeza.

Si quitamos la cabeza comentada el resto ofrece una lectura muy difícil. Domina en el conjunto una disposición a base de líneas más o menos paralelas que se desarrollan en paralelo a lo que habría sido el cuerpo del animal. Entre ellas existen varias que por las inflexiones que ostentan cabrían interpretarse como las líneas dorsales o ventral del animal antedicho. Sin embargo, están inconexas, lo que también le ocurre a la posible pata trasera. Con ellas hemos reconstruido dos agrupaciones o direcciones que nos parecen más significativas. Además se pueden recomponer una serie de líneas conformando un cuerpo, con dos variantes, una de cuerpo grueso y corto

que proporciona una interpretación excesivamente forzada para la cabeza (nº 2), con la línea ventral, y otra con línea dorsal marcando la giba de un bisonte (nº 3), quedando otros trozos que sugieren formas (nº 4). Tampoco parece muy aventurado considerar que la pata trasera se ha realizado. Otra lectura divergente con la anterior sería que entre la maraña de líneas previas existentes se colocó una cabeza para denotar una cierta diferenciación animalística (nº 5). Esta maraña conforma la crinera de un caballo, del que se representa la cabeza con el cuello, la distinción de cabeza y cuello, mal colocada, y las dos orejas. La única dificultad, notoria, para aceptar esta interpretación está en que las líneas que conforman la cabeza se continúan más allá del contorno. Cabría otra última posibilidad. A la cabeza pequeña se superpondría otra grande paralela e invertida, con una cornamenta de cabra en vista frontal (?), cabeza que ocuparía todo el campo decorativo. Como se ve de lo dicho anteriormente la interpretación es realmente difícil y las conclusiones no dejan de ser aventuradas. Por último, en esta cara las líneas restantes ostentan una clara disposición en líneas paralelas (nº 6).

C) El análisis de la plaqueta. La primera cuestión a considerar es la inconcreción de la misma, dado que una de las caras apenas tiene una interpretación coherente y la otra no está exenta de dificultades. Para ello hay que tener en cuenta en primer lugar las coordenadas en que se inscribe la actuación de un artista paleolítico sobre un soporte pequeño (Barandiarán, I. 1984a, 119): 1) la consideración de las posibilidades de los soportes, teniendo en cuenta el material o naturaleza del mismo, la forma (alargada, plana, cilíndrica) y las dimensiones); 2) la organización del espacio; 3) el proceso de realización de los temas; 4) la estructuración de los más complejos en escenas. En la aplicación a esta plaqueta de este tipo de análisis no es posible precisar algunas cuestiones de las señaladas.

Los temas. El anverso destaca por la asociación de zorro y cierva, junto a rayas no descifrables. El reverso podría representar un caballo. Como se ve es muy poco lo que se puede considerar de esta información tan lacónica. En todo caso, el hecho de que esta sea así nos puede hacer plantear que es un rasgo estilístico propio de la obra, es decir que esta indefinición temática podría corresponder a un momento avanzado.

El proceso decorativo. Establecer el proceso en una maraña de líneas tan intrincada y poco definida resulta muy aventurado (318). Podemos señalar sin embargo en la cara ventral que el trazo es más fuerte, y asociado a un elemento realista, parece indicar una acción posterior. El resto de elementos tiene dos disposiciones preferentes, siendo cortados por unas pocas líneas. En la cara del anverso la situación es parecida pero no ayuda la similitud del trazo empleado para su realización. La pata delantera de la cierva corta a la cola del zorro y por otra parte si lo que identificamos como vientre de la cierva es tal hay que convenir que se colocó en el espacio preexistente entre las patas del zorro. No hay muchos elementos para considerar que las figuras no se hayan realizado en un proceso relativamente coetáneo en el tiempo.

Los recursos técnicos. El hecho de que las líneas sean tan finas que impiden una visión normal a relativamente escasa distancia nos debe llevar a plantear una hipótesis sobre por qué se realizaron así. A este respecto podríamos considerar que dada la finura del trazo existe una objetiva dificultad en la elaboración de la obra: la de visualizar la propia representación, en la acción de rayar la pieza. Esta podría ser más factible de elaborar si se rayase sobre un campo previamente pintado. Este extremo resulta en la actualidad imposible de demostrar.

El estilo. Si nos atenemos al zorro 1 observamos que la representación es proporcionada, estética y con una serie de detalles, oreja, patas y cola, aunque destaca también por el cuerpo excesivamente delgado y por carecer de indicaciones de pelaje internas. Esto se puede hacer extensivo también a la cierva, con detalles en las orejas, y a la cabeza del reverso, que muestra orejas y boca. Como he considerado antes, en esta última cara y en parte en el anverso también se nota un cierto interés por no concretar las representaciones de una manera real, sino por insinuar y enmascarar. Los detalles anatómicos se encuentran también relativamente filtrados: la cabeza escasamente detallada, las patas sin cerrar, el cuerpo igualmente esquemático. Las relaciones entre las figuras no se pueden establecer, dada su simplicidad general. Todos estos rasgos apuntan a una cierta modernidad dentro del Magdaleniense, aunque es sabido que las obras esquemáticas también pueden ser antiguas. Por otra parte, en el estudio de la autoría de estas representaciones para el caso del zorro, se llega a la conclusión de que «el análisis permite establecer que las partes de la figura son atribuibles a un mismo autor»; en cuanto a la cierva (prótomo de zorro según el autor) se expone que «...lo que demuestra el movimiento de la mano en el prótomo es muy semejante a lo que en este aspecto se observa en la figura de zorro» (Apellániz, J. M. 1991, 75-87).

(318) Sin mediar la realización de macrofotografías al estilo de los análisis planteados por Mons, L. 1972 y ss. y desarrollados por D'Errico, F. 1988 y 1994a o Crémades, M. 1992 y 1994.

3.20 EL TIEMPO DE ELABORACIÓN O LA CUEVA COMO PROCESO GRÁFICO. INTERPRETACIÓN SOBRE LA ORGANIZACIÓN DEL SANTUARIO

Se trata en este apartado de realizar un ensayo sobre el proceso de construcción del mismo y la estructuración del repertorio iconográfico durante ese tiempo de elaboración. Del análisis anterior se extraen una serie de diferencias en las diversas variables plasmadas en el espacio que determinan las fases y sus caracteres respectivos, detallados a continuación. En general, la disposición de las figuras en el santuario es un criterio que sirve para la identificación de fases artísticas. Debe ir completado con otros criterios pero tiene un grado de certidumbre suficientemente significativo. Así, las figuras que se presentan en los márgenes de una composición pueden corresponder a un momento diferente. De la misma forma, descubriendo el orden de construcción de los diversos grupos se pueden constatar diversos momentos en la elaboración del conjunto. En ese sentido hay que decir que las figuras del fondo, puesto que se empieza a decorar por la entrada, son posteriores.

1. El santuario primero. Si nos atenemos a los rasgos estilísticos y técnicos observamos que las figuras más antiguas son el grupo de dos caballos grabados de la antecámara ya analizados (v. fig. 161, p. 298), dispuestos en una característica composición, repetida en otros santuarios (v. el ejemplo de Areatza en la fig. 95, p. 211). Además se encuentran en un lugar central de una sala, la antecámara, la primera desde la galería principal, tomando en consecuencia una notable coherencia espacial. No nos parece imposible que constituyan el núcleo primitivo del santuario, dado que en otras partes se reconocen también cuevas con escasas o únicas representaciones plasmadas en un panel concreto, como se ha señalado anteriormente. El santuario estaría dedicado al caballo. Parece la explicación más convincente si consideramos el distanciamiento espacial con el núcleo de representaciones de la etapa siguiente y las diferencias acusadas con las figuras de bisontes grabadas de la estalagmita cónica. El emplazamiento espacial, la construcción formal y la composición son notablemente coherentes y diferenciados del resto de representaciones de la cueva decorada.

2. El santuario segundo. En esta fase parece dotarse al santuario de un plan más complicado. Se realiza una figura previa a la sala donde se va a plasmar el conjunto: el macho cabrío de la primera sala de la cueva, la figura de «entrada». En la sala principal se van a construir los grupos que le dan coherencia al repertorio gráfico. Existe un grupo central, el grupo de figuras mejor realizado y más numeroso, colocado en una pared elevada. La colocación de este grupo va a mediatizar a los que se sitúan inmediatamente junto a él. Por otra parte se deja sin decorar una pared con amplias posibilidades al fondo. Debajo del grupo principal se coloca una serie de grabados en una estalagmita cónica, con una composición o disposición semejante a la del principal, es decir compuesto de diversas figuras en distintos niveles o planos, como desligadas entre sí, con cambios formales entre ellas, y colocadas a una altura inusual, mucho más a mano pues se realizan prácticamente a partir del mismo suelo. La especial ubicación del conjunto hace plantearnos por el sentido de este grupo, donde más factiblemente se podrían ejecutar diversos ritos relacionados con el panel principal y el entorno.

Enfrente del panel principal se encuentran otro grupo «de fondo» según la terminología de A. Leroi-Gourhan. En realidad los tres grupos forman el entramado de la organización del santuario: el de la estalagmita cónica, el principal y el del oso. El principal tendría en la primera fase de elaboración una menor importancia relativa atendiendo al número de figuras y a su complicación técnica, no demasiado lejana de los otros dos. El santuario se completa con la escena de los dos bisontes verticales. Es un santuario concluido en líneas generales en un espacio reducido, aunque con posibilidades de ampliación dado que se dejan (o existen, al margen de los decorados) amplios espacios vacíos. En un segundo momento de esta fase se añaden dos figuras en el panel principal, por lo que este adquiere una mayor relevancia, y otra más en la pared del fondo de la cámara.

3. El santuario tercero. El tercer momento del santuario es una fase con menor originalidad, con tres tipos de actuaciones: 1) se termina la decoración del espacio en su totalidad; 2) se completan los grupos preexistentes; 3) se añade un nuevo conjunto. En cuanto a la cámara se retoca alguna figura del grupo principal parcialmente perdida por crecimiento estalagmítico y un bisonte de la fase 2ª y se completa el mismo con una figura en la periferia superior. Se añade otra figura a los bisontes verticales que es una imitación imperfecta, deficiente e inconclusa de los anteriores. Se completan las paredes que faltaban por decorar: la del fondo, con dos figuras agrandadas para ocupar el marco donde se encuentran; la del lateral, con un grupo colocado inverosímilmente en un pequeño hueco. Estas representaciones de animales reflejan un estilo en el que los artistas no elaboran composiciones complejas y grupos numerosos. La antecámara se realiza de la misma forma y sólo aparece un grupo más complejo cuando se añaden dos pinturas a los dos grabados preexistentes. De estas últimas figuras, la cabeza del caballo pintado es una imitación de la grabada. Por fin, el grupo final, en el interior de la galería de la cueva, tiene el mismo carácter deslavazado con representaciones sueltas en un espacio amplio y vacío. Sólo el entorno y la loca-

lización concreta de las representaciones le dan un sentido más evocador o sugerente y una cierta unicidad.

Considerando lo anterior podríamos decir que el o los artistas parecen utilizar el marco donde se realizan las representaciones cuando son incapaces de recrearlas con cierta originalidad. Esta fase tiene una concepción general diferente pues se plantea la decoración como forma de completar el conjunto, de una manera limitada y sin desarrollar conjuntos numerosos a pesar de que la disposición espacial era propicia para ello. La simplificación formal en la construcción de las figuras de animales va acompañada de la misma simplificación de recursos y temática. Entre las aportaciones propias destacan ciertos temas, nuevos (bóvido, posible uro) o con mayor relevancia (cápridos).

4. PARALELOS PARIETALES Y MOBILIARES DEL SANTUARIO

4.1. HISTORIA DE LAS INTERPRETACIONES SOBRE SANTIMAMIÑE

• Los autores de la primera memoria científica sobre Santimamiñe (Aranzadi, T., Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1925, 49-50) atribuyen el conjunto de representaciones por ellos conocido, la cámara, al Magdaleniense medio, opinión en la que parecen seguir las propuestas de H. Breuil. Sus razones son en realidad excluyentes: por un lado la falta de policromía y la inexistencia de representación del pelaje en los grabados los aleja del Magdaleniense superior; por otro lado, la ejecución detallada de las figuras no encaja en una fase antigua. La opinión es mantenida por Barandiarán, J. M. en sus dos obras de síntesis de 1934, p. 36 y 1962c, p. 19. Sin embargo en la obra de 1953, pp. 56-57, incluye los dos grupos de la pared izquierda de la antecámara y el caballo del panel central en una etapa más antigua, como posible Auriñaciense.

De acuerdo con el análisis realizado por nosotros se puede aceptar esta distinción estilística a nivel general para el caso de los grabados de la antecámara mientras que en el caso del caballo pintado del panel principal de la cámara nos parece que no hace sino constatar rasgos claros de tradicionalismo en la representación. Los grabados de la antecámara son estilísticamente más antiguos que los de la cámara y que el resto de las representaciones del panel principal. Las posibilidades de encuadrarlas en un momento dado, o sea en una cronología, dependen de otra serie de consideraciones pues figuras esquemáticas pueden ser realizadas en un momento moderno y podrían corresponder a otras manos trabajando coetáneamente a las del panel principal. Un argumento de interés que hemos utilizado es el topográfico. En efecto, es factible pensar que en una decoración realizada a través del tiempo se ha ido ocupando el espacio conforme a un plan y hemos tratado precisamente de determinar ese plan, desentrañando el proceso de realización del santuario o de adición de representaciones en el espacio. En este sentido, la dislocación espacial entre los grabados de la antecámara y las representaciones de la fase 2 propician su identificación con una fase previa.

• En su obra de síntesis del arte paleolítico, Breuil, H. 1952, 342, sitúa las figuras en un Magdaleniense no final, aunque distingue los grabados de la antecámara como más antiguos sin especificar las razones que le mueven a ello. Los criterios seguidos para clasificar el santuario son: 1) el empleo de la pintura para modelar el cuerpo del animal, y esto a pesar de que existan algunas figuras lineales; 2) las patas detalladas, al menos en cuatro figuras y 3) la cornamenta en perfil de tipo magdaleniense.

• Leroi-Gourhan, A. 1971 <reedic. de 1986>, 317-318, clasifica las figuras en el estilo IV antiguo atendiendo a las características del grupo principal de la cueva. Expone que estas figuras muestran todas las variantes de convenciones de modelado posibles, como en los santuarios de Altamira, Niaux o Le Portel, con claros paralelos en el arte mobiliar del Magdaleniense medio. Además, la ausencia de signos encaja con conjuntos del estilo IV, como Niaux. Podemos decir que la interpretación estilística que propone nos parece ajustada en sus rasgos generales. Sin embargo, en nuestro estudio consideramos el repertorio integral del santuario de manera que la interpretación abarque la totalidad de los temas en el espacio y no sólo los, aparentemente, más significativos.

• Barandiarán, I. 1966a y b y 1967, 180-182, señala en los grabados ciertos rasgos arcaizantes. Para este investigador existe entre los animales representados una diferenciación de estilo y de tratamiento técnico aunque el margen temporal entre ellos es pequeño. Así, el grupo del oso es más antiguo puesto que la línea es sencilla, las proporciones buenas y la perspectiva de orejas, cuernos y patas correcta. Además, aparecen indicaciones de detalles como el morro, pelambre y zarpas en el oso y las cuernas en el ciervo. Es algo más antiguo también el caballo del grupo principal, donde se ha representado una sola pata por par. El autor plantea también que existen claras divergencias entre los bisontes: de simple trazo lineal, de perfil engrosado o con relleno por tintas planas. Sin embargo, las cornamentas y la posición de las patas y pezuñas concuerdan con la correcta perspectiva magdaleniense de Breuil. Por fin, los convencionalismos de representación le acercan a Le Portel y Niaux, aunque en Santimamiñe los artistas son menos hábiles.

En esta interpretación encontramos dos de las claves del santuario, a menudo consideradas por los investigadores. Por un lado los rasgos arcaizantes del colectivo de representaciones respecto de los santuarios paralelizables. Por otro su entidad como reflejo de otros santuarios, como si fuese un eco de aquellos.

• Por su parte Kühn, H. 1971, 240, realiza unas consideraciones sobre la cueva de tipo artístico, revalorizando su categoría estética: «... Se trata de 16 representaciones de animales, algunas de gran perfección, correspondientes al Magdaleniense medio y posterior. El trazo es un tanto esfumado, muy similar al del reciente estilo impresionista. Inolvidables son las figuras de dos bisontes y de un oso, así como la cabeza inclinada de un ciervo». Analogías artísticas para explicar la cueva se aplican también en Kühn, H. 1957, 54: «de Montespan... representaciones que merecen ser calificadas de pictóricas en la captación de Wölflin. Y características de ese estilo de contornos discontinuos y de modelaciones plásticas y en perspectiva propio del Magdaleniense medio son asimismo la figura de un oso, y aún más la de un bisonte de la cueva de Santimamiñe».

• Beltrán, A. 1975, 90-92, señala sobre los bisontes verticales que forman una composición, que no interpreta, al tiempo que observa un signo de herida asociado a uno de los animales. También se concretan los paralelos de los bisontes 30, 31 y otros del panel principal con los de Niaux, en función del modelado, interpretándose la variabilidad de modelados como un muestrario de todas las técnicas existentes en la cueva. De la misma manera el caballo, en cabeza y crinera, se resolvería como los de Niaux, encajando la mayoría de las representaciones de la cueva en el Magdaleniense III-IV.

• Jordá, F. 1978a, 114-115, incluye el santuario en el ciclo final Magdaleniense y dentro de él en una etapa de transición caracterizada por ciertos rasgos de la etapa anterior. Desde el punto de vista estilístico señala la utilización de la técnica del recortado interior, relleno de partes o miembros con tinta plana restregada, trazo simple y trazo simple modelante. Para él la datación está dificultada por la existencia de rasgos arcaizantes, que no enumera, aunque tiene claras semejanzas con Niaux.

• Sieveking, A. 1979a (319), 171-173, se posiciona frente a lo que piensan algunos autores de que las diferencias entre las figuras lineales y las sombreadas es indicativa de estilo y tiempos diferentes y para ella es más probable que sean indicativas de una diferencia en la elaboración. Observa que algunas figuras están acabadas mientras que otras son incompletas. Considera una relación en el sombreado de los bisontes con los de Niaux, por ejemplo, el sombreado de la diagonal del vientre y de la pata trasera por un lado y de la línea superior con la crinera por el otro. Son igualmente figuras estáticas aunque señala que las representaciones son más torpes que las de Niaux. Por fin, destaca la frecuencia de las figuras verticales dentro del colectivo de animales. Se plantea la explicación de diferencias tan estrechas entre cuevas lejanas como las antedichas proponiendo diversas explicaciones de las que la más factible le parece en principio que podría ser la copia de un prototipo realizado en un objeto portátil. Sin embargo, considerando que en el arte mobiliar los sombreados no son de la misma manera que en estas cuevas reivindica varias interpretaciones. Las dos primeras plantearían que son obra de un mismo autor o de que el autor que dibujó las segundas había visto previamente las primeras. La tercera, que Santimamiñe pudo ser obra de un autor que vió algún santuario en el Ariège o que pertenecía a un grupo de cazadores que usaba la costa vasca como cazadero. Resalta finalmente la inexistencia de signos, que alejan al santuario de otros cantábricos.

Las observaciones antedichas se pueden considerar realmente ajustadas a lo que hemos determinado en este estudio. Únicamente señalaría que, al margen de las interpretaciones globales, necesarias aunque siempre aventuradas cuando tenemos tan escasa información sobre los comportamientos de aquella sociedad, no veo la contradicción con las obras de arte mueble. Existen una serie de obras de arte mueble que traducen con notable exactitud el mundo decorativo de los bisontes de Niaux, Le Portel o Santimamiñe, como lo demuestran entre otras las obras de Isturitz (País Vasco francés) o Las Caldas (Asturias), (Corchón, M. S. 1990, 44-45).

• Apellániz, J. M. 1982, 140-141, considera que Santimamiñe es un santuario complejo porque colaboran muchos autores dejando pocas obras cada uno. Frecuentemente cada decorador realiza una figura y alguno incluso un panel pero sin trasladarse a otras zonas del santuario, apareciendo contemporáneamente artistas desiguales. Los temas abarcan diferentes épocas pues el santuario está realizado en un período largo aunque sin variaciones sensibles en el gusto artístico de los artistas. Tiene paralelos con Niaux por los sombreados de bisontes y con el maestro del gran panel de Ekain y Altamira por el bisonte grabado y pintado. A causa de esto último se puede datar en el Magdaleniense inferior. Para el autor existe una dedicación al bisonte, como en Areatza a la cierva, en un paralelo que nos parece una simplificación excesiva.

Aclarar este punto nos parece trascendente pues los temas son un componente esencial de la organiza-

(319) En la obra de 1979b se exponen una serie de cuevas con rasgos comunes, denominado «black outline group», entre las que se encuentra Santimamiñe, cuyos ejemplos pirenaicos más representativos son Niaux y Le Portel.

ción del santuario. La explicación citada es sesgada porque en Santimamiñe el bisonte representa el 60% de los temas figurados, mientras que en la interpretación anterior se expone cierta exclusividad. Por otra parte, la interpretación general nos parece muy aventurada, máxime cuando las representaciones, por su propia sencillez, son difíciles de encajar en un estilo general y más todavía en un artista concreto. Con todo, a través de nuestro estudio se propone que en la cueva no existen artistas desiguales trabajando coetáneamente sino más bien varias etapas diferenciadas estilísticamente, en cada una de las cuales actúan uno o muy pocos decoradores.

• Utrilla, P. 1994, 109-110 expone que la cueva puede ser interpretada como un «lugar de concentración» por la posición de la misma, por su decoración con un caballo en posición preferente y salas de notable capacidad, el motivo romboidal en azagayas del Magdaleniense medio y la estabilidad del hábitat como demuestran los niveles del yacimiento y la caza del ciervo a lo largo del año. Además, el hecho de que los yacimientos del entorno, Atxeta, Lumentxa D, Abittaga, Goikolau, pertenezcan al Magdaleniense superior hace factible considerar a Santimamiñe como lugar de reunión en ese período. Sin embargo, la autora plantea la posibilidad de que el caballo sea anterior, por su estilo diferente «una pata por par y cuarto trasero deformado» (320).

4.2 LOS PARENTESCOS PARIETALES Y MOBILIARES DE SANTIMAMIÑE

4.2.1 SANTIMAMIÑE Y EL ESTILO DEL MAGADALENIENSE MEDIO/SUPERIOR

El estilo de la primera fase del santuario es el clásico del arte paleolítico correspondiente al estilo IV, Magdaleniense. Este momento estilístico muestra figuras acusadamente realistas pero estáticas. Por lo tanto, y al margen de los temas, que por sí solos también pueden configurar etapas diferenciadas, podemos relacionar a la cueva con los santuarios cercanos de estas características: algunas figuras de Altxerri, representadas en el reno y el zorro del grupo 1 (puesto que en general la evolución de Altxerri es más tardía que la de Santimamiñe), el santuario de Ekain,... y especialmente con los santuarios donde se encuentran los dos elementos, el estilo y los temas, como Niaux o Le Portel.

Al margen de las anteriores (que serán objeto de análisis más adelante), también en otra serie de cuevas que en grabado traducen ese mismo esquema gráfico, como Fontanet o Trois-Frères. Esta última no la vamos a considerar ya que pese a aportaciones modernas (Vialou, D. 1986), no hay un despiece pormenorizado de los abigarrados conjuntos, que tiene alto interés por la plasmación de ciertos rasgos modernos, como el movimiento. Los paralelos con bisontes grabados y pintados mobiliares y parietales son amplios, como Mas-d'Azil, Le Portel, Tuc d'Audoubert, Montespan. Sin embargo, como se ha señalado al estudiar los bisontes mobiliares de Bédeilhac (Ariège) hay una cierta variedad en los procedimientos de figuración y en la construcción de la cabeza, cuernos y barbilla de los animales (Delporte, H.; Mons, L. 1973). En cuanto a las cuevas de Bédeilhac y Niaux, sus semejanzas han llevado a considerarlas de la misma escuela (Gailli, R.; Robert, R. et Alii 1966, 23-24) y a encajarlas en el XI milenio por los paralelos con La Vache, cuyas cabras mobiliares afrontadas son estrechamente comparadas con las cabras pintadas de Niaux; relación reforzada con el paralelo de una cabeza y cuello de uro de Niaux con otra obra de La Vache, procedente de un estrato datado en el 10.745 a. C. (Nougier, L.-R.; Robert, R. 1969, 22-23). Grabados semejantes se documentan en la cueva de Ker de Massat (Ariège) en bisontes del gran panel a los que se superponen unos grabados de perfil lineal de cérvidos, de técnica segura, estilo homogéneo, tendencia a la pureza de líneas, sin detalles internos y en dinamismo que han sido comparados con los grabados de la Mairie de Teyjat, de los Magdalenienses V/VI (Barrière, Cl. 1986/87 y 1990). De la misma manera, bisontes relacionables en el arte mobiliar se constatan en Espélugues (Lourdes) (Omnès, J. et Alii 1980, pl. XL y XLI).

También emparentable es Labastide (Hautes-Pyrénées), con mayoría de representaciones grabadas y dos bicromas, con un 28% de bisontes, 26% de caballos, 4% de cabras, 2% de ciervos, jabalí, osos, renos, felinos, carnívoros en porcentaje inferior a 1%, 7% de antropomorfos (sobre un total de 131 animales y 10 antropomorfos), y donde los bisontes ostentan multitud de detalles anatómicos en el contorno y también rellenos (Omnès, J. 1982 y 1984). Además, los bisontes grabados de esta cueva se han comparado con los de Fontanet, los caballos con los de Niaux, los bicromos con Ekain y Altamira. Un interés añadido está en las plaquetas asociadas a hogares a 400 m. de la entrada y a su vez asociados a las decoraciones parietales, con bisontes de las mismas características, para un hogar datado en el 14.260 ± 440 B.P. (Ly-1405).

Otra cueva comparable es Marsoulas, que traduce en grabado el mismo mundo temático de los bisontes (32%) y caballos (32%), más complicado por la aparición de antropomorfos (17%), junto a cápridos (3%) y cérvidos, bóvidos, sarrio, felinos (?), pájaro, animal fantástico, estos últimos en porcentajes inferiores al

(320) Esta peculiaridad estilística la hemos interpretado como resultado del proceso de realización de la representación.

1% o con una sola figura, sobre un total de 97 representaciones, de los que 4% son indeterminables (Plenier, A. 1971). Es igualmente más complejo técnicamente porque se constatan figuras bicromas, como en Fontanet, además de las pinturas negras, y porque los grabados poseen superficies preparadas y rayados de enmascaramiento que le acercan a Altxerri. En esta cueva se señalan además superposiciones de grabado sobre pintura y al revés, lo que lleva a concluir una sincronía en la realización de ambas técnicas. También en este caso hay además arte mobiliar emparentable, bisonte grabado con sombreado semejante (op. cit., 253-284). Por otra parte, el felino, zorro, probablemente, es comparable con el de Santimamiñe, con profusión de líneas desordenadas de relleno en el cuerpo (op. cit., 276), al estilo de Altxerri.

La evolución de este estilo clásico, que se ha dado en llamar el IV reciente se caracteriza por la búsqueda de un realismo instantáneo que refleja el movimiento en las representaciones, en ocasiones aún a costa de perder detalles anatómicos y de modelado. Altamira podría representar el engarce entre ambos momentos pues en ella no se prescinde del realismo y una serie de figuras ostentan actitudes variadas y complicadas. Si comparamos los tres santuarios con bicromos del Cantábrico, Ekain, Tito Bustillo y Altamira (1 sola figura en El Castillo) podemos establecer elementos diferenciadores de interés: 1) El mayor grado de realismo se encuentra en las cabezas de una de las figuras de Ekain y de otras de Altamira; 2) Tito Bustillo tiene como novedad la aparición de temas raros, como el del reno; 3) Altamira incorpora el movimiento a las representaciones. Por todo ello, estilísticamente, podríamos considerar a Ekain el más antiguo ya que la bicromía es escasa, el realismo también y falta completamente el movimiento. Esta captación del movimiento apoyaría una mayor modernidad del santuario de Altamira frente a Ekain y Tito Bustillo. Sin embargo, las dataciones absolutas colocan antes a Altamira que algunas de las cuevas citadas anteriormente o, cuando menos serían contemporáneas. Por ello hay que convenir que la captación del movimiento más que un momento reflejaría las aptitudes de los que elaboraron las representaciones.

Este estilo desemboca necesariamente en la transformación de lo real pues selecciona los detalles representados en aras de una mayor expresividad. El Magdaleniense reciente de Leroi-Gourhan anticipa estilísticamente esta fase en cuanto a la libertad técnica, aunque se aleje de ella por el realismo fotográfico de las representaciones. Este estilo se encuentra representado en la 4ª fase del santuario parietal de Santimamiñe. Otros santuarios poseen esta estilización si bien no es tan acusada como en Santimamiñe. En Las Monedas y Altxerri podría atestiguarse más claramente la evolución desde el arte realista al abstracto, puesto que ambas son más adelantadas en la cuestión de la estilización. En Sotarriza también encontramos elementos de significatividad como las formas globulares que aparecen igualmente en el grupo final de la cámara de Santimamiñe. Sin embargo, encajar esta etapa puede no ser tan fácil pues es factible que durante la disolución de las fórmulas artísticas paleolíticas se produzcan soluciones más autónomas y diferenciadas que durante la larga etapa anterior.

En Santimamiñe, el autor va más lejos pues pone en cuestión la finalidad plástica esencial del arte paleolítico: la relación estrecha entre la representación y la realidad, aunque conviene recalcar que en el arte paleolítico coexisten las dos corrientes básicas de realismo y de abstracción, representada esta última en los signos. Esta fórmula expresionista empleada en Santimamiñe puede tener relación directa con algunas obras de arte cercanas. En primer lugar con la plaqueta grabada de Lumentxa del Magdaleniense superior (v. ap. 2.3, parte 3ª). En ella los caballos realizados se simplifican en detalles de tal forma que solamente se modelan mediante la línea de contorno grabada en profundidad para proporcionar una sensación de volumen merced al acusado juego de luces y sombras. Las patas se acaban de forma apuntada y las figuras muestran una cierta simetría. No son proporcionadas pues desarrollan acusadamente la parte anterior del animal de acuerdo con los convencionalismos de representación de la forma (existe una jerarquía interna de las figuras, de tal manera que una parte puede representar a la totalidad). La obra tiene por lo tanto connotaciones de una etapa menos naturalista y más expresiva.

El otro conjunto donde aparecen fórmulas de representación emparentadas con la cuarta etapa del santuario de Santimamiñe es Altxerri. Técnicamente los grabados de Altxerri son más evolucionados que los de Santimamiñe ya que en esta última sólo se realizan pinturas en la etapa final. Es más, incluso cuando en pintura se modela el interior del cuerpo de los animales, no se hace lo propio con el grabado. Las fórmulas de modelado interno de los animales grabados sí aparecen en Altxerri. Aquí el cuerpo se reduce en ocasiones a una masa globular con líneas cruzadas que indican la forma y el pelaje del animal. Este conjunto de líneas se completa con una línea de contorno que frecuentemente permite identificar la especie. Las extremidades a menudo se simplifican incluso en figuras muy completas o se alargan excesivamente, como ocurre también en la figura final del santuario de Santimamiñe.

Se plantea aquí en consonancia con lo anterior la cuestión de la geografía artística. El marco geográfico del santuario es Euskal Herria, como área artística del paleolítico y a pesar de algunos planteamientos (Apellániz, J. M. 1982) parece más fácil definir la zona por exclusión que por su propia originalidad.

Desde el punto de vista temático el santuario cantábrico gira en torno al tema de la cierva al menos desde el Magdaleniense inferior al Magdaleniense superior (aquí con menos importancia) en el arte mueble pero sólo en el Magdaleniense inferior y medio en cuanto a santuarios monotemáticos parietales (sin considerar los santuarios antiguos exteriores), quedando quizá marginalmente en otros santuarios de momentos posteriores. En Euskal Herria aparece esa temática en Areatza, al W., e influencias en los cérvidos de Alkerdi (en Urdax, Nafarroa, al E.) y Altxerri (Aia, Gipuzkoa) (v. fig. 266, inf., p. 416). El bicromismo de Ekain (Deba, Gipuzkoa) se relaciona fácilmente con los santuarios de Tito Bustillo (Asturias) y Altamira (Cantabria). Al margen de Benta Laperra, cuyo eco más cercano es Isturitz (País Vasco francés) y otros santuarios exteriores cantábricos, sólo queda Altxerri con una cierta personalidad (y cuyos paralelos son pirenaicos). Santimamiñe tiene un carácter universal por los temas bisonte/caballo y cantábrico por el del oso, como Las Monedas en Cantabria y Benta Laperra y Ekain en Euskal Herria. Desde el punto de vista estilístico el mismo carácter universal definido por una sensación flotante y el uso de convencionalismos de representación como en la zona pirenaica francesa (Niaux) y un cierto carácter cantábrico en la estilización final, al igual que Las Monedas (Cantabria) y Altxerri, también extensivo a Francia (Le Portel).

En cuanto al arte mueble, no hay ninguna diferencia significativa entre lo cantábrico y lo vasco, sino más bien claras afinidades, uno de cuyo signos es la misma temática y los mismos convencionalismos técnicos de representación, aunque es cierto que los términos de la comparación son muy escasos, por lo que hay que buscar los testimonios en el arte parietal. El convencionalismo de representación de la cierva que consiste en el sombreado de la zona mandibular aparece en Santimamiñe en el macho cabrío de entrada al santuario, como también en el ciervo pintado y grabado de Altxerri (v. fig. 266, nº VIII, 3) (por otra parte esta representación de la cabeza por la totalidad del cuerpo del animal se paraleliza perfectamente con el arte mueble). Finalmente hay que señalar lo llamativo de la ausencia del bisonte en el cúbito de Torre (y también del reno), con toda su variedad de especies, encontrándose la obra en un contexto donde es frecuentemente representado, y por lo tanto se podría deducir de ahí un aire menos pirenaico y más cantábrico. Si la personalidad de la región vasca depende de sus planteamientos diferenciados estos parecen reducirse únicamente a Altxerri pues Benta Laperra parecerían encajar con los frisos esculpidos del Solutrense final y Magdaleniense antiguo aquitano y más estrechamente con el resto de cuevas con grabados profundos exteriores del cantábrico. Las figuras de Benta Laperra están realizadas sencillamente pero con proporción y calidad artísticas, aún cuando no se realizan enteramente. Si están completas son toscas pero esto debe ser explicado por la poca capacidad del artista para expresar plásticamente esas figuras de animales y por las limitaciones de la técnica (v. fig. 291, p. 483).

En conjunto Santimamiñe se encuadra entre los santuarios característicos del Magdaleniense que corresponden al tema del bisonte o a las figuras realistas, más o menos detalladas, y lo hace de una manera procesual, es decir atestiguándose una serie de pasos en la búsqueda de ese mayor realismo. Pero también encaja con los santuarios donde se está produciendo un proceso de estilización y abstracción de las representaciones. En este caso hay dos santuarios cantábricos con claras semejanzas, Las Monedas y Altxerri. Sin embargo los procesos decorativos de las tres cuevas no son paralelos más en una parte de su desarrollo pues los tres tienen comienzos y finales diferenciados. Una múltiple comparación entre ellos puede ser muy esclarecedora para la comprensión de las últimas etapas del arte paleolítico.

4.2.2 LOS PARENTESCOS PARIETALES CANTÁBRICOS (1): LAS MONEDAS

1. La organización del espacio gráfico. Abordamos aquí ciertos elementos aparentemente organizativos en la formación de los grupos o asociaciones explícitas de animales en el santuario. Existen algunas dificultades para una interpretación de este tipo porque en la memoria del santuario no se han reconstruido las agrupaciones (Ripoll, E. 1972a). Observamos dos representaciones en hilera, los renos 2 y 3, situados sobre un reborde rocoso (v. fig. 258, sup., p. 408). Algo semejante se observa en los animales 28 y 29 (cápridos), (v. fig. 259, sup.). A continuación, salvando una esquina redondeada, aparece un grupo con un bisonte y varios caballos, además de otros elementos perdidos. Destaca el bisonte, único fidedigno del santuario, por haber sido representado verticalmente (caso repetido en Santimamiñe), (v. fig. 260, sup.). Otro grupo analizable es el formado por el reno 14, con dos figuras de cáprido 15 y 16 paralelas al mismo (v. fig. 259, inf.). Por último destaca el grupo del caballo 20 y reno 21, figuras representadas sobre dos paneles rocosos contiguos en ángulo recto. Otros grupos asocian animales y signos en un relativo desorden, como el del oso 25 y ciervo 26, o el de los caballos 30, 33 y 34.

El rasgo más importante parece la inconcreción de

Especie	Eq	?	%	Bi	?	%	Ur	?	%	Ra	?	%	Ca	?	%	Ce	?	%
G. Echegaray	13	-	40,6	3	-	9,37	1	-	3,12	4	-	12,5	3	-	9,37	-	1	-
Leroi-Gourhan	14	-	45,1	2	-	6,45	1	-	3,22	5	-	16,1	7	?	22,5	-	?	-
Ripoll	12	2	38,7	1	1	3,22	1	-	3,22	4	-	12,9	3	1	9,67	-	1	-
Del autor	10	-	32,2	1	-	3,22	1	-	3,22	4	-	12,9	3	-	9,67	1	-	3,22

Especie	M	?	%	Fe	?	%	In	%	Du	%	De	%	Tot.
G. Echegaray	-	-	-	-	-	-	7	21,8	1	3,12	24	75	32
Leroi-Gourhan	-	1	-	1	-	3,22	-	-	2	6,4	31	93,9	33
Ripoll	-	-	-	-	?	-	4	12,9	6	19,3	21	67,7	31
Del autor	-	-	-	-	-	-	11	35,4	0	-	20	64,5	31

Cuadro 31. Temas de Las Monedas (Cantabria) según diversos autores: G. Echegaray, J. 1968; Leroi-Gourhan, A. 1971; Ripoll, E. 1972a y del autor. Abreviaturas: Eq, caballo; Bi, bisonte; Ur, oso; Ra, reno; Ca, cápridо; Ce, ciervo; M, mamut; Fe, felino; ?, dudoso; In, indeterminable; Du, total dudosos; De, determinable; Tot., total de figuras.

fórmulas claras o de geometrización de las representaciones en el interior del grupo. Los más desarrollados muestran un notable desorden, con figuras en posiciones variadas, lo que podríamos relacionar genéricamente con los paneles más desarrollados de numerosos santuarios paleolíticos, pero incorporando una serie de signos que añaden confusión a las representaciones. También es significativo y relacionable con lo anterior la variedad y libertad de fórmulas empleadas, como las figuras en ángulo recto, quizá otro rasgo de modernidad. Destaca también la ausencia de un grupo más importante o principal, lo que podría ser también un rasgo de modernidad, también reconocible en Altxerri. Aunque sí encontramos varias agrupaciones numerosas: 1) los 3 caballos 30, 33 y 34, asociados a otros restos y signos; 2) el oso 25 con el ciervo (?) 26 y signos (v. fig. 259 inf., parcial del grupo); 3) el caballo 20 con el reno 21 y signos; 4) el macho cabrío 16 con el reno 14 y otro animal; 5) el reno (2 y 3) con el bisonte 5 y caballo (6 y 8). Observamos en estas agrupaciones varias asociaciones de animales, detalladas más adelante. Por último destacaríamos una serie de figuras animales aisladas, como los caballos 11, 12, 13 ó 17 y los animales no identificables 10 y 18.

2. Los temas. Hay que resaltar en primer lugar la inconcreción en las caracterizaciones de los animales. Esto hace que el colectivo más importante del santuario está representado por animales no identificables, el 35% de los temas figurados (v. cuadro 31). Se puede hacer alguna consideración limitativa de las conclusiones a extraer de esta información. Por ejemplo, que en este colectivo figuren animales mal conservados. Esta consideración puede ser así en alguno de los casos, lo que resulta difícil de abordar con la documentación actual de que disponemos, pero aún aceptando este supuesto seguiría siendo significativo el alto porcentaje formado por este grupo de animales no identificables. Se han catalogado 31 animales y 9 conjuntos de signos, 41 elementos (o grupos de elementos en el caso de los signos) en total (321). De los animales 11 no son identificables (35,48%) representando el colectivo más importante del santuario, 10 caballos (32,25%), 4 renos (12,9%), 3 cápridos (9,67%) y 1 ejemplar de cada especie, oso, ciervo y bisonte (cada uno representando el 3,22%).

Existen por lo tanto 6 especies de animales, al menos, y los signos asociados. Si efectuamos una comparación con otros recuentos (v. cuadro 31) observamos algunas diferencias significativas (322). Estas nacen de considerar a las lecturas dudosas o muy difíciles con el mismo rango que a las de determinación fidedigna. Aunque sea lícito establecer dos niveles en la lectura, con los animales claramente determinados y con la totalidad incluidos los dudosos, ambos niveles deben primeramente separarse en el análisis para no introducir distorsiones innecesarias. Del cuadro adjunto sacamos algunas lecturas de interés. El porcentaje de indeterminados varía entre el 6% y el 35,48%. El de la especie más representada, el caballo, entre el 32,25% y el 45,16%. El reno entre el 12% y el 16,1%. La cabra entre el 9,67% y el

(321) Existe una diferencia en los cómputos de los animales con respecto a la memoria de Ripoll, E. 1972a. Es debida a un recuento distinto, pues nosotros hemos numerado con un número y una letra a algunas de las figuras o signos reconocidos por el autor (v. cuadro 32) pero que no se incorporan al repertorio general en su relación descriptiva (como las 10b, 14b, 17b, 21b) y la 35 se une a los demás signos presentes en el panel. Además, los animales de identificación imposible los clasificamos directamente como no identificables, aunque el autor adelanta algunas posibles interpretaciones.

(322) Los datos se han tomado de Ripoll, E. 1972a, González Echegaray, J. 1968 y Leroi-Gourhan, A. 1971 <reedic. de 1986>, 316-317.

22,5%. El bisonte, entre el 3,22 y el 9,67%. Los porcentajes de los animales realizados una sola vez son inevitablemente iguales. Como podemos ver algunas lecturas son claramente divergentes y los porcentajes de variación entre las especies representadas son igualmente importantes para el caballo, la cabra o el bisonte. Por temas, el animal más representado es el caballo, con 10 atribuciones seguras (32,25%), siguiéndole el reno, con 4 (12,9%), cabra, con 3 (9,67%). Estos animales, por su repetición, parecen tener un rango más importante que los demás. El rango podría derivarse también de otras variables, como posición, tamaño, acabado. Desde este punto de vista quisiéramos resaltar el valor relativo del oso (v. fig. 260, inf.). Su importancia le viene dada por el tamaño, acabado y los animales a los que va asociado, ya comentado al abordar el santuario de Benta Laperra (v. cap. 1, ap. 4.3.2, «Parentescos temáticos: El tema del oso...», p. 186).

Desde el punto de vista de las asociaciones se pueden observar las siguientes: 1) animales de la misma especie repetidos, como los tres caballos 30, 33 y 34, asociados a otros restos y signos (también cabría aquí la repetición del tema del reno, en las figuras 2 y 3);

Nº	Tema	Tipo de contorno negro	Tipo de relleno	Zona de relleno
2	reno	lineal	lineal	cuello, vientre, interior
3	reno	lineal	lineal	cuello, vientre, interior
5	bisonte	lineal	líneas, casi tinta plana	cabeza
6	caballo	lineal	tinta plana	cuello-pecho y nalga
7	animal indeterminable	lineal		
8	caballo	lineal	tinta plana	morro
10a	animal indeterminable	lineal		
10b	animal indeterminable	lineal		
11	caballo	lineal engrosado		
12	caballo	lineal		
13	caballo	lineal	tinta plana	crinera
14a	reno	lineal	trazos lineales sueltos	?
14b	animal indeterminable	lineal		
15	animal indeterminable	lineal	trazos lineales sueltos	
16	macho cabrío	lineal	lineal	zona posterior del vientre
17a	caballo	lineal		
17b	animal indeterminable	lineal		
18	animal indeterminable			
20	caballo	lineal	lineal trazos paralelos	crinera, cruz-pata, vientre, cabeza, vientre
21a	reno	lineal	trazos cortos paralelos	pecho
22	animal indeterminable	lineal		
25	oso	lineal		
26	ciervo (?)	lineal		
28	cáprido	lineal		
29	cáprido	lineal engrosado	lineal	ijar y vientre
30	caballo	lineal engrosado		
32	animal indeterminable	lineal		
33	caballo y signos asociados	lineal engrosado	lineal tinta plana	crinera, cruz, vientre
34	caballo	lineal	lineal	crinera
35	animal indeterminable			
36	animal indeterminable			

Cuadro 32: Técnicas de representación del modelado en la cueva de Las Monedas (Cantabria). No se incluyen los números 1, 4, 9, 19, 21b, 23, 24, 27, 31, que corresponden a signos. Los no identificables se señalan como animal indeterminable.

2) el oso 25 con el ciervo 26 y signos; 3) el caballo 20 con el reno 21 y signos; 4) el macho cabrío 16 con el reno 14 y otro animal; 5) el reno (2 y 3) con el bisonte (5) y caballo (6 y 8). En ellas constatamos que el reno se asocia al caballo/bisonte, caballo y cabra y el oso únicamente lo hace al ciervo. En cuanto al número de elementos de las asociaciones observamos entre las certificadas con seguridad que son binarias (reno/caballo, reno/cáprido, oso/ciervo), salvo en un caso, ternaria (reno/bisonte + caballo).

3. Los recursos técnicos. En el cuadro 32 se detallan los recursos técnicos empleados para realizar las representaciones. A nivel general han sido hechas íntegramente en pintura negra, usualmente de contorno, al que se añaden detalles internos. Sin embargo, con esto tendríamos una reducción excesiva de las técnicas empleadas. Hay que resaltar que la línea de contorno debe ser considerada desde el punto de vista del estilo. Es decir, que la línea de contorno puede tener inflexiones que caractericen determinadas zonas de la anatomía del animal, como el pecho con pelaje del reno 14 (v. las representaciones en las figs. 261 a 263, para los équidos, y 258 a 260, para el resto de las especies). Al mismo tiempo, los tramos que la componen tienen continuaciones o derivaciones que también sirven para una caracterización de la anatomía de los animales, así el pecho en los caballos 17 ó 20. Estos recursos de la línea de contorno los analizaremos a continuación.

Existe un juego de engrosamiento y adelgazamiento de la línea de contorno en los animales caballo 11 (lomo más grueso, como el pecho), cáprido 29 (engrosamiento en la cruz y línea dorsal), caballo 30 (engrosamiento de lomo y nalga) y caballo 33 (más difuso). La línea de contorno divergente localmente se observa en otras representaciones. Así, en ocasiones la línea de las extremidades se extiende al interior para detallar el ijar o codillo (caballo 30, cabra 29, caballo 20, incluso en el esquemático animal 17, animal 15, caballo 13, animal 12, caballo 11, animal 10, bisonte 5, caballo 6). Esta línea divergente de la del contorno determina en el interior del cuerpo del animal diversos elementos definitorios, algunos derivación de los anteriores, como una zona triangular en la parte trasera del vientre (reno 2, reno 3, macho cabrío 16, cabra 29), o en la zona delantera (reno 2, reno 3), o por lo tanto en ambas. En el caballo 20 corresponde a una línea en «M», que no es más que la unión de ambas zonas.

Las caracterizaciones anatómicas o de pelaje en el interior del cuerpo del animal son definidas linealmente: 1) vientre, mediante línea paralela a la de contorno (cabra 29); 2) mitad superior/inferior del cuerpo del animal (renos 2 y 3, asociado a las zonas ventrales), en un caso doble (reno 3); 3) interior del cuello (renos 2 y 3, va asociado al abultamiento de pelaje del pecho), pudiéndose relacionar con este convencionalismo las líneas internas en el pecho que poseen otros animales (reno 14, animal 15); 4) crinera de caballo mediante línea paralela a la de contorno (caballos 20 y 34); 5) banda crucial (caballos 33, macho cabrío 16), observándose en los caballos 20 y 34 en el nacimiento de la crinera un apéndice que bien podría corresponder a este convencionalismo, y uniéndose en el 20 con ese tramo la crinera con la línea en «M»; 6) línea entre cabeza y cuello, en el caballo 12, caballo 20, quizá en el reno 14; 7) tupé, en el oso 25; 8) contorno de oreja, en el oso 25; 9) hocico, en el oso 25;10) línea en «M» en el interior del cuerpo (caballo 20).

Otra forma de representación es la de pelaje mediante el juego de haces de líneas cortas paralelas. Sólo aparece en el caballo 20, mediante líneas cortas paralelas en el interior del vientre, cuando lo usual es que las líneas de pelaje desborden el cuerpo del animal hacia el exterior, y en el reno 21, en el pecho del animal, asociadas a la línea de contorno. Además de la caracterización lineal, existen sombreados de relleno, como en el bisonte 5 (cabeza, aunque podría ser un relleno a base de líneas), caballo 6 (cuello y pata trasera), caballo 8 (cara), caballo 13 (crinera, unida a una cruz también sombreada), caballo 33 (vientre).

En lo que respecta a los detalles anatómicos puntuales son relativamente escasos:

a) las cuatro patas por par en el caballo 11, reno 14, animal 15, macho cabrío 16, caballo 30, caballo 34. Se han realizado 3 patas en los renos 2, 3 (quizá aquí la cuarta se ha perdido, aunque ni en este ni en el anterior estas patas delanteras pudieron completarse por la existencia de un reborde rocoso), caballo 6, caballo 20, reno 21 (no muy claro), cabra 29, caballo 33. Por último, una sola pata por par en el bisonte 5, caballo 12, caballo 13, caballo 17.

b) las pezuñas sólo se representan en el reno 3 (una trasera, triangular, alargada y estilizada) y dudosamente en el caballo 11 (trasera), claramente en el caballo 20 (de forma globular, según una de las dos versiones), también dudoso en el reno 21 (trasera acabando en mancha de color) y clara en el caballo 34 (una delantera, mediante un trazo plano).

c) el ojo (realizado de dos maneras, como un trazo en el reno 2, caballo 6, animal 18, reno 14, reno 21, oso 25, ciervo 26; y como punto en el caballo 20, cabra 29 y caballo 34).

d) el hocico (caballo 8, caballo 20, oso 25).

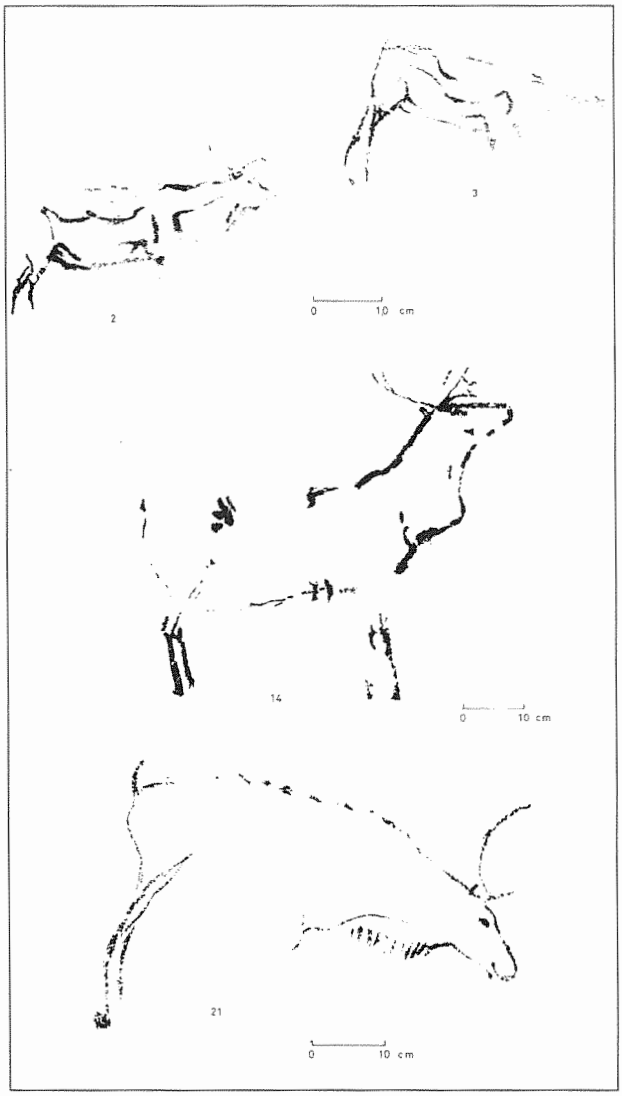
e) orejas (caballos 6 y 8, y quizá ciervo 26), o bien una por par (en el reno 2, animal 12, reno 14, animal 15, macho cabrío 16, caballo 17, animal 18, en el caballo 20 unida a la crinera, reno 21, oso 25 con doble trazo lineal).

f) la boca (reno 21).

Hay que señalar también la inexistencia de algunos convencionalismos de representación típicos de

ciertas especies representadas. Así, no se señala la crinera en los caballos 6, 8, 12, 13, 17, 30 (aunque en este caso se aprovecha un resalte de la pared para definir esa zona del animal), y posiblemente 33. En el mismo sentido está la inconcreción anatómica de lo que hemos definido como caballos y que no ostentan la característica cola larga del mismo, como en el 11, a no ser que se considere como tal los restos observables a su izquierda, que mostrarían una cola muy desarrollada que no desentona con otros supuestos équidos del santuario, o en el 30. Si aceptamos que esto es así no habría tanto inconveniente en interpretar algunas figuras realmente desmañadas como tales caballos. En algunos casos se aprovechan algunos recursos de la pared, para representar el ojo (caballo 6) o la línea de la crinera (caballo 30). Por último, el vientre se representa como una línea convexa (caballo 20, una de las representaciones más elaboradas), aunque también es disimétrico, con un tramo trasero más corto, en los caballos 11 y 30 o con una suave doble inflexión en el reno 2. Las figuras más elaboradas lo realizan de forma menos simétrica, aunque la mala conservación general de los animales impide mayores precisiones.

4. El estilo. El primer rasgo a analizar es la inconcreción espacial de las representaciones, que se



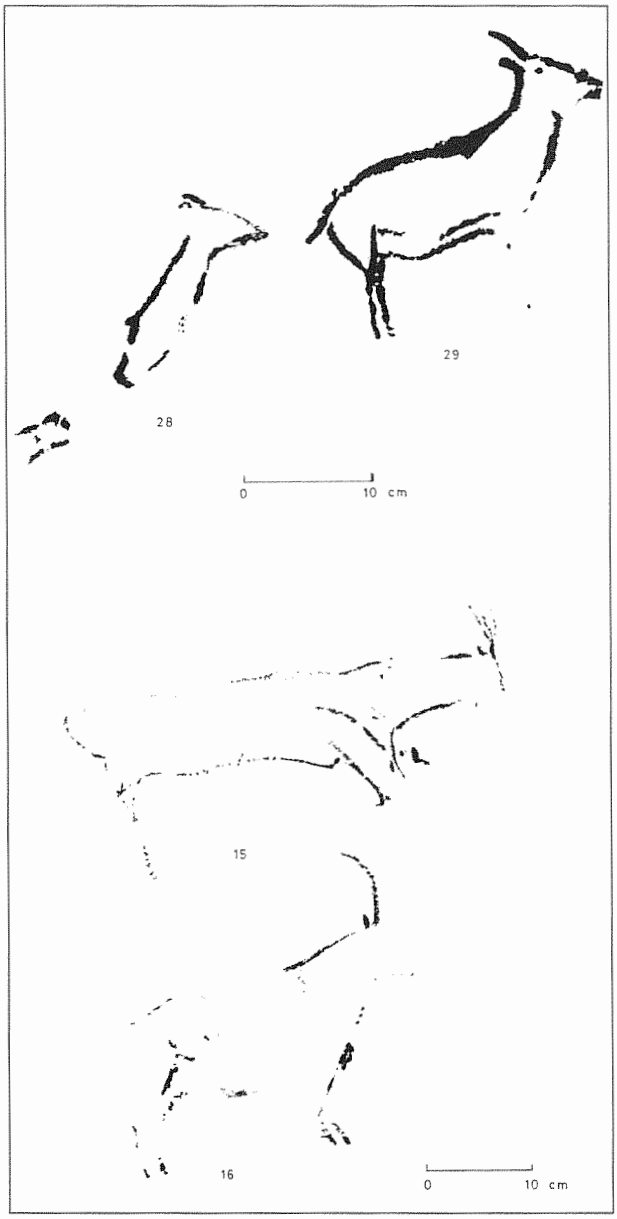
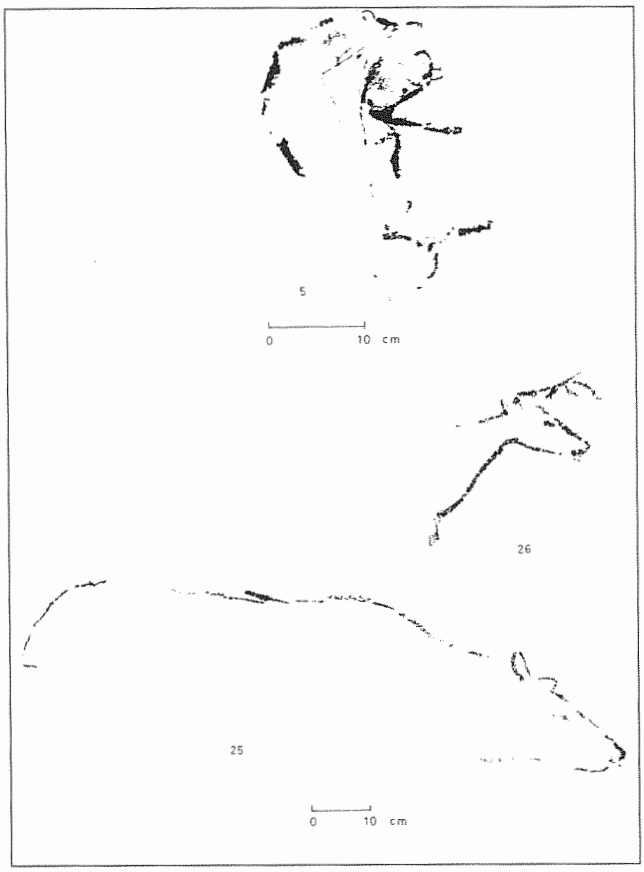


Fig. 258 (izda.): Renos de Las Monedas (Cantabria), S. Ripoll, E. 1972a.
Fig. 259 (dcha.): Cápridos de Las Monedas (Cantabria), s. Ripoll, E. 1972a.



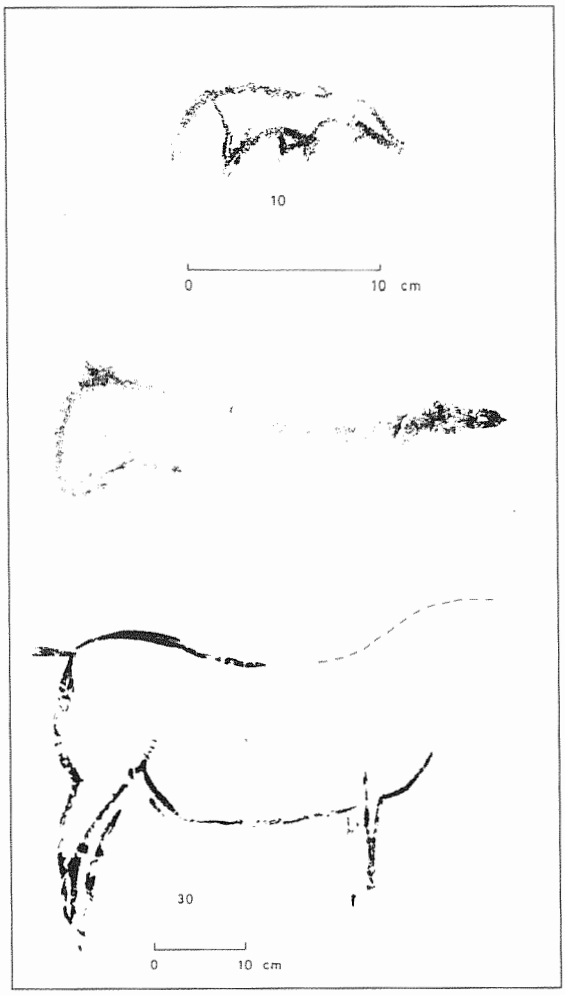
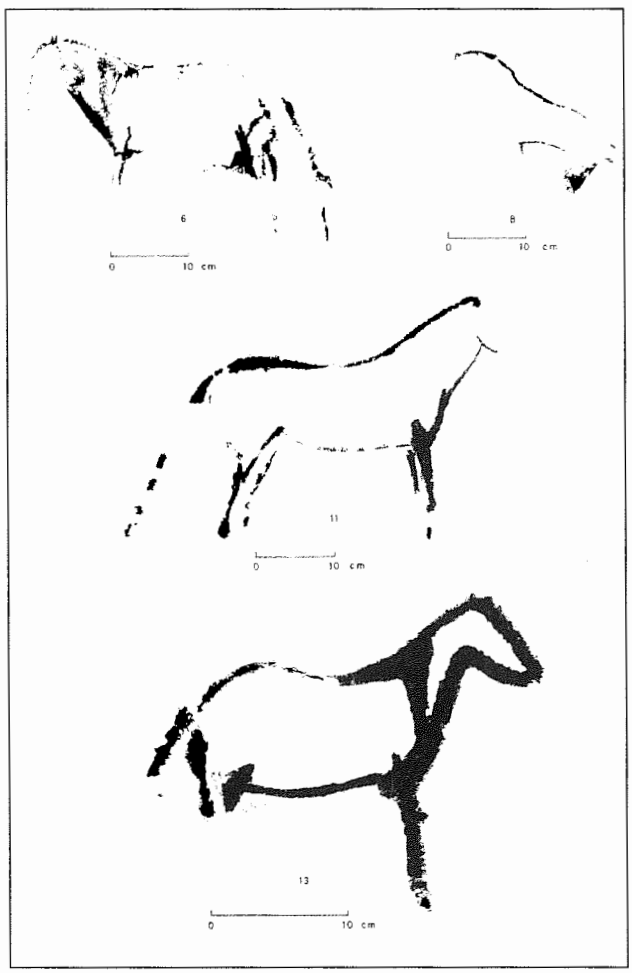


Fig. 260 (izda.): Bisonte (nº 5), cérvido (nº 26) y oso (nº 25) de Las Monedas (Cantabria), s. Ripoll, E. 1972a.
Fig. 261 (dcha.): Équidos de Las Monedas (Cantabria), (1) s. Ripoll, E. 1972a.

nos presentan deslavazadas, sin formar grupos coherentes, primando más la individualidad, como en el grupo final de Santimamiñe. Destacan en el santuario las estilizaciones de animales. En primer lugar, la inconcreción en la determinación de la especie representada es un elemento estilístico, como queda patente en el animal 10, completamente acabado e imposible de definir, o en el animal 18 (v. figs. 261, 262 y 263 para los équidos y figs. 258, 259 y 260 para el resto de las especies). Muy relacionado con el rasgo anterior es la simplificación general de las representaciones. En ellas se prescinde de la totalidad de los elementos significativos, registrándose sólo una pata por par, excepto en algunas como el caballo 30, donde aparecen las cuatro, aunque sin pezuñas. En cuanto a la caracterización concreta de los animales el primero de los elementos que podemos caracterizar es la desproporción en las diferentes partes del cuerpo del animal. Esta desproporción es evidente en una serie de representaciones, y tiene las siguientes variables:

1) Desproporción de las extremidades (generalmente patas alargadas y estrechas, como en el reno 3 (v. fig. 258), caballo 20 (v. fig. 263), reno 21 (v. fig. 258). Aunque también encontramos extremidades cortas en el reno 2 (sin considerar que en ambos renos 2 y 3 se dejan muy cortas las delanteras por la existencia del reborde de la roca que impide completarlas). Además podríamos señalar la indefinición de las extremidades pues no se detallan las pezuñas, acabándose de maneras diversas, con un trazo simple, en forma apuntada o con dos trazos paralelos abiertos, o se hace de manera muy estilizada. Las extremidades no son más que un trazo más o menos vertical (bisonte 5, caballo 13, pata delantera del caballo 17). Cuando se señala el corvejón este se adelgaza de manera significativa (renos 2 y 3, caballo 11, reno 14, caballo 17).

2) Desproporción del cuerpo, alargado y estrecho, como en el caballo 8 (v. fig. 262), caballo 12 (v. fig. 263), reno 14, animal 15, cáprido 28, animal 36. Como excepción, quizá por el forzado lugar que ocu-



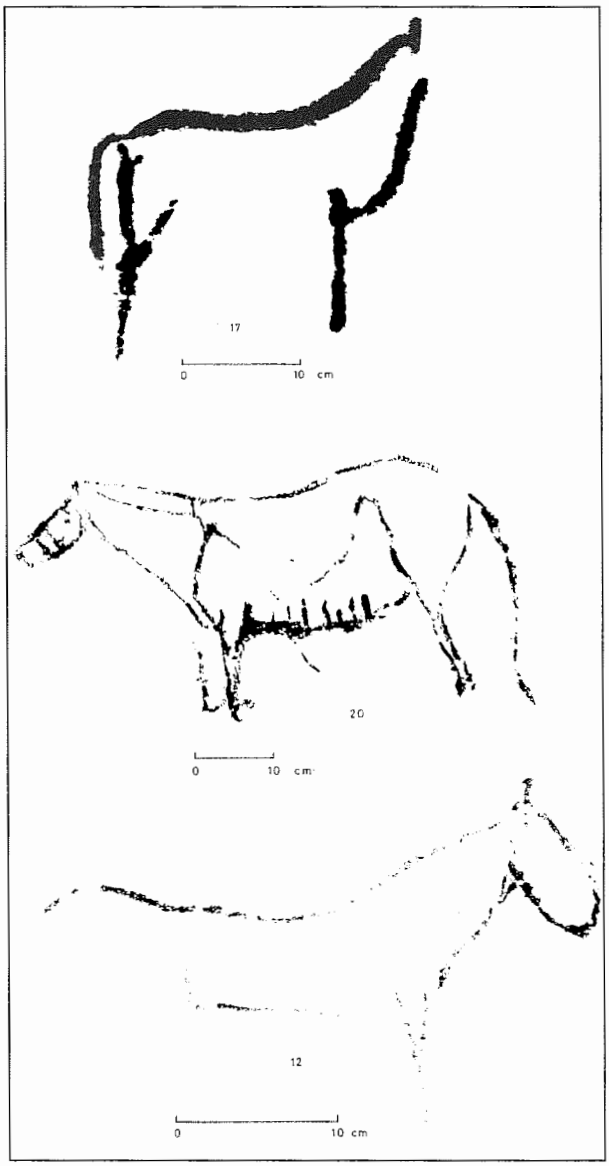


Fig. 262 (izda.): Équidos de Las Monedas (Cantabria), (2) s. Ripoll, 1972a.
Fig. 263 (dcha.): Équidos de Las Monedas (Cantabria), (3) s. Ripoll, 1972a.

pa, encontramos un cuerpo excesivamente corto en el reno 21 (v. fig. 258).

3) Cabeza notablemente desarrollada frente al resto del cuerpo, en el bisonte 5 (v. fig. 260), caballo 8 (v. fig. 262), caballo 12 (v. fig. 263), animal 36.

4) Relacionable con el primero es el alargamiento de la cola (presente en aquellos animales que la concretan, aunque resulta sorprendente que el caballo 30 tenga una cola corta), como en el caballo 6 (v. fig. 262), animal 10 (v. fig. 261), caballo 20 (más larga que la pata trasera, v. fig. 263), o en el animal 33 o caballo 34 (donde excede con mucho a la pata trasera). Sólo los caballos 13 y 17 tienen un desarrollo de la cola proporcionado.

En fin, entre las inadecuaciones de la figura animal destaca la representación de la línea ventral en sentido cóncavo en vez de convexo (animal 10, animal 12, posible équido, v. fig. 263), al estilo de la cabra 43 de Santimamiñe-4, que hemos interpretado de un momento avanzado (v. fig. 231). Por último, quisiera analizar otro elemento relacionable con el estilo en general. La existencia de figuras con desproporciones tan evidentes nos indica claramente la inexistencia de un boceto previo realizado en la pared. Una prueba de lo mismo estaría en la no terminación del tren delantero de los renos 2 y 3. Si hubiera existido un esbozo previo se habrían adecuado de mejor manera en ese espacio para realizarlas de cuerpo entero. En este sentido conviene recordar que son de las pocas figuras que reúnen una serie de líneas de modelado interno.

Nº	Forma	Detalles perdidos	Long. (cm)	Nº	Long. (cm)
2	Cuerpo entero/ 3 extremidades	lomo, cabeza	36,8	28	11,7
3	Cuerpo entero/ 3 extremidades	cabeza	33,15	10	12,3
5	Cuerpo entero/ 2 extremidades	dorso	30,86	33	18
6	Cuerpo entero/ 3 extremidades	—	39,1	8	23,04
8	Cabeza, cuello y línea dorsal	—	23,04	13	25,7
10	Cuerpo entero/ 3 extremidades	—	12,3	29	26,4
11	Cuerpo entero/ 4 extremidades	cabeza	39,5	26	27,1
12	Cuerpo entero/ 2 extremidades	nalga, pata trasera	33,5	16	27,8
13	Cuerpo entero/ 3 extremidades	patas	25,7	17	28,19
14	Cuerpo entero/ 4 extremidades	línea dorsal	63	5	30,86
15	Cuerpo entero/ 4 extremidades	—	42,6	3	33,15
16	Cuerpo entero/ 4 extremidades	nalga, cabeza	27,8	12	33,5
17	Cuerpo entero/ 2 extremidades	cabeza, vientre	28,19	2	36,8
18	Cabeza, cuello y dorso	—	s. e.	6	39,1
20	Cuerpo entero/ 4 extremidades	—	s. e.	30	39,1
21	Cuerpo entero/ 3 extremidades	vientre	s. e.	11	39,5
25	Cabeza, cuello, línea dorsal y nalga	—	106,4	15	42,6
26	Cabeza y cuello	—	27,1	34	43,5
28	Cabeza y cuello	—	11,7	36	46
29	Cuerpo entero/ 3 extremidades	pata delantera	26,4	14	63
30	Cuerpo entero/ 4 extremidades	cabeza, pata	39,1	25	106,4
33	Cuerpo entero/ 3 extremidades	—	18	18	s. e.
34	Cuerpo entero/ 4 extremidades	vientre	43,5	20	s. e.
36	Cabeza, cuello, línea dorsal y nalga	—	46	21	s. e.

Cuadro 33: Convencionalismos de la forma y formato (con los animales ordenados por número correlativo, a la izda., y de menor a mayor, a la dcha.) en Las Monedas (Cantabria). S. E. = sin datos.

5. Otras variables. A) El proceso gráfico. Es especialmente dificultoso de reconstruir por la escasa relación que se observa entre las figuras, cada una independiente del resto. Con todo, observamos que ciertos grupos de signos parecen superponerse a los paneles de figuras y nos podrían indicar momentos posteriores. Así en los signos superpuestos al oso 25 y ciervo 27 y también al caballo 30. Existen también algunas superposiciones en el grupo formado por el reno 14 y el cáprido 16. Más precisiones resulta difícil de establecer.

B) La forma: el acabado. En el cuadro 33 observamos cómo las figuras se detallan en general en su totalidad (18 de un total de 24), es decir de cuerpo entero y con las cuatro extremidades, si bien en algunos casos sólo se han conservado tres, pues todo el conjunto está muy deteriorado (no consideramos el grado de detalle de esas figuras «completas», ciertamente desigual). Hay 7 animales con cuatro extremidades, 8 con tres, 3 con dos. En cuanto a las fórmulas de figuras incompletas, son menos abundantes y resulta difícil en algunos casos decidir si son buscadas a propósito o son consecuencia de una conservación deficiente. La más sencilla, cabeza con cuello, se reconoce en dos figuras; cabeza, cuello y dorso los observamos en otras dos (si bien en una de manera incompleta); cabeza, cuello, dorso y nalga igualmente en otras dos figuras.

C) El tamaño de las representaciones. Realizaremos la comparación entre aquellas representaciones en que se detalla al menos la línea cérvico-dorsal en su totalidad, que se puede considerar la trama fundamental de la figura (v. cuadro 33). Considerando estas figuras observamos que el formato varía entre 12,3 cm. de la rep. 10 y los 106,4 cm. de la rep. 20. Sin embargo, si consideramos aparte esta última figura, el oso, el tramo oscila entre 12,3 citados y los 63 cm. de la rep. 14. Desde este punto de vista la representación del oso destaca sobre el resto claramente por su tamaño, cuestión que debe interpretarse como una gradación buscada a propósito del tamaño de las figuras: las más importantes se realizan en formato mayor. A decir verdad, la rep. 14 es inusualmente grande, pues el resto se encuentran en el tramo comprendido entre 12,3 y 46 cm. en una secuencia homogénea y completa: 2 figuras comple-

tas de menos de 20 cm.; 5 entre 20 y 30 cm.; 7 entre 30 y 40 cm.; 3 entre 40 y 46 cm.

El intervalo más característico se situaría entre 18 y 46 cm. y especialmente entre 25,7 y 43,5 cm. que corresponde a la secuencia más homogénea y numerosa. Podemos proyectar el estilo de las representaciones sobre esa escala de tamaños en búsqueda de alguna significatividad y compararlo con los otros santuarios estudiados, especialmente con Santimamiñe. En este último caso hemos observado una cierta correlación entre el formato pequeño y las figuras más estilizadas que interpretamos de un momento más tardío. El formato de la fase dos estaría entre 32,5 y 42,5 cm. y el de la fase 4 entre 13 y 27,5 cm. (si bien existen excepciones a la norma, que se han detallado anteriormente). Por otra parte el formato de Covalanas y Areatza es claramente mayor. Así, entre las ciervas oscila usualmente entre 45-117 cm. y 47-103 cm., respectivamente, existiendo figuras de mayor tamaño aún.

En cuanto a Las Monedas, es más aventurada una consideración de fases, pues en general el grado de realismo de las representaciones, comparándolo con Santimamiñe es menor y el realismo está filtrado en la casi totalidad de las representaciones, tanto en los detalles como en las proporciones de las figuras. Parece notarse una cierta identificación entre las representaciones pequeñas y la estilización (reps. 10, 33, 8 y 13) y un mayor realismo entre las representaciones mayores (11, 15, 14, 25), aunque entre estas aparecen otras más sumarias (34, 36). En el resto del intervalo se mezclan las sencillas y estilizadas con las relativamente más realistas, lo que parece mostrarnos una mayor homogeneidad que en Santimamiñe. Con todo, hay que señalar que hay ciertos condicionamientos que pueden determinar el formato y que se nos escapan, como el marco donde se realizan y las figuras preexistentes, y que pueden trastocar un gusto previo hacia un determinado tamaño. Por ello, se entiende que el formato en sí no tiene un valor discriminatorio, pero sí una cierta relevancia si se une con otros rasgos significativos.

6. Conclusión. Las representaciones de las Monedas tienen una serie de rasgos que también observamos en Santimamiñe 4, en la última fase del santuario, aunque en general se alejan de los observados en el resto de las fases de Santimamiñe (1-3). Es decir, lo más cercano a las figuras realistas, proporcionadas, detalladas y en posición flotante de Santimamiñe son la pareja de reno y caballo o algunas figuras aisladas de Las Monedas, como el oso. En general, en las figuras del santuario aparecen una serie de rasgos que podemos decir herederos del pasado, como un cierto realismo en la representación, que coexiste con desproporciones acusadas, una serie de detalles anatómicos mostrados mediante sombreados o rayados que sin embargo están simplificados y también una simplificación general de detalles, por ejemplo en las patas. Es desde este punto de vista más moderno que Santimamiñe, a nivel global. Por otra parte, el colectivo de Santimamiñe correspondiente a la fase 4 es muy inferior al de Las Monedas y aunque la relación es estrecha resulta difícil establecer mayores precisiones. Sí señalaría como característico que los animales son en una proporción importante inclasificables, o difícilmente identificables. Por ello, parecería observarse un proceso en Las Monedas con figuras crecientemente más irreconocibles, aunque es necesario un estudio espacial de los diferentes tipos atestiguados desde el punto de vista estilístico. A nivel general en los temas también observamos un rasgo de modernidad, la aparición del reno. Otros rasgos del santuario son la inexistencia de composiciones complejas, la dislocación espacial de las figuras y la diversidad de temas representados, no apareciendo especies más numerosas que otras.

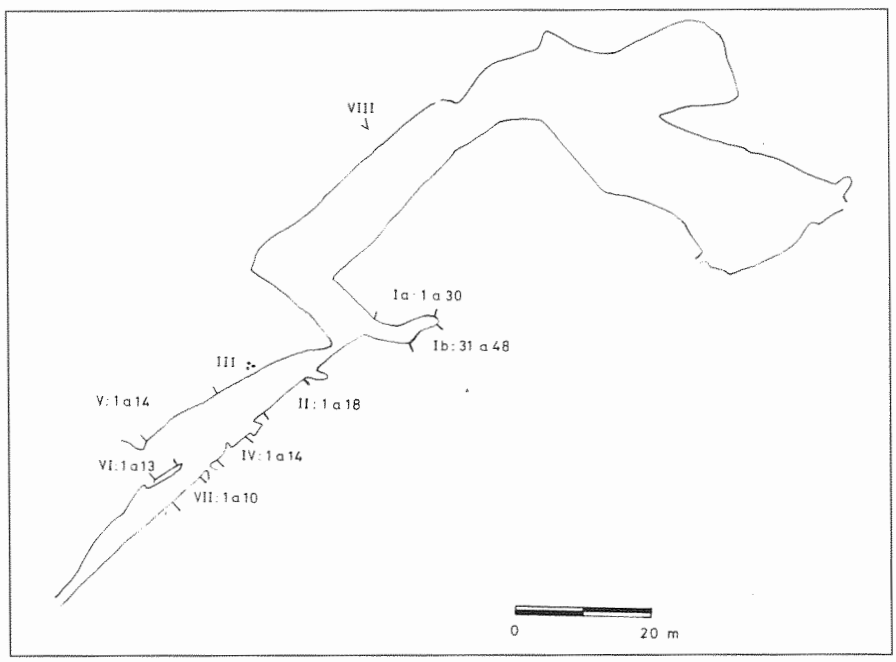


Fig. 264: Plano de la cueva de Altxerri (Gipuzkoa), s. Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976.

Especie	Número	% del total	% sobre identificables
Bisontes	47	48,95	59,49
Renos	6	6,25	7,59
Cabras	5	5,2	6,32
Caballos	4	4,16	5,06
Peces	3	3,12	3,79
Uros	2	2,08	2,53
Antropomorfos	2	2,08	2,53
Ciervos	2	2,08	2,53
Zorro	1	1,04	1,26
Bóvido	1	1,04	1,26
Cierva	1	1,04	1,26
Sarrio	1	1,04	1,26
Saiga	1 (dudoso)	1,04	1,26
Liebre	1	1,04	1,26
Ave	1	1,04	1,26
Serpiente	1	1,04	1,26

Cuadro 34: Especies representadas en la cueva de Altxerri.

4.2.3 LOS PARENTESCOS PARIETALES CANTÁBRICOS (2): ALTXERRI

1. Los temas. Desde el punto de vista temático y dada la compartimentación del santuario en grupos de figuras bastante numerosos (v. fig. 264) podríamos considerar a diversos paneles como principales y compararlos entre sí y con los de otras cuevas. Así el panel IV, con una cierva enmarcando a bisontes, como ocurre en Altamira y en Ekain (aquí con caballos) o Tito Bustillo (aquí con renos). En un total de 96 representaciones de animales, no identificables son 17 (17,7%) e identificables 79 (82,29%).

Si abordamos los temas por especies representadas (v. cuadro 34) un primer rasgo relevante a considerar es la alta proporción de animales no identificables (17,7%), lo que nos puede indicar claramente un momento evolucionado. En Rouffignac de un total de 231 animales sólo 1 es indeterminado (0,43%), (Barrière, Cl. 1982, 150). Esta proporción va aumentado en los santuarios de Santimamiñe (6,52% de no identificables) y Las Monedas (35,42%). Por ello y aceptando que existe un proceso en la historia de las obras artísticas paleolíticas podemos considerar que en estos datos generales observamos una proyección de un proceso en la etapa final del arte paleolítico hacia una mayor estilización de las representaciones figuradas, es decir, hacia la abstracción. Naturalmente este proceso se constata internamente en esos santuarios en figuras y grupos adscribibles a momentos más evolucionados que el resto de las figuras de los mismos. Así, si efectuamos una comparación con santuarios terminales, observamos que existe una geometrización asociada a una estilización de los animales, proceso que se puede observar también en algunas otras obras mobiliares muy evolucionadas.

En la caracterización de lo representado es también relevante observar si se ha buscado expresamente la representación sexual dentro de cada especie realizada o en general. Para ello podemos considerar caracteres sexuales principales o secundarios. El sexo expresamente sólo se ha realizado en 13 animales de un total de 96 representaciones animales, el 13,5%, frente a un 10,85% de Santimamiñe, 5 de 46 figuras de animales, sin contar las dudosas. Estos datos dan pie a plantear también si no es un signo de modernidad. En el caso de Niaux, se señala que no hay ninguna representación que lo exprese explícitamente (Vialou, D. 1982a, 42).

2. La zonificación del santuario. Desde el punto de vista de la realización de las representaciones se divide en 8 grupos, de los cuales se han estudiado 7 (323). Sin embargo es necesario interpretar el santuario para determinar si se han realizado los ocho con la complejidad que ostentan en la actualidad o si son el resultado de diversos tiempos. Para ello hay que plasmar los diversos rasgos definitorios de las representaciones (técnica, estilo,...) en el espacio de la cueva.

3. La técnica. Los grupos Ia y Ib, subdivisiones del I por encontrarse en paredes opuestas, tienen diversas particularidades de interés. La primera, la realización técnica a base de grabado en el que se han realizado la totalidad de las figuras. Sólo hay un cuarto trasero pintado y restos de pintura en otra figura, entre 37 figuras. En el grupo 2 hay 14 figuras de animales, alguna de difícil atribución, entre las que 10 están primariamente pintadas, algunas completadas con grabado, y 4 grabadas, una de las cuales asocia la pintura. El grupo 3 está compuesto por una sola representación, pintada. En el grupo 4 hay 12 animales, de los que 8 están preferentemente pintados y 4 grabados, aunque el grabado completa a la pintura en bastantes casos, como rayado de fondo o rayado interno de pelaje, y la pintura al grabado en uno de los casos. El grupo 5 lo componen 12 animales, de los que 11 están pintados y 1 grabado. El grupo 6 lo forman 10 animales, 5 pintados y 5 grabados. Finalmente, el grupo 7 lo dividimos en dos, 7a y 7b. El 7a com-

(323) Como hemos señalado anteriormente, en el estudio de Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976 se omitieron algunas representaciones y por ello mis consideraciones no son todo lo completas que quisiera. Así, se observa en la op. cit., p. 12 que se recoge en el plano el gran bisonte rojo del grupo VIII, luego no descrito ni reproducido en el repertorio sistemático (v. fig. 264). En Altuna, J. 1996, se recopila finalmente ese grupo de la «Galería superior» y otras figuras de un nuevo grupo de la sima (dos bisontes).

prende 7 figuras, 6 pintadas y 1 grabada. El 7b, dos figuras, ambas grabadas. Finalmente, el 8 aparece en un enclave muy distinto, en un nivel de galerías superior, interpretándose parte de otro conjunto (Altuna, J. 1996). En suma, se observa una zonificación técnica del santuario, con un peso claro de los grabados en los grupos Ia y Ib y una complementariedad de pintura y grabado en los restantes, donde el grabado aparece con carácter subsidiario. En suma, por grupos observamos que en el primero son predominantes los grabados, en otros tres las pinturas y en dos más se equilibran pinturas y grabados. Esta distinción técnica en el espacio puede ser reveladora de otras cuestiones aunque por el tipo de documentación conocida se hace imposible profundizar en esta cuestión.

Recursos técnicos. Para el estudio de los recursos técnicos expresivos aplicados a los animales de la cueva hemos considerado las soluciones adoptadas en el caso del modelado del bisonte (v. ap. 4.3.5, p. 427). En general, en cuanto a la manera en que se aplican las técnicas de expresión conviene citar la realización de los campos rayados, más o menos ceñidos a las figuras animales, y la preparación del soporte (suavizado de la superficie). El rayado de enmascaramiento parece un recurso expresionista por definición porque sugiere el cuerpo del animal que en sí es algo inconcreto, determinado por algún rasgo, como la cornamenta o un fragmento de línea dorsal. En Santimamiñe encontramos algo relacionable con esta aplicación técnica, en un rayado que se escapa de la línea de contorno en la giba del bisonte 31 (v. fig. 208, p. 321) y que cubre también una parte sustancial del cuarto delantero, paralelo sugerido con anterioridad (Barandiarán, J. M. 1964a, 105).

4. El estilo: la estilización de las representaciones. Para considerar el estilo de un colectivo de figuras debemos abordar el grado de realismo de cada representación y de todo el colectivo. Para determinar si una figura es realista constatamos en primer lugar la proporción de las diversas partes de la anatomía del animal y su integración en la totalidad del mismo y también el acabado o la concreción de los diversos detalles anatómicos. Este último aspecto incluye también la manera en que se determinan zonas anatómicas o de pelaje mediante convenciones de representación o sombreados. Si consideramos el estilo en general debemos observar que hay una serie de representaciones nítidamente realistas en el santuario, frente a otras claramente estilizadas y que no se identifican con ninguna especie concreta (v. figs. 265 y 266). Aunque el estudio espacial de las variables de cada representación y de los diversos grupos no se ha realizado y excede con mucho los propósitos de esta investigación no dejamos de señalar su necesidad para comprender el proceso de construcción del santuario.

En lo que respecta a la cuestión planteada, señalaríamos la coexistencia de figuras realistas y esquematizadas en varios grupos, como en el VII (figuras VII-1 a VII-7 pues las dos siguientes deben considerarse de un grupo distinto y cerrado en sí mismas), por ejemplo, donde el ciervo VII-3, aunque reducido a cabeza/cuello y línea dorsal es una figura realista en el trazo de contorno y en la colocación de ciertos elementos como las orejas y la cornamenta, coexiste con representaciones desproporcionadas e incompletas. Lo mismo puede decirse del grupo formado por los grabados Ia-6 a Ia-13, si comparamos el reno 12, la más realista representación del santuario, con la totalmente inconcreta y desproporcionada rep. 10. En cuanto a los sombreados que detallan elementos concretos de la anatomía de los animales se pueden hacer diversas consideraciones. En primer lugar vamos a tener en cuenta a los animales distintos del bisonte pues a esta especie se le dedica un apartado especial más adelante.

A) La línea de contorno. La línea de contorno puede ser simple o compuesta, es decir formada por múltiples trazos paralelos a menudo yuxtapuestos que la engruesan de manera acusada. Además, formada por trazos cortos paralelos perpendiculares al contorno, en una representación clara del pelaje. Otra variante es que los trazos cortos se entrecrucen entre ellos. Se observa en la cueva que la línea simple puede ser también desflecada, con un instrumento que produce simultáneamente diversos surcos, como en la liebre Ib-47. Además, aparece la línea de contorno engrosada mediante trazo múltiple paralelo yuxtapuesto, en el cuello de la cabra Ia-9. También constatamos la línea de contorno mediante trazos cortos paralelos, en la cola del zorro Ia-13, en toda la línea dorsal del macho cabrío Ib-34, en el pecho del reno VI-5 y quizá también en el pecho del reno VI-7. Finalmente constatamos la línea de contorno mediante trazos cortos paralelos entrecruzados en el pecho del reno Ia-12 y en el cuello del saiga Ia-23.

B) Los sombreados internos. La manera más sencilla es delimitar un área concreta de manera lineal, como ocurre en la zona posterior del vientre en el macho cabrío Ib-34 o sugerir un cambio mediante una línea simple, como entre la cruz y el vientre del reno Ib-36. Se delimita también el vientre mediante una línea paralela a la del contorno en los renos VI-5 y VI-7. Los sombreados internos se componen de bandas de trazos cortos paralelos, generalmente reducidas en número, a una sola banda, como en el zorro Ia-13, ocupando el espacio entre la línea dorsal y el vientre; en las cabezas de los renos Ia-12 y VI-7, entre el ollar y el ojo; o bajo la línea dorsal en el reno VI-5. Estos trazos a veces se transforman en una línea ondulada o mejor quebrada que ocupa el

tronco del animal, justo encima del vientre como en el bisonte Ia-4 o en el macho cabrío Ib-34 y todavía con más claridad en el reno VI-7. También forman un haz de líneas paralelas encima del vientre, como en el animal indeterminable Ia-10. Igualmente, se puede concretar una zona triangular en la parte posterior del vientre, como en la cabra Ia-9, mediante rayas paralelas entrecruzadas. Otro sombreado es el de delimitación de la parte inferior de la cabeza en los cérvidos, como ocurre en el ciervo VII-3, con dos haces de líneas paralelas entrecruzadas, uno por la parte inferior de la cabeza y otro hacia el cuello, sombreado frecuente en los cérvidos grabados del cantábrico.

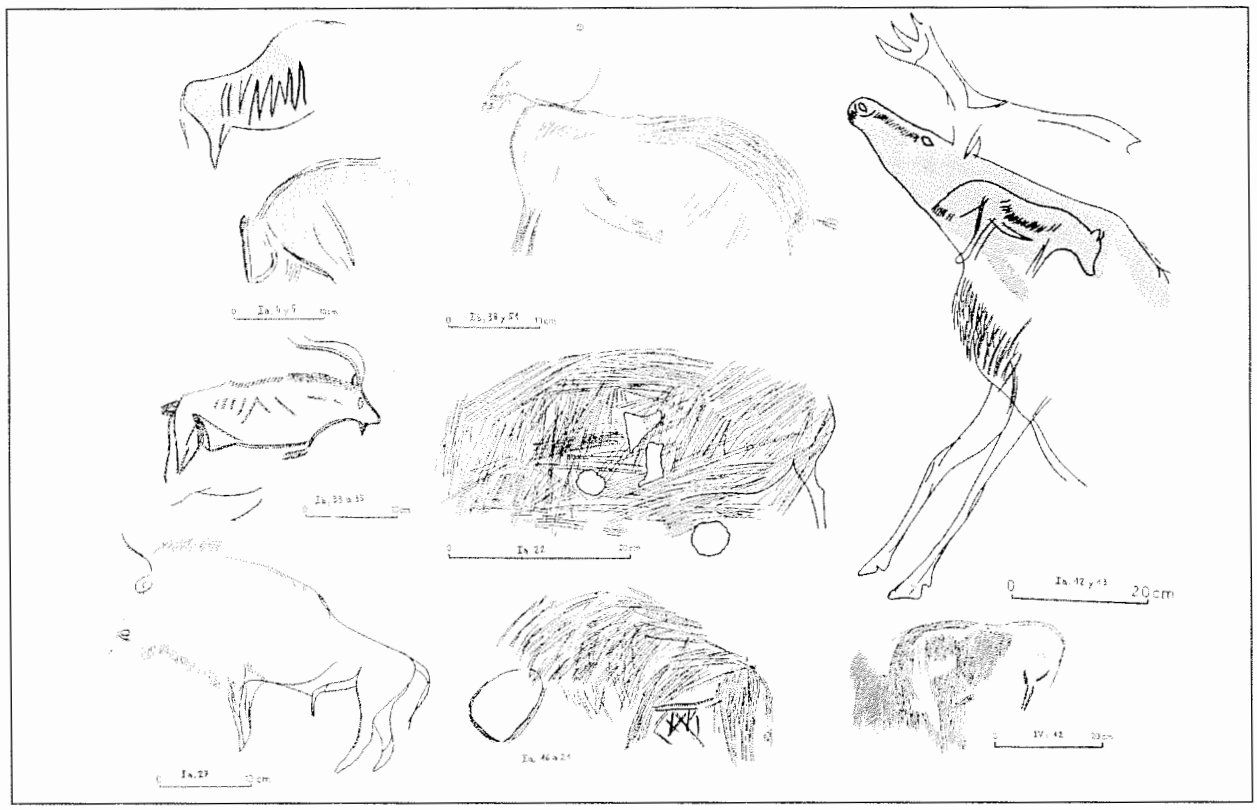
C) La inconcreción de las extremidades, convenciones de la forma. En la cueva se constatan diferentes fórmulas para representar al animal, no sólo de cuerpo entero sino también reducido a alguna zona característica, particularmente la cabeza con el cuello. Existen 11 prótomos de animales, el 11,4% del total de animales y el 13,9% de los identificables. Respecto a las extremidades, se han trazado en 65 animales. Esto supone el 73% del total del colectivo de animales (96), descontando los 7 que corresponden a peces, antropomorfos y pájaro. Pero son el 90% de los animales identificables (79), con la misma corrección. Todo esto considerando que algunas figuras se encuentran mal conservadas y aunque a veces sólo se insinúan las patas entre una maraña de líneas. En conjunto, en Altxerri sólo se representan las pezuñas de los animales en 7 ocasiones, el 8,8% de los animales identificables y el 10,76% de los que ostentan patas. Las patas que se acaban en «V» en 26 animales (32,9%) y en otras 12 ocasiones los trazos de las patas no se cierran (15,18%). Por lo tanto, en el 48% de los casos se resuelve esta caracterización anatómica de forma inconcreta.

Si lo comparamos con una cueva bien documentada como la de Rouffignac se puede extraer alguna conclusión significativa. En ella de 84 animales que poseen patas 41 detallan alguna terminación (casco, pezuña,...), el 48,8%, aunque representan sólo el 17,8% de los animales identificables del santuario (Barrière, Cl. 1982, 168-169). Como se puede observar el grado de terminación de las representaciones en Rouffignac es notablemente mayor, diferencia que podría encubrir la realización de ambas cuevas en momentos distintos. Por otra parte, en 13 animales de Altxerri se ha realizado doble pata por par (20% de los que tienen extremidades), de los que en 6 se detallan las pezuñas (46,15% de los que tienen las cuatro patas). Por lo tanto, de 7 figuras con las cuatro patas, 6 tienen representadas las pezuñas, en esos casos mostrando una clara intención de completar las representaciones. En la misma línea en Rouffignac (op. cit., p. 168), 14 animales poseen cuatro patas (16% de los que poseen extremidades, 87 en total), de los que 10 ostentan pezuñas (71,14% de los que poseen el doble tren) (324).

D) El estilo general. Son las figuras de Altxerri realistas pero este realismo está filtrado o determinado, cambiado, por una serie de elementos. Entre ellos por la desproporción creciente de las representaciones a causa del esquematismo del modelado interno de los animales (v. figs. 265 y 266) . Así, el juego de haces de líneas cortas paralelas se observa sólo en ciertas figuras, como en el reno Ia-12 y en el zorro Ia-13, o la línea de contorno mediante trazos paralelos en las mismas figuras citadas. Pero está simplificado al máximo, ya que no se repiten, como es usual en representaciones del Magdaleniense avanzado para modelar el cuerpo de los animales. Incluso los trazos se desarrollan con una mayor libertad, componiendo una especie de línea en zigzag, más o menos rudimentaria. También cuando se solapan varios sombreados, como en los renos VI-5 y VI-7, cada zona anatómica tiene una solución distinta. Este proceso de transformación del realismo de las representaciones se lleva hasta sus últimas consecuencias pues se sugieren cosas que no pueden ser fehacientemente interpretadas o identificadas, tanto enmascarando a la realidad, campos rayados con alguna determinación concreta anatómica, como transformándola, animales con silueta clara pero de especie no identificable. El estilo lo podemos examinar mejor en el comentario de algunas representaciones concretas, como la cabra Ia-9 y los renos VI-5 y 7. Si nos atenemos únicamente al grabado es porque las pinturas no tienen todavía una documentación suficiente como para realizar un análisis en profundidad.

La cabra Ia-9 (v. fig. 266) es una figura retrospiciente, fórmula sin duda original aunque conocida en el Cantábrico en momentos anteriores. Tiene una cierta complicación pues si la línea de contorno es lineal en el cuello ostenta trazo múltiple. Delimita el ijar con un sombreado a base de rayas paralelas que se desarrolla en paralelo a la línea ventral. Representa ciertos detalles como los dos cuernos, oreja, ojo o corvejón, siendo de esta manera una figura relativamente complicada. Sin embargo, las simplificaciones son evidentes pues aprovecha el contorno de la roca para no realizar las patas delanteras, no determina las pezuñas en ninguna de las dos traseras, que se dejan con los trazos abiertos; el corvejón y la nalga se expresa de manera inconcreta y la línea dorsal no marca la ondulación del lomo. Por fin, los cuernos están en vista semifrontal, el ojo en el centro de la cabeza, en vez de desplazada hacia la frente, y la cabeza misma está simplificada en una forma triangular ovalada.

(324) En los recuentos de Barrière, Cl. 1982, 168-169, se muestran dos cifras diferentes de animales con patas, respectivamente 87 y 84.



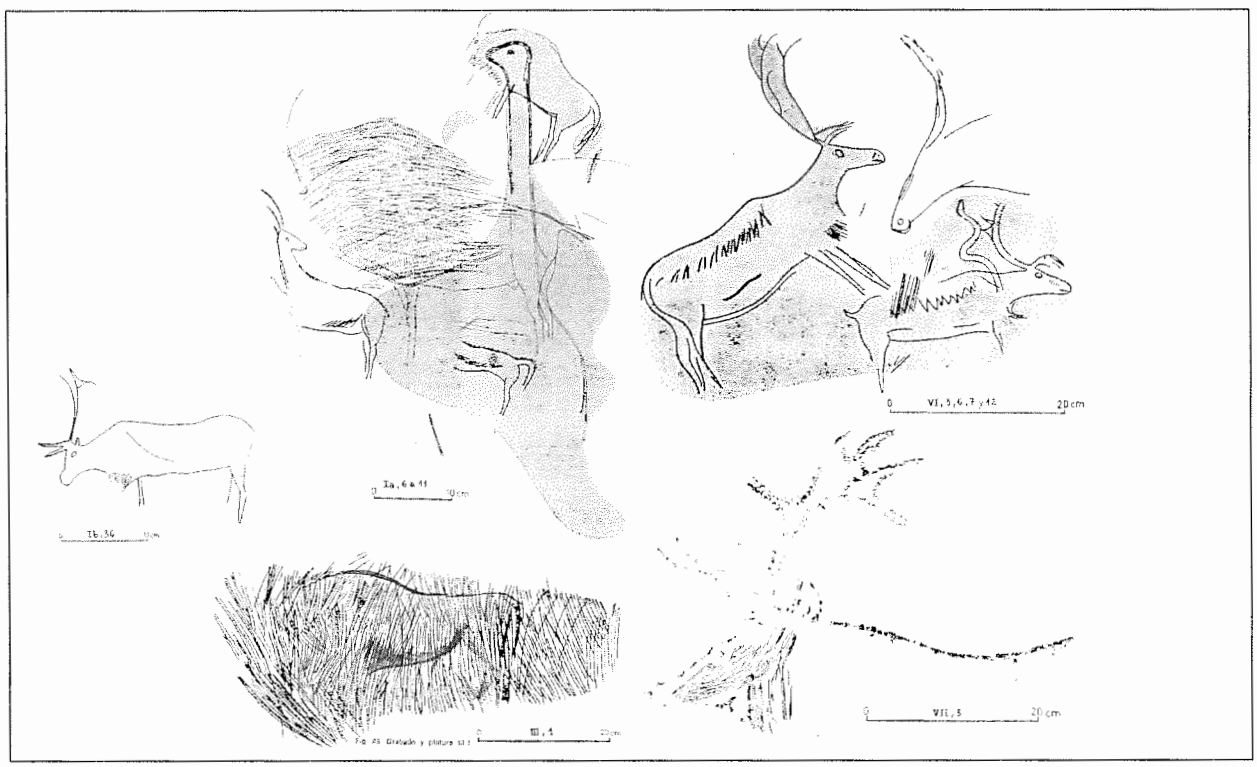


Fig. 265 (sup.): Representaciones de la cueva de Altxerri (1), s. Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976.
Fig. 266 (inf.): Representaciones de la cueva de Altxerri (2), s. Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976.

En los renos VI-5 y VI-7 (v. fig. 266) observamos caracteres semejantes, y creemos que estos rasgos pueden ser extrapolables a la mayor parte de las representaciones grabadas del santuario. Así, ostentan un cierto modelado por la plasmación de rayados de pelaje, en el pecho o en las bandas del interior del cuerpo e incluso por la representación de color diferenciado, como en la línea ventral. Y también otros detalles anatómicos concretos si bien no resueltos de manera natural. Sin embargo, los rayados de sombreado se estereotipan, cambiándose a una línea quebrada, como en el reno 7. Además, la simplificación de ciertos elementos es evidente, como en las extremidades, abiertas o acabadas en punta; en la forma de la cabeza, genéricamente ovalada, lejos de las flexiones modelantes del ciervo VII-3 de la misma cueva; en el ojo grande y redondeado, si bien de manera real cercano a la línea de contorno; en la boca, reducida a un trazo que no cambia el contorno de la cabeza. Hay también un filtrado de detalles, como el ollar que falta en la rep. 7. La simplificación es patente en la cornamenta arboriforme del 5 y en la inexistencia de puntas secundarias en el 7, así como en la disposición general de la misma en los dos animales.

De la comparación entre un santuario como Rouffignac y Altxerri podemos extraer algunas conclusiones de interés. Los santuarios clásicos, como Rouffignac y Niaux repiten unos ciertos modelos ajustándose con claridad a los mismos. En Altxerri esos modelos se reconocen en el trasfondo de las representaciones pero los ejecutantes de las figuras van más lejos, disolviendo ese realismo en busca de una mayor expresividad, disolviéndose la forma en el mensaje de las representaciones (325). Proyectar esta cuestión en el espacio y también las diversidades observadas en el santuario, aun dentro de la uniformidad de estilo del mismo, escapa a esta investigación aunque sería relevante pues este conjunto se coloca de puente entre el realismo del Magdaleniense medio/superior y el esquematismo del Magdaleniense final/Aziliense, como Las Monedas, donde el proceso es más moderno y va más lejos aún.

E) Criterios de periodización. Se trata de arbitrar una serie de rasgos de análisis a partir de la zonificación de temas, técnicas y estilo, ya que de la coexistencia de figuras plenamente realistas con otras totalmente esquemáticas se puede inferir a priori la existencia de momentos distintos. Además, el hecho de existir dos repertorios técnicos distintos, grabados y pinturas, permite también una comparación más relevante. El primer rasgo a considerar es la coexistencia de grabado y pintura y sus implicaciones estilísticas respectivas. En este sentido destaca en primer lugar la coexistencia en algunos grupos de ambas técnicas que me propongo interrelacionar. Así, en el grupo 2, con pinturas, donde el grabado completa a las mismas. De esta manera, se podrían relacionar estilísticamente grabados y pinturas, como el bisonte grabado Ia-27 y el bisonte pintado III-1. Desgraciadamente, la documentación conocida impide profundizar en esta cuestión.

(325) Naturalmente al margen de la proyección que tiene en el estilo la peculiar manera de trazar las figuras que tenga cada colectivo de realizadores, que también se proyecta en las representaciones, aunque no sea reconstruible.

4.3 LOS CONVENCIONALISMOS DE MODELADO Y ANATÓMICOS EN LAS REPRESENTACIONES DEL BISONTE EN EL ARTE PALEOLÍTICO

En las representaciones de animales del arte mueble se han determinado una serie de detalles «...de representación del ojo, de la crin y de los movimientos del pelo...» típicos de los Magdalenienses IV y V, constatándose también que en los bisontes se representa «... una línea diagonal que parte del codo para alcanzar la raíz de la cola...» (Leroi-Gourhan, A. 1968a, 113-114). El hecho de que estos ejemplos de modelado se observen en los conjuntos parietales de Altamira, Le Portel o Niaux ha llevado incluso a establecer una relación cronológica entre el arte parietal y el mobiliar. De ahí la trascendencia de estudiar los convencionalismos de representación en el bisonte para profundizar en el conocimiento de Santimamiñe. Respecto a esta consideración hemos de convenir que los modelados más típicos, por más desarrollados, sólo aparecen en proporción pequeña dentro de los grandes conjuntos, como hemos constatado con anterioridad. En todo caso, y dado que tienen un grado de significatividad especial por ser típicos del estilo en que se realizaron las representaciones, vamos abordar expresamente esta cuestión.

Al considerar la manera en que fueron realizados formalmente los animales en el arte paleolítico hay que tener en cuenta una serie de cuestiones. La primera, que los animales se representan básicamente mediante la línea de contorno, que gracias a una serie de inflexiones determina una forma, unas proporciones y unos rasgos definitorios de cada especie animal. A esta línea de contorno se le realizan adiciones puntuales para definir rasgos anatómicos concretos, como el ojo por ejemplo, que están claramente individualizados. Es comúnmente aceptado que la línea de contorno se va enriqueciendo notablemente adoptando lo que se podría definir como fórmulas reconocibles o diferenciadas, por ejemplo, la gradación en la amplitud del trazo, la yuxtaposición con líneas cortas paralelas. Por último, la figura se rellena con diferentes fórmulas y técnicas de sombreado en zonas anatómicas igualmente significativas.

He reunido todas las fórmulas de representación

del bisonte en algunos de los santuarios más representativos del Cantábrico y Pirineos, aquellos colectivos que técnicamente se nos presentan más desarrollados, estilísticamente son relacionables con Santimamiñe y con alta frecuencia de representaciones de esta especie. Sobre esta cuestión se ha llevado a efecto una aplicación a las representaciones de bisontes de Isturitz, en cuanto a la materia y a la técnica empleadas observando tendencias variadas con modificaciones de la forma del animal y de los detalles anatómicos en función de las exigencias del soporte o por un ánimo voluntario, llegando a realizarse figuras geometrizadas, esquematizadas y con una gran economía de detalles «manifestaciones de una cultura con reglas establecidas» (Mons, L. 1986/87, 97).

La recopilación es una muestra altamente significativa del tratamiento de este tema en el arte paleolítico parietal. Con ello estudiaremos dos ámbitos diferenciados: 1) los rasgos o elementos anatómicos que se recalcan en las representaciones; 2) las variaciones en la aplicación de los recursos técnicos para la plasmación de esas particularidades. En el repertorio se incluyen santuarios con figuras pintadas y grabadas, por lo que hay dos tradiciones técnicas representadas, aunque faltan algunas cuevas con repertorio relevante, como Trois-Frères (Vialou, D. 1986, 99-188), porque la complejidad de las figuras acumuladas impide la concreción de caracteres de modelado en un alto número de ellas, al faltar un desglose pormenorizado de cada figura tomada individualmente. Algo semejante ocurre en el caso de Tuc-d'Audoubert (Bégouën, H.; Breuil, H. 1958, 9-87), aquí con más escasas figuras pero del mismo estilo (op. cit., 89-101), y cuyo interés está especialmente en la existencia de un arte mobiliar comparable aunque confusamente situado y datado. En total hemos incluido en el repertorio 151 representaciones, correspondientes a 6 cuevas distintas, número que nos parece relevante para garantizar el estudio de esta cuestión (326), al representar la cuarta parte de los bisontes cántabro-aquitanos.

4.3.1 NIAUX

Para el estudio se tienen que considerar algunas limitaciones. En el caso de Niaux se han realizado los esquemas sobre la documentación aportada por H. Breuil (dibujos a mano alzada, no siempre tan precisos) y la documentación fotográfica de A. Beltrán. No siempre es posible distinguir la técnica, si línea continua o a base de trazos cortos paralelos yuxtapuestos, que se emplea al realizar determinadas zonas de algunos animales. Sin embargo los pequeños errores que puedan derivarse de estas limitaciones creemos que no son significativos. Las representaciones peor conservadas no entran en el repertorio, siguiendo la relación de Beltrán, A.; Gailli, R.; Robert, R. 1973, siendo en total las no incluidas 9 figuras (327). Las catalogadas son 41. Para la plasmación de los convencionalismos se ha usado el mismo modelo de bisonte que para Santimamiñe, aunque adecuándolo a cada representación individual, para darle un aire más reconocible.

El hecho de valorar en su globalidad un conjunto de representaciones podría llevar a error pues se puede considerar si no representan etapas diferentes. Realmente en una serie de representaciones podemos considerar previamente a su análisis si son de un mismo momento, si pertenecen a varios diferenciados técnica y estilísticamente o bien si son representativos de varios momentos pero en la misma tradición y repetición de formas de modelar o realizar las representaciones. Es un tema este en el que no se va a entrar, pues sólo se acomete aquí la cuestión de reconocer la variedad de fórmulas empleadas y, si es posible, la extracción de alguna conclusión al respecto, en cuanto a fórmulas normalizadas y repetidas. De todas maneras, la mayoría de los investigadores está de acuerdo en la uniformidad estilística de los animales realizados en la cueva de Niaux.

La relación de zonas anatómicas diferenciadas en los bisontes de Niaux (sobre 41 ejemplares) es la siguiente: boca, nariz, cara, ojo, cuernos, oreja, tupé, crinera, giba, cola, caña, pezuña, ijar, sexo, vientre, pecho, sotabarba, interior. Estos sirven de base al repertorio estudiado a continuación tanto para esta cueva como para el resto (los convencionalismos atestiguados en Niaux se reúnen en las figs. 267 a 270).

Boca. Se representa en contadas ocasiones, 9 veces (el 21,95%), (v. figs. 267 a 270), de la siguiente manera: consiste en un trazo recto desde el contorno hacia el interior del cuerpo del animal, como en los bisontes 18, 25, 33, 46, 54, 66, 99 y 124.

Nariz. Este rasgo afecta a 13 ejemplares, el 31,7% del colectivo, representándose mediante: 1) Trazo curvado paralelo a la boca, en los bisontes 18, 33, 46, 66, casi cerrándose la zona en el 98, no siendo preci-

(326) Son 41 de Niaux, 16 de Le Portel, 9 de Fontanet, 10 de Ekain, 46 de Altxerri y 29 de Santimamiñe.

(327) Estas figuras son las siguientes: 15-5 (del Rincón de los Grabados, perdida); 17 (en el Panel Izquierdo, deficientemente conservada, sólo documentada por fotografía) y 22 (sólo cabeza, muy perdida); 28 (en la Alcoba, cuartos traseros lineales de bisonte); 68 (mal conservado) y 71 (patas de bisonte, ambos del Conjunto de la Derecha); 92 (morro discutido de bisonte o cabra, en el 4º Panel a la Derecha); 115 (bisonte casi totalmente desvaído en la Galería Profunda); 132 (supuesta línea dorsal de bisonte, de la Galería Cartailhac).

sable en el 150, sumando en total, 6 ocasiones, el 14,63%; 2) Trazo curvado suelto en el interior de la cara con un punto en la zona interna, en los bisontes 25, 72, 105, convirtiéndose en el 124 el punto en línea, y sumando en total, 4 ejemplares, el 9,75%; 3) Trazo delimitando una zona, con un punto en su interior, en los ejemplares 19, 21, 99, aunque alguno de los anteriores, arguyéndose una conservación deficiente, podría incluirse aquí, y sumando 3 casos, lo que hace el 7,31%.

Cara. Aparece en 16 ejemplares, el 39 % del total, representándose de las siguientes maneras: 1) Inflexión angular de la línea de contorno (bisontes 21 y 124); 2) Abombamiento de la línea de contorno, la forma más usual y que se define con maestría en los bisontes 18, 25, 46, 98, aunque no es fácil definir este contorno del lineal, de tal manera que la casi totalidad de los ejemplares se puede corresponder con este convencionalismo; 3) Concavidad de la línea de contorno, llamativo porque produce un efecto totalmente contrario al que puede considerarse usual (bisontes 72, 76 y 121); 4) Sombreado mediante líneas cortas paralelas perpendiculares a la línea de contorno o por tinta plana (bisontes 18, 19, 25, 24, 33, 66, 106).

Ojo. Se encuentra en 8 animales, el 19,5 % del total catalogado en la relación y se representa mediante: 1) Un trazo lineal más o menos curvo, en los bisontes 15-2, 15-4, 19, 43, 54, 108, 149 (aquí con ensanchamiento para representar la órbita ocular), 151 (un punto); 2) Zona circular con la órbita en el interior, cerrada, abierta por delante, abierta por detrás, o sólo representada la mitad superior; en los bisontes 15-1, 18, 21, 24, 25, 32, 33, 34, 36, 41, 46, 60, 66, 72, 76, 99, 106, 124, 149 (con el lacrimal) .

Cornamenta. Existen con los cuernos las siguientes combinaciones: 1) Uno solo, circular en el tramo inferior y recto en el superior (bisonte 15-1, 60); 2) Uno por par, con doble curvatura (bisonte 15-4, 50, 98, 121, 149); 3) Uno por par, curvatura hacia abajo (bisonte 15-2, con doble trazo; 58, con un solo trazo); 4) Uno por par, recto (bisonte 61, 72, 70, en este último caso casi horizontal); 5) El par, con doble curvatura y los ramales paralelos (bisontes 18, 19, 21, 25 con la curvatura final muy atenuada, 24, 33, 36, 41, 43, 54, 66, posiblemente el 67, incompleto el cuerno más cercano, 76, 99, 105, 106, 120, 124); 6) El par, con doble curvatura y los ramales convergentes (bisonte 108); 7) El par, con doble curvatura hacia abajo (bisonte 15-3, 150); 8) El par, ambos rectos (bisonte 34, 46).

Oreja. Se resuelve de las siguientes maneras: 1) Forma lineal semicircular detrás de la oreja (bisonte 19 y 99); 2) Forma lineal engrosada (bisonte 150).

Tupé. Se observan las siguientes soluciones: 1) Líneas cortas paralelas siguiendo la delineación de la crinera, aunque de menor longitud que los de aquella, claramente delimitados por el cuerno interior, el más cercano al espectador (bisontes 15-3, 18, 19 (?), 21, 24, 25, 34, 41, 42, 54, 72, 99, 108, 121, 149); 2) Inflexión lineal de la línea de contorno (bisontes 15-4, 33 (?), 46, 50, 67, 120, 124, 150); 3) Sombreado plano engrosado en la zona (bisonte 106).

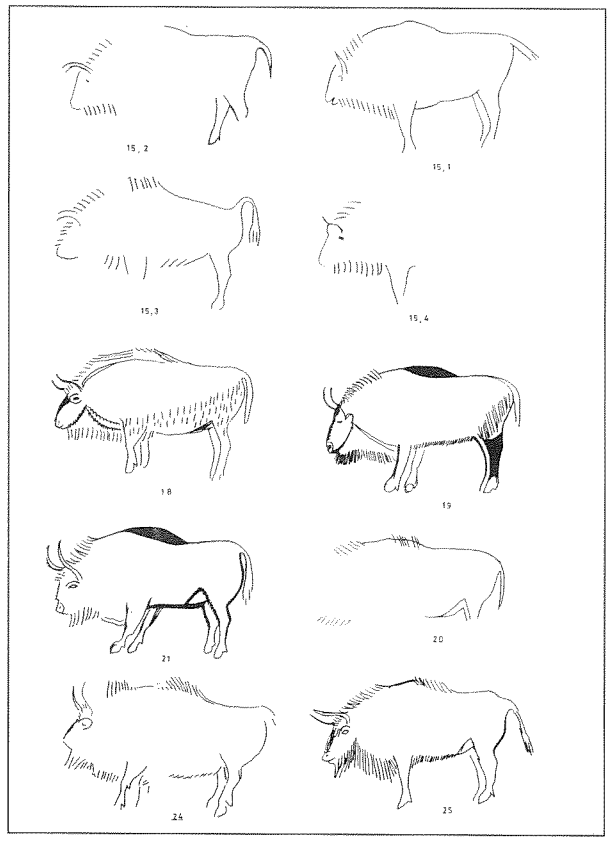
Crinera. Resuelta de las siguientes maneras: 1) Líneas cortas paralelas (bisontes 15-1, 15-2, 15-3, 15-4, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 34, 46, 58, 66, 67, 98, 99, 105, 108, 121, 124, 149), siendo estas líneas generalmente independientes de la de contorno aunque en algún caso la línea de contorno se levanta para constituir el primer trazo vertical de la serie de líneas cortas que detallan la crinera, y pudiéndose las líneas cortas superponer a la de contorno, naciendo de la propia línea de contorno, o en el bisonte 76 a una distancia notable de la misma; 2) Líneas cortas paralelas superpuestas o añadidas a la línea de contorno (bisontes 33, 36, 41, 42, 43, 54, 61, 72, 76, 106, 120); 3) Engrosamiento lineal de la línea de contorno (bisonte 50); 4) Inflexión lineal de la línea de contorno (bisonte 70).

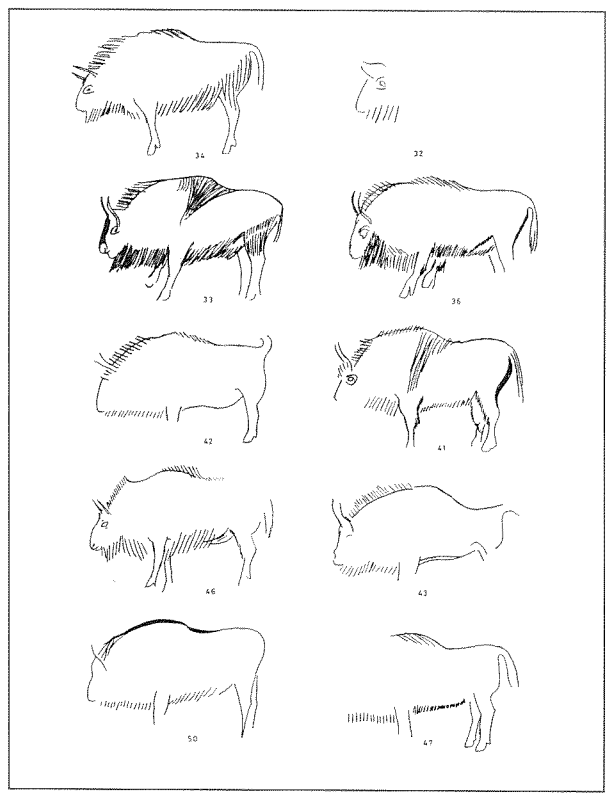
Giba. De las siguientes maneras: 1) Inflexión de la línea de contorno (bisontes 15-1, 15-2, 43, 58 muy atenuada, 60, 61, 70); 2) Sombreado (bisontes 19, 21); 3) Líneas cortas paralelas (bisontes 15-3, 18, 24, 25, 34, 36, 42, 76 en parte con la solución siguiente, 98); 4) Líneas cortas paralelas superpuestas a la línea de contorno (20, 46, 47, en este caso hacia el interior en vez de hacia el exterior como en los demás, 66, 106 con la línea de contorno engrosada, 124); 5) Zona triangular sombreada, de forma lineal o en tinta plana, hacia el interior del animal (bisontes 33, 41, 54); 6) Engrosamiento de la línea de contorno (bisontes 50, 67 en tinta plana, 72 a base de líneas, 99, 105, 108, 150, 149 en este último caso se engruesa no desde el nacimiento de la giba sino la parte superior de la misma).

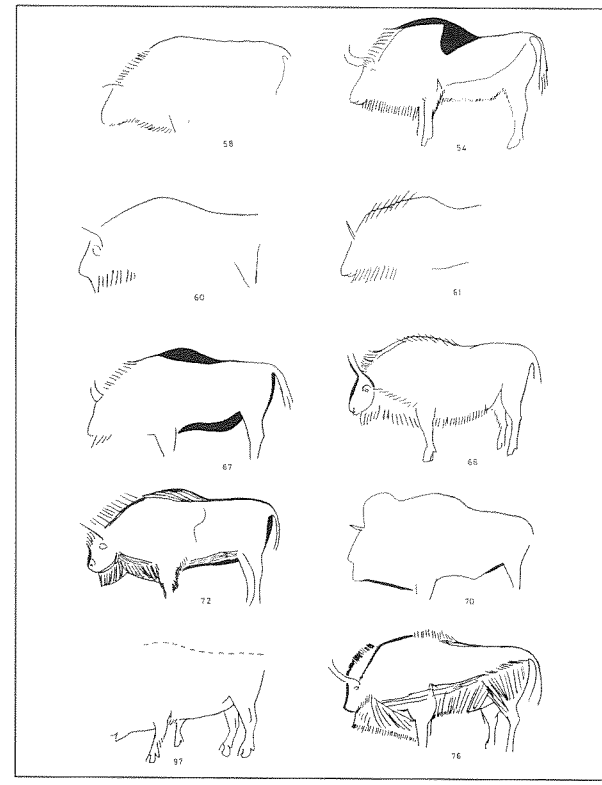
Cola. De las siguientes maneras: 1) Caída, más o menos separada del cuerpo, y desflecada (bisontes 15-1, 21, 25, 36, 41, 54, 67, 99, 124); 2) Caída con el extremo apuntado o en dos tramos paralelos, casi unidos a veces (bisonte 15-2, 18, 19, 20, 34, 33, 46 con el contorno a base de líneas cortas paralelas, 47, 72, 76, 105, 106, 120); 3) Caída lineal (bisonte 150, y con dos líneas cruzadas en el bisonte 108); 4) Levantada y caída, desflecada (bisonte 15-3); 5) Levantada y vuelta (bisonte 42).

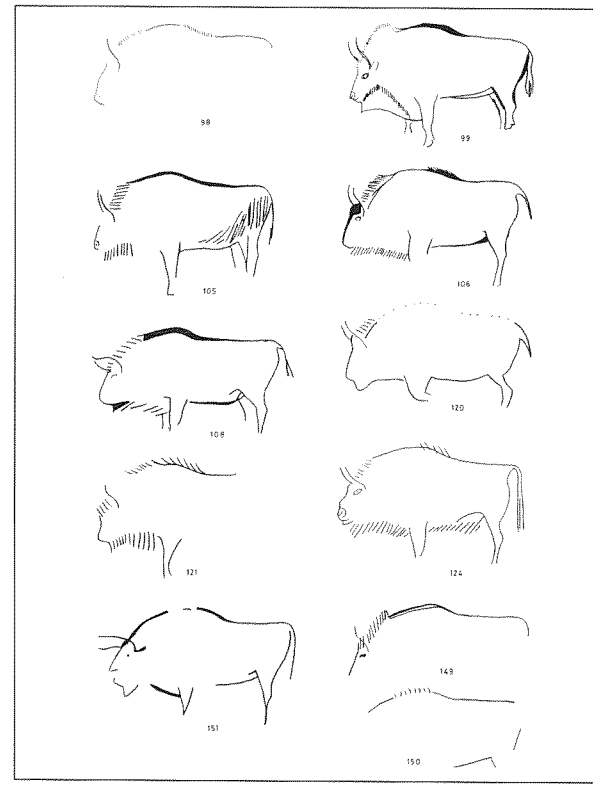
Caña. Aparecen las siguientes soluciones: 1) Sombreado (bisonte 19); 2) Líneas cortas paralelas (bisonte 21, 41, 46, 54, 66, 72, 97, 99) detallando la zona superior de la pata, en combinaciones variadas.

Pezuña. Al margen de las patas abiertas o filiformes que no las detallan, adopta las siguientes soluciones: 1) Trazos abiertos con un abultamiento final, como en los bisontes 15-1, 72, 76, 121, 124; 2) Casco triangular o globular, en los bisontes 15-3, 105,









Figs. 267 a 270: Convencionalismos de modelado de los bisontes de la cueva de Niaux (1 a 4).

106; 3) Casco y cerneja, en los bisontes 18, 19, 21, 24, 25, 34, 33, 36, 42, 41, 46, 47, 54, 66, 97 (señala la división del casco), 99.

Ijar. Se utilizan las fórmulas: 1) Sombreado (bisonte 18); 2) Zona triangular cerrada linealmente y con líneas cortas paralelas, a menudo como zona reservada de color (bisonte 21, 25, 36, 33 más complicado, 46, 76, 124); 3) Zona triangular abierta (bisonte 20); 4) Ángulo sencillo o línea larga (41, 42, 43, 66, 97, 106, 108, 150); 5) Zona alargada unida al vientre (67, 70 (?), 72, 99).

Sexo. No aparece explícitamente en ningún ejemplar, lo que choca con otros santuarios. Puede deberse a la proyección de rasgos locales o bien se podría observar en los otras cuevas comentadas una cierta modernidad relativa.

Vientre. Soluciones adoptadas (dejando de lado los tipos de inflexiones): 1) Líneas cortas paralelas en la zona anterior (bisontes 15-3, 24, 25, 46); 2) Líneas cortas paralelas en la totalidad, en algunos casos exceptuando el ijar (bisontes 19, 33, con un sombreado interno mayor, 34, 36, 41, 47, 50, 54, 66, 76 igualmente con sombreado interno mayor, 124); 3) Sombreado (bisonte 67, total); 4) Doble línea de contorno (bisontes 72, 99); 5) Engrosamiento de la línea de contorno (bisonte 108).

Pecho/Sotabarba/Cuello. Esta zona de la figura adopta múltiples soluciones, determinándose las tres partes anatómicas o fundiéndolas en diversos grados. Las soluciones, las siguientes:

1) Fusión de sotabarba y pecho mediante líneas cortas paralelas (bisontes 15-1, 18, 42, 47, 50, 54, 61, 106). La fusión se puede realizar también linealmente mediante la línea de contorno (bisontes 70, 120, 150), o con ella y diferenciación interna (bisonte 99). En el caso del bisonte 108, aunque se fusionan ambos elementos se diferencia la sotabarba mediante sombreado.

2) Diferenciación por medio de una inflexión, a veces ciertamente sutil, de sotabarba y pecho mediante líneas cortas paralelas (bisontes 19, 24, 25, 33, 34, 36, 43, 46, 58, 66, 72, 121, 124). La diferenciación puede realizarse con técnicas diferentes, con el pecho mediante líneas paralelas (bisonte 24). En el bisonte 76, uno de los más complicados desde el punto de vista decorativo, se fusionan con una serie de líneas paralelas exteriores comunes y se diferencian interiormente con otras dos series de líneas en direcciones distintas. Esta fórmula conlleva la diferenciación de cuello y cabeza integrados en las dos zonas anteriores (bisontes 25, 33, 36, 46).

3) Diferenciación de cuello y cabeza con independencia de las dos zonas anteriores (bisontes 18, 19, 66, 72, 76, 99).

Interior del cuerpo del animal. Resuelto mediante: 1) Sombreado lineal rabo/codillo (bisonte 54); 2) Líneas cortas paralelas del nacimiento de la cola a la pata delantera, incluida o no (bisontes 18, 33, 34, 76 con haces de líneas divergentes); 3) Sombreado mediante líneas paralelas de la pata trasera (bisonte 19), incluyéndose en el 105 también la parte posterior del vientre.

Por último, quisiera señalar la serie de técnicas de representación empleadas para resaltar las zonas anatómicas estudiadas con antelación: 1) inflexión de la línea de contorno; 2) línea sencilla; 3) línea gruesa; 4) gradación en el ensanchamiento de la línea de contorno, que supone el uso de las dos anteriores; 5) líneas cortas paralelas; 6) gradación de líneas cortas paralelas; 7) doble línea; 8) delimitación lineal de la zona a resaltar; 9) sombreado lineal; 10) sombreado plano; 11) zona reservada.

Podemos también observar que las fórmulas más complicadas no son muy abundantes y si excluimos los rasgos anatómicos periféricos de los animales, sólo ostentan sombreados internos 7 representaciones de las 41 que se han usado para el análisis (el 17%). Estas fórmulas parecen más variadas que en Santimamiñe, aunque no mucho más frecuentes pues en esta última se recopilan 4 de un total de 28 (14%) con sombreados internos complejos.

4.3.2 LE PORTEL

En el caso de este santuario se sigue la memoria de Beltrán, A. Robert, R. Vézian, J. 1966. El colectivo de figuras no está suficientemente documentado, además de encontrarse también mal conservado, razón por la que no se incluyen en el repertorio gráfico que consta de 16 representaciones algunas de ellas (v. figs. 271 y 272) (328).

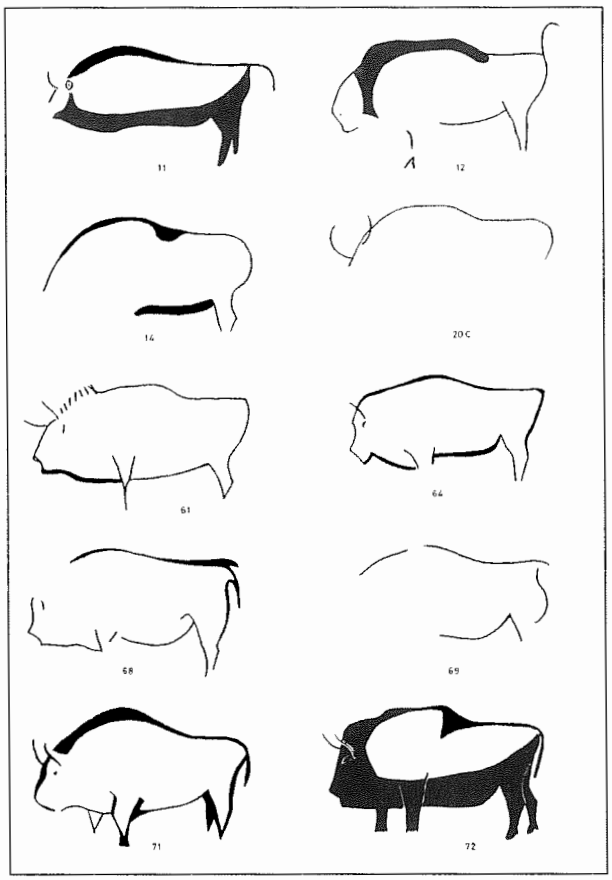
Boca. No parece haber gran interés en su representación, ni siquiera en figuras completas. Se constata en el cabeza 67, mediante un trazo combado en el extremo.

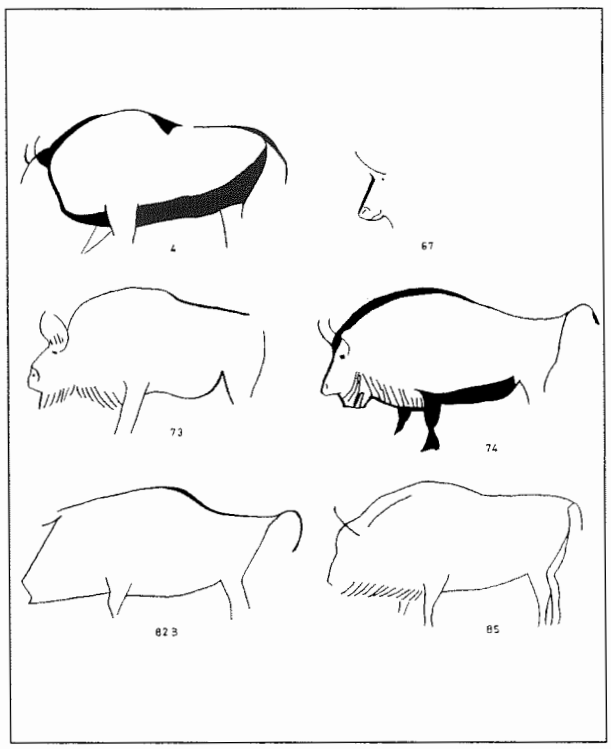
Nariz. Se representa mediante: 1) Trazo curvado perpendicular a la frente en el bisonte 74, no pudiéndose precisar en el 72; 2) Trazo curvado suelto en el interior de la cara con un punto o trazo en la zona interna (bisontes 67 y 73).

Cara. Se realiza de las siguientes maneras: 1) Inflexión angular de la línea de contorno (bisonte 73 y atemperado en el 74); 2) Sombreado mediante tinta plana (bisontes 71 y 74).

Ojo. Se concreta mediante: 1) Un punto o trazo

(328) No se han recogido, por carecer de información suficiente, las representaciones 1, 5, 6, 10, 13, 15, 16B, 16C, 26, 41, 70, 78. En general se encuentran en pésimo estado de conservación. De ellas lo más que se puede concretar es que la rep. 1 tiene un ensanchamiento triangular en el nacimiento de la giba y la rep. 15 engrosado el vientre.





lineal más o menos curvo (bisontes 61, 64, 67, 68, 71, 72 con lacrimal, 73, 74).

Cornamenta. Existen las siguientes combinaciones con los cuernos: 1) Uno por par, con curvatura hacia arriba (bisontes 11 y 67); 2) Uno por par, curvatura hacia abajo (bisonte 64); 3) Uno por par, horizontal (82B); 4) El par, con doble curvatura y los ramales paralelos (bisontes 71, 72 y 74), estando presente el esquema posiblemente en el 61; 5) El par, con doble curvatura hacia arriba (bisonte 4); 6) El par, en visión frontal o semifrontal (bisontes 20C y 73, en este último caso el cuerno más alejado en visión lateral).

Oreja. Aparece sólo recogida en el bisonte 11, resuelto de manera lineal conformando un óvalo.

Tupé. Se observan las siguientes soluciones: 1) Líneas cortas paralelas individualizadas de la crinera (bisonte 73); 2) Con dos variantes, la primera, mediante una inflexión lineal de la línea de contorno desde la frente (bisontes 12, 64, 67, 68, 71, 74) y la segunda con esa inflexión lineal pero desde la crinera (bisontes 4, mediante engrosamiento de la línea de contorno, 74, 85); 3) Sombreado de la zona (bisonte 72).

Crinera. Resuelta de las siguientes maneras: 1) Líneas cortas paralelas (bisonte 61), siendo las líneas independientes de la de contorno aunque la línea de contorno se levanta para constituir el primer trazo vertical de la serie de líneas cortas que detallan la crinera; 2) Inflexión lineal de la línea de contorno, para determinar el tupé, siendo la crinera continuación de la giba (bisonte 73), engrosándose en algunos casos la línea de contorno aunque sin desarrollar plenamente una mancha determinada (bisontes 14, 64) y no determinándose en otros casos aunque el gran arco dorsal del bisonte encubra la giba y la crinera (bisontes 20C, 69, 82B); 3) Engrosamiento lineal de la línea de contorno unido a la giba (bisontes 11, 71, 74) o diferenciado de ella (bisontes 4, 12, 72); 4) Línea paralela a la de contorno (bisonte 85).

Giba. De las siguientes formas: 1) Inflexión de la línea de contorno en todas las representaciones, aunque con la situación más o menos adelantada o atrasada y la elevación de la misma desigual; 2) Zona triangular sombreada en tinta plana, hacia el interior del animal (bisontes 4, 14, 72); 3) Engrosamiento de la línea de contorno (bisontes 11, 12, 71, 74 y más sutilmente en el 82B).

Cola. De los modos que se detallan a continuación: 1) Caída, más o menos separada del cuerpo y lineal (bisontes 4, 11, en ambos casos bastante separada, 68, 69, 71, 72, 85); 2) Levantada y caída, lineal (bisontes 12 y menos claramente 74 y 82B).

Fig. 271 (sup.): Convencionalismos de modelado de los bisontes de la cueva de Le Portel (1)
Fig. 272 (inf.): Convencionalismos de modelado de los bisontes de la cueva de Le Portel (2).

Caña. Se resuelve así: 1) Engrosamiento de la línea de contorno (bisonte 71); 2) Sombreado (bisontes 11, 72, 74).

Pezuña. La documentación consultada impide mayores precisiones, aunque hay que hacer notar el realismo de algunas representaciones, como la 72.

Ijar. Se utilizan las fórmulas que vienen a continuación. No consideramos cuando se forma el ángulo o quiebro de la misma línea de contorno, sino cuando esta zona anatómica está específicamente diferenciada: 1) Alargamiento de la línea de la pata o ángulo sencillo (bisontes 12, 68); 2) Zona alargada unida al vientre (bisontes 14, quizá 74).

Sexo. No aparece explícitamente en ningún ejemplar.

Vientre. Soluciones adoptadas (dejando de lado los tipos de inflexiones y las fórmulas más complejas de sombreado en las que puede quedar incluido): 1) Sombreado (bisontes 14, 74, en este último caso el sombreado a base de trazos lineales yuxtapuestos); 2) Engrosamiento de la línea de contorno (bisonte 64).

Pecho/Sotabarba/Cuello. Esta zona de la figura adopta múltiples soluciones, determinándose las tres partes anatómicas o fundiéndolas en diversos grados. No considero la sotabarba en el perfil del animal porque es un rasgo tan básico que rara vez no es realizado, y cuyo quiebro ofrece fórmulas variadas. Las soluciones, las siguientes: 1) Fusión de sotabarba y pecho mediante líneas cortas paralelas (bisonte 85); 2) Diferenciación por medio de una inflexión de sotabarba y pecho mediante líneas cortas paralelas (bisontes 73, 74).

Interior del cuerpo del animal. Resuelto mediante: 1) Sombreado lineal rabo/codillo (bisontes 4, 11, 72), uniéndose este sombreado inferior al superior mediante una línea desde la base del cuerno a la sotabarba (bisonte 4) o incluso al sombreado de pecho y cabeza del animal, en la fórmula más complicada (bisonte 72).

A la relación de técnicas de representación ya consideradas en el caso de Niaux hay que añadir la asociación de grabado a pintura en los siguientes casos y zonas: Bisonte 5 (grabado en cabeza/giba/cuello), 14 (parcialmente el vientre), 72 (todo el contorno, incluidas las extremidades), 73 (giba), 82B (vientre, patas traseras y cola). Sólo una representación está únicamente grabada, la nº 85 (en el esquema gráfico que hemos realizado falta la cabeza).

Como hemos visto antes en otros santuarios, las fórmulas más complicadas no son muy abundantes y si excluimos los rasgos anatómicos periféricos de los animales, sólo ostentan sombreados internos 4 representaciones de las 16 que se han usado para el análisis (el 25%), aunque si incluimos las 12 restantes, en su mayoría simples representaciones lineales, supondrían un porcentaje menor (14%).

4.3.3 FONTANET

Para los convencionalismo de representación de esta cueva hemos representado 9 ejemplares (v. fig. 273) de un total de 16 de la cueva, los más representativos de los reproducidos (Vialou, D. 1986, 19-98). El interés de estas representaciones está en que son en su mayoría grabados y nos muestran los mismos recursos plásticos y para idénticos fines que en los santuarios pintados pero aplicados con otra técnica. La pintura también aparece, si bien de manera secundaria en los siguientes casos: bisontes 101, 138 (bicromo) y 141.

Boca. Se representa de la siguiente manera: 1) Consiste en un trazo recto desde el contorno hacia el interior del cuerpo del animal, como en los bisontes 135, 138 y 141.

Nariz. Se representa mediante: 1) Trazo delimitando una zona circular, como en los ejemplares 101, 108, completándose esta zona con un trazo en su interior (bisontes 138 y 141) o con otro círculo más pequeño concéntrico (bisonte 135) y siendo en el 141 la línea de delimitación de la zona a base de trazos cortos paralelos; 2) Punto central a base de una acumulación de pequeños trazos paralelos (bisonte 118).

Cara. Se traza de estas maneras: 1) Recta (bisontes 101, 131, 164); 2) Inflexión angular de la línea de contorno (bisonte 141); 3) Abombamiento de la línea de contorno (bisontes 108, 135, 138); 4) Concavidad de la línea de contorno (bisonte 101); 5) Sombreado mediante líneas cortas paralelas, a su vez paralelas a la línea de contorno (bisonte 141, parcial, el resto en blanco); 6) Sombreado por omisión o reservado frente al resto de la cara del animal que aparece rayada (bisontes 131, 138); 7) Rayas cortas paralelas de contorno (bisontes 118, 121, 131, 138, 164). Como se ve en varios de estos casos se corresponde con el convencionalismo anterior.

Ojo. Se concreta mediante: 1) Una zona circular u ovalada con la órbita en el interior, cerrada linealmente (bisontes 101, 108) o mediante trazos cortos paralelos (131, 141), abierta por delante (bisonte 135), abierta por detrás (posiblemente el 138), pareciendo en los ejemplares 121 y 131 representar el lacrimal; 2) Un círculo sencillo (118, en este caso aparecen dos representaciones, quizá fruto de un retoque, aunque ninguno de los dos posibles ojos queda bien colocado); 3) Un trazo arqueado a base de pequeños trazos paralelos, abierto hacia abajo (bisonte 164).

Cornamenta. Existen las siguientes combinacio-

nes con los cuernos: 1) El par, con doble curvatura alterna (bisonte 101); 2) El par, con doble curvatura y los ramales paralelos (bisontes 118, 141); 3) El par, con curvatura sencilla hacia arriba (bisontes 131, 135); 4) El par, con la base curvada y las ramas rectas hacia adelante o hacia arriba (bisontes 108, 121, 138, 164).

Oreja. Se resuelve de las siguientes maneras: 1) Forma circular u ovalada (bisonte 141) detrás de la oreja, generalmente conseguida mediante pequeños trazos paralelos que forman el contorno, a veces completado de manera lineal (bisontes 101, 108, 118, 131, 135, 138, 141, 164); 2) Forma semicircular abierta hacia abajo (bisonte 121).

Tupé. En los bisontes 108 y 164 no se representa. Se observan las siguientes soluciones: 1) Líneas cortas paralelas siguiendo la delineación de la crinera situadas entre la cornamenta (bisontes 118, 135); 2) Inflexión o abultamiento de la línea de contorno también conformada mediante trazos cortos paralelos (bisontes 101, 121, 131, 138); 3) Colocación en el interior del cuerpo entre ambos cuernos, igualmente mediante trazos cortos paralelos (el bisonte 141 se encuentra girado hacia el espectador).

Crinera. Resuelta con estas soluciones: 1) Líneas cortas paralelas que no se expanden de la línea de contorno (bisonte 118); 2) Inflexión de la línea de contorno acompañada de líneas cortas paralelas de longitud mayor que otras usadas para la determinación del pelaje (bisontes 108, 121, 131, 135, 141, 164), siendo en algunos casos, aun cuando la inflexión es muy acusada, las líneas muy cortas (bisonte 138).

Giba. Naturalmente aparece en todas las representaciones, aunque en los bisontes 121 y 164 no se destaca del resto del perfil, en el primer caso formado por línea simple y en el segundo por trazos cortos paralelos. Se determina de las siguientes maneras: 1) Engrosamiento de la línea de contorno (bisonte 131); 2) Líneas cortas paralelas (bisontes 101,108, 118, 135, 138, 141), realizándose en los bisontes 101 y 138 dos haces paralelos de líneas cortas.

Giba y crinera. Existe un convencionalismo para diferenciar la masa de pelo de la giba de la que corresponde a la crinera. Se trata de un pequeño tramo lineal que determina el perfil en perpendicular a las dos series de trazos cortos de giba y crinera, separándolas a ambas. Así, en los bisontes 101, 118, 135, 138, 121. En el bisonte 164 se traduce con una inflexión de la línea de contorno y en el 141 con un pequeño tramo de trazos más cortos que los de giba y crinera. Además, en varios bisontes aparece un sombreado interno en forma de trazos cortos paralelos que se distribuyen en una banda desde la giba hasta la oreja en paralelo a giba y crinera (bisontes 101, 108, 135). Otra variante es un haz de rayas múltiples más o menos cortas que nace en la zona superior de la giba y muere en la oreja (bisontes 138, 141). Por fin, en el bisonte 131, que ostenta sombreado del interior del cuerpo, ese mismo espacio, aunque algo más restringido a la línea de contorno, se deja sin sombrear.

Cola. De las siguientes maneras: 1) Caída, más o menos separada del cuerpo, y desflecada (bisontes 101, 108, 121,138, 141); 2) Caída lineal (bisonte 131). En el 164 no se concreta.

Caña. Señalamos como un rasgo característico el perfil mediante líneas cortas paralelas en diversas combinaciones (bisontes 101, 118, 121, 131, 135, 138, 141, 164).

Pezuña. Adopta las siguientes soluciones: 1) Abiertas con un ligero ensanchamiento para insinuar la pezuña (bisontes 108, 164); 2) Triangulares o triangulares tendentes a globulares (bisonte 135); 3) Determinando casco y cerneja, esta última como apéndice lineal (bisontes 101, 118, 121) o definiendo un triángulo (bisontes 138, 141). En el último caso además el casco se divide en dos.

Ijar. Se utilizan las fórmulas: 1) Ángulo sencillo o línea larga (bisontes 101, 118, 121, 135, 164), determinándose en el 121 mediante trazos cortos paralelos en vez de linealmente; 2) Zona triangular relativamente cerrada con líneas cortas paralelas (bisontes 138, mediante trazos más largos combinados con el primer recurso, 141), distribuyéndose en el caso del 108 el haz de líneas cortas más al interior del cuerpo, dejando una zona vacía para determinar este rasgo anatómico.

Sexo. Aparece un ejemplar macho (121) y uno hembra (118).

Vientre. No se sombrea explícitamente para diferenciarlo del lomo, por ejemplo en los bisontes 131, 164; en este último el perfil de ambas zonas se realiza mediante trazo múltiple. Se determina un cambio de representación del perfil aunque sin engrosamiento especial en el 118, mediante trazos cortos paralelos, mientras el lomo es lineal. Las soluciones adoptadas, dejando de lado los tipos de inflexiones que corresponden más bien con el estilo, son estas: 1) Engrosamiento de la línea de contorno mediante un trazo único múltiple (bisontes 101, 108, 135, 141); 2) Sombreado interno mediante dos haces paralelos de líneas cortas (bisonte 138), recurso también observado en la pintura, donde se compone igualmente por doble línea de contorno.

Pecho/sotabarba/cuello. Esta zona de la figura adopta múltiples soluciones, determinándose las tres partes anatómicas o fundiéndolas en diversos grados. Las soluciones son las siguientes: 1) Fusión de sotabarba y pecho mediante líneas cortas paralelas

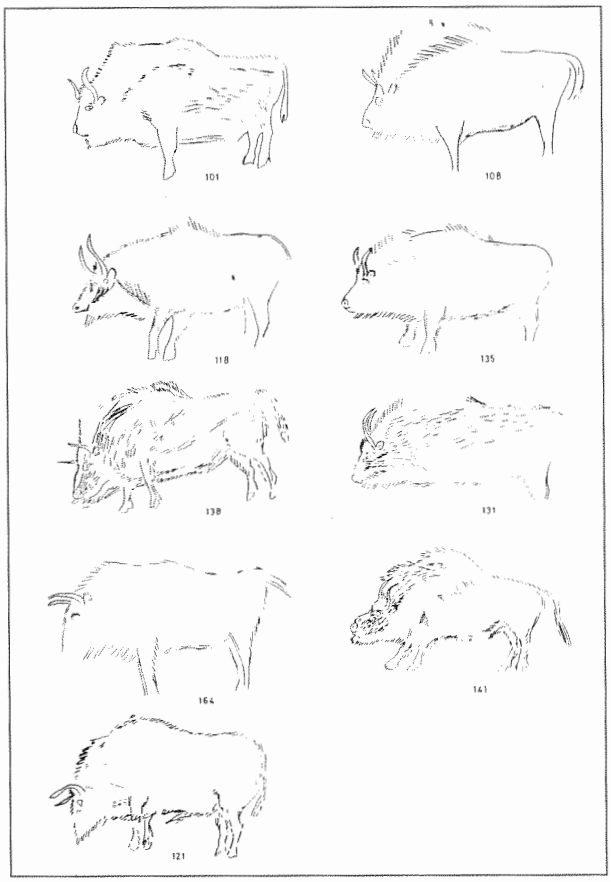


Fig. 273: Convencionalismos de modelado de los bisontes de la cueva de de Fontanet.

(bisonte 108); 2) Diferenciación por medio de una inflexión, a veces ciertamente sutil, de sotabarba y pecho mediante líneas cortas paralelas (bisontes 121, 135, 141, 164), diferenciación que puede realizarse con técnicas diferentes, con el pecho mediante líneas perpendiculares a las anteriores más o menos numerosas (bisontes 101, 118, 131, 138, en este último caso con línea de contorno); 3) Diferenciación de cuello y cabeza con independencia de las dos zonas anteriores (bisontes 118, zona triangular definida por superposición de trazo lineal y sendos haces de líneas cortas paralelas; 131, zona triangular determinada mediante dos haces de líneas cortas paralelas; 138, zona triangular en blanco entre el sombreado interno del cuerpo y de la cara reforzada linealmente con un trazo de delimitación de la sotabarba).

Interior del cuerpo del animal. Existen algunos sombreados ya tratados, como los de la cara o los que unen giba y crinera. En el caso del bisonte 141 los trazos que van de la base de la giba a la pata delantera parecen más bien signos de los llamados de destrucción, aunque siguen una distribución reconocida en el 138. Al margen de ellos aparecen los siguientes: 1) Sombreado lineal rabo/codillo mediante un trazo múltiple (bisonte 138), en este caso combinándose con el recurso siguiente, plasmándose en el bisonte 101 también este sombreado, si bien definiendo tres zonas concretas (por un lado mediante un haz lineal múltiple paralelo al dorso del animal; por otro sombreando el interior, del rabo al codillo, pero sin alcanzar el vientre, reservado; por fin, sombreando la pata trasera); 2) Sombreado de la mitad superior del cuerpo, desde el rabo hasta la sotabarba, mediante trazos cortos paralelos (bisonte 131), es decir, lo contrario de lo que suele ser usual, afectando en el caso del bisonte 138 más al cuarto delantero, desde la giba al codillo, aunque se combina con el recurso anterior; 3) Sombreado mediante líneas paralelas de la pata trasera (bisonte 101 y parcialmente 141).

En cuanto a las técnicas de representación empleadas para resaltar las zonas anatómicas estudiadas con antelación se constatan estas: 1) inflexión de la línea de contorno; 2) línea sencilla; 3) línea gruesa o haz de trazos múltiples; 5) líneas cortas paralelas; 6) gradación de líneas cortas paralelas; 7) doble línea; 8) delimitación lineal de la zona a resaltar; 9) sombreado lineal; 10) sombreado mediante trazos cortos paralelos; 11) zona reservada; 12) pintura. Como en los demás casos las fórmulas más complicadas no son muy abundantes y si excluimos los rasgos anatómicos periféricos de los animales, ostentan sombreados internos 3 representaciones de las 16 del santuario (el 18,75%).

4.3.4 EKAIN

Los convencionalismos de este santuario se reúnen en la fig. 274, componiéndose el colectivo de 10 bisontes, tomados de la memoria de Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978.

Boca y nariz no se concretan salvo quizá esta última en el 12, mediante un trazo.

Cara. Se representa de las siguientes maneras: 1) Inflexión angular de la línea de contorno (bisontes 12, 18, 19); 2) Abombamiento de la línea de contorno (bisonte 14, 35).

Ojo. Se traza mediante: 1) Un trazo lineal más o menos curvo (bisonte 12); 2) Zona circular (bisonte 18).

Cornamenta. Existen las siguientes combinaciones con los cuernos: 1) Uno solo recto desde la línea de contorno (bisonte 23); 2) El par, con doble curvatura y los ramales paralelos (bisonte 19); 3) El par, con curvatura sencilla hacia arriba, desde la línea de contorno (bisontes 12, 17, 35, 47, en este último caso puede ser un solo cuerno); 4) El par, con curvatura

sencilla hacia arriba desde la línea de contorno y ramales convergentes en la base (bisonte 14); 5) El par, rectos hacia arriba (bisonte 12, dudosamente y 18).

Oreja. Parece que podría verse en el bisonte 19.

Tupé. Se observan las siguientes soluciones: 1) Inflexión lineal de la línea de contorno (bisontes 17, 18, desde la crinera, 19 desde la frente en una especie de cornisa); 2) Engrosamiento de la línea de contorno (bisonte 12).

Crinera. Resuelta de las siguientes maneras: 1) Inflexión lineal de la línea de contorno (bisonte 23), uniéndose en otros animales el abultamiento de la crinera con el de la giba (bisontes 12, 17, 18, 19, 47); 2) Engrosamiento lineal relativo de la línea de contorno, poco acusado y en todos los casos uniéndose a la giba (bisontes 12, 19, 47); 3) Sombreado o mancha de color en tinta plana (bisonte 18), uniendo giba y crinera.

Giba. Destaco sólo aquellas figuras en que se resalta especialmente. Se plasman de las siguientes maneras: 1) Engrosamiento de la línea de contorno (bisonte 17), engrosándose en ciertos animales, como ya he expuesto en el caso de la crinera, la zona de giba y crinera formando parte de un todo (bisontes 12, 19, 47); 2) Sombreado o mancha de color en tinta plana (bisonte 18), uniendo giba y crinera.

Cola. Resuelta de los siguientes modos: 1) Caída, más o menos separada del cuerpo (bisontes 12, 14, 35); 2) Levantada e inacabada (bisontes 17 y 19); 3) Levantada y vuelta (bisonte 18).

Caña. Se determina únicamente mediante sombreado (bisontes 14 y 35).

Pezuña. Adopta como única solución una forma triangular excesivamente delgada e inconcreta en los bisontes 14 y 35.

Ijar. Se utilizan las fórmulas: 1) Ángulo sencillo prolongado hacia el vientre (bisonte 35) o línea larga (bisontes 14, 19); 2) Zona triangular cerrada linealmente (bisonte 17).

Sexo. Se representa en el bisonte macho 12. En el resto de animales sólo se puede deducir el sexo por los caracteres secundarios (cornamenta, perfil frontonasal,...), generalmente insuficientes para un diagnóstico con total certeza.

Vientre. Una solución peculiar adoptada (dejando de lado los tipos de inflexiones) es la doble línea de contorno, aunque parcial (bisonte 14).

Pecho/sotabarba/cuello. Esta zona de la figura adopta múltiples soluciones, determinándose las tres partes anatómicas o fundiéndolas en diversos grados. La solución empleada es la diferenciación por medio de una inflexión de la línea de contorno (bisontes 12, 14, 18), lo que quiere decir que en algunos ejemplares no se determina el pecho aunque sí la sotabarba (bisontes 19, 35) y en otros ninguno de los dos elementos (bisontes 17, 23).

Sombreado interno del cuerpo del animal. Me refiero aquí a las fórmulas más complicadas. Se resuelve mediante: 1) Sombreado excepto el interior, desde la nalga por el dorso hasta la cabeza y el comienzo del vientre (bisonte 18), la fórmula más completa que hemos podido observar en Le Portel 72 o Niaux 33 ó 76, mientras que en Ekain, el cuarto trasero no se termina, para evitar la superposición, por lo que el desarrollo decorativo se deja inconcluso; 2) Líneas largas paralelas en el cuarto trasero (bisonte 17).

En cuanto a las técnicas de representación empleadas para resaltar las zonas anatómicas estudiadas con antelación debemos señalar la asociación de grabado y pintura. El bisonte 18 tiene grabada sobre la pintura la línea de la giba y crinera. En el bisonte 47 toda la línea dorsal está grabada hasta la frente e incluyendo un cuerno y quizá una parte del vientre. En lo referente a las fórmulas más complicadas ostentan sombreados internos 2 representaciones de un total de 11 (el 18%). Por último, el bisonte 18 es bicromo, con línea de contorno negra y relleno rojo.

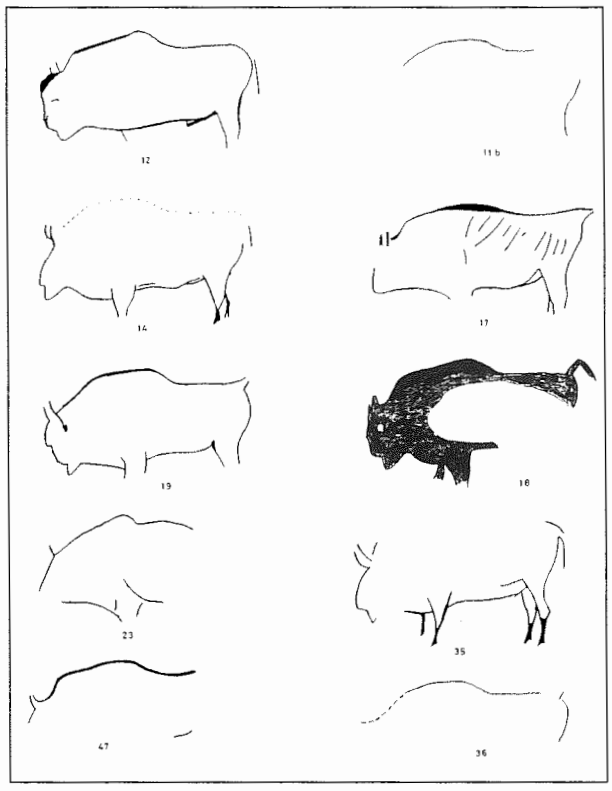


Fig. 274: Convencionalismos de modelado de los bisontes de la cueva de Ekain.

4.3.5 ALTXERRI

Las representaciones se han reunido en las figuras 275 a 279. Se han excluido 6 figuras del repertorio de Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976, por lo que las estudiadas suman 46 de un total de 52 bisontes (329). En general hay que destacar el pésimo estado de conservación de las pinturas, aunque es la técnica en que se construyen básicamente las representaciones de los grupos II a VII, siendo el grabado complementario o añadiéndose alguna representación aislada grabada. Esto, unido a la estilización, dificulta la concreción de ciertos rasgos anatómicos, especialmente de los más puntuales.

Boca. Sólo se representa en el bisonte VII-8, de una manera desmañada.

Nariz. Se detalla mediante: 1) Trazo recto (bisonte Ib-44); 2) Trazo curvado delimitando el hocico (bisonte VII-6); 3) Doble trazo delimitando una zona circular (bisonte VII-8) o círculo (bisonte Ia-27).

Cara. El perfil fronto-nasal se trata siempre de una manera genérica con una línea de contorno recta o muy ligeramente convexa y en el bisonte VII-8, mediante inflexión cóncava.

Ojo. Se representa mediante: 1) Un trazo lineal más o menos curvo (bisonte V-11); 2) Zona ovalada (bisontes Ib-44, IV-10 en ambos casos tendente a triangular, II-15, V-10, V-7, VII-6 descolocado), o circular resuelto siempre de manera lineal (Ia-7, IV-4, IV-6, en los dos últimos casos muy reducido de tamaño, VI-1), abierto hacia adelante (bisontes IV-2 y en VI-2, en el caso Ia-27 además de abierto con un trazo circular en su interior), trazo semicircular abierto hacia atrás (bisonte Ia-24) o hacia arriba (bisonte Ia-7); 3) Zona triangular (bisonte Ib-42).

Cornamenta. Existen serias imitaciones para considerar este apartado por la pésima conservación de las pinturas. No se puede precisar la disposición de los animales V-1 y II-15. Se constatan las siguientes combinaciones con los cuernos: 1) Uno solo, recto en el tramo inferior y curvado hacia atrás en el superior (bisontes Ia-6, Ia-7, II-7); 2) Uno por par, con doble curvatura (bisontes Ia-27, IV-2); 3) Uno por par, con doble curvatura simple hacia arriba (bisontes IV-10, V-6, posiblemente VI-1, VII-7); 4) El par, con doble curvatura hacia arriba y los ramales paralelos (bisontes Ia-24, VI-1, V-11, VII-8, en este caso resuelto de manera ciertamente desmañada, marcando un ángulo acusado en el cuerno y cercano a una visión semifrontal); 5) El par en vista semifrontal o frontal (bisontes Ib-42 y VII-6, un cuerno recto y el otro semicircular con el tupé en medio; IV-9, con cuernos de doble curvatura y semicircular); 6) El par, con cornamenta recta hacia adelante (bisonte Ib-44); 7) El par, con cornamenta recta hacia arriba (bisonte VII-6); 8) El par, con curvatura sencilla hacia arriba (bisonte VII-6).

Oreja. No se refleja con claridad en ninguna figura.

Tupé. Se observan las siguientes soluciones: 1) Inflexión lineal de la línea de contorno (bisontes Ib-42, IV-7); 2) Líneas cortas paralelas (bisontes IV-9, VII-8); 3) Sombreado plano engrosado en la zona (bisontes VI-1, VII-6, VII-7).

Crinera. Resuelta de las siguientes maneras: 1) Líneas cortas paralelas (bisontes Ia-24, Ia-27, fase b de la rep. V-8); 2) Líneas cortas paralelas superpuestas o añadidas a la línea de contorno simple (bisontes Ia-7, Ib-44), siendo en el caso del bisonte VII-8 la línea de contorno de trazo múltiple; 3) Engrosamiento lineal de la línea de contorno o trazo grabado único múltiple (bisontes Ia-5, Ib-38 unido con la giba, II-16, combinado con la pintura engrosada, IV-7, combinando con la pintura, IV-9, IV-12), apareciendo también ampliación en negro de la línea de contorno en el caso de las pinturas (bisontes II-7, II-8, IV-2, IV-10, V-1, V-6, V-7, en los dos últimos casos uniendo con giba, V-11, VI-1), y siendo esta ampliación de la línea de contorno menos acusada en los ejemplares II-15, V-8, VI-8; 4) Líneas paralelas (bisontes VI-9, VII-6, VII-7).

Giba. No especifico en los casos en que se reduce a la inflexión de la simple línea de contorno. En el resto se produce de las siguientes maneras: 1) Línea de trazo múltiple (bisontes Ia-7, II-16, combinando con sombreado, IV-9, II-13bis, IV-12); 2) Líneas cortas paralelas (bisonte Ia-27); 3) Sombreado (bisontes II-7, II-8, IV-10, V-1, V-6, V-7, VI-9, VII-7); 4) Zona triangular sombreada en tinta plana, hacia el interior del animal (bisontes IV-7, VI-1).

Crinera/Giba. Como ya he dicho se unen en grabado (bisontes Ib-38, II-16, combinando con sombreado, IV-9) y en pintura (bisontes V-6, V-7, II-8, en este caso con una inflexión intermedia) para formar una zona única.

Cola. Como se puede observar estamos muy lejos de la fórmula «gruesa con extremo desflecado» que observamos en Santimamiñe y en otros santuarios como Fontanet. Resuelta de las siguientes maneras:

(329) Se han excluido del repertorio las figuras siguientes calificadas como bisontes en la memoria citada: Ia-28, campo rayado complejo en el que no se observa ningún rasgo concreto para asignarlo al bisonte, relacionable con el campo rayado nº 29; II-13, trazos pintados y grabados de muy problemática adscripción; IV-8, figura mal conservada e inconcreta; IV-11, figura inconcreta con sombreado interno a base de rayas como el IV-10; V-12, con rellenos insuficientes para certificar la especie; VI-10, figura totalmente simplificada e indeterminable. Por otra parte el III-1 tiene más zonas pintadas en la cabeza de las que se reflejan en la memoria y el IV-9 es de problemática reconstrucción.

1) Caída, más o menos separada del cuerpo, lineal (bisontes Ia-4, Ib-31, II-3, II-8, II-15, III-1, IV-4, IV-7, IV-12, V-1, V-6, V-8, V-11, VI-1, VII-2, VII-7) o con varios trazos a veces entrecruzados (bisontes Ia-7, Ia-17, Ia-27, VI-9); 2) Levantada y vuelta (bisonte Ib-44).

Caña. Se representa mediante sombreado, tanto de la parte superior como de la inferior o de ambas, excepto en la IV-2, del tren trasero (bisontes III-1, IV-2, IV-4, IV-7, V-7, VI-9, Ia-17).

Pezuña. En general no se detallan, dejándose los trazos abiertos o acabándose en punta las extremidades. Adopta las siguientes soluciones: 1) Zona triangular genérica cerrada e inconcreta (par trasero del bisonte Ia-18 y del Ib-31, una pata del III-1, varias del IV-7, pata trasera del VI-9); 2) Casco y cerneja (una pata del bisonte Ib-44).

Ijar. Se utilizan las fórmulas: 1) Entrante acusado de la línea de contorno (bisonte Ia-22); 2) Línea de la pata alargada (bisontes Ia-4, Ia-6, Ia-18, Ib-38, IV-2, V-11); 3) Zona triangular cerrada linealmente alargada hacia el vientre (bisontes Ia-7, Ia-27, Ib-42, VI-9) y sin llegar a cerrarse en el bisonte VI-8; 4) Sombreado (bisonte V-1), unido al vientre (bisontes III-1 y quizá VI-1), mediante trazos múltiples paralelos (bisonte IV-4), o unido a la pata trasera (bisonte V-7).

Sexo. Se representa en los bisontes Ia-7, Ia-27, Ib-44, II-8, III-1, VI-1, en todos los casos bisontes machos, suponiendo 6 figuras, el 13% del total de bisontes (46).

Vientre. Las soluciones adoptadas, dejando de lado los tipos de inflexiones son: 1) Engrosamiento de la línea de contorno mediante líneas paralelas grabadas (bisontes Ib-38, II-5); 2) Reserva de sombreado (bisontes Ia-4, Ia-7); 3) Línea interna de delimitación (bisontes Ia-27); 4) Sombreado, elemental (linealmente en el bisonte Ib-44) o general (bisontes III-1, diferenciado del resto del animal, IV-7, formando parte de un tipo más general, VI-1).

Pecho/Sotabarba/Cuello. Esta zona de la figura adopta múltiples soluciones, determinándose las tres partes anatómicas o fundiéndolas en diversos grados. En algún raro caso no se representan (bisonte Ib-42). Las soluciones son las siguientes: 1) Fusión de sotabarba y pecho mediante líneas cortas paralelas (bisontes Ia-7, Ia-18) o un haz de rayas paralelas también llamado línea de contorno múltiple (parcialmente en los bisontes II-5, IV-4), mediante sombreado (bisontes V-1, V-7, VI-9); 2) Diferenciación por medio de una inflexión, más o menos acusada, de sotabarba y pecho, linealmente (bisonte VII-6 y de forma redondeada en el VI-2), mediante rayas cortas paralelas (bisontes Ia-27, Ib-44, IV-6, en estos

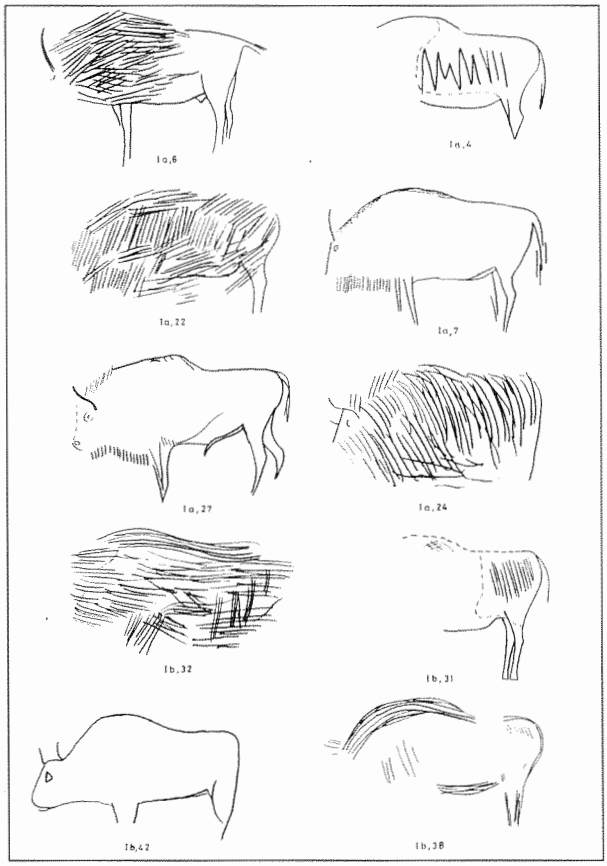
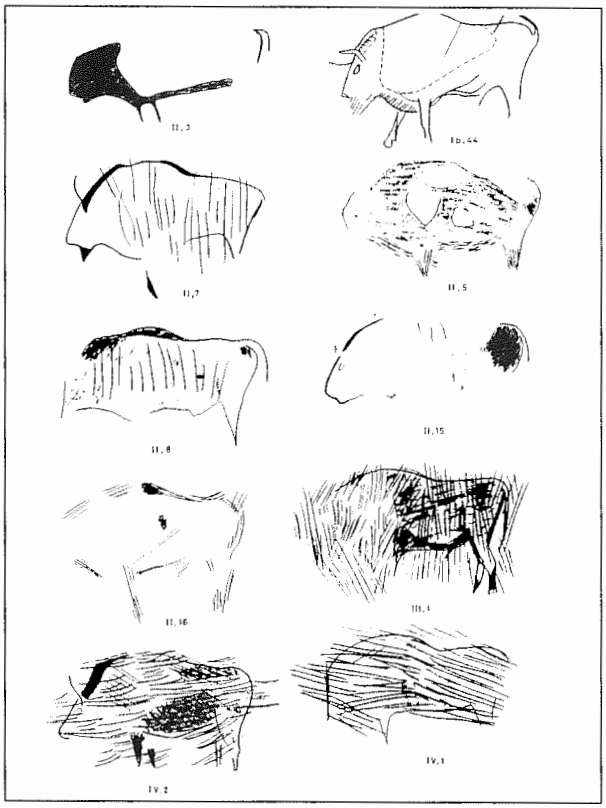
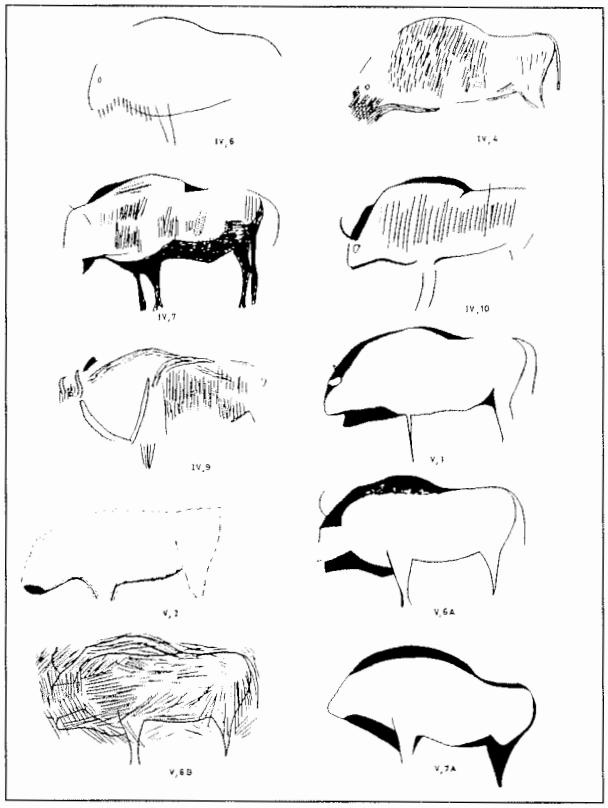


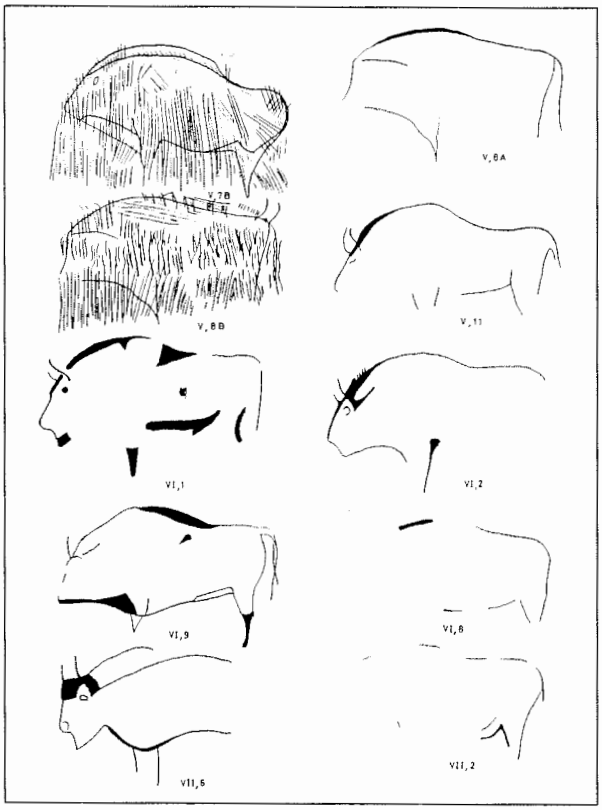
Fig. 275: Convencionalismos de modelado de los bisontes de la cueva de Altxerri (1).

dos últimos casos con perfil lineal del pecho, IV-12, en este caso se distinguen sólo por la diferencia de longitud), o mediante sombreado de sotabarba únicamente (bisontes II-7 y quizá V-2), sombreado (bisontes IV-7, menos claramente en IV-10, V-6); 3) Diferenciación de cuello y cabeza con independencia de las dos zonas anteriores, de manera lineal y marcando la inflexión (bisonte VII-8), de manera lineal y con contorno de rayas cortas paralelas (bisonte Ia-5), definiéndose en la representación IV-12 con el sombreado de la parte anterior del cuerpo la separación de la cabeza, aunque de forma genérica.

Interior del cuerpo del animal. Las fórmulas de sombreado interno del animal son en esta cueva variadas y originales. Las clasificamos de acuerdo a la zona del animal involucrada (en las figs. se han separado los fondos rayados del resto, nombrados con dos letras sucesivas A y B). Con el rayado enmascarante se produce el añadido de algún rasgo genérico para determinar al animal, como la línea periférica de vientre a nalga en el Ia-22, la crinera,







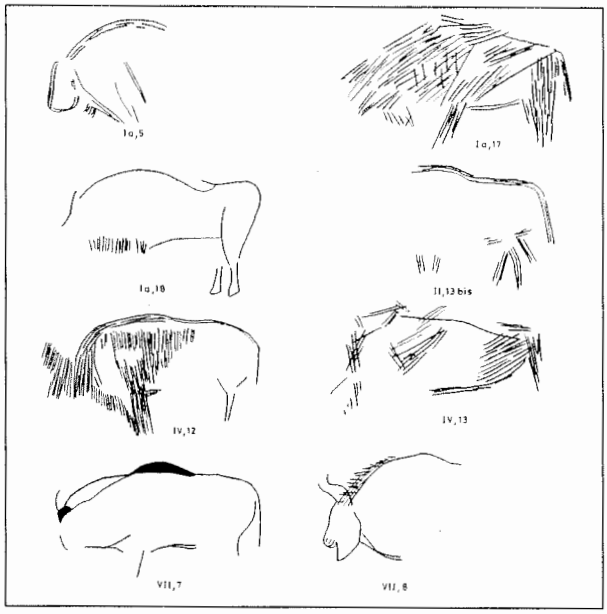


Fig. 276 (sup. izda.): Convencionalismos de modelado de los bisontes de la cueva de Altxerri (2).
Fig. 277 (sup. dcha.): Convencionalismos de modelado de los bisontes de la cueva de Altxerri (3).
Fig. 278 (inf. izda.): Convencionalismos de modelado de los bisontes de la cueva de Altxerri (4).
Fig. 279 (inf. dcha.): Convencionalismos de modelado de los bisontes de la cueva de Altxerri (5).

cuernos y línea de la frente en el Ia-24,.... Se resuelve de las siguientes maneras: 1) Rayado enmascarante del cuarto trasero anterior, no traspasando el contorno teórico del animal (bisonte Ia-6); 2) Rayado en ziz-zag del cuarto posterior, al que se suma el suavizado de la misma zona excepto vientre (bisonte Ia-4), siendo en el bisonte IV-9 el rayado mediante rayas de longitud media verticales y no incluye el vientre y constatándose en el bisonte IV-12 un rayado a base de líneas verticales separadas del sombreado de la cabeza; 3) Rayado de la totalidad del cuerpo en haces de direcciones variadas (bisontes Ia-22, V-6 sobre pintura sobrepasando el contorno, Ia-17, excepto vientre y con haces en direcciones acomodadas a cada parte de la anatomía del animal) o en haces verticales (bisontes Ia-24, II-7, II-8 en estos casos con un rayado de rayas verticales relativamente distantes sobre pintura; III-1, sobre pintura; IV-10, más restringido que anteriores; V-8B, con crinera mediante haz horizontal y detalles complementarios, predominantemente horizontales, y, además, crinera y cuernos conformando otro animal en sentido contrario, fundido con el anterior; Ib-32, con algún elemento de determinación vertical, IV-1, IV-2), suponiendo este recurso en pintura el sombreado total (bisontes II-5, III-1, aunque falta la parte anterior por mala conservación, como también en el caso del IV-2); 4) Rayados parciales mediante banda de líneas de rayas cortas paralelas (lomo del bisonte Ib-38) o en haz de rayas paralelas más largas (cuarto trasero de bisontes Ib-31, sumado a suavizado de la misma zona, interior del Ib-38), y apareciendo la zona posterior y otra en el interior del cuerpo en haces más desordenados en el caso del bisonte IV-13; 5) Suavizado de la zona superior del animal, tratándose en el bisonte Ib-44 de la parte opuesta al sombreado marcado por la línea nalga/codillo, y dejando aparte también la cabeza, siendo otra variante el rayado de la zona superior mediante líneas cortas paralelas verticales, que incluyen también la nalga (bisonte IV-4), observándose un efecto parecido, pero en zonas aisladas, quizá para completar a la pintura (bisonte IV-7B); 6) Línea nalga/codillo, linealmente definida en el bisonte II-16 o mediante sombreado, incluyendo patas, en el IV-7A.

Por una parte, la inexistencia de tramas a base de trazos cortos paralelos, con alguna excepción, nos evidencia una simplificación clara del grabado en esta cueva frente a Fontanet. Pero por otra, frente a otras cuevas, aparecen nuevos recursos para realizar las figuras. La relación de técnicas de representación empleadas para resaltar las zonas anatómicas estudiadas sería la siguiente: 1) inflexión de la línea de contorno; 2) línea sencilla; 3) línea gruesa; 4) gradación en el ensanchamiento de la línea de contorno, que supone el uso de las dos anteriores; 5) líneas cortas paralelas; 6) gradación de líneas cortas paralelas; 7) doble línea; 8) delimitación lineal de la zona a resaltar; 9) sombreado lineal; 10) sombreado plano; 11) zona reservada; 12) alisado de la superficie; 14) rayado enmascarante o envolvente; 15) rayado con dirección determinada de longitud mediana. Por último, hay que señalar que en este caso las fórmulas de relleno afectan a 24 representaciones de las 46 que se han usado para el análisis (el 52,17%). El porcentaje es muy superior al resto de las cuevas estudiadas.

4.3.6 EL ESTILO DE NIAUX, FONTANET, LE PORTEL Y ALTXERRI

A) El estilo de Niaux y Fontanet. Estos dos santuarios participan de los mismos elementos estilísticos y de la misma manera de adecuar esos condicionantes estilísticos en dos técnicas diferenciadas, la pintura y el grabado. Los rasgos de este momento, también presente en Santimamiñe 2-3 y en Le Portel (galería 4) son conocidos porque son prototípicos del estilo IV antiguo o clásico que definió Leroi-Gourhan, A. 1968a, es decir la realización de figuras realistas, estáticas, con acumulación de detalles y sombreados internos característicos. A esta caracterización conviene hacer algunas precisiones. En primer lugar, que los detalles se realizan generalmente mediante la línea de contorno que se engruesa o adelgaza para definir aquellos rasgos propios del bisonte en dos zonas, la correspondiente a giba/crinera/tupé y la que define pecho/sotabarba/cabeza. En segundo lugar que los modelados verdaderamente internos son muy limitados en el colectivo de representaciones y que estos son verdaderamente importantes, es decir, mayoritarios sólo en el conjunto más adelantado estilísticamente, en Altxerri.

En tercer lugar, que el grabado, aun dentro de un colectivo idéntico ejecuta más detalles que la pintura en lo que debe verse un simple valor práctico: la pintura define mejor visualmente al animal que el grabado y por lo tanto los trazos de éste se multiplican con objeto de favorecer la contemplación. En cuarto lugar, la pintura de relleno, aun cuando se engruese e incluso cuando abarca el interior del cuerpo del animal, se aplica a manera de dibujo, es decir mediante una acumulación de trazos superpuestos, más o menos ordenados (generalmente perfectamente delimitados, aun cuando en algunas figuras se observa un mayor deseo de yuxtaposición olvidando el pelaje y buscando la definición de un sombreado), como puede verse en Santimamiñe y en Niaux o Le Portel y que desarrolla hasta sus últimas consecuencias Altxerri. La tinta plana aparece como un desarrollo concreto y localizado

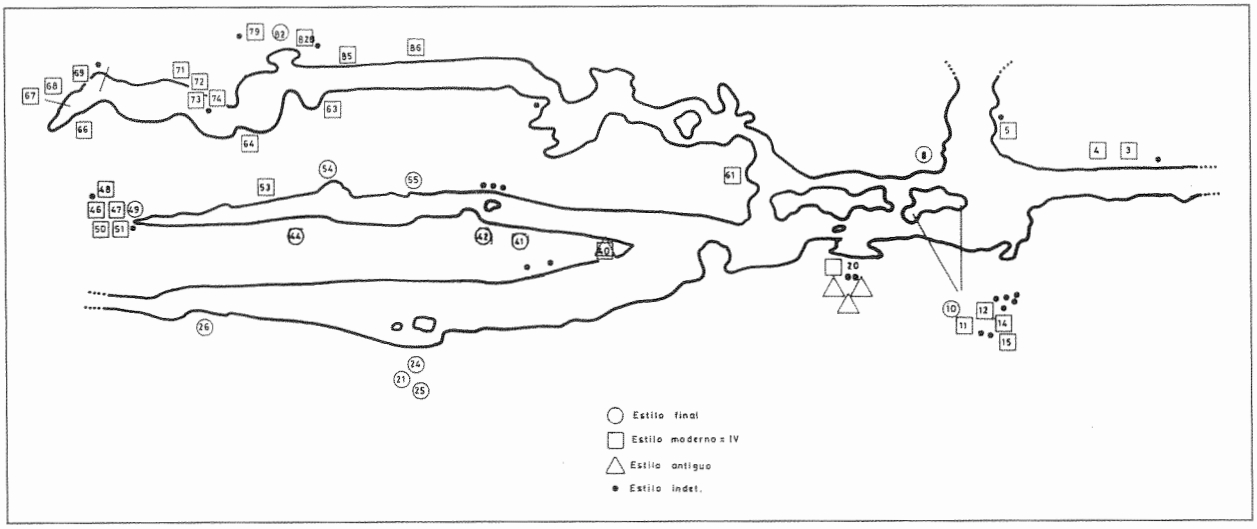


Fig. 280: Plano de la cueva de Le Portel (basado en Beltrán, A.; Robert, R.; Vézian, J. 1966), con la proyección del estilo de las representaciones.

de esta manera de aplicar el trazo pintado. En ese sentido el grabado acompañando a la pintura, al revés en el caso de Fontanet, pero tiene una aplicación restringida, como también observamos en otros santuarios donde aparecen sobre un colectivo de figuras negras algunas rojas o bicromas, por ejemplo, Ekain, donde se puede constatar que son posteriores, y Le Portel.

B) El estilo de Le Portel. Hay ciertos rasgos internos, referentes a las composiciones y a rasgos concretos atribuibles a la actuación de algún personaje concreto que quisiera señalar. Sobre la primera cuestión, entre algunas representaciones observamos vínculos de interés. Por una parte compositivas, como los caballos en composición sucesiva 47 y 48 que parecen una trasposición de las composiciones del arte mobiliar, en el que una figura queda tapada por otra, pues la línea dorsal de la delantera llega hasta el contorno de la cara de la trasera, en un recurso de perspectiva por ocultación parcial propio del Magdaleniense superior. Además, existe un vínculo mayor al determinarse rasgos de los caballos perfectamente nítidos y personales en la construcción de los animales. Así, el interés en no representar la zona de la boca del animal, por lo que queda la línea de la frente y una oreja en ángulo como un trazo aislado, y la colocación de la oreja mediante un trazo en el interior de la cabeza. El primer rasgo también se presenta en el caballo 51.

Otra relación intensa se observa en los bisontes afrontados 73 y 74, cuyo contorno sin embargo tiene muy notables diferencias, en la giba (en uno es una doble ondulación y en otro la giba marca un quiebro), en el vientre (ondulado en un caso y haciendo ángulo en el otro), o en la pata delantera. Sin embargo, las dos masas de pelo de pecho y sotabarba se distribuyen de forma semejante, aunque sólo en uno de ellos se delimita claramente la cabeza. También es cierto que la doble ondulación de la línea dorsal del 74 es semejante a la misma ondulación ventral del bisonte 73. Sin embargo, el rasgo de mayor interés es la nalga en forma de pico que ostenta el 74; desgraciadamente ese detalle no se ha representado en el 73. Llamativamente este detalle aparece en el bisonte 82B, una de las figuras más raras y estilizadas del santuario y en el 64, figura relativamente complicada, colocándose las tres figuras relativamente cercanas en la galería 4ª.

• Al considerar el estilo de Le Portel de una manera más estricta conviene hacer varias consideraciones. La primera, sobre el espacio decorativo. Dado que en el santuario se han determinado figuras de estilos diferentes convendría determinar el espacio ocupado por las figuras estilísticamente diferenciadas en orden al establecimiento hipotético de una estratigrafía horizontal (v. fig. 280). Esto nos podría en la pista del proceso constructivo de la decoración, cuestión que trasciende las posibilidades de esta investigación. Por otra parte hay que tener presente la estilización de figuras del santuario. Esta estilización en algunos casos debe corresponder a una etapa final, es decir parece la evolución desde un realismo anterior, como se traduce de la relación establecida en los bisontes 74 y 82B. Para interpretar el conjunto debemos señalar que el propio H. Breuil encaja el conjunto de figuras estilizadas entre auriñacienses, postazilienses, una magdaleniense y otra para él simplemente falsificación moderna. El hecho de que las representaciones aparezcan en galerías diferentes no ayuda a la interpretación. Afortunadamente en la galería 1 y en la 4 figuras diferenciadas comparten el mismo espacio y esto nos permite encuadrar a unas y a otras.

• Es llamativo que este proceso de estilización se

observe mejor en los caballos que en los bisontes, como también constatamos en Las Monedas. Por ello vamos a estudiar expresamente los caballos del santuario (v. figs. 281 a 284) considerando como se adecuan al espacio de la caverna, distribuido en cuatro tramos definidos o galerías. Encontramos, como ocurre con los bisontes, dos modelos. Uno, compuesto por figuras realistas, con proporciones relativas del cuerpo correctas y con sombreados internos lineales. Así, los dos únicos caballos 79 y 86 de la galería 4, compuesta por bisontes y un reno; galería 3 (46, 46B, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54), galería 2. Por el contrario aparecen una serie de figuras desproporcionadas hasta extremos que comprometen seriamente su calificación como caballos en algunos casos y con simplificaciones de los detalles anatómicos. No se constatan en la galería 4 (v. fig. 280 plano con la proyección del estilo de las representaciones en el repertorio figurado); aparecen en la galería 3 (caballos 42, 44, ambos con las patas cortas en «V», como el 55); galería 2 (el caballo 21 resulta difícil de encuadrar, 24, 25, 26).

El grupo formado por las figuras nº 20 se compone de bisonte, caballo y ciervo de factura antigua, todos pintados y un caballo grabado claramente magdaleniense. Este grupo parece tener unas características propias frente al resto de las figuras de la cueva porque las representaciones son antiguas, al menos si se consideran las cornamentas de ciervo y bisonte. En ese sentido el grabado parece posterior en el grupo. En la galería 3 observamos que el caballo estilizado 49 (v. fig. 283) se localiza a continuación de una serie de 6 caballos realistas 46-51 (v. figs. 280 y 284), por lo que se puede conjeturar que se realizó a continuación. En la misma pared se intercalan otros dos caballos realistas (53 y 54, v. fig. 284) a los estilizados 49 y 55 (v. fig. 283) y enfrente se encuentran otros dos caballos estilizados. Todos estos caballos estilizados se encuentran aislados sin formar grupo con otros animales, al estilo de lo que se observa en las representaciones de la última fase de Santimamiñe. A nuestro juicio denotan un claro carácter complementario del conjunto de figuras de la galería. Otro grupo de interés es el formado por las representaciones 34 a 40. En él encontramos figuras bicromas, rojas y con grabado asociado a la pintura. Estas técnicas, sobre figuras relativamente realistas nos hablan de un momento intermedio entre los citados. Recordemos que en Ekain el grabado asociado a la pintura roja o a los bicromos encaja en un momento posterior a las pinturas negras lineales y con rellenos.

• En cuanto a los rasgos estilísticos concretos de las representaciones de caballos constatamos unas figuras articuladas a base de una curva cérvico-dorsal con dos tramos diferenciados, uno recto o plano con

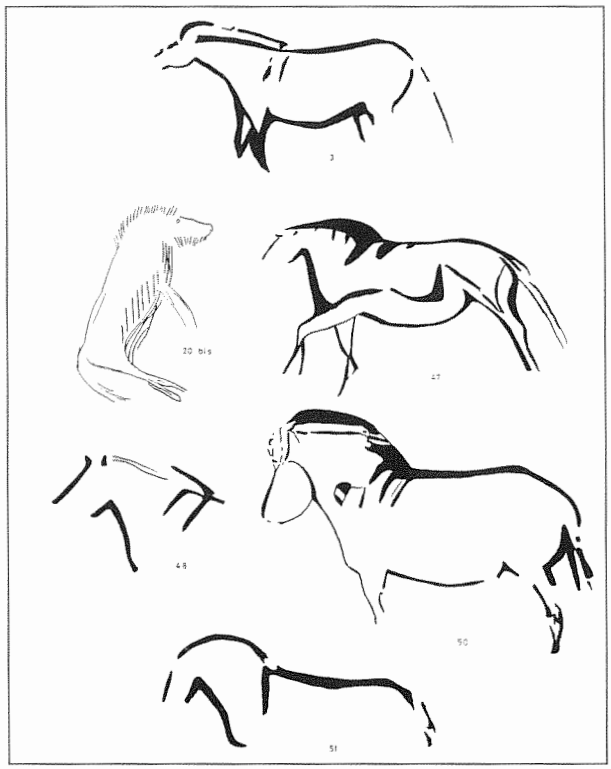
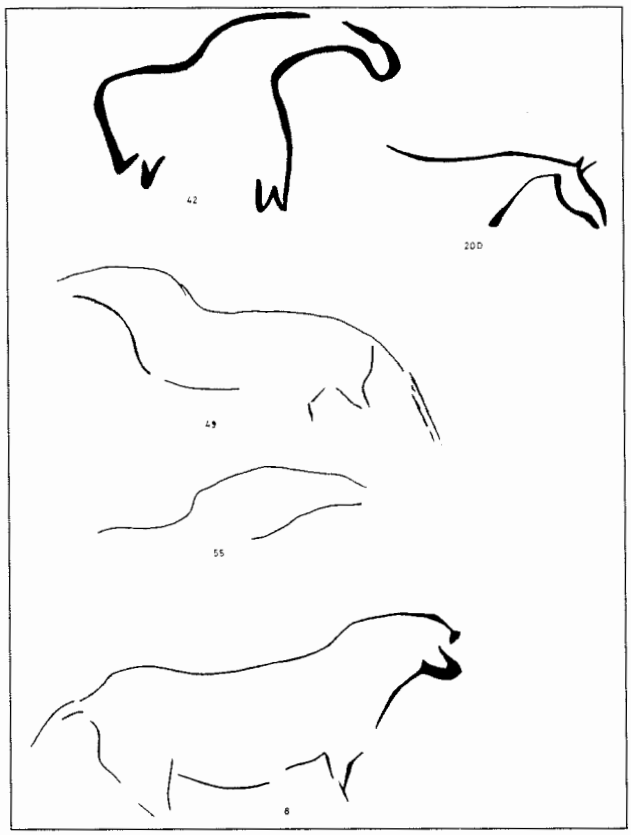




Fig. 281 (sup.): Representaciones de caballos de la cueva de Le Portel (1). Sobre fotografía, a escalas distintas, de Beltrán, A.; Robert, R.; Vézian, J. 1966.
Fig. 282 (inf.): Representaciones de caballos de la cueva de Le Portel (2). Sobre fotografía, a escalas distintas, de Beltrán, A.; Robert, R.; Vézian, J. 1966.



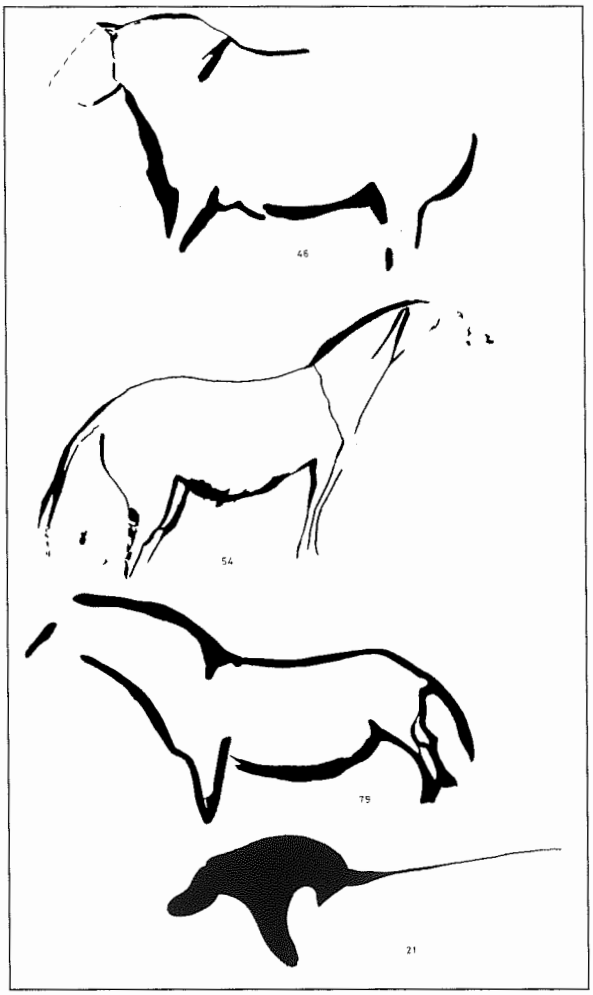


Fig. 283 (sup. izda.): Representaciones de caballos de la cueva de Le Portel (3). Sobre fotografía, a escalas distintas, de Beltrán, A.; Robert, R.; Vézian, J. 1966.
Fig. 284 (sup. dcha.): Representaciones de caballos de la cueva de Le Portel (4). Sobre fotografía, a escalas distintas, de Beltrán, A.; Robert, R.; Vézian, J. 1966.

una incurvación final en el lomo y otro fuertemente ondulado después de una inflexión abrupta (caballos 24, 25, 42, 49, 55, v. figs. 282 y 283). A estas figuras, reducidas a la línea de contorno o con algunos sombreados selectivos referentes a la crinera (como cebraduras en el cuello del caballo 25, v. fig. 282, contorno de trazos cortos paralelos en la crinera del 24) se les añaden unas extremidades reducidas en longitud y realizadas mediante tramos en «V» pareados (representaciones 24, 25, 42, 44, v. fig. 282, 49, v. fig. 283), forma de resolver las extremidades que se atestiguan en uros y équidos de La Borie-del-Rey y Pont-d'Ambon (v. fig. 285). El rabo se resuelve de manera inconcreta, no aparece (caballo 42), es colgante (caballo 24), corto (caballo 44) o desmesuradamente largo (caballo 49). El cuerpo en general tiene tendencia al alargamiento (caballos 24, 25, 49, 55) pero también existen ejemplos de figuras rechonchas (caballo 42), en uno y otro caso, a nuestro juicio, muestra de un claro proceso de abstracción de las figuras, claramente sintetizado en el caballo 55 (v. fig. 283), con dos líneas onduladas que forman el animal (reducido a cabeza y cuello). Otras figuras no encajan tan claramente en este momento aunque tampoco en el Magdaleniense pleno (caballo 8).

En fin, el santuario de Le Portel se desarrolla en varios conjuntos y creemos que hay fundadas diferencias entre las representaciones como para plantear que existen tiempos diversos. Además, pensamos que una parte sustancial de las representaciones estilizadas y abstractizantes, prácticamente todas excepto el grupo de las figuras «20», no tiene que ver con figuras antiguas sino más bien con las últimas etapas del arte del paleolítico superior, que creemos atestiguar en la última fase de Santimamiñe, en casi todo el santuario de Las Monedas y en una parte sustancial del santuario de Altxerri, aunque en momentos diversos (330). Por último quisiera seña-

(330) En Bernaldo De Quirós, F.; Bohigas, R.; Cabrera, V. 1988/89, se relacionan también las figuras de la cueva de Los Santos (Soba) con algunas de Santimamiñe. Hemos mostrado nuestras reservas sobre el valor de ese conjunto.

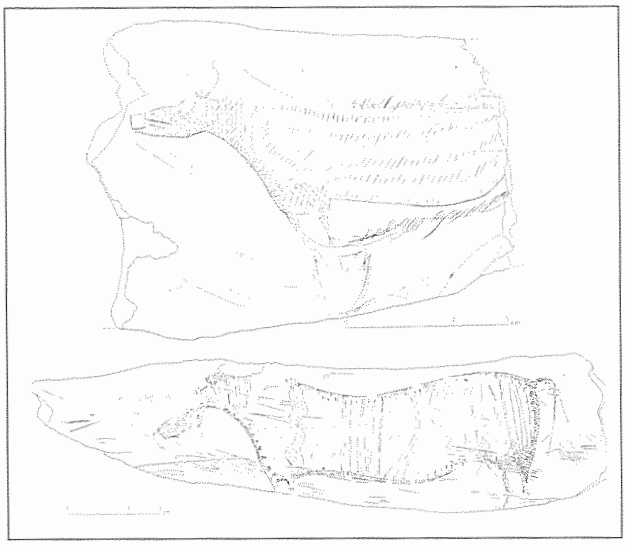


Fig. 285: Arte mobiliar de La Borie-del-Rey (Lot-et-Garonne), sup., y Le Pont-D'Ambon (Dordogne), inf., s. Roussot, A. 1990, 200.

lar que existe una cierta relación desde el punto de vista temático en la disposición del colectivo de representaciones de Santimamiñe, Altxerri y Le Portel. Los dos primeros santuarios acaban en un grupo compuesto por bisonte y caballo. En el caso de Le Portel aparecen dos figuras grabadas en una galería de representaciones pintadas en negro, como ocurre en Altxerri.

C) El estilo de Altxerri. De esta cueva podemos hacer varias consideraciones generales sobre su modernidad relativa. Así, en ciertos temas concretos, como la aparición del reno, pero también en la complejidad temática de algunos conjuntos, como los diversos grupos del conjunto I (así en Ib se encuentran bisontes, reno, cabra, peces, liebre, animal extraño, pájaro, antropomorfo,...), en la expresión del movimiento si bien de manera puntual (macho cabrío Ib-34 en actitud de embestir, cabra retrospiciente Ia-9), en la escena del pájaro sobre el bisonte (Ib-38 y 51) en posición o actitud de desparasitar al animal. Esta complicación temática podría relacionarse con obras modernas en el repertorio del arte mobiliar, como el tubo decorado de Torre (Gipuzkoa) (Barandiarán, I. 1971a), que asocia junto a algunos restos y signos los animales uro/caballo/cabra/sarrio/ciervo/antropomorfo. Las asociaciones temáticas son ciertamente complicadas, por ejemplo en los grupos Ia,3; Ib; 5 y 6 (v. cuadro 35).

Desde el punto de vista temático es el bisonte la figura más relevante pues aparece siempre, excepto en el grupo formado por dos peces. Sin embargo, su papel parece diferente en los diversos grupos. Por la distribución espacial, en los laterales del conjunto figurado, por su posición vertical y por la frecuencia relativa, en el grupo 7 sería una figura de acompañamiento de ciervo/uro y en el grupo 6 del reno/antropomorfo. No parece clara su preponderancia en grupos complejos como el Ia-3, con 6 especies en total, y Ia-6, con saiga, cierva e indeterminado, o Ib, con 5 bisontes pero 8 especies distintas. Aparece como la única representación de varios grupos intermedios (3, Ia-2, Ia-5). Es la figura más importante de otros grupos, asociándose a caballos, cérvidos y cápridos en el 5, a caballo en el 7, a cáprido en el 2-superior y a uro y cáprido en el 2-inferior.

Es claro el desinterés por los detalles concretos de la anatomía de los animales, apareciendo con el perfil fronto-nasal inconcreto, y oreja o pezuñas sin

GRUPO	ASOCIACIÓN
Ia,1	2 figuras indeterminables
Ia,2	2 bisontes
Ia,3	1 reno, 1 zorro, 1 antropomorfo, 1 macho cabrío, 1 indeterminado y 2 bisontes
Ia,4	2 peces
Ia,5	3 bisonte
Ia,6	2 bisontes (y un campo rayado), 1 saiga (?), 1 cierva y dos indeterminados
Ib	5 bisontes, 1 pájaro, 1 reno, 1 macho cabrío, 1 antropomorfo, 2 peces, 1 liebre (?) y un animal extraño
2, panel superior	4 bisontes y 1 cáprido (?)
2, panel inferior	3 bisontes (al menos), 1 uro y 1 macho cabrío
3	1 bisonte.
4	9 bisontes al menos y 1 cérvido
5	6 bisontes, 2 caballos, 1 sarrio, 1 cérvido y 1 cáprido
6	4 renos y 1 serpentiforme flanqueado por 4 bisontes
7	1 ciervo y 1 uro flanqueados por 4 bisontes verticales
7, final	1 bisonte y 1 caballo

Cuadro 35: Asociaciones temáticas de la cueva de Altxerri.

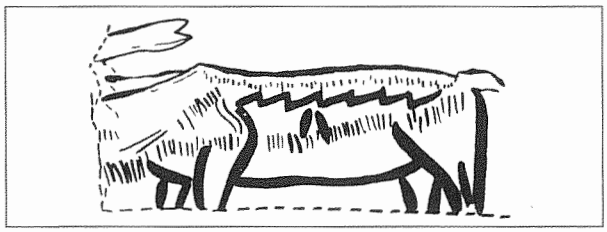


Fig. 286: Reno de La Madeleine, montaje basado en Sieveking, A. 1989, pl. 56.

determinar, aunque se conserven ciertos detalles anatómicos básicos, como el juego de giba y crinera,... Por el contrario se sugiere al animal, especialmente al bisonte, mediante la profusión de los sombreados lineales, lo que hace que en este santuario, frente a los otros, la frecuencia de los rellenos, aunque más indeterminados, es sustancialmente mayor, como hemos visto anteriormente.

Desde el punto de vista de los sombreados podemos decir que aparecen en el santuario los característicos a base de bandas de líneas cortas paralelas para hacer rellenos, aunque no son frecuentes y se limitan a una sola banda, así, en la pareja de reno y zorro (v. fig. 265, p. 416). Esto también se observa en el santuario de Teyjat, donde salvo alguna pequeña excepción las figuras se determinan mediante la línea de contorno. Sin embargo esta banda se convierte en los animales de Altxerri en una línea quebrada, como observamos en un reno del grupo VI (nº 7) y otra solución intermedia entre ambas en el que le acompaña (nº 5). Además los constatamos en el bisonte Ia-4 y en el macho cabrío Ib-34, pero de mayor longitud, en una tendencia general de los sombreados lineares de la cueva. Este sombreado lo atestiguamos en varias obras del arte mobiliar de la cueva de La Madeleine aplicados a renos (Sieveking, A. 1989, pl. 56), aunque acompaña al convencionalismo dos bandas de líneas paralelas (v. fig. 286), situadas en el Magdaleniense superior. Igualmente aparece en Altxerri este recurso aplicado al contorno con el objeto de determinar la pilosidad del animal, pero muy lejos de la frecuencia con que se ve en Niaux o Fontanet.

Además, los rellenos se realizan a base de líneas paralelas de mayor longitud que se presentan de tres maneras: 1) formando haces densos en zonas concretas; 2) cubriendo todo el interior del animal aunque relativamente separadas entre ellas; 3) cubriendo tan profusamente al animal que llegan a enmascararlo totalmente. Estas líneas a veces conforman o mejor sugieren la forma del animal, en un recurso claramente expresionista que llega a proyectarse en la rep. V-8B (v. fig. 278), donde se añaden dos cuernos y crinera encima del lomo de un bisonte pintado cubierto de una maraña de líneas verticales densamente grabadas. Me pregunto si no es el viejo tema de los animales cruzados que hemos visto en otros santuarios.

D) Una comparación con el arte mobiliar. Vamos a considerar finalmente y a manera de paradigma algunas representaciones prototípicas de bisontes grabados, especialmente por las implicaciones cronológicas de esta comparación. Previamente hay que considerar que las representaciones grabadas tienden a estar más completas que las pintadas como puede observarse en figuras coetáneas de los mismos santuarios, como Le Portel o Santimamiñe. Además, las figuras incompletas en el arte mobiliar, especialmente las cabezas, incorporan una serie importante de elementos de modelado, que curiosamente en algún santuario parietal de los anteriores también observamos en figuras incompletas pintadas, como la cabeza 67 de Le Portel. En varillas decoradas de la cueva de Isturitz (v. fig. 287) podemos establecer los rasgos de las representaciones incompletas de bisontes (331), que, aunque fragmentadas, nos muestran rasgos semejantes.

• El sombreado de frente y cara está resuelto en los bisontes de manera distinta: 1) con bandas paralelas de trazos cortos de relleno y línea de contorno con otra banda interior de delimitación, curvada, de trazos más cortos y otra banda de relleno en el centro y hacia la frente de trazos más largos, es decir mediante una gradación de la longitud de los trazos de cada banda decorativa (fig. 287, centro); 2) dejándolo en reserva delimitado por la línea de contorno y otra banda paralela a la misma en el interior de trazos cortos y paralelos (fig. 287, sup. izda.); o bien, de manera lineal (fig. 287, inf. izda.). Además aparece un claro detallismo en la realización de los ojos, definiendo una zona circular grande en la que se inscribe la órbita ocular, incluso marcando el lacrimal (fig. 287, izda.). Este detallismo se observa en otros rasgos, como la inflexión abombada de la línea de la cabeza (fig. 287, centro e inf. izda.), la boca o el ollar de las tres representaciones, con fórmulas más elaboradas que en el arte parietal y los juegos de haces de líneas en dirección distinta de tupés y crineras. Caracteres semejantes se pueden encontrar en otras representaciones como los bisontes sobre hioides de Las Caldas (Asturias), (Corchón, M. S. 1990), (v. fig. 290, p. 482).

Todas atestiguan la búsqueda de un mayor realismo en la realización de los animales mediante la definición pormenorizada de los pelajes y de los rasgos

(331) Se han estudiado dentro del tema general del bisonte en la cueva de Isturitz concretando algunas atribuciones de autor en las mismas y constatando que la monótona repetición del tema responde a normas reconocibles, a pesar de una cierta variabilidad producto en parte de las exigencias del soporte (Mons, L. 1986/87). También en Apellániz, J. M. 1991, 119-186, se determinan diferentes manos en su realización.

anatómicos más pequeños a partir de la distribución y la acumulación de diferentes tramas de trazos lineales, como podemos también observar en las paredes de Niaux, Le Portel, relativamente, o Fontanet. En cuanto al arte mobiliar pirenaico son claras las analogías técnicas y de convenciones con las plaquetas de Enlène, cuyos temas más frecuentes son bisontes (9), caballos (7), cabras (2), entre los animales (Bégouën, R.; Briois, F. et Alii 1984/85, 74).

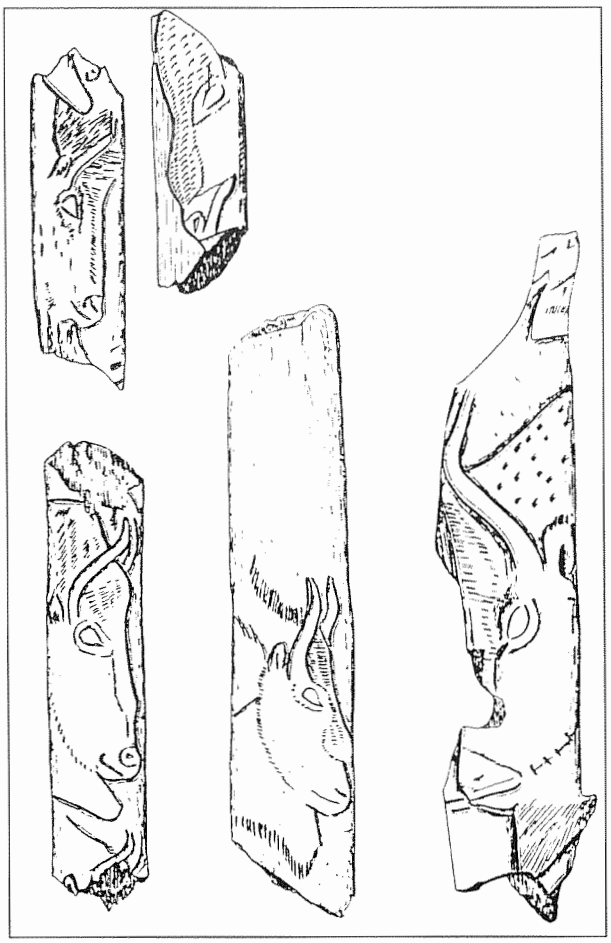


Fig. 287: Varillas decoradas de Isturitz, s. Saint Périer, R. De 1936.

• Como conclusión, observamos fórmulas muy variadas en la representación del animal que enriquecen de manera notable la visión general que muestra a la figura de bisonte a través de las convenciones de pelaje básicas, compuestas por el pelaje largo de la barbilla, crinera, tupé; por la cola espesa y larga y por la bipartición dorso-ventral del cuerpo del animal (Rousseau, M. 1984a). En cuanto al estilo se presentan proyectadas en el espacio parietal, y tanto asociadas a las figuras de caballos como a las de bisontes, y, al mismo tiempo, en animales realistas y en otros mucho más evolucionados que, por su proyección espacial, deben ser considerados no sincrónicos. Precisamente en el arte mobiliar se constatan figuras claramente más evolucionadas, como en Morin (Sonneville-Bordes, D. De; Laurent, P. 1986/87, 72-74), donde se señala que realismo y esquematismo son modos de representación coetáneos en el Magdaleniense VI, y se observan ciertas particularidades en algunas figuras de caballos con un relleno cuadriculado del nivel terminal A1, en cuya cima los arpones planos azilienses coexisten con arpones magdalenienses de doble fila de dientes, que son la muestra de una evolución cronológica: «le cheval à tête effilée... pouvrait aussi manifester une certaine décadence artistique». Se trata de un caballo con línea dorsal a base de trazos entrecruzados, con cuello estirado y apuntado, con cabeza sin detalles igualmente alargada, ondulada y con el morro cuadrado, formando parte de un juego de líneas onduladas muy acusadas.

4.4 LA EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA Y CRONOLÓGICA DE SANTIMAMIÑE

En este apartado propongo a manera de hipótesis una relación entre las fases estilísticas observadas en el santuario y la seriación cronológica convencional de las etapas finales del Paleolítico superior. Entiendo que es un ensayo, que deber ser modificado al hilo de las conclusiones establecidas en la múltiple comparación a efectuar con otros santuarios cantábricos y con las obras de arte mueble y parietal. En todo caso se trata de ascender del primer nivel de análisis, el de la constatación de las diferencias estilísticas, al segundo, el del planteamiento de fases cronológicas. El problema fundamental que se plantea una vez establecidas las fases de elaboración del santuario es determinar las relaciones entre ellas. Estas relaciones las podríamos reducir al establecimiento de la secuencia decorativa. En esta secuencia decorativa debemos considerar si los momentos son sucesivos o bien existen hiatus entre ellos. En el caso de Santimamiñe tenemos algunos datos para observar que existe un hiatus entre las fases 3 y 4 del santuario. Estos datos, siempre relativos, son los siguientes: el crecimiento de la capa estalagmítica sobre la figura del panel principal, con un repinte posterior; la ausencia de movimiento en las representaciones parietales; la inexistencia de figuras bicromas, aunque no son totalmente necesarias; la notable distancia estilística entre las fases 3 y 4.

1. La incubación del estilo de Santimamiñe: el Magdaleniense medio. Esta etapa está representada en la caverna posiblemente en el nivel VII de la excavación de 1918-1926. Con Santimamiñe ocurre como con otros yacimientos que por la escasez de tipos líti-

cos y óseos característicos, resulta difícil dar a los estratos una atribución cultural clara, además de por los problemas que se derivan de la técnica de excavación de la época. Los excavadores atribuyen el nivel VII al Solutrense superior, el nivel VI al Magdaleniense superior-final y el V al Aziliense. En cuanto al nivel VII, tenía poco desarrollo, según se expone en la memoria (Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E. 1935, 63): «En el fondo del portal y principio del vestíbulo pudimos reconocer la existencia de la industria Solutrense en una zona poco extensa... En la figura 42 pueden verse algunos ejemplares de instrumentos silíceos, que se extrajeron de tierra amarilla y compacta» (se reproducen 9 objetos de sílex, de los que tres se reconocen entre los dibujados por Utrilla, P. 1981a, 199-200). En general se produce una atribución de materiales a niveles genéricos, que son una reconstrucción a posteriori, por motivos tipológicos, sin que haya demasiada certeza sobre la ubicación concreta de los mismos y por lo tanto sobre su valor real.

Por otra parte se ha propuesto la atribución de la parte superior del nivel VII, diferenciado en teoría desde el punto de vista geológico con el que se encuentra encima de él, al estadio cultural del Magdaleniense inferior o III de acuerdo con los objetos de la industria ósea; así, se catalogan 3 objetos de hueso en el Solutrense superior/Magdaleniense inferior y 4 objetos en el Magdaleniense inferior, aunque dos de ellos podrían también menos fidedignamente atribuirse al Solutrense (Barandiarán, I. 1973a, 211-212). Sin embargo, el propio excavador establece un Magdaleniense sin arpones dentro del nivel VI (Barandiarán, J. M. 1962b, 17) y más adelante propone el nivel VI, Magdaleniense, dividido en tres subniveles y el VII, Magdaleniense inferior o Solutrense (Barandiarán, J. M. 1976, rectificado por Fernández Eraso, J. 1985, 79-83). Por otra parte, para abordar la sucesión cultural hay que tener en cuenta que se cita un estrato estéril debajo del Magdaleniense (superior), (Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M. 1927). Por último, el estudio de las industrias líticas de los niveles V (Aziliense) y VI (Magdaleniense final) determina para los niveles de Santimamiñe la calificación de Magdaleniense final en vías de azilianización y Aziliense pleno (Fernández Eraso, J. 1985, 590), en un contexto general del Paleolítico en Bizkaia determinado por una evolución lenta y compleja del Magdaleniense final (pleno) hacia el Aziliense (pleno), con dos momentos intermedios, el Magdaleniense final en proceso de azilianización, con industria ósea a base de arpones y azagayas y el Aziliense inicial de arpones planos.

En fin, de todo lo anterior podemos concluir que existe una notable dificultad para interpretar cronológicamente el yacimiento y con ello quizá también el escaso arte mueble asociado a los tipos industriales recuperados. La última interpretación, la más rigurosa, aunque ajustada, podría suponer una relativa simplificación del yacimiento en el sentido de que los momentos más significativos por la densidad de habitación del Magdaleniense final pueden encubrir otros momentos de utilización más esporádica, sin que naturalmente podamos en nuestros días discernirlos pues la información recogida no permite responder a estas preguntas.

La azagaya o propulsor decorado del Magdaleniense medio constituye el primer objeto de Santimamiñe con arte figurado. Podríamos decir que representa el nacimiento de la cueva como foco artístico. Se nos aparece como una demostración de que el desarrollo artístico necesitaría de un inicio autónomo que sepa interpretar los elementos característicos del estilo. Este inicio se encuentra en nuestro caso aquí. El artista parece limitarse a la representación genérica de una o varias cabezas de animales (Barandiarán, I. 1967, 211-212), alcanzando simbólicamente con esta interpretación incompleta del animal a su totalidad. El carácter utilitario del objeto no parece que pueda limitar el alcance de lo antedicho.

En el santuario parietal no hay nada que pueda corresponder a esta etapa y si lo hubo no se conserva. Debería ser en todo caso alguna figura sucinta de animal, de acuerdo con las características del arte mueble. Existe un grupo que podría incluirse en un momento avanzado de este período o en la transición hacia la otra fase del santuario: los dos caballos grabados de la antecámara. En principio se podría pensar que la primera fase reconocible en el santuario parietal es aquella en la que se construye éste, es decir, que debería coincidir con el panel principal. Sin embargo, en ocasiones existen pocas figuras que constituyen un conjunto, el conjunto 2 de Santimamiñe, el panel de los uros de Areatza, el panel de La Loja, y por lo tanto no hay una dificultad de este tipo para encuadrar así el conjunto antedicho. Los grabados de la estalagmita cónica de la cámara se relacionan con la primera fase del panel principal del santuario, aunque llevados a cabo quizá con posterioridad en el tiempo, pues existe una mayor seguridad en la realización de las figuras y se anteceden fórmulas empleadas en la segunda fase del panel central. Los de la antecámara los podemos situar en relación con éstos en razón de la similitud técnica empleada, el grabado. En esta comparación, los grabados de la antecámara se diferencian de los de la estalagmita porque en aquellos se produce una esquematización de las zonas de pelaje características de los animales.

La sencillez de las representaciones no es indudablemente un argumento seguro de antigüedad, pues las simplificaciones se pueden dar en todos los momentos artísticos. Estas aparecen, por ejemplo, en la periferia del panel principal coetáneamente con figuras compli-

cadas. En Santimamiñe parece probado que, en lo que respecta a los caballos, hay un proceso tardío de asimilación de los convencionalismos de representación característicos del estilo (332) y que existe una complicación paulatina de los mismos en lo que respecta a los bisontes. La simplificación de la etapa final va acompañada de una imprecisión técnica y una inadecuación de las proporciones de los animales. Ninguna de estas dos características aparecen en los grabados de la antecámara a pesar de su simplificación formal, pues aunque se reducen a las inflexiones de la línea de contorno con algún detalle como el lacrimal del ojo, al menos el caballo inferior es una figura proporcionada y realizada con una técnica segura. Además, el sentido imitativo que tienen la cabeza del caballo pintado debajo del grabado en la última fase del santuario nos mueve a pensar que los grabados no pueden colocarse de ninguna manera en ese momento. A esto aboga también el repinte (en forma de «M»?) que tuvo el caballo grabado según la memoria de 1925.

En suma, podría aceptarse que este conjunto de grabados fuera coetáneo o mejor ligeramente anterior al panel principal del santuario puesto que las representaciones encajan en los comienzos de una etapa de progresiva complicación del estilo en la búsqueda de unas formas generales más acordes con la realidad. En Santimamiñe nos encontramos ante unos artistas que comienzan la decoración del santuario parietal en el Magdaleniense. Pictóricamente no parece que recojan una tradición anterior Solutrense pues las fórmulas empleadas al principio son esquemáticas, poco adecuadas a la realidad. Los temas también parecen novedosos en este área cantábrica. Algunas de las soluciones adoptadas pueden ser recogidas del arte mueble, como la realización únicamente del cuarto delantero del caballo. Las decoraciones figuradas, muebles o parietales, se encuentran en incubación en el Magdaleniense antiguo y son claramente genéricas de las especies animales que intentan realizar. Esto se puede deber a la falta de decoraciones anteriores: sólo cuando los artistas llegan a un momento de maduración se plantean la realización del conjunto parietal.

2. El apogeo del santuario de Santimamiñe: Magdaleniense medio/ superior. Se puede dividir en dos momentos, fases 2 y 3. En la fase 2 se integran las representaciones plenamente magdalenienses siendo los conceptos estilísticos de ese momento, en sentido amplio, los que se desarrollan. En ella hay una evolución que puede ser perceptible en dos, más difícilmente tres, momentos que podrían identificarse con generaciones de artistas. La distinción de los diversos momentos depende de la consideración de las autorías a las que corresponden las figuras, ante lo cual puede haber diversas posibilidades. Los grabados proporcionan el primer criterio para la distinción de dos etapas magdalenienses. En ambos grupos de antecámara y cámara se plasman las partes anatómicas proporcionadas y se busca el naturalismo a través de la concreción de los detalles de color y pelaje del animal. En la antecámara estos detalles, como la crinera, se solventan con mayor simplicidad, mediante la línea de contorno y sin recurrir a la multiplicación de las líneas grabadas. En la estalagmita cónica el autor ha desarrollado notablemente los convencionalismos, planteando soluciones anatómicas diversas a las distintas partes del animal (el bisonte). Esta pluralidad de soluciones anatómicas concretas, patas, cara, contorno,... nos sitúan ante una concepción estética más sofisticada, con la que se puede identificar un autor más innovador.

Hay razones también para pensar que corresponden a dos etapas no muy alejadas en el tiempo pues en ese supuesto el santuario primitivo quedaría reducido únicamente a un solo panel. Como ya he señalado existen casos en que sólo aparece un panel, con uros particularmente (galería de Areatza, La Loja). Sin embargo, hubiera sido más coherente colocar este panel de caballos en un lugar más relevante, como lo son los que ocupan las figuras en los casos antedichos, que bien podría haber sido el panel central. Además de esta razón topográfica existe otra temática, ya que el santuario puede quedar perfectamente estructurado con la adición de dos grupos, uno de caballos grabados en la antecámara y otro de bisontes a la izquierda del panel principal.

En la estalagmita cónica hay variedad de fórmulas de representación lo que nos lleva a plantear si no nos encontramos ante verdaderos ensayos. Este carácter preparatorio puede evidenciarse en las pinturas que se les superponen con el afán de enmascararlos. Así, la representación vertical del bisonte superior 15 es una evocación de la forma general del animal, acabando en una mancha de color negro. El horizontal 16 combina el grabado y la pintura, siendo el tipo semejante a los demás del panel grabado, por ejemplo, la combinación de curvaturas de los cuernos es semejante a la del bisonte grabado 20. Desde el punto de vista artístico estos bisontes pintados se encuentran entre la primera y la segunda fase del panel principal pues el 16 reparte claramente las dos masas de pelaje de ambos lados de la giba, en la línea de los dos grandes bisontes 30 y 31 del panel central, algo que aparece todavía de forma incipiente en el bisonte 27 y que se desarrolla en el 29. También incorpora un nuevo sombreado en el interior del animal, zona menos desarrollada en el 31 y que se reserva de color en el 30. Los grabados

(332) Dado que en el panel principal coexiste un caballo lineal con bisontes que poseen un sombreado interno, mientras que los caballos de la última fase de la cueva parecen conservar ciertos elementos genéricos de relleno, que no aparecen en este del panel principal.

de la estalagmita pueden ser la base de las pinturas de la primera fase del panel principal. Una vez concluido éste se recubren los grabados, quizá incluso se añade la cabeza grabada, que desentona por su realismo y posición del resto, con otras pinturas más elaboradas. A lo largo de este proceso se podría interpretar que un solo artista va madurando y de ahí que pase de realizar cabezas relativamente esquemáticas (bisonte 27) a hacerlas expresivas (bisonte 20). Este proceso, en el que se incluye tempranamente el grupo del oso y más tardíamente la escena de los bisontes verticales, puede culminar con los dos grandes bisontes 30 y 31 del mismo panel principal. Sean o no del mismo artista podría existir un hiatus entre ambos momentos. Con todo, la homogeneidad de las obras y la coherencia de ellas con la plaqueta grabada del yacimiento, hace que se correspondan con el apogeo del estilo magdaleniense de Santimamiñe.

La fase 3 está representada en las obras 30, 31 y 41 y no supone una ruptura con la fase anterior, desarrollándose hasta sus últimas consecuencias el mismo estilo. Los mismos recursos técnicos se usan con mayor seguridad, especialmente el sombreado y la ausencia de relleno. Las figuras son más proporcionadas (bisonte 30), aunque siguen existiendo ciertas inseguridades que se ponen de manifiesto en el repinte del 31, e incorporan por primera vez una impresión de vitalidad de la que carecen los otros bisontes del mismo panel (no así el caballo). Conservan rasgos heredados como la plasmación de los cuerpos mediante la profusión de las zonas de pelaje y fanerópticas o anatómicas en general. Es decir, intentan la realización del modelado o volumen del animal por medio de la adición de múltiples detalles. Retienen también de la etapa anterior, rasgo común al estilo del Magdaleniense antiguo, la sensación de estatismo que, junto a la suma de detalles anatómicos, le confieren una sensación flotante, dada su nula integración en el marco donde han sido realizadas, en la pared.

3. La disolución del arte magdaleniense en Santimamiñe. En esta fase 4 se decoran todas las zonas del santuario. En la antecámara se añaden a unos antiguos grabados, quizá poco perceptibles, una pareja pintada bisonte/caballo y se realizan la mayor parte de las figuras de la misma. En el panel principal se repinta el bisonte 26, se retoca el 31 y se añade el 32; en la cámara misma se suma otro bisonte a los verticales, se hace otro grupo en la pared del fondo (figuras desmañadas y de mayor tamaño por estar adecuadas al marco, 42 y 43) y otro más en un pequeño hueco de la pared derecha (reps. 44 a 46). Parece patente el deseo de completar una obra inconclusa y de ahí la impresión de relleno que producen estas figuras. Se añade también un pequeño conjunto en una zona distante de la anterior, el conjunto 3. La existencia de este conjunto distante del anterior y con una disposición original es uno de los elementos que permite el planteamiento de una ulterior etapa estilística y cronológicamente diferenciada en la que se incluye esta fase (frente a las anteriores, más homogéneas), junto a la disposición espacial de otras figuras en el conjunto 2. Además, las diferencias profundas entre ambos momentos abogan por el cambio hacia una concepción estética diferente, más que por la actuación de artistas de categoría distinta o con finalidades diferentes.

Desde el punto de vista del sentido organizativo general los artistas de esta etapa tienen una capacidad limitada para la creación de conjuntos complejos. En el conjunto 2 se completan los grupos existentes, se retocan y a lo sumo, se llenan algunos vacíos con grupos nuevos sencillos. Esto queda más claro en el conjunto 3, reducidas las figuras fundamentales (tres), aunque en un marco físico muy especial. Este gusto por utilizar las superficies de la cueva, algo que viene ya dado de antemano y que exige un menor esfuerzo, es más característico del momento y aparece reflejado en la colocación del grupo 10 (reps. 44 a 46) en un pequeño hueco de la pared y especialmente en el conjunto 3, donde las figuras finales del santuario, caballo 49 y bisonte 50 se encuentran en dos cornisas separadas por el vacío. En el grupo 10 (conjunto 2) igualmente se aprovechan salientes estalagmíticos para configurar a los animales (reps. 44 a 46). Los autores del momento propician un alejamiento del naturalismo magdaleniense que se traduce en la inadecuación de las proporciones generales de las figuras y de sus diversas partes anatómicas: la pequeña pata trasera del caballo 6, la hipertrofia del tren delantero del bisonte 32, la falta de integración de los cuartos delantero y trasero en los bisontes 37, 42, 50 y 12, la forma defectuosa del contorno de la cabra 43, el alargamiento excesivo del cuerpo del bóvido 45, las largas extremidades de los bisontes 37 ó 50, el cuello estilizado del caballo 6,...

Uno de los rasgos anatómicos más interesantes se refiere a las patas de los animales, concebidas como un trazo delgado y largo (caballo 6, bisonte 26, caballo 49, bisonte 50). La inseguridad de los artistas de este momento se refleja también en la utilización preferente del marco de representaciones elaborado anteriormente. Los autores realizan de los convencionalismos de representación una selección que les lleva a utilizar sólo los más significativos: cebradura en el cuello del caballo 6, línea de nacimiento de la giba en los bisontes 7 y 42, crinera y línea ventral del caballo 49, papada, sotabarba, ijar y ampliación de la línea de contorno en el nacimiento de la giba en el bisonte 50, pezuñas esquemáticas del bisonte 50, caballo 49 (?), bóvido 45 y bisonte 26. Las pinturas se circunscriben a la línea de contorno, faltando el modelado o reducido a líneas esquemáticas. El empobrecimiento de los recursos se pone de manifiesto también en la desaparición de la

variedad de técnicas, como el grabado. El trazo pintado es débil e inseguro hasta el punto de que en casos se crea un cierto confusionismo con el contorno, describiendo formas curvilíneas poco seguidas, cortadas, onduladas (línea dorsal de la cabra 43, bóvido 45 y vientre del caballo 6). Esta simplificación va acompañada de una estilización: el alargamiento de las figuras es patente en el caballo 6, bóvido 45, bisonte 50.

Existe en las representaciones una mayor variabilidad en formas, tamaños y convenciones que en la etapa anterior, fruto de las limitaciones expresivas de los artistas y de la inexistencia de fuertes y desarrolladas personalidades artísticas y quizá de la disolución de los rasgos de la corriente artística. De acuerdo con ello se da una cierta inconcreción de autores: es imposible identificar las manos que reflejan las representaciones, aunque se puede plantear una hipótesis de acuerdo con los rasgos comunes y con la sencillez del conjunto. Esto se hace evidente cuando se plantea que las dos únicas figuras de identificación zoomórfica difícil se encuentran en esta fase (reps. 44 y 47). Esta etapa no es como la fase 3, donde aparece una visión modernizada del estilo Magdaleniense: ahora se asiste a una profunda transformación de los presupuestos anteriores, estilísticos, plásticos y simbólicos.

4. Síntesis final. En Santimamiñe constatamos 4 fases, una más antigua, 2 casi coetáneas y la cuarta posterior (333). Las tres primeras forman parte de un proceso de progresivo perfeccionamiento de la figura animal en busca de un realismo que es patente ya en los bisontes de la fase 2ª del panel principal. La cuarta supone un proceso ulterior de idealización y abstracción de la figura animal. Si las primeras encajan estilísticamente en el complejo Magdaleniense medio/superior, la última podría considerarse de un momento evolucionado del Magdaleniense superior/final o de la transición al Aziliense. La cuestión estriba en si consideramos que los lapsos de tiempo entre las diversas fases son amplios o no. Desde el punto de vista estilístico se pueden resaltar alternativamente las semejanzas o las diferencias pero la cuestión no queda en ningún caso resuelta. Sin embargo, desde este punto de vista estilístico notamos que faltan en el proceso de construcción de Santimamiñe ciertos rasgos del final del Magdaleniense que podemos considerar muy significativos: el movimiento, el realismo, sólo alcanzado plenamente en alguna figura del panel principal o en el grupo del oso. También faltas algunas técnicas que en el entorno cercano son relativamente abundantes y que en una cueva de pinturas negras como la de Ekain supone el final del proceso técnico, los bicromos (aunque en la secuencia datada no se han podido emplazar en momentos más evolucionados). En conjunto estos rasgos abogarían por un cierto hiatus en la decoración de la cueva. Por último, la evolución estilística muestra una evolución aunque su encaje cronológico pensamos que no deja de ser comprometido, pues podría aceptarse que todas las fases se emplazan en la misma etapa del Magdaleniense superior-final.

En Santimamiñe se empieza a elaborar alguna representación en el Magdaleniense medio. El grupo responsable de las obras debe ser reducido a juzgar por la modestia de lo realizado, y quizá los podríamos calificar más bien de artesanos que de artistas. Este grupo carecería de tradición artística en un entorno cavernario a pesar de que la cueva había estado habitada en etapas anteriores. A él se deben las primeras obras, muy sucintas y esquemáticas para la época artística en la que se incluyen, siempre de arte mueble y quizá al final de esta etapa los grabados de la antecámara.

Durante el proceso de construcción del santuario se asiste a una evolución hacia un mayor naturalismo o realismo en la realización de las figuras de animales mediante una complicación de la línea de contorno, que se inflexiona y ensancha o estrecha de acuerdo con esas finalidad. Algunos detalles dejan patente esta tendencia como la realización de las patas con pezuñas, la cola desflecada,... Y también la adición de detalles interiores, puntuales o con sombreados. Existe además una evolución en la realización del sombreado como indicación de pelaje o color del animal desde la ampliación del trazo de contorno a los trazos cortos paralelos y en último término hasta la tinta plana o mancha de color y el reservado de color. En esta etapa encontramos obras plenamente realistas que encajan con los elementos característicos del Magdaleniense (superior cronológicamente), tanto en arte mueble (la plaqueta decorada) como en el parietal. En esta etapa magdaleniense se podría reconocer a un artista que es el verdadero constructor del santuario pues su personalidad se va fraguando y madurando en la serie de figuras que constituyen el panel principal, la estalagmita cónica, el grupo del oso y los bisontes verticales. Entre ellas hay ciertas diferencias pero no muy relevantes por lo que se podría interpretar que las hizo el mismo artista que evoluciona desde figuras relativamente esquemáticas hasta figuras realistas e incluso consigue en las últimas expresar una sensación de vida en la expresión de la cara de los animales que le encuadra inequívocamente en el arte del Magdaleniense superior. Y lo hace con la fórmula magdaleniense de la adición de detalles a una representación que es siempre estática. Las primeras figuras son ya detallistas pero carentes de vitalidad; las últimas son mucho más detallistas, lo que se mani-

(333) Se citarán posteriormente como Santimamiñe 1, Santimamiñe 2-3 y Santimamiñe 4, para evitar una comparación de términos incorrecta pues cada fase tiene una entidad estilística y presuntamente cronológica.

fiesta en la riqueza de detalles anatómicos y técnicas de modelado y además han incorporado esa nueva sensación.

Existe una tendencia posterior, la cuarta etapa, hacia una mayor esquematización mediante la desaparición del sombreado y el adelgazamiento de la línea de contorno. Localmente se conservan algunos elementos de la etapa anterior, como el ensanchamiento de la línea de contorno en el bisonte final del santuario, o ciertos detalles de sombreado resueltos de manera lineal (cebraduras, base de la giba en el caso del bisonte,...). Esta simplificación del sombreado es patente en los conjuntos parietales modernos, como Las Monedas o Altxerri (en esta última observamos en algunos animales un sombreado interno mediante una línea quebrada, cuya fórmula de referencia, más completa y pormenorizada, se constata en el arte mobiliar de La Madeleine, v. fig. 286, p. 435) Además, en esta etapa se asiste a una falta de coherencia en la plasmación y adecuación de los diversos detalles técnicos. Así, los retoques de la rep. 26 (v. fig. 195, p. 315), con patas muy delgadas y cortas; la giba desproporcionadamente grande de la rep. 32 (v. fig. 211, p. 322); el alargamiento excesivo de la rep. 45 (v. fig. 235, p. 336); y la misma desproporción general (giba desmesurada y cuarto trasero pequeño) y las patas muy alargadas de la rep. 50 (v. fig. 243, p. 341). Igual defecto de extremidades cortas y delgadas aparece en la rep. 6 (v. fig. 164, p. 299), en la rep. 4 (v. fig. 159, p. 296), quizá en la rep. 10 (v. fig. 168, p. 300) y en la rep. 49 (v. fig. 242, p. 341).

Se podría argumentar en contra del reconocimiento de estas fases que varios artistas de desigual calidad han trabajado coetáneamente, de tal forma que los de calidad inferior lo habrían hecho en zonas menos importantes del santuario. Sin embargo, la organización del santuario muestra que forman parte de una etapa distinta, pues las figuras pertenecientes a esta tendencia hacia el esquematismo (el estilo de la 4ª etapa del santuario) se colocan marginalmente en el panel central, completando el espacio decorativo de la cámara (grupos del fondo y del lateral derecho), retocando una figura del panel central, añadiendo un nuevo conjunto alejado del anterior. El lapso de tiempo es suficiente como para que el crecimiento de un colada estalagmítica haya tapado parcialmente una de las figuras del panel principal correspondiente a la etapa anterior. Quizá se pudiese conectar este hecho con el desarrollo de una etapa climáticamente diferenciada correspondiente a un periodo más húmedo, que provocaría una cierta reactivación del karst, hacia el final de la glaciación wurmiense. También se puede plantear la existencia de un salto estilístico entre representaciones, dado que el realismo mayor se constata en un escaso número de representaciones del colectivo y también en la ausencia de ciertos rasgos típicos de etapas del Magdaleniense avanzado, como el movimiento.

En la fase final las fórmulas magdalenienses caminan hacia su disolución. Los detalles se filtran y seleccionan y las figuras en sus proporciones generales ya no son realistas: se estilizan o comprimen, se transforman según el interés del autor o el marco donde se encuentran, a pesar de que conservan el estatismo del período anterior (en este sentido el santuario de Santimamiñe es siempre conservador en sus planteamientos). De ahí una cierta sensación de «decadencia». Esta etapa debe estar a caballo entre el Magdaleniense y el Aziliense pues las figuras carecen de la libertad y expresividad de las fórmulas del Magdaleniense final (si se identifica este con el estilo IV reciente), al menos en lo que se refiere a la captación del movimiento (Leroi-Gourhan, A. 1968a, 134). En ella se puede ver un eco no muy lejano de ese estilo más libre que el clásico y con fórmulas constructivas de modelado adecuadas a animales que si carecen de detalles tienen un gran realismo fotográfico en la captación del movimiento.

4.5 CRONOLOGÍA ABSOLUTA

1. Dataciones de obras parietales. Hay una serie de representaciones parietales de bisontes y caballos pintados en negro datadas directamente que sirven para encajar este estilo de Santimamiñe (334), (v. cuadro 36).

En conjunto los bisontes de El Castillo se ofrecen en el intervalo entre el 13.260/12.730 B.P. (335), mientras que el lapso de Niaux es ligeramente mayor, 14.000/12.250, aunque se podría reducir al intervalo a 13.930-12.730 (336). Para dar validez a las dataciones deben efectuarse los análisis de todas las variables en los diversos repertorios parietales, cuestión que no se ha realizado por ahora. Sin esta crítica interna no se puede valorar exactamente la asociación

(334) En dic. de 1994 Moure, J. A. tomó una muestra para realizar una datación directa del bisonte 27 del panel principal.

(335) En Utrilla, P. 1994, 107, se considera que las dataciones parietales de El Castillo no encajan con el nivel 6, Magdaleniense superior, con arpón de tipo cantábrico datado en el 12.390 y bastón perforado grabado y decorado en el 10.310. Por ello las atribuye a la capa 7, presuntamente estéril, en donde se recuperó un cráneo-copa, paralelizables con otros de Placard e Isturitz, aunque no se hayan trabajado.

(336) Si tenemos en cuenta el tramo temporal en que se solapan las dataciones del primer bisonte, 13.930/13.700. El problema de las dos dataciones de Niaux es que no se solapan en el tiempo, por lo que podrían en teoría definir fases distintas. Sin embargo, tampoco las dos dataciones realizadas sobre la misma representación se solapan por lo que se evidencia una indefinición clara por cuestión de método, que hace que la fase posible que define se encuentre en un lapso temporal excesivo.

Cueva	Datación B.P.	Intervalo	Nº Laborat.	Obra
El Castillo 1	13.060 ± 200	13.260/12.860	Gif-A91004	Bisonte pintado en negro
El Castillo 2	12.910 ± 180	13.090/12.730	Gif-A91172	Bisonte pintado en negro
Niaux, Salon Noir, panel 5	13.850 ± 150	14.000/13.700	Gif-A92501	Bisonte pintado en negro, de contorno
	13.740 ± 190	13.930/ 13.550	Gif-A92504	Id., sobre fracción del ácido húmico
Niaux, Salon Noir, panel 1	12.890 ± 160	13.050/ 12.730	Gif-A91319	Bisonte pintado en negro, con rellenos
	12.440 ± 190	12.630/ 12.250	Gif-A91173	Id., sobre fracción del ácido húmico
Niaux, Salon Noir	13.060 ± 200	13.260/ 12.860	Gif-A92499	Trazo negro entre bisontes
Le Portel 1	12.180 ± 125	12.305/ 12.055	AA9465	Caballo en negro con sombreado
Le Portel 2	11.600 ± 150	11.750/ 11.450	AA9766	Caballo en negro lineal más estilizado

Cuadro 36: Dataciones directas de pinturas negras parietales de bisontes: El Castillo, s. Valladas, H. et Alii 1992; Niaux, s. Clottes, J. 1994a; Le Portel, s. Igler, W. et Alii 1994.

de figuras técnicamente distintas con dataciones igualmente diversas.

Globalmente consideradas y siempre con las reservas por emplear un colectivo de dataciones muy escaso, si nos atenemos a los datos antedichos podríamos suponer las siguientes fases: 1) 14.000/13.550 (o quizá 13.930/13.700), intervalo en el que se coloca el bisonte negro lineal de Niaux,; 2) 13.260/12.730, fase a la que corresponden los bisontes con pintura negra y quizá rellenos de El Castillo (no sabemos nada más de las soluciones técnicas empleadas pues no ha habido ningún estudio de la cuestión, para determinar si son lineales o con rellenos), intervalo en el que se colocaría también el bisonte en negro con rellenos de Niaux, 13.050/12.250, aunque si prescindimos de la segunda datación, el intervalo se ajustaría mejor al anterior, 13.050/12.730, encajando también los signos entre bisontes sombreados de Niaux, 13.260/12.860; 3) caballos negros lineales con rellenos de Le Portel en el intervalo 12.305/12.055; 4) caballos lineales estilizados de Le Portel, en el intervalo 11.750/11.450 (337).

Estas fechas parecerían asegurar una cierta continuidad de los estilos de pinturas negras realistas a lo largo de los milenios XIV, XIII y 1ª mitad del XII B. P. en lo que no hay más que ver una proyección natural del aprovechamiento de unos recursos, pigmentos, comunes y siempre presentes. Al tiempo parecerían constatar una cierta evolución estilística por la que se pasaría de unas figuras lineales de la primera mitad del XIV milenio a figuras con rellenos, en el último cuarto del XIV milenio y todo el XIII milenio, acabando con figuras estilizadas y simplificadas en el segundo cuarto del XII milenio.

2. Dataciones de obras mobiliares. Existen una serie de dataciones para obras mobiliares de bisontes grabados paralelizables con los parietales grabados y también con los pintados, algunas de ellas asociadas a la decoración parietal (v. cuadro 37). Resulta de interés realizar una comparación con obras mobiliares datadas en esa época con objeto de poder establecer otros estilos coetáneos. Así, las obras de La Marche, donde aparecen bisontes asimilables al estilo de los bisontes de trazo múltiple y rellenos internos se emplazan en el lapso 14.120/14.440, en la 2ª mitad del XV milenio, correspondiendo con el lapso temporal de la datación aparentemente más fiable de Altamira, estilo de bicromos. Con ello parecería plantearse una cierta contemporaneidad de los estilos de bicromos y figuras de línea de contorno múltiple con rayados internos. Dado que los bicromos muestran un grabado asociado consistente precisamente en lo mismo, línea de contorno múltiple con rellenos internos, no es de extrañar su coincidencia cronológica.

En la cueva de Las Caldas se ha recuperado un hueso hioides con sendas cabezas grabadas de bisonte por ambas caras (v. fig. 290, p. 482) asimilables en todo a las parietales ya comentadas en el nivel VII. Otro bisonte, de cuerpo entero y también asimilable al estilo antedicho se recuperó en un colgante de marfil del nivel VIIIb (Fortea, J.; Corchón, M. S. et Alii 1990, 240-241) (338). Existen sendas dataciones de los niveles VII, 12.860 ± 160 B.P. (Ly-3318) y VIII, 13.310 ± 200 B.P. (Ly-2936) (339), (op. cit., p. 222),

(337) Para Igler, W. et Alii 1994, 236, los datos permiten situar las representaciones de caballos en un mismo conjunto del extremo final del Magdaleniense, dado su paralelo con niveles específicos de Rhodes (los más antiguos), Les Eglises y La Vache (los más modernos).

(338) Los autores consideran que el bisonte tiene notables convenciones expresivas características de los santuarios parietales de Altamira, Pindal, Niaux y Trois Frères.

(339) Existe una datación de la unidad superior, nivel III, en el 13.400 ± 150 B.P., Ly-2427) (Magdaleniense medio tardío), Corchón, M. S. 1990.

Cueva	Datación	Intervalo	Nº Laborat.	Obra
Las Caldas VII	12.860 ± 160	13.020/12.700	Ly-3318	2 cabezas de bisonte grabadas
Las Caldas VIII	13.310 ± 200	13.510/13.110	Ly-2936	Bisonte de cuerpo entero grabado
Enlène	13.940 ± 250	14.190/13.690	Gif-4124	Cabeza de bisonte grabada
La Marche (340)	14.280 ± 160	14.440/14.120	Ly-2100	Varias obras con bisontes
Labastide	14.260 ± 440	14.700/13.780	Ly-1405	Plaquetas grabadas
Sainte-Eulalie nivel 1	10.830 ± 200 10.400 ± 300	11.030/10.630 10.700/10.100	Gif-1967 Gif-2193	Caballos estilizados

Cuadro 37: Dataciones de obras mobiliares emparentables con las pinturas negras parietales de bisontes.

calificados como Magdaleniense medio. Como se ve las dataciones de arte parietal y mobiliar corresponden relativamente en el tiempo, al margen de las atribuciones culturales. Las cuatro parietales de un mismo estilo oscilan entre el 12.440 ± 190 B.P. y el 13.060 ± 200 B.P., y las mobiliares son relativamente más antiguas, aun dentro de ese intervalo, pues llegan al 13.500, al oscilar entre el 12.860 ± 160 B.P. y el 13.310 ± 200 B.P. Las diferencias se pueden explicar porque la muestra comparada es muy pequeña.

Otra obra de alto interés es la cabeza de bisonte grabada de Enlène (Sacchi, D. 1990), que corresponde a un nivel datado en el 13.940 ± 250 B.P. y que representa bien el estilo de los bisontes realistas con modelado de pelaje. Por su parte en Labastide tenemos una serie de grabados parietales de caballos y bisontes que muestran claramente el mundo de Santimamiñe (Simonnet, G.; Simonnet, L.; Simonnet, R. 1984, 527-535), como los paneles 1 y 7 entre otros. Una gran parte de la decoración parietal está asociada a un yacimiento, con innumerables plaquetas y objetos óseos característicos del Magdaleniense IV, repartiéndose objetos y hogares a lo largo de la cueva decorada. La excavación antigua ha sido datada en el 14.700/13.780 B.P. Un interés añadido de la cueva está en la existencia de un caballo bicromo que habría que interpretar respecto al resto del repertorio. En principio, por su carácter único, como en El Castillo, habría la tentación de considerarlo posterior a alguna de las series grabadas o contemporáneo al menos de esos bisontes grabados. Es cierto que si consideramos sólo los bisontes de Altamira dejando la zona grabada observaremos que sus características son semejantes. Por ello se podría hablar de contemporaneidad de estilos. De hecho, el intervalo de Labastide y Altamira es el mismo.

En conjunto los bisontes realistas con trazo de contorno representando pelaje y rellenos internos se colocan en el intervalo 14.440/12.700, es decir, durante los milenios 2ª mitad del XV, XIV y primer cuarto del XIII. Por ello son más antiguos, por La Marche, a las pinturas monocromas realizadas en las paredes (13.930/12.055) y se acercan a los bicromos de Altamira (14.910/13.770). Si tenemos en cuenta que en cuevas con pinturas negras realistas con modelados internos, como la de Ekain, los bicromos se encuentran en un segundo momento del proceso decorativo y que en ciertas cuevas hay una escasez de bicromos frente a grabados o pinturas (Marsoulas, Labastide o Fontanet) se podría interpretar que ambas tradiciones son estrictamente contemporáneas dependiendo su aplicación en cada cueva de la mera experiencia personal en ese enclave. En ese sentido la estratigrafía comparada de las técnicas se revelaría como un ejercicio inútil.

Las dataciones de los caballos evolucionados de Sainte-Eulalie (Lorblanchet, M. 1973), que hemos paralelizado con obras mobiliares de Lumentxa, Valle,... y parietales de Santimamiñe, Las Monedas, parecen jalonar el XI milenio (11.030/10.100), mientras que el intervalo en el que se emplazan las dataciones de caballos evolucionados de Le Portel corresponde al XII milenio (11.750/11.450) (341). Esto parecería indicar una cierta continuidad de este tipo de figuras en el tiempo y la coexistencia en una primer etapa de figuras realistas y estilizadas, sustituidas en una segunda sólo por figuras estilizadas.

3. El estilo de los bicromos. Por ello debemos considerar la cronología de los bicromos, tal como queda reflejado en el cuadro 38. Si utilizamos los

(340) Según Chollet, A.; Airvaux, J. 1990, 77, Magdaleniense medio. Dataciones de La Marche, s. Pales, L. et Alii 1989, 80; Labastide, s. Clot, A.; Omnès, J. 1979, 324-339; Enlène, s. Vialou, D. 1986, 14-15; Sainte-Eulalie, s. Lorblanchet, M.; Welté, A.-C. 1990.

(341) En este lapso parecen corresponder las dataciones efectuadas en Ojo Guareña, que se comentan en la conclusión. El conjunto de la sala de Ojo Guareña, especialmente los animales, bien pueden corresponder a los rasgos de los santuarios tardíos que hemos establecido en Santimamiñe 3, Sotarriza, Las Monedas: la inconcreción anatómica reducida a lo esencial de las figuras (como los dos ramales en vista frontal en el ciervo del panel principal o las formas ovaladas genéricas en las cabezas sin determinar con claridad), las modulaciones del contorno, las desproporciones en el tamaño del cuerpo, o en la integración de las extremidades (colocadas como dos triángulos en paralelo al estilo de las figuras evolucionadas de Le Portel). Otros autores, sin embargo, Balbín, R. de; Alcolea, J. I. 1994, 101-104, proponen bajo el análisis estilístico una adscripción situada entre un estilo III y un IV avanzado.

Cueva	Datación	Intervalo	Nº Laborat.	Obra
Altamira 1 (Techo de bicromos)	13.570 ± 190 14.410 ± 200	13.760/13.560 14.610/14.210	Gif-A91178 Gif-A91249	Bisonte pintado en negro
Altamira 2 (Techo de bicromos)	13.940 ± 170 14.710 ± 200	14.110/13.770 14.910/14.510	Gif-A91179 Gif-A91254	Bisonte bicromo
Altamira 3 (Techo de bicromos)	14.330 ± 190 14.250 ± 180	14.520/14.140 14.430/ 14.070	Gif-A91181 Gif-A91330	Bisonte bicromo
Depósito de Tito Bustillo (342)	12.890 ± 530 decorado	13.420/12.360	Ly-3476	Huesos del depósito bajo el panel pal.

Cuadro 38: Datación directa de los bicromos de Altamira. Indirecta del Gran Panel de Tito Bustillo.

datos intermedios el intervalo sería 14.520/13.760. El problema sustancial está en la relativa inconcreción de las dataciones directas, que deben ser mucho más ajustadas. De otra manera, los márgenes tan amplios impiden una articulación suficiente de las diversas obras, de tal forma que se solapan en amplios períodos sin que se puedan deslindar los estilos, y con dos posibilidades: que se solapen por ser contemporáneas o porque el método no posibilita esa diferenciación, ni tan siquiera con una crítica interna de las mismas.

Existen diferentes comentarios crítico sobre las dataciones de los llamados policromos (Moure, A.; Bernaldo de Quirós, F. 1995, Bernaldo de Quirós, F.; Cabrera, V. 1994, 270-274) (343). Se atribuye el conjunto del panel policromo al Magdaleniense inferior, dividido en varias fases, la primera por las figuras negras y la segunda por ciervas de grabado estriado (344); determinándose también 9 fases del conjunto X de Tito Bustillo, de ellas las 3 a 9 serían contemporáneas de las diversas fases de los momentos de ocupación del Magdaleniense superior inicial del vestíbulo (y con dataciones controvertidas). Al paralelizar las superposiciones entre las diferentes cuevas, se determina una secuencia con pinturas negras lineales, grabados con modelado interno y policromos, representando las superposiciones un intervalo relativamente breve, que se sitúa entre el 15.000 y el 13.000 B.P.

En conjunto, y tomados globalmente los datos, la cronología del estilo de los grabados realistas con rellenos (los milenios 2ª mitad del XV, XIV y primer cuarto del XIII B.P.) jalona un período muy semejante al estilo de los bicromos (en Altamira 2ª mitad del XV milenio y primer cuarto del XIV B.P.), aunque de este último falten dataciones de etapas más modernas; y también al de las pinturas negras con modelado interno (para el caso de los bisontes, los milenios XIV y primer cuarto, al menos, del XIII B.P., con los caballos todo el XIII milenio). Esto podría interpretarse como tradiciones técnicas paralelas coexistiendo en el tiempo. Por ello, las secuencias observadas en el interior de ciertos conjuntos en las que los bicromos son posteriores a los negras con relleno pueden no tener validación más que en la interpretación interna del proceso constructivo de cada cueva sin que deban extrapolarse en general sobre el resto de los testimonios. Ya que en el caso de que se hayan desarrollado paralelamente se producirán múltiples solapamientos mostrando secuencias inversas. En la conclusión intentaremos afinar en estas cuestiones.

(342) Existe otra datación de CSIC80, 14.350 ± 300 B.P., sobre carbón vegetal, según Moure, J. A.; González Morales, M. R. 1988, 41-42. Estos autores interpretan que «tanto los vestigios del área de decoración como la serie del nivel 1 de la entrada encajan perfectamente en un episodio inicial del Magdaleniense superior... sus respuestas tecnológicas y... su arte mobiliar, parecen formar un contexto único con el llamado Magdaleniense medio tipo La Viña, Las Caldas, etc. Este complejo medio/superior inicial coincide en la zona cantábrica con el apogeo del arte mueble y parietal, con una serie de caracteres y convenciones propios y la presencia del reno... entre los temas representados».

(343) Los autores exponen que los polícromos abarcarían todo el Magdaleniense entre el 16.000 y el 11.700 B.P. Por otra parte, un tectiforme de la zona Cola de Caballo se emplaza en el 15.440 ± 220 B.P. (Gif-A91185), en consonancia con las dataciones magdalenienses del vestíbulo de entrada 15.910 ± 230 B.P. (I-12012) y 15.500 ± 700 B.P. (M-829). Otro comentario sobre las fases relativas de los paneles principales de Tito Bustillo y Altamira en Moure, J. A. 1994, 320-321.

(344) Señalan la datación del Magdaleniense medio de Las Caldas en el 13.400 ± 150 B.P. (capas III-Vb); y en La Viña en el 13.360 ± 190 y 13.300 ± 150 B.P. Por su parte el Magdaleniense superior inicial de Tito Bustillo se enclava en el 13.870 ± 220 y 13.520 ± 220 (capa 1c) y 14.890 ± 410 (capa 2). También que la serie negra en la Cola de Caballo corresponde al mismo estadio que el panel principal.

PARTE 3ª

CONCLUSIÓN

EL ARTE PALEOLÍTICO PARIETAL DE BIZKAIA EN SU CONTEXTO PARIETAL Y MOBILIAR

1. PERIODIZACIONES GENERALES SOBRE EL ARTE PALEOLÍTICO PARIETAL CANTÁBRICO

1.1 PROBLEMÁTICA DE LA ARTICULACIÓN TEMPORAL

Existen varias limitaciones para realizar una seriación cultural o cronológica del arte paleolítico, una vez establecida o aceptada la existencia de una evolución estilística. Son las siguientes:

1) El grado de dificultad intrínseca que ofrece cada santuario para la interpretación de las estratigrafías horizontales o verticales de las representaciones de sus paredes. Incluso la imposibilidad de reconstruir el proceso decorativo interno de cada conjunto iconográfico parietal a causa de la limitación de la información de base.

2) La dificultad de extrapolar el modelo de cada ámbito específico a uno más general. La evolución de cada santuario concreto puede no servir para establecer una secuencia general porque los criterios presentes en un lugar pueden ser característicos únicamente en él. Aunque exista un marco de referencia o estilo general reconocible, la variabilidad de las respuestas plásticas, que se acomodan a los caracteres personales de los que realizaron las representaciones y a las circunstancias del grupo que decoró la cueva, son un obstáculo para la comparación entre conjuntos o santuarios. Precisamente esta dificultad de generalización de los casos concretos se proyectaba en la interpretación de H. Breuil y se constata también en las secuenciaciones relativas donde aparecen los bicromos, como Altamira, Tito Bustillo, Ekain o Le Portel, entre otros.

3) La inexistencia de una crítica interna actualizada de cada uno de los santuarios. Ello mediatiza la comprensión de los mismos y limita la riqueza de las respuestas morfotécnicas que cada uno atesora. La simplificación del mensaje y de los recursos empleados, así como de las maneras en que se han aplicado, pudo servir en un primer momento para la formulación de nuevas hipótesis; pero debe superarse en una etapa ulterior profundizando en el conocimiento de cada conjunto iconográfico. Así, por ejemplo, la simplificación de considerar los bisontes pintados en negro de Niaux como parte de un todo homogéneo se ve mediatizada por la datación de sendas representaciones en tiempos sustancialmente distintos (Clottes, J. 1995a). En este enclave, tal como ocurre en los que han sido objeto preferente de análisis, observamos que el estilo de las representaciones datadas no es totalmente homogéneo, lo que no invalidaría que una parte sustancial de las representaciones de la cueva sea contemporánea. Las dataciones exigen, antes o después, un estudio crítico de las variables plasmadas en el repertorio iconográfico, es decir, el estudio arqueológico.

Hay que considerar también que el significado de las obras según su grado de terminación o complejidad relativa puede ser variado. Dos obras, se encuentren o no en el mismo marco geográfico del santuario, pueden ser coetáneas o no con independencia de su grado de terminación o complejidad técnica. En sentido más estricto, dos obras complejas no tiene por qué ser fidedignamente más contemporáneas que una figura compleja y otra sencilla. Dicho de otra forma, si las figuras complejas son factiblemente más modernas, a nivel general, que las simples, las simples pueden ser lo mismo antiguas que modernas (345). Por otra parte, en la realización e interpretación de repertorios generales se deben establecer las

(345) Esta reflexión ha sido ya expuesta con anterioridad al abordarse los temas de Santimamiñe: «...Some authorities consider the differences in depiction here between simple outline and strongly shaded figures indicate a difference in style and age, but it is more probably only a difference in elaboration...» (Sieveking, A. 1979a, 171).

diferentes fases atestiguadas en cada santuario de manera individualizada, para no incurrir en distorsiones de la información de base. Así, en ciertas interpretaciones sobre Santimamiñe se han empleado representaciones de momentos claramente diferenciados, o se ha tomado la parte más elaborada por el todo, simplificando excesivamente el análisis.

4) La escasez de arte mobiliar. Los documentos constatados en los diversos yacimientos son realmente escasos en relación con los parietales, incluso en momentos evolucionados. De esta situación son un buen ejemplo dos de las cuevas estudiadas aquí, Ekain y Santimamiñe, con una sola obra de arte mobiliar figurado relevante en el yacimiento frente a medio centenar de figuras parietales. Con ello, las posibilidades de una comparación enriquecedora desde el punto de vista técnico o estilístico se reducen notablemente, dificultándose también el encuadre cronológico.

5) La inconcreción estratigráfica del arte mobiliar conocido. Una serie de obras que podrían ser claves para la periodización de las manifestaciones artísticas se encuentran fuera de estratigrafía y su atribución cultural es obra de paralelos. Lo que significa que deben rechazarse para elaborar una secuencia cronológica y cultural fidedigna de las manifestaciones artísticas. Junto a ello, períodos especialmente significativos del arte parietal en una articulación teórica, como el Magdaleniense medio, se han encontrado hasta nuestros días escasamente representados en el Cantábrico. En esta cuestión también incide la ausencia de estudios modernos, donde se proyecta el tiempo de investigación y el empleo de técnicas diferenciadas, mucho más parsimoniosas pero también más enriquecedoras en la actualidad, así como la pobreza relativa de muchos yacimientos. Esto último acarrea dificultades añadidas en la determinación de la atribución cultural de los hallazgos artefactuales localizados en los yacimientos.

6) La articulación de una secuencia cultural o cronológica de tipo tecnológico, es decir, puramente artefactual, cuya relación no está suficientemente establecida con la secuencia artística y con algunas disfunciones teóricas entre ellas, en conjunto siempre sometida a discusión (Moure, J. A. 1980, 1982a y Clottes, J. 1989a).

Siendo conscientes de las limitaciones anteriores, para establecer la cronología del arte paleolítico cantábrico debemos tener en cuenta dos tipos de seriaciones: A) la cronológica o absoluta, determinada por las dataciones de C14, realizadas en diferentes contextos: 1) sobre los mismos objetos artísticos; 2) sobre los niveles en que aparecen los objetos; 3) sobre los niveles atribuidos a las obras parietales; 4) sobre las mismas obras parietales; 5) sobre objetos o estructuras asociados a las representaciones en el espacio cultual inmediato o próximo; B) la cultural o relativa, dada por la sucesión cronológica de supuestas culturas paleolíticas. El cuadro final resultante debería estar formado a base de entrecruzar ambas informaciones, y su complejidad está en función de la diversidad de las fuentes de datación y de la desigualdad de las mismas, ya que no está suficientemente nutrido en todas las etapas paleolíticas. Más bien, el cúmulo de información es muy relevante sobre todo en la etapa final magdaleniense. Esta es la que voy a considerar de manera paradigmática, por las implicaciones que tiene en la articulación de varias de las cuevas objeto de estudio, por el acúmulo de documentación sobre la época que permite una mayor riqueza del comentario y por la cuestión de la diversificación última y desaparición del arte figurado.

Un caso concreto: problemática de la cronología cultural y absoluta en el Magdaleniense. La cuestión del encaje temporal del arte parietal depende de su necesario paralelo con el arte mobiliar y del hecho de que este se presenta en un contexto tecnológico-industrial concreto, que es el determinado, como Magdaleniense IV, por caso. En esta línea de investigación, el interés primero en encajar los diversos conjuntos parietales en una etapa concreta de la secuencia cultural ha dado paso a una diferenciación de ambas articulaciones. Por ello, se ha manifestado la no correspondencia mecánica entre la evolución técnica reflejada en las atribuciones culturales de los estratos y la artística (Balbín, R. De; Moure, J. A. 1982; Moure, J. A. 1980, 1982a).

Incluso, yendo más lejos, la clasificación cultural puede distorsionar de manera notable la información artística y todavía más cuando también aquella se pone en cuestión. Así, la subdivisión del Magdaleniense en 4 estadios (inferior, medio, superior y final) se ha considerado arbitraria y basada en un cuadro cronoestratigráfico y no en una real estructuración cultural, ya que del análisis estadístico de la industria lítica se concluiría una división del Magdaleniense en 3 facies: M0 (el Magdaleniense II antiguo), M1 (Magdalenienses III, IV, V y VI) y M3 (el correspondiente a excavaciones modernas, con un mayor número de láminas de dorso a causa del tamizado exhaustivo de las tierras), (Bosselin, B.; Djindjian, F.; 1988). En la misma línea, se ha expuesto como línea vertebradora del Magdaleniense cantábrico un cierto continuum cultural, por lo que se observaría, tanto en la industria lítica como en la ósea un proceso paulatino de diversificación, frente a los compartimentos estancos de la secuencia tradicional de H. Breuil (346).

(346) Desde este punto de vista se podría considerar un Magdaleniense medio con protoarpones más relacionado con el Magdaleniense final que con el Solutrense, como se planteó tradicionalmente.

Este sentido procesual paulatino de las industrias lítica y ósea lo podemos paralelizar con el de las manifestaciones artísticas. Sin embargo, el problema fundamental para la construcción de la seriación artística está en la identificación de los elementos característicos o variables del estilo que evolucionan, la plasmación técnica de los mismos y la certificación estratigráfica del proceso. Otro problema añadido es el de la coherencia interna de cada santuario decorado. En conjunto, deben considerarse los tres niveles antedichos del análisis y determinar críticamente el yacimiento. Si observáramos en diferentes santuarios cantábricos fases repetidas podríamos establecer una comparación válida: es decir, si se superpusieran los mismos santuarios encima de otros más antiguos, como muestra el modelo de Tito Bustillo, donde aparecen las figuras bicromas sobre grabados de ciervas. Usualmente el panorama no es tan nítido porque en cada santuario nos encontramos con figuras de muy desigual grado de realización. Por ello, y a manera de acercamiento metodológico, se podría hacer una división entre el espacio ocupado por las figuras de estilo diferenciado (de acuerdo al grado de realismo, por ejemplo), buscando otros criterios complementarios de significatividad.

Por otra parte, el uso cronológico de los documentos únicamente mediante el C14, sin entrar en su clasificación cultural, evitaría algunas de estas distorsiones, si bien debería hacerse con ciertas condiciones: las dataciones deben aparecer en series, y se debe realizar el estudio crítico de las mismas.

Una información rica, que puede servir como referencia en esta cuestión, aplicada a la articulación cronológica de la cultura magdaleniense, se constata en el Pirineo francés. Aquí, el Magdaleniense medio se colocaría entre el 14.960 B.P. (14.570 ± 390 B.P. de Dufaure c5, base) y el 12.460 B.P. (12.690 ± 230 B.P. del mismo nivel c5, techo, de Dufaure), aunque las fechas centrales más numerosas se darían entre el 14.500 y el 12.500 (Clottes, J. 1989c, 286-290, 338-339). Teniendo en cuenta la oscilación máxima 14.960-12.460, se prolongaría durante 2.500 años; y considerando la mínima, 14.180/12.920, durante 1.260 años. El Magdaleniense superior se encuadra (op. cit., 287-290), entre el 13.120 B.P. (12.900 ± 220 B. P. de Les Eglises) y el 10.690 B.P. (10.910 ± 220 B.P. de Dufaure c4), con un engrosamiento claro entre el 12.200 y 12.000 (último cuarto del XIII milenio). Considerando la oscilación máxima 13.120/10.690, 2.430 años; la mínima, 12.680-11.130, 1.550 años. Entre dataciones extremas, tomando la oscilación máxima, habría 720 años de solapamiento (13.120/12.460) entre ambos magdalenienses y la mínima, 220 años (12.680/12.460). Por lo tanto, las dataciones muestran, por cuestión de método de datación propiamente dicho (al margen de que sea real o no), una etapa de sobreimposición entre ambos momentos, entre el 12.500 y el 13.100 B.P., en el caso de la máxima oscilación. Los datos antedichos generan dificultades en la articulación temporal de las culturas, posibilitando perduraciones y sobreimposiciones de grupos culturales.

Esto puede deberse a varias causas: 1) la existencia de dos tradiciones diferentes, con un desarrollo independiente; 2) la inexistencia de cortes entre ambas etapas, que conformaría una sola; 3) la indefinición de ciertos yacimientos, mal situados culturalmente. Esto no ha sido, por otro lado, inconveniente para que se haya determinado la nitidez de su diferenciación: «...les deux stades du Magdalénien supérieur pyrénéen, définis d'après leurs industries, sont chronologiquement successifs et bien distincts, et traduisent en conséquence un véritable changement, mais sans rupture ni hiatus» (Clottes, J. 1989c, 286). Sin embargo, nosotros creemos que los resultados antedichos deberían llevar a la consideración crítica interna de las industrias asociadas u objetos en ese tramo señalado. En conjunto, la articulación cronológica general en Francia sería la siguiente: Magdaleniense inferior, Dryas IBa/Pre-Bölling, 17.500/14.500 B.P.; Magdaleniense medio, Pre-Bölling/Dryas Ic, 14.500-13.250 B.P.; Magdaleniense superior, Bölling/Dryas II, 13.250-11.800; Magdaleniense final, Alleröd-posterior, desde 11.500 B.P. (Bosselin, B.; Djindjian, F. 1988, 317).

Existen dos referencias cronológicas especialmente interesantes para proyectar yacimientos sobre obras parietales, las de los santuarios de Fontanet y Tito Bustillo, ya que ambas cuevas poseen dos conjuntos parietales paradigmáticos. Por un lado, el santuario de Fontanet, cuyo acceso fue cerrado, sellado, con un conjunto de grabados parietales que representan bien el estilo IV, y al tiempo habitaciones en la galería sellada que van del 13.810 ± 740 al 12.770 ± 420 B.P. El santuario sería por lo tanto anterior al 12.350 B.P. y nos marcaría una etapa para los santuarios de pinturas negras de Niaux o Santimamiñe, aunque en teoría también inconcreta. Pero este lapso temporal es sólo relativamente más moderno al abanico temporal que ofrecen las medias de las dataciones realizadas en pinturas parietales: 13.922-12.843 B.P. (Covaciella, El Castillo y Niaux).

Por otro, Tito Bustillo cuyo nivel superior es datado entre el 12.980 y el 12.300 B.P. (serie más moderna), por lo que tendríamos que el santuario es anterior al 12.300 B.P., datación todavía más inconcreta porque llevaría los polícromos a un momento muy avanzado (v. ap. 5.3, «Una propuesta cronológica», p. 505). El problema de ambas dataciones es que son relativas y no sabemos cuánto tiempo transcurrió entre la realización de las últimas pinturas y el sella-

do de la cueva. Por otra parte, desconocemos si las dataciones del área de habitación o uso se corresponden realmente con la época en que se decoró el santuario. En conjunto podrían dar pie a colocar las figuras bicromas en un momento más evolucionado (o al menos contemporáneo) que las pinturas negras de bisontes realistas que se observan en el mundo de Santimamiñe y Niaux como reflejo de Fontanet, como parecerían probar ambas dataciones. Si entendemos que Fontanet y Tito Bustillo son sucesivas y aceptamos que los santuarios responden a ambos momentos tendremos también una sucesión de santuarios, los de figuras negras en el XIV milenio B.P. y primer cuarto del XIII milenio, y los de bicromas alcanzando hasta el último cuarto del XIII milenio B.P., dataciones genéricas que pondremos en cuestión más adelante (v. ap. 5.3, p. 505).

En el caso del Cantábrico el depósito de Rascaño ofrece una secuencia válida: 14.483 ± 131 a. C. para el Magdaleniense arcaico; 14.038 ± 193 para el Magdaleniense inferior, ó 13.223 ± 160; y el Magdaleniense final en 10.946 ± 137 y 10.332 ± 164 a. C. (Barandiarán, I. 1989a, 382-383) (347). El Magdaleniense con protoarpones o medio se daría entre el 14.000 y el 13.500/13.000 (González Sainz, C. 1989b, 442). La indefinición de la etapa final estaría en la interpretación de la fabricación de arpones como un proceso técnico, apareciendo los de dos filas de dientes sólo en un momento evolucionado del propio Magdaleniense superior, entre el 12.500/12.000 B.P. Al respecto conviene señalar que Tito Bustillo se emplaza, en su nivel 1c2 (calificado de Magdaleniense V o superior) entre el 12.300 y el 12.980 ± 70 B.P., justo en esa etapa de cierta indefinición ya expuesta (348).

Al considerar las dataciones absolutas encontramos dos limitaciones: 1) la escasez relativa; 2) la contradicción entre la cronología absoluta y la etapa cultural correspondiente; 3) la distorsión de la secuencia por las dataciones problemáticas. El repertorio es muy limitado para proyectar consideraciones estilísticas, particularmente para las más antiguas, pero en las etapas en que estén certificadas se utilizarán, proyectándose desde la secuencia estratigráfica a la parietal (las consideraremos más adelante).

1.2 PERIODIZACIONES ARTÍSTICAS

Existen diferentes articulaciones cronológico-estilísticas elaboradas sobre santuarios cantábricos que pueden ayudar en el encaje cultural y artístico de los repertorios parietales objeto de estudio. A nivel general, observamos con el paso del tiempo un progresivo enriquecimiento en la justificación de las atribuciones temporales, en función de que, el repertorio general que se utiliza, las interpretaciones generales y los estudios particulares, se benefician de toda la experiencia en la investigación de este tema acumulada con anterioridad.

1.2.1 LA INTERPRETACIÓN DE F. JORDÁ

En cuanto al arte figurado parietal el autor plantea una evolución reivindicando el valor cronológico de las diferentes técnicas de realización (Jordá, F. 1978a y 1978b) (349):

1) El ciclo antiguo, Auriñaciense-Gravetiense. Se presenta en santuarios enclavados en la zona externa de la cueva, a la luz del día. Corresponden con el Auriñaciense los de Cueva del Conde, Hornos de la Peña y Las Mestas, con grabados lineales o de formas animales trazados con trazo profundo y contorno claro, preciso y anguloso. Los contornos son torpes y las figuras estáticas. En la Peña de Candamo se encuentra una serie de pinturas rojas (infrapuestas al resto) en el «Muro de los Grabados», atribuible al final de esta etapa. Del Gravetiense sería el santuario de Chufín, interior y exterior. También aquí se incluye el santuario de manos pintadas de El Castillo.

2) El ciclo medio, Solutrense-Magdaleniense antiguo. En esta etapa se busca la expresión de la realidad, representando el volumen del animal mediante nuevas aplicaciones técnicas (grabado estriado, trazo lineal ensanchado o modelante, tinta plana, asociación de grabado y pintura,...). El trazo pintado es regular, firme y continuado y en otras ocasiones se superponen puntos. Se conservan todavía elementos arcaizantes, como una pata por par, extremidades sin pezuñas, contorno cérvico-dorsal sinuoso, vientres abultados, perspectiva torcida de cornamentas. El realismo da un notable paso adelante con la expresión del movimiento, como en la cierva volviendo la cabeza de Covalanas o La Pasiega (y en los caballos de Altamira).

2.1) La fase Solutrense. Se caracteriza por la mezcla de rasgos arcaizantes y nuevos. Se incluyen aquí, entre otras y atendiendo a las figuras de animales, las pinturas rojas del «Muro de los Grabados» de la cueva de Peña de Candamo, signos y pinturas negras de Tito Bustillo, El Pindal (mamut y figuras rojas, sobre todo de la primera fase del gran panel), pinturas negras de animales de La Lloseta, grabados y pintu-

(347) Respectivamente: 16.433 ± 131 B.P. (BM-1455, nivel 5); 15.988 ± 193 B.P. (BM-1453, nivel 4); 15.173 ± 160 (BM-1452, nivel 3); 12.896 ± 137 (BM-1451). Existen varios repertorios de dataciones que se comentan más adelante.

(348) Y por otra parte, en Las Caldas, el nivel 2, Magdaleniense medio, se encaja en el 11.450 ± 150 a. C.

(349) El autor realiza la articulación a escala de la Península Ibérica, incluyendo también el arte mobiliar. Sin embargo, el resumen lo aplico exclusivamente al arte parietal del área cantábrica. Esta interpretación fue prefigurada en obras anteriores (v. 1964a y b).

ras negras de animales de Las Chimeneas, animales rojos de La Pasiega, grabados y pinturas rojas y negras de El Castillo, Altamira (diferentes grabados de las galerías y del techo de los polícromos).

2.2) La fase Magdaleniense antiguo. Se constatan 3 estilos diferenciados:

2.2.1) Los santuarios donde se sigue la tradición anterior de contornos lineales grabados o pintados. Los grabados se construyen con contornos de trazo múltiple o simple y los rellenos interiores mediante grabado estriado. El contorno dorsal se suaviza y se independizan sus partes, apareciendo detalles en las articulaciones y las pezuñas. Así, entre otras, el camerín de la Peña de Candamo, El Buxu, El Castillo (sobre todo el conjunto de ciervas, u otros animales, en cabeza o cuerpo entero con grabado estriado y también algunas pinturas lineales negras con trazo más o menos modelante, como en Altamira), Sotarriza, La Clotilde, La Cullalvera, Peña del Cuco, Cobrantes.

2.2.2) Los de figuras en tintas planas, a veces acompañadas de grabado. Se observan en el techo de Altamira infrapuestas a los bicromos, pinturas negras y rojas (sobre todo 4 ciervas) y grabados con trazo múltiple y estriado de La Pasiega y en Les Pedroses.

2.2.3) Los santuarios de figuras tamponadas o a base de puntos, en una línea que se ensancha con tendencia al modelado de ciertas partes. Así, entre otros, aunque quizá los más característicos, Covalanas, La Haza, Areatza.

3) El ciclo final Magdaleniense. Señala el autor un cierto desplazamiento del arte a los objetos mobiliares, y también del grabado, menos representado en las paredes y una mayor complejidad y variedad del fenómeno artístico. Culmina en el estilo de los polícromos el proceso hacia el realismo, expresando además el movimiento (bisonte tumbado con la cabeza vuelta de Altamira). Existen los siguientes estilos:

3.1) Los estilos de transición. Los santuarios se vinculan a las figuras lineales anteriores, con el trazo más o menos modelante. Entre los santuarios con grabados destacan Hornos de la Peña, Alkerdi, Peña de Candamo (grabados y pinturas superpuestas a las rojas en el Muro de los Grabados). Entre los de pintura negra Santimamiñe y Las Monedas.

3.2) Los estilos policromos. Distingue al núcleo central (Altamira, Ekain, Tito Bustillo) de aquellos donde existen intentos de bicromía (Pindal, La Pasiega, El Castillo).

3.3) La decadencia y las tendencias abstractas. Corresponde con un periodo de decadencia, con mayor interés en obras mobiliares, cuya frecuencia es mayor. Los santuarios parietales se enrarecen así como las representaciones allí efectuadas. Entre otros estarían las de Altxerri, La Loja y Benta Laperra, además de otros enclaves solamente con signos o ideomorfos.

1.2.2 LA INTERPRETACIÓN DE M. S. CORCHÓN.

La evolución del arte paleolítico cantábrico se articula en 5 «horizontes» o «ciclos», apareciendo también algunas subdivisiones internas (2) y un horizonte transicional, lo que hace un total de 8 etapas (Corchón, M. S. 1985):

1ª etapa, Auriñaciense. En relación a las atribuciones anteriores de obras parietales a dos horizontes, el Auriñaciense (de F. Jordá) y el Perigordiense (A. Leroi-Gourhan) para la autora sólo se certifican grabados parietales, reducidos a signos y trazos lineales, en la Cueva del Conde, ya que estaban parcialmente cubiertos por estratos auriñacienses. Por analogía técnica (surco de trazo profundo) y temático-estilística (signos muy simples), encaja en este momento ciertos grupos de los santuarios exteriores más antiguos (Las Mestas).

2ª etapa, Perigordiense superior/final. Corresponde a los santuarios exteriores de grabado simple profundo, cuyo modelo sería Chufín. Los animales se reducen a un perfil formado por tres trazos (frente-oreja, dorso y cuello), simples formas genéricas sin detalles (a veces la boca se marca con un trazo), sin extremidades (350). En el arte mobiliar encuentra un estilo similar en el felino grabado de El Castillo (Perigordiense evolucionado).

2ª B) El final de la etapa, Solutrense medio. Formado por los santuarios exteriores con grabados profundos, relacionables con los anteriores: Hornos de la Peña exterior, La Lluera I, Benta Laperra; aunque encuentra en este santuario rasgos modernos (la animación segmentada y la composición en el grupo de dos bisontes del lateral izquierdo).

3ª etapa, Solutrense superior/Magdaleniense arcaico. Corresponde con los santuarios de trazo lineal ancho y baboso (Covalanas, La Haza, La Pasiega), asociado al trazo punteado/tamponado (La Haza, Areatza) o punteado (Covalanas). La extensión del trazo de contorno, ancho y difuso genera tintas planas parciales, a veces combinadas con grabados (La Pasiega especialmente). En santuarios complejos aparece como el horizonte más antiguo (santuario A de El Castillo, serie negra de Altamira,...). Las figuras se caracterizan por una construcción geométrica, con desproporciones por la aplicación de un movimiento estereotipado (proyección hacia adelante, orientación inversa de las extremidades,...). Las figu-

(350) Habría que proyectar sobre el análisis compositivo del panel que realiza la autora la variable temporal, es decir, el proceso interno en que se realizó. Por otra parte habría que plantearse las consecuencias de aplicar al análisis estilístico no sólo los caracteres de las figuras más simples, sino precisamente los de las más complicadas; lo que usualmente se lleva a efecto, sobre todo en momentos evolucionados del arte del Magdaleniense.

ras son irreales pero expresivas, con un abultamiento de la parte central del cuerpo y reducción de cabezas, extremidades y grupas. A este período corresponden las figuras de contorno lineal negro de Las Chimeneas, los grabados lineales de El Castillo o los de Chufín interior (con línea de contorno múltiple y algunos sombreados internos).

4ª etapa, Magdaleniense inferior/medio. En el campo del grabado las técnicas son variadas: grabado de trazo múltiple (estriado o no) aparece en la Peña de Candamo, El Buxu, parte media de Altamira, El Castillo B, Tito Bustillo (conjuntos I, VI, VII, XB, sala del panel principal), Hornos de la Peña interior. Estos conjuntos encajarían por el arte mobiliar de Altamira y El Castillo en el Magdaleniense inferior tardío. En la pintura aparecen figuras con los contornos de trazo discontinuo modelante (Altamira, El Castillo) o con el interior relleno de sombreados (sala del panel principal de Tito Bustillo, Santimamiñe, El Castillo B).

4ªB) Horizonte transicional Magdaleniense medio/superior. Corresponde a los santuarios de bicromos (Techo de Altamira, El Castillo B, Ekain, Tito Bustillo). La pintura se combina con grabados y raspados para modelar el interior de los cuerpos que son notablemente reales. En este momento se desarrollan temas específicos de fauna fría, como el reno (Las Monedas, con figuras de modelado interno) o el mamut (El Pindal).

5ª etapa, Magdaleniense superior. El prototipo es Altxerri, con innovaciones variadas: preparación de la superficie mediante raspado superficial, profusión del rayado de pelaje y combinación de grabado y pintura. También corresponde con La Loja.

5ªB. El arte concluye al final del Magdaleniense con arpones con una serie de santuarios monotemáticos, con animales de una sola especie (La Loja), sujetos aislados (Sotarriza), o santuarios de signos (Las Herrerías).

2. EL ARTE MOBILIAR CANTÁBRICO

La articulación del arte parietal depende también de la comparación con testimonios mobiliares. Por ello consideraremos a continuación esta cuestión en el ámbito cantábrico.

2.1 INTERPRETACIONES GENERALES

2.1.1 LA TESIS DE I. BARANDIARÁN

El arte mueble cantábrico cuenta con un repertorio riguroso, el de Barandiarán, I. 1973a (351), actualizado en 1989a y 1994 (352). En Barandiarán, I. 1989a, 380, se recogen 312 unidades expresivas, entre ellas 183 temas figurados, de los que el 93,5% son magdalenienses (el 39,5% para el III/IV y el 54% para el V/VI) y el 6,5% restante anterior. El autor es consciente de las dificultades de estudio: 1) la inseguridad en la definición de las esferas significativas del género, funcionales o prácticas, decorativas o simbólicas; decoraciones y referencias realistas; 2) la heterogeneidad del arte mobiliar (353). Igualmente, señala la relación de la interpretación con el estado de las excavaciones. Así, el conjunto de placas de Tito Bustillo desequilibra el reparto geográfico de este tipo de manifestaciones hasta entonces atestiguadas, como las excavaciones de La Viña y Las Caldas enriquecen periodos, el del Magdaleniense IV, mal conocidos. En la misma línea, el estudio de dataciones de C14 de ciertas piezas mobiliares permite la corrección del nivel Magdaleniense superior de El Pendo, dado el lapso de tiempo mayor en que éste se circunscribe.

En el Cantábrico se atestiguan soportes variados en materia prima, tratamiento y destino, útiles en hueso o asta (azagayas, bastones perforados,..), no útiles (placas, cantos, tubos de hueso,...) y menos frecuentemente obras de adorno, como contornos recortados o en bulto exento. Los soportes se dividen en dos tipos, de origen orgánico y minerales; de acuerdo al tratamiento y destino en elaborados y no elaborados, de uso precario y duradero (op. cit., 1994). También se consideran diferentes tipos de utensilios de uso frecuente, azagayas y arpones de asta; utensilios de mayor duración y resistencia, tales como bastones, varillas, propulsores, espátulas, pintaderas, compresores; elementos colgantes; soportes no acondicionados, como tubos, placas de hueso, placas de piedra.

Los temas son establecidos de una manera diacrónica. Con ello se filtran los problemas que puede llevar para caracterizar regionalmente al arte paleolítico, puestos en evidencia en estudios regionales o generales sobre esta cuestión. En cuanto a los temas, varían su posición a lo largo de la secuencia. Los caballos son siempre categoría mayor (19 en el Magdaleniense III/IV y 30 en el V/VI). Las ciervas dominan en las etapas antiguas Auriñaciense/Solutrense (8 representaciones) y Magdaleniense III/IV (47

(351) Síntesis en 1976a.

(352) Puesta al día historiográfica de las colecciones, descubrimientos, estudios particulares y generales, recopilando 920 documentos, de los que 140 tienen temas realistas y 50 figuras y signos.

(353) El autor acepta la definición de estilo, producido en un ámbito geográfico, cronológico o funcional. Plantea también (siguiendo a Moure, J. A. 1985a) que la reiteración de signos y tratamientos puede atestiguar desplazamientos de poblaciones, grupos o artistas.

ejemplares), pero son secundarias en el Magdaleniense V/VI (9). Los peces son categoría menor en el Auriñaciense/Solutrense, pero mayor en el Magdaleniense III/IV (13) y Magdaleniense V/VI (22). Las cabras son categoría menor en el Auriñaciense/Solutrense, mayor en el Magdaleniense III/IV y menor en el Magdaleniense V/VI. Los bóvidos y ciervos son categoría menor, como otros animales. Las cabras esquematizadas son categoría mayor en el Magdaleniense V/VI (40) y las serpientes en el Auriñaciense/Solutrense (2). En la obra de 1994 se concreta que entre el 22 y el 26% de los temas los componen ciervas, caballos y cabras; el 5%, ciervos y peces; del 2 al 3%, bovinos, renos y serpentiformes; y menos todavía rebecos, carnívoros, aves y humanos (354).

En lo que respecta a la técnica, el 90% de las obras son grabadas, y entre el resto se observan bulto redondo, bajo y altorrelieve, modelado y relieve diferenciado (Barandiarán, I. 1994). En lo que respecta al grabado, el primer recurso es el grabado de trazo estriado, realizado a base de haces de líneas múltiples, en el perfil del animal y rellenando diferentes partes del cuerpo del animal, aplicándose esta técnica en 6 omoplatos de Altamira (con dudas adscritos al Solutrense final o al Magdaleniense inicial), los 33 del Castillo (28 decorados con figuras animales, del Magdaleniense inferior), 2 del Juyo (nivel 8), 1 del Cierro (nivel III, Magdaleniense inferior), 1 de Rascaño (nivel 4, Magdaleniense inferior), 1 espátula de Tito Bustillo (nivel 1c) y 1 placa del mismo yacimiento (Barandiarán, I. 1989, 387-88). Dentro del grabado estriado se han determinado dos variantes: un grabado más fino, más antiguo (Magdaleniense inferior); y el que se combina con líneas múltiples en el contorno, del Magdaleniense antiguo (Corchón, M. S. 1981).

En el arte mobiliar cantábrico se han determinado rasgos peculiares (355), entre los que aparecen una serie de contrastes significativos (Barandiarán, I. 1989a, 389-390). Por ejemplo, que son más abundantes y de mayor calidad estética las representaciones sobre soporte óseo, y sin embargo existen obras plenamente realistas sobre soporte lítico, como la plaqueta de Ekain. El predominio de temas decorativos y signos poco complicados; sin embargo, existen piezas como la de Torre o la de Pendo que no son en absoluto sencillas. El provincianismo, por la escasez de obras excepcionales, queda contradicho precisamente porque existe un lote notable de obras excelentes (Castillo, El Pendo, Valle, Cualventi,...) y por los elementos claros de relación con otras áreas. Y también se considera la imposibilidad de aplicar las facies de la industria lítica al arte mobiliar.

Se expone la existencia de relaciones estrechas de parentesco dentro de un mismo nivel arqueológico «como las placas líticas de Paloma o Tito Bustillo, las placas óseas de Altamira o Castillo, lotes de azagayas de cueva Morín...y de bastones de Cueto de la Mina, de arpones... en Berroberria...» o incluso en niveles sucesivos del mismo yacimiento (Pendo, La Viña), (Barandiarán, I. 1994). También se señala la semejanza entre diferentes obras, muestra de relaciones a cierta distancia: entre los temas (en composición y estilo) de El Pendo y Valle (Obermaier, H. 1925, 173 <edic. de 1985>); entre los ciervos de los bastones de Castillo y Cualventi, ambos del Magdaleniense final; entre la bramadera de El Pendo y las escenas de Lortet y Mas-d'Azil (Graziosi, P. 1960, 91-92); entre los contornos recortados de La Viña y los de Isturitz y otras cuevas pirenaicas. A partir de estas semejanzas no es de extrañar que se concluya: «... se estaría abonando la hipótesis de rutas de intercambio y/o amplias migraciones... entre algunas estaciones pirenaicas y otras del litoral cantábrico peninsular» (Barandiarán, I. 1989a, 391) (356).

En el tema de las convenciones de modelado se sistematizan dos etapas (Barandiarán, I. 1994, 66): a) en el Magdaleniense inferior se produce el asentamiento de numerosas convenciones de sombreado y coloración del cuerpo de los animales, expresando la máxima complejidad descriptiva de todo el Magdaleniense; b) en el Magdaleniense avanzado se produce el «desarrollo pleno de asociaciones temáticas poniendo en juego todo tipo de recursos expresivos de la perspectiva (como el recubrimiento reservado, en patas y cabezas de animales), orientaciones, sombreados y volúmenes (despieces y rellenos)... mayor atención a los detalles, la complejidad de las combinaciones de temas... y la coexistencia de un... arte realista, representando actitudes móviles con los animales... con otro esquematizante y muy simplificado».

Se plantea, finalmente, el autor una diferenciación entre el arte del Magdaleniense sin arpones y el Magdaleniense con arpones (357). En lo que respecta a las representaciones figuradas, estas disminuyen de

(354) Se señalan también repeticiones de temas, con animales de la misma especie y diversas combinaciones de temas distintos en la misma o en las dos caras decoradas, combinaciones múltiples y variadas.

(355) Consecuencia de la cantidad y características de los yacimientos del Paleolítico superior que han sido excavados en la región, es decir, resultado del sesgo de la propia investigación.

(356) Nosotros señalaríamos que en todo caso la homogeneidad del arte en una extensa región ya nos habla de movimientos, del tipo que fueren, a un nivel relevante.

(357) En estas diferencias, que proyectan un esfuerzo sistematizador notable, se observa sólo una diferencia de grado, pasándose de lo menos a lo más complejo. Un signo más de la dificultad de encuadre cultural de una manifestación parietal apoyándose en los rasgos internos tecno-formales de la misma.

tamaño, toman mayor interés en los detalles anatómicos, se combinan en composiciones complejas con inclusión de lo decorativo y desarrollan las convenciones de relleno del interior de las figuras, sustituyendo los trazos múltiples de sombreado por líneas cortas.

2.1.2 LA TESIS DE M. S. CORCHÓN

El plan de la investigación parte del análisis del contexto industrial del arte mueble cantábrico, a continuación estudia las formas del arte mueble y, por último, realiza el catálogo sistemático de todas las manifestaciones mobiliares (Corchón, M. S. 1986). Realiza una tipología de los motivos artísticos basada en las formas decorativas y los sistemas de representación del arte mueble. Esto supone considerar una serie de variables en el análisis de cada motivo o tema decorativo: 1) la estructura formal (lineal, curvilínea, punteada); 2) la ordenación (en serie, en paralelo, en bandas, en elementos yuxtapuestos o cruzados); 3) las formas de expresión (abstracta, figurativa naturalista, estilizada, esquemático-geometrizada); 4) las relaciones entre sujetos y signos (motivos complejos y asociaciones temáticas). Desde el punto de vista de la forma, los motivos atestiguados en el arte paleolítico se dividen en 3 categorías: 1) motivos no figurativos (1 a 32 de la tipología, sucesivamente motivos lineales rectilíneos, lineales curvilíneos y otros); 2) motivos figurativos (33 a 37); 3) objetos preparados para la suspensión y recortes o modelados (38 a 43). Además, los motivos encajan en tres sistemas de representación: 1) abstracto; 2) figurativo naturalista, estilizado; 3) esquemático-geometrizado.

Se considera la escasez relativa de documentos figurativos (170 documentos) frente a los signos (400) del arte mobiliar cantábrico. Las representaciones figuradas son divididas en dos apartados: representaciones completas de animales y representaciones parciales o fragmentarias (frecuentemente cabeza y cuello, aunque también acéfalas, esbozos, cuartos traseros o desglosadas). Las representaciones completas aparecen en el Magdaleniense mientras que las parciales se documentan en toda la secuencia cultural. La representación figurada se vincula a ciertos soportes con amplias superficies, elaborados (bastones de mando, colgantes aplanados,..) o no elaborados (placas de hueso y piedra, omoplatos, compresores,...).

Las representaciones naturalistas se distinguen por la riqueza de detalles expresivos (en la línea de contorno o con detalles como el ojo, nariz, boca y cornamenta). Sólo aparecen varios sujetos asociados a partir del Magdaleniense inicial, etapa durante la que se superponen sin una orientación preferente. En el Magdaleniense superior y final se disponen en hilera o en diferentes niveles sin superponerse. Es característica del Magdaleniense la composición simétrica llamada «ordenación alterna o cruzada», formada por dos ejes de simetría cruzados en forma de aspa (que en el arte parietal lo observamos en Covalanas y en Chufín). En este tipo de contraposiciones de figuras, a comienzos de la etapa se superponen y después únicamente se yuxtaponen (358).

Las figuras naturalistas utilizan una serie de recursos buscando un mayor realismo, como los convencionalismos de pelaje, o los que detallan expresividad o animación. Entre los primeros (que expresan también rasgos anatómicos y volúmenes), el sombreado por trazos paralelos, con abundantes paralelos en el arte parietal, el modelado-sombreado del Magdaleniense final a base de haces de trazos cortos paralelos (con una variante de trazos entrecruzados), los trazos pareados (del Solutrense y Magdaleniense inferior), las hileras de puntuaciones. Entre los segundos, la multiplicidad de miembros o de partes de los sujetos y la animación (cierva retrospiciente).

Además, existen otra serie de convencionalismos referidos a la plasmación de la perspectiva o el volumen. El primero es el estriado o claroscuro (circunscrito a la parte inferior de la cabeza, a la parte anterior del cuello y al vientre) típico del Magdaleniense inicial (y Solutrense si se acepta la filiación de los documentos de Altamira). La segunda la utilización de los trazos paralelos para modelar el contorno o de convencionalismos de despiece, típicos del Magdaleniense medio/superior. Por otra parte la perspectiva de ocultación parcial se encuentra en El Pendo, en el Magdaleniense final. Por fin, la perspectiva de la escala podría observarse en la microcefalia de ciertos animales más antiguos.

En cuanto a la técnica, constata 6 tipos de ejecución: 1) grabado de trazo profundo, mediante incisión angular simétrica y fondo redondeado, documentado en todo el desarrollo del arte paleolítico; 2) grabado estriado; 3) grabado de trazo múltiple, derivación del anterior, más irregular; 4) grabado de trazo compuesto, muy raro; 5) grabado de trazo simple o fino de trazo discontinuo, documentado desde el Gravetiense; 6) grabado simple de trazo continuo, como el anterior completado con detalles anatómicos y sombreados de haces o líneas de despiece, ya documentado desde el Magdaleniense medio.

En la cuestión de las asociaciones el primer dato de relevancia es que los sujetos del arte mobiliar se representan casi siempre de forma asociada. Hasta tal

(358) Hay que destacar que en las composiciones más complejas de Santimamiñe, las ternarias, las figuras no se superponen (como por otra parte ocurre en Areatza, donde constatamos la cuestión en una sola figura).

punto, que los signos representados en forma aislada sólo suman el 3,67% del «Sistema de representación no figurativo» (y el 2,17% del total). En cuanto a las asociaciones de más interés, las de animales, tema del presente trabajo, entre los 176 documentos con sujetos animales el 75% tiene algún tipo de asociación, con animales de la misma especie, de especie diferente o con signos.

Se representan mediante los procedimientos siguientes: superposición, yuxtaposición e integración. En el caso de la superposición las figuras se ejecutan sin orden, excepto en el bastón el El Pendo (perspectiva de ocultación parcial en una cara y contraposición en la otra cara) y en un omoplato de El Castillo. La yuxtaposición es el procedimiento más común. En el último caso tenemos ciertas representaciones de sujetos reducidos a la cabeza o a la cornamenta.

Las asociaciones típicas (entre especies distintas) son: cierva-caballo (10 casos), ciervo-cierva (3), ciervo/reno/caballo (2), cabra/ciervo/caballo (un caso). De estos temas, son los caballos y, en menor medida, la cierva o el ciervo, los temas principales al ser susceptibles de ser combinados con los demás. Más dudosas son las asociaciones cabra/ciervo/reno. Escasea también la de caballo/uro (1 caso). Entre las asociaciones atípicas (animales de la misma especie) destacan las de bisonte/bisonte (1 caso), ciervo/cierva, cáprido/cáprido, cérvido/cérvido, caballo/caballo y zorro/zorro. Por último se señala la coexistencia de esbozos con representaciones naturalistas de animales.

Al considerar la estructura del arte mueble cantábrico constata que los sujetos aparecen agrupados por pares y que sólo al final del Magdaleniense aparecen tríadas. Se señala también la unidad de todo el arte mueble paleolítico. En ese sentido el Magdaleniense final «no parece ser sino el desarrollo y la extensión a otros soportes de estas asociaciones sencillas, su complejización en asociaciones de signos más elaboradas, sujetos animales mucho más variados y mayor riqueza de combinaciones binarias y ternarias» (Corchón, M. S. 1986). Las asociaciones parecen expresar cuatro conceptos: 1) oposición/complementariedad (asociación óvalo/flecha o cierva-caballo); 2) adición/reforzamiento (signos seriados o la misma especie animal); 3) integraciones complejas (signos complejos, asociaciones con soporte como elemento integrado, escenas,...); 4) funcionalidad (signos aunando lo utilitario y lo decorativo, esbozos de animales).

Las especies representadas, considerando en primer lugar las naturalistas y esquemáticas y en segundo lugar todas, son las siguientes: cierva (26,8-16,4%), caballo (25,3-17,8%), cabra + rebeco (10,4-18,2%), ciervo + reno (9,7-9,1%), uro + bisonte (5,22-3,65%), pez (2,23-10,5%), esbozos + indeterminados (17,1-10,5%) y con cifras menores al 1% zorros, felinos, osos y aves. La serpiente y el antropomorfo sólo en porcentajes del 8,6% y 2,7% en las representaciones estilizadas. Hay por lo tanto 3 animales vinculados a la representación estilizada: la cabra (30,9%), la serpiente (21,4%) y el pez (23,8%). Entre el 5 y el 10% se encuentran el caballo, el ciervo y el antropomorfo.

Por último, en el repertorio general de los sujetos mobiliares franco-cantábricos las especies se distribuirían así: caballo (24%), reno (21%), bisonte (14%), ciervo y cabra (9,5%), oso (7%), bóvido (4%), mamut (2%), rinoceronte (1,5%), (Leroi-Gourhan, A. 1965, 438, fig. 755).

2.2 LAS BASES ESTRATIGRÁFICAS MOBILIARES CANTÁBRICAS

La pintura resulta difícil de encuadrar cronológicamente utilizando paralelos mobiliares, por la casi inexistencia de obras estratigrafiadas. Ayuda, sin embargo, en la necesaria comparación la similitud de aplicaciones técnicas y convenciones en los dos ámbitos entre pinturas y grabados. La situación es más favorable con el grabado, cuyos numerosos ejemplares en hueso o piedra recuperados en los yacimientos hacen factible realizar paralelos más directos con los realizados en las paredes, puesto que los procedimientos técnicos tienen un paralelo estrecho. Sin embargo, hay que determinar una serie de condicionantes típicos de cada tipo de manifestación que distorsionan ese acercamiento. Así, en el arte mobiliar, el hueso como materia prima es más fácil de trabajar que la piedra, y sobre todo la piedra de la pared, cuando esta se presenta irregular o cuando hay que dominar una superficie mucho más amplia. Habría que plantearse, por tanto, si todas las técnicas determinadas en el arte mobiliar lo están también en el parietal y concretar en un segundo momento su cronología. La sucesión de técnicas representando a animales que se pueden datar en el Cantábrico son las siguientes: 1) línea incisa; 2) grabado modelante; 3) bajorrelieve. Entre ellas, destacamos que no hay en el cantábrico ninguna representación parietal con grabado modelante o altorrelieve. Ante esta circunstancia nos podríamos plantear varias cuestiones:

1) No se han conservado o localizado, aunque se hicieron. Considerando la similitud, a veces puntual, entre las diferentes etapas del arte y las técnicas (policromía); o bien los tipos de objetos entre Francia y el Cantábrico, no hay por qué rechazar que sea válida esta consideración. Es cierto que los santuarios exteriores, donde en Francia se sitúan en general los altorrelieves, eran en el Cantábrico más bien raros, aunque en la actualidad su número se ha acrecentado

notablemente. Sin embargo, se limitan a representar a las figuras mediante un trazo profundo simétrico o levemente adecuado. En todo caso, es evidente que el registro arqueológico es, por definición, parcial, una muestra cuyo grado de representatividad hay que determinar. Siendo esta, precisamente, una finalidad de la investigación.

2) La diferenciación de soluciones técnicas. Las diferencias observables se pueden deber a la diferente composición del soporte. Es más fácil de trabajar con la finalidad de modelar una representación en pequeño tamaño mobiliar que otra en mayor formato en la pared de la cueva. En esta línea, se observa en el arte paleolítico francés (con alguna excepción como los bisontes modelados en la arcilla de Tuc-d'Audoubert y naturalmente algunos conjuntos de altorrelieves) que los grabados parietales durante el Magdaleniense IV y con posterioridad, etapas en donde se atestiguan las pequeñas esculturas mobiliares, no traduce ese interés por modelar el cuerpo del animal. No quiere decir que no haya un modelado interno, que existe, sino que se consigue de forma lineal, cuando en el arte mueble la gama de operaciones técnicas es mucho más rica.

La interpretación cronológica del arte mobiliar. Se considerará a continuación la evolución de las manifestaciones mobiliares (Jordá, F. 1978a y b), pero tomando sólo las obras cantábricas figuradas, actualizada con otros autores (Barandiarán, I. 1994 y Corchón, M. S. 1986):

1) A la **etapa antigua**, corresponderían las obras auriñacienses de Lumentxa (cabeza inconcreta de bóvido), de situación controvertida como ya vimos (v. fig. 63, p. 170); la obra discutida de Salitre; omoplato también discutido y ya comentado de Hornos de la Peña (también en Corchón, M. S. 1986, 250-254) (v. fig. 62, p. 170). Gravetiense sería un canto rodado de El Castillo (Corchón, M. S. 1986, 255 y Barandiarán, I. 1973a). Representa una figura de animal compuesta por la línea dorsal conformando dos resaltes relativamente puntiagudos en la cruz y el lomo, con una ondulación central, en paralelo a la que se realiza el vientre, y con la cabeza trazada genéricamente. Desafortunadamente, el animal no resulta comparable con series antiguas de las estudiadas por ejemplo en los santuarios parietales exteriores. Se incluye también en esta etapa un antropomorfo de un compresor de Morín y piezas óseas con marcas en hilera, cuyos rasgos se han señalado: «el grabado bastante simple que modela elementalmente los perfiles de figuras aisladas, sin referir detalles que faciliten su identificación concreta» (Barandiarán, I. 1994, 63).

De los testimonios anteriores se deduce que no hay en realidad paralelos posibles en el arte mobiliar para encuadrar el arte parietal. No existiendo obras fidedignas datadas y no pudiéndose hacer una comparación es imposible decidirse por el encuadre cronológico concreto de obras parietales paralelizables.

2) A una **etapa intermedia**, **solútreo-magdaleniense**, corresponden ya una serie de obras figuradas que se encuadrarían en el Solutrense superior como los omoplatos controvertidos de Altamira (Corchón, M. S. 1986, 52-53). También se pueden señalar algunos pequeños relieves o esculturas, entre ellas el ave de El Buxu (Corchón, M. S. 1986, 52 y 259-260). Como se ve, muy escaso bagaje para la trasposición de elementos mobiliares a las paredes; y, más aún, porque del análisis estilístico que hemos realizado (v. pp. 270-276) se concluye que deberían unirse los omoplatos de Altamira a los de El Castillo, en el comienzo del Magdaleniense.

3) El **Magdaleniense inferior**. Las obras más características de este período son las siguientes: cierva de La Paloma (en Corchón, M. S. 1986, 347, se incluye la pieza en el Magdaleniense medio, siguiendo la clasificación del excavador del yacimiento), compresor de Bolinkoba. Es en esta etapa donde encontramos obras encuadradas en contextos de manera rigurosa que pueden ser analizadas y que permiten una aproximación fidedigna. En un repertorio más sistemático y actualizado (Corchón, M. S. 1986, 274-344), constatamos una serie de manifestaciones figuradas correspondientes al Magdaleniense inferior (entre ellas la obra ya comentada de Lumentxa):

- Cabeza y cuello de cierva de El Cierro asimilable a las de El Castillo (v. fig. 140, p. 270).
- Uro de trazo lineal de Balmori. Es esta una obra igualmente controvertida clasificada por la autora en el «nivel Magdaleniense de las excavaciones de Vega del Sella, 1915-1918, que lo atribuye al Magdaleniense inicial tardío». Sin embargo, se ha señalado la inseguridad de la atribución concreta dentro del Magdaleniense por parte de los excavadores y su adscripción al Magdaleniense IV en otras interpretaciones: «...resulta un elemento extraño dentro de lo habitual en el arte mueble conocido, tanto por el tipo de soporte, como por el estilo de la figura y de los trazos de su grabado... mantengo mis dudas acerca de su carácter paleolítico. Vega del Sella lo sitúa en la zona de conjunción del Magdaleniense y el Aziliense» (Barandiarán, I. 1973a, 86).
- Varios omoplatos grabados de Altamira (v. fig. 143, 272) y algunas obras muy esquemáticas en piedra y hueso del mismo yacimiento, las primeras similares a las de El Castillo, El Cierro y a la otra serie de Altamira.
- Serie de omoplatos grabados de El Castillo (comentada en el capítulo 2, pp. 270-276).
- Un contorno recortado de cabeza de cierva grabada sobre costilla de El Juyo (en un nivel datado en el 13.920 ± 240 B.P.), así como otros dos grabados muy rudos sobre costilla. La autora citada considera

sobre el nivel: «Magdaleniense III según los autores, que corresponde al Magdaleniense inferior tardío de este trabajo, coetáneo del medio clásico». Esta obra es relativamente más evolucionada que los omoplatos de la serie anterior de El Castillo.

• Canto rodado con cabras de Bolinkoba. Dado que es una de las escasas obras certificables en este momento, al margen del grupo de grabados de ciervas que tienen sus características realizaré un análisis de la obra más adelante (v. ap. 2.3). El interés del paralelo es que representaría la serie de obras de pintura roja o negra realizadas en forma lineal en las paredes en los santuarios de época media.

4) La **etapa final** se ha dividido en dos fases, una del Magdaleniense IV y otra del Magdaleniense V/VI, correspondiendo al Magdaleniense medio las obras de La Paloma (especialmente relevante la placa con varias figuras de caballo), el uro de Balmori ya citado y otras con esquematizaciones de variados tipos (el animal sucinto de Ermittia,...), (Jordá, F. 1978b, 48-56). En este momento se han incluido otros hallazgos más recientes, como tres contornos recortados de La Viña (con dos caballos y una cierva respectivamente), o las cabezas esquemáticas sobre propulsor de Santimamiñe, que Jordá, F. colocaba en la etapa anterior (Corchón, M. S. 1986, 344 y ss.). Afortunadamente, en los últimos años se han desarrollado algunas investigaciones que han engrosado notablemente uno de los vacíos más claros que presentaba la investigación arqueológica en el Cantábrico, el Magdaleniense medio: 1) el santuario exterior con grabados de La Lluera I (S. Juan de Priorio, Oviedo), que ostenta también una serie de niveles de habitación, nivel I (Magdaleniense superior-Aziliense), IIA (Magdaleniense final en transición al Aziliense), IIB (Magdaleniense Final), IV-V-VI (Solutrense superior) (Rodríguez Asensio, A. 1990 y Fortea, J. 1981); 2) la cueva de Las Caldas (Priorio, Oviedo), con 2 unidades dentro del Magdaleniense medio y 3 en el Solutrense (medio, superior y superior/terminal), y con notables y numerosas obras de arte (Corchón, M. S. 1990 y 1991/92); exhumándose en el nivel Magdaleniense obras realizadas en tres técnicas, grabado, relieve diferencial y escultura (359); 3) La Viña, también especialmente significativo por sus obras mobiliares situadas en el nivel IV, Magdaleniense IV y con sendas dataciones en 13.360 ± 190 y 13.300 ± 150 B.P. (Fortea, J. 1990, 65).

En el **Magdaleniense V/VI** se han encajado otra serie de obras mobiliares (Jordá, F. 1978b, 52-56), entre ellas las de La Paloma (Magdaleniense VI), con placas en piedra decoradas únicamente con líneas, frente a las decoraciones figuradas anteriores; y placas óseas con figuras de animales aunque muy esquematizados, Collubil (cabeza de rebeco), El Pendo (una serie importante de obras figuradas, entre ellas el bastón con cabezas de cierva y caballo, el compresor con caballo de cuerpo entero o un hueso con caballo y uro), El Castillo (ciervo de cuerpo entero en grabado profundo), El Valle (cabeza de cierva y hueso de ave con caballos sucesivos), Santimamiñe, (compresor), Lumentxa (plaqueta), Urtiaga (varias plaquetas), Berroberria (cincel), Torre (hueso de ave). Hay que recalcar la recogida fuera de contexto de obras relevantes, como el bastón de Valle con la cierva grabada. En otras recopilaciones se incluyen las obras más modernas y otras no catalogadas anteriormente (Corchón, M. S. 1986, 365 y ss. y 1989a), como la colección del Magdaleniense superior inicial de Tito Bustillo, El Castillo (caballo sobre compresor), los grabados muy esquemáticos de La Chora, El Linar, Atxeta, la plaqueta de Ekain, Aitzbitarte (placa con cérvido fuera de contexto).

Los últimos descubrimientos de arte paleolítico mobiliar han aportado escasas variaciones a este panorama (Barandiarán, I. 1994, Corchón, M. S. 1994). En el arte auriñaco-perigordiense se atestigua un canto con grabado y pintura de La Viña. En el Solutrense lo figurativo es escaso, destacando un caballo muy esquemático grabado sobre placa de hueso de Las Caldas (Solutrense terminal). En el Magdaleniense inferior se constatan obras figuradas, tres animales sobre un fragmento de asta de ciervo (n. XII de Las Caldas) con figuras esquemáticas de contorno lineal y fino estriado irregular. Las mayores novedades se atestiguan en el Magdaleniense medio de La Viña (omoplato con reno grabado) y Las Caldas (placas con fauna estépica variada) con numerosas obras figuradas realistas de animales con rellenos convencionales, típicos del estilo IV antiguo (determinándose que en el Magdaleniense medio evolucionado la representación figurativa se enrarece, los animales se simplifican, los despieces se sustituyen por sombreados lineales y las extremidades se estilizan). A ellos se les puede añadir otros testimonios en La Pila (Bernaldo de Quirós, F.; Gutiérrez, C. et Alii 1992), La Güelga (Menéndez, M.; Martínez, A. 1991/92), en general de los momentos más evolucionados de la secuencia.

En conjunto, este limitado repertorio adolece de los defectos que hemos apuntado repetidas veces y por tanto la ordenación que se puede realizar del mismo sigue estando mediatizada por ser una ordenación estilística, y consecuentemente teórica, en un colectivo que debería ser clasificado de una manera más neutra. Y la principal limitación sigue siendo la esca-

(359) El grabado es lineal y, en la unidad inferior dentro de ese Magdaleniense medio, además se introducen sombreados a base de líneas cortas paralelas, de contorno y de interior (y temas, como el bisonte, escasamente representados en el Cantábrico, v. fig. 290, p. 482).

sa constatación de obras decoradas en las etapas antigua y media del arte paleolítico. Esto hace que la caracterización regional del arte paleolítico cantábrico sea difícil de reconstruir, existiendo como único recurso para la etapa intermedia la comparación con El Parpalló, fundamentada en las afinidades temáticas y técnicas. Es evidente que esta acción sólo garantiza una aproximación parcial a la problemática, quedando sin calibrar múltiples cuestiones.

2.3 EL ARTE MUEBLE DE BIZKAIA

En un encuadre general se ha expuesto una diferencia sustancial entre el arte mueble y el rupestre de Euskal Herria, tanto en técnica como en «habilidad» para ejecutar las representaciones, siendo las plaquetas poco numerosas y «simples» (Apellániz, J. M. 1982, 163). No obstante, puede ser matizada, pues tenemos algunas obras de arte mobiliar que escapan de las consideraciones precedentes, como la plaqueta de Ekain o el tubo de Torre (360), entre otras. Por otra parte, ni siquiera en el arte parietal contamos con testimonios suficientes para jalonar de manera plural todo su desarrollo, estando pobremente representadas algunas manifestaciones (los bicromos, por ejemplo, sólo aparecen en Ekain, donde representan el 7% del total de figuras, 4 de 58). Además, de la consideración previa podría deducirse que el arte parietal es realmente sofisticado, cuando en realidad la mayoría de las representaciones son figuras reducidas a la línea de contorno con algún pequeño detalle complementario. En el arte mobiliar encontramos la misma variabilidad que en el parietal, si bien, globalmente considerados, los testimonios son cuantitativamente escasos (361). La situación es similar en otros ámbitos cercanos, exponiéndose que el valor estético es mediocre en un 80% de las obras parietales francesas, de la colección Piette o del total de cantos rodados decorados franceses e incluso afecta a más de un tercio, 38%, de las obras mobiliares con motivos animales de La Vache (Nougier, L.-R.), (362). Hay, sin embargo, dos objetos relevantes que se analizarán a continuación para comparar con las dos etapas más evolucionadas del arte paleolítico establecidas en la investigación del arte parietal.

(360) Tampoco puede emplearse como argumento el caso de Altxerri pues el santuario parietal es original en sus fórmulas decorativas frente al resto y dado que el yacimiento del vestíbulo se encuentra sin excavar no podemos saber como pudiera ser el arte mobiliar que le corresponde.

(361) Esta escasez se une a otras limitaciones del registro arqueológico, muy determinado por las circunstancias, poco esclarecedoras, de los hallazgos, para dificultar un uso inteligible del registro.

(362) En la reseña del artículo de Mannessier, Y. 1982, T. I. A. P. 24, 147-166.

A) EL COMPRESOR DE BOLINKOBA. Fue recuperado durante la campaña de 1932-33 en el nivel C de la cueva, donde apareció también una azagaya con cabezas grabadas de cabra (Barandiarán, J. M. 1950, 105-107). El soporte de la obra es un canto rodado que ha sido utilizado como compresor (v. fig. 288). Del uso conserva las huellas características en los dos polos, a derecha e izquierda, dejando la zona central para desarrollar una decoración figurada. Estos caracteres son relativamente frecuentes entre objetos de esta índole, habiendo servido como útil el 16% de los cantos decorados de Francia (Mannessier, Y. 1982). En la cara 1 aparecen dos animales, dos machos cabríos mirando hacia la izquierda (363), dos figuras en sucesión, y en la 2 uno sólo, cáprido o cérvido, mirando a la derecha. En ambas caras aparecen diversas líneas sueltas, no muy abundantes, que no conforman nada concreto. Su escasez podría permitir una interpretación, ya que en la cara uno aparecen asociadas a la cabeza de los animales; en el macho cabrío 1, se trata de una línea bajo el hocico; y, en el macho cabrío 2, de 4 líneas paralelas convergentes hacia el hocico, junto a otras desordenadas, las primeras pudiéndose interpretar en clave de representación del aliento.

Las figuras se han realizado mediante una línea muy fina que compromete seriamente la visión del animal representado, al no distinguirse el surco trazado de la piedra dura en que se ha realizado. Ante esto cabrían varias consideraciones. La primera, que por asociarse a un objeto de carácter utilitario las figuras no estaban destinadas a ser vistas, sino a cumplir una función religiosa. La segunda, que no invalida la anterior, se refiere al proceso de realización. Dado que existe una dificultad objetiva para trazar a los animales, para visionar lo que se estaba realizando, creemos que esto exigiría una acción previa específi-

(363) En Apellániz, J. M. 1991, 99, se expone que son macho y hembra en actitud de cópula, aunque pensamos que querrá decir precopulatoria. A nuestro juicio la cornamenta del que está a la izquierda es menor pero esto no es en sí indicativo, pues sigue siendo de un tamaño respetable que nos parece encaja mejor dentro del campo de variabilidad formal de la cornamenta de los machos. En cuanto a las formas, nos parece más macizo el anterior que posee un cuello notablemente más robusto (es decir, la supuesta hembra). Ambas figuras son diferentes en las proporciones, cornamenta y otros detalles, como la solución ventral, lo que es expresión de la carencia de estilo propio del que las efectuó, y esto explica la variabilidad de soluciones adoptadas, que no son buscadas a propósito. Esta variación se observa también en el animal de la otra cara. El resto de criterios aducidos, Apellániz, J. M. 1986, 42-43, parecen tendentes a buscar esa explicación. Un análisis más objetivo de la cuestión en Barandiaran, I. 1985, para quien los argumentos para interpretarlos como escena no son suficientes, ni por los rasgos anatómicos ni por la actitud respectiva.

ca que hiciera posible el trabajo. A manera de hipótesis me pregunto si no se grabaría sobre una superficie pintada previamente, sobre la cual la línea grabada se vislumbraría con total nitidez tal como han apuntado algunos investigadores (Mannessier, Y. 1982 y Laming-Emperaire, A. 1962, 272), recogiendo una hipótesis del conde Bégouën. Desde el punto de vista técnico no es imposible, porque la asociación de grabado sobre pintura la atestiguamos en los santuarios de época media, como Covalanas, Areatza o La Pasiega. Además, las rectificaciones de la línea dorsal de esta figura, de las que la última, configura con notable precisión la cruz del animal no son explicables por la simple casualidad de realizar varias líneas sucesivas, sino por un interés concreto en determinar de manera más real esa línea dorsal. Esta acción exige un soporte o preparación diferenciada (semejante a la que se ha propuesto) porque de otra manera resulta bastante difícil de determinar el diseño de lo trazado, aún cuando la raya nueva sea identificable sobre el fondo.

Cara 1, macho cabrío de la izquierda (anterior). El animal se ha realizado mediante una línea de contorno única fina (en alguna zona se observan dos surcos paralelos signos del paso sucesivo de la herramienta) pero repetida, en una auténtica rectificación de contorno, tanto en el lomo como en la cara (364). El vientre se ha realizado con una serie de líneas cortas paralelas, inclinadas hacia adelante, aunque la disposición no sigue el orden y tiene más longitud que los sombreados a base de bandas de rayas paralelas del Magdaleniense medio (v. fig. 288). Parece un sombreado de pelaje más elemental, aunque uno de los trazos, más largo que el resto, podría ser una caracterización del color diferente que posee la cabra en la zona del ijar y que se observa en el macho cabrío de entrada de Santimamiñe. Se ha representado en horizontal del animal toda la silueta del mismo, incluyendo el rabo, excepto las patas. El único rasgo interior es la boca, aunque algunos trazos internos podrían determinar un sombreado somero, como dos trazos que separan cabeza y cuello y menos claramente otro que se desarrolla desde el lomo al vientre y que se pueden relacionar con otros trazos externos a la figura por su disposición perpendicular a la misma. Se ha trazado la cornamenta mediante dos ramales paralelos en la vista más correcta de las tres representaciones, semilateral. En el morro la línea no se cierra y la línea de contorno se inflexiona en la cabeza y en el cuello de forma natural. La cola es saliente y formada por varios trazos, aunque se asocia a una rectificación del lomo del animal.

En la versión de Barandiarán, I. 1984a, 120-121 y 1985 (365), se constatan algunas diferencias: allí el cuerno interno se alarga un poco más hacia la base; en el interior de la cabeza aparecen dos trazos; la separación de la cabeza y cuello se refuerza con otros trazos más. En cuanto a la versión de Apellániz, J. M. 1986 y 1991, 100, no se representa el contorno ventral ni tampoco los trazos que nosotros apuntamos como posible sombreado interno.

Por otra parte, las rectificaciones introducidas en el animal permiten seguir el proceso de construcción de la figura. En efecto, la línea dorsal superior es recta, como en el macho cabrío de la derecha y en la figura de la otra cara. Pero otras tres líneas colocadas más al interior del cuerpo rectifican ese monótono contorno dando a la figura mayor claridad anatómica: se marca la cruz y la inflexión del lomo, lo que constituye una rectificación del contorno. La inflexión de la línea de contorno de la cara, configurando una concavidad sobre un contorno anterior más lineal, es idéntica a la de la figura que se encuentra a su derecha y semejante a la de la cara opuesta (aquí, sin rectificar). Este detalle obligaría a considerar a la figura de la cara opuesta como la más moderna en el proceso de realización del objeto, a pesar de ser la más sencilla.

Cara 1, macho cabrío de la derecha (posterior). La cabra 2, a la derecha de la anterior, es técnicamente igual, con una línea de contorno duplicada gracias a una pequeña rectificación en el lomo (que podríamos relacionar con un fallo del soporte cuando se llevó a cabo la línea primitiva). Además se ha trazado otra línea exterior representando el pelaje mediante 3 líneas cortas paralelas en el pecho y mediante dos trazos curvados en el vientre (v. fig. 288). Se ha representado todo el contorno del animal excepto la cola, incluyendo la pata delantera y reducida la trasera a un pequeño apéndice que la insinúa; pues la figura se encuentra ligeramente levantada de cuartos delanteros con la cabeza encima del lomo de la cabra anterior. La delantera consiste en una pata triangular con el extremo prolongado en un trazo lineal y con otro trazo en su interior.

Posee los mismos cuernos largos con doble curvatura que tenía el macho cabrío anterior, esquematización de la cornamenta de la cabra pirenaica, subespecie cuyo último ejemplar murí en enero de 2000 en el pirineo aragonés. Sin embargo los cuer-

(364) En Apellániz, J. M. 1991, 102, se interpreta que esta repetición de la línea de contorno es un recurso de modelado: «formado por un entrelazamiento de rayas cuya naturaleza y ondulación viene a ser muy parecida a la de los cuernos».

(365) En Barandiaran, I. 1985, se detallan las diferentes marcas de uso que aparecen en la pieza.

nos, que no salen de la testuz sino del interior de la cabeza, se separan paulatinamente hacia los extremos ofreciéndonos una visión semifrontal. En la cabeza se detalla la boca abierta, el ollar (desmañado, en posición inversa) y un ojo de grandes dimensiones. El pelaje del cuello, como hemos dicho, se insinúa mediante líneas paralelas; la pata delantera penetrando con claridad en el cuerpo del animal y una línea interna desde el vientre hasta el lomo, que puede relacionarse con el modelado de la figura (zona triangular de la parte posterior del vientre de diferente color), son otros rasgos. Aunque hemos apuntado que la doble línea de la cara en la cabra anterior es una rectificación, también podría interpretarse en ambos casos como un modelado interno de la misma. Se caracteriza el pecho del animal con una leve ondulación de la línea de contorno. En Barandiarán, I. 1984a, 120-121, se representa la cola como un pequeño trazo divergente, al estilo de las otras dos figuras.

Cara 2, macho cabrío (366). La primera cuestión a considerar es la de su identificación específica, más difícil de resolver por su sencillez y carácter incompleto, aunque se ha adscrito a un cáprido (Barandiarán, I. 1985, 1518). La cornamenta de este animal 3 se ha realizado en perspectiva semifrontal (el ramal izquierdo en vista frontal y el derecho en vista lateral) (v. fig. 288). El ramal derecho muestra la doble ondulación de la cornamenta de los cápridos, la longitud de ambos ramales invalida su adscripción como uro y la inexistencia de ramales secundarios en la cornamenta impediría su adscripción como ciervo, a no ser que se haya intentado plasmar el modelo de un animal a otro. En fin, la cabeza triangular pero excesivamente inconcreta para tener una certeza de ello, le acercaría más a los cérvidos (en Barandiarán, I. 1984a, 120, no se atestigua la cabeza del animal).

Como los anteriores animales, consta de línea simple de contorno, que propicia dos lecturas distintas, una con animal reducido a cabeza y cuello, uniéndose la línea de la cornamenta con la dorsal, y otra con una línea dorsal separada de la cornamenta, en forma arqueada, con una leve ondulación final para determinar la cola. El morro se representa en forma redondeada y la cabeza no se completa. Como modelado interno se podrían interpretar una serie de líneas de longitud media, más o menos paralelas entre ellas e inclinadas hacia atrás que aparecen debajo de la cruz del animal y también en lo que podría ser la nalga del mismo. Aunque el efecto es bastante rudo, no dejan de tener la misma disposición que las líneas interiores de los animales de la otra cara o que las ventrales del macho cabrío 1.

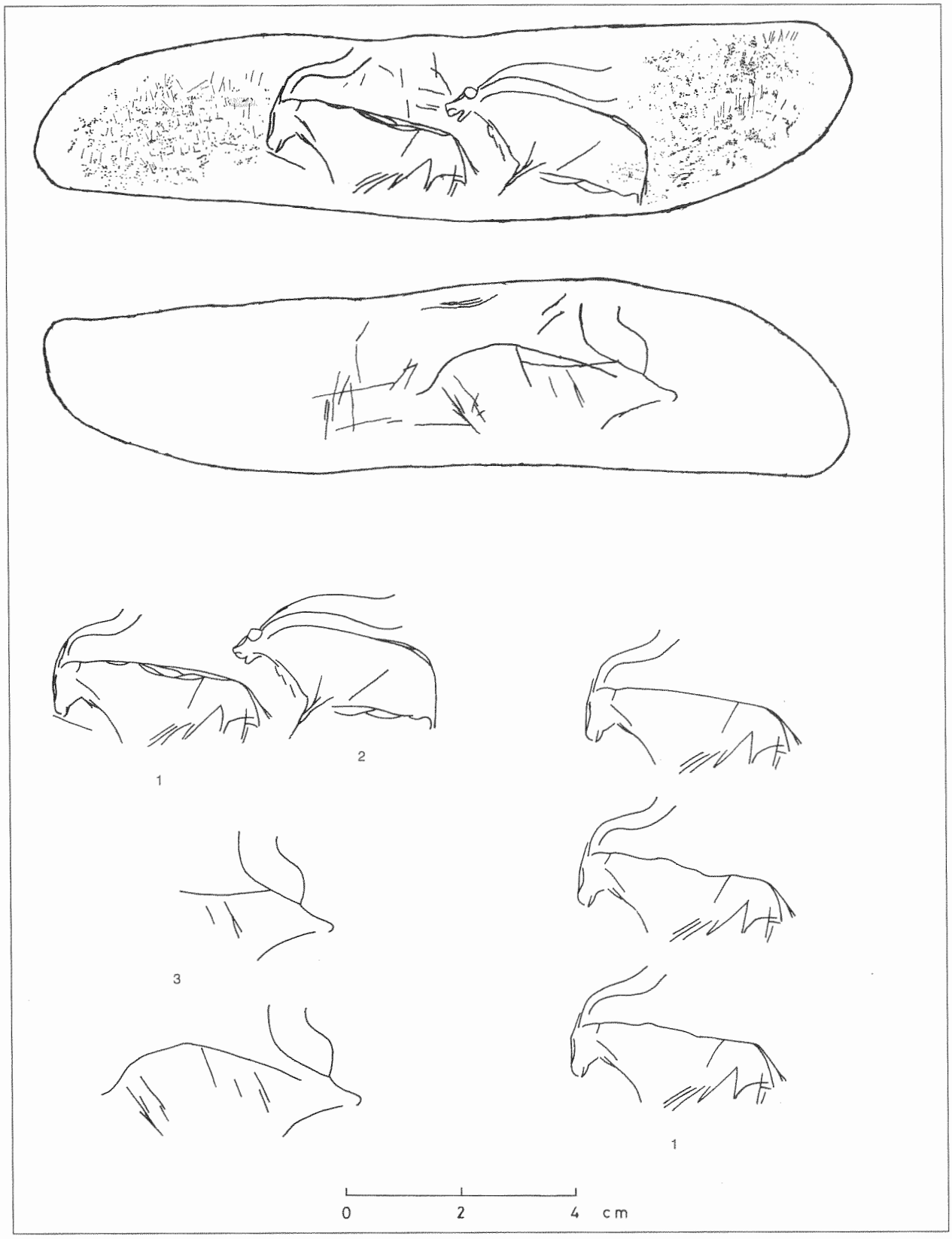
Interpretación de la plaqueta. Se presentan dos animales en una característica composición en sucesión o hilera que se ha relacionado con la forma del soporte, alargado (Barandiarán, I. 1984a, 126); e incluso yendo más lejos se ha visto una: «tendencia a organizar los temas en escenas... acumular figuras... con sugerencia de actitudes de relación» (Barandiarán, I. 1985, 1519-1520). Destacan los animales por la sencillez de la línea de contorno, pero a esta línea se le añaden elementos, doblándola con rayado de pelaje o rectificándola para mejorar la concreción anatómica de la misma. El perfil no es continuo y las diversas partes anatómicas no se enlazan, interrumpiéndose bruscamente, como la curva cérvico-dorsal, que en dos de las figuras queda sin unir con la cornamenta, el contorno de la cabeza en las cabras 1 y 3, la pata y el vientre de la cabra 2, el pecho de la cabra 2,.... Esta dislocación de elementos es un claro rasgo de antigüedad relativa.

Las figuras ostentan un cierto modelado interno, todavía esquemático, de tipo lineal, marcando la zona posterior del vientre. Además el pelaje de contorno mediante líneas cortas paralelas se atestigua con claridad, aunque en una de las figuras de manera más primitiva. El modelo de proporciones del cáprido no se repite, lo que hemos observado que es característico de las etapas más antiguas, la variabilidad de las fórmulas genéricas de los animales. Así, la cabra 2ª tiene un cuerpo cuadrado con una cabeza pequeña, mientras que la que se encuentra a su izquierda lo tiene más alargado, con un cuello más robusto y con una cabeza más proporcionada. La concepción de la supuesta línea dorsal de la tercera figura diverge notablemente de las anteriores. En cuanto al proceso de realización, ambas figuras de la cara 1 atestiguan que primero se ha realizado una forma somera, más o menos cuadrangular y que después se le han añadido una serie de detalles, por lo que los añadidos se yuxtaponen y lo hacen a menudo de manera poco natural, descoyuntándose relativamente las diferentes partes de la anatomía de los animales. Los tres animales muestran unos rasgos comunes en la elaboración y detalles que los acercan claramente, como la inexistencia de enlace entre la línea cérvico-dorsal de los animales 2 y 3, el cuarto trasero entendido como un quiebro brusco de la línea del lomo para configurar la nalga en las cabras 1 y 2, la rectificación del perfil fronto-nasal de las mismas cabras 1 y 2.

Son, por lo tanto, figuras sucintas pero que reflejan un esfuerzo por realizar un modelado más elaborado y, por lo tanto, un deseo de plasmar mayor realismo y fidelidad anatómica. Al mismo tiempo, poseen una

(366) La representación animal fue determinada por McCollough, M.-Ch. 1971, 196, lám. XXc.

Fig. 288 (pág. siguiente): Anverso y reverso del compresor de Bolinkoba (Bizkaia) y desarrollo decorativo del mismo.


1
2
3
1
0
2
4 cm

cierta estilización propia de momentos antiguos, como el tamaño reducido de la cabeza del animal 2, la cornamenta simplificada a dos trazos finos y excesivamente alargados, como en el macho cabrío 2, muy lejos de la robustez característica del animal. También es un rasgo de relativa antigüedad la poca naturalidad en la colocación de la cornamenta, cuya posición es variada, (semifrontal o frontal, rasgo que también podemos observar en figuras parietales de santuarios relativamente antiguos, como en los cérvidos de La Pasiega), pero no en vista lateral. Sorprende en estas tres representaciones la variabilidad de soluciones, que se pone de manifiesto en la curva dorsal que estructura a los animales, vista como una línea recta, muy lejos de la típica doble ondulación que es la trama fundamental en otras especies de esta etapa. También se constata que el animal 1 es más correcto desde el punto de vista de la perspectiva y las proporciones que los otros. Esto llevaría a considerar que desde este punto de vista, desde el estilo, fue el último en ser realizado, poniendo en juego el autor la experiencia adquirida al llevar a cabo los otros dos. Sin embargo, otros rasgos no apoyan esta idea, como la aparente mayor modernidad del perfil fronto-nasal del animal 3 (en el que no aparece la rectificación que se observa en los otros dos), o la posición algo forzada del macho cabrío 2 que apuntaría a su colocación posterior (367).

B) LA PLAQUETA DE LUMENTXA. Las figuras se han realizado sobre una placa de hematites (v. fig. 289). Ambas caras de la placa presentan amplias zonas con surcos muy finos paralelos fruto del frotamiento de la piedra quizá con el ánimo de preparar la superficie de la misma (nº 4, fig. 289). En la cara 1 se encuentran en su mitad derecha y en la cara 2 en dos zonas circulares concretas, que bien han podido ser dos protuberancias desgastadas por frotación. En la cara 1 aparecen dos caballos en paralelo, aunque el superior está incompleto y aprovecha el propio contorno de la pieza para sugerir al animal. En esta cara aparecen algunas líneas incisas independientes de los animales y no atribuibles tampoco en su totalidad a la preparación por frotación (nº 5, v. fig. 289) (368). Existen diferentes versiones (Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M. 1934, Fernández Eraso, J. 1985 y Barandiarán, I. 1984a) (369), en la última de las cuales se determina el proceso de adecuación de las representaciones en el espacio e igualmente la realización de los trazos (op. cit, pp. 122-126): el modelado completo se constata en la figura inferior, donde se comienza por la línea cérvico-dorsal (desde la cabeza a la cola) y luego de la cabeza a la línea ventral (desde adelante hacia atrás), siendo la sucesión en la elaboración de los trazos similar en la superior.

Sobre las versiones de Barandiarán, I. 1984a y la nuestra conviene hacer algunas precisiones. Así, en la versión comentada se ha definido con claridad una zona con estrías paralelas de frotación (previas) en el borde derecho de la plaqueta y una serie de estrías pequeñas dispuestas como un repicado en la zona superior izquierda, que nosotros no hemos representado. En cambio toda la mitad derecha tiene en nuestra versión (realizada en 1980), una serie de líneas paralelas distribuidas verticalmente y con mayor densidad que en la otra. En los trazos grabados del contorno del animal no se ha representado en nuestra versión lo perdido por la rotura de la pieza en tres fragmentos, para evitar una versión reconstructiva. En alguna otra versión los animales están simplificados, perdiendo el superior particularmente algunos detalles de interés que nosotros sí representamos (Apellániz, J. M. 1988a, 10 y 1991, 106).

Convendría en primer lugar apuntar algunas ideas sobre el proceso de realización de los trazos, ya que pueden ayudar a completar el conocimiento de la obra. En primer lugar, los trazos no se cortan en todo el contorno, por lo que el proceso de elaboración indicado podría ser una inferencia tomada de los convencionalismos de la forma (así, la cabeza se ha podido hacer después de la línea dorsal o de la ventral).

En segundo lugar, existe una aparente rectificación del contorno en la zona ventral, uniéndose el trazo ventral con la pata delantera con un pequeño trazo más corto, que no es representación ni de pelaje ni de cambio de color, ni tampoco de convención de la forma. A nuestro juicio esto podría indicarnos que se trazó primero la pata trasera y la línea ventral y luego la cabeza y pata delantera y que al realizar el trazo poco armonioso hubo que introducir a posteriori esta rectificación armonizadora. Además, hay que señalar que el grabado, profundo, se realizó después de señalar con un trazo inciso el futuro contorno. De ello es un buen ejemplo la zona de unión de la pata delantera con el vientre, donde hay dos trazos paralelos que determinan el futuro espesor del trazo, que sí se ha profundizado en la zona inferior. En este caso se observa que existía un boceto previo con líneas aproximadamente trazadas, por donde luego se profundi-

(367) En Apellániz, J. M. 1991, 105, se expone que: «... ni por su concepción del realismo, ni por el grado de su raíz pictórica, ni por la forma y cualidades de su línea, ni por el movimiento de la mano, el zorro de Santimamiñe y el prótomo de caballo de Urtiaga se parecen a ninguna de las dos cabras de Bolinkoba. Sin embargo, éstas se parecen tanto entre sí, por los mismos conceptos indicados, como para ser tenidas... como obra de la misma mano... el criterio definitivo de la autoría sería el de la identidad del movimiento de la mano y el trazo».

(368) Se señala una preparación previa de plaquetas arcillosas de Bédeilhac en Delporte, H.; Mons, L. 1973, 28, tanto en la cara mayor como en los bordes de un ejemplar.

(369) Un versión sintética también se encuentra en Apellániz, J. M. 1988 y 1991, aunque solo se refleja la cara 1.

zó el trazo. Lo de la aproximación es evidente en la disposición geométrica y poco vigorosa de la zona trasera ventral del animal. Además, el producto resultante no fue muy armonioso porque el propio proceso de profundización en el trazo modificó el trazo inciso previo. Es, desde este punto de vista, un caballo inconcluso. Este caballo superior participa de un cierto geometrismo en la elaboración del boceto previo, como se ve en las patas traseras, dos líneas paralelas, en las que se ha profundizado desigualmente sólo en una parte del largo recorrido previamente marcado. Por eso hemos colocado en la figura de caballo un largo trazo realizado en la pata trasera, pensamos que como guía, aunque finalmente no utilizado. El artista, en suma, se apoya en trazos que más bien sugieren que definen con claridad al animal.

Caballo superior de la cara 1. Se ha grabado únicamente la parte inferior del animal, caballo 1, sirviendo para la línea dorsal el contorno de la piedra (v. fig. 289), si bien, el carácter inconcluso de la representación se pone de manifiesto también en la línea ventral, que no se ha terminado de profundizar (es una línea incisa sencilla) y en el nacimiento de la pata delantera, donde se ha marcado con dos líneas incisas el espesor que hubiera tenido la pata si se llega a profundizar entre ellas. En general lo conforma, como el caballo inferior, una línea incisa gruesa y profunda de sección en «V», línea que se adelgaza en la unión de cabeza y cuello y es más gruesa relativamente en las patas.

El animal se representa horizontal, mirando a la derecha, trazado desde la mandíbula inferior a la pata trasera, realizando sólo una pata delantera y dos traseras (una de ellas también inacabada). No se puede descartar que el muslo se haya realizado, o mejor previsto, en una línea que del borde de la plaqueta se extiende hasta el extremo de la pata trasera, siendo el trazo grueso de esta última posterior al sencillo (que hubiera quedado como un simple plan de obra, no culminado); máxime, si observamos que el trazo grueso que configura esa pata trasera se continua en una línea incisa hacia la parte superior que no parecería tener gran relación con la figura del animal. La pata interior trasera se ha llevado a cabo marcando el inicio en la zona del vientre (en grueso) para determinar el resto mediante línea incisa sencilla (menos factible parece una rectificación de una pata trasera). La pata delantera del animal se cruza con la cruz del caballo que se encuentra debajo. La crinera parece estar señalada por una línea incisa fina paralela al borde de la pieza. Igualmente puede señalarse otra línea que se dispone en perpendicular a la anterior, como ocurre en el caballo que se localiza debajo, aunque también pueden interpretarse como trazos pertenecientes a un signo (especialmente el superior), que no se une con el otro. La separación de cabeza y cuello es neta, mientras que en los otros dos caballos sólo se traza un entrante triangular.

Caballo inferior de la cara 1. Se ha representado todo el contorno del animal, caballo 2, horizontal mirando a la derecha en paralelo y debajo del anterior (v. fig. 289). El trazo es profundo, de sección en «V», si bien relativamente más en la cabeza y menos en crinera, cuello, pata trasera y cola. El contorno en la cabeza no se cierra formando una especie de pico. En la parte delantera de la línea ventral existe una rectificación de la línea recta que lo conforma, divergiendo un pequeño trazo hacia abajo para unirse con la pata. La figura se reduce al contorno, en el que se determina una pata por par y la cola (colgante), acabando las patas en forma triangular (como ocurre con la pata del superior), aunque la trasera no llega a cerrarse. El único detalle interno consiste en una línea en paralelo a la del cuello en el interior del cuerpo del animal, para determinar la crinera, de la que sale en ángulo (a la altura de la cruz) otra que alcanza a la pata delantera. Parece marcar una oreja, pues el trazo de la cara se curva hacia afuera y sobresale ligeramente del contorno (como en el caballo de la otra cara). La pata delantera penetra en el cuerpo del animal, como ocurre en el caballo superior, pero no así la trasera que forma un ángulo en el vientre.

Caballo de la cara 2. Se ha argumentado en contra de la identificación como caballo la existencia de una serie de líneas incisas que sobrepasan el contorno del mismo (Barandiarán, I. 1984a). La reconstrucción tecno-formal que proponemos nosotros posibilitaría integrar esas líneas en una representación figurada, caballo 3 (v. fig. 289). Se puede interpretar que son dos líneas incisas que muestran la distribución posterior del grabado, constituyendo un esbozo de esa obra posterior. Ambas líneas, con otra que continúa con claridad la frente del animal, forman un pico, en disposición análoga a la del caballo inferior de la otra cara. El hecho de que un trazo continúe sería irrelevante para el fin perseguido, en un proceso muy semejante al del caballo superior de la otra cara. El artista, al recalcar el trazo de la crinera varió el diseño previo, quedando éste como «inconcluso», aunque en realidad sólo exista una pequeña modificación de ese plan previo. Se han reconocido igualmente líneas semejantes de esbozo de representaciones en la plaqueta de Villalba (Soria) en varios animales y, particularmente, se muestran las correspondientes a un caballo, semejantes a las aquí comentadas (Jimeno, A.; Fernández Moreno, J. J. et Alii 1990) (370).

El animal ocupa el cuadrante inferior izquierdo de

(370) Se produce un esbozo de encuadre triangular de la cara de los animales.

la pieza (dándole la vuelta a la placa desde la posición anterior) y se reduce a la cabeza y el cuello. La línea es profunda (visualmente gruesa), de sección en «V», especialmente en la crinera y en la zona superior del cuello, mientras que se reduce a una línea sencilla en el contorno superior de la cabeza. La línea superior de la cabeza no se cierra, sobresaliendo de la inferior en forma de pico. La crinera se detalla mediante dos líneas paralelas, como en los otros caballos, si bien la interior en este caso se ha desarrollado notablemente. La exterior en cambio se ha trazado previamente mediante dos líneas finas incisas y luego se ha acortado, dándole un aspecto de inacabado que ya observábamos en varios puntos del caballo superior de la otra cara. En fin, se trata de un prótomo de caballo, trazándose la cabeza y cuello y como única concreción la crinera, mediante una línea paralela a la de contorno y menos profunda que aquella. El trazo de la zona inferior del cuello sigue en gradación a las dos líneas anteriores y por último el perfil frontonasal ostenta una línea levemente incisa. El autor realiza un notable juego del volumen del animal empleando trazos de profundidad variable que conforman y modulan la cabeza del mismo.

El estilo de la plaqueta. El resultado técnico final es semejante entre las tres figuras, habiéndose marcado primero con líneas finas la amplitud del trazo, profundizando paulatinamente después en el mismo, hasta conseguir un trazo profundo de sección triangular, que construye naturalmente al animal a base de tramos rectos muy acusados, en algunos casos redondeados o curvados en sus extremos para dulcificar el rígido contorno. Además, se combinan líneas gruesas y finas que proporcionan un acusado contraste. El uso del espacio es muy variado, lo que denota una cierta falta de previsión en esta cuestión. Así, el caballo inferior 2 se coloca dentro de la plaqueta ocupando todo el espacio posible pero dejando un margen hasta el propio borde. Por el contrario, el superior aprovecha todo el contorno de la propia plaqueta utilizando al máximo el espacio disponible. Por la otra cara en cambio se empieza en el mismo borde de la pieza para dejar amplias zonas sin decorar. Es decir, se ha cambiado el criterio a la hora de articular ambas representaciones en el espacio.

En cuanto a la distribución de las representaciones en el espacio señalaríamos la característica disposición en paralelo por un lado y por otro la combinación de figuras completas e incompletas (prótomo) alternando en las dos caras. La plasmación de la forma traduce las dos concepciones básicas de representar a un animal, cabeza con cuello y cuerpo entero, aunque sucinto en este caso, comunes a todo el arte paleolítico desde sus orígenes hasta, como se ve aquí, sus últimos momentos. Los detalles de la línea de contorno para definir al animal así como las convenciones de modelado empleadas guardan una estrecha relación: el ángulo formado por la pata trasera y el vientre entre los dos caballos 1 y 2 es idéntico así como sus patas delanteras. Son semejantes los picos que forman en el extremo de la crinera los caballos 2 y 3 y el ángulo acusado seguido de una línea ondulada para determinar la cabeza en los mismos caballos. Estos rasgos específicos y otros generales nos presentan una gran uniformidad mostrándonos también a una sola persona actuando en esta obra.

Conclusión. En las tres figuras existe un interés evidente por realizar unas formas sin el detallismo del arte realista Magdaleniense. Sólo aparecen los rasgos fundamentales: el tronco, las extremidades, la cabeza, y la cola, pero sin detallar elementos básicos sobre todo de la cabeza, lo que resulta aún más llamativo en el animal 3, que, como hemos visto al estudiar el arte paleolítico en otras cavernas, cuando se reducen los animales a este convencionalismo de la cabeza invariablemente suelen estar más detallados (Covalanas, Ekain, Le Portel). Así, no aparecen ni ojos, ni ollar, ni belfos, ni pezuñas, ni corvejón y tampoco orejas que sólo se insinúan al unir una de ellas con la línea de la crinera. No sólo no se detallan partes del animal sino que las representadas se esquematizan (patas triangulares, sin que haya ninguna razón derivada de la escasez de espacio pues el caballo 2 tiene sitio de sobra para detallar las pezuñas), lo que es buscado a propósito.

Además, las figuras son desproporcionadas, no integrando las diferentes partes del cuerpo del animal en su totalidad de una manera armoniosa, como se ve en el excesivo peso que tiene la parte anterior del animal, y más aún la cabeza, en la construcción del caballo 2. Incluso la proyección del cuerpo hacia adelante recalca la importancia del cuarto delantero, como se ve en el arte mobiliar del Magdaleniense superior de la cueva de La Madeleine (Sieveking, A. 1987, «plate» 56, fig. 421), en este último caso en actitud de correr. La simplificación de las patas que se convierten en un triángulo se observa en los caballos pintados de Le Portel (como se ve por este rasgo y otros, estas figuras finales tienen elementos que se reconocen también en las figuras antiguas del arte paleolítico). La segmentación de la línea de contorno y el endurecimiento de la misma mediante tramos rígidos (aquí en parte consecuencia de la técnica) también lo observamos en las figuras de santuarios relacionables, como Sotarriza (v. fig. 65, p. 174). La fórmula de representar la crinera mediante una línea paralela a la de contorno es semejante a la del caballo del conjunto 3 de Santimamiñe y a los caballos de la cueva de Las Monedas (v. fig. 262 y 263, p. 410). Todos ellos participan de rasgos estilísticos semejantes, entre los que destacamos también, la conversión de los vientres en líneas rectas y la escasa ondulación

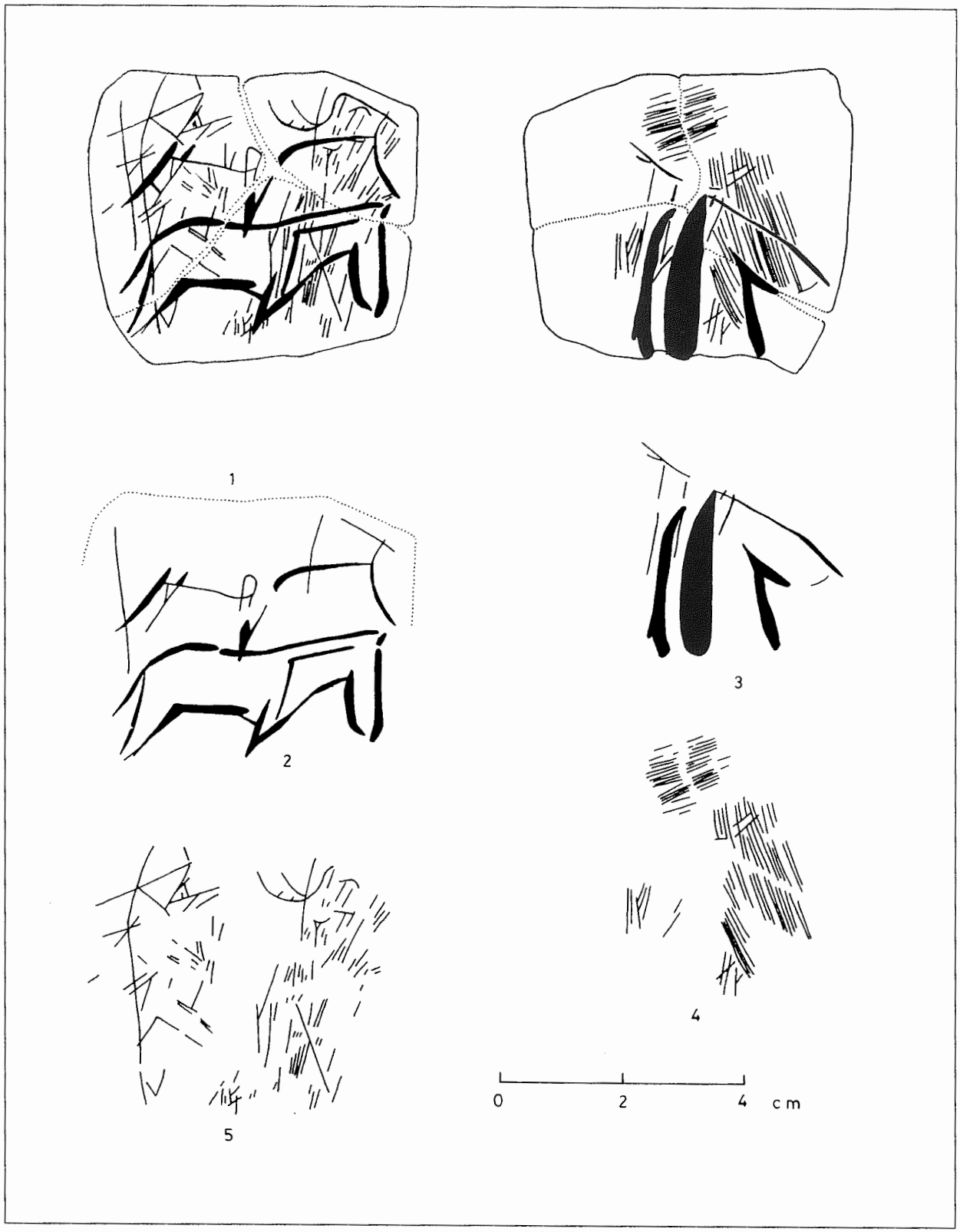


Fig. 289: Anverso y reverso de la plaqueta de Lumentxa (Bizkaia) y desarrollo decorativo de la misma.

de la línea cérvico-dorsal, en este caso de Lumentxa sin la incurvación de cruz a lomo, así como el perfil globular de la cabeza, en este caso con el extremo picudo característica. En suma, la obra bien puede corresponder a un momento muy evolucionado del Magdaleniense superior (371). En cuanto al arte mobiliar se recogen todos los paralelos al abordar, en el cap. 1, Sotarriza (v. ap. 4.2.1, p. 172) y Valle (v. ap. 4.2.5, p. 179) y en el apartado 4.1.3., de esta parte (p. 484).

3. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN: EL VALOR DE LAS VARIABLES DE ANÁLISIS

1. La concepción del espacio decorado como proceso. En primer lugar hay que reivindicar una concepción superadora de tiempos anteriores e interpretaciones proyectadas desde fuera del repertorio decorado, para buscar una inteligibilidad interna al mismo sobre la base de proyectar no interpretaciones solas, sino elementos de análisis que puedan ser transformados en interpretaciones. Para ello hay que considerar un repertorio parietal no como algo estático y plenamente determinado en un momento sino como un proceso decorativo de plasmación formal o lineal en un espacio determinado y en un tiempo dado. El análisis determinará las especificidades de ese contenido gráfico y de su proceso espacial.

Las variables aplicadas constituyen un verdadero instrumento de análisis, formando parte como tales de un método, del método arqueológico. Las variables propician la caracterización de una ornamentación, es decir, la determinación de sus rasgos distintivos, en donde se proyectan múltiples cuestiones que denotan la especificidad de cada conjunto parietal dentro de la corriente general de la que forman parte. En este punto es necesario hacer una reflexión final sobre el valor de la aplicación de la serie de variables de análisis propuesta, determinando la entidad de la metodología empleada. A este respecto, hay que considerar que no todas las variables pueden aplicarse en todos los colectivos, y que la información de una misma variable sobre distintos colectivos de representaciones puede ser muy desigual. Analizaremos a continuación la información extraída de los tres repertorios iconográficos objeto de estudio, mediante la aplicación de la serie de variables de estudio, para reflexionar sobre el valor de cada una. Para ello concretaremos los tipos de observaciones que ha permitido plantear la proyección de cada uno de los criterios de análisis empleados.

2. El valor de las variables de análisis. El espacio como ámbito general es un elemento sustancialmente significativo tal como se observa en la compartimentación de los repertorios de las tres cuevas; en Benta Laperra en una sala a la que anteceden representaciones no figuradas; en Areatza en una sala a cuya entrada se depositó una cornamenta y en una zona de la galería principal o de fondo; y en Santimamiñe igualmente en una sala a la que anteceden una figura y quizá signos, así como un grupo final con una desarticulación interna notable pero que constituye como el de Areatza un conjunto de fondo. En las tres cuevas hay un uso reconocible del marco espacial general, la caverna, para colocar el repertorio decorativo y además hay elementos o restos materiales asociables al repertorio parietal al menos en el caso de Areatza, mientras que en los otros son susceptibles de ser investigados en un futuro próximo. Por otro lado, el espacio concreto o lienzo donde se desarrolla un grupo tiene rasgos propios, como lo demuestra la inconexión geométrica de las figuras que forman los grupos, como en el panel principal de Santimamiñe o en la estalagmita cónica, o el desarrollo de representaciones en planos distintos, en el grupo de fondo de Santimamiñe, o la adecuación a formas y dimensiones específicos (bisontes verticales, grupo final en concavidad de la cámara de Santimamiñe). Por último, se determina la entidad de las figuras aisladas, escasas en los casos estudiados, casi sólo observables en Santimamiñe (macho cabrío de entrada).

El **soporte** o la microtopografía interna es un elemento igualmente relevante. Por debajo del espacio general no de dejar de ser significativo cómo se acomodan en las tres cuevas los diversos grupos a espacios concretos de la pared, constituyéndose en paneles concretos, en forma de estrato horizontal en el caso de los dos bisontes afrontados, o en concavidades específicas enmarcadas por accidentes topográficos en el caso del grupo final del lateral derecho; todavía más claramente en las convexidades del fondo de la cámara de Areatza con un ritmo dual en cada una de ellas, simétricamente en sendos grupos a ambos lados; y de la misma manera en Santimamiñe, como nos demuestran los tres bisontes verticales o el grupo final de la cámara acomodado a una pequeña concavidad. Por otra parte, también se afrontan espacios más amplios, no siempre prolijamente rellenos, pues frente a los dos bisontes del lateral izquierdo de Benta Laperra o las ciervas del nivel inferior de la cámara de Areatza, o los dos bisontes del lateral derecho de la antecámara de Santimamiñe con un espacio escasamente decorado, se encuentran el lateral izquierdo de la antecámara de Santimamiñe o los grupos de la estalagmita cónica y principal de la misma cueva, donde el espacio aparece notablemente más saturado.

La **altura** como criterio de análisis no ofrece

(371) En Apellániz, J. M. 1991, 110, se atribuyen los dos caballos de la cara uno a la misma mano.

informaciones relevantes a priori en las tres cavernas, donde hay una notable diversidad fruto de la dislocación de los enclaves, aunque pudieran tener más interés, desde el punto de vista arqueológico (en el marco de alguna investigación ya planteada), los suelos de las zonas decoradas. En general se observan agrupaciones donde se podría proyectar un deseo de contemplación por su colocación a una cierta altura respecto al suelo actual, como los dos bisontes del lateral izquierdo de Benta Laperra o el grupo del oso de la misma cueva; también el nivel inferior de la cámara o el grupo de los uros de Areatza, (enclave donde coexisten agrupaciones en espacios muy restringidos, como todas las del fondo de la cámara); o el grupo principal, entre otros de Santimamiñe, coexistiendo con la estalagmita cónica donde las figuras se desarrollan en la zona inferior del panel a escasa distancia del suelo (aceptando la identificación del suelo paleolítico con el actual). Podría buscarse una cierta significatividad al hecho de que en el desarrollo interno se encuentren estas disfunciones, como de hecho hemos interpretado para Santimamiñe.

El valor de la suma de elementos gráficos es indudable. La coherencia de las **agrupaciones** es innegable en las tres cuevas, constituyendo una trama estructural del espacio decorativo y posibilitando la búsqueda de la inteligibilidad del mismo sobre la base de las especies, temas y recursos técnicos expresados en ellas. La articulación parece menos clara y coherente en Benta Laperra, a tenor del distanciamiento de los bisontes en el lateral izquierdo y del grupo final del lateral derecho, aunque se atestigua con nitidez en el grupo del oso. En Areatza hay un acusado uso de la bipolaridad, con agrupaciones binarias e incluso se ofrece lo que se puede interpretar como un panel principal en potencia, el de los uros de la galería principal. En Santimamiñe se exponen esas mismas agrupaciones pero se desarrollan más, pues aparecen un panel central con mayor carga de elementos representados y otros grupos temáticamente complejos (antecámara, estalagmita cónica), incluso en un caso (el del oso) con cuatro especies distintas.

Sobre el valor de los **temas** no voy a extenderme, pues han sido ampliamente comentados, retomándose más adelante (v. ap. 4.2.2, p. 487). Naturalmente son la columna vertebral del mensaje y destacan por su relativa complejidad, signos estructurados y desestructurados, animales en diversos grados de identificación (que testimonian una significatividad de los temas de difícil lectura), asociaciones de iguales y diferentes especies o con signos y en número desigual. Hemos establecido también una jerarquía de animales en función del número, situación, formato y caracteres morfotécnicos que deben ser tenidos en cuenta. Además, en ciertas cuevas, como Areatza, el espacio compartimenta o disocia los temas, pues las ciervas aparecen en una cámara y los uros en la galería principal. Mientras esa articulación espacial queda reducida en los otros dos casos a compartir el mismo espacio o cámara, donde sólo se distinguen a nivel de grupos.

En Santimamiñe y Benta Laperra hay un mayor interés por la combinación de temas distintos, aunque coexisten los espacios grupales con repetición del mismo tema (los bisontes del lateral izquierdo de la segunda cueva, caballos grabados de la antecámara de Santimamiñe y varios grupos con bisontes sólo de esta cueva). Es más, parece deducirse de la articulación de temas en el ámbito cavernario que en este caso la combinación bisonte/caballo en un mismo espacio es posterior a la colocación de cada tema en un espacio propio dado. En conjunto dominan las asociaciones de oposición, entre especies distintas, generalmente combinándose dos, y rara vez tres o cuatro. Y con ellas las complementarias, con animales de la misma especie y sin que se pueda inferir, más que en algún caso concreto, que existe una escena de la que forman parte. Por otra parte, el establecimiento de fases en Santimamiñe permite considerar de manera hipotética una evolución de las asociaciones en la caverna: 1) empezando por los caballos de la antecámara; 2) siguiendo por una etapa con figura de cabra previa, grupo de bisontes, grupo de bisontes y caballo, grupo con cuatro temas y dos bisontes verticales; 3) con algunas adiciones en una tercera fase; y 4), por fin, con la repetición de grupos de caballo/bisonte y varios bisontes en la Antecámara, bisonte/cabra, bóvido/cabra en la Cámara y bisonte/caballo en la Galería Principal en la última etapa.

Los signos son ciertamente escasos, y de ellos los más relevantes son aquellos que se asocian directamente a las representaciones animales por proyectarse directamente sobre ellas, como los dos trazos sobre la cierva 8 de Areatza o los trazos internos al bisonte 50, interpretables en clave de escena (lo que tradicionalmente se ha dado en llamar signos de destrucción) o acción ritual.

La **técnica**, en general, es plasmada siguiendo variaciones en los caracteres del trazo, en el enlace de sus segmentos de contorno y en los recursos de representación, todo lo cual proyecta niveles de significatividad distintos. Así, en Benta Laperra, dentro de un rasgo común, el trazo profundo, existe una cierta variación en función de las fuentes de iluminación naturales, estando la figura más externa con trazo más fino y la más al interior de los dos bisontes del lateral izquierdo con el trazo más profundo. Visualmente es factible reconstruir la manera de articular el trazo a base de segmentos rectilíneos cortos enlazados de manera abrupta, lo que permite la concreción del número de trazos empleado para la construcción

del contorno. En Areatza se observan diferentes formas de aplicar la pintura roja, que dan lugar a una cierta variedad en la adecuación de recursos, como puntos aislados y yuxtapuestos, línea de contorno engrosada y rellenos de tinta plana, o asociación de pintura y grabado, grabado simple y múltiple. Los diferentes tipos de grabado, profundo y superficial, y la forma de trazar los detalles anatómicos, mediante el contorno o con la adición de grupos de trazos paralelos, puestos en juego para trazar representaciones formal y estilísticamente diversas y en ámbitos diferenciados, ejemplifican momentos distintos. Diferentes aplicaciones de la pintura han sido constatadas en Santimamiñe, como el trazo modelante, las líneas paralelas cortas, la tinta plana, el relleno linear o el rayado, que en general muestran una plasmación con trazo pictórico de los trazos grabados. Se pueden reconstruir los trazos, pinceladas o tramos del contorno para algunas figuras, como los grabados de Benta Laperra, los grabados de la estalagmita cónica de Santimamiñe o algunas pinturas en negro (Sotarriza).

También constatamos que incluso en conjuntos homogéneos y poco numerosos aparentemente de gran coherencia temporal, formado por actuación de una o escasas personas, parece percibirse una evolución o mejora de la plasmación de los recursos técnicos. Esta podría interpretarse como mejora por la experiencia de trabajo (conocimiento de los problemas de tratamiento de la pared, de la aplicación de los instrumentos en la misma y del resultado previo) o si se quiere de maduración personal de un artista (como se deriva de la manera en que se traza el enlace de los tramos del contorno en los dos bisontes afrontados del lateral izquierdo de Benta Laperra). Estos procesos personales se pueden constatar también en los bisontes 27 y 29 del panel principal de Santimamiñe (v. pp. 316 y 318) y seguramente también en los de la estalagmita cónica, algunos de ellos con una organización interna propia, como yuxtaposición en secuencia.

Las **rectificaciones** de los animales, asimismo, nos presentan la misma realidad. Todas ellas son producto de tiempos sucesivos pero algunas son puras rectificaciones momentáneas y en otras aparece un tiempo algo mayor que se pone de manifiesto en inadecuaciones o maneras visualmente poco afortunadas de integrar los nuevos detalles con los anteriores. En general, no prueban la actuación de varias personas, sino más bien de una sola (en los casos al menos en que se puede realizar un análisis comparativo de lo realizado, lo que no es frecuente por la sencillez de lo representado). En alguna ocasión, como por ejemplo por un crecimiento estalagmítico local, se puede evidenciar un cierto intervalo temporal transcurrido entre los retoques. Los repintes en la cierva 1 de Areatza son parte de un proceso coetáneo de construcción de la cierva, desarrollando un modelo formal indirectamente observado en las representaciones paleolíticas de otras cuevas (con pasos sucesivos de cabeza, cabeza con cuello, cabeza con cuello y línea dorsal,...).

En cuanto a las rectificaciones de Santimamiñe, en un caso se asocian a la alteración de una figura por crecimiento estalagmítico, que determina una plasmación técnica, formal y estilísticamente diferenciada entre el cuarto trasero y el delantero del animal (bisonte 26, v. figs. 194 y 195, p. 315). En otros son transformaciones puntuales de las figuras prácticamente coetáneas, motivadas por la búsqueda posiblemente de un mejor efecto estético, como el bisonte de los dos cuartos traseros, que evidencian una cierta espontaneidad en la ejecución; o el caballo 28 del panel central, con una cierta dislocación en el ensamblaje de los añadidos, modificación que hemos interpretado en relación a la complejización del panel (v. figs. 199 y 200, p. 317). Por otra parte, ciertas rectificaciones del proceso de ejecución totalmente contemporáneas se observan en varias figuras de la estalagmita cónica, que pueden tener un cierto carácter de ensayo o bien simplemente el interés en recalcar un trazo fino grabado que en sí no es fácil de vislumbrar.

En un caso semejante se encuentran las **superposiciones**. La superposición en las ciervas 7 y 8 es coetánea y permite entender como se desarrolla la superior sobre la inferior y la colocación forzada o inconclusa de ciertos elementos anatómicos de ella. La superposición de aplicaciones técnicas distintas en el grupo de uros de la galería principal, grabado simple asociado a pintura y grabado múltiple, es más bien un recurso para reforzar un resultado (el cuarto trasero en grabado múltiple), frente a otro dominante de un momento anterior (grabado de trazo simple), pudiendo considerarse estrictamente contemporáneos, como en el caso anterior, aunque con una finalidad diferenciada. Las muy escasas superposiciones de Santimamiñe, pinturas sobre grabados de la estalagmita cónica, son también muy cercanas en el tiempo.

La multiplicidad de técnicas en un marco espacial concreto es interpretable de manera diversa, o como una proyección de recursos para enriquecer plásticamente a la figura (panel de los uros de Areatza, estalagmita cónica de Santimamiñe) o, en función del contenido plástico de esos recursos, como pertenecientes a momentos distintos (grupo de grabados y pinturas de la antecámara).

En cuanto al uso del soporte como recurso técnico para completar una representación se atestigua una utilización variada aunque poco frecuente: sugiere el cuarto delantero del animal (bisonte 3 de Benta Laperra), aprovecha una grieta para realizar un trazo del contorno (bisonte (?) 6 de Benta Laperra). En el caso de Areatza, los casos son controvertidos, pues el realce del cuello de la cierva 1 (aprovechando un reborde

de la pared) es posible pero quizá innecesario, ya que la línea está trazada (serviría en su caso para reforzar el volumen del animal, con iluminación tangencial) y en otros casos el aprovechamiento de una grieta es discutible (cierva 12). En Santimamiñe, existen también algunas grietas y rebordes estalagmíticos que han podido cumplir esa función, particularmente para líneas dorsales (caballo 7, bóvido 45, cabra 46) o incluso para patas (animal inidentificable 47).

Algunos **grupos o paneles (principales)** manifiestan una cierta carga de significatividad, por una relativa complicación interna, que puede ser espacial, temática, técnica o formal. En realidad la frontera entre un grupo principal y uno secundario no es fácil de trazar y menos para una cueva donde se han proyectado diferentes añadidos a lo largo del tiempo. Un panel como el de los uros de Areatza tiene toda la carga determinada de antemano, se sitúa en un espacio significativo, zona elevada apropiada para su contemplación, y articula una combinación temática sofisticada sobre la figura de uno, o si se quiere, tres uros. Otros grupos tienen una trama semejante, en Santimamiñe como en Benta Laperra y, en el primer caso, sólo la existencia de otro más relevante les hace perder una cierta importancia, como el de grabados y pinturas de la antecámara, el del oso o el de la estalagmita cónica de la cámara; en el segundo, los dos bisontes del lateral izquierdo frente al grupo del oso del derecho. La complicación grupal en un espacio restringido permite la constatación de rasgos morfotécnicos diferenciados. Y, en segundo lugar, una interpretación más rica con el establecimiento de fases y la articulación del proceso de ejecución del grupo de figuras, tal como se ha hecho para Santimamiñe y para Ekain (v. parte 1ª, ap. 5.3.7.3, p. 68 y fig. 8, p. 72). Las representaciones isocrónicas de ambas cuevas visualizan la reconstrucción de ese proceso (v. fig. 245, p. 361), mostrándose el grupo principal de Santimamiñe las tres fases de las cuatro que hipotéticamente forman la decoración parietal.

El **formato** no parecía a priori muy relevante, sin embargo, es un elemento reconocible en la ejecución de las representaciones de cada colectivo, porque se eligen figuras de unas determinadas dimensiones para cada colectivo. Pero, además, porque desde Benta Laperra constatamos un juego del tamaño de las figuras, patente en el oso 5, la figura mayor de la cueva, como en el uro 7, la de menor tamaño, lo que proyecta una verdadera jerarquía de las representaciones por el tamaño. En Areatza el formato está en función de la representación formal (si cabeza o cuerpo entero), y también del tema, puesto que el uro es la figura de mayor tamaño, lo que refuerza el valor de esta especie animal. En Santimamiñe se puede interpretar una cierta adecuación al marco para reducir (o agrandar) las representaciones, como en los grupos 10 (v. fot. 86 y fig. 232, p. 335) y 9 (v. fig. 228, p. 333). El formato determina tres fases diferenciadas en el panel principal que tiene una cierta correspondencia con las fases generales, con ciertas excepciones. De acuerdo con ello se observa una evolución relativa del formato de los animales desde formatos mayores en Solutrense y Magdaleniense a menores en el Magdaleniense evolucionado.

Las **proporciones** son difíciles de ser tenidas en cuenta en general porque la información es muy fragmentaria, ya que las figuras de Benta Laperra y Areatza son incompletas en la mayoría de los casos y porque en Santimamiñe el deficiente estado de conservación incide de manera acusada sobre el colectivo. En el caso de Santimamiñe las concordancias más relevantes se producen cuando se proyectan las extremidades en el estudio de la estructura del cuerpo de los animales; sobre todo si, como en el caso de algunos bisontes, las cortas extremidades trazadas durante las fases 1 a 3 se alargan de manera inusual en la fase final. Además, los índices tipométricos establecidos, que proyectan formas groseras, emparentan a figuras notablemente disonantes en otra serie de aspectos.

La **posición** posibilita la observación de fenómenos de interés relacionables en principio con la organización interna de los grupos o composiciones, como los bisontes verticales del panel principal de Santimamiñe. Y también con las asociaciones temáticas, como el bisonte o bóvido vertical asociado al oso y uro de Benta Laperra; estas asociaciones temáticas de especies distintas en las que varias figuras aparecen verticales se repiten en Santimamiñe (grupo del oso) y en una cueva emparentable con Areatza, Covalanas (grupo de ciervas asociadas a caballo). Otro hecho relevante de las figuras verticales descansa en su posible adecuación a un marco (como los bisontes verticales de Santimamiñe en un lienzo estalagmítico). Y por último debemos señalar que el tema más relacionable con esta postura es el bisonte, aunque otras especies parecen asociarse de esa manera con un cierto carácter secundario (ciervo y macho cabrío del grupo del oso, cabras enmarcando a bóvido), como elemento de enmarcamiento, también observable en la cueva de Altxerri, por ejemplo. Esto no es inconveniente para una cierta repetición monótona de los animales representados sobre una línea imaginaria horizontal, como es patente en Areatza y también en Santimamiñe (donde también son frecuentes los animales rampantes).

Las **composiciones** nos muestran también informaciones significativas. Los grupos toman clara organización interna mediante simetrías, algunas de las cuales son formas sencillas, sin más, de organizar figuras en un marco dado, con figuras paralelas, sucesivas, afrontadas, constatadas en las tres cuevas. Entre ellas hay varias organizaciones no geométricas

relevantes como los animales convergentes a distinta altura (de los cuales uno es incompleto), que vemos en el nivel inferior de la cámara de Areatza o en la antecámara de Santimamiñe, ciervas 1/2 (v. fig. 95, p. 211) y caballos 7/8 (v. fig. 161, p. 298) respectivamente. O los animales cruzados del panel de los uros de Areatza (v. fig. 116, p. 225); los bisontes afrontados relativamente de Benta Laperra o de Santimamiñe (v. figs. 17 y 220, pp. 130 y 329). Estas composiciones son susceptibles de ser interpretadas narrativamente aunque no lleguen a constituir escenas. Como también los grupos complejos, el panel principal de Santimamiñe por ejemplo, y el de la estalagmita cónica, donde la colocación de bisontes en posiciones extrañas, verticales, frente a otros en actitud más convencional sugiere un intento primitivo de representar a un colectivo o manada (v. figs. 175 y 185, pp. 304 y 309). Algunos grupos van incluso más lejos porque se constituyen en posibles escenas, proyectándose un tiempo en las mismas. Como por ejemplo las dos posibles ciervas adulta y cría de Areatza (ciervas 3 y 4, v. fig. 100, p. 215) o los bisontes (macho y hembra) verticales afrontados de Santimamiñe (v. fig. 220, p. 329). Además, en Santimamiñe se producen composiciones relativamente geométricas con tres figuras, una horizontal entre dos verticales, por ejemplo, en el grupo 10 (v. fig. 232, p. 335).

La **lateralidad** de las representaciones parece difícil de aceptar con un cierto interés, y sólo reconoceríamos una orientación significativa entre figuras del mismo grupo, pero no entre grupos distintos que es lo que se evoca con este criterio. En las tres cuevas el hecho más significativo en este apartado es la orientación de las dos figuras de animales, de especies distintas (caballo 49 y bisonte 50, v. fig. 237, p. 338) y en dos paredes opuestas de la cueva, hacia el fondo de la caverna de Santimamiñe, en un lugar donde la cavidad se amplía notablemente. La orientación es sugerente, relacionando ambos animales con la cueva misma, aunque dado el escaso número de animales implicados podría ser simplemente casualidad. Otras orientaciones no son fáciles de aceptar, como el macho cabrío de entrada orientado hacia la antecámara, o el oso hacia el panel principal en la misma cueva.

El **acabado** formal tiene una clara relevancia precisamente porque las figuras más usuales son las inconclusas, lo que no les resta significatividad. Las figuras son reconocibles aunque se reduzcan a una parte en representación de su totalidad, como el cuarto trasero del bisonte lo parece atestiguar en Benta Laperra, aun cuando somos conscientes de la proyección del estado de conservación en esta cuestión. En Santimamiñe, la variedad de fórmulas parece en consonancia con la mala conservación de bastantes de ellas, particularmente para las acéfalas, donde se incluye lo que parece un animal no terminado y una figura que acaba en una mancha de color (bisonte 15, v. fig. 178, p. 303), atestiguándose también un dorso inconcreto, en un marco entre otros animales, igualmente la reducción a cuarto delantero y prótomos. Por lo que respecta al modo de ejecución o factura propiamente dicha se puede concluir que es más cuidada en las figuras o conjuntos principales o en ciertos momentos (fases 1 a 3 de Santimamiñe), frente a figuras episódicas o complementarias (o la fase 4 de la citada cueva).

La **estructura formal** individual es plenamente constatable, es decir que el autor proyecta una idea formal previamente pensada. De ello son una buena muestra los conjuntos con cierva, como el de Areatza o el de Covalanas, donde se plasma un modelo plenamente reconocible que parte de la cabeza y cuello para completar el animal entero (y observable también en el posible uro 7, v. fig. 35, p. 142, de la cueva de Benta Laperra). También constatamos un modelo de los bisontes de Benta Laperra, si bien aquí se parte del cuarto trasero, de la misma manera que en el uro 16 que se cruza de Areatza (v. fig. 120, p. 228).

Esto no es inconveniente para que se observen espontaneidades o cambios de plan. De ellos son buena muestra el caballo 28 del panel principal de Santimamiñe, con rectificación del lomo y añadido del cuarto trasero y vientre presumiblemente (v. figs. 199 y 200, p. 317) o uno de los bisontes más elaborados del mismo grupo, el nº 31 (v. fig. 207 y 208, p. 321), con dos cuartos traseros y dos rabos (arrepentimientos y espontaneidades también constatables en otras cuevas, como en los dos renos sucesivos 2 y 3 de Las Monedas, con patas delanteras no completadas por la cercanía del reborde de la pared, v. fig. 258, p. 408).

Deben encuadrarse en este apartado las soluciones concretas a zonas anatómicas de los animales, aunque no son estas cuevas muy significativas en este apartado. Unos detalles apuntados de manera específica son las cabezas sin cerrar de dos caballos consecutivos de Le Portel. En nuestro caso se acerca a esta cuestión el estrangulamiento de las cañas de ciertos bisontes del panel principal y estalagmita cónica.

La **perspectiva** es rara vez constatable por lo incompleto de las representaciones. En el juego de las extremidades de algunas ciervas de Areatza hay una colocación correcta de las patas, las más alejadas más cortas. Por otra parte la cornamenta de los uros se coloca en dos figuras coetáneas de manera diversa, en vista frontal y lateral, respectivamente. En Santimamiñe hay una colocación correcta de patas y cornamentas, con algunas deficiencias puntuales entre las primeras (y en alguna figura concreta de una fase más adelantada), aunque se puede decir que no llegan los detalles anatómicos a una integración total.

En cuanto a los **convencionalismos de modela-**

do, estos se consiguen mediante la misma línea de contorno además de con otros trazos que la completan superpuestos a ella o bien desarrollados en su interior. El engrosamiento de la línea de contorno para modelar el cuerpo es un recurso aplicado mediante la línea grabada en Benta Laperra, mediante el trazo rojo a base de puntos yuxtapuestos o línea continua (casos de Covalanas y Areatza) y también mediante una línea continua negra, a menudo ampliada en espacios concretos para determinar crineras o gibas y otras zonas anatómicas concretas (ijar, vientre) en el caso del bisonte (Santimamiñe), dependiendo en todo caso de la especie representada (el lomo en el oso, el vientre en ciertos animales). Esto da lugar mediante la acumulación de zonas más estrictas a fórmulas más genéricas de sombreado de los animales, aun dentro de la variedad de recursos empleados.

Además se detallan detalles internos trazados linealmente, como el hocico del oso 5 de Benta Laperra con trazos cortos paralelos, o el vientre del bisonte 9 con modelado ventral lineal. En Areatza se sombrea la mandíbula en la cierva, la cruz en el uro, el cuello, el cuarto trasero o la totalidad del cuerpo en otras ciervas y se determina linealmente una zona de la cruz al pecho del animal (ciervas 8 y 11). En las fórmulas de Santimamiñe se determina concretamente una serie de soluciones (a veces simplemente reservadas por otras limítrofes) de las zonas anatómicas puntuales de los animales, por ejemplo en el bisonte en giba, crinera, cara, sotabarba, papada, vientre, línea nalga/codo, y sombreado total excepto la zona más interna, rabo, sexo.

En la cuestión de la **actitud o movimiento** también se observan elementos de interés. El movimiento segmentado es constatable en los bisontes con la cola alzada de Benta Laperra, como también en los de Santimamiñe (un 13% del total de animales). Ciertas posiciones estáticas parecen estereotipos, como el bisonte con la cabeza baja o incluso el mismo oso con la cabeza baja de Benta Laperra o las ciervas con el cuello estirado de Areatza. En el panel de los uros, aparte del tema complejo que constatamos, se proyecta un cierto tiempo en los dos uros cruzados, en otros casos resuelto de manera más flexible. La verticalidad en el conjunto de otras figuras, como la posición oblicua de los animales de Santimamiñe también podrían relacionarse con esta cuestión.

Los **estadios figurativos** muestran elementos de interés, tal como constata la manera en que se integran los segmentos que conforman el contorno de las representaciones. Así, en el caso de los animales de Benta Laperra las transiciones entre los trazos distintos del contorno son bruscas, angulosas, circunscribiéndose los tramos curvos a pocas soluciones, sobre todo en el bisonte 3. La construcción general se produce mediante la adición de zonas anatómicas no encadenadas sino yuxtapuestas. En Areatza, por el contrario, se enlazan los contornos de las figuras de manera más real, sin ángulos de unión o interrupciones (cierva 1), incluso en detalles que se prestan a ello como el ijar (cierva 8) en lo que se puede proyectar el uso de una técnica más flexible a base de puntos yuxtapuestos. Sin embargo, se constatan también enlaces abruptos mediante ángulos acusados en diversas figuras; la separación o interrupción de las líneas que detallan las diferentes partes del cuerpo (parte superior e inferior de la cabeza en la cierva 1); y la concreción de detalles anatómicos de manera inconcreta e irreal, como las orejas y las extremidades. Por otra parte, como trama fundamental se puede observar la característica curva cérvico-dorsal ondulada en el caso del uro 15. En el caso de Santimamiñe se produce una interpretación armoniosa de los diferentes detalles anatómicos de los animales, encuadrándose dentro del figurativo analítico, pero con rasgos puntuales trazados más traumáticamente en el contorno, en el caso de la primera y de la última fase de la decoración parietal.

La reflexión del **estilo general** como la plasmación de una serie de rasgos de interés tiene una alta significatividad pues se proyectan aquí los rasgos más relevantes y estos son además plurales y por lo tanto el criterio es más riguroso. Así, en el caso de Benta Laperra se apela en la caracterización de este estilo a la estructura formal, el acabado, la realización técnica del trazo de contorno y de los tramos que lo componen; los recursos de representación; la estructura de la línea de contorno; la manera de articulación de los detalles anatómicos; las fórmulas de representación de la forma de los animales. En el caso de Areatza se constatan elementos de homogeneidad y diversidad, elementos también de antigüedad y de modernidad en función de la simplificación de la construcción formal (figuras incompletas), la indeterminación de detalles anatómicos, la variabilidad de fórmulas de representación formal y de la posición, la modulación primitiva de la línea de contorno (quiebros e interrupciones). Igualmente, se observa la repetición de estereotipos formales, de modelado, de actitud, temáticos y técnicos propios del arte paleolítico en general. Y por fin, ciertos rasgos de modernidad atendiendo a la modulación más realista de la línea de contorno y a su ampliación o a los rellenos parciales.

La cueva de Santimamiñe es compleja porque se determinan 4 fases y dos estilos diferenciados. El primer estilo, de la fase 2, corresponde con el llamado IV antiguo, pero con rasgos de mayor antigüedad en los detalles anatómicos, formato pequeño, animales reales y proporcionados, estáticos, con repetición de la estructura formal, con detalles anatómicos de contorno para detalles específicos de especie (giba, crinera),

determinación lineal con trazos paralelos o mediante acumulación de trazos, sombreados parciales para detalles internos. El realismo es todavía más patente en los detalles de los animales de la fase 3, con colocación de sombreados más sutiles. En la fase 4, por el contrario, se asiste a una estilización, inconcreción anatómica, desproporción y variación de las fórmulas de representación, aplicación técnica diferenciada, filtrado de convencionalismos de modelado, desarmonía general, variación de los modelos formales y, en algún caso, dificultad de identificación zoomórfica.

En cuanto a la **microestructura formal** de las representaciones, el análisis de las ondulaciones de la línea de contorno y de las particularidades para concretar zonas anatómicas específicas lleva a la concreción de rasgos específicos en las figuras; rasgos, además, reconocidos en diversas representaciones, afinidades intensas que pueden ser interpretadas en la clave de actuación de un personaje o, cuando menos, demuestran una contemporaneidad que puede calificarse de estricta. Esto posibilitaría el reconocimiento de rasgos comunes entre los bisontes de Benta Laperra por ejemplo. Sin embargo, la variabilidad de fórmulas en las etapas antiguas y la no concreción de rasgos personales, seguramente por lo limitado de la obra, parece un serio inconveniente para el reconocimiento de personas concretas, tal como se deriva del estudio de Areatza. En estas dos cuevas los rasgos genéricos de las representaciones, propios de compartir un espacio o agrupación común, toman tanto valor como los rasgos específicos de la actuación de una determinada persona que se proyectan en detalles de la línea de contorno y no posibilitan demasiada concreción en este campo.

En el caso de Santimamiñe, la mayor acumulación de rasgos anatómicos y la mayor cantidad de animales y su colocación en ámbitos específicos (conjuntos y grupos), permite una comparación interna más rica en sus términos, partiendo de animales de la misma especie, y por fases. El análisis tiene en cuenta su pertenencia a grupos y ámbitos concretos, pasando luego a especies distintas, para acabar con especies y grupos diferentes. En el colectivo se advierten rasgos específicos personales, pero también que entre animales aparentemente coetáneos con un grado de parentesco notable se producen variaciones relevantes, como en los dos sucesivos del panel principal (v. fot. 71, p. 319), en el grupo de la estalagmita cónica, (v. fig. 175, p. 304) o en los bisontes verticales de la colada estalagmítica (v. fig. 220, p. 329). Estos rasgos personales de las primeras etapas se vuelven sólo genéricos en la última de las fases de la decoración

La consideración de las relaciones entre **santuario y caverna de habitación** son controvertidas, por un lado porque el registro de habitación es múltiple y por lo tanto el encuadre en ese registro del santuario a priori imposible. Incluso cuando no existe más que un nivel paralelizable, como en Benta Laperra, no hay términos comparables, que sólo podrían ser consecuencia de una investigación actual (en proyecto). Además, el arte mobiliar es muy escaso en número y por lo tanto la comparación desigual en sus términos. En todo caso, no existen en las cavernas objeto de estudio relaciones directas entre cueva y registro arqueológico o no han sido establecidas hasta ahora. Esto hace necesario el estudio expreso en la búsqueda de las mismas, que pueden mostrarse como instrumentos de trabajo relacionables con la elaboración de las representaciones (que ya se ha planteado para Benta Laperra), o como restos de frecuentación del espacio cavernario para Santimamiñe (que con el anterior forma parte del proyecto en curso).

La **interrelación de las variables** ofrece la oportunidad de profundizar en la estructura interna del repertorio iconográfico porque determina relaciones de significatividad entre los niveles del mismo; es decir, establece relaciones en vertical dentro de los rasgos del colectivo figurado. Esta interrelación es fructífera en la plasmación espacial de las diferentes variables o, si se quiere, de los recursos morfotécnicos articulados en elementos propios de significatividad que son las figuras (y los signos). Esto permite, particularmente para Benta Laperra y Santimamiñe proponer una articulación secuencial de las representaciones, proceso casi coetáneo en Benta Laperra y proceso marcado por fases distintas en Santimamiñe.

La proyección espacial de ciertos rasgos en una serie gráfica parietal posibilita determinar momentos diferenciados en figuras (retoques, rectificaciones), en el interior de cada grupo (tanto seriados como en articulación central, distinguiendo figuras centrales de periféricas) y entre grupos y conjuntos diferenciados, además del propio correspondiente a la misma cesura espacial. Estos momentos distintos se caracterizan por la utilización de técnicas diferentes en Santimamiñe (grabado en la antecámara y pintura en la cámara, grabado y pintura en la composición de un mismo grupo de la antecámara), por una construcción diferenciada en los recursos formales de cada representación (dentro del panel principal de Santimamiñe, entre grupos de la cámara y antecámara de Santimamiñe e incluso en el interior del grupo de pinturas y grabados de la antecámara) y por una plasmación estilística propia, como queda patente de manera nítida en este caso citado.

Por último entender el repertorio iconográfico en el espacio como resultado de un proceso es en sí mismo relevante, y le dota de una inteligibilidad global a la cueva decorada; es decir, de una organización. Esto permite plasmar una hipótesis de la ocupación del espacio, por ejemplo en Benta Laperra empezando por el grupo del oso, siguiendo por el grupo 3 del

mismo lateral y acabando en el grupo 1 de los dos bisontes afrontados, de los cuales el primero es el bisonte 4. Este proceso es casi coetáneo en Areatza, en donde, como mucho, se podría pensar en que primero se hizo el nivel superior de la cámara y en un segundo momento, muy seguido en el tiempo, el inferior. Por su parte, se compone de cuatro fases en Santimamiñe, que constituirían tres santuarios, uno muy sencillo de grabados en la antecámara, otro iconográficamente mucho más elaborado mediante la adición en la cámara de grupos complejos, de lo que son buena muestra el de la estalagmita cónica, el del oso, el principal y el de los bisontes verticales; con una segunda fase en que se completan varios grupos anteriores. Y un tercer santuario que completa el espacio decorativo parietal, introduce modificaciones en grupos preexistentes e incorpora un nuevo conjunto en la galería principal, es decir, con un plan decorativo mucho más sencillo que la etapa precedente.

4. LA EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA DEL ARTE PARIETAL DE BIZKAIA

La evolución del arte paleolítico tal como fue formulada más modernamente permitió la articulación del arte paleolítico figurado en tres etapas, teniendo en cuenta un período I que corresponde con los primeros balbuceos de las expresiones artísticas (Leroi-Gourhan, A. 1968a, 124). Por ello, podemos considerar en la elaboración de figuras de animales, una de las columnas vertebrales de los santuarios parietales (junto con los signos), tres etapas, antigua, media y superior correspondientes a los periodos II, III y IV. A lo sumo habría que formular, pues está determinada con cierta nitidez en los santuarios objetos de esta investigación, una cuarta etapa, correspondiente con la disolución del arte paleolítico. Es esta una mera clasificación con el ánimo de articular una secuencia relativa de los tres santuarios objetos de estudio. Cada etapa es constitutiva de un estilo propio y en ellas vamos a proyectar los santuarios abarcados en esta investigación.

4.1 LOS MODELOS DE PROCESO ICONOGRÁFICO INDIVIDUALIZADOS

4.1.1 EL ESTILO DE BENTA LAPERRA Y DE LOS SANTUARIOS ANTIGUOS CANTÁBRICOS

A) Caracteres del repertorio iconográfico. Hemos considerado, en el cap. 1 de la parte 2ª de la tesis este santuario de Benta Laperra. Espacialmente se configura en una sala de reducidas dimensiones a la que anteceden dos grupos de signos. Es por lo tanto un espacio muy restringido. Se compone el santuario de signos y de animales y de una serie de restos grabados difícilmente interpretables. Los signos, seriaciones de líneas paralelas, son tan sencillos que su encuadre cronológico es imposible pues existen paralelos en ámbitos geográficos diferenciados y en momentos posiblemente distintos, lo que se deriva de su propia simplicidad. Los animales se configuran en torno a las asociaciones temáticas oso/bisonte/uro (?) y bisonte/bisonte a nivel de grupos y bisonte/oso/uro (?) a nivel del conjunto. La asociación y jerarquía de los animales se establece en la configuración de sendos grupos, con una organización interna o composición (figuras perpendiculares en el grupo del oso, afrontamiento de los bisontes), y también en el uso de otros recursos como el formato (la figura de mayor tamaño, el oso), el acabado (la figura incompleta es de acompañamiento; la más detallada corresponde a la principal), la posición (la verticalidad de la figura de acompañamiento frente a la horizontalidad del oso o del resto de los bisontes). En cuanto al tamaño, interesa un formato relevante que oscila entre los 78 cm. del bisonte 6 y los 82 cm. del oso 5, lo que se encuentra en el interior del intervalo de Areatza, entre los 47 cm. de la cierva 4 y los 103 cm. del uro 15.

Técnicamente se trazan con un grabado ancho y profundo de línea simple (y sección en V), pero la profundidad del trazo es variable en el grupo de bisontes enfrentados del lateral izquierdo y parece acomodarse claramente al juego de la luz natural (el más alejado de la entrada y por lo tanto menos perceptible posee un grabado más profundo). Además el trazo se adecua a cada una de las zonas anatómicas del animal, como se observa en Santimamiñe aplicado a la pintura, de tal manera que las zonas de mayor pilosidad tienen un grabado más profundo y ancho que las de menor pilosidad. El adelgazamiento o engrosamiento de la línea de contorno obedece a un deseo de modelar al animal que supera la simple plasmación de la línea de contorno. El modelado ventral de otro de los bisontes, aunque esquemático, va en la misma dirección.

En el santuario se observa un proceso de construcción formal del animal, proyectándose una fórmula decorativa que constituye la trama fundamental del bisonte, en la que aparece reducido al cuarto trasero. Este cuarto trasero se completa paulatinamente, apareciendo en este desarrollo puramente teórico, al proyectarlo en el espacio, diferencias estilísticas que nos muestran un proceso de complicación y mejora relativa del mismo, pues los detalles anatómicos se integran de manera más natural en el último de los realizados, el situado más al exterior. A pesar de esto, la relación de los animales es estrecha, hasta el

punto de que tres de los bisontes parecerían denotar la actuación de una sola persona, por la manera en que se resuelven los pequeños enlaces de las diferentes zonas de la anatomía de los animales y por la forma de desarrollar los trazos de contorno, lo que he llamado la microestructura formal de las representaciones.

Otro de los rasgos del estilo es la realización de una línea de contorno a base de tramos dislocados que no llegan a unirse, siendo las zonas curvadas una yuxtaposición de tramos rectos enlazados abruptamente (lomo del oso). Los detalles anatómicos también se enlazan de manera abrupta, mediante ángulos acusados, y sólo en la figura más evolucionada se unen de manera más armónica con enlaces que flexionan la línea de contorno, en vez de marcar ángulos agudos de unión. La segmentación de la línea de contorno y la yuxtaposición de detalles anatómicos es común a todas las representaciones. Esto no impide la existencia de un modelado interno ventral de tipo lineal en un bisonte, si bien, resuelto de una manera muy rudimentaria. Igualmente, observamos una plasmación de movimiento segmentado en la cola levantada de los bisontes (que se ve también, aunque más atemperada, en los uros de La Lluera I). En fin, en el santuario asistimos a una cierta evolución del grabado que tiende en la figura más moderna a ser menos profundo, hacia la línea incisa.

En cuanto al repertorio gráfico, el tema del oso se presenta a lo largo de toda la evolución del arte paleolítico parietal cantábrico, si atendemos al encaje estilístico de los santuarios donde fidedignamente aparece (Benta Laperra, Santimamiñe, Ekain, Las Monedas); pero notamos una falta en aquellos de una etapa relativamente antigua dedicados al tema de la cierva. Los santuarios, a priori, relacionables con Benta Laperra son aquellos que plasman la misma técnica en sus paredes, los de grabados profundos de Chufín y el grupo del Nalón. Parece descartarse Hornos de la Peña, ya que la simplicidad extrema de sus obras exteriores impide cualquier consideración que no sea la de relacionarlas con las interiores (puesto que el argumento situacional no nos parece que por sí solo debiera ser concluyente). Por otra parte, la dificultad está en que los temas son diferentes, pero esta limitación se salva gracias a los uros de La Lluera I o el bisonte de Los Murciélagos (o Godulfo), que refuerzan los parentescos propiciados por el uro posible de Benta Laperra. Aunque formalmente existan diferencias, la relación estilística y de convenciones entre estos santuarios y Benta Laperra es directa. Esto quiere decir que los santuarios donde el bisonte juega un papel relevante son antiguos en el Cantábrico, tan antiguos como las representaciones parietales. Habría que establecer por qué la continuidad (suponiendo que no sean los santuarios de ciervas grabadas de la misma época que los de ciervas pintadas) que parecería establecida entre los santuarios de ciervas no se produce con los bisontes. Creemos que se puede proyectar aquí una conservación diferencial de testimonios y que la diversidad de repertorios iconográficos se produce a lo largo de toda la evolución del arte paleolítico parietal cantábrico, aunque en diversos momentos puedan desarrollarse más unos tipos iconográficos. En suma, el santuario de Benta Laperra se puede relacionar directamente con esos otros santuarios exteriores de grabados profundos del Cantábrico. Otros paralelos son difíciles de establecer porque la técnica empleada conlleva unas soluciones particulares que no son fáciles de percibir cuando se emplea otro recurso, como la pintura.

Un interés añadido de pertenecer a este grupo de cuevas con grabados profundos es que tiene una relación notable desde el punto de vista de las convenciones formales y de representación con los de ciervas pintadas en rojo (y en segundo término con los de ciervas grabadas) de otra serie de santuarios, incluyéndose Benta Laperra en el espacio geográfico interno de este último tipo. La distancia estilística entre los santuarios de ciervas de grabado profundo y estos de ciervas pintadas es pequeña. El carácter más primitivo (en un acercamiento general) de los primeros es consecuencia de la técnica empleada y de su colocación al exterior (la técnica al servicio de la iluminación natural). Es cierto que entre estos santuarios exteriores hay algunas figuras que pueden ser interpretables todavía como más antiguas, pero también que es plenamente comparable lo que hemos interpretado como el grupo más antiguo de Covalanas (dos ciervas reducidas a la fórmula cabeza/cuello y trazadas mediante línea de contorno simple y puntos) y el más antiguo de Chufín (dos animales cruzados reducidos a su linearidad y a la misma convención de la forma). También hay que señalar que los de Chufín no son determinables en la especie y que esa diferencia podría tener un significado cronológico. Sin embargo, la relación del resto del panel con Covalanas es más directa e incluso con Benta Laperra, pues también se usa el recurso de la gradación de la línea de contorno. En este sentido no se debe descartar que los santuarios exteriores grabados sean de la misma etapa cultural que los pintados de figuras rojas, solo que realizados en un ámbito y con una técnica diferenciados. Por otra parte, el hecho de que exista una serie de santuarios con unos rasgos específicos derivados de su situación, técnica y estilo permite inferir

la existencia de un fenómeno de carácter general. Este fenómeno debe relacionarse con aquel otro de caracteres semejantes de Aquitania, el de los santuarios exteriores. Como aquel, se puede pensar igualmente que este tipo de santuarios tengan una perduración en el tiempo (en los de ciervas grabadas anteriores a los conjuntos bicromos de Altamira y Tito Bustillo), aunque se desarrollen preferentemente en un cierto momento (que podríamos denominar etapa solutrense).

En el modelo comarcal de representaciones el santuario carece de paralelos. Esta diversidad de santuarios de un entorno cercano se repite en otros contextos, como el del propio monte de El Castillo, donde los repertorios iconográficos de los cuatro santuarios son sustancialmente distintos (aunque haya también semejanzas). En el entorno de Benta Laperra aparecen santuarios antiguos de pinturas rojas (El Arco, Covalanas, La Haza, con quien comparte su carácter de exterior), del momento de apogeo del Magdaleniense medio (Cullalvera) y del momento final del arte paleolítico (Sotarriza y, en arte mueble, Valle). Las referencias generales técnicas de estas cuevas decoradas remiten a otras áreas más generales (grabados profundos de otras cuevas de Cantabria y Asturias, pinturas rojas a base de puntos más o menos yuxtapuestos de cuevas de Cantabria o el País Vasco) sin que podamos sintetizar rasgos originales. Los temas también remiten a otras ámbitos más generales (santuarios de ciervas del Cantábrico). De la misma forma el estilo, con las figuras de grabados profundos con contorno segmentado de los santuarios exteriores, o la estilización de la etapa final del arte paleolítico presente en otros santuarios cantábricos, como Las Monedas o Altxerri y en parte de Santimamiñe. Esta diversidad debe ser sinónimo de un desarrollo temporal pues va acompañada de temas y técnicas diferenciadas en enclaves específicos. Esta diversidad no impide que, por compartir un espacio geográfico muy homogéneo, puedan ser consideradas parte de un todo, un espacio con implicaciones cultuales comunes a lo largo del tiempo paleolítico.

B) Encaje cronológico. Para encajar las obras artísticas de este tipo en una época determinada o en un estilo dado hay que tener en cuenta varias cuestiones. En primer lugar, la única manera de encuadrar el santuario en un momento es la de paralelizar las obras parietales con las mobiliares. En segundo lugar, las obras parietales, por encontrarse en la zona exterior y ser visibles a la luz del día tienen una serie de características inherentes, como, precisamente, la de ser contemplables a la luz del día. Por ello se ha podido elegir un tipo de representación profunda en vez de otra, sin que sea esto consecuencia de una diferenciación cronológica, sino de una cuestión práctica. En tercer lugar, debe establecerse una relación entre el arte parietal de grabado profundo y el conformado por otras técnicas, como la del grabado, la pintura roja o la pintura negra. Resulta evidente que dos tipos de técnicas diferentes pueden ser empleadas para hacer representaciones de animales en ámbitos distintos, como el interior y el exterior de las cavernas. El resultado estilístico entre el uso de ambas técnicas puede ser también variado pues el efecto visual que se consigue al trazar el contorno del animal es distinto. De esta técnica de grabado profundo, tal como se nos presenta en los santuarios cantábricos (La Lluera I, Chufín, Benta Laperra) podemos decir que tiene unas connotaciones de primitivismo puesto que el trazo es profundo y simétrico sin que se observe ningún modelado de la pared interna del surco (372).

Paralelizar este grabado con las obras muebles resulta sumamente aventurado pues en estas es raro el recurso de líneas profundas grabadas y, además aparece en momentos evolucionados (El Castillo, Lumentxa). Con todo, sí podemos documentar la técnica del relieve diferencial, con el lateral interno del trazo redondeado, en algunas obras de arte mueble recientemente descubiertas, y encajadas en el Magdaleniense medio (Corchón, M. S. 1990). Desde este punto de vista los santuarios citados tendrían un claro límite temporal, un término ante quem. Si el paralelismo es válido estas obras deberían ser anteriores pues en ninguna representación de las catalogadas se observa el uso de este recurso. Si bien es cierto que en La Lluera I (Fortea, J. 1990, 25) varias figuras muestran «...un rebaje endo o exoperigráfico en uno o dos de los labios del surco grabado... se hizo esto en aquellas zonas en las que los salientes del relieve natural podrían aprovecharse o modificarse con el objeto de expresar volumétricamente el dintorno circunscrito por el perígrafe...». En todo caso, si en Benta Laperra constatamos una evolución es hacia un trazo menos profundo que, podríamos considerar de forma hipotética es el proceso evolutivo de esta técnica (y que ha sido aceptado comúnmente por otros autores en el estudio de diversos santuarios). Se podría objetar que el uso de esa técnica de grabado profundo determina representaciones más esquematizadas, aunque esto se contradice con esa evolución constatada hacia un mayor volumen del animal al rebajar la arista interna del trazo.

Las obras de arte mueble nos podrían proporcionar otra información, en lo que respecta al uso del grabado profundo o fino. Al abordar las técnicas de

(372) Como se señala en Delluc, B.; Delluc, G. 1991, 34: «El trazo de grabado riguroso y el trazo rudimentario no son específicos del Auriñaciense» aunque «el carácter rudimentario de las obras está a favor de un acercamiento cronológico con la época arcaica», refiriéndose a la cueva de Bernous.

ejecución en el arte mueble, en cuanto a las representaciones naturalistas, se ha expuesto que el grabado de trazo profundo es el más antiguo (Corchón, M. S. 1986, 157-158). Se trataría de una incisión angular simétrica y de fondo redondeado. Sin embargo, la única obra antigua es el omoplato de Hornos de la Peña ya comentado, correspondiendo los no muy numerosos ejemplos siguientes a las diversas etapas del Magdaleniense (desde el inicial al superior).

Por otra parte, podemos observar una serie de representaciones, unos temas y unos convencionalismos de la forma que sí son paralelizables con otras obras parietales realizadas en otras técnicas. Así, con los santuarios de ciervas en pintura roja. Además, tenemos una serie de obras de arte mueble con el mismo tema de ciervas que podrían paralelizarse con las anteriores. Existen con todo ciertas dificultades: el grabado no es profundo, sino fino, aunque ello nos parece consecuencia del distinto soporte y ubicación de los tres tipos de obras comparados. Creemos que el paralelismo se establece entre omoplatos grabados y ciervas pintadas y grabadas en el interior de las cuevas, por un lado. Por otro, entre ciervas profundamente grabadas y ciervas pintadas. Se podría objetar la inexistencia de ciervas grabadas profundamente en el interior de las cuevas, pero parece claro que el recurso de grabar profundamente se relaciona con el exterior de las cuevas.

La principal dificultad para encuadrar el santuario de Benta Laperra reside en su propia simplicidad general. Esto significa que las variables técnicas, temáticas, estilísticas y todos los demás rasgos del contexto del santuario y de las representaciones son escasas en número. Por lo tanto, se pueden encontrar paralelos, quizá más variados, en las primeras etapas del arte paleolítico, pero también en las últimas. Entre estas tenemos el cuarto trasero de bóvido de Tito Bustillo sobre plaqueta, correspondiente al Magdaleniense superior (Corchón, M. S. 1986, 375-376). Aunque los rasgos concretos no se asemejen tanto, los elementos generales son comunes a los de Benta Laperra: reducción a cuarto trasero (con la salvedad de que el soporte está roto), pata reducida a lo fundamental, con la segunda insinuada linealmente (si bien es cierto que más proporcionada que en Benta Laperra), discontinuidad de la línea de contorno y yuxtaposición de tramos,... (v. fig. 56, p. 160).

En fin, si Benta Laperra representa el mismo mundo que Chufín y La Lluera I tenemos que constatar que la torsión de la curva cérvico-dorsal de los animales, trama fundamental de las figuras en el arte paleolítico es un rasgo representativo de la casi totalidad de las figuras de la Gran Hornacina de La Lluera I (v. fig. 88, p. 200), pero sólo parcialmente se observa en Chufín (v. fig. 82, p. 194) en las figuras más antiguas del panel (basta comparar los perfiles de los cérvidos y cápridos). Por ello, por la atenuación de la curva cérvico-dorsal, parecería Chufín más moderna (ya que aquí se reconoce en una parte sólo del colectivo) que La Lluera I donde se aplica a mayor número de especies (aunque constatamos en el panel de la Gran Hornacina 5 uros con todas las curvas cérvico-dorsales desde la más ondulada a una casi horizontal), ostentando Chufín alguna figura entera de contorno relativamente proporcionado y detallado, lo que no se observa en La Lluera I. Respecto a Benta Laperra hay que considerar si los rasgos de antigüedad de las figuras que le acercan tanto a los uros de La Lluera I (en la construcción segmentada de la línea de contorno y en la colocación de los detalles anatómicos) son más relevantes que la aparente modernidad de la animación segmentada de las colas levantadas (que parecen insinuarse en los uros de La Lluera I). La propia segmentación del detalle así como el trazo de contorno sin modelado (que parece constatarse en la cueva asturiana) abogan por su inclusión en un momento antiguo, el mismo en el que encajan los otros santuarios. Por otra parte estos rasgos antiguos se constatan en el arte mobiliar de Parpalló (Villaverde, V. 1994a y b).

Por establecer una relación estilística entre ellos, que podría tenerse en consideración para la formulación de una cronología (v. fig. 291, p. 483), lo más antiguo, por la torsión acusada (cuello alargado hacia arriba, línea de la nalga vuelta violentamente hacia el interior del cuerpo) y la inconcreción anatómica (no se detalla la cola, ni el vientre), que hace que se reduzca todo a una sugerencia de cuerpo (parte superior y anterior), con detalles geométricos (cabeza triangular, partida por un trazo que denota la boca) es la serie de figuras que jalonan la primera fase del panel de Chufín. La torsión fuertemente acusada se conserva en La Lluera I aplicada al uro, al cérvido/cáprido y al caballo, estando las figuras de cérvidos/cápridos cerca de la segunda serie del panel de Chufín, si bien, las de esta cueva son figuras más equilibradas y proporcionadas y ostentando ciertos detalles, lo que les confiere una mayor modernidad. Conservan una clara inconcreción anatómica (en las cornamentas de los uros, reducidas a un trazo,...) pero las cabezas no se resuelven siempre de forma triangular, sino con un morro cuadrado y angular en el caso de uros (para los que se adoptan ambas soluciones) y caballo, como el oso de Benta Laperra (en donde aparecen tres rayas paralelas internas). Esta inconcreción todavía se observa en Benta Laperra, así como la desproporción acusada entre el tren trasero y delantero que no llegan a unirse (en el único bisonte completo de la cueva), de la que el conjunto de La Lluera I está muy cerca.

En conjunto, para resolver el encuadre cronológico habría que considerar previamente la relación entre los cérvidos y los cápridos de los santuarios externos y las ciervas rojas de los santuarios internos. Usualmente se consideran las obras exteriores más antiguas, y aceptando la identificación de las ciervas rojas con los omoplatos grabados de los yacimientos,

anteriores al Magdaleniense inferior y Solutrense superior. Sin embargo, no debería desecharse que los exteriores sean contemporáneos, al menos en parte, de los primeros santuarios de pinturas rojas, como parecería concluirse de la comparación entre las convenciones de la forma, del modelado y del estilo de ambos tipos de santuarios, semejanzas ya tratadas. Esto implicaría una mayor modernidad para los santuarios exteriores, que podrían encuadrarse en el Solutrense evolucionado.

Por otra parte, el hecho de identificar un período con un tema es excesivo, como demostraría una secuencia rica como la de Parpalló. Ahí, en 7 fases desde el Solutrense inferior al Solútreo-Gravetiense III la proporción de cérvidos varía entre porcentajes muy variados que van de más del 40% a virtualmente desaparecer; pasando de ser la especie más representada a ser la 2ª, 3ª o 4ª en orden de importancia, tras équidos, cápridos e incluso bóvidos (Villaverde, V. 1994b, 152-153). Por todo ello, el hecho de que los animales de Benta Laperra se alejen de otros colectivos temáticos cantábricos puede no ser sustancialmente importante, dado que existe una notable variedad interna temática en cada período. Al mismo tiempo la relativa repetición temática dentro de un proceso variado con múltiples testimonios indica la dificultad de articulación de los escasos testimonios parietales cantábricos.

Precisamente las obras parietales de la Viña y La Lluera I se han encajado en el segundo horizonte artístico exterior del Nalón, constatándose una relación tecnológica directa con estratos arqueológicos datados culturalmente en el Solutrense medio (v. Fortea, J. 1994). Una cronología relativa también podría venir dada en la misma cueva de Chufín, donde en el vestíbulo hay grabados profundos, y en el interior profundos y un conjunto con grabados finos con sombreado de trazo estriado que se podrían relacionar con los signos de la misma técnica (Almagro, M.; Cabrera, V.; Bernaldo De Quirós, F. 1977). Además, en el vestíbulo de Chufín se ha datado una estructura de habitación en el 17.420 ± 200 B.P. (CSIC-650), aunque las relaciones con la decoración son imposibles de establecer. Se puede apelar a las cuevas decoradas de Aquitania para donde contamos con un estudio de conjunto (Delluc, B.; Delluc, G. 1991), con el objeto de establecer unas referencias con una zona de gran riqueza. La principal dificultad está en justificar un paralelo formal y técnico preciso entre las cuevas exteriores de grabados profundo cantábricas y las aquitanas. Una dificultad añadida está en la escasez de grafismos aquitanos que pueden ser datados (373). En el encaje cronológico está naturalmente la cuestión del paralelo entre arte mobiliar y parietal cuyas dificultades hemos comentado y también los niveles arqueológicos asociados a las representaciones, en algunos casos muy significativos. Además, hay que añadir que la naturaleza del soporte y la técnica de ejecución condicionan el resultado estilístico, como se ha señalado a cuenta de Labattut (Delluc, B.; Delluc, G. 1991), donde se contraponen obras parietales vigorosamente grabadas y de diseño sumario a obras mobiliares de delicado diseño y ricas en detalles, todos rigurosamente contemporáneos.

(373) Para los autores se enclavan en el Auriñaciense las obras parietales o en bloque de La Ferrasie, abri Blanchard, abri Castanet, abri Cellier, abri Belcayre y menos claramente en los casos de Bernous y La Croze à Gontran. Y en el Gravetiense los de abri Labattut, Pataud, Vignaud, Oreille d'Enfer, abri du Poisson, cueva de Pair-non-Pair y Laussel. Y el encaje de algunos es impreciso: La Grèze, La Cavaille, Laugerie Haute.

4.1.2 EL ESTILO DE AREATZA Y DE LOS SANTUARIOS DE ÉPOCA MEDIA CANTÁBRICOS

A) Caracteres del repertorio iconográfico. Tanto cuando consideramos en general el arte paleolítico como cuando encuadramos un santuario concreto en una época lo hacemos en el marco de una evolución que tiene un sentido procesual. Por ello, no hay una oposición total entre los diferentes momentos, sino un desarrollo de los caracteres del momento anterior en el siguiente. De ahí se deriva que una etapa tiene un cierto número de caracteres en común con la anterior y con la siguiente. La caracterización concreta de los suyos propios es dificultosa por el propio carácter de sus representaciones derivadas de la manera en que se realizaron las anteriores y por la sencillez general de recursos técnicos y procedimientos formales. A continuación integraremos esos caracteres, teniendo en cuenta lo considerado (parte 2ª, cap. 2) sobre la cueva decorada de Areatza.

El espacio decorativo de Areatza está compuesto de dos ámbitos diferenciados. El distanciamiento espacial puede ser interpretado en clave diacrónica, pero los animales no muestran ni en los recursos técnicos empleados ni en los convencionalismos de la forma o del modelado más que caracteres genéricos que pueden ser por definición semejantes; quizá porque las especies representadas son diferentes y las etapas antiguas muestran una notable variabilidad de fórmulas de representación, aun dentro de la misma especie (lo que no impide también reconocer ciertos modelos, por ejemplo, formales, repetidos).

Los temas se circunscriben a figuras de animales y algunos escasos signos. Entre los animales existen en los dos grupos o conjuntos diferenciados dos asociaciones: cierva/cierva y uro/uro. Hay que añadir el depósito de cuerna de ciervo en la entrada de la galería a la cámara de las ciervas «Oreinemeen Ganbara» que proporciona otro subtema, aunque incorporando al repertorio el mobiliario del espacio decorativo: el ciervo. Como vemos, la asociación es muy distinta a nivel de todo el conjunto: uro/cierva en el espacio parietal y uro/cierva/ciervo en el espacio iconográfi-

co general. Más dificultad habría para incluir en este repertorio temático el segundo depósito de la «Zezenaren Plataforma» (Plataforma del Uro), porque el nivel de estos objetos corresponde con el ritual, que sería el de acciones asociadas al repertorio iconográfico. Resulta interesante señalar que se asocian recursos diferentes en este rito, ya que entre los animales cazados atestiguados en el depósito están solamente representados el ciervo y la cabra (y no el uro, por ejemplo).

La articulación interna del santuario es a través de grupos individualizados, por la morfología de la cueva, mostrando una serie de composiciones (paralelas, afrontadas, sucesivas,...) que se reconocen en otras etapas del arte paleolítico y que en uno de los casos da lugar a un posible escena. Además, aparece el tipo de composición de figuras que se cruzan en el panel de los uros. Esta organización peculiar la consideramos de gran relevancia en la construcción de los santuarios, dado que la constatamos en otras cuevas con temas y estilos diferenciados que jalonan, como en el caso del oso, toda la evolución del arte paleolítico (así, en el panel del vestíbulo de Chufín, perteneciente a una tradición anterior y correspondiente a lo que son las figuras más antiguas del santuario, en Covalanas o en Ekain).

Desde el punto de vista del estilo, los animales se componen en perspectiva correcta en dos casos de ciervas, de las que podemos controlar el juego de las extremidades, si bien las orejas se traducen estereotipadamente. Por su parte, los uros presentan vistas propias (cornamenta en posición frontal y lateral). Por ello, se podría considerar si los uros son el grupo primero que se realizó, por su mayor primitivismo, determinado también por la construcción del animal mediante la característica curva cérvico-dorsal fuertemente ondulada. Sin embargo, en contra de esta atribución estaría la aplicación del grabado a la pintura que constatamos en las ciervas más complicadas técnicamente de Covalanas y La Pasiega. Es la mayor aproximación que se puede realizar a un cierto proceso en Areatza, cueva que posee una gran homogeneidad en las representaciones.

En cuanto a la construcción de los animales, observamos una variabilidad de fórmulas, constatándose curvas cérvico-dorsales acusadas y en otras ocasiones poco flexionadas. Desde el punto de vista de la forma se constata un modelo de construcción de los animales, como se pone de manifiesto en el reconocimiento de fórmulas de representación repetidas: cabeza sola con el arranque del cuello, cabeza con cuello y línea dorsal, cuarto trasero o figuras de cuerpo entero. Los convencionalismos de modelado reconocidos son variados: sombreado de mandíbula, línea de la cruz al pecho, sombreado ventral, triángulo en la cruz, tinta plana de relleno total, tinta plana de relleno parcial en cuello o cuarto trasero, gradación en el espesor de la línea de contorno. Los detalles de sombreado se plasman con una cierta rigidez, especialmente los lineales. Los detalles anatómicos acusan un cierto primitivismo, en la colocación simétrica de las orejas, en la no concreción de las pezuñas (cuando aparecen), en la colocación central de los ojos,... En esto puede tener que ver el uso de un trazo grueso que no propicia la concreción del detalle.

El contorno general de las representaciones reproduce los segmentos de la anatomía de los animales con enlaces reales (el ijar mediante una ondulación,...), sin interrupciones o ángulos de unión que veíamos en los santuarios de la etapa anterior, pero siguen existiendo detalles que se resuelven de esa manera primitiva, incluso en las figuras más elaboradas (cierva 1, en la cabeza, separando la parte superior de la inferior, transición abrupta de la cabeza al dorso en el uro 15). Las estilizaciones y el alargamiento, así como la importancia de la curva cérvico-dorsal están claramente atemperadas en el santuario frente a las anteriores cuevas, aunque se ve un eco de ello en el alargamiento del cuello de algunas figuras de ciervas. Estas se presentan relativamente proporcionadas y en posición de reposo, sin atisbo de movimiento.

En el santuario aparecen otros rasgos de modernidad como la realización de una línea de contorno engrosada que modela mejor al animal (recurso abundantemente empleado en el posterior santuario de Santimamiñe), los rellenos de tinta plana, más o menos parciales, la modulación natural de la línea de contorno superando las simplificaciones comunes de cabezas triangulares u ovaladas.

B) Encaje cronológico. Frente a Covalanas Areatza es más moderna técnicamente, constatándose modelados y línea de contorno engrosada con más frecuencia, aunque algunas figuran de Covalanas participan de los mismos rasgos. También lo es estilísticamente, como muestra la modelación del contorno fronto-nasal de la cabeza de Areatza 1, de la que están cerca en su mayor realismo algunas figuras de Covalanas (v. fig. 291, p. 483). Sin embargo a nivel de grupos aparece en Covalanas una asociación muy concreta, la de caballo/cierva (es el caballo la figura más importante por su acabado y situación a pesar de ser única en el grupo) y a nivel de colectivo se combinan tres especies cierva-caballo-uro. La separación espacial del uro frente al resto también se produce en Areatza.

Por otra parte las figuras más sencillas de Covalanas, las que estructuran el grupo del panel 2°, retoman el tema central del panel de Chufín de animales cruzándose (si bien en Chufín aparece dos veces). Además, excepto las figuras con rellenos y trazo modelante, el resto de representaciones son estilísticamen-

te semejantes a las de la segunda fase del panel principal de Chufín, en las fórmulas de representación de la forma, en la atemperación de la curva cérvico-dorsal (que todavía en alguna figura de Covalanas se ondula notablemente, torsión manifiesta en la curva cérvico-dorsal de A.1, A.3, A.8 o en el cuello levantado de A.5, v. fig. 130, p. 249), en la realización de detalles como las orejas, en la inconcreción triangular de la cabeza. Por todo ello entiendo que las figuras más antiguas de Covalanas representan lo mismo que las ciervas (cérvidos) de la segunda fase de Chufín, si bien en ambos casos resuelto de manera distinta (dos lenguajes técnicos diferentes traduciendo el mismo mensaje). Habría que considerar que están muy cerca cronológicamente si no son de una misma etapa. El resto de figuras del santuario desarrolla este tipo de representación añadiendo ciertos detalles concretos colocados de manera forzada y a menudo no fácilmente integrados como ofrece el estudio de la microestructura formal de ciertas figuras como el uro B.1, cuyo morro cuadrado y anguloso está también cerca de las figuras analizadas en el santuario anterior en La Lluera I.

En la cueva de La Pasiega (figuras de la galería A) se presentan numerosas y variadas asociaciones temáticas a nivel de grupo que no hemos constatado en las otras, como las siguientes: ciervo/caballo/bisonte, ciervo/caballo/uro, ciervo/cierva/caballo, junto a ciervo/cierva/uro, cierva/caballo/uro; y, además, ciervo/cierva/uro/caballo, cierva/caballo/bisonte/uro, ciervo/cierva/uro/caballo/cáprido. En ellas se introducen nuevas especies de animales, como los ciervos (en algún caso habría que decir cérvido pues la especie no está clara) aunque en Areatza aparece en el mobiliario decorativo (depósito «Oreinaren Gordelekua» o Escondrijo del Ciervo), los bisontes o los cápridos, si bien sólo los primeros parecen tener relevancia, equiparable a la del caballo y el uro. Desde el punto de vista técnico dominan las figuras lineales, aunque se encuentra un número apreciable de figuras con contorno engrosado o modelados internos y las más elaboradas ostentan grabado asociado a la pintura (que se constata igualmente en algunas de Covalanas y en el uro de Areatza). La línea dorsal se atempera en la mayoría, aunque un cierto colectivo conserva todavía una clara ondulación. Las inflexiones de la línea de contorno intentan definir, en algunos casos de manera más natural, el contorno del animal, por ejemplo la cabeza, proceso que ya habíamos observado en Areatza y menos claramente en Covalanas. Los detalles de las extremidades, donde se detallan pezuñas si bien globularmente y a veces estructurándose con una clara indecisión (unas extremidades cortas y otras largas), nos muestran un momento más tardío. Los rasgos de antigüedad relativa siguen siendo claros, como las cornamentas (los ramales principales de los ciervos en perspectiva frontal y los candiles basales en vista lateral) o las orejas. Por todo ello, aun cuando hay elementos de relativa modernidad en esta cueva frente a las otras dos, el grueso de las representaciones traducen los mismos planteamientos, y resueltos de manera tan semejante, que se pueden considerar estrictamente coetáneos.

La cuestión siguiente que vamos a considerar es el engarce con el arte mobiliar y con las etapas posteriores del arte parietal. Esta relación puede ser buscada a través de las representaciones de ciervas grabadas del propio santuario de La Pasiega pues representan lo mismo que algunas obras de arte mobiliar (Altamira, El Castillo, El Cierro) y que algunos conjuntos parietales (Altamira, El Castillo, Tito Bustillo). Es relevante esta cuestión porque en dos santuarios se asocia espacialmente a paneles de bicromos o «polícromos» (Altamira, Tito Bustillo) y podríamos considerar una sincronía determinada. La principal limitación nace de la consideración de una técnica diferenciada y de que cada técnica propicia la aplicación de ciertos recursos plásticos propios. Así, el grabado fino tiende a ser más detallista que la pintura, como puede demostrase en el cotejo de los grabados y pinturas estilísticamente coetáneos, en Santimamiñe, o si comparamos Niaux con Fontanet (en estos casos afinando los detalles anatómicos).

En el estudio hemos establecido, con todo, que los omoplatos grabados diferencian las figuras de cuerpo entero de aquellas otras reducidas a la cabeza, siendo las primeras más esquemáticas; y pudiéndose paralelizar a las pinturas rojas tanto por la esquematización de la forma, presente en las cabezas triangulares o la inconcreción de la patas, como por la ampliación de la línea de contorno o los rellenos interiores. Por otra parte, aun cuando las cabezas representadas sueltas incorporan una serie de sombreados (el más usual es el de la mandíbula) o de detalles anatómicos (el ojo, resuelto de forma geométrica, ovalado usualmente), y tienen un contorno general que no traduce de una manera totalmente real al animal. Lo reducen en unos casos a un morro afilado (es decir, reproduciendo la forma general) y en otros a un morro cuadrangular marcado por un ángulo agudo, o bien a una frente plana, sin ondulaciones. El detallismo es mayor en diferentes momentos del arte paleolítico cuando se representa la parte anterior (cabeza o cabeza con cuello del animal), como se observa ya en Covalanas (serie de cabezas del grupo del caballo), en Le Portel (cabeza asociada al grupo de bisontes de la galería 4), Ekain (prótomo de entrada al santuario) en figuras estrictamente contemporáneas del resto.

Esto daría pie a considerar los conjuntos de graba-

dos parietales y mobiliares por un lado y pinturas rojas por otro coetáneos, aunque dentro de ellos se puede establecer un jerarquía (v. fig. 291, p. 483) de acuerdo con los rasgos analizados (374). Por ello, estas cuevas decoradas se emplazarían en el Magdaleniense inferior, siendo su filiación Solutrense en el caso quizá de los paneles que poseen rasgos más antiguos en las representaciones de ciervas, como en el caso de Covalanas. Desde este punto de vista Benta Laperra y Areatza marcarían la evolución en el Cantábrico del estilo III hacia el IV si aceptamos su correspondencia con el Gravetiense-Solutrense y Solutrense-Magdaleniense inferior. Precisamente el estilo III ha sido valorado recientemente gracias a la documentación de Parpalló como «dotado de un elevado dinamismo evolutivo y una considerable dimensión cronológica» (Villaverde, V. 1994c). Además, se propone una relación entre las ciervas de La Lluera I y las figuras del Parpalló del Solutrense inferior, basándose en la desproporción de las figuras en su mitad anterior, la masividad de los volúmenes, la temática, con un papel relevante de bóvidos y su asociación con ciervas. Para nosotros estos rasgos podrían ser extrapolables (aunque atemperados) a las ciervas rojas de Areatza y Covalanas, siendo estas últimas sus naturales continuadoras en el tiempo.

4.1.3 EL ESTILO DE SANTIMAMIÑE Y DE LOS SANTUARIOS EVOLUCIONADOS CANTÁBRICOS. DEL REALISMO A LA ABSTRACCIÓN

A) Caracteres del repertorio iconográfico. Hemos considerado, en el cap. 3 de la parte 2ª de la tesis este santuario de Santimamiñe. El espacio divide al conjunto iconográfico en tres partes, y uno de los conjuntos, el más importante, en dos. Esta división permite establecer una aproximación relevante al santuario, pues las representaciones del conjunto 3 son estilísticamente muy distintas de las del conjunto 2. Si aplicamos esta división al panel principal del santuario, localizado en el conjunto 2 observaremos que se puede constatar una estratigrafía horizontal en el mismo, por la que las figuras se van añadiendo de izquierda a derecha. La diferencia de técnicas empleadas y el estilo de las figuras (proporciones, modelado, detalles anatómicos, composición...) muestran con nitidez 3 fases en el panel, correspondiendo la tercera con el estilo del conjunto 3. Si proyectamos esta estructura en el resto del conjunto 2 se puede estructurar con una notable seguridad lo que corresponde a cada una de las tres fases. Finalmente observamos en la antecámara un grupo con elementos más antiguos, que podría ser representativo de una fase anterior.

El espacio interno de los conjuntos viene distribuido en grupos, que se reconoce en ocasiones por plasmarse una articulación interna o composición (grupo final de la cámara, dos figuras verticales enmarcando a una horizontal), aunque en otros casos hay una cierta inconexión relativa entre las figuras que lo componen (así en el caso del grupo principal) y en otros asistimos a una serie de figuras aisladas conexionadas por el marco general de la cueva donde se emplazan (el conjunto 3). Sin embargo, se puede establecer una relación entre grupos distintos pues la morfología de la cueva es usada de una manera variada. Así, en Santimamiñe parece existir una fuerte relación entre el grupo principal y los dos que giran en torno a él, el de la estalagmita cónica y el del oso. Además, aceptando el proceso evolutivo del santuario, se observa una cierta racionalización en la última fase del santuario que no está tan presente antes. Al mismo tiempo constatamos que la cámara se comenzó a decorar de izquierda a derecha, como pone de manifiesto la técnica y el estilo de los grupos realizados en sus paredes y especialmente del panel principal.

Las figuras aisladas parecen de escasa entidad y como tal podrían considerarse el macho cabrío del conjunto 1 frente a la cámara de enfrente. El resto de las figuras se aparecen en grupo, en un marco topográfico específico, con un estilo y técnica uniformes y con una cierta organización. Se reconocen las siguientes organizaciones: figuras enfrentadas en distintos planos, sucesivas, opuestas por la cara, enfrentadas verticalmente, perpendiculares, en combinaciones binarias. Una combinación ternaria relevante se compone de tres figuras, una horizontal entre dos verticales. Otra cuaternaria ostenta dos figuras afrontadas enmarcadas por dos verticales. Los grupos más numerosos no ofrecen un esquema de desarrollo evidente con elementos en posiciones variadas, excepto varias figuras verticales del panel principal. En ellos es patente el deseo de no superponer las representaciones, excepto cuando se realizan técnicas distintas. Dominan en estos colectivos las posiciones oblicuas.

El tiempo se percibe en Santimamiñe en la plasmación horizontal de las representaciones (es decir, en la estratigrafía horizontal de las mismas), por el que una figura se coloca al margen de la anterior o preexistente (si lo hace encima se produce una superposición). Y, sobre todo, se constata en la existencia de añadidos y repintes.

La posición vertical de las figuras se asocia con un interés en enmarcar a las figuras principales del grupo en el que se insertan, correspondiendo a las figuras secundarias, a las figuras aisladas o de paso y a los

(374) Los santuarios de Tito Bustillo y Altamira o El Castillo, en la parte parietal, están sin concretar estilísticamente más que de una manera general pues se desconocen versiones detalladas que permitan una análisis estilístico comparativo.

grupos de paso o secundarios. En cuanto a la posición de cada figura y el marco de la cueva o el resto de los grupos señalaríamos la vinculación que podría establecerse entre el del oso y el grupo principal; y también entre las dos últimas figuras del santuario y la cueva (ambas miran al fondo), e incluso entre ellas mismas, por la peculiar visión de una de ellas desde la otra pese a estar en paredes opuestas.

La perspectiva viene dada, en figuras de vista lateral, por el juego de cornamentas y extremidades, presentándose en las figuras más elaboradas de forma correcta (las patas más alejadas, de menor tamaño). Se realizan dos tipos de disposiciones: a) con las patas más alejadas o las más cercanas alternativamente adelantadas o atrasadas, de forma semejante a la disposición real de un cuerpo, aunque en una visión desde delante; b) con la disposición diferente de las cuatro. En cuanto a la cornamenta, excepto en un caso, el cuerno más alejado se representa por debajo, en un ángulo de visión desde delante del animal. Sin embargo, no llegan a adecuarse todos los elementos anatómicos en la búsqueda de la realidad.

Si consideramos el grado de plasmación de los convencionalismos de la forma hay que estudiar los animales incompletos, constatándose seis fórmulas diferenciadas: 1) animales acéfalos; 2) dorsos; 3) cuartos traseros; 4) tren delantero; 5) cabeza sola o con cuello; 6) cuerpo sin extremidades. Las figuras incompletas siempre aparecen asociadas a animales de la misma especie. La más significativa de las fórmulas es cabeza sola con cuello (14% de los animales identificables). Si consideramos el tema de los paneles de contornos inacabados observaremos que corresponde con este tipo el grupo de la estalagmita cónica, si bien sólo se produce superposición de dos figuras pintadas sobre las grabadas, componiendo el grupo de estas últimas un conjunto homogéneo donde no se dan superposiciones, respetándose las distancias relativas entre las figuras.

Se representan 46 animales correspondientes a bisontes (60%), caballo (13%), cabra (13%), oso, ciervo y uro (2% cada una de estas últimas, siendo la tercera especie dudosa). El santuario se puede paralelizar a los santuarios de bisontes, que no son ajenos al cantábrico en momentos antiguos (Benta Laperra, Los Murciélagos), ni modernos (en arte mobiliar, Las Caldas, el techo bicromo de Altamira) aunque parecen más desdibujados en las etapas intermedias. Sin embargo, son más usuales en el área pirenaica. Los signos son francamente escasos y en todo caso su sencillez impide ninguna comparación.

Las asociaciones de animales se consideran desde un punto de vista diacrónico, aplicando las diversas fases que se establecen en la interpretación de la cueva. En el marco de cada uno de los grupos, en la fase 1 sería caballo/caballo; en la fase 2, bisonte/caballo, caballo/oso/ciervo/macho cabrío, bisonte/bisonte, con el macho cabrío como figura de entrada; en la fase 3 se refuerza el tema de una asociación anterior; en la fase 4 se realizan adiciones a los grupos anteriores sin modificar las asociaciones preexistentes, excepto en la antecámara con la asociación bisonte/caballo, añadiéndose las siguientes: bisonte/cabra, uro(?)/cabra y bisonte/caballo/cáprido(?), este último en el conjunto 3. A nivel de conjuntos encontramos las asociaciones bisonte/caballo en la antecámara y en el conjunto 3, pero en la cámara aparecen representados los siguientes animales en los diferentes grupos: bisonte/caballo, bisonte/cabra, uro/cabra, caballo/oso/cabra/ciervo. En el esquema temporal propuesto el tema de la cabra parece revalorizarse en las etapas más modernas, como ocurre en el arte mobiliar del Magdaleniense superior-final.

La reducción de los animales a índices tipométricos no proporciona una gran información pues se relacionan figuras que no tiene caracteres en común ni estilísticos, ni técnicos, ni de convenciones de representación, aunque en algunos casos la relación entre ellos es evidente manejando otros criterios. Existen algunas variables que modifican sustancialmente el valor de la tipometría; como por ejemplo, las composiciones, de lo que es buen ejemplo la escena de los bisontes verticales (y en su caso el movimiento), los añadidos y rectificaciones (en dos de las figuras del panel principal), las variaciones buscadas (en los dos bisontes que rodean al caballo del panel principal),... En todas estas circunstancias hemos interpretado que se modifica conscientemente a los animales, por lo que su traducción en variables numéricas es poco esclarecedora. Por otra parte, cuando los elementos de distorsión son evidentes está claro que no hace falta ningún índice para su constatación (como en el caso del último bisonte del santuario).

Al considerar el formato constatamos una cierta correlación entre las fases estilísticas determinadas y el tamaño de los animales. En un caso interpretamos que hay un intento de adecuación al marco para tratar de llenarlo (bisonte de la pared del fondo de la cámara) o para reducir las figuras a la concavidad de los animales del lateral derecho de la cámara. Sin embargo, el panel central nos muestra un primer momento con figuras entre 34 y 42 cm.; un segundo momento con representaciones no sólo más reales sino de mayor tamaño (60-61 cm.); y un tercer momento donde las figuras se reducen (en el conjunto 3 miden 25 y 27,5 cm.).

En cuanto a las fórmulas de representación del pelaje y fanerópticos observamos en el caballo 4 elementos diferenciados: cabeza, crinera, cebraduras y despiece ventral. En el bisonte se determinan una serie de recursos que conforman la giba, crinera, cara, sotabarba, papada, vientre, línea nalga-codo, línea nalga-ojos, sombreado total excepto el interior y rabo. Son

las siguientes: inflexión de la línea de contorno, líneas paralelas grabadas o pintadas, sombreado parcial, ensanchamiento de la línea de contorno, doble línea paralela de perfil, sombreado/rayado, zona reservada.

Técnicamente constatamos grabado profundo y ancho en la antecámara y superficial y fino en la cámara. En el primer caso asociado a figuras plástica y estilísticamente menos elaborados. En la cámara el grabado fino se aplica a figuras de contorno, con representación del pelaje mediante líneas paralelas y la adición de un número importante de detalles (extremidades, por ejemplo). El grabado fino no desarrolla la fórmula de trazo múltiple de contorno que se encuentra en obras de santuarios con grabados comparables, como Fontanet o Mas-d'Azil. La pintura tiene una cierta variedad de recursos: la línea modelante, las líneas paralelas cortas, la tinta plana, las líneas de relleno y el rayado. Además se aplica de una manera diferenciada en las fases 2-3 por un lado y 4 por otra. En la primera fase ofrece una factura a base de trazo seguro y ancho, en la última fino e inseguro. En las primeras fases 2-3 asistimos a un proceso o enriquecimiento en las aplicaciones de la pintura, primero de líneas cortas paralelas, luego de líneas yuxtapuestas y finalmente de relleno plano. En la etapa final los sombreados se reemplazan por una aplicación lineal determinando zonas concretas. Encontramos finalmente una combinación de grabado sobre pintura como ocurre también en Le Portel y en sentido contrario, pintura sobre grabado, en Fontanet. Los relieves naturales se utilizan rara vez en la cueva.

La representación del movimiento es escasa en el santuario y se aplica de manera convencional en elementos muy concretos, como en el cierto juego o desplazamiento de las patas delanteras que se proyectan hacia adelante o del rabo levantado (que afecta al 13% de las representaciones). Desde el punto de vista de los estadios figurativos, a nivel global encontramos figuras que integran armoniosamente los detalles en el contorno de las figuras. Sin embargo, en las fases más antigua y más moderna aparecen detalles integrados de manera más ruda en el contorno mediante cortes abruptos.

En el caso de Santimamiñe se plantea la realización del estudio estilístico del santuario mediante una comparación múltiple entre la forma de trazar a los animales y sus elementos anatómicos, primero en la misma especie y en segundo lugar entre grupos, con un filtrado previo de los mismos para evitar la posible distorsión de la presencia de estilos y artistas diferenciados. El objetivo es establecer vínculos entre figuras que se han terminado de manera diversa, es decir elaboradas en diferentes grados y sobre todo entre grupos distintos. Con ello, se profundiza en el sentido del santuario como conjunto organizado de representaciones, al tiempo que, cuando esas relaciones son estrechas nos permite hablar de la actuación de personas concretas. Y, en la medida en que se produce un cambio de formulaciones, se puede hablar de un proceso.

El análisis de todos los rasgos constitutivos de cada representación permite establecer relaciones intensas entre diferentes figuras que pueden atribuirse a un solo sujeto, como los bisontes 27 y 29 (v. fig. 185, p. 309), que sintetizan también los rasgos de la fase 2ª del santuario (v. fig. 294, p. 493). Asimismo estos bisontes nos muestran una cierta variabilidad de elementos que también proporcionan información sobre el interés en hacer modificaciones intencionadas. Son también susceptibles de ser analizados procesualmente porque esas modificaciones complican el modelo de bisonte elaborado con anterioridad. A pesar de la diferencia de tratamiento técnico, la manera peculiar en que se realizan las representaciones permite establecer un vínculo estrecho entre diferentes animales del panel principal, con lo que el análisis intuitivo que se ha realizado en muchas ocasiones adquiere, creemos, una dimensión más objetiva. Así, entre los bisontes 27, 29, 25, 26 y 24 (v. fig. 185, p. 309). Asimismo, la comparación abierta con otros bisontes de otros grupos nos presenta también una relación estrecha con los bisontes de la estalagmita cónica, siendo el bisonte 19 un fiel reflejo de los anteriores 27 y 29 pero en grabado en vez de pintura. De los demás bisontes grabados se puede decir lo mismo, dada su relación técnica, pero con todo hay que señalar que uno de los bisontes realizados tiene un cuarto delantero que diverge de los anteriores, donde se podría ver un intento de representar de manera diferenciada al mismo animal. Los bisontes pintados que se realizan encima (16 y 17) son más modernos, tanto por las proporciones y por el encaje de los elementos anatómicos como por la técnica, asociación de grabado y pintura. Otros bisontes tienen rasgos que los emparentan con el 16, como son los verticales 38 y 39, interpretados como parte de una escena, si bien con una mayor simplificación.

A la fase 3ª le corresponden los bisontes 30 y 31, figuras notablemente más reales y que incorporan detalles anatómicos importantes y un modelado interno más sofisticado (v. fig. 294, p. 493). Con todo, guardan una cierta relación con los bisontes de la fase anterior no sólo en ciertos rasgos generales, como la posición estática, sino más concretos, entre otros el estrechamiento central de las patas. El realismo de la cara de los animales está lejos aparentemente de los bisontes de la fase anterior, pero la fórmula peculiar que se ensaya en la cara del posterior de los dos bisontes sucesivos encuentra un parangón en uno de los bisontes grabados de la estalagmita cónica. Esto obliga a plantear un vínculo entre los bisontes de la fase 2 y los de la fase 3 y en último término, incluso a plantearse la posibilidad de una plasmación en esos rasgos comunes de la actuación de un solo personaje.

En la fase 4ª del santuario se realizan otras representaciones, que no muestran una repetición de rasgos concretos atribuibles a la actuación personal de

un artista, lo que debe derivarse del proceso de abstracción e idealización de las representaciones, patente en figuras que claramente se adecúan al marco, como el bisonte 42 de la pared del fondo de la cámara. Las desproporciones son manifiestas, las fórmulas de representación variadas, se asiste a una simplificación general y los detalles anatómicos y los convencionalismos de representación del pelaje se filtran constatándose de manera muy desigual o suprimiéndose en las diversas figuras, de lo que es paradigmático el bisonte 50 (v. fig. 294, p. 493).

La misma estructura muestran los caballos (v. fig. 295, p. 494). En ellos se observa que el caballo realista del panel principal carece de sombreados internos (nº 28). Por el contrario el resto de caballos, de la antecámara (nº 6) o del grupo final (nº 49) los incorporan, aunque seleccionando algunos, a una estructura general desproporcionada. En cuanto a la comparación entre animales de especies diversas se plantea problemática, aunque ciertos rasgos concretos en la manera de trazar la línea de contorno permiten una aproximación entre animales distintos; y, sobre todo, en el marco del grupo del oso, donde la forma de la cabeza se resuelve de manera similar en el oso 34, en el ciervo cercano 35 y en el bisonte 27 del panel principal.

En el análisis de los cápridos (v. fig. 296, p. 494) se llega a una constatación semejante a la anterior. Algunas son figuras realistas, proporcionadas y con una integración correcta de las diferentes partes de la anatomía de los animales por un lado (macho cabrío 1). Y otras tienen una tendencia esquematizante, introduciendo fórmulas de simplificación de los animales (cabra 43), aunque también se reconozcan ciertos rasgos comunes en el marco de algún grupo (formas globulares en ciertos casos, en el grupo 10). Esta variedad de formulaciones en esta etapa de disolución del realismo de las representaciones se pone de manifiesto en los propios grupos, como el del fondo de la cámara (nº 9) o el del lateral derecho (nº 10).

Este análisis de la microestructura formal de las representaciones permite inferir una serie de rasgos comunes entre diferentes animales, tanto a la hora de interpretar el canon general, como a la de trazar las inflexiones de contorno, definir zonas concretas de la anatomía de los animales, o aplicar técnicamente la pintura o el grabado. Es decir, el estilo está filtrado por un grupo humano que decora las paredes del santuario. El hecho de que estos rasgos a veces sean muy cercanos permite inferir la actuación de un artista y, por encima, la agrupación de rasgos comunes lleva a identificar unas fases concretas en el proceso decorativo del santuario, las cuales bien pueden corresponder a otros agentes encargados del santuario aunque tampoco habría que desechar un proceso de maduración que pudiese corresponder a la vida de un solo artista (en lo que se refiere únicamente a las fases 2 y 3 del santuario).

Desde un punto de vista general se percibe con total claridad en Santimamiñe que para ser figuras realistas carecen de la complicación de figuras análogas de otros santuarios. En esta cuestión, el de un atraso relativo, plasmada también en otras representaciones, como en las extremidades de los bisontes con sombreados internos contiguos al caballo, debemos considerar que se refleja un rasgo característico del santuario. Para ello las explicaciones son varias: 1) es el modo peculiar en que los habitantes del lugar filtraron un estilo de ámbito más general, con una relativa rudeza y sencillez aún dentro de las normas antedichas; 2) es consecuencia de un atraso relativo como consecuencia de la difusión de esas formas artísticas, convenciones de la forma y del modelado de los animales que procedían de un área relativamente lejana (los Pirineos); 3) corresponden a un momento relativamente antiguo de ese estilo de los santuarios del Magdaleniense y por eso aparecen ciertos rasgos de primitivismo en la conquista de unas representaciones cada vez más parecidas al natural y con una mayor adición de recursos.

Realmente resulta muy difícil calibrar el peso en esta cuestión de la manera peculiar de los habitantes del área porque la muestra es reducida y sólo se refleja en las paredes del propio santuario y en una sola obra mobiliar, lo que dificulta seriamente concretar un estilo local. El problema de la difusión es una cuestión cronológica y sólo en la medida en que se hayan estudiado y datado suficientes yacimientos a lo largo de todo el desarrollo temporal, pertenecientes a grupos culturales diferenciados y en ámbitos geográficos variados se podrá resolver esta cuestión, de la que hoy en día nos encontramos muy alejados.

Sin embargo, la constatación en el Cantábrico central de yacimientos con obras semejantes a las pirenaicas permite considerar una cierta coetaneidad de las expresiones artísticas en ámbitos geográficos colindantes como el de los Pirineos y Cantábrico, lo que debe ser consecuencia de una cierta rapidez en la difusión de las formas de vida y debe responder a la movilidad de los grupos de cazadores recolectores en el uso de los limitados recursos del medio. La tercera de las explicaciones parece la más convincente ya que se deriva relativamente de las anteriores. La relativa rudeza de las representaciones animales de Santimamiñe, debe ser consecuencia de su mayor antigüedad frente a otras de la misma etapa. Una prueba de ello estaría en el proceso que se percibe en el panel principal del santuario donde los bisontes sucesivos de su parte derecha corresponden con total nitidez a las figuras plenamente realistas y con sombreados internos del Magdaleniense medio/superior. Evidentemente en ellas no incluimos las representaciones correspondientes a la última etapa decorativa del santuario, representaciones que usualmente se han mezclado con las anteriores en una visión de conjunto

inexacta y que ha contribuido a distorsionar la comprensión del santuario.

En cuanto a su estructura interna, haya que decir que el santuario de Santimamiñe está construido en un proceso de cuatro fases. La primera viene constituida por dos caballos grabados en la antecámara que forman una composición perfectamente reconocible en el arte paleolítico, por ejemplo en las ciervas 1 y 2 de la cámara de Areatza. En la segunda fase se le dota al santuario de su estructura sustancial, constituida por los grupos siguientes: 1) un grupo central, relativamente más numeroso (aunque sin la configuración definitiva todavía) que asocia bisonte y caballo; 2) otro grupo en su base formado por grabados, especialmente de bisontes; 3) un último grupo que asocia especies inusuales, oso/caballo/ciervo/macho cabrío; 4) la escena de los bisontes verticales. En la 3ª fase, que puede considerarse un segundo momento de esta 2ª fase, se añaden algunas pocas figuras, en el panel principal y en la pared del fondo de la cámara. En la cuarta fase se añaden dos grupos en el resto de las paredes de la cámara, se suman algunas escasas representaciones en los preexistentes y se realiza el tercer conjunto, en la galería principal. En esta etapa la organización no se altera sustancialmente, aunque sí se realizan modificaciones temáticas, pero el conjunto de manifestaciones es limitado, en su número.

Este proceso constructivo es un proceso estilístico también, como hemos visto al estudiar y comparar la microestructura formal de todas las representaciones, y tenemos que conectarlo con una evolución temporal, en primer lugar mediante la comparación con otros santuarios que desarrollen temas, técnicas y estilos semejantes. En este sentido existen dos mundos relativamente diferenciados: a) el que corresponde a los santuarios de figuras realistas y sombreados internos, representado en los repertorios de bisontes de Niaux, Le Portel, Fontanet, entre otros (e igualmente en el techo polícromo de Altamira) y que también podemos relacionar con santuarios de caballos con modelado interno, como el de Ekain, y que hipotéticamente se puede encuadrar en los Magdalenienses IV y V; b) el que se relaciona con los santuarios donde las figuras se estilizan, esquematizan y pierden su entidad real, en un proceso más o menos acentuado de acuerdo con el momento más o menos adelantado y que podría encuadrarse en el Magdaleniense VI y en la transición del Magdaleniense al Aziliense. Este proceso se atestigua en Altxerri, Las Monedas, Sotarriza, Le Portel y en el arte mobiliar cantábrico (El Castillo, Lumentxa) y de otros yacimientos franceses.

B) Santimamiñe y los santuarios clásicos. El santuario de Santimamiñe se relaciona desde el punto de vista temático y artístico con los santuarios de bisontes. En el Cantábrico los santuarios donde este tema tiene un realce específico se encuentran en los primeros momentos y después hay un lapso de tiempo hasta volver a observarlos en el Magdaleniense medio, no siendo tampoco muy numerosos. Destacan los de Altamira (Techo polícromo) y Altxerri específicamente. En el arte mobiliar no había ningún paralelo posible hasta los descubrimientos de las cabezas sobre hioides de Las Caldas (Asturias) (v. fig. 290). Esto nos indica que a menudo los vacíos son sólo consecuencia de la inexistencia de investigación en esos ámbitos. Hasta ese momento se podía pensar en una influencia externa, del área de los Pirineos, en un momento tardío (Magdaleniense medio), pero los testimonios antedichos y el propio santuario de Benta Laperra son la muestra de una unidad o unas relaciones estrechas entre lo que se ha dado en llamar el área pirenaica y el área cantábrica desde momentos anteriores. Y es precisamente en el área pirenaica donde encontramos los testimonios temáticos más reveladores, sobre todo porque van unidos a técnicas y estilos semejantes. Ya que Altamira diverge en la técnica empleada (encajando de una manera genérica en el mismo estilo) y Altxerri también en el estilo (y en parte sustancial en el grabado) respecto a Santimamiñe.

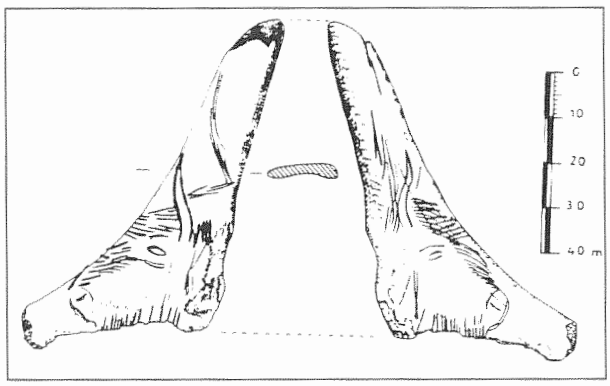


Fig. 290: Bisontes sobre hueso hioides de Las Caldas, s. Corchón, M. S. 1990.

Si tenemos en cuenta la técnica, aparecen en los Pirineos otros santuarios parietales con la misma aplicación de pintura negra de contorno con el trazo ampliado para definir el modelado del animal y rellenos a base de líneas paralelas o de líneas entrecruzadas (Niaux), así como asociando el grabado a esta pintura negra (Le Portel). Hay incluso una trasposición de este mundo de convenciones de la forma y del modelado a la cueva de Fontanet, pero en grabado.

Si consideramos el estilo, es decir, la realización de figuras realistas, con un cierto equilibrio en la integración de las diferentes secciones de la anatomía del animal en su totalidad y con proporción relativa entre las partes de la anatomía, con relativa profusión de rellenos de modelado y mediante figuras estáticas, lo reconocemos igualmente en Le Portel (galería 4),

Niaux y Fontanet. La relación con estos santuarios es pues muy estrecha, como ponen de manifiesto los recursos técnicos empleados al realizar las figuras para determinar las zonas de pelaje y de color diferenciado de los animales (v. fig. 291).

Frente a estos santuarios la cuestión que se suscita es la de su antigüedad relativa. Es normal considerar a Santimamiñe una especie de eco o copia tardía o de menor calidad de los situados en el área pirenaica (v. cap. 3, ap. 4.1, Historia de las interpretaciones sobre Santimamiñe, p. 400). Sin embargo conviene tener en cuenta la complejidad de cada uno de los santuarios comparados. En ese sentido ni Santimamiñe ni Le Portel son homogéneos pues aparecen representaciones de momentos claramente diferenciados. Una mayor homogeneidad se encuentra sin embargo en Niaux o Fontanet. Frente a ellos hay que establecer qué animales en Santimamiñe son identificables. Nosotros creemos que las fases 2 y 3 de Santimamiñe son las que encajan más claramente con la serie más elaborada de Niaux y con Fontanet. Entre ellas, la serie 2 representa lo mismo (es decir, está en estrecha relación con la otra) pero con una serie de rasgos de mayor antigüedad, en la forma de resolver las patas, pezuñas, cara y en la rigidez o esquematismo de los sombreados. Desde este punto de vista nos parece que podría ser Santimamiñe un santuario simplemente más antiguo que los otros.

Si traspasamos la comparación a otros santuario del área cercana que representen técnicas y estilo semejantes, es decir figuras realistas, proporcionadas y con modelado lineales o de tintas planas internos, nos encontramos con Ekain, que es un exponente del mismo mundo que Santimamiñe pero aplicado al caballo especialmente. En los santuarios parietales de figuras rojas de la etapa media, como La Pasiega, Covalanas, Areatza, las aplicaciones técnicas parecían culminar en figuras de tintas planas o rellenos parciales asociadas con el grabado. En los santuarios parietales con repertorios de grabados de la misma época estos conjuntos preceden a otros con bicromos (Tito Bustillo) o se encuentran contiguos en el espacio (Altamira). En los santuarios de pinturas negras con modelado interno las más desarrolladas incorporan, tímidamente, el grabado asociado a la pintura (Santimamiñe; Le Portel, galería 4). En el caso de Ekain, se asocia el grabado con la bicromía, marcando esta claramente una segunda fase del santuario. Por fin, en el santuario de Le Portel se atestiguan también los bicromos, en una serie que parece claramente más moderna que la de pinturas negras con modelado interno, aunque desgraciadamente la documentación elaborada sobre estas figuras es ciertamente escasa. El hecho de que ambas series de santuarios, de pinturas rojas o grabados de ciervas, y de bisontes y caballos negros con modelado culminen en el mismo espacio en aplicaciones técnicas similares (por una parte asociación de grabado a pintura de relleno más o menos tinta plana, en algunos casos a la ampliación de la línea de contorno y por otra realización de bicromía con figuras grabadas) podría resolverse de dos maneras:

1) Mediante la convivencia de tradiciones simultáneas diferentes o si se quiere de recursos técnicos semejantes, aunque desigualmente seleccionados o aplicados según los intereses particulares puestos en juego. En este sentido, no deja de ser relevante que los santuarios de series de pinturas negras no asocien el grabado a la línea de contorno si, como parece, está probado que en los santuarios de pinturas rojas teóricamente anteriores en el tiempo, ya se aplicaba este recurso técnico a la pintura.

2) La existencia de un hiatus en la serie de santuarios de ciervas grabadas y bicromía, en el que deben ser situados los santuarios de figuras negras con rellenos lineales. Sin embargo debemos plantearnos si hay nexos técnicos comunes entre los santuarios de ciervas grabadas o pintadas en rojo y los de figuras negras. Y la verdad es que esos rasgos existen, quizá por encima de otras divergencias. Así, la modelación o engrosamiento relativo de la línea de contorno, recurso técnico de modelado que observamos en las

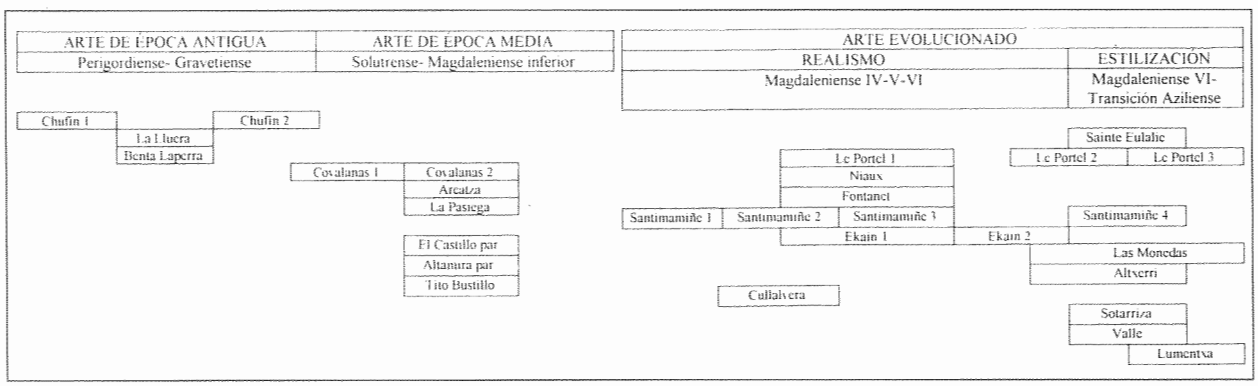


Fig. 291: Cuadro con el encaje artístico y los paralelos parietales y mobiliares de la cuevas de Benta Laperra, Areatza y Santimamiñe. El número que sigue a cada nombre indica la fase reconocida en cada cueva decorada.

series medias (como Covalanas, Areatza) y también en las modernas (Santimamiñe). Es posible que las figuras sean más realistas en ciertos detalles, como las pezuñas, o en el propio contorno de la cara de los animales, pero son también ya proporcionadas y sólo la dureza de la línea de contorno a la hora de denotar rasgos anatómicos, y la todavía incompleta articulación de esa misma línea de contorno, permite su clasificación en un momento más antiguo. Esta segunda parecería la propuesta más razonable (v. fig. 291). Todo esto obligaría a considerar a estos santuarios en el Magdaleniense medio y comienzos del superior.

C) Santimamiñe y los últimos santuarios paleolíticos. Las analogías del santuario con otros se establecen también con los de la tradición de pinturas negras, pero aplicados a especies distintas, como el caballo (en Las Monedas y Le Portel) y el bisonte (Altxerri), e incluso asociadas al grabado (Altxerri). Globalmente considerados, en estos santuarios se observan dos fases o momentos, uno con figuras realistas, que es el peso mayor del colectivo de Santimamiñe; y otro con figuras estilizadas, esquemáticas y en trance de perder incluso su propia identificación, cuyo peso es mayor en Altxerri y Las Monedas, santuarios estos, donde, por el contrario, sólo observamos algunas que representan a la fase anterior. En Le Portel se puede decir que hay un cierto equilibrio entre las representaciones que corresponden a esas dos maneras básicas. Sin embargo, el proceso relativo de cada cueva es distinto. También se puede realizar una comparación con la cueva de Villars (Delluc, B.; Delluc, G. 1974), donde las figuras en negro de caballos y bisontes adoptan fórmulas variadas, con desproporciones muy notables, distorsiones en figuras donde se prima a menudo el movimiento. Desgraciadamente, las dificultades para documentar las soluciones de las figuras, por el pésimo estado de conservación, a causa del recubrimiento estalagmíti-

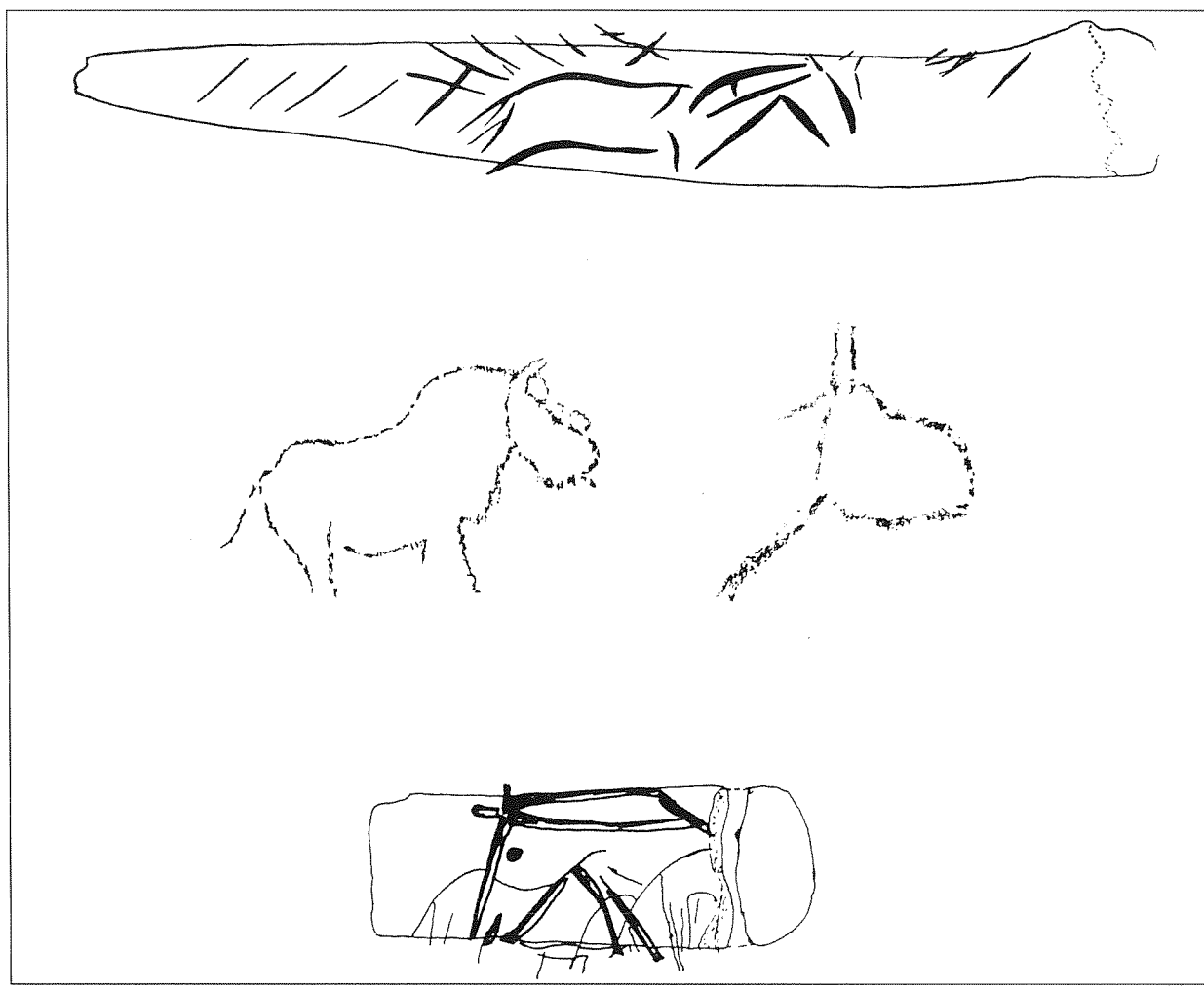


Fig. 292: Caballos evolucionados del Magdaleniense: sup., El Pendo, sobre hueso, s. Barandiarán, I. 1973a, 196-197; central, pinturas negras parietales de Otsozelaia (Isturitz), sobre fot. de Leroi-Gourhan, A. 1968a; inf. sobre canto de El Castillo, s. Cabrera, V. 1978.

co de las representaciones, impide mayores precisiones. Los signos y las soluciones estilísticas de caballos y bisontes llevan a diferentes autores a encuadrar la cueva en el estilo IV reciente.

En Santimamiñe, parece haber un hiatus relativo con la fase anterior, pues las representaciones de animales plenamente realistas y con sofisticados sombreados internos de la fase 3 son un escasa muestra del colectivo. Los animales de la fase 4 de Santimamiñe se encuentran en una fase intermedia entre las figuras realistas y las esquemáticas, pues todavía conservan elementos concretos de modelado y se determina la especie. En el caso de Las Monedas, las figuras esquemáticas encajan con las realistas sin solución de continuidad pues estas últimas atestiguan un cierto proceso hacia la estilización, en la adecuación de los detalles. Además, en este santuario el proceso parece ir más lejos pues una serie importante de figuras ya son imposibles de determinar en su atribución zoológica y otros sólo se pueden concretar por la proyección de ciertas convenciones de representación y no por la constatación de rasgos anatómicos diferenciados. Altxerri es parecido a Las Monedas, pero el proceso decorativo de esta cueva empieza antes, pues hay una serie de figuras realistas y con modelado interno plenamente naturalistas, y acabaría también antes, pues el porcentaje de atribuciones difíciles es menor que en Las Monedas. Por fin, el santuario de Le Portel representa este mundo pero aplicado a los caballos que son los que muestran (a falta de una investigación espacial más pormenorizada) los procesos de estilización; y llegando tan lejos en ocasiones como las Monedas en el proceso de abstracción de los animales. En este caso observamos además que en los bisontes únicamente parecería insinuarse este proceso.

En cualquier caso, todas estas cuevas muestran su pertenencia a un momento evolucionado del Magdaleniense, superior-final, si aceptamos su relación con obras mobiliares: caballos grabados sobre hueso de Valle (Cantabria (v. cap. 1, ap. 4.2.5, p. 179 y fig. 74, p. 180, s. Barandiarán, I. 1973a, 234-236); caballos grabados sobre plaqueta de Lumentxa (Bizkaia) (v.



Fig. 293: Bisontes evolucionados de Font-Bargeix, sup., s. Barrière, Cl. et Alii 1990, y Altxerri, inf., s. Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1978.

parte 3ª, ap. 2.3.B y fig. 289, p. 463); caballo en plaqueta de Urtiaga (Gipuzkoa), (Barandiarán, I. 1973a, 224, lám. 36); caballos de Sainte-Eulalie (Lorblanchet, M. 1973), (v. fig. 69, p. 175); caballo grabado en hueso de La Pila (Cantabria) (Gutiérrez, C.; Heras, C. De Las; Bernaldo De Quirós, F. 1986/87 y Bernaldo De Quirós, F.; Gutiérrez, C. et Alii 1992, 266); caballo grabado sobre canto rodado de El Castillo (Cabrera, V. 1978 y 1984, 370) (v. fig. 292); caballo grabado sobre hueso de El Pendo (Barandiarán, I. 1973a, 196-197), (v. fig. 292); caballo grabado sobre disco de ocre de La Chora (San Juan, C. 1983).

Pensamos también que sería posible relacionar algunas otras representaciones de caballos del arte parietal ya analizadas, como el caballo pintado en negro de Sotarriza (v. cap. 1, ap. 4.2.1, p. 172 y fig. 65, p. 174), diversas representaciones de Las Monedas (v. figs. 261 a 263, pp. 409-410) y Le Portel (v. figs. 281 a 284, pp. 432-433), a las que se podría añadir Otsozelaia (v. fig. 292). Para el caso del bisonte, las referencias se encuentran también en Altxerri (Altuna, J.; Apellániz, J. M. 1976) y en Font-Bargeix (Barrière, Cl.; Carcauzon, C.; Delluc, B.; Delluc, G. 1990), (v. fig. 293). A estos animales se les pueden hacer extensivos los rasgos analizados a la hora de considerar las figuras de Santimamiñe (v. cap. 3). Desgraciadamente en la mayoría de las obras citadas la cronologización no se puede concretar, salvo para La Pila y Sainte-Eulalie, a pesar del interés que pudiera tener el afinar su pertenencia a un momento evolucionado del Magdaleniense.

4.2 EL SANTUARIO PALEOLÍTICO A PARTIR DE LOS TRES MODELOS ICONOGRÁFICOS INDIVIDUALIZADOS. ESTRUCTURA Y ORGANIZACIÓN DE LOS CASOS OBJETO DE ESTUDIO

Cada cueva tiene una serie de representaciones con caracteres tecnoformales propios plasmados en el espacio, constituyendo en sí misma un modelo interpretativo propio llevado a cabo por una comunidad que habitó en ese entorno.

4.2.1 UNA VISIÓN INTERNA A CADA REPERTORIO

El santuario de Benta Laperra muestra una evolución formal y técnica de las representaciones realizadas en espacios diferenciados. La inexistencia de superposiciones impide una relación directa entre las mismas aunque la articulación de los temas en el espacio nos ayuda a formular una hipótesis de trabajo sobre la construcción del santuario. El santuario de Santimamiñe tampoco presenta superposiciones, salvo alguna excepción, que, por otra parte, no son tan frecuentes en el arte paleolítico: «... salvo en los santuarios donde falta espacio, como en Les Combarelles, La Mouthe o El Castillo, los paleolíticos sintieron profundo respeto por las viejas representaciones y evitaron las sobrecargas posteriores siempre que pudieron...» (Leroi-Gourhan, A. 1968a, 117).

En el caso de Santimamiñe podríamos hacer una interpretación relacionando el santuario con la cueva de habitación, con el grupo humano que se expresó en las paredes. Habría que considerar previamente que el vestíbulo de la cueva sólo fue habitado de forma importante durante el Magdaleniense superior-final. A partir de ahí hacer una reducción, quizá excesivamente simplista, sería posible: el santuario, como conjunto de representaciones, es el producto de una colectividad desarrollada que usa la cueva como campamento principal o base de la región del río Oka. Sin embargo, las dificultades no se nos escapan, puesto que la cueva se pudo decorar en algún momento en que no se habitó, aunque el campamento base pudo estar en las cercanías, al aire libre o en otra caverna. En todo caso, el santuario parece aceptable que pudo realizarse durante el Magdaleniense medio o superior-final. Por lo que si pudiésemos encuadrarlo de forma fidedigna en el Magdaleniense superior tampoco habría un serio inconveniente para aceptar que la cueva fue al mismo tiempo santuario y de habitación. Sin embargo, el yacimiento no proporciona esa información, precisamente porque la única obra de arte recuperada, dentro del nivel del Magdaleniense superior-final, tiene unos temas que sólo pueden ser comparados con los del santuario parietal de una manera genérica pero no de una manera directa. El encaje en todo caso debe ser por la vía estilística, con los peligros que esto conlleva.

Por otra parte, el estudio de la distribución espacial de las representaciones es especialmente significativo, tanto en el panel principal, como en el resto de la cueva. Esta significatividad tiene un sentido no sólo técnico o estilístico, sino también cronológico. Sin embargo el nivel de análisis debe ser elevado para contrastar este modelo con el de otros santuarios, para validar o no este proceso que observamos en la cueva como parte de otro más general. Desde el punto de vista estilístico las pinturas nos muestran 3 fases, aunque 2 de ellas parecen en estrecha relación. En los grabados observamos solamente 2, aunque la primera de ellas no está representada en las observadas en las pinturas. Por lo tanto constataríamos 4 fases (v. cuadro 39), que posteriormente, de forma crítica, deben ser puestas en relación con otros procesos decorativos observados en otros santuarios. En todo caso, observamos una serie de etapas que pueden ser engarzadas en forma de evolución o proceso, en el sentido, cronológico, de que unas son anteriores a las otras. A partir de aquí es factible el planteamien-

to de una posible evolución estilística si esta es observada repetidas veces. No olvidamos, sin embargo, que el encaje concreto de todos y cada uno de los santuarios no deja de ser problemático.

Santimamiñe	Fase 1ª	Fase 2ª	Fase 3ª	Fase 4ª
Grabado	-----	-----		
Pintura		-----	-----	-----
Pintura + grabado		-----		

Cuadro 39. Técnicas empleadas en Santimamiñe según las fases decorativas.

De los santuarios estudiados, el de Santimamiñe, por su mayor complejidad decorativa, permite una aproximación relevante a la entidad objeto de estudio en esta investigación, el santuario paleolítico. Este se nos muestra como una suma organizada de una serie de representaciones, figuradas o signos, en un espacio determinado. La determinación del espacio general para realizar el repertorio iconográfico, como del espacio particular de cada grupo o representación, obedece a una elección previa. Este espacio muestra un plan de elaboración, que se puede plasmar en una composición u organización inequívoca reconocible y también es factible interpretar en él un proceso o tiempo de elaboración. El estudio crítico interno de cada santuario ha tratado de establecer ese proceso decorativo considerando la plasmación en el espacio de una serie de variables que nos muestran la manera en que en cada cueva se apropian, de una forma más o menos peculiar, la manera de ver las cosas propia de una amplia región y de un modo de vida de los cazadores-recolectores. Para entender en su totalidad un tipo de santuario como éste debemos considerar todas y cada una de las representaciones conformando un colectivo, y no las a priori designadas como las más representativas, y sobre todo, todas y cada una de ellas en la proyección de las mismas sobre el resto de representaciones.

Para el estudio interno de cada santuario se han tenido en una cuenta una serie de criterios y la plasmación de los mismos en el espacio. El espacio a nivel general se articula horizontalmente, en el sentido de que una figura cualquiera, si no es la primera, está hecha a continuación de otra anterior y así sucesivamente hasta conformar una secuencia gráfica. Esta secuencia gráfica puede ser leída, considerando una serie de criterios, de manera sincrónica y diacrónica, aportando cada tipo de lectura una información diferenciada. En sí misma proporciona una secuencia procesual temporal, es decir, una estratigrafía horizontal. Esta secuencia gráfica puede ser reconocida no sólo en el espacio general sino también en el marco de los grupos e incluso en cada figura concreta (si en ella son perceptibles retoques, repintes o añadidos). La secuencia es todavía más evidente en el marco de las superposiciones directas o estratigrafía vertical, cuando unas figuras se realizan encima de otras, situación excepcional en los casos objeto de estudio. El espacio articula a las figuras y signos como se observa al constatar la situación relativa respecto a las otras (lateralidad), la posición en sí mismas, el acabado, la composición de cada grupo. Además, en el espacio se dispone un repertorio de manera individualizada (figuras aisladas) o colectiva, por lo que se deben considerar el número, los temas (los signos, las especies y las asociaciones realizadas).

Los criterios considerados en esta plasmación espacial de la iconografía han sido el formato (que traduce un gusto personal, además de una manera de ver a los animales de carácter general), la técnica (entendida esta no sólo en su dimensión general, sino también en la manera concreta de aplicar los recursos técnicos, de trazar la línea de contorno) y el estilo. Este último incluye una serie de cuestiones, como la particularización del estilo general o articulación de los rasgos anatómicos fundamentales en la línea de contorno, la adecuación de las figuras a los estadios figurativos determinados previamente, el canon considerado a través de la tipometría de las figuras, las convenciones de representación de la forma, las convenciones de plasmación de los detalles anatómicos y de pelaje, la perspectiva, la actitud o el movimiento, la articulación individualizada del trazo de contorno y de los detalles anatómicos de cada representación.

4.2.2 EVOLUCIÓN DE CIERTOS RASGOS DEL ARTE PALEOLÍTICO A LA LUZ DE LAS VARIABLES ANALIZADAS EN LAS TRES CUEVAS

Al considerar una serie de santuarios pertenecientes a tres momentos que presuntamente jalonan la evolución del arte paleolítico constatamos entre ellos una serie de rasgos comunes, a pesar de que se apliquen técnicas diferenciadas. Algunos de estos rasgos son realmente genéricos y otros por el contrario nos muestran un código decorativo muy semejante, estrecho y preestablecido.

• El **uso** del santuario o parte decorada es reconstruible, como los ritos asociados, a partir de la constatación de una serie de testimonios que van desde la situación de temas, unos para ser vistos y otros escondidos que parecen mostrar niveles de lectura distintos, desde la entidad de los temas (signos desestructurados que evidencian un rito puntual o incluso signos proyectados sobre animales) o desde los elementos materiales asociados a la obra figurada (tanto inmediatos como relativamente distantes),... La determinación del uso permite una aproximación más fidedigna al rito y por lo tanto a la explicación del contenido.

• En el **formato** observamos una evolución hacia el pequeño tamaño, desde Benta Laperra a Santimamiñe 4. Así, en Benta Laperra el intervalo del formato más común varía entre 47 y 82 cm, en Areatza, entre 69 y 103 cm. y en Santimamiñe entre 7,5 y 75 cm, aunque en esta última cueva y en general los animales de la última fase se trazan por debajo de los 27,5 cm. (grupo 10, conjunto 3). Los formatos pequeños se han puesto de manifiesto en los últimos años en relación con cuevas decoradas presumiblemente en el Magdaleniense superior-final (Delluc, B.; Delluc, G. 1988/89). Aunque nos parece que no debe servir para una clasificación automática de una representación cualquiera, sí puede tener un valor indicativo de un fenómeno representativo a nivel general.

• En las **convenciones de la forma** se sigue un modelo repetido una y mil veces: una parte del animal representa a la totalidad y especialmente la cabeza con el cuello, parte a la que se le añaden paulatinamente el resto de las zonas anatómicas que completan al animal. Incluso en santuarios evolucionados se observa la fórmula. Estas convenciones de la forma se presentan como una proyección del arte mobiliar sobre el parietal. Así, la propia reducción de la forma entera a una parte, que no es sino la adecuación a un objeto de pequeño tamaño e igualmente la realización de los trazos pintados como si fuera dibujo o grabado que se atestigua en las pinturas, en las cuevas de Santimamiñe o de Niaux.

• Existen una serie de representaciones que sugieren más que presentan al animal. Tanto si aparecen aisladas como si se encuentran en grupos, exigen una interpretación por parte del espectador que se acerca a ellas y aunque sean parte de un código reconocido por los autores de las representaciones esa interpretación parecería profunda y renovada pues el asidero gráfico de la misma es muy elemental (una simple línea ondulada que interpretamos como «dorsal», por ejemplo). Por eso se puede decir que tiene un cierto **carácter narrativo** el arte paleolítico, que se pone de manifiesto también en ciertas «escenas», en agrupaciones con lazos evidentes e intensos entre las representaciones, como en los bisontes verticales de Santimamiñe, en las ciervas, posibles adulto y cría de Areatza o incluso en las agrupaciones mayores con una serie de animales (panel principal de Santimamiñe). Nos preguntamos si estas relaciones no se pueden proyectar en los grupos donde hay una composición reconocible. Esta relación es intensa y por lo tanto también se puede reconocer en esas figuras ese carácter narrativo que hemos apuntado en el tema de los animales cruzados, todavía más cuando los animales se «funden» o proyectan, desapareciendo uno en el otro (Areatza, Ekain). En Altxerri (bisonte V-8b, v. fig. 293), se puede llevar a término ese proceso: 2 animales en uno, cada parte desdoblada mirando hacia un lado. En fin, existe aquí una acción en la que participan ambas representaciones y en los casos que hemos controlado son siempre de la misma especie. En otros casos se pueden proyectar las representaciones incompletas en un contexto cercano, colindante, en el que podrían tomar otro sentido: una línea dorsal cercana a otros bisontes puede ser sólo un recurso elemental de perspectiva para determinar una figura de acompañamiento (y podría ser en último término una apelación al tema de la manada).

• Se constata la **continuidad de ciertos temas**: 1) el del oso, que se representan en momentos, técnicas y estilos diferenciados jalonando toda la evolución desde Benta Laperra a Las Monedas pasando por Ekain; 2) el de la cierva, presente en el arte parietal en momentos antiguos y en técnicas diferenciadas (grabados de Chufín y La Lluera I), o en la etapa media (pinturas rojas de Areatza, Covalanas, La Pasiega; grabados de El Castillo, Altamira, Tito Bustillo); y en el arte mobiliar en etapas intermedias (El Castillo, Altamira) o evolucionadas (Valle, Pendo). Habría que considerar otros temas y asociaciones que se repiten igualmente a lo largo de la secuencia, formando tradiciones temáticas diferenciadas, aunque quedan fuera de esta investigación. Quisiéramos señalar que el tema del bisonte es antiguo en el Cantábrico como se atestigua en Benta Laperra y el vacío intermedio pudiera ser también consecuencia del sesgo en los testimonios. El tema reaparece en el Magdaleniense IV en todo el espacio, como lo demuestran los casos mobiliares y parietales de Asturias y el propio Santimamiñe. Esto indica una relación estrecha del Cantábrico con el área pirenaica al menos en ese momento, y por qué no en otros anteriores.

• Debe recalcarse también la repetición de **temas en actitudes** inusuales en cuevas distintas, en zonas geográficas relativamente alejadas (cubriendo toda la Cornisa Cantábrica) y en técnicas variadas, como en estilos diferenciados. Esta constatación lleva a considerar que existen temas concretos, es decir una iconografía definida, lo que constituye a nuestro juicio un nuevo elemento de análisis a considerar en el estudio interno de un santuario. Pero aunque sea evidente por la repetición de un tipo de escena en ámbitos geográficos alejados, la interpretación no deja de ser delicada, porque se pueden proyectar simples asociaciones en yuxtaposición sin plasmación de un tiempo real que relacione a los elementos figurados, más que a posteriori.

Se han señalado en el arte paleolítico algunos ejemplos significativos, entre los que destaca la escena de cazador y animal luchando o de «l'homme blessé» (Leroi-Gourhan, A. 1971 (reedic. de 1986>, 471 y 1984a, 148-151) (375), tal como se presenta en Lascaux, (bisonte herido embistiendo a un cazador),

(375) Se recopilan en Nougier, L.-R.; Robert, R. 1968, repertorio de distintas escenas.

Roc-de-Sers (hombre perseguido por bisonte), Villars (376) (hombre levantando los brazos hacia un bisonte), Laugerie-Basse (hombre siguiendo a un bisonte herido); o la del oso atacando a una figura humana, que puede ser una variante del anterior, tal como se observa en Le Péchialet, Mas-d'Azil (377) (Duhard, J.-P. 1992, 292-294); o del hombre atravesado por lanzas, en Pech-Merle y Cougnac. A este repertorio se ha incorporado «l'homme tué» de Cosquer, figura grabada atravesada por trazos, comparada con los hombres abatidos o perseguidos por animales (Clottes, J.; Courtin, J. 1992, 154-161) ya citados, a los que se podrían añadir las menos claras escenas de Sous-Grand-Lac (no decidiéndose si superposición casual o voluntaria de una serie de trazos a la figura humana) y Gabillou, donde se encuentran varias figuras humanas asociadas a trazos, entre ellos el hechicero con cabeza de bisonte (Gaussen, J. 1964).

Además, se ha señalado el tema de los cérvido atravesando un río (representado indirectamente mediante los peces saltando) que se constata en Lortet (Chollot-Varagnac, M. 1964, 133), y otras cuevas como Arancou/Erango, País Vasco-Pyrénées Atlantiques (Roussot, A. 1996). En esta línea se han señalado diferentes escenas: dos figuras en sucesión, cabra/lobo, de La Vache (Nougier, L.-R.; Robert, R. 1966b); antropomorfo asociado a bisonte de Font-de-Gaume (Barrière, Cl. 1969); la asociación mamífero/pez en dos obras de La Vache donde se agrupan cierva o ciervas y cabras con peces, comparándose con obras también de La Vache (la escena de iniciación, con temas complejos, antropomorfos, oso, caballo, bóvido, peces (378), Lortet (asociación de renos y peces), Teyjat (bastón perforado con diablillos, caballo, cierva, ocas, anguilas), Laugerie-Basse (reno y dos peces en un caso y nutria y dos peces en el otro, con un tercer caso menos claro), (Caralp, E. et Alii 1973). A nuestro juicio, hay una diferencia sustancial entre Lortet, con un tiempo y una acción explícitos, y el resto, donde se puede producir una mera yuxtaposición de elementos temáticos distintos.

En la misma línea se ha interpretado el tema de la escena de cérvido y lobo del arte mobiliar sobre tres piezas de El Pendo, Mas-d'Azil y Lortet, llegando a plantearse que son escenas, copias y con una amplia distribución (Sieveking, A. 1978), interpretación cuya endeblez ha sido también puesta de manifiesto (Barandiarán, I. 1993). La escasa consistencia de algunas interpretaciones ya comentadas ha llevado a revisiones críticas de ciertas asociaciones de animales y humanos, para aceptar finalmente como tales escenas las de la «Chasse à l'aurochs» (en realidad un bisonte) de Laugerie-Basse, la «Scène du puits» de Lascaux, la «Chasse à l'ours» de Péchialet y la «Pêche miraculeuse»; poner en duda las de Raymonden y Roc-de-Sers, quizá simple yuxtaposición de animales y humanos; y desechar otras, como las de La Vache (Delporte, H. 1990a, 200-201y 1994, 230-231). Por otra parte, también algunas representaciones antropomórficas han sido reinterpretadas, aclaradas, como una supuesta de Cougnac, determinándose que sólo existe un grupo de líneas mal conservadas en diferentes colores: «The light reflected from the rock, the overlying calcite layers, and the heterogeneous state of preservation create a deceptive amalgamation to which photographers further add the finishing touches by the use of shadow» (Lorblanchet, M. 1989c, 112-113).

En nuestra investigación dos ejemplos nos parecen especialmente significativos:

1) Los **animales cruzándose**, generalmente de la misma especie. Los casos documentados tienen las características apuntadas anteriormente: jalonan el tiempo, pues corresponden a las tres etapas generales del arte paleolítico, a la antigua (Chufín), a la media (Areatza, Covalanas,) a la moderna (Ekain y quizá Altxerri, donde parece producirse una variante). Se trazan en técnicas diversas, como el grabado profundo (Chufín), la pintura roja a base de puntos (Covalanas), pintura roja lineal (Areatza), pintura negra de contorno con rellenos (Ekain), grabado fino acompañado de pintura (Altxerri). Corresponden a estilos diferenciados, figuras con fuerte incurvación de la línea de contorno (Chufín), sencillas de contorno lineal o simple (Covalanas, Areatza), realistas con modelado interno (Ekain).

Los constatamos también en otros espacios geográficos: plaqueta de esquisto de Isturitz con dos bisontes cruzándose, superpuestos, considerados idénticos y probablemente grabados sucesivamente y por la misma mano (Mons, L. 1986/87, 96-97); sen-

(376) En este segundo ejemplo parece poco consistente la interpretación pues, por un lado la pared está sumamente alterada por formaciones estalagmíticas que pueden distorsionar la figura creando una ilusión de representación y, por otro, el supuesto cazador parece parte de otra figura cuyos restos continúan su supuesta figura, restos que no son convincentemente explicados. La postura tampoco se corresponde con la de las otras escenas y recuerda a ciertos estereotipos actuales. En Delluc, B.; Delluc, G. 1974, 50-51, se señalan además modificaciones, retoques en ambas figuras, realizadas con posterioridad a su descubrimiento. El estado deplorable del conjunto dificulta cualquier lectura. Los autores observan ambos temas, bisonte y antropomorfo, pero no las supuestas actitudes comentadas y por lo tanto tampoco la escena, estando el bisonte distorsionado en su posición por el espacio disponible, op. cit., p. 52: «...peuvent permettre... de parler d'un groupe homme-bison...il est plus présomptueux de vouloir en faire une scène de genre».

(377) Un comentario sobre esta obra, a cuenta del tema de las figuras compuestas agregando partes anatómicas humanas y animales y, especialmente, sobre un caso incorrectamente interpretado (la plaqueta de Espélugues-Calvaire) en Tymula, S. 1994.

(378) Los autores consideran que representan estos temas dos mundos, el cazador o la tierra y el pescador o el agua, en este último caso con símbolos, supuestamente femeninos.

dos paneles de Pair-non-Pair con dos animales cruzados, el primero con un megaceros y un cérvido, quizá de esa misma especie (núcleo de uno de los grandes paneles de la cueva), y el segundo, denominado «panel principal», con dos cérvidos igualmente cruzándose (Delluc, B.; Delluc, G. 1991, 86 y 103); figuras cruzándose en el «Grand Plafond» de Rouffignac, como los machos cabríos 78 y 79 en posición inversa (lo que no es exactamente lo mismo, pues además miran en la misma dirección), los cápridos 109 y 110 (macho/hembra, como lo muestran las cuernas respectivas) cruzándose y parcialmente superpuestos, mostrando un ejemplar el cuerpo entero y el otro una parte del animal (Barrière, Cl. 1980a y 1982).

En relación con este tipo, del que se podría considerar una variante, se han constatado ciertas relaciones buscadas a propósito entre animales de cuerpo entero y prótomos de otro animal, naciendo el prótomo del cuarto trasero del otro animal (en Niaux) o superponiéndose una cabeza a la otra (en Les Combarelles), estando este último caso muy cerca del que hemos establecido nosotros, y siendo el cruce de animales parcial (Sauvet, G.; Sauvet, S. 1978 y 1979, 350-351).

2) **Ciervos (y cápridos) con la cabeza levantada y vuelta**. Este tema del animal retrospiciente se atestigua en el arte mobiliar en el Magdaleniense inferior (El Castillo) y superior (Tito Bustillo), y en el arte parietal en época antigua (La Lluera I), en época media relacionable con el Magdaleniense inferior (Covalanas, La Pasiega), en el Magdaleniense superior-final (Altxerri) y en el arte mobiliar también en un canto rodado del nivel B, Aziliense antiguo, del Abri Murat (Lot), (Lorblanchet, M. 1989d, 108).

• En relación con los temas hay que tener en cuenta que en conjunto los santuarios, excepto las posibles escenas apuntadas, se presentan como una yuxtaposición de animales de especies distintas, mediante diferentes combinaciones. Junto a la interpretación general que determina unas combinaciones entre dos animales principales (bóvido, uro o bisonte, y caballo) y otros secundarios (Leroi-Gourhan A. 1968a), otros autores se inclinan por la constatación de santuarios dedicados a un animal dominante y el resto secundarios, llegando incluso a la exposición de cinco especies como dominantes en el Cantábrico (Jordá, F. 1988/89): bisonte, uro, caballo, ciervo y cabra. Las combinaciones de especies animales las podemos constatar en varios marcos diferentes que deben ser empleados en el análisis, en el contexto del grupo, en el de un conjunto (en una cámara, por ejemplo) y en el de la cueva en su globalidad. Cada ambiente tiene especies distintas y habría que pensar que es muy posible que todos esos conjuntos o ambientes no tengan necesariamente que sumarse para integrar una explicación o conjunto global, pues pueden ser producto de momentos distintos y de preocupaciones o finalidades no exactamente coincidentes entre ellos; y por lo tanto pueden ser básicamente santuarios distintos (en nuestro caso, Areatza y Santimamiñe). A nivel de conjuntos señalamos a continuación una serie de combinaciones de animales.

En el caso de Benta Laperra se representa la siguiente: oso (1 ejemplar)-bisonte (3 ejemplares) y dos animales más difíciles de interpretar (uro, bóvido, quizá otro bisonte). Este repertorio podría encontrarse como una parte más dentro de repertorios iconográficos más desarrollados, como Santimamiñe, Las Monedas y quizá Micolón. En lo que respecta a Areatza: ciervas (10)/uros (3, incluido uno grabado y pintado) y ciervo, aceptando el resto mobiliar del escondrijo como parte del conjunto. En el caso de Areatza por debajo de la cueva constatamos dos conjuntos específicos en cada uno de los cuales se atestigua una sola especie, cierva en la cámara y uros en la galería, aunque en el primer caso podría combinarse con la cornamenta de ciervo de entrada a la misma. No se puede negar que ambos espacios parecen dominados por una especie.

En Santimamiñe también observamos varios conjuntos, uno en la galería y otro en la cámara, el cual a su vez puede dividirse en otros dos. En la galería, tramo medio, se combinan bisonte (1) y caballo (1) junto con otro animal no determinable (que se encuentra más cerca de los équidos que de otra especie) y signos no descifrables. En el resto la cuestión se complica porque hay fases diferenciadas, a pesar de una cierta homogeneidad. Así, y de acuerdo con esa interpretación de diferentes momentos, en la antecámara tendríamos caballo/caballo en la fase 1 (relación 1/1), bisonte/caballo en la fase 4 (relación 6/1) y globalmente considerada también bisonte/caballo (relación 6/3), por lo tanto se podría considerar también una cierta especialización espacial en un primer momento y el tema universal repetido en numerosas cuevas en un segundo momento. En cuanto a la cámara tomada globalmente, en las fases 2-3 se combinan bisonte (19), caballo (2), oso, macho cabrío y ciervo; en las fase 4 quedarían con bisonte (22), caballo (2), oso, macho cabrío y cabras (4), ciervo y bóvido. En suma, a nivel de grupo se reconocen una serie de especies que juegan un papel principal siempre, pues no se encuentran las especies más que combinadas binariamente, aunque en el número haya un desequilibrio a menudo, no siempre, a favor de una especie. La excepción es el grupo del oso, donde ciervo y macho cabrío podrían desempeñar un papel de secundarias de acuerdo a su acabado y posición. En todo caso, bisonte, caballo, oso, cabra y bóvido tiene un papel relevante en las combinaciones en que se presentan.

Por lo que se refiere a **asociaciones** en el marco de grupos, en Benta Laperra constatamos la mencionada

a nivel del conjunto, a la que hay que añadir la de bisonte/bisonte, en posible escena de afrontamiento y la de bisonte con animal indeterminable o signos. En Areatza, los uros componen una escena de entrecruzamiento, que hemos visto caracteriza a una serie de paneles relevantes de otros santuarios cantábricos, a la que se añaden otra serie de líneas y otro posible uro de perfil, que pueden tener que ver con este tema. En cuanto a las ciervas, se agrupan en combinaciones binarias, particularmente en paralelo, una combinación ajustada a la disponibilidad de espacio en la pared existente, repitiendo el tema 4 veces, en una de ellas quizá componiendo una escena. No hay agrupaciones de más elementos que dos, excepto el panel de los uros.

En el caso de Santimamiñe aparecen mayor número de combinaciones a nivel de grupos: caballo/caballo (grupo 2, fase 1, relación 1/1); bisonte/bisonte (grupo 1, con tres animales; 3, con dos animales; 4, con siete animales aunque un resto pudiera ser un caballo; 7, con dos en la primera fase en lo que puede ser también una escena, y tres animales en la 2ª fase; 8, con dos animales); caballo/bisonte (grupo 2, fase 4, en relación 3/1); bisonte/caballo (grupo 5, en relación 6/1); bisonte/cabra (grupo 9, relación 1/1); cabra/bóvido, quizá uro (grupo 10, relación 2/1). En fin, la última combinación, única de cuatro especies, es ciertamente relevante: oso/caballo/ciervo/macho cabrío (grupo 6, relación 1/1/1/1). También hay que señalar que por su disposición peculiar dos representaciones del panel principal, grupo 5, forman una agrupación en fila o hilera dentro del conjunto, agrupaciones parciales que se constatan también en otros paneles principales, como el de Ekain (también en sucesión, pero, especialmente, en paralelo). En cuanto a las figuras que componen el conjunto del interior ya he señalado que se emplazan de manera individual en lugares diferentes, no formando agrupaciones, salvo el animal no identificable con los signos de entrada.

Por último, ciertas figuras aparecen aisladas, como sendas ciervas de la pared derecha de la cámara de Areatza, en la zona inferior de la misma, o el macho cabrío en la galería principal de Santimamiñe donde se emplaza la entrada la cámara.

• Ciertas combinaciones no tan elementales, es decir seguidas o en paralelo, verdaderas **composiciones**, se repiten en santuarios diferentes, como los animales mirándose en planos distintos, opuestos relativamente, siendo uno parcial y el otro completo, como ocurre en Areatza y Santimamiñe, en dos espacios muy relevantes en la estructura de cada cueva decorada (el espacio de mejor contemplación en Areatza, por un lado y el que estructura el núcleo o primera fase de Santimamiñe por otro).

• Otro rasgo común parece la escasa entidad del grupo de los **signos**. Todo lo compuesto en este apartado es muy difícilmente descifrable, como es el caso de las series de líneas de Benta Laperra. Un nexo de estas series de líneas paralelas se podría establecer con animales, gracias a que aparecen asociadas ciertas figuras de animales en La Lluera I y Chufín interior a una especie de sombreado grosero, que por otra parte recuerda a sombreados del estilo en Altxerri. En Santimamiñe están casi ausentes o no se pueden concretar (379), como en Areatza, aunque quizá en estos testimonios a veces modestos se proyecte una conservación diferencial (deficiente). En este apartado sí observamos con nitidez los signos asociados a animales, los llamados signos de destrucción, que afectan a un escaso número y que, por lo tanto, son proclives a ser interpretados en clave de acción y, consiguientemente, de escena. La escasa representación general de los signos es más llamativa porque en ciertos santuarios relacionables, como Covalanas respecto a Areatza, o Niaux frente a Santimamiñe, se presentan con categorías plenamente discernibles y además articulan claramente el espacio decorativo, por ejemplo en Niaux, con claviformes rojos antecediendo y posponiéndose a las representaciones figuradas (Vialou, D. 1986 y Clottes, J. 1988/89), frente a interpretaciones que daban a los signos una mayor antigüedad (Beltrán A.; Gailli, R.; Robert, R. 1973).

Este fenómeno de la escasez de signos ha sido interpretado como una caracterización en clave regional: «los signos parietales se concentran en la mitad occidental de la cornisa cantábrica, con límite oriental en el Asón», subrayándose que incluso en el arte mobiliar del País Vasco los signos complejos no son muy numerosos, de difícil definición, muy simples en su diseño o fuera de los prototipos establecidos (Moure, J. A. 1987 y también Menéndez, M. 1994, 347). A nuestro juicio en esta cuestión se pueden proyectar cuestiones variadas, entre las cuales la primera sería la conservación diferencial. Sobre esta cuestión también se ha expuesto que existen cuevas con signos como único tema y en agrupaciones complejas (desde Entrecueves y La Herrería a Fuente del Salín y Santián) y en otros casos «paneles de signos se alternan con figuras de animales, marcando claras diferencias en cuanto a técnicas de realización o superposiciones de conjunto... Ello hace pensar en fases completas donde, o bien los signos eran exclusivos o bien dominaban el conjunto...» (González Morales, M. R. 1994, 297).

• En cuanto a las **aplicaciones morfo-técnicas**

(379) De hecho existen una serie de testimonios modestos en forma de trazos o puntos asociados que han sido localizados pero solo podrá determinarse su valor real después de un análisis de pigmentos, dentro del proyecto en marcha.

observamos desde las etapas antiguas del arte paleolítico, si como parece los santuarios de Benta Laperra y Areatza pertenecen a esos momentos, que la línea de contorno se realiza con la intención de modelar el cuerpo del animal, y no sólo de definirlo en el espacio. En efecto, el ensanchamiento de la línea de contorno característico de las figuras pintadas en negro de Santimamiñe se constata igualmente en épocas antiguas, en los grabados profundos de Benta Laperra y en las pinturas rojas de Areatza. Es una muestra más de que, en lo que respecta a los procedimientos técnicos, la evolución no es tan clara como parecería a primera vista. Aunque también puede considerarse que la evolución no es tan larga en el tiempo, recalcándose los rasgos de continuidad dentro de la representación iconográfica de los animales.

• Constatamos una serie notable de **concordancias**, iconográficas (convenciones de la forma semejantes, escenas,...), temáticas, estilísticas (de articulación general de las representaciones, determinación de rasgos anatómicos concretos) entre los santuarios de ciervas pintadas en rojo y los de grabados profundos exteriores como ponen de manifiesto Covalanas y Chufín. Por ello, debe plantearse que estas relaciones pueden partir, más que de un fondo común presente en las etapas antiguas, de su adscripción, en parte al menos, a la misma etapa cultural. Máxime si se reivindican las escasas variaciones introducidas en los procedimientos tecnoformales durante largo tiempo, lo que parece también un rasgo propio del arte paleolítico. Las diferencias entre ambas manifestaciones se pueden deber a las limitaciones técnicas, propias del ámbito particular en que fueron realizadas (grabado profundo frente a pintura de contorno; aunque incluso el efecto del engrosamiento de la pintura de contorno presente en algunas de las ciervas más elaboradas pintadas en Covalanas, no es más que el mismo que presenta el grabado). Este efecto visual que se observa en ambos tipos de grabado profundo y pintura roja se encuentra más lejos de los grabados de trazo fino del interior de las cuevas, aunque con éstos tengan a su vez otras concordancias.

• Existen una serie de rasgos que se atestiguan en el Cantábrico de la misma manera que en el resto del ámbito artístico paleolítico. Por ejemplo, la **trasposición a la pintura de fórmulas empleadas en el grabado**, presuntamente procedentes del arte mobiliar, tanto en la forma (la parte por el todo), como en la técnica (la aplicación de la pintura linealmente, como si fuera dibujo o grabado, para detallar el pelaje mediante líneas cortas paralelas o para rellenos de diferente color mediante un juego de trazos más o menos paralelos). Igualmente, se atestigua la continuidad de las fórmulas de representación, tanto para los convencionalismos de pelaje como los de la forma (de los que un buen exponente es la fórmula básica que estructura una figura de animal a base de cabeza y cuello, presente en todas las épocas y tradiciones técnicas y temáticas). También hay que señalar que, entre los recursos de representación, el grabado unido a la pintura culmina el proceso de la iconografía realista en varios santuarios, tanto de la etapa media (Covalanas, La Pasiega, quizá en Areatza), como en la etapa moderna (Ekain, Le Portel, Tito Bustillo, asociado a la bicromía; Santimamiñe o Le Portel también en figuras monocromas).

• Por último, hay ciertos rasgos internos a algunos santuarios que pueden ser interpretados como reflejo de una **maduración técnica interna** y, quizá, relacionarse con experiencias personales, con la vida de un artista. Así, se observa en un número suficiente de ellos (no siempre, por lo tanto, y no en todos), Benta Laperra (o Chufín), Santimamiñe, Ekain, una complicación técnica paulatina en el espacio. Por lo mismo, también se constata una cierta imitación de obras precedentes (en Santimamiñe), cuestión observada en otros santuarios, y que somos conscientes es susceptible de traducir una notable carga de subjetividad.

4.2.3 EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA DE LA ICONOGRAFÍA: LAS ESPECIES DE ANIMALES

Aceptado que existe una evolución, en el caso de tres especies, bisonte, caballo y cabra, constatamos un proceso estilístico y a la vez técnico y de convenciones de representación en el marco del santuario de Santimamiñe, modelo que creemos puede ser extrapolable al arte parietal y mobiliar cantábrico (v. figs. 294, 295 y 296). Vamos a analizar ese proceso sintetizando los rasgos presentes en esas representaciones-tipo.

• En la fig. 294, se han representado los **bisontes** de la cueva de Santimamiñe, en los cuales interpretamos una evolución en tres fases (la 1ª de la cueva sólo se presenta con los caballos), determinadas por el proceso de yuxtaposición de las representaciones y por la diferenciación espacial del estilo. Las dos primeras, fases 2ª y 3ª del santuario, corresponden a un proceso de búsqueda de un mayor realismo y la última, fase 4ª del santuario, al movimiento opuesto, hacia la pérdida del mismo. Las dos superiores, nos. 19 y 27, son dos figuras de bisontes realistas, la de encima grabada y a la de abajo pintada, que corresponden al núcleo más representativo, por numeroso, de la cueva decorada. Son dos animales relativamente proporcionados, aunque todavía con un desarrollo excesivo de la giba, más patente en el pintado que en el grabado. Los animales no se trazan sólo mediante el contorno sino que incorporan una serie de detalles, a veces resueltos de una manera rígida, como se observa en el ángulo acusado que forma la giba del pintado, nº 27, lejos de la doble y armoniosa ondulación del correspondiente a la

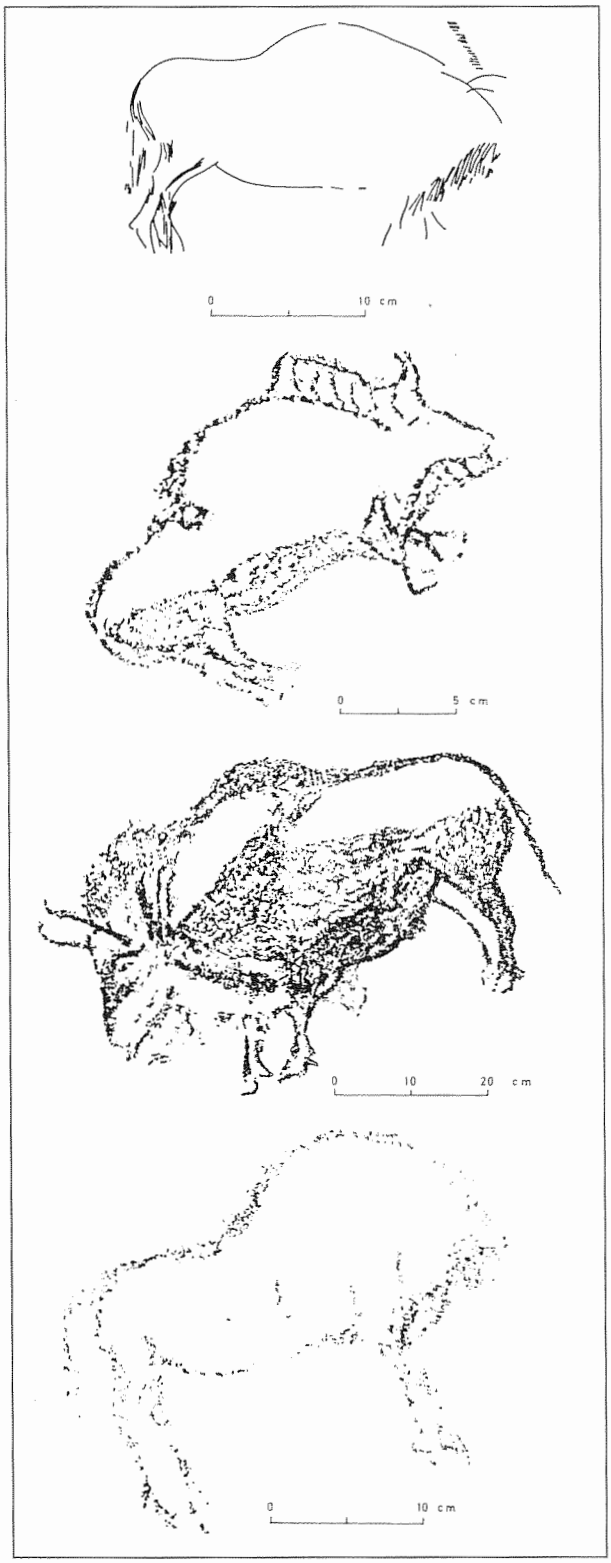


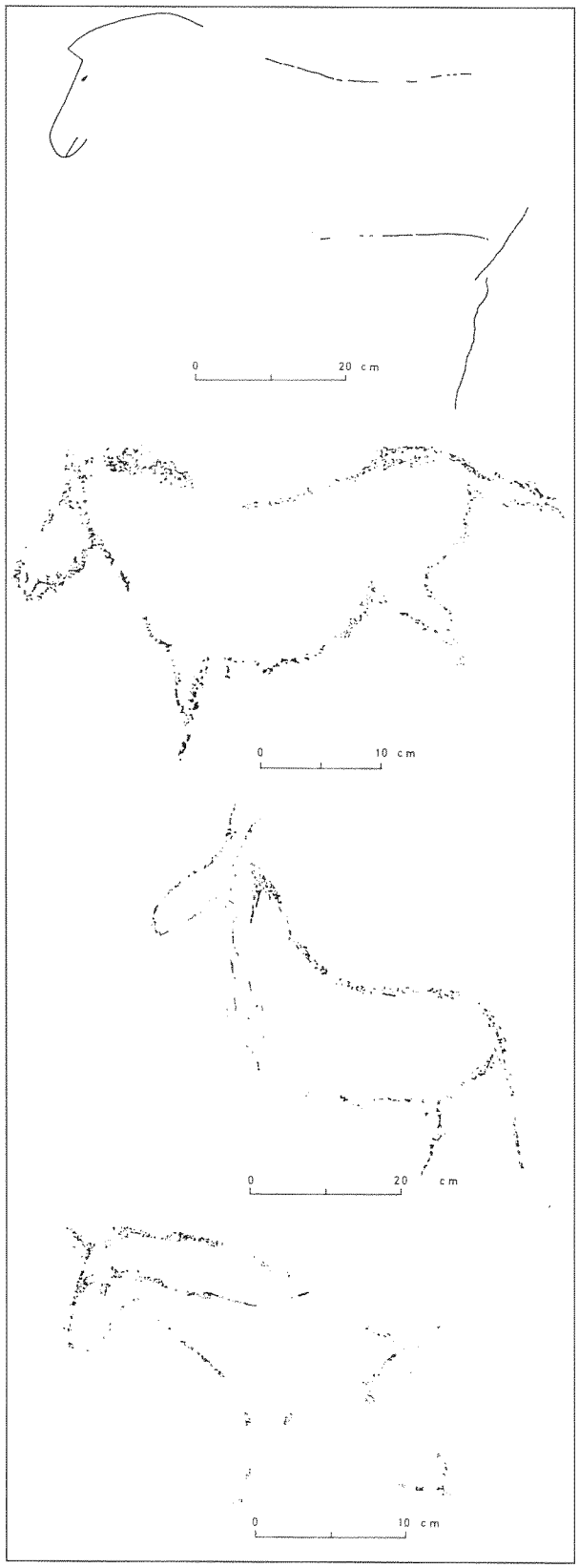
Fig. 294: La evolución del tema del bisonte en Santimamiñe. De arriba a abajo: bisonte 19, fase 2; bisonte 27, fase 2; bisonte 30, fase 3; bisonte 50, fase 4.

siguiente fase. Las patas delanteras, muy cortas en ambos, dan la sensación de meros apéndices, como flotantes. Los recursos de modelado interno se realizan mediante trazos paralelos, no sólo en el grabado nº 19 en crinera y sotabarba sino también en las mismas zonas en el pintado y en el relleno ventral. Los numerosos detalles de ambas figuras no alcanzan a concretar las pezuñas, meros triángulos, ligeramente determinados en las patas traseras, y tampoco la cara, donde sólo aparece un ojo marcado mediante un simple trazo.

El bisonte de la fase siguiente (v. fig. 294), centro, nº 30, carece de la giba hipertrófica anterior, mostrándose más proporcionado en la integración de cada parte anatómica en la totalidad y en la de las detalles anatómicos, como se observa en la armonización de giba y crinera con el perfil fronto-nasal; sólo las patas delanteras, aunque mejoradas, no terminan de encajarse plenamente, pero se encuentran los rasgos perfectamente definidos, mostrando casco y cerneja. El nivel y la calidad de los rasgos concretos es notablemente mayor, como cornamenta, testuz, sexo y ojo lo demuestran. Los sombreados generales son mucho más complejos y realizados mediante zonas sombreadas, perdiendo casi totalmente la linearidad de los anteriores, como se observa en giba-crinera y en el interior del cuerpo; incluso aparecen sombreados de detalle, como en la cara del animal, dejando en claro una zona amplia alrededor del ojo, rasgo típico del bisonte (área sin desarrollo piloso).

El bisonte correspondiente a la cuarta y última fase del santuario (v. fig. 294), inf., muestra una clara simplificación del animal, tanto en los detalles como en el sombreado, y unas desproporciones evidentes, con una giba y cuarto delantero notablemente desarrollado frente al trasero y un alargamiento excesivo de las extremidades. Ciertos detalles están claramente desconexionados, como el rabo saliente y colgante, lejos del rabo como continuación del perfil del lomo de los bisontes anteriores. Las extremidades están notoriamente desproporcionadas también, mostrando una longitud excesiva. Los detalles anatómicos concretos se simplifican, como las pezuñas, formadas por dos triángulos genéricos y los sombreados por ensanchamiento de la línea de contorno se filtran hasta casi desaparecer (apareciendo reminiscencias de ellos, como en el nacimiento de la giba), quedándose los sombreados interiores circunscritos a zonas puntuales, como en la cara, sotabarba y papada del animal.

• Los **caballos** que se van a comparar aparecen en la fig. 295, de arriba a abajo correspondientes sucesivamente a las fases 1ª, 2ª y 4ª del santuario, las dos primeras realistas y la otra tendente hacia la estilización. El caballo 8, superior, de la fig. 295, grabado, desgraciadamente incompleto, parece relativamente proporcionado al menos en lo conservado



y con algunos detalles notables que muestran un interés por la anatomía del animal pues detalla ojo, con lacrimal, boca y crinera, si bien resuelta mediante una escalonamiento, lo que sería en principio un rasgo de relativa antigüedad.

El caballo 28 central de la fig. 295, es una figura realista, relativamente proporcionada, aunque algo desfigurada por haber sido hecha en dos momentos sucesivos y no haber integrado con habilidad suficiente las dos partes de la anatomía del animal, según interpretación expuesta anteriormente. Los detalles se encajan relativamente armónicos con el cuerpo, detallando boca y fauces, en una cabeza cuyo perfil está cuidado y apareciendo corvejón, ijar y cola desflecada. La línea de contorno resalta detalles con suaves incurvaciones, en la misma cabeza o en el pecho del animal. Se encuentra la crinera sombreada, aunque ostenta algunos rasgos de antigüedad en la inexistencia de rellenos internos y en la inconcreción de las extremidades, resueltas mediante un trazo lineal.

Los caballos de la fase 4ª del santuario (v. fig. 295, infs.), tienen desproporciones evidentes y fórmulas

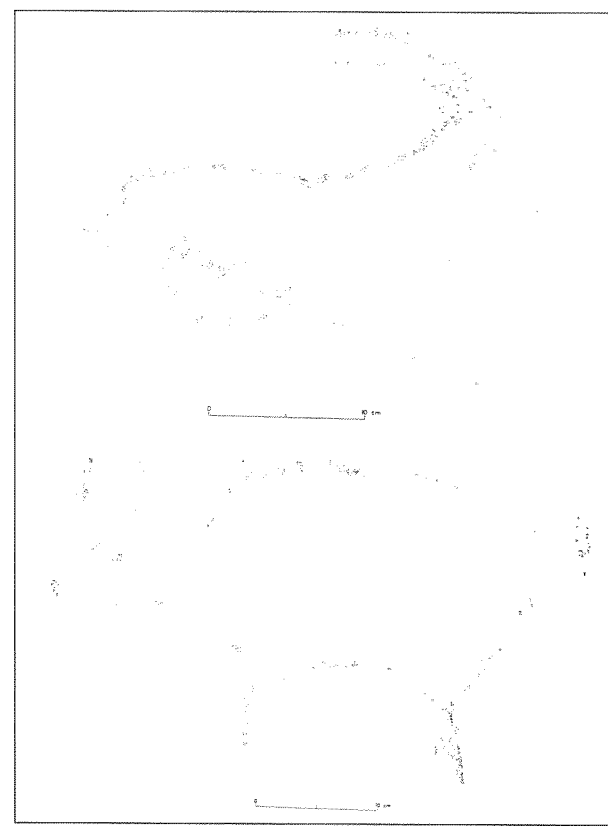


Fig. 295 (izda.): La evolución del tema del caballo en Santimamiñe. De arriba a abajo: caballo 8, fase 1; caballo 28, fase 2; caballo 6, fase 4; caballo 49, fase 4.
Fig. 296 (dcha.): La evolución del tema de la cabra en Santimamiñe. Sup., macho cabrío 1, fase 2; inf., cabra 43, fase 4.

variadas. El superior de los dos, nº 6, posee un cuello enormemente alargado y unas extremidades muy cortas, con una cola también excesivamente alargada. Los detalles anatómicos, como las orejas, se colocan inadecuadamente acercándose a lo que es una cornamenta. Zonas anatómicas carecen de detalles y son sólo genéricas, como la cabeza ovalada. La línea de contorno se uniformiza, siendo la superior más gruesa que la inferior, como único recurso de modelado, y los detalles internos se reducen y simplifican, como lo demuestra la cebradura del cuello del animal, que parece reemplazar a la crinera. Por último, el caballo 49, a pesar de su deficiente estado, muestra la misma simplificación lineal de detalles de pelaje, destacando la crinera amplia y separada de la línea de contorno, la inadecuación de detalles anatómicos (oreja, ojo), mal colocados, y la desproporción de las partes en el todo (cabeza y, sobre todo, la corta extremidad delantera).

• Por último, en la fig. 296 se han recogido dos **cabras** correspondientes a las fases 2ª (superior) y 4ª (inferior). La superior es una figura realista aunque mal conservada, con un cuerpo relativamente proporcionado, construido a base de una línea cérvico-dorsal suavemente ondulada. Este macho cabrío 1 ostenta un sombreado interno en el vientre/ijar, mancha característica de estos animales. La pata, aunque trazada mediante una línea, se proyecta hacia adelante en una aparente expresión de movimiento. La cabra inferior 43 ha perdido la construcción del cuerpo a partir de la curva cérvico-dorsal, y la desproporción entre las diferentes partes del animal se agudiza, siendo una cuerpo con un cuello colocado de manera poco natural. La inadecuación de detalles anatómicos es patente en la cola y especialmente en el vientre, en disposición contraria al natural. Aunque conserva algún detalle, como el ojo y quizá la barbilla, las patas lineales y perpendiculares al cuerpo y la cornamenta en visión frontal, frente a la lateral anterior, nos indican con claridad la pérdida de naturalismo en la representación. Otros cápridos del santuario muestran fórmulas diferenciadas siempre dentro de esa línea de evolución hacia la abstracción.

5. LA ARTICULACIÓN REGIONAL E INTERREGIONAL DE LOS MODELOS: SECUENCIA CULTURAL Y ESTILÍSTICA; CRONOLOGÍA DEL ARTE PARIETAL DE BIZKAIA EN SU CONTEXTO

5.1 PROPUESTA ESTILÍSTICO-CRONOLÓGICA

1. Problemática general de la secuencia estilística por comparación. Determinar con total exactitud el momento en que se emplaza cada santuario está fuera de lugar en esta investigación. Sin embargo es necesario encajar el arte paleolítico en la admitida secuencia general de industrias o culturas cronológicas del Cantábrico. Los criterios de articulación son los siguientes:

1) Los elementos procesuales (las superposiciones significativas horizontales o verticales), analizadas en el marco de cada santuario y que proporcionan una temporalización interna a cada uno de ellos.

2) Las obras mobiliares. El arte mobiliar nos muestra una serie de obras más o menos elaboradas. Sin embargo hay que destacar que el estilo de las representaciones del Magdaleniense medio no sabemos cuanto perduró en el tiempo. Si nos atenemos a las obras del Cantábrico parecería que las obras del Magdaleniense superior como las de Ekain, El Pendo, Valle, Torre, son plenamente realistas y con adecuación real de la línea de contorno y plasmación de detalles internos. Si esto es así, hay que convenir que durante el estilo de los bisontes realistas con modelados internos bien podrían haberse decorado santuarios parietales en los Magdalenienses IV, V y VI. No habría más remedio que aceptar al hilo de lo anterior que el Magdaleniense VI es una etapa con tres corrientes diversas, una que continúa los rasgos de la anterior, otra que introduce algunas fórmulas de culminación del realismo (como el movimiento, que podría estar también en función de la capacidad respectiva de los artistas de cada enclave) y la última que posibilita la propia disolución del arte realista al propiciar en sí misma tendencias disgregadoras de la figura animal.

Todo ello parecería demasiado para una etapa como esta, por mucho que sea la de eclosión del arte mobiliar o de objetos en hueso decorados. Y sería, por lo tanto, posible cuestionarse si no hay una inconcreción en las propias atribuciones. Desde este punto de vista, se podría plantear un etapa de culminación realista en los Magdalenienses IV y V y otra con esa doble tendencia de incorporación de cierta libertad en el tratamiento de los temas realistas, sin la rigidez y repetición anteriores correspondiente al Magdaleniense VI, y con un proceso acelerado de disolución de las formas en la transición del Magdaleniense al Aziliense. Naturalmente la dificultad está en la captación y definición de los horizontes transicionales. Desde luego, las obras de arte mobiliar del Magdaleniense superior con expresión de ese proceso ulterior de estilización se atestiguan en el Cantábrico (Lumentxa, El Castillo, Valle), lo mismo que en Francia (entre otras obras, las de Sainte-Eulalie o La Madeleine). Además, en Francia se ha tendido a definir un momento de transición entre Magdaleniense y Aziliense, en el que bien podrían estar representadas algunas de estas obras. El carácter avanzado de alguna de ellas, como la de Lumentxa, alimentaría esta hipótesis.

3) La comparación estilística entre santuarios. Se podrían plantear dos tipos de secuencias, una corta y una larga, dejando para la segunda una mayor complejidad en las etapas finales, frente a la mayor simplificación de las dos secuencias en las etapas primeras. La mayor dificultad está en la inexistencia de arte mobiliar paralelizable correspondiente a esas primeras etapas. Por ello, la evolución estilística formulada en la articulación de los santuarios objeto de estudio con el resto de los emparentables, es una articulación teórica. Para adecuarla a la realidad hace falta establecer la duración de cada uno de los estilos presentes en esa evolución artística. Esto es más necesario para las etapas antiguas por un lado por su propia indefinición, a causa de la escasez de arte mobiliar atribuible a esos momentos. Es también necesaria para las últimas etapas del arte paleolítico porque de su propia eclosión se deriva una variedad de respuestas y un acúmulo de testimonios que dificultan la perspectiva de la interpretación.

Esto quiere decir que si se relacionan, de una manera puntual, estilísticamente, santuarios de una fase antigua (Chufín), con otros de una fase más elaborada (Covalanas), no quiere decir que ese periodo ahí representado no tenga otras manifestaciones y una duración mucho mayor de la que se puede considerar de una manera general. La conversión de esa articulación artística en una cronológica tropieza por lo tanto con esa dificultad. En consecuencia, vamos a elaborar en el siguiente apartado una propuesta de evolución del arte paleolítico de los santuarios considerados en su contexto, particularmente señalando los paralelos estudiados previamente. Somos conscientes de que no son todos los que podrían recogerse pero sí creemos que los que aparecen son una muestra muy representativa y propician en consecuencia una articulación estilística y cronológica rigurosa.

4) Las dataciones directas. Naturalmente dan lugar a otro tipo de secuencia en que prima más el valor puramente cronológico, aunque no está exenta de otras consideraciones al contextualizarse las propias dataciones en elementos decorativos dotados de contenido (v. ap. 5.3 más adelante).

2. Propuesta estilístico-cronológica. La hemos recogido en el cuadro de la fig. 291, p. 483, donde se comparan diversos santuarios considerando los rasgos característicos del estilo. Se plantea aquí una evolución que viene determinada por los santuarios objeto de estudio y sus paralelos inmediatos, en el espacio geográfico del Cantábrico y de los Pirineos franceses. Es decir, que se ha proyectado en esta gráfica no solamente el estilo general, sino también los rasgos estilísticos peculiares de cada uno de los tres santuarios objeto de estudio. No intenta de todas formas incluir todas las cuevas decoradas sino sólo aquellas que han sido objeto de estudio y que muestran una relación directa con los tres santuarios investigados. A continuación vamos a justificar las diferentes cuevas incluidas en cada etapa.

Benta Laperra se sitúa en un momento antiguo, en el que hemos estudiado también expresamente Chufín y La Lluera I. Con ellas hay rasgos directos de relación en la construcción de las figuras de animales. Si bien, en Chufín exterior, las figuras parecen corresponder a dos momentos, mostrando por un lado mayor primitivismo y por otro ciertas innovaciones en la construcción de las figuras que son más modernas que las soluciones que se encuentran en los otros dos santuarios. Eso es lo que hemos querido expresar en la figura citada. Independientemente de esta hemos interpretado también una segunda posibilidad, por la que estos santuarios quedarían en una primera fase de la etapa siguiente, Solutrense.

Areatza corresponde a un momento más evolucionado que lo hemos dado en llamar medio. Sus relaciones son directas con ciertos santuarios parietales como Covalanas y La Pasiega, aunque en Covalanas encontramos fórmulas de animales más primitivas que nos indican una relativa antigüedad. Esta etapa creemos que comparte elementos estilísticos con los santuarios evolucionados de la etapa anterior, particularmente en la manera en que se construyen las figuras de animales, como puede ser el segundo momento de Chufín exterior, aunque se empleen técnicas diferenciadas. Por otra parte, los paralelos de los santuarios de esta etapa son posibles porque hay una serie de santuarios parietales con grabados que reproducen temática y estilísticamente a las figuras pintadas en rojo, pudiendo ser las diferencias entre ellos producto de la diferenciación técnica, como hemos intentado demostrar al estudiar Areatza. Si el paralelo entre pinturas en rojo y grabadas es cierto, no habría ninguna dificultad de encuadre cronológico porque poseemos obras mobiliares perfectamente paralelizables en Altamira, El Castillo, El Cierro,... y que tiene su plasmación también en grabados de las paredes de las cuevas de Altamira, El Castillo y Tito Bustillo, entre otras. Sin embargo, hay que advertir también que el paralelo entre las cuevas con ciervas rojas y las de ciervas grabadas no es tan directo, por la diversidad de soluciones que vienen aparejadas con el empleo de técnicas distintas. Y al mismo tiempo, hemos apuntado las semejanzas entre estas cuevas de ciervas rojas y las de cuevas de grabado profundo. Por ello puede producirse una disfunción entre la propuesta estilística aquí planteada y la cronológica que se discutirá después.

En cuanto a Santimamiñe, se debe efectuar una doble comparación, pues aparecen dos momentos nítidamente definidos en la cueva. Por un lado, en esta tradición más evolucionada del arte paleolítico atestiguamos una evolución hacia el realismo en la

plasmación de las figuras de animales, en lo que coincide con otros santuarios donde también se plasman temas semejantes y técnicas similares (Le Portel 1 (380), Niaux), aunque los temas pueden variar (Ekain 1) y las técnicas también (Fontanet), pese a lo cual el paralelo es estrecho. Esta tradición parece culminar, como se observa en ciertos santuarios, en los bicromos (Ekain 2, menos claramente en Tito Bustillo porque las pinturas negras no se vinculan con claridad a las bicromas) o en figuras en movimiento (Altamira).

Por otro lado, existe una serie de representaciones estilizadas que representan un segundo momento, evolución que parece observarse en otras cuevas que poseían en el repertorio figuras de la etapa anterior, como Santimamiñe o Le Portel. Incluso en algunos santuarios donde la casi totalidad de animales se incluyen en la etapa anterior se observan quizá algunas influencias de este momento, como lo hemos determinado en Ekain 2. Por otro lado, ciertos santuarios encajan con claridad en este momento más evolucionado, como Las Monedas o Altxerri, en los que encontramos ciertas reminiscencias expresión de planteamientos anteriores, y entre las que constatamos procesos más avanzados en unas que en otras (así, la más moderna se presenta Las Monedas). Ciertas cuevas se muestran sólo como obras mobiliares plasmadas en las paredes, como Sotarriza, cuyo caballo es comparable a otra serie de obras mobiliares del Magdaleniense VI, como las que se atestiguan en Sainte-Eulalie (datado en la 1ª mitad del XI milenio B. P.), La Madeleine, Valle, El Castillo, Lumentxa,... siendo esta última la más evolucionada.

Esta visión de los repertorios gráficos como producto de un proceso en el que se proyectan ciertos momentos de manera diacrónica, parece mostrar una clara evolución en el arte del Magdaleniense superior/final por la que las tradiciones de figuras realistas no se solapan sino que se yuxtaponen, lo que abogaría por dos fases independientes plenamente diferenciadas. Así, entre ciertas figuras de Ekain realistas se introducen otras estilizadas, lo que también observamos en el resto de la serie de cuevas comparadas.

5.2 LA DISOLUCIÓN DEL ARTE DEL PALEOLÍTICO SUPERIOR

La hipótesis de trabajo se planteó como objetivo la consideración específica del final del arte paleolítico y sobre todo la constatación parietal de ese arte. La investigación ha permitido establecer que existe en un ámbito geográfico reducido, en el Cantábrico y Pirineos, una serie de manifestaciones parietales de un momento claramente final, caracterizado por: 1) la disolución de los recursos concretos de plasmación de la anatomía de los animales que se filtran y simplifican (triángulo interno en la base de la giba, luego reducido a un simple trazo), y se reducen en número (un solo rasgo por todo modelado interno determina a la especie, por ejemplo, la crinera del caballo); 2) la desproporción en las figuras, cuyas extremidades se alargan o acortan de manera poco natural, lo que se traduce en inadecuaciones (colas y extremidades alargadas, o, por el contrario, muy cortas); 3) la inconcreción formal de las figuras, lo que produce una dificultad grande de identificación de la especie, como se demuestra en el colectivo de Las Monedas y en los conjuntos de época tardía incluidos en santuarios anteriores como Santimamiñe o Le Portel; 4) la diferenciación técnica en la aplicación de los pigmentos, tal como se constata en Santimamiñe y Las Monedas, con un empobrecimiento en las aplicaciones que se traduce en una mayor fragilidad de la obra; 5) la disminución del formato de las representaciones, aunque los formatos reducidos se atestiguan en otros momentos; 6) la diversidad de fórmulas empleadas, como conviene a la disolución de un estilo, lo que se observa en la variabilidad de soluciones empleadas para definir a los animales.

1) El proceso artístico del Magdaleniense al Aziliense en el arte mobiliar. Esta etapa resulta relevante porque nos encontramos con el momento de disolución del arte paleolítico como culminación de un proceso de enriquecimiento de manifestaciones artísticas. Además, el análisis interno de Santimamiñe y de otros santuarios emparentables con él nos ha mostrado una realidad que necesariamente debe encuadrarse en ese momento. El principal inconveniente para establecer un proceso real estriba en que los yacimientos dan respuestas en sí mismos y los fenómenos que ellos desarrollan no tienen por qué tener una generalización necesaria. Así, lo que son observaciones de cada yacimiento no podemos calibrar hasta qué punto deben ser generalizables, como ocurre en los santuarios parietales analizados con anterioridad al constatar su proceso decorativo. A esto se añaden las inevitables imprecisiones de método, que también se atestiguan en las dataciones de radiocarbono. Si aceptamos desarrollos secuenciales a base de cada tipo de yacimiento observaremos serias divergencias, lo que nos indica la dificultad de llegar a una extrapolación o generalización mayor. Así, por ejemplo, el caso de Duruthy, con una industria mobiliar desarrollada en el Magdaleniense antiguo y casi inexistente en el superior (Arambourou, R. et Alii, 1978). En realidad, aquí se proyectan múltiples cuestiones, por ejemplo habría que considerar también críticamente la representatividad del área

(380) El nombre de la cueva seguido de un número indica cada una de las fases estilísiticas reconocidas en esta investigación en la citada caverna.

excavada para la interpretación correcta del propio yacimiento, en suma la crítica interna de la cronología en cada caso, tema en el que por su complejidad no podemos entrar.

Una primera cuestión que se ha suscitado con la interpretación cronológico-estilística de A. Leroi-Gourhan era la **disimetría** existente **entre el arte parietal y el mobiliar**. Este último tiene su máximo desarrollo en el Magdaleniense medio/superior, mientras que el parietal sólo se encuentra en la cima en el Magdaleniense IV, de tal manera que sólo algunos santuarios se podrían encajar en el Magdaleniense V, entre ellos, el que sirve de modelo, Teyjat. Este desfase ha sido aceptado y al tiempo se han establecido las diferencias existentes entre las manifestaciones mobiliares y parietales en naturaleza, finalidad, temática,...; o la diversificación de los temas mobiliares frente a los parietales, esto último relacionable con las vivencias cotidianas; hasta tal punto que el arte mobiliar reflejaría con mayor claridad el ambiente biótico regional y las tendencias de caza; a su vez, esto haría posible interpretar que la reorientación de las estrategias de aprovechamiento económico de grupo llevó a la regionalización de las manifestaciones culturales y después a la disolución de las mismas (González Sainz, C. 1989a y b). Globalmente considerada esta interpretación no deja de ser sorprendente si consideramos que el arte parietal se clasifica en función del mobiliar (y sin negar las peculiaridades de cada tipo de manifestación). Ante esto nos deberíamos preguntar qué hay en el arte mobiliar del Magdaleniense superior que no se constate en el parietal. Sobre esta cuestión se ha expuesto que al final del arte paleolítico se produce una disociación entre el núcleo que forma las composiciones parietales, que representa las especies más cazadas al principio del Paleolítico superior (bisonte/gran bóvido y caballo), reflejo de unos mitos, y la especialización a finales del Paleolítico superior en determinadas especies como el ciervo en el Cantábrico o el reno en Pirineos y Périgord (González Morales, M. R. 1994). En este punto hay que se señalar que desde nuestro punto de vista en el arte cantábrico antiguo y medio es la cierva el animal más representado y parecería que podía haberse incorporado luego a ese elenco temático pero, sin embargo, desaparece.

En primer lugar el acusado realismo, una de cuyas manifestaciones más evidentes es la captación del movimiento se presentaría en el arte mobiliar, y no en el parietal, al final del Magdaleniense. Sin embargo, en un santuario prototípico como Teyjat, el movimiento, que es el supuesto signo de modernidad, sólo afecta a una serie limitada de figuras parietales. En cuanto al realismo, conseguido mediante la línea de contorno, es decir, con una simplificación del modelado del animal, en Teyjat también constatamos algunos elementos de modelado interior en forma de haz de líneas cortas paralelas. Es cierto que en general las figuras son de contorno pero hay que aceptar que este es un rasgo típico de esta cueva y, por lo demás, extrapolable también a una parte sustancial de representaciones figuradas mobiliares del Magdaleniense VI (y de anteriores momentos). Sin embargo, de acuerdo con este planteamiento, quedarían fueran de época todas las representaciones figuradas mobiliares del Magdaleniense VI con modelado interno, en ocasiones exquisitamente detalladas (por poner unos ejemplos, los de El Pendo, Torre, Ekain o La Vache, de tres ámbitos geográficos definidos). Y la cuestión está entonces a qué corresponde en el arte parietal ese fino modelado interno de las figuras de animales que detalla el pelaje y manchas de color. La principal dificultad está en que hay que definir en pintura un recurso que constatamos en grabado. En los santuarios parietales sí observamos este juego de relleno interno, no me refiero a los contornos con trazos paralelos para detallar crinera o pelaje, que observamos en el Magdaleniense IV y de manera más rudimentaria con anterioridad, sino a los haces de líneas cortas paralelas. En el Cantábrico no son muy abundantes, apareciendo en alguna representación, escasa, de Altxerri (reno); en otros espacios aparece, en escasa cantidad (Teyjat), o son empleados de manera general (Trois-Frères). En pintura sólo es homologable el relleno con mancha de color, tinta plana o reserva de color. Naturalmente ese tipo de representaciones son una de las series o maneras magdalenienses y existen otras, más lineales, que también determinan las zonas anatómicas o de pelaje del animal.

Por otra parte, el movimiento se presenta en algunos cuevas claramente colocadas en la etapa anterior, del Magdaleniense IV, por ejemplo, Altamira. Y en cuanto al acusado realismo de las representaciones hay que convenir que esto no es algo característico del Magdaleniense VI, sino que es constatable en pinturas teóricamente del Magdaleniense IV, como Altamira o Ekain (caballo bicromo del panel central). Con ello, no queda claro que Teyjat represente nada especialmente novedoso y moderno, lo que propicia pensar que los santuarios parietales del estilo IV sean indistintamente de cualquier momento del Magdaleniense (IV, V o VI) y que la disimetría entre las manifestaciones parietales y mobiliares es una reconstrucción intelectual que debe ser probada con datos absolutos.

En cuanto a la **evolución del estilo magdaleniense**, fue establecida en la observación de la cueva de Teyjat (Leroi-Gourhan, A. 1971 <reedic. de 1986>, 282), yendo un poco más lejos: «Le style des figures m'a servi de départ pour définir le style IV récent. On y constate la disparition du remplissage

conventionnel de modelé, les formes acquièrent une flexibilité remarquable, les proportions atteignent la vérité photographique. La notation des aplombs et du mouvement est extrêmement sensible...». El santuario de Teyjat fue realizado durante el Magdaleniense V, pues la cueva tiene dos momentos de ocupación de esa misma época, en el inferior de los cuales se recuperaron fragmentos de las obras parietales. Sin embargo no deja de ser un santuario concreto. Este estilo a partir de aquí ha sido definido de una manera más general (Leroi-Gourhan, A. 1971, 156): «La ligne de charpente fondamentale est complètement intégrée dans une figure proportionnée, c'est-à-dire qu'elle ne joue plus, psychologiquement, un rôle différent de celui des autres parties du corps. Les chevaux, les boeufs,..., sont d'excellentes photographies, vraies en proportions et en mouvement et les détails passent au second plan. Le code de modelé se libère progressivement et les figures sont souvent vides de tout détail, hormis les yeux et quelques traits essentiels. La fréquence des figures représentées en mouvement, broutant, galopant, en tropeaux, est tout à fait frappante et contraste avec les périodes précédentes où l'intention de mouvement n'est pas toujours absente mais où l'effet est obtenu par des procédés parcellaires». Este estilo ocuparía al Magdaleniense V y VI (este último en parte al menos) de la secuencia convencional y se podría relacionar con él algunas representaciones mobiliares del Magdaleniense final, mostrando figuras con línea de contorno delicada detallando una cabeza de animal (cierva) con suaves inflexiones y sin relleno interno (Graziosi, P. 1973).

Sin embargo, en este período del Magdaleniense VI se ha expuesto la existencia de un arte plenamente realista: «...Per cuanto riguarda la fine dell'arte franco-cantabrica possiamo bensi vogliere un decadimento di quella mobiliare nel Maddaleniano superiore finale attraverso figure più grossolane, stilizzate e degenerate..., ma dobbiamo d'altra parte constatare che anche alla fine di questo periodo, nel Maddaleniano VI, esistono belle riproduzioni di animali, graffite, dal profilo fermo e puro...» (Graziosi, P. 1956, 32). Igualmente se ha mostrado un momento final del arte paleolítico en el propio Magdaleniense VI: «...Les témoins... montrent, dans le seconde partie du Magdalénien VI, une véritable dissolution des formes dans laquelle les figures se réduisent en quelques arcs de cercles qui se révèlent être tantôt des cornes ou des flancs, tantôt des ovales ou des poissons. Les rares figures claires sont devenues gauches et incomplètes comme le cheval et les vagues cervidés gravés sur les galets de Villepin» (Leroi-Gourhan, A. 1971 <reedic. de 1986>).

Se ha ido más lejos aún, exponiendo que la esquematización se acentúa en el Magdaleniense, convirtiéndose en un verdadero estilo, como se observa en los prótomos de bisonte en el extremo del bastón de mando de Mas-d'Azil o La Vache (Ariège), o en los caballos de perfil deformado evocando figuras geométricas de La Madeleine (Dordogne), las representaciones de peces reducidas a un óvalo y las de serpientes a una línea ondulada (Mons, L. 1979, 13).

Otros autores (Sieveking, A. 1987, 127-131) han identificado que las figuras simplificadas son típicas del Magdaleniense VI, en este caso entre las plaquetas mobiliares y con mayor frecuencia en Pirineos/País Vasco/Cantabria que en el NW de Francia. Además los motivos o decoraciones esquemáticas son especialmente frecuentes en el Magdaleniense VI de Pirineos (54% de objetos decorados), frente a un 30% de Cantabria y un 10% en el SW francés. Esta decoración esquemática en los Pirineos se asocia como soporte a los cantos rodados (compresores). Para la autora los animales del Magdaleniense IV son reconocibles y completos, estando cuidadosamente detallados y sombreados y incluyendo las patas, ojos y crinera, incluso con el sexo a veces pero no se trazan en movimiento, siendo figuras de perfil, estáticas con un cuerpo compacto y hábiles cabeza y patas. Las superposiciones son poco frecuentes. El arte del Magdaleniense VI es menos uniforme que el anterior. Las figuras son simplificadas e incompletas y diferentes en las proporciones de los cuerpos, en el SW de Francia con cabeza grande, como las patas y cuerpo pequeño, en movimiento y con las cabezas participando de la postura, en grupos o parejas (macho/hembra, adulto/joven). El ejemplo sería Limeuil, donde aunque existen algunas figuras elegantemente dibujadas, la mayoría son mucho más pobres de ejecución.

También en el Cantábrico y zonas colindantes se constata esta tendencia a la esquematización y simplificación en «... la estilización de cabezas de cabra en posición frontal o de pisciformes... sobre... utensilios óseos de uso precario...» al tiempo que el Magdaleniense final se atestigua en Berroberria entre el 11.900 ± 130 y el 11.600 ± 130 B.P. (Barandiarán, I. 1974a y 1988a). Es, en fin, un momento de mayor complejidad, que no es en cierta medida más que reflejo de la mayor abundancia, en nuestra opinión, del arte del Magdaleniense: «Es... paradójico este estilo... en esa dialéctica entre realismo y convención, al combinar en algunas figuras presentaciones simplificadas de partes de su cuerpo con tratamientos sumamente detallados de algunos órganos o rasgos fanerópticos, para ofrecer una resaltada impresión realista, más intelectual que visual» (Barandiarán, I. 1994, 66).

En cuanto a la disolución del arte paleolítico se ha interpretado que la contradicción entre lo figurado y lo cotidiano vino dado por la caza especializada

en ungulados de talla media como el ciervo o la cabra, en detrimento de bóvidos y caballos, aunque a nuestro juicio en el arte parietal son abundantes las representaciones de ciervos y por lo tanto la contradicción no es tan evidente. Además en el Magdaleniense final se produciría un cambio en el modo de vida de aquellas comunidades que propiciaría la desaparición de los movimientos a larga distancia, la prolongación temporal de las ocupaciones, la reducción del área de aprovechamiento a nivel de recursos y la pérdida de interrelación cultural y por ello la desaparición del arte (González Sainz, C. 1989a, 262-264).

Cronología de obras mobiliares de la etapa de estilización final. En el arte mobiliar se proyectan documentos, seriados cronológicamente, con ambas tradiciones, esquemática o estilizada y realista. Antes de nada, hay que decir que se ha interpretado que ambas se solapan, en el sentido de que obras estilizadas o esquemáticas coexisten junto con las realistas (puesto que se asignan al mismo periodo cultural). Sin embargo, aceptar ese solapamiento exigiría constataciones en ámbitos concretos que no sean producto de una intercomparación entre cuevas distintas. En ese sentido, en el caso de Las Caldas se han dividido las series de niveles en dos unidades culturales, Magdaleniense medio de la unidad inferior (niveles 6 a 9) y Magdaleniense medio evolucionado de la unidad superior (niveles 1 a 5), presentándose una serie de diferencias en el arte mobiliar. Estas diferencias conviene considerarlas con vistas a determinar la posibilidad de una evolución temporal de tipo más general. Así, en cuanto a las diferencias de estilo, en la unidad superior las representaciones son dinámicas y simplificadas y en la inferior los sujetos son naturalistas, convencionales, más detallados; si tenemos en cuenta las diferencias de frecuencias temáticas, en la unidad inferior son característicos los bisontes, antropomorfos y peces; y, por fin, si observamos las diferencias técnicas, las que tienen relación con la expresión del volumen, como el relieve, la escultura, el recortado y el modelado se concentran en la unidad inferior. En función de lo anterior, las estratigrafías concretas permiten afinar procesos evolutivos, con un valor superior a la comparación de enclaves distintos, aunque su potencial explicativo deba ser evaluado frente a procesos semejantes en otros enclaves concretos.

Lo primero que nos debemos plantear es hasta dónde llega en el tiempo el arte realista, siempre considerando que durante el Magdaleniense VI coexisten ambas tendencias. Tres hitos con figuras realistas notables aparentemente bien datadas nos pueden servir como orientación. Así, las de Chaleux (Bélgica), plaqueta con uro, entre otros animales, en un nivel datado entre el 12.990 ± 140 y el 12.710 ± 150 B.P. (LV-1136) (LV-1569), (Otte, M. 1989, 75 y 79) (381); La Vache, con diversas figuras realistas, entre ellas el friso de tres leones, en un nivel datado entre el 12.540 y 12.850 B.P.; la placa de Ekain (Deba, Gipuzkoa), aparecida en el nivel VIa, cuyo nivel inferior VIb (base) está datado en el 12.050 ± 190 B.P. (I-9240), (Altuna, J.; Merino, J. M. et Alii 1984, 44). No parecería claro que haya un desfase del arte realista por más antiguo si se acepta la datación de Ekain, puesto que se acercaría a las más evolucionadas. En todo caso, este arte realista se sitúa entre el 12.990 ± 140 B.P. y el 12.050 ± 190 B.P., es decir llenando todo el XIII milenio B.P. Otra interpretación sería no dar por válida la datación de Ekain, con lo que el arte realista culminaría en la primera mitad del XIII milenio B.P. y posibilitaría el desarrollo de un momento posterior con obras estilizadas.

La simplificación de las representaciones de un momento final es difícil cronologizarla pero existen algunos casos de interés. Entre ellos, los objetos decorados de la cueva Romanelli (Otranto, Italia), donde se constataron 110 piedras grabadas entre las que sólo nueve ostentan figuras animales (Leonardi, P. 1988, 171-175). Los animales se representan con desproporciones evidentes del cuerpo (en soluciones muy variadas, con exageración del cuarto delantero frente al trasero; conversión del cuerpo en un bloque rectangular; en una forma ovalada; en alargamiento longitudinal del mismo,...), y con la inserción de detalles anatómicos de manera manifiestamente irreal, como las representaciones de las etapas antiguas (Pech-Merle), de lo que son buen ejemplo las cuatro patas en paralelo, las orejas en «v», las patas muy alargadas (aunque coexisten con otras figuras con las patas muy cortas). Otro rasgo relevante es la geometrización del sombreado interno, mediante juegos de haces de líneas paralelas largas que cubren todo el cuerpo del animal, haces en ocasiones dispuestos en direcciones distintas. Combinaciones variadas de líneas paralelas conformando motivos geométricos se atestiguan en el resto de obras sobre fragmentos de piedras de la misma cueva. Un interés añadido de este conjunto está en su datación en el 9.850 a. C. (11.800 B.P.).

Un conjunto bien datado de obras de arte evolucionadas a las que hemos aludido repetidas veces se encuentra en Sainte-Eulalie (Lorblanchet, M. 1973, Lorblanchet, M.; Welté, A.-C. 1990, 42-43), con animales estilizados de la capa 1 del yacimiento, datado entre el 10.830 ± 200 B.P. (Gif-1697) y el 10.400 ± 300 B.P. (Gif-2193) y colocado en el Magdaleniense

(381) Existe un repertorio más completo, con 5 dataciones efectuadas en total, de las que cuatro se incluyen en el lapso 12.560-13.130 B.P. (v. V.V.A.A. 1994, Le Magdalénien du Trou de Chaleaux..., 169-172 pp.).

final, es decir en el XI milenio B.P. (11.030 a 10.100 B.P.). Otro documento del arte paleolítico superior-final encajado en este momento de disolución del arte paleolítico es el canto rodado de Cabônes (Ranchot, Jura), procedente de un nivel datado entre el 12.620 ± 250 B.P. (Ly-2296) y el 11.520 ± 191 B.P. (Ly-3079), obra interpretada del estilo IV reciente «...par la présence, au verso du galet, d'une figure très vague, inachevée, correspondant vraiseablement à un herbivore», en un contexto de numerosos cantos pintados y grabados con elementos geométricos, «...montrent que l'art azilien s'enracine dans le Magdalénien final local» (David, S.; Richard, H. 1989, pp. 108, 117 y 152).

En el Quercy encontramos también una evolución del arte mobiliar a lo largo de la secuencia del Paleolítico superior, mostrándose una clara abundancia del arte mobiliar en la etapa final, en niveles designados como Magdaleniense medio y Magdaleniense superior (globalmente) y Magdaleniense superior, frente a las etapas claramente Magdaleniense medio y anteriores o posteriores Magdaleniense/Aziliense (Lorblanchet, M.; Welté, A-C. 1990). Si nos atenemos a los yacimientos concretos observamos datos de mayor interés, ya que permiten seguir una evolución entre el arte figurativo Magdaleniense y el esquemático Aziliense, plasmada en dos estadios cronológicos o facies: 1) el grupo de la Borie-del-Rey, Pont-d'Ambon y Morin, con figuras animales esquemáticas con decoración geométrica (v. fig. 285, p. 434); 2) el conjunto del abri Murat, con mayor fidelidad a la herencia magdaleniense, y más tímidamente influencia del geometrismo. Además, ya en el Aziliense; se atestiguan representaciones figuradas en un canto rodado de Pégourié, como también en la base del nivel Aziliense del abri Dufaure (Landes).

Si concretamos los casos nombrados arriba observaremos una evolución altamente interesante pues al decir de los autores considerando Borie-del-Rey y Murat «les deux sites possèdent un art naturaliste post-magdalénien, suivi par un art mobilier géométrique...». En Borie-del-Rey tenemos tres niveles, el inferior con un grabado esquemático de bóvido y los superiores con trazos grabados o pintados sobre hueso o canto rodado. En Murat, aparecen tres fases (op. cit, 43-47). Los niveles del Magdaleniense final, con 113 piezas óseas o líticas decoradas; los del Magdaleno-aziliense con 82 piezas. Las representaciones animales son el 32% entre el total de los temas en el Magdaleniense final y el 30% en el Magdaleniense/Aziliense (un total de 34 representaciones animales en cada uno de los dos niveles). Los niveles azilienses carecen de representaciones figuradas. Al hilo de lo anterior, es interesante considerar el estilo de estas representaciones del Magdaleniense/Aziliense: en general es notable su habilidad gráfica, con animales de proporciones armoniosas y contornos de gran seguridad; se distinguen también por su realismo y naturalismo, representándose en acción, en trance de correr, moverse o volver atrás (las patas muestran diferentes versiones de movimiento); existe una cierta variabilidad, pues mientras ciertas obras se colocan entre las mejores obras magdalenienses otras, como la cierva 4341 del nivel D, posee un sombreado interior a base de bandas paralelas de trazos cortos, semejante al de los bóvidos de Borie-del-Rey, y otras aún van más lejos, con una tendencia hacia el esquematismo, ya presente en el Magdaleniense final.

La cuestión estaría en si podemos aplicar con total garantía una secuencia de otro territorio (382), aunque sea no muy distante. En efecto, hay aquí otro asunto de interés, el de la regionalización de industrias y manifestaciones culturales durante el Paleolítico (y especialmente en su momento final). Su existencia no impide que haya elementos comunes entre regiones que son, en el peor de los casos, mayores que los elementos disgregadores. Las ventajas del uso de esta información son mayores que las posibles distorsiones fruto de la regionalización cultural. De hecho, ciertos santuarios del entorno cantábrico muestran una serie de rasgos que encajan en ese momento de disolución del arte magdaleniense. Todos ellos parecen perfilar su pertenencia a un fondo común, que bien podría llamarse estilo si como parece es un fenómeno con entidad geográfica reconocida.

Conclusión. Esta dualidad de las representaciones del Magdaleniense final puede tener varias lecturas, sin que se pueda precisar más en nuestros días pues la información de base, expresión de las excavaciones antiguas, no puede ser exprimida de manera más enriquecedora. Así, el hecho de que las figuras lineales sencillas se encuentren representadas, ya que no hay que olvidar que las obras sencillas coexisten junto a las más complicadas a lo largo de toda la secuencia del arte paleolítico. De la misma manera, si aceptamos, como comúnmente lo es, que los santuarios de Santimamiñe y Niaux son de un momento muy concreto, Magdaleniense medio (como representantes del estilo IV), y las figuras se han realizado en un lapso corto de tiempo, hay que convenir que sólo el 15% y el 17%, respectivamente, de las representaciones de ambos santuarios tienen sombreados internos y, por lo tanto, son prototípicas del estilo, limitándose a ser en la mayoría de los casos figuras de contorno. Otro

(382) En esa línea en Apellániz, J. M. 1988a y 1990a, se expone que la tendencia hipertrófica de las representaciones del compresor de Lumentxa se enmarca en una tendencia o corriente artística dominante en el Magdaleniense superior/final, originada en La Madeleine (Francia).

caso semejante tendríamos en el cincel-compresor de Berroberria con animales realistas simplificados, situado en el Magdaleniense superior, con datación de ese nivel en el 13.270 ± 220 B.P. (Barandiarán, I. 1979a y 1988b).

Esta interpretación, que puede estar muy cerca de la realidad, no invalida otras, por ejemplo que una parte sustancial de las figuras más estilizadas sean realmente más modernas que las otras plenamente realistas. Probar esto último es otra cuestión, pues los documentos no pueden ser determinados con la suficiente exactitud cronológica y habría que considerar una serie numéricamente significativa.

En cuanto a las relaciones entre arte mobiliar y parietal, hay que señalar que el grupo del oso de Santimamiñe, con una escena combinando 4 animales de especies diferentes, la más compleja de la cueva, se acerca a las obras de arte mueble del Magdaleniense VI, como el tubo de Torre donde se combinan 5 animales y 1 antropomorfo. Otro caso lo tendríamos en las escenas de sucesión, que se manifiestan tardíamente en el proceso decorativo de Santimamiñe (dos bisontes del panel principal) y que encontramos en el Magdaleniense V (Tito Bustillo) y VI cantábricos (Valle).

Observamos en general una cierta imprecisión en la definición del estilo IV reciente que parte de la propia concepción del estilo, ya que se proponen diferentes tipos de manifestaciones artísticas dentro de este período (Leroi-Gourhan, A. 1971<reedic. de 1986>). En esta complejidad pueden influir varias causas: 1) el florecimiento general del arte mobiliar o de los niveles en cueva asimilables al Paleolítico superior-final; 2) la diversidad general del arte paleolítico, que hace que junto a manifestaciones artísticas realistas y complejas encontremos otras, rigurosamente contemporáneas, mucho más sencillas; 3) la insuficiente datación cultural y cronológica de los testimonios mobiliares, que puede hacernos incluir testimonios muy diferentes dentro del mismo período; 4) la propia complejidad de lo que se da en llamar culturas arqueológicas, dándose una variedad de tipos que no se pueden determinar si realmente proceden de ocupaciones diferenciadas aún dentro de la misma etapa cultural, para el caso de yacimientos, niveles o momentos de ocupación diferenciados (complejidad evidente en las atribuciones de niveles a ciertos momentos en los que no hay objetos típicos o característicos de los mismos). Por lo tanto, los supuestos rasgos renovadores del Magdaleniense V no parecen tan factibles como para determinar de manera fidedigna esta cuestión, la del final del arte paleolítico, pues habría que tener suficientes documentos emplazados en ambos supuestos anteriores, lo que está muy lejos de ocurrir. Y eso es así porque el arte es una manifestación, por definición, cultural y debe ser encajado en el marco de una evolución de tal tipo, más o menos pormenorizada (y no de una estrictamente artefactual).

El arte aziliense. La solución dada a la cuestión de una evolución última del arte magdaleniense se entronca con la del arte aziliense, momento donde, aun cuando existen una serie de representaciones geométricas, el arte figurado escasea notablemente. En esta cuestión existe un planteamiento de fondo que proyecta una discusión teórica, la interpretación del paso del Magdaleniense al Aziliense en términos de continuidad o de ruptura. En principio, el planteamiento de base de mayor aceptación es la ausencia en el registro de arte figurado desde el Magdaleniense Final, aun siendo conscientes de que ciertos útiles tecnológicamente significativos, como los arpones, demuestran una continuidad entre el Aziliense y etapas anteriores. Al hilo de esto se ha expuestos la rareza cuantitativa y cualitativa en la industria de hueso durante la etapa Aziliense si la comparamos con la Magdaleniense, incluso para el Cantábrico «... la tendencia a la reducción del volumen global de industrias óseas... en fases avanzadas del Magdaleniense superior-final cantábrico...» (González Sainz, C. 1989a, 227).

El Aziliense ha sido interpretado en términos de ruptura, aun cuando haya elementos de continuidad, por ejemplo en el yacimiento de Los Azules (Cangas de Onís, Asturias), donde se constata un Aziliense antiguo en el nivel 5, comparable al nivel 2 de La Lluera I, con arpones de sección aplanada sin perforación o con perforación circular, junto a azagayas también decoradas; y por encima un Aziliense clásico, con decoraciones más restringidas en azagayas, punzones, espátulas y costillas (Fernández Tresguerres, J. A. 1994). Sobre este momento se expone que hay una regionalización de ciertas decoraciones mientras otras tiene un ámbito más general (series de incisiones oblicuas o paralelas regulares). El hecho de que se constaten ciertas obras mobiliares azilienses grabadas en la Península, como la de Areatza (383) y las dos plaquetas de Sant Gregori de Falset, con animales estilizados con tendencia al esquematismo («Las plaquetas de Sant Gregori podrían inscribirse en ese momento de prolongación del arte Magdaleniense en los inicios del Epipaleolítico») no es inconveniente para concluir que en el Aziliense se produce un enrarecimiento de las obras de arte, que además tiene un carácter exclusivamente mobiliar, haciendo hincapié en los términos de la ruptura entre ambas etapas Magdaleniense y Aziliense: «Desde el punto de vista del soporte y de la técnica, el Aziliense rompe totalmente con la tradición Magdaleniense»

(383) También recogida por D'Errico, F. 1994a, y que Apellániz, J. M. 1991 la reinterpreta como fruto de la casualidad.

(Fernández Tresguerres, J. A. 1994). La distancia entre ambos momentos se concretaría en cuanto a la industria ósea en la disminución del número de tipos trabajados, en el menor grado de elaboración y en la disminución de la decoración. Con ello no se hace sino seguir una tradición de la investigación, ya formulada por A. Leroi-Gourhan: «Nada de lo encontrado parece indicar un natural deslizamiento de los signos e iconos paleolíticos hacia las formas azilienses».

Sin embargo, otros autores parecen recalcar los rasgos de continuidad, así Beltrán, A. 1989a, 145-149, quien reivindica un arte figurado epipaleolítico, parietal y mobiliar. También se ha expuesto la continuidad de las fórmulas esquemáticas (no figurativas) entre ambos períodos, Magdaleniense final y Aziliense, en el estudio de una pieza procedente de Morín decorada con motivos geométricos consistentes en líneas paralelas con puntos adosados, con paralelos en ambas etapas (González Sainz, C. 1982). En la misma línea interpretaciones más recientes sobre el arte abstracto aziliense, ven una derivación, a partir de un proceso de abstracción y geometrización, desde las figuras paleolíticas (en el campo de los antropomorfos por ejemplo) a algunas series de elementos geométricos azilienses; para lo cual se consideran una serie de obras espacialmente alejadas donde perviven la inteligibilidad de signos o figuras anteriores en trazos todavía no totalmente geometrizados. Es decir, se cree demostrada la existencia de una serie de arquetipos figurativos subyacentes a los motivos abstractos (D'Errico, F. 1994a). En consecuencia no es de extrañar que se haya reivindicado un arte aziliense como continuador del magdaleniense: «Habrá que pensar... que después del 9.000 hay una perduración del arte paleolítico que deberá ser estudiado en el interior de las cuevas...» (Beltrán, A. 1986/87, 26-28).

Por otra parte, las evoluciones son perceptibles en el marco de yacimientos concretos, como lo demuestran Los Azules o Parpalló, o las ya comentadas cuevas francesas (dentro de una cierta variabilidad de circunstancias). Esta debería ser la escala geográfica adecuada para la determinación de la cuestión de ese período de transición, porque permite un afinamiento notable del tiempo y de los ritmos propios de cada cultura en un ámbito de recursos naturales semejante. En conjunto, si este modelo teórico diverso es válido no debe haber ningún impedimento teórico a constatar evoluciones en cuevas decoradas (Santimamiñe), determinadas naturalmente por la proyección de una serie de criterios de estudio, mientras otras son notablemente homogéneas (Benta Laperra, Areatza).

2) El arte parietal del Magdaleniense final. Las obras de arte mobiliar correspondientes al Magdaleniense superior-final, con mucho las más numerosas, tienen a nuestro juicio su perfecta correspondencia en el arte parietal. En primer lugar, en cuevas que bien pueden corresponder al Magdaleniense V, que aparece como una continuación del IV, tal como se demostraría en Tito Bustillo y en las cuevas relacionables y quizá, en parte al menos, en las de pinturas monocromas como Santimamiñe. En segundo lugar, en cuevas decoradas estilísticamente más evolucionadas, encuadrables en el Magdaleniense VI y quizá en la transición al Aziliense, como Altxerri y Las Monedas, y en conjuntos introducidos en otras, como en el caso de Santimamiñe. En conjunto, dibujan una etapa con santuarios que no son desdeñables ni por la complejidad temática ni por el número de figuras realizadas, aunque, como en el resto de las etapas paleolíticas se atestigüen también conjuntos sencillos (Sotarriza). El arte parietal del Magdaleniense final es una realidad fructífera y no parece que en el Cantábrico exista un hiatus tan evidente en este tipo de expresión artística en detrimento del mobiliar. Es precisamente el mobiliar el que cambia de escala, con un desarrollo sin precedentes, mientras que el parietal parecería circunscrito a ritmos de elaboración anteriores.

Sobre estas cuestiones de la caracterización del arte parietal del Magdaleniense final ha habido una discusión relevante en el caso de Niaux, donde algunos autores habían interpretado que ciertas representaciones (galerías Cartailhac, Clastres, Gran Dôme) podrían ser del Magdaleniense final (Beltrán, A. et Alii 1973). En una línea semejante se han interrogado sobre la perduración de los caracteres del estilo IV antiguo, tanto en lo que se refiere a los signos claviformes como a la representación del pelaje mediante trazos cortos paralelos del «Salon Noir», concluyendo que se presenta en todos los ámbitos del arte paleolítico en el Magdaleniense superior-final (La Vache, por ejemplo), (Clottes, J. 1988/89). Desde este punto de vista, incluso los animales flotantes, estereotipados, característicos de la cueva, están presentes en todas las fases del Magdaleniense. Otros criterios usados tradicionalmente para la clasificación de Niaux en el Magdaleniense IV serían menos relevantes, como la profundidad del santuario (en la suposición de que los santuarios modernos deban ser cercanos a la entrada, lo que parecería desmentirse por descubrimientos recientes de santuarios profundos), la ausencia de óvalos o la de renos (este tema tendría una clara ubicuidad), (384). En suma, la posible existencia de un arte parietal del Magdaleniense avanzado coexistiendo con el atribuido al Magdaleniense

(384) Y así, aun cuando aparezcan en Trois-Frères o Tuc-d'Audoubert, lo que para A. Leroi-Gourhan les hacía incluirse en el Magdaleniense V, en todo los demás serían dos santuarios del Magdaleniense IV. Concluyendo que la relativa escasez de santuarios de Magdaleniense reciente frente a los de Magdaleniense IV no justifica el proceso de sustitución de santuarios parietales por mobiliares; y proponiendo abandonar el estilo IV reciente.

antiguo. Para el investigador la cuestión está en la interrelación del estilo con los estadios industriales. Esto le lleva a plantear una posible relación de cuevas decoradas con hábitats cercanos o con la misma ocupación del vestíbulo, aunque no haya pruebas directas de ello, y por ello siendo consciente de su subjetivismo. Por último considera que algunos grafismos de la figura de cabra muy evolucionados, con la representación en vista frontal o dorsal, de la galería Cartailhac de Niaux se podrían relacionar con representaciones semejantes de El Otero (Cantabria) y Ekain y más claramente en el arte mobiliar del Magdaleniense superior-final.

Este paralelo no es todo lo fuerte que sería de desear porque representaciones de cabra en vista frontal se han datado en 13.050 ± 150 B.P., bastón de El Pendo (Ox-A976) y azagaya de El Pendo también en el 10.800 ± 200 B.P. (Ox-A952), (Barandiarán, I. 1988b, 1989b y 1995, 48), autor que aboga por una continuidad del tema del Magdaleniense medio al final. Además, se han recopilado 25 documentos mobiliares con el tema de «cabeza de cabra estilizada, en perspectiva frontal», determinándose como convencionalismo de representación estilizado y con testimonios que comienzan en el Magdaleniense inicial, toman un cierto relieve en el superior y con especial frecuencia en el final (Corchón, M. S. 1986, 132-133).

En Francia, en los últimos años se ha reivindicado una datación en el Magdaleniense final para una serie de santuarios, como las tres cuevas del Magdaleniense avanzado en el N. de Périgord: Fronsac, La Croix y Font-Bargeix (Delluc, B.; Delluc, G. 1988/89, esta última también en Barrière, Cl.; Carcauzon, C. et Alii 1990). El principal problema es que no se ha podido demostrar fehacientemente su pertenencia a una fase cronológico-artefactual como el Magdaleniense VI, aportando pruebas directas. En La Croix se asocian signos y dos caballos, según los autores de estilo IV antiguo o Magdaleniense medio. Los rasgos novedosos serían la simplificación temática, en el caso de La Croix, ya que no aparece el bóvido. En Font-Bargeix se atestigua un yacimiento únicamente del Magdaleniense VI en la entrada, constando el repertorio gráfico de dos primeros animales muy incompletos (v. fig. 293, p. 485), el de la izquierda con cuarto trasero con cola larga, patas igualmente alargadas y línea dorsal con giba (?) que recuerda al bisonte final del santuario de Santimamiñe (v. fig. 243, p. 341) y a una de las figuras finales del de Altxerri (v. fig. 293, p. 485); les siguen 10 motivos vulvares y luego varios animales muy inconcretos y esquemáticos, entre ellos quizá un caballo, para acabar con otra serie de trazos; los animales en todo caso rudimentarios, aunque la escasa concreción anatómica se relaciona con la estrechez del lugar. En Fronsac se constatan grabados, en una tramo trazando siluetas femeninas, vulvas y falos, en otro con animales, bisonte y caballo a la entrada y al fondo y otros acéfalos intermedios.

Tanto en Fronsac como en Font-Bargeix nos encontramos con dos cuevas profundas, de acceso difícil, con la pareja bóvido/équido, acompañadas de numerosas representaciones humanas de tal manera que los animales se marginan. Estas figuraciones humanas permiten un interesante juego comparativo con yacimientos mobiliares y particularmente del Magdaleniense VI (Gönnersdorf, Andernach, Gare de Couze, La Roche de Birol, abri Murat, Fontalès...) y con la cueva decorada de Gouy (Seine-Maritime), o las de Comarque y Saint-Cirq. Esto lleva a considerar a los autores que se produce un momento final con diferencias en la elección del tema principal y en la organización del dispositivo kárstico «...avant la fin du Magdalénien, une période finale oú s'observent de petites grottes profondes à decor simplifié et miniaturisé avec des thèmes humaines predominantes». En el caso de Gouy, nos encontramos con figuras de pequeño tamaño, incompletas, signos y antropomorfos, encuadrables al final del Magdaleniense, caracterizado por una pluralidad de estilos (Barrière, Cl.; Carcauzon, C. et Alii 1990).

Algunos de estos elementos los observamos en los casos analizados por nosotros, aunque no creemos que todos deban estar presentes, por ejemplo el que se emplacen al final de la cueva habitada puede ser circunstancial. Sin embargo, el conjunto 3 de Santimamiñe y Sotarriza responden a ese planteamiento de colocarse al fondo, de la miniaturización del tamaño, de la simplificación temática. Aunque no se constatan las representaciones humanas ni signos relacionables. Parece que en la caracterización de esos santuarios finales se produce una indefinición en el tratamiento de los temas animales, que son los predominantes en los santuarios cantábricos, proyectándose, en estos últimos, la inconcreción anatómica de los mismos, la simplificación de las convenciones de modelado y la dificultad para la definición exacta de la especie (v. figs. 294 y 295, pp. 493 y 494). Las diferencias pueden deberse a una cierta variabilidad regional en el final del Magdaleniense, también relacionable con un cambio en los modos de vida de los grupos de cazadores.

Por otra parte, el hecho de que se acepte su datación en el Magdaleniense final no invalida la hipótesis planteada con anterioridad, puesto que si en el arte mobiliar constatamos obras muy desiguales incluso en el mismo colectivo presente en un yacimiento habrá que aceptar que puedan coexistir santuarios de muy distinto alcance artístico, sin que necesariamente los más sencillos tengan que ser más modernos, por más estilizados, ni relativamente más antiguos, por más realistas, sino coetáneos unos de los otros.

Podríamos hacer al respecto una comparación, sencilla. A pesar del análisis controvertido que hemos considerado anteriormente sobre la relación del vestíbulo de habitación con el santuario, nos preguntamos si no sería suficiente con comparar los niveles de habitación que muestran arte figurativo, genéricamente, con el propio santuario. Es decir, bastaría con asignar los conjuntos parietales de Ekain y Santimamiñe al Magdaleniense VI por el hecho de que en ambas cuevas los únicos restos figurativos realistas de animales se hayan encontrado en los niveles del Magdaleniense superior-final, aunque no se pueda establecer una relación directa por la sencilla razón de que en un arte variable como el Magdaleniense las posibilidades de encontrar representaciones de la misma especie resueltas de manera muy estrecha son muy pequeñas, considerando también que sólo hay una obra mobiliar en cada cueva con animales realistas para medio centenar de figuras parietales.

Algunas dataciones recientes efectuadas directamente sobre figuras de animales pueden permitir ciertas precisiones. En primer lugar porque en el Cantábrico observamos varias tradiciones técnico-estilísticas, entre las que constatamos con nitidez, la de los grabados exteriores profundos, las pinturas rojas y grabados con rellenos y trazo estriado de ciervas, los bicromos y las pinturas negras con rellenos. En segundo lugar, porque entre estas tradiciones hay algunas con posiciones relativas de interés, por ejemplo los bicromos sobre los grabados de ciervas (Tito Bustillo), incluso los bicromos después de las pinturas negras de relleno (Ekain).

En fin, el arte realista, formado por figuras proporcionadas, con detalles anatómicos y de pelaje, tiene su culminación tal como se observa en el arte mobiliar en el Magdaleniense VI. Esta articulación proyectada sobre el arte parietal parecería posibilitar la imposibilidad de datar o concretar paredes decoradas en el Magdaleniense IV, V o VI. Esto no es inconveniente para constatar en el Magdaleniense VI mismo o en la transición al Aziliense, obras distintas con un carácter novedoso: desproporciones, simplificaciones, abstracción generalizada. Aunque ambos tipos han coexistido globalmente, en diferentes yacimientos (y a nuestro juicio en la disposición espacial de las cuevas decoradas, como Santimamiñe, también), se ofrecen en una evolución, en la que parecen globalmente más modernas y estilizadas que las realistas. Este proceso de abstracción sería algo más que producto de la generalización y aumento de representaciones, propiciando un cambio profundo en las manifestaciones artísticas.

En **conclusión**, nuestra hipótesis es que el arte Magdaleniense debe ser considerado como un todo homogéneo, en donde se proyectan los Magdalenienses arqueológicos IV, V y VI, al menos (y por qué no el III, si situamos La Marche en la secuencia y aceptamos las modernas atribuciones de algunos yacimientos cantábricos a un Magdaleniense IV sin arpones). En este arte se realizan figuras de un acusado realismo que conviven con otras francamente esquemáticas y, a veces, incluso desafortunadas desde un punto de vista plástico. Esto es fruto de la eclosión del mismo, y podríamos, por un afán clasificatorio, dividir a las figuras en dos tendencias paralelas, la de los objetos producto de una actividad artesanal y la de aquellos que aún movidos la misma finalidad tienen una inspiración especial que los acerca al concepto de obra de arte. Al final de esta etapa se conservarían solamente ciertas figuraciones clasificables dentro de esa corriente de fondo.

Esto no quiere decir que no exista una evolución, como queda patente en el estudio de los santuarios parietales y de las obras mobiliares de ciertos yacimientos. Así, la articulación espacial de las representaciones en Santimamiñe lo demuestra, al margen de que haya figuras de desigual elaboración compartiendo un espacio, y lo mismo ocurre en ciertas cuevas del Quercy con niveles yuxtapuestos de épocas distintas. La cuestión está en la cronología del fenómeno. Si aceptamos que hay un proceso, esta etapa debería ser posterior a los últimos ecos del arte realista, que los tenemos datados en La Vache en el XI milenio a. C. Y por lo tanto se debería considerar del Magdaleniense terminal y transición al Aziliense. O bien podrían ser relativamente posteriores pero dentro del propio Magdaleniense VI.

5.3 UNA PROPUESTA CRONOLÓGICA

1) Cronologización del arte parietal y del arte mobiliar. En cuanto a la propuesta cronológica, la primera cuestión a reseñar es la imposibilidad, en el estado actual de la investigación arqueológica, de concretar de manera fidedigna obras de arte mobiliar de las etapas antiguas del Paleolítico superior en el Cantábrico. Con esto no pretendo negar su posible existencia pero sí es una traba sustancial para una articulación fidedigna del arte parietal de esos momentos y en este ámbito. Máxime cuando la evolución a lo largo del primer período del arte paleolítico es larga y los cambios iconográficos, como lo demuestran secuencias como la del Parpalló, de relativa escasa relevancia. La etapa antigua bien puede corresponder al Perigordiense y Gravetiense (y quizá Solutrense), aunque no hay paralelos mobiliares directos que lo demuestren (sí se constata en teoría un arte figurado parietal).

La etapa media sólo está con claridad documentada en el Magdaleniense inferior por lo que el Solutrense, salvo excepciones, se coloca de manera hipotética. Sería sin embargo razonable de acuerdo a para-

lelos con otras regiones, como la mediterránea, que tenga un desarrollo durante esa larga etapa. Tampoco se debería negar otras posibilidades. Por ejemplo, si aceptamos las semejanzas con la primera etapa no deberían descartarse la pertenencia de ambas a una sola, con lo que podría articularse el arte figurado en dos momentos, uno antiguo y otro moderno. En cuanto a la etapa más evolucionada, se caracteriza por la eclosión de manifestaciones. Por un lado, el arte realista es característico de los Magdalenienses IV, V y al menos parcialmente del VI, según la secuencia convencional y las obras mobiliares. Por otro, la estilización de representaciones parece datarse con seguridad en el mismo Magdaleniense VI y quizá en una etapa de transición entre el Magdaleniense VI y el Aziliense. No es posible precisar si en el Magdaleniense VI coexisten ambas tendencias o son diacrónicas, aunque esta segunda solución pudiera parecer más idónea.

a) La evaluación del proceso artístico en el Paleolítico mediante la cronología relativa. Para considerar esta cuestión debemos intentar la observación de un proceso en el contexto interno de uno o de varios yacimientos. Este proceso, en cuanto marca un lapso de tiempo, aunque relativo, nos puede mostrar que efectivamente existe una etapa final de disolución del arte realista. En esta etapa subsisten figuraciones que ya se habían realizado anteriormente, pero el proceso de disolución va hacia adelante. El peligro está en que hay una dificultad objetiva de proyectar secuencias particulares en una general, como se demuestra del estudio moderno de la secuenciación cultural del Paleolítico superior. Este proceso relativo sólo puede tener validez en la medida en que se proyectan en él dataciones absolutas que lo validen y en esta cuestión se está todavía empezando. En este aspecto de captar el cambio en un tiempo dado se manifiesta un cierto proceso al final del Paleolítico superior, marcado por elementos de continuidad y de discontinuidad. Se manifiesta en los siguientes aspectos: el enrarecimiento en los tipos formales, en la frecuencia y en la decoración de la industria ósea. El problema para evaluar la importancia de este cambio radica en calibrar los cambios que se hayan podido producir, por ejemplo en los tipos de materia prima, como la madera, este último, imposible de evaluar; al respecto es llamativo el arpón aziliense, que es desde todos los puntos de vista una continuación del mismo objeto del Magdaleniense superior, y que parecería reflejar la continuidad también de ciertos hábitos económicos y sociales. Debemos considerar también la vigencia temporal del llamado Magdaleniense IV, cuyo estilo artístico ha estado plenamente formulado, siendo por lo tanto una de las columnas vertebrales de la cronología estilística del arte parietal.

Para afinar en la justificación de los procesos no hay más remedio que utilizar yacimientos concretos donde estos procesos de cambio relativos y, quizá cortos en el tiempo, pueden ser datados claramente, mientras que la comparación entre yacimientos lejanos puede dar lugar a notables distorsiones. Por otra parte, las secuencias o procesos se pueden considerar en el marco de santuarios parietales, donde se constaten varias fases de elaboración, o de yacimientos arqueológicos. En cuanto a secuencias, hay que reconocer que algunas no son clarificadoras, como la de Duruthy, por la concreción exclusiva de las etapas con obras decoradas (Arambourou, J. et Alii 1978), lo que demuestra la dificultad de proyectar secuencias particulares en ámbitos generales. Otras, en cambio, en el Quercy, nos manifiestan una evolución, como ya hemos comentado. En cuanto al Cantábrico se observa un cierto proceso dentro del Aziliense en Los Azules, donde el nivel inmediatamente encima del Magdaleniense, nivel 5, ofrece el 50% de los arpones decorados (4 en total), mientras que en el nivel 3 encima del anterior (1ª mitad del IX milenio a. C.), donde se han recuperado más de 60 ejemplares ninguno tiene decoración (Fernández Tresguerres, J. 1992/93). En fin, este proceso puntualmente atestiguado en algunos yacimientos en cueva parece seguirse en el arte parietal, como ya hemos analizado, aunque los ritmos concretos no se pueden todavía establecer.

b) Cronología absoluta. Reconvertir el estilo en cronología supone reconocer elementos datados del arte parietal en el mobiliar y viceversa. Estas dataciones son directas o indirectas, siendo las indirectas de diversas clases, algunas verosímiles y otras no tanto. Las comparaciones entre mobiliar y parietal suponen un margen de incertidumbre ya que implican una escala entre los términos de la comparación desde lo probable a lo dudoso, cuyos límites no son desde luego precisos (385). Sin embargo hay ciertas manifestaciones que pueden ser manejadas con escaso margen de dudas. En primer lugar el estilo de las ciervas grabadas con rellenos atestiguables en el arte mobiliar y en el parietal. Las primeras tiene una datación directa de un omoplato grabado (14.480 ± 250 B.P.) y otra indirecta sobre un hueso del nivel magdaleniense (14.520 ± 260 B.P.), sobre Altamira ambas, que son contemporáneas y que muestran una cierta antigüedad del estilo antedicho encuadrable en el lapso 14.750/14.250 B.P., 2º y 3er. cuarto del XV milenio. Este estilo se infrapone al de bicromos en Tito Bustillo, donde existe una datación indirecta para el Gran Panel a cuenta de los restos de su pie, que teóricamente podrían corresponder a varios momentos a

(385) Indefinición que también se constata al proyectar dataciones absolutas del arte mobiliar sobre el parietal, que solo proporcionan una cronología relativa.

pesar de la unicidad de los mismos, encuadrable entre la 2ª mitad del XIV milenio y los dos primeros tercios del XIII milenio (13.500/12.300 B.P.) y para el nivel más moderno del yacimiento que encajaría en el segundo y tercer cuartos del XIV milenio (13.700/13.300 B.P.). Como se ve, estas últimas fechas son muy posteriores y, además, su relación directa con las obras bicromas no es tan evidente (386).

En Altamira coexisten obras yuxtapuestas a los bicromos consistentes también en ciervas grabadas, por lo que el estilo de los bicromos resulta de especial relevancia. En cuanto a la datación de tres figuras del techo, una monocroma y dos bicromas, el problema es que el lapso temporal de varias es muy grande por lo que las dataciones jalonan el XV y la 1ª mitad del XIV milenio (15.000/13.500 B.P.), aunque de esta última se podría prescindir. Si extrapolamos el caso de Altamira nos encontramos con una cierta contemporaneidad de los estilos de ciervas con estriados grabados (14.780/14.230 B.P.) y las pinturas bicromas (14.910/14.140 ó 13.560 B.P.), aun afinando las dataciones del techo y dejando de lado las más modernas. Con las dataciones de Altamira hay varios problemas que nacen del margen temporal, demasiado amplio para la etapa del Paleolítico donde nos encontramos, el Magdaleniense, pues la amplitud es de 1.500 años. Además, dos de las tres figuras tienen ese mismo lapso de tiempo. Se podrían desechar de las dataciones de dos de ellas las fechas más modernas, apoyándose en la mayor coherencia de las dos efectuadas sobre la tercera. Así, si desestimamos las dataciones más bajas sobre la base de aquella situada entre el 14.140/14.430 B.P., de las tres figuras la más homogénea, ya que las dos más altas de las otras dos dan un intervalo entre 14.210/ 14.910 B.P. Aceptando el margen de esa tercera figura y no las otras que dan un abanico más amplio los bicromos se colocarían en la 2ª mitad del XV milenio (14.520/14.070 B.P.). Si utilizamos esas fechas el estilo de ciervas con estriados quedaría ligeramente más antiguo, ocupando el 2º y el 3er. cuarto del XV milenio (14.750/14.250 B.P.). Por último, si usamos los valores centrales de las dos dataciones de cada figura el lapso temporal es más pequeño, 14.510/14.070 (13.760) B.P., reforzándose la modernidad de los bicromos frente a las ciervas con sombreados.

Pero si aceptamos las dataciones más modernas, junto con las de Tito Bustillo el estilo de los bicromos se moderniza notablemente y aseguraría la continuidad en el tiempo del mismo: 15.000/13.300 B.P. para los niveles 1c y 1c2, prácticamente contemporáneos del lapso del techo de Altamira (15.000/13.500 B.P.) y 13.420/12.360 B.P. para los restos bajo el panel, todavía más modernos; aunque en teoría estas dataciones deberían ser al menos contemporáneas de las superiores del nivel de entrada (y por ello debe ponerse en duda su veracidad). Otra cuestión es que la amplitud del margen temporal lo convierta en escasamente utilizable (ya que las dataciones nos dicen lo que a priori ya sabemos, que son magdalenienses). Por lo tanto en el estado actual de información, y según las dataciones absolutas, los estilos de ciervas grabadas con estriados de sombreado y los bicromos son contemporáneos a grosso modo, lo que no quiere decir que no sean dos fases sucesivas en el marco de cada cueva concreta. Además parecería vislumbrarse una cierta continuidad del estilo de los bicromos en el tiempo, lo que obligaría a no identificar los procedimientos técnicos con estilos y épocas concretas.

Si proyectamos ahora otras dataciones directas del arte parietal podemos considerar cuestiones de interés. En primer, lugar las de Niaux, para un estilo con figuras negras lineales y con un cierto número de detalles internos (que ya hemos expuesto no son muy numerosos), la datación de uno de los bisontes del «Salon Noir» en el 12.890 ± 160 B.P. (Gif-A91319) y en el 12.440 ± 190 B.P. (Gif-A91173), (Valladas, H. et Alii 1992), parecería asegurar una cierta contemporaneidad de un estilo pictórico con el Magdaleniense VI de la secuencia cultural para grabados con realismo y ciertos detalles internos, aunque la concreción anatómica se realice con la línea de contorno. En este punto conviene considerar en qué medida el estilo de figuras negras parietales es más antiguo. Otras figuras parietales, las de El Castillo (dos bisontes igualmente pintados en negro, aunque los procedimientos técnicos se discuten entre diferentes investigadores), (387), nos pueden ayudar a considerar esta cuestión, pues aparecen datadas en el 12.910 ± 180 B.P., en fechas relativamente más antiguas pero cercanas a las anteriores. Como se ve las fechas parietales jalonan el final del XIV milenio y sobre todo la primera mitad del XIII milenio B.P. Esto quiere decir que faltan fechas más recientes que deberán aparecer en cuanto proliferen los análisis.

En el arte mobiliar no hay obras pintadas paralelizables, excepto las genéricamente realistas ya

(386) En caso de corresponder con la elaboración de los bicromos modernizarían notablemente este estilo, un milenio.

(387) No se han contextualizado suficientemente las dataciones, puesto que no hay versiones de las obras datadas ni la crítica interna de las mismas respecto al resto del repertorio parietal y por ello no pueden ser consideradas con la suficiente riqueza de matices. Sobre las obras datadas se considera (Moure, J. A. 1995, 244): «Su aspecto general es técnica y estilísticamente próximo a los de Altamira, pero sólo uno conserva de manera evidente pintura roja en el interior. El resto aprovecha la coloración de varias manos negativas preexistentes...».

comentadas, pero sí una serie de grabados de bisontes que traducen directamente las convenciones que aparecen en esas cuevas pintadas en negro. Si consideramos el arte mueble tendremos que convenir que la situación dista mucho de estar resuelta, en principio porque se proyectan una multiplicidad de dataciones de ámbitos emparentables con obras mobiliares y parietales muy distintos. Hay que tener en cuenta también dos tipos de dataciones: 1) las indirectas, o del nivel en que se encuentran las obras mobiliares; 2) directas o sobre el propio objeto de arte mobiliar.

Tomando el tema del bisonte, estudiado expresamente en Santimamiñe, en obras comparables a las parietales, tenemos algunos ejemplos de interés. Así, la cabeza de bisonte de Enlène (Ariège), plenamente comparable a las de Isturitz (Sacchi, D. 1990, 21-22). Esta cueva tiene tres dataciones, en el 12.900 ± 140 B.P. («Salle du Fond», capa e), 13.400 ± 120 B.P. («Salle du Fond», capa e inf.) y 13.940 ± 250 B.P. («Salle des Morts», capa 3), en el Magdaleniense IV (388). En Las Caldas se ha recuperado un hueso hioides con sendas cabezas grabadas de bisonte por ambas caras asimilables en todo a las parietales ya comentadas en el nivel VII. Otro bisonte, de cuerpo entero y también asimilable al estilo antedicho se recuperó en un colgante de marfil del nivel VIIIb (Fortea, J.; Corchón, M. S. et Alii 1990, 240-241) (389). Existen sendas dataciones de los niveles VII, 12.860 ± 160 B.P. (Ly-3318) y VIII, 13.310 ± 200 B.P. (Ly-2936) (390) (op. cit., p. 222), calificados como Magdaleniense medio. Como se ve las dataciones de arte parietal y mobiliar corresponden relativamente en el tiempo, al margen de las atribuciones culturales. Las cuatro parietales de un mismo estilo oscilan entre el 12.440 ± 190 B.P. y el 13.060 ± 200 B.P., y las mobiliares son relativamente más antiguas, aun dentro de ese intervalo, pues llegan al 13.500, al oscilar entre el 12.860 ± 160 B.P. y el 13.310 ± 200 B.P. Las diferencias se pueden explicar porque la muestra comparada es muy pequeña. También podríamos considerar otra serie de obras relevantes para la cuestión de las representaciones realistas del Magdaleniense evolucionado, como la placa de Chaleux (Bélgica), yacimiento datado entre el 12.710 ± 150 y 12.990 ± 140 B.P., en el Magdaleniense superior (Otte, M. 1989); o la placa de Ekain (Deba, Gipuzkoa), aparecida en el nivel VIa, cuyo nivel inferior VIb (base) está datado en el 12.050 ± 190 B.P. (I-9240), (Altuna, J.; Merino, J. M. et Alii 1984, 44). De lo anterior parece deducirse que el arte realista tiene un desarrollo largo y alcanza momentos muy tardíos de la secuencia cultural, entre el 13.130 y el 11.860 B.P., para ciertas obras nombradas atribuidas al Magdaleniense VI, y que dentro de él los estilos parietales y mobiliares de figuras de bisontes con relleno a base de trazos cortos y modelado o línea de contorno igualmente con esos recursos encajan en un momento similar, entre el 13.500 y el 12.250 B.P.

En este punto conviene considerar las dataciones efectuadas en las pinturas bicromas de Altamira, porque los bicromos engarzan aparentemente dos momentos, uno de ciervas grabadas y pintadas anterior y otro posterior con las antedichas bicromas del Magdaleniense superior, tanto en Altamira como sobre todo en Tito Bustillo, para donde también hay dataciones. Las dataciones (6 sobre 3 figuras) de pinturas parietales de Altamira dan un abanico entre el 13.570 ± 190 B.P. (GiF-A91178) y el 14.710 ± 200 B.P. (GiF-A91254), aunque esta última podría sustituirse por otra, 14.410 ± 200 B.P. (GiF-A91249) más acorde con la serie restante. Teniendo en cuenta que en Tito Bustillo existe una serie en el yacimiento que se ha asimilado al panel principal del santuario, podemos traer a consideración las del yacimiento. En el nivel 1c y 1c2 existen tres dataciones entre el 13.520 ± 220 B.P. (I-8332) y el 14.930 ± 70 B.P. (Grn-12753), desechando una serie de cuatro que dan más antiguas que las precedentes aunque el nivel está por encima y también la datación del suelo contiguo al panel principal (González Sainz, C. 1994, 61). No se puede negar que la concordancia es manifiesta. Podemos también poner en relación las pinturas de grabados de ciervas (omoplatos y por comparación las situadas en las paredes, enfrente del panel policromo de Altamira, o debajo del panel de bicromos de Tito Bustillo) con las de bicromos de Altamira y Tito Bustillo, por la superposición relativa de los últimos sobre los primeros. El omoplato grabado está en el intervalo de los bicromos, 14.480 ± 250 B.P. y por ello, se puede concluir que las dos fases son de la misma época. Además el omoplato coincide con la datación del nivel del yacimiento atribuido al Magdaleniense inferior.

Esto obligaría a considerar que la tradición de bicromos es más antigua que la de pinturas negras de contorno con sombreados más menos desarrollados. Con ello se contradice la propuesta estilística trazada

(388) Parece corresponder con el nivel datado en el 13.940 ± 250 B. P. y representa bien el estilo de los bisontes realistas con modelado de pelaje (y que podría ser algo anterior en el arte mobiliar respecto al parietal).

(389) Los autores consideran que el bisonte tiene notables convenciones expresivas características de los santuarios parietales de Altamira, Pindal, Niaux y Trois-Frères.

(390) Existe una datación de la unidad superior, nivel III, en el 13.400 ± 150 B.P., Ly-2427) (Magdaleniense medio tardío), Corchón, M. S. 1990. En Corchón, M. S. 1994, 248-249, se emplea para datar la primera fase del Magdaleniense medio, niveles IX-VI, la datación de la fase siguiente (más moderno en la estratigrafía), niveles IV-III, 13.400 ± 150 B.P. y la fecha del nivel IV de El Juyo, 13.920 ± 240 B.P. (Magdaleniense inferior tardío), desechando las de los niveles VII (12.860 ± 160 B.P.) y VIII (13.310 ± 200 B.P.) por demasiado modernas.

con anterioridad y que venía determinada por la existencia de bicromos al final de una secuencia parietal interna a ciertas cuevas, con figuras grabadas de trazo múltiple y lineales en negro con ciertos modelados (caso de Tito Bustillo); o de bicromos sobre figuras negras con modelados internos (caso de Ekain). Esta cierta modernidad de los bicromos sobre figuras reales negras con rellenos o grabadas parecería observarse en Altamira y Le Portel, e igualmente en Fontanet, allí sobre grabados asimilables a los santuarios de pinturas negras. Por otra parte en Le Portel y Santimamiñe se asocia el grabado a la pintura en escasas figuras, al estilo de lo que usualmente aparece en los bicromos, como si el proceso no se hubiese llevado a cabo, es decir, fuesen relativamente más antiguas que Ekain y Tito Bustillo, por ejemplo. De lo anterior deducimos que la valoración estilística en clave cronológica tiene dos dificultades: 1) que los elementos o rasgos de modernidad dependen del valor de la interpretación personal que se hace en cada conjunto por parte de los decoradores, de tal manera que aunque el movimiento, por ejemplo, sea determinante de modernidad aparece en conjuntos relativamente antiguos, como el techo polícromo de Altamira o en Lascaux, si bien parcialmente; 2) que los elementos de antigüedad participan también de las mismas limitaciones; 3) que los estilos de figuras negras y de bicromos perduran largamente durante una gran parte del Magdaleniense proyectándose en cada cueva concreta de manera diversa (dependiendo de circunstancias no controlables de la comunidad que usó el enclave), sin que se pueda extrapolar nada de esa secuenciación relativa.

Desde luego se deben esperar nuevas dataciones que confirmen las realizadas, pues sólo la repetición de resultados en santuarios técnica y estilísticamente semejantes garantizan la validez de las mismas, pero estas parecen dibujar un panorama mucho más complicado, o si se quiere sencillo, por el que las tradiciones técnicas, temáticas y estilísticas se convierten en aleatorias, dependiendo de la manera peculiar en que se interpretan no sólo en cada región sino en cada cueva y por los personajes que las plasmaron en las paredes. Dicho de otra manera, el arte magdaleniense debería considerarse como un todo en el que a lo largo de una secuencia arqueológica Magdaleniense III a VI se realizan santuarios parietales empleando variedad de técnicas, que a menudo condicionan el estilo. Por ello, si esta reconstrucción que se entrevé es válida, bien podrían datarse santuarios de pinturas negras con rellenos a lo largo de todo el Magdaleniense del III al VI y lo mismo para santuarios con bicromos. Esto vendría desmentido por las evolucione internas de santuarios ya comentadas, pero estas evoluciones podrían explicarse en el marco de la propia experiencia del grupo que habitó una cueva, estando todas ellas en el campo de variabilidad del arte realista. Se podría considerar que ciertos rasgos son modernos en esta etapa, como el movimiento, pero si se aceptan las dataciones de Altamira y el encaje de Teyjat (Magdaleniense V) no parecería que hubiese que esperar al Magdaleniense VI para atestiguarlo armoniosamente asociado a las figuras de animales. Es posible, sin embargo que se pueda constatar una breve etapa final con un mayor proceso de estilización de las representaciones, tal como se venía realizando durante el Magdaleniense VI, correspondiendo a los primeros momentos del Aziliense.

2) Una hipótesis cronológica final. Si de los datos aportados con anterioridad intentamos afinar una cronología en las etapas más evolucionadas del arte paleolítico, siempre aceptando que todavía estos datos son escasos (391), podríamos proponer a manera de hipótesis (siendo conscientes de los riesgos que implica) la siguiente articulación:

A) El estilo de figuras de bisontes monocromas negras realistas, con detalles anatómicos de la línea de contorno, que se amplía según la zona anatómica del animal, modelado interno lineal y especialmente mediante trazos paralelos de pelaje, a veces también tintas planas localizadas. Este estilo se reconocería igualmente en santuarios con grabados del área pirenaica, como Fontanet, Trois-Frères, Marsoulas, cuyo interés está en que suponen un puente hacia el arte mobiliar de similares características, haciendo salvedad de posibles disfunciones temporales entre lo mobiliar y parietal que en todo caso habrá que demostrar. De acuerdo con los datos existentes este estilo se desarrollaría durante todo el XIV milenio y la primera mitad del XIII milenio, si incluimos en el lapso temporal las dotaciones extremas realizadas sobre Niaux, El Castillo y Covaciella, es decir 13.924-12.575 B.P.

Para ello hemos buscado la media de las dataciones efectuadas sobre distintas figuras de los citados santuarios. Previamente se puede justificar, de acuerdo con sus rasgos propios, que son contemporáneas (392), entre otros motivos porque el margen de contemporaneidad será en El Castillo de 268 años, en Niaux de 236 y en Covaciella de 92 años, que parece suficiente para la elaboración de figuras, en alguno de los casos casi idénticas. El interés de combinar las

(391) No tendremos en cuenta la geografía de los datos, que puede distorsionar los procesos culturales. Por contra, la amplitud de los períodos considerados y la relativa cercanía de casi todas las dataciones, del Cantábrico y Pirineos, garantiza la validez de este acercamiento cronológico.

(392) Obviamente debería realizarse un estudio interno de los conjuntos datados para que las dataciones tomen sentido pero esta cuestión sobrepasa los fines de esta investigación.

dataciones precisamente está en que los márgenes de las fechas se restringen notablemente y el lapso temporal se puede aplicar con mayor fiabilidad a la escala arqueológica o secuencial del arte paleolítico. Siguiendo algunas orientaciones metodológicas (Orton, Cl. 1988 y sobre todo Fernández Martínez, V. 1984), la media de las cuatro dataciones de Covaciella sería 13.876 ± 46 B.P., dando un margen de 13.922-13.830, que mejora sustancialmente el de las cuatro dataciones individualmente consideradas, 14.390-13.150 B.P. (lapso temporal de 1.240 años); en El Castillo, la media de dos dataciones sería de 12.977 ± 134 B.P., intervalo 13.111-12.843 (393) (mientras que si se toman en cuenta las dataciones individuales sería de 13.260-12.730 B.P., 530 años); y en Niaux, tomando para la misma un bisonte y un trazo asociado, si la hacemos de las dos dataciones del bisonte, lo que en sí parece todavía más fácilmente justificable, sería de 12.697 ± 122 B.P. (intervalo 12.819-12.575, que mejora el global de 13.020-12.250). Si tomamos en cuenta las dos del bisonte y el trazo asociado sería la media de 12.785 ± 104 B.P., intervalo 12.889-12.681 (mientras que el real es de 13.260-12.250). En Niaux hemos dejado aparte un bisonte datado porque su margen temporal queda fuera del abanico del otro bisonte, lo que indicaría que son independientes o si se quiere pertenecen a dos fases distintas. Además este bisonte se encuentra en otro grupo dentro del «Salon Noir» e individualmente (y quizá colectivamente si se analizan los rasgos del resto de figuras de sus inmediaciones) presenta una serie de rasgos estilísticos propios que le diferencian de los bisontes de las otras áreas del lugar (como por ejemplo, una simplificación general y la desproporción de las partes anatómicas). Si hacemos la media de las dos dataciones efectuadas en este bisonte obtenemos 13.806 ± 118 B.P., intervalo 13.924-13.688.

En conjunto por lo tanto las medias de todas estas dataciones tomadas en cada uno de los repertorios ofrecen un abanico temporal que va del 13.924 al 12.575 B.P., como he dicho el XIV milenio B.P. y la 1ª mitad del XIII milenio. Sin embargo, se ofrecen en fases distintas, con una primera de Covaciella y Niaux 1 (13.924-13.688), donde constatamos dos visiones diferenciadas de la figura del bisonte, una esquemática y otra más típica de las figuras incluidas en este estilo, en el primer cuarto del XIV milenio; y una segunda entre el 13.111 y el 12.575 B. P., El Castillo y Niaux 2, último cuarto del XIV milenio y 1ª mitad del XIII milenio. El vacío existente entre ambas se debería cubrir con otras cuevas con los mismos temas, si aceptamos que ambas fases se presentan en la misma cueva (Niaux) y por lo tanto que el vacío es puramente circunstancial, aplicando un «filtro tafonómico» (Bednarik, R. G. 1994a). Para profundizar en la cuestión deberíamos establecer si el estilo se puede atestiguar en momentos más antiguos y modernos.

Figuras realistas, algo más simplificadas, se han datado en Le Portel, con temas distintos (caballo), en el último tercio del XIII milenio (intervalo 12.305-12.055). Por otra parte, existen algunas representaciones mobiliares que trazan figuras realistas y con modelado a base de trazos cortos paralelos o incluso linealmente que se han datado en algunas cuevas entre ellas, las del yacimiento vecino a Niaux de La Vache, con sendas dataciones de las capas 2 y 4 en 12.540 ± 105 y 12.850 ± 60 B.P., intervalo 12.910-12.435 B.P., muy semejante al de Niaux, aunque algo más moderno (por lo que se podría aceptar la contemporaneidad de una parte del santuario parietal y de la cueva de habitación, tal como se ha formulado repetidamente apelando a criterios sencillos pero acertados (Nougier, L.-R.; Robert, R. 1969) y además llenando casi todo el tiempo que separaba este estilo de bisontes del de Le Portel. Por otra parte, se constata un arte mobiliar realista paralelo al de este parietal a comienzos del XIV milenio y primera mitad del XIII milenio B.P. (Chaleux, Bélgica, intervalo 13.130-12.560 B.P. (394).

El problema surge al considerar si en momentos posteriores se pueden encontrar obras decoradas realistas coexistiendo con obras más estilizadas o evolucionadas. Por ahora no es fácil de resolver esta cuestión, a causa de la precariedad de las dataciones, a menudo aisladas y por lo tanto sometidas a discusión. Por ejemplo, la plaqueta de Ekain, no es utilizable, dado que el subnivel a que pertenece no ha sido datado y sólo hay una fecha del subnivel inferior, que nos parece demasiado moderna, 12.050 ± 190 B.P. (12.240-11.860) y que en todo caso debería ser refrendada con otras dataciones del mismo subnivel y del superior. En efecto en la serie existente del nivel inferior, VII, hay 6 dataciones con amplio margen temporal, alguna claramente inutilizable (una del subnivel inferior es la más moderna de la serie) y varias inversiones, lo que debería propiciar el uso de una datación media de todas las del nivel o de sus

(393) La datación media de un arpón del yacimiento en 12.390 ± 130, intervalo 12.520-12.260, queda por debajo de la datación media de esas cuatro dataciones, por lo que no parecen corresponder.

(394) Hay 5 dataciones, 12.370 ± 170, 12.710 ± 150, 12.790 ± 100, 12.880 ± 100 y 12.990 ± 140 (V. V. A. A., Otte, M. dir., 1994). Para emplearlas con mayor precisión habría que conocer con exactitud su emplazamiento concreto, aunque en general encajan con claridad en la segunda mitad del XIII milenio.

diversos tramos y el estudio de la concordancia estadística entre ellas (395).

De esta etapa tenemos alguna obra estilizada como el caballo grabado de La Pila, datado en 12.200 ± 70 B.P., intervalo 12.270-12.130, en el último cuarto del XIII milenio que podría marcar la transición entre ambos estilos. Igualmente el cincel-retocador de Berroberria con ciervo y figuras esquemáticas de cuadrúpedo, con datación directa (Barandiarán, I. 1988b) en 11.900 ± 130 B.P., intervalo 12.030-11.770, muy coherente con otras dataciones del mismo nivel Magdaleniense final de 11.750 ± 300 B.P. y 11.600 ± 130 B.P. Ambos nos pueden presentar un periodo de transición entre el 12.270 y el 11.770 o bien el primer momento de la etapa siguiente. En esta etapa debe citarse también Las Monedas, cuyo estilo ha sido objeto de análisis en esta investigación, y que ha ofrecido una serie de 3 dataciones sobre dos animales (caballo 20 y cáprido 16) que ofrecen en bruto un lapso temporal de 12.280-11.510, último cuarto del XIII milenio y 1ª mitad del XII milenio (Moure, J. A.; González Sainz et Allii 1996, 312-315), algo más moderno que las dataciones anteriores y que entronca con claridad en la etapa siguiente, lo que concuerda con las numerosas novedades estilísticas del repertorio gráfico.

En conclusión, podríamos aceptar que el estilo se desarrolla al menos durante todo el XIII milenio también, sin que se pueda concretar totalmente el término del proceso, que podría llegar hasta el primer cuarto del XII milenio o bien hasta el último cuarto del XIII milenio. También es posible que haya una etapa de coexistencia más evidente de ambos estilos en ese margen señalado, a caballo entre los dos milenios.

Por otra parte deberíamos emplazar con mayor exactitud las **figuras estilísticamente más desarrolladas, simplificadas y distorsionadas** del final del Magdaleniense. Aun aceptando que coexistan en el Magdaleniense superior con las otras, hemos observado en estratigrafías parietales relativas, como la de Santimamiñe, que se distribuyen en un momento posterior, e igualmente en estratigrafías de diferentes yacimientos franceses. En el arte parietal estas figuras más evolucionadas parecen datarse en Le Portel (caballo) en el margen 11.750-11.450 B.P., segundo cuarto del XII milenio. Igualmente en Cueva Palomera (Ojo Guareña), con cinco dataciones, dos sobre animales evolucionados (cuyo estilo ya hemos comentado) y tres sobre antropomorfos asociados, ofreciendo el lapso bruto de las dos dataciones sobre animales 11.580-10.850, 2ª mitad del XII milenio-1er. cuarto del XI milenio (Corchón, M. S.; Valladas, H. et Alii 1996).

En el arte mobiliar hay obras homologables, desde el punto de vista del estilo, a las que ya nos hemos referido, en Sainte-Eulalie, nivel 1, con sendas dataciones cuya media es de 10.722 ± 166 B.P., intervalo 10.888-10.556, es decir, en el segundo cuarto del XI milenio (396). En conjunto, estas escasas dataciones dibujan un periodo o fase de estilización que podría abarcar el XII milenio y la primera mitad del XI milenio, es decir el intervalo que ofrecen las dataciones antedichas 11.750-10.556, y que podría denominarse «estilo V». Aunque esta etapa es imprecisa (se podría ampliar al margen 12.270-10.556) por la escasez de dataciones parecería un margen suficiente (1.194 años) para que se hayan rematado ciertos santuarios parietales, como la fase 4 de Santimamiñe y se hayan realizado añadidos puntuales a otros previamente existentes (Le Portel mismo). Esta etapa Magdaleniense final podría no culminar tampoco el proceso artístico parietal, puesto que hay figuras estilizadas mobiliares en la transición o ya en el Aziliense, que en un número notable de cuevas continúa la secuencia anterior Magdaleniense (397).

Si aceptamos que el estilo de bisontes y otros animales realistas se puede encuadrar entre las fechas de las dataciones citadas 13.924-12.055 B.P. (lapso de tiempo en el que se podrían encajar los diferentes santuarios) y a él le sigue otro de animales estilizados entre las fechas 11.750-10.556 B.P., quizá con una etapa de transición en 12.270-11.770 B.P., por dar las fechas que ofrecen las dataciones aunque entre ellas y la realidad exista una cierta disfunción, deberíamos buscar algunas referencias para determinar el comienzo de este estilo. Para ello tenemos que contrastar la cronología de una serie de obras mobiliares igualmente con bisontes realistas con detalles internos y por otra parte relacionar a los bisontes monocromos con los bicromos.

B) Esta última cuestión, la situación de **los bicromos o polícromos**, es muy relevante para la concreción de la secuencia por la relación que se establece con dos tradiciones que estructuran una parte sustancial de la secuencia del Cantábrico, las cuevas con

(395) Se han comentado en la primera parte de manera expresa. Por otra parte, otras dataciones, como la del bastón decorado de El Castillo también parecerían excesivamente modernas para ser utilizadas (10.310 ± 120 B.P.).

(396) Estas dataciones del XI milenio plantean todo tipo de problemas de adscripción cultural, que trascienden esta investigación, en la caracterización de culturas magdalenienses y azilienses. La fecha parece excesivamente moderna.

(397) El Aziliense ha sido datado en Rascaño (media de dos dataciones) en el 10.496 ± 84 B.P., intervalo 10.580-10.412, a mediados del XI milenio. En La Pila se data en 11.700 ± 70 B. P., 11.770-11.630. Por otra parte, para Sánchez Goñi, M. F. 1994, el tránsito del Magdaleniense final al Aziliense se produce entre el 10.750 y el 10.250 B. P., en el paso del Dryas III al Preboreal (10.300 B.P.). En cuanto a los Pirineos, en la «grotte-abri du Moulin» (Hautes Pyrénées), el Aziliense pirenaico clásico, nivel 6, está datado en el 10.770 ± 100 B.P. y colocado sobre un nivel Magdaleniense terminal, datado en el 11.320 ± 410 B.P. (Barbaza, M. 1996a y b).

ciervas rojas o grabadas y las de bisontes negros. Los bicromos se encuentran datados en Altamira directamente y en Tito Bustillo indirectamente. En el caso de El Castillo se ha expuesto que las pinturas parietales datadas ya comentadas representan bisontes bicromos (Lorblanchet, M. 1994), aunque la interpretación de mayor aceptación (398) los hace incluir entre los bisontes realistas negros (Valladas, H. et Alii 1992); precisándose más se ha considerado que los animales se superponen a una serie de manos rojas e incluso que del grupo donde se han tomada las muestras para datar el único que realmente parece bicromo es el no datado (Moure, J. A. 1995). Por ello los hemos incluido en ese grupo de bisontes monocromos. Existen también una serie de estratigrafías relativas en algunas cuevas, como en Ekain, donde forman parte los bicromos de una segunda fase después de la de figuras realistas en negro; y también en otras cuevas, donde son un pequeño reflejo dentro de un colectivo distinto, y aunque no se puede concretar el momento de su elaboración parecerían posteriores al grueso de las figuras ahí realizadas (Labastide, Marsoulas, Fontanet). Sin embargo, estas estratigrafías relativas no ayudan demasiado porque hemos determinado que las figuras negras realistas a las que se asocian (o los grabados paralelizables) se desarrollan en un lapso temporal muy amplio, los milenios XIV y XIII al menos (399).

Desgraciadamente sólo se puede situar con precisión Altamira, en cuyo techo polícromo se han datado tanto pinturas bicromas como monocromas asociadas, lo que en sí podría demostrar la contemporaneidad de ambos estilos. Realmente el lapso del bisonte monocromo 13.380-14.610 B.P. está incluido en el lapso de los otros dos bicromos 13.770-14.910 B.P.; pero si buscamos la media de las dos dataciones de cada representación nos encontramos con algunas diferencias. Así, la del bisonte monocromo es de 13.943 ± 138 B.P., intervalo 14.081-13.805, mientras que las de los otros bisontes es de 14.350 ± 92 B.P., intervalo 14.442-14.258. Es decir, que el monocromo parecería más moderno. En conjunto la media de todos los bisontes datados del techo es de 14.221 ± 82 B.P., intervalo 14.303-14.139 (mientras que el real tomando todas las dataciones sería 14.610-13.380), en el último tercio del XV milenio. Aceptando la media tendríamos una datación más antigua que las correspondientes a las de bisontes monocromos (donde incluiríamos también la del bisonte asociado al techo de polícromos de Altamira).

Los bicromos de Tito Bustillo se encuentran en una posición cronológica controvertida. Existen dataciones de las capas arqueológicas del vestíbulo y en ellas se han recuperado plaquetas decoradas que se han paralelizado con obras del gran panel, de acuerdo con recursos concretos de plasmación de modelado de los grabados y también por la constatación de temas específicos (Moure, J. A. 1982a). Y existen también dataciones debajo del panel bicromo de restos asociables inequívocamente al mismo e igualmente una fecha última ante quem como consecuencia del derrumbe y colmatación de la entrada de la cueva. Pero de vestíbulo y del pie del panel hay dos series, una con dataciones más modernas que la otra y la crítica debería afinar para determinar la validez de cada una de ellas, algo que trasciende esta investigación. De las dos series se ha tendido a dar más valor a la más moderna, aunque también se ha reivindicado la posibilidad de que sea factible la más antigua (Moure, J. A. 1995). En el caso del vestíbulo la crítica de las dataciones debe considerar que, realizadas sobre elementos de la misma localización, los resultados son dispares y que se han datado materiales distintos de diferentes contextos espaciales que entre ellos ofrecen diferencias notables. Así, carbones vegetales del suelo de piedras dan 14.250 ± 300 B.P. y 14.220 ± 180 B.P., mientras que las conchas de ese mismo emplazamiento proporcionan las fechas 15.180 ± 300 B.P. y 15.400 ± 300 B.P.; las medias respectivas serían 14.227 ± 154 B.P. (intervalo 14.382-14.073) y 15.290 ± 212 B.P. (intervalo 15.502-15.078). Esta última serie parecería demasiado antigua y por ello rechazable. En cuanto al intervalo 14.382-14.073 es semejante al intervalo medio de los bicromos de Altamira 14.303-14.139 y se incluye dentro del intervalo de la datación antigua del panel interior 14.649-14.011. Por esto cabría la tentación de tomar por contemporáneos los bicromos de Altamira y Tito Bustillo, correspondiendo a la segunda mitad del XV milenio, mientras que el estilo de los bisontes negros realistas parietales se encuadraría en los milenios XIV y XIII (y quizá el XV también, a partir de obras coexistentes con las polícromas).

En cuanto al panel decorado no solamente existe la dificultad de relacionar los objetos de su pie con el momento concreto de elaboración del panel, donde se constatan varias fases, sino también dos dataciones muy distantes, 14.340 ± 309 B.P. (CSIC-80) y 12.890 ± 530 B.P. (Ly-3476). La discusión sólo parece factible resolverla si se rechaza una de las dos. En caso de aceptar la más antigua su lapso temporal 14.649-14.011 se encontraría en el lapso real de todas las dataciones de Altamira (14.610-13.380), margen demasiado amplio desde luego; pero si tomamos la media de esas dataciones de Altamira (14.303-14.139 para los tres bisontes y 14.442-14.258 para los dos

(398) No hay un levantamiento de versiones actuales ni un estudio crítico de las pinturas datadas por lo que esta cuestión no queda resuelta.

(399) Esto propiciaría que se hayan podido intercalar con el resto de representaciones, siendo monocromas y bicromas contemporáneas en sentido amplio.

bicromos), se incluyen en la zona central del lapso de Tito Bustillo. El atractivo de aceptar su contemporaneidad es innegable. En caso de emplear la más moderna, el lapso temporal 13.420-12.360 se encuentra fuera del lapso que ofrecerían la media de las dos dataciones más modernas del nivel Ic del vestíbulo de entrada (13.659 ± 212 B.P., intervalo 13.907-13.483 B.P.), tocando solamente una punta del lapso de esas dataciones tomadas en conjunto, 14.170-13.220 B.P. Por ello, dado que entra en contradicción con las más modernas del vestíbulo, parece deducirse que la datación más moderna realizada debajo del panel decorado es demasiado moderna. Esto tampoco resolvería la cuestión a favor de la más antigua, ya que el margen entre ambas es excesivo. En conjunto no parece posible resolver la cuestión mientras no se contrasten las dataciones del vestíbulo de entrada de manera procesual y estratigráfica y se realice la crítica del conjunto desechando inequívocamente alguna de las series, aunque la hipótesis manejada de contemporaneidad de los bicromos sea muy atractiva.

Frente a esta interpretación si tomamos la media de las dos dataciones más modernas del nivel inferior 1c, que es de 13.695 ± 212 B.P. (intervalo 13.907-13.483), se modernizarían de manera notable los bicromos, haciéndolos paralelos durante la primera mitad del XIV milenio a las pinturas negras. Esta datación más moderna explicaría por qué en algunas cuevas en la estratigrafía horizontal de las paredes los bicromos se sitúan claramente después de las figuras realistas (Ekain) o se puede plantear fundadamente esa hipótesis (Marsoulas, Fontanet en este caso sobre grabados asimilables a las pinturas negras, Le Portel, en esta cueva sobre figuras más evolucionadas). Pero para complicar más el panorama hay una última datación del nivel 1c en 14.930 ± 70 B.P. (Grn-12753), intervalo 15.000-14.860 B.P. Si se aceptase esta datación el planteamiento anterior quedaría desvirtuado pero tendríamos que buscar una explicación a la estratigrafía horizontal atestiguada en las cavernas. Esta sólo podría venir dada por el hecho de una mayor antigüedad de los estilos de pinturas negras realistas. Pero como obviamente este no ha sido datado en las paredes deberíamos buscar entre las obras mobiliares.

C) Entre las obras de **bisontes realistas mobiliares** hay diferentes dataciones, siendo además algunas asociables a santuarios parietales. Las dos más antiguas corresponden al XV milenio, La Marche (14.280 ± 160 B.P. y Labastide (14.260 ± 440 B.P.), ambas ocupando la segunda mitad del XV milenio (y parte de la primera mitad) y por lo tanto siendo contemporáneas de las pinturas bicromas. Se da además la circunstancia de que en Labastide existen grabados parietales de bisontes y caballos asimilables en todo a las pinturas negras realistas de bisontes, además de los mobiliares, e incluso una pintura bicroma de bisonte. Esto llevaría a aceptar la contemporaneidad de ambos estilos, monocromo negro y bicromo. Por otra parte, el resto de dataciones jalonaría todo el XIV milenio, 14.040-12.760 B.P.; desde Enlène (Morts), cuya relación con Trois-Frères (donde se reflejan con claridad los temas de bisontes y caballos grabados realistas) parece manifiesta (dos dataciones en 13.940 ± 250 B.P. y 13.900 ± 120 B.P., Gif-4124 y Gif-6030 respectivamente, con una media de 13.932 ± 108 B.P., intervalo 14.040-13.824 B.P.); pasando por Fontanet, con grabados parietales en todo asimilables y también un bicromo (Ly-846, 13.810 ± 740 B.P.); y continuando en Enlène (Fond), (13.400 ± 120 B.P., Gif-5770), Mas-d'Azil (Droite) (sendas dataciones Gif-5679 y 5680, 13.400 ± 100 y 13.200 ± 100 B.P.), Espélugues (Locus 1) (Ly-1406, 13.170 ± 260 B.P.), Espèche 1 (Ly-1404, 13.060 ± 430 B.P.) y Enlène (Fond) (Gif-5321, 12.900 ± 140 B.P.), como se ve alguna de ellas abarcando ya el primer cuarto del XIII milenio.

D) Conclusión. Por todo ello observamos que la secuencia de santuarios de bisontes realistas parietales en negro debe ser una manifestación característica del Magdaleniense medio-superior, desarrollada durante los milenios XIV y 1ª mitad del XIII (14.081-12.575 B.P.), ampliable si incluimos los caballos asimilables a la segunda mitad del XIII milenio (lapso 12.305-12.055), (v. cuadros 40 y 41). Si proyectamos analogías mobiliares directamente relacionables con el tema del bisonte se extenderían estos santuarios a la segunda mitad del milenio XV, Magdaleniense inferior, y si añadimos las figuras realistas con otros temas ocuparían también la primera mitad del XIII milenio (400). En esta expresión cronológica se observa la continuidad del estilo magdaleniense al margen de la técnica o del soporte empleado.

En estas cuevas decoradas de bisontes monocromos confluyen un tema, una técnica y un modo de tratamiento plástico de la representación o de adecuación de los recursos (casos de El Pindal, El Castillo, Santimamiñe y Altxerri, en todos ellos la parte correspondiente). Este modo parece totalmente paralelo al de los santuarios con los mismos temas pero con grabados (Altxerri, Marsoulas, Fontanet, Trois-

(400) De la misma manera si tenemos en cuenta las dataciones de contextos estratigráficos paralelizables a algunas cuevas con esos temas decorados, aunque entre ellas no podemos tener la necesaria precisión, tanto por la diversidad de esos contextos como por la pluralidad de los santuarios asociados donde desconocemos sus diferentes partes. Esta secuencia encaja con la establecida en el yacimiento de Las Caldas (Corchón, M. S. 1995): Magdaleniense inferior, en el lapso temporal 15.165 ± 160 B.P./ 13.755 120 ± B.P. (niveles 13-11); Magdaleniense medio, en el intervalo 13.640 ± 150 B.P./ 13.400 ± 150 (niveles 8-4) ; con dificultades de definición entre el medio y superior, fechas 13.185 ± 155 B.P./ 12.960 ± 190 B.P. (niveles 3b-2); Magdaleniense superior, 12.595 ± 125 B.P. (nivel 1).

Atribución cultural	Magdal. III- IV-V	Magdal. VI	Aziliense
Estilo artístico	realismo	realismo estilización	estilización abstracción
Milenio B. P.	XV-XIV-XIII	2ª mitad XIII XII	XI X
Estilo de la secuencia artística	IV	IV V	V aziliense

Cuadro 40: Encaje cronológico de las corrientes estilísticas del Magdaleniense y Aziliense.

Frères, Labastide). Igualmente, se constata en ciertas cuevas con otros temas, particularmente de caballos, como Ekain. Discurre paralelamente a la secuencia de bisontes grabados realistas atestiguables en el arte mobiliar, datados entre la segunda mitad del XV milenio y el primer cuarto del XIII milenio B.P., y apelando a otros temas realistas en todo el milenio XIII. Y por último es igualmente paralela a los santuarios de bicromos o policromos (Altamira, Tito Bustillo, Ekain y puntualmente en Castillo, Fontanet, Marsoulas, Labastide), solamente datados por ahora en el último tercio del XV milenio, aunque a medida que se realicen otras dataciones se irá ampliando el abanico temporal, si es correcta la estratigrafía horizontal parietal determinada en las paredes de esas cuevas (401). Todos ellos son una muestra de la relativa variabilidad de fórmulas dentro de la cultura Magdaleniense, dentro también de una notable uniformidad temporal y espacial. Y por ello su articulación concreta es diferente según se constate cada proceso en una cueva o en otra, aunque pertenezcan todas a una misma etapa cultural y se puedan calificar de estrictamente «contemporáneas» (en sentido amplio).

3) Epílogo. Una proyección de futuro. El estudio realizado en esa serie de contextos decorados parietales pone de manifiesto la necesidad de trabajar la información partiendo de las hipótesis elaboradas en esta investigación en una serie de vías independientes: 1) en el estudio por medio de pigmentos de restos modestos localizados, particularmente de los desestructurados (pictóricos especialmente, sobre todo abundantes en Santimamiñe y Areatza) resolviendo previamente su interés histórico, lo que supone la proyección de un programa de análisis de pigmentos; 2) la confrontación de estudios de pigmentos para enriquecer el conocimiento del proceso técnico entre las diversas fases planteadas en las cuevas de Areatza y sobre todo Santimamiñe; 3) la datación absoluta de testimonios de las distintas fases consideradas en la

Milenio B. P.	XV	XIV	XIII	XII	XI
Realistas mobiliares	••→→→	→→→→	→→→→	→	
Monocromas realistas parietales (402)	••→→••	••••→→	→→→→	→	
Bicromas parietales	••••→••	••••••••	????		
Estilizadas parietales y mobiliares			→	→→→→	→→

Cuadro 41: Hipótesis sobre la evolución de los estilos de animales durante el Magdaleniense y Aziliense (→, datación C14, con 250 años de duración; ••, proyección teórica por comparación estilística y secuencias relativas, con 250 años de duración).

(401) Si se acepta la cronología moderna de Tito Bustillo, quedaría justificado este estilo en el XIV milenio, al menos.

(402) Se incluye aquí, con todo tipo de reservas, la datación del caballo monocromo de Ekain en el 14.670-14.210, discutida anteriormente.

investigación, particularmente para Santimamiñe; 4) la determinación de objetos y elementos del contexto de uso o ritual de cada cueva y especialmente de Benta Laperra, a la par que los posibles testimonios de útiles pueden mostrar información sobre la técnica de elaboración y los utensilios asociados; 5) la culminación de los repertorios fotográficos levantados, en fotografía infrarroja, ultravioleta y macrofotografía, que en lo aplicado han proporcionado una notable cantidad de información, en lo referente a los procesos de plasmación técnico-formal de las representaciones; 6) la profundización en los estudios de los contextos físicos de las cuevas con objeto de evaluar las alteraciones y pérdidas y propiciar su conservación. Una parte de estas, en forma de proyectos de investigación, ya está planteada a las instituciones encargadas de su conservación y promoción y debería ser la natural continuidad de esta investigación.

PARTE 4ª

BIBLIOGRAFÍA

ABREVIATURAS DE REVISTAS Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS Y SERIADAS

En el caso de revistas o publicaciones periódicas (colecciones,...) repetidas múltiples veces se ha reducido el nombre a una abreviatura y se ofrece por ello a continuación el listado de todas las abreviaturas. Si la cita es única se concreta en ella el título y lugar de edición. En la elaboración de esta lista se ha utilizado como guía para completar la información el artículo de Mariezkurrena, C.; Mariezkurrena, K. 1992. El repertorio de abreviaturas es el siguiente:

* **A. E. A.**, Archivo Español de Arquelogía. C.S.I.C., Madrid.
* **A. E. F.**, Anuario de Eusko Folklore. Laboratorio de Etnología de Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos. Vitoria.
* **A. E.**, Arqueología Espacial. Colegio Universitario de Teruel.
* **A. I. P. H.**, Archives de l'Institut de Paléontologie Humaine. Paris.
* **Alm.**, Almansor. Câmara Municipal de Montemor-o-Novo, Portugal.
* **Alt.**, Altamira. Centro de Estudios Montañeses. Diputación Regional de Cantabria-C.S.I.C., Santander.
* **Amp.**, Ampurias. Desde el año 19 Empuries. Museo Arqueológico, Barcelona.
* **A. N.**, Antiquités Nationales. Musée des Antiquités Nationales. Saint-Germain-en-Laye, France.
* **Ant.**, Antiquity. Antiquity Publications Ltd. and Oxford University Press.
* **A. P.**, Ars Praehistorica, Anuario Internacional de Arte Prehistórico. Editorial Ausa, Sabadell (Barcelona).
* **Arqu.**, Arquenas. Investigación y Ciencias de la Naturaleza. Colectivo para la Ampliación de Estudios de Arqueología y Prehistoria, Grupo de Espeleología e Investigaciones Subterráneas Carballo/Raba. Santander.
* **A. P. L.**, Archivo de Prehistoria Levantina. Diputación de Valencia.
* **A. R. A.**, Annual Review of Anthropology. Stanford University, University of California, Rice University.
* **B. A. P.**, Bajo Aragón Prehistoria. Grupo Cultural Caspolino, Caspe (Zaragoza).
* **B. A. R.** International Series. Oxford, England.
* **B. C. E.**, Boletín Cántabro de Espeleología. Federación Cántabra de Espeleología, Santander.
* **B. I. D. E. A.**, Boletín del Instituto de Estudios Asturianos. Diputación Provincial, Oviedo.
* **B. M. A. N.**, Boletín del Museo Arqueológico Nacional. Madrid.
* **B. S. A. A.**, Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Universidad de Valladolid.
* **B. S. P. F.**, Bulletin de la Société Préhistorique Française. Paris, France.
* **B. S. R. B. A. P.**, Bulletin de la Société Royale Belge d'Anthroplogie et de Préhistoire. Bruxelles.
* **B. P. H.**, Biblioteca Praehistorica Hispana. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
* **B. I. A. U. L.**, Bulletin of the Institute of Archaeology of University of London.
* **C. A.**, Current Anthropology, University of Chicago, Illinois. United States.
* **C. A. D.**, Cuadernos de Arqueología de Deusto. Universidad de Deusto, Bilbao.
* **Caes.**, Caesasaugusta. Institución Fernando el Católico. Zaragoza.
* **C. I. M. A.**, Centro de Investigación y Museo de Altamira. Ministerio de Cultura, Madrid. Desde 1994 Museo y Centro de Investigación de Altamira, Santillana del Mar (Cantabria).
* **C. Q.**, Cahiers du Quaternaire. Paris: C. N. R. S.
* **C. N. A.**, Congreso Nacional de Arqueología (Congreso Arqueológico Nacional). Zaragoza.
* **Compl.**, Complutum. Universidad Complutense. Madrid.
* **C. P. A. C.**, Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses. Diputación provincial de Castellón.
* **C. P. A. U. A. M.**, Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de Universidad Autónoma de Madrid.

* **C. P. F.**, Congrès Préhistorique de France. Société Préhistorique Française. Paris.
* **C. S. P. A.**, Cuadernos de Sección Prehistoria-Arqueología. Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, San Sebastián-Donostia.
* **E. A. A.**, Estudios de Arqueología Alavesa. Instituto Alavés de Arqueología, Vitoria-Gasteiz.
* **E. A. Ast.**, Excavaciones arqueológicas en Asturias. Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias.
* **E. A. E.**, Excavaciones Arqueológicas en España. Ministerio de Cultura, Madrid.
* **E. R. A. U. L.**, Études et Recherches Archéologiques de l'Université de Liège. Belgique.
* **E. T. F.**, Espacio, Tiempo y Forma (Serie I, Pehistoria-Arqueología). U. N. E. D., Madrid.
* **Fér.**, Férvedes. Museo de Prehistoria e Arqueoloxía de Villalba, Lugo.
* **G. P.**, Gallia Préhistoire. Centre National de la Recherche Scientifique, Paris.
* **Gall.**, Gallaecia. Universidade de Santiago de Compostela.
* **I. N. O. R. A.**, International Newsletter on Rock Art.
* **I. P. E. K.**, Anuario de Arte Prehistórico y Etnográfico. Berlin.
* **Kob.**, Kobie. Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao.
* **L'Ant.**, L'Anthropologie. Institut de Paléontologie Humaine, Paris.
* **M. A.**, Monografías Arqueológicas. Asociación Cántabra para la Defensa del Patrimonio Subterráneo, Santander.
* **M.A.N.**, The Journal of the Anthropological Institute. London.
* **Mun.**, Munibe. Sociedad de Ciencias Aranzadi, San Sebastián-Donostia.
* **N. A. H.**, Noticiario Arqueológico Hispánico. Ministerio de Cultura, Madrid.
* **Nat.**, Nature. International Weekly Journal of Science. Macmillan Magazines Ltd., London.
* **O. J. A.**, Oxford Journal of Archaeology.
* **P. A.**, Préhistoire Ariègeoise. Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège, Tarascon, France. Hasta 1969 Préhistoire et Speleologie ariègeoises.
* **Pal.**, Paleo. Societé des Amis du Musée National de Préhistoire et de la Recherche Archéologique. Les Eyzies, France.
* **P. P. S.**, Proceedings of the Prehistoric Society. University College London, Institute of Archaeology.
* **Pyr.**, Pyrenae. Universidad de Barcelona.
* **P. V.**, Príncipe de Viana. Gobierno de Navarra.
* **Qüar.**, Qüartar. Jahrbuch für Erforschung des Eiszeitalters und der Steinzeit. Bonn.
* **Quat.**, Quaternaire. Association Française pour l'Étude du Quaternaire. Paris.
* **R. A.** Revista de Arqueología. Zugarto Ediciones S. A., Madrid.
* **Rech.**, La Recherche.
* **R. L.**, Revue du Louvre. Paris.
* **Sag.**, Saguntum-P. L. A. V. Universitat de Valencia.
* **Sai.**, Saitabi. Universidad de Valencia.
* **Saut.**, Sautuola. Museo Regional de Prehistoria y Arqueología, Santander.
* **T. A. N.**, Trabajos de Arqueología Navarra. Gobierno de Navarra, Pamplona.
* **T. P.**, Trabajos de Prehistoria. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
* **T. I. A. P.**, Travaux de l'Institut d'Art Préhistorique. Université de Toulouse-Le Mirail.
* **Vel.**, Veleia. Universidad del País Vasco, Vitoria-Gasteiz.
* **W. A.**, World Archaelogy. Routledge & Kegan Paul Ltd., London.
* **Zeph.**, Zephyrus. Universidad de Salamanca.

CITAS BIBLIOGRÁFICAS

Nota previa sobre la organización bibliográfica. En el caso de que el mismo autor posea varios capítulos de una misma obra, que puedan ser considerados partes de la misma más que artículos diferenciados, se han citado todos los apartados en la misma cita bibliográfica, concretando el título de cada parte y las páginas correspondientes, lo que simplifica las citas dentro del texto y evita posibles equívocos. En el caso de artículos dentro de obras colectivas aparecen citados mediante el título de la obra, usualmente abreviado, y las páginas correspondientes, en cuyo caso hay que buscar la referencia completa en la enumeración cronológica de las obras dentro del apartado de V. V. A. A. Por último, algunos artículos muy breves se incorporan en la cita general de la obra colectiva, con objeto de no hacer mucho más prolija la relación bibliográfica. Debe señalarse también que se han podido intercalar errores por efecto de las contradicciones existentes en las propias publicaciones. Así, por ejemplo, *Santander Symposium* figura publicada en 1972, pero tiene depósito legal de 1973 (se cita con esta fecha); de la misma manera, *Complutum 5* con las fechas 1994 (con la que se cita) y 1995, respectivamente, entre otros casos.

Abadie, M.; Galofré, M.

1986 Le bison dans l'art pariétal préhistorique en France. **T. I. A. P.** 28, 7-41.

Abramova, Z.

1984 Les corrélations entre l'art et la faune dans le Paléolithique de la Plaine russe. En: La contribution..., 333-342.

1990 Bases objectives de la chronologie de l'art mobilier paléolithique en Sibérie. En: L'Art des objets..., 1, 143-153.

1995 L'Art paléolithique d'Europe orientale et de Sibérie. Grenoble: Ed. J. Millon, 367 pp.

A. C. D. P. S. (Asociación Cántabra para la Defensa del Patrimonio Subterráneo)

1986 Las cuevas con arte paleolítico en Cantabria. **M. A.** 2, 113 pp.

Airvaux, J.; Chollet, A.; Pradel, L.; Roussot, A.

1983 La plaquette gravée du Périgordien supérieur de l'abri Laraux, commune de Lussac-les-Châteaux (Vienne). Nouvelle lecture et comparations. **B. S. P. F.** 80, 235-246.

Albrecht, G.

1989a Remarques sur le Magdalénien du sud-ouest de l'Allemagne. En: Le Magdalénien en Europe..., 53-59.

1989b Objetos del arte magdaleniense. En: Los comienzos del Arte en Europa Central, 45-53.

Alcalde Del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L.

1912 Les cavernes de la Région Cantabrique (Espagne). Mónaco: Imp. A. Chene, 265 pp.

Allain, J.

1979 L'industrie lithique et osseuse de Lascaux. En: Leroi-Gourhan, Arl.; Allain, J. et Alii 1979, 87-120.

1989 La fin du Paléolithique supérieur en région Centre. En: Le Magdalénien en Europe..., 193-214.

Allain, J.; Rigaud, A.

1986 Décor et fonction, quelques exemples tirés du Magdalénien. **L'Ant.** 90, 713-738.

Almagro Basch, M.

1973 Las pinturas y grabados rupestres de la cueva de Chufín, Riclones (Santander). **T. P.** 30, 9-68.

1976 Los omóplatos decorados de la cueva de «El Castillo»: Puente Viesgo. **T. P.** 33, 9-112.

1977 Cueva de Chufín (Santander). **I. P. E. K.** 24, 18-21 + 4 láms.

1981 Los grabados de trazo múltiple en el arte cuaternario español. En: Altamira Symposium, 27-70.

Almagro Basch, M.; Cabrera, V.; Bernaldo De Quirós, F.

1976 Excavaciones en la cueva de Chufín. Riclones (Santander). **N. A. H.** 5, 107-112.

1977 Nuevos hallazgos de arte rupestre en Cueva Chufín. Riclones (Santander). **T. P.** 34, 9-29.

Almagro Basch, M.; García Guinea, M. A.; Berenguer, M.

1973 La época de las pinturas y esculturas cuaternarias polícromas en relación con los yacimientos: revalorización del Magdaleniense III. En: Santander Symposium, 467-474.

Almagro Gorbea, M.

1971 La cueva del Niño (Albacete) y la cueva de la Griega (Segovia). Dos yacimientos de arte rupestre recientemente descubiertos en la Península Ibérica. **T. P.** 28, 9-62.

1973a Descubrimiento de una cueva con arte rupestre paleolítico en la provincia de Albacete. En: Sant. Symp. 499-502.

1973b La cueva del Niño (Ayna, prov. Albacete, España), un yacimiento con representaciones de arte rupestre de estilo paleolítico y levantino. **I. P. E. K.** 23, 10-24 + 4 láms.

Alonso Del Real, C.
1975 Intento de una iconología del arte prehistórico. En: Primeras Jornadas de Metodología..., 93-100.
Alonso Silió, R.
1982 El modelado interior en los grabados rupestres del Norte de la Península Ibérica. **A. P.** 1, 143-190.
1986 El modelado interior de los grabados rupestres paleolíticos del Norte de la Península. **C. I. M. A.** 15, 133-214.
Alteirac, A.; Bahn, P. G.
1982 Prémieres datations radiocarbone du Magdalénien moyen du Mas-D'Azil (Ariège). **P. A.** 37, 107-110.
Alteirac, A.; Vialou, D.; Vilhena-Vialou, A.
1980 La Grotte du Mas-D'Azil. Le réseau orné inférieur. **P. A.** 35, 15-76.
Altuna, J.
1966 Mamíferos de clima frío en los yacimientos prehistóricos del País Vasco. En: IV Symp. de Preh. Penin., 99-105.
1971 El reno en el Würm de la Península Ibérica. **Mun.** 23, 71-90.
1972 Fauna de mamíferos de los yacimientos prehistóricos de Guipúzcoa. **Mun.** 24, 1-465.
1978 Arte prehistórico. En: Euskaldunak. La etnia vasca, 1, 17-32. San Sebastián: Etor.
1979 La faune des ongulés du Tardiglaciaire en Pays Basque et dans le reste de la région cantabrique. En: La Fin des Temps Glaciaires en Europe, 1, 85-96.
1982 Bases de subsistencia en los poblados del yacimiento de Ekain a lo largo de su ocupación. **C. S. P. A.** 1, 33-42.
1990 La caza de herbívoros durante el Paleolítico y Mesolítico del País Vaco. **Mun.** 42, 229-240.
1992a El medio ambiente durante el Pleistoceno superior en la región cantábrica con referencia especial a sus faunas de mamíferos. **Mun.** 44, 13-29.
1992b Asociaciones de macromamíferos del Pleistoceno superior en el Pirineo Occidental y el Cantábrico. En: The Late Quaternary..., 15-28.
1994a La relación fauna consumida-fauna representada en el Paleolítico superior. **Compl.** 5, 303-311.
1994b El perro en los yacimientos arqueológicos del Norte de la Península Ibérica. **C. I. M. A.** 17, 159-162.
1994c Los macromamíferos durante el Solutrense de la Península Ibérica. **Fér.**, 1, 47-55.
1995 Faunas de mamíferos y cambios ambientales durante el tardiglacial cantábrico. En: El final del Paleolítico..., 77-117.
1996 Hallazgo de dos nuevos bisontes en la cueva de Altxerri (Aia, País Vasco). **Mun.** 48, 7-12.
Altuna, J.; Apellániz, J. M.
1976 Las figuras rupestres paleolíticas de la cueva de Altxerri (Guipúzcoa). **Mun.** 28, 1-242.
1978 Las figuras rupestres de la cueva de Ekain, (Deva, Guipúzcoa). **Mun.** 30, 1-151.
Altuna, J.; Apellániz, J. M.; Barandiarán, I.
1992 Estudio de las pinturas de Zubialde (Alava). Resumen de los resultados. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Alava, 80 pp. + 1 plano.
Altuna. J.; Baldeon, A.; Mariezkurrena, K.
1984 Dépots rituels magadaléniens de la Grotte d'Erralla (Pays Basque). **Mun.** 36, 3-10.
Altuna, J.; Baldeon, A.; Mariezkurrena, K. et Alii
1985 Cazadores magdalenienses en Erralla (Cestona, País Vasco). **Mun.** 37, 1-206 pp.
1990 La cueva de Amalda (Zestoa, País Vasco). Ocupaciones paleolíticas y epipaleolíticas. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 176 pp + 4 láms.
Altuna, J.; Mariezkurrena, K. et Alii
1982 Carta Arqueológica de Guipúzcoa. **Mun.** 34, 1-242 pp. + 17 mapas.
Altuna, M.; Merino, J. M. et Alii
1984 El yacimiento prehistórico de la cueva de Ekain (Deva, Guipúzcoa). San Sebastián: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 351 pp.
Altuna, J.; Straus, L. G.
1976 The Solutrean of Altamira: the artifactual and faunal evidence. **Zeph.** 26/28, 175-182.
Ambert, P.
1972 Le mammouth de l'Aldène. **P. A.** 27, 59-72.
Anati, E.
1981 Arte rupestre: conservazione e comprensione. **Caes.** 53/54, 139-147.
1986 Etat de la recherche sur l'art rupestre: rapport mondial. **L'Ant.** 90, 783-800.

1986/87 L'Arte dei Popoli Cacciatori. **B. A. P.** 7/8, 399-406.

1989 Les origines de l'art et la formation de l'esprit humain. Paris: A. Michel, 255 pp.

Andrieux, C.

1977 Etude du climat des cavités naturelles dans les roches calcaires (Grotte de Niaux, Ariège). **G. P.** 20, 301-322.

1979 Problèmes soulevés par l'action des circulations d'eau et d'air sur le climat des cavités souterrains dans les massifs karstiques. En: La Fin des Temps Glaciaires..., 1, 127-140.

Aparicio, J.

1977 Incisiones rupestres fusiformes en la cuenca del Mediterráneo Occidental. **T. P.** 34, 313-326.

1979 Grabados fusiformes en la cuenca del Mediterráneo Occidental: Extensión, Características, Significado y Cronología. **Qüar.** 29/30, 133-138.

1981 Nueva pieza de arte mobiliar parpallense. **A. P. L.** 16, 39-58.

1989 El Paleomesolítico valenciano. **C. N. A.** 19, 79-105.

1990 Chronologie de l'art mobilier paléolithique dans l'Espagne méditerranéenne. En: L'Art des objets..., 1, 101-119.

Aparicio, J.; San Valero, J.

1983 El primer arte valenciano. I. El arte parpallonés. Valencia: Asociación Cultural Valencia-2000, 100 pp.

Apellániz, J. M.

1971 El Mesolítico de la cueva de Tarrerón y su datación por el C14. **Mun.** 23, 91-104.

1974 Excavaciones sobre el Mesolítico de Vizcaya en los años de 1972 y 1973, y el arte rupestre de Arenaza I. Cuevas de Arenaza I (Galdames) y abrigo de Kobeaga II (Ispaster). **Kob.** 5, 31-33.

1977 Las campañas (IV y V) de excavaciones en la cueva de Arenaza I (S. Pedro de Galdames, Vizcaya), años de 1975 y 1976. **Kob.** 7, 43-44.

1978 Avance a la Memoria de la VI Campaña de excavaciones arqueológicas en la cueva de Arenaza I (S. Pedro de Galdames, Vizcaya), año 1977. **Kob.** 8, 113-114.

1980a El método de determinación de autor y su aplicación a los santuarios paleolíticos del País Vasco. **Zeph.** 30/31, 15-22.

1980b El arte mueble como punto de partida para establecer criterios objetivos de autoría. Los rodetes de Laugerie-Basse. **Mun.** 32, 335-341.

1981 El método de determinación de autor en el Cantábrico. Los grabadores de Llonín. En: Altam. Symp.,73-82.

1982 El arte prehistórico del País Vasco y sus vecinos. Bilbao: Descleée de Brouwer, 227 pp.

1983 El autor de los bisontes tumbados del techo de los policromos de Altamira. En: Homenaje al profesor Martín Almagro Basch, 1, 273-280.

1983/84 Los équidos de la cueva de La Griega y el criterio de autoría según G. Sauvet. **A. P.** 3/4, 259-260.

1984 L'auteur des grands taureaux de Lascaux et ses successeurs. **L'Ant.** 88, 539-561.

1986 Análisis de la variación formal y la autoría en la iconografía mueble del Magdaleniense antiguo de Bolinkoba (Vizcaya). **Mun.** 38, 39-59.

1987 Aplicación de técnicas estadísticas al análisis iconográfico y al método de determinación de autor. **Mun.** 39, 39-60.

1988a La plaquette à chevaux hypertrophiques de Lumentxa (Bizcaye) et les styles du Magdalénien superior/final dans le Pays Basque. **Mun.** 40, 9-14.

1988b La cabeza de felino del Magdaleniense superior/final de Atxeta (Forua, Vizcaya). **Mun.** 40, 3-7.

1989 Analyse de la rectification comme mécanisme de la méthode de determination d'auteur dans l'iconographie paléolitique. Les graveurs de la plaquette du Magdalénien VI d'Ekaïn (Deva, Guipuzcoa, Pays Basque, Espagne). **L'Ant.** 93, 463-474.

1990a Modèle d'analyse d'une école dans l'iconographie mobilière paléolithique: l'école des graveurs de chevaux hypertrophiés de La Madeleine. En: L'Art des objets au Paléolithique, 2, 105-137.

1990b El arte prehistórico del País Vasco: situación actual y crítica de la investigación. **Mun.** 42, 75-80.

1991 Modelo de análisis de la autoría en el arte figurativo del Paleolítico. **C. A. D.** 13, 189 pp.

1992 Modele d'analyse d'un auteur de représentations d'animaux de différents spèces: le tube de Torre (Pays Basque, Espagne). **L'Ant.** 96, 453-471.

1994 Análisis de la semejanza y desemejanza entre las obras de un mismo autor y las de autores distintos en los grabadores de cabezas de bisonte del nivel VI (Magdaleniense IV) de Isturitz. **C. I. M. A.** 17, 301-310.

1995 El análisis de la autoría y la autentificación de las pinturas de Zubialde (Alava). Bilbao: Univ. de Deusto, 158 pp.

Apellániz, J. M.; Altuna, J.

1975 Excavaciones en la cueva de Arenaza I (San Pedro de Galdames, Vizcaya). Primera Campaña, 1972. Neolítico y Mesolítico final. Memoria de la II campaña de excavaciones arqueológicas en la cueva de Arenaza I (San Pedro de Galdames, Vizcaya). Memoria de la III campaña de excavaciones arqueológicas en la cueva de Arenaza I (San Pedro de Galdames, Vizcaya). **N. A. H.** 4, 123-154 + 2 láms., 157-181 y 185-197 + 1 lám., respect.

Arambourou, R. et Alii <Delpech, F.; Evin, J.; Laurent, P.; Paquereau, M. M.; Schvoerer, M.; Thibault, C.>

1978 Le gisement préhistorique de Duruthy à Sorde-L'Abbaye (Landes). Bilan des recherches de 1958 à 1975. Paris: Societé Préhistorique Française 13, 158 pp.

Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.

1927 Nuevos hallazgos del arte magdaleniense en Vizcaya. **A. E. F.** 7, 3-6 <y en Obras Completas 10, 127-134>.

1934 Contribución al estudio del arte mobiliar magdaleniense del País Vasco. **A. E. F.** 14, 213-215 <y en Obras Completas 11, 199-211>.

Aranzadi, T.; Barandiarán, J. M.; Eguren, E.

1925 Exploraciones en la caverna de Santimamiñe, Basondo, Cortézubi, 1ª memoria: Figuras rupestres. Bilbao: Artes Gráficas Grijelmo S.A., 59 pp. + 23 láms. <y en Obras Completas de J. M. Barandiarán 9, 13-89>.

1931 Exploraciones en la caverna de Santimamiñe (Basondo-Cortézubi). 2ª Memoria: Los niveles con cerámica y el conchero. Bilbao: Diputación de Vizcaya, 114 pp. + 41 láms. <y en Obras Completas 9, 91-243>.

1935 Exploraciones en la caverna de Santimamiñe (Basondo-Cortézubi). 3ª Memoria: Yacimientos azilienses y paleolíticos. Exploraciones en la caverna de Lumentxa (Lequeitio). Bilbao: Diputación de Vizcaya, 135 pp. + 45 láms. <y en Obras Completas 9, 245-344 y 10, 9-90>.

Archambeau, M.

1982 Un repère orthonormé pour relever les gravures et les peintures pariétales. **B. S. P. F.** 79, 217-220.

Archambeau, M.; Archambeau, Cl.

1986 Analyse tipologique des figurations humaines de la grotte des Combarelles. **L'Ant.** 90, 805-806.

1987 Information chronologique nouvelle aux Combarelles. **B. S. P. F.** 84, 45-46.

1991 Les figurations humaines pariétales de la grotte des Combarelles. **G. P.** 33, 53-81.

Areso, P. et Alii

1984 Sedimentología de los niveles VII a II del yacimiento de Ekain. En: Altuna, J. Merino, J. M. et Alii 1984, 47-60.

Arias, P.; Gil, G.; Martínez, A.; Pérez, C.

1981 Nota sobre los grabados digitales de la cueva de los Canes (Arangas, Cabrales). **B. I. D. E. A.** 104, 937-956.

Arias, P.; Perez Suárez, C.

1989 Una representación inédita de cérvido de la cueva del Pindal. **C. N. A.** 19, 5-16.

1993 Las pinturas rupestres paleolíticas de El Covarón (Panes, Llanes, Asturias). **Zeph.** 46, 37-75.

Armendariz, A.

1992 Las cuevas sepulcrales del País Vasco. Del Neolítico a la Romanización. Universidad del País Vasco, 837 pp. Tesis doctoral inédita.

Armendariz, A.; Etxeberria, F.

1983 Las cuevas sepulcrales de la Edad del Bronce en Guipúzcoa. **Mun.** 35, 247-354.

Arribas, J. L.

1990 El Magdaleniense superior/final en el País Vasco. **Mun.** 42, 55-63.

Arribas, J. L.; Berganza, E.

1988 Placa de hueso decorada de Lamiñak II (Berriatua, Bizkaia). **Mun.** 40, 15-19.

Arrizabalaga, A.; Iriarte, M. J.

1995 El Paleolítico superior inicial en el País Vasco. Historia de la investigación. **Fér.** 2, 9-22.

Asquerino, M. D.

1991 Arte paleolítico en la provincia de Córdoba. **C. N. A.** 20, 113-118.

Aujoulat, N.

1984 Grotte de La Mairie. En: L'Art des cavernes, 232-235.

1985 Analyse d'une oeuvre pariétale anamorphosée. **P. A.** 40, 185-193.

1987 Le rélevé des oeuvres pariétales paléolithiques. Enregistrement et traitements des données. Documents d'Archéologie Française 9. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 122 pp., 5 láms.

1989 Optimisation des méthodes de relevé. En: L'Art pariétal paléolithique. Étude et conservation, 145-155.

1993a L'evolution des techniques. Techniques d'enregistrement. L'outil photographique. En: L'Art pariétal..., 317-327, 339-342 y 347-353, respect.

1993b La fermeture de sites ornèes paléolithiques et leurs palliatifs. En: La protección y conservación..., 171-174.

Aujoulat, N.; Bégouén, R.; Clottes, J.; Delpech, F.; Gaussen, J.; Geneste, J. M.; Laville, H.; Lorblanchet, M.; Rigaud, J. P.; Roussot, A.

1984 Découvertes de gravures pariétales dans la grotte de Jovelle (Dordogne). **B. S. P. F.** 81, 70-72.

Aujoulat, N.; Dauriac, N.

1984 Grotte de Bara-Bahau. En: L'Art des cavernes..., 92-95.

Aura, J. E.

1984/85 La Cova del Parpalló y el Magdaleniense de facies ibérica: estado actual y perspectivas. **Zeph.** 27/28, 99-114.

1986a Algunos objetos de la cueva de El Pendo depositados en Valencia. **T. P.** 43, 187-194.

1986b La ocupación magdaleniense de la Cueva de Nerja (La Sala de la Mina). En: La Prehistoria de..., 1, 196-267.

1989 Solutrense y Magdaleniense al sur del Ebro. Una aproximación a un proceso de cambio tecnoindustrial: el ejemplo de Parpalló. **Sag.** 22, 35-65.

1992 El Magdaleniense superior mediterráneo y su modelo evolutivo. En: Aragón/Litoral mediterráneo, 167-177.

1995 El Magdaleniense mediterráneo: la cova del Parpalló (Gandia, Valencia). Diput. Provincial de Valencia, 216 pp.

Aura, J. E.; Pérez Ripoll, M.

1992 Tardiglaciar y Postglaciar en la región mediterránea de la Península Ibérica (13.500-8.500 B.P.): transformaciones industriales y económicas. **Sag.** 25, 25-47.

Aura, J. E.; Villaverde, V.

1995 Paleolítico superior final y Epipaleolítico antiguo en la España mediterránea (18.000-9.000 B.P.). En: El final del Paleolítico..., 313-340.

Azema, M.

1992a La représentation du mouvement dans l'art animalier paléolithique des Pyrénées. **P. A.** 47, 19-76.

1992b La décomposition du mouvement dans l'art animalier paléolithique des Pyrénées. **Préh. et Anthropol. Meditérranéennes** 1, 17-31.

Baffier, D.

1984 Les caractères sexuels secundaires des mammifères dans l'art pariétal paléolithique franco-cantabrique. En: La contribution de la zoologie et de l'ethologie..., 143-154.

Baffier, D.; Girard, M.

1995a La Grotte du Cheval revisitée. Raclages et signes des salles I & II. **P. A.** 50, 35-56.

1995b La Grande Grotte d'Arcy-sur-Cure (Yonne), second sanctuaire paléolithique bourguignon. **L'Ant.** 99, 212-220.

Bahn, P.-G.

1976 Les bâtons troués: réveil d'une hypothèse abandonnée. **P. A.** 31, 47-54.

1979 La paléoéconomie magdalénienne du Bassin de Tarascon (Ariège). **P. A.** 34, 37-46.

1980a Crib-biting: Tethered horses in the Palaeolithic? **W. A.** 12, 212-217.

1980b «Histoire d'eau»: l'art pariétal préhistorique des Pyrénées. **T. I. A. P.** 22, 129-135.

1982 Inter-site and inter-regional links during the Upper Palaeolithic: the Pyrenean evidence. **O. J. A.** 1, 247-268.

1984 Pyrenean Prehistory. A Palaeoeconomic Survey of the French sites. Warminster: Aris & Phillips Ltd, 511 pp.

1991a Un phoque au Réseau Clastres? **P. A.** 46, 65-68.

1991b Where's the Beef? The myth of hunting magic in the Palaeolithic art. En: Rock Art and Prehistory, 1-13.

1992 Open Air Rock Art in the Palaeolithic. En: Rock Art in the Old World, 395-400.

1994a Some news developments in Ice Age Art. **Compl.** 5, 197-202.

1994b Lascaux: ¿Composition or accumulation? **Zeph.** 47, 3-13.

Bahn, P.-G.; Butlin, R.-K.

1990 Les insectes dans l'art paléolithique: quelques observations nouvelles sur la sauterelle d'Enlène (Ariège). En: L'Art des objets au Paléolithique, 1, 247-253.

Bahn, P.-G.; Cole, G. H.

1986 Préhistoire pyrénéenne aux Etats-Unis. **P. A.** 41, 95-149.

Bahn, P.-G.; Vertut, J.

1988 Images of the Ice Age. London: Smith a Son Ltd., 240 pp.

Balbín, R. De

1989 L'art de la grotte de Tito Bustillo (Ribadesella, Espagne). Une vision de synthèse. **L'Ant.** 93, 435-462.

Balbín, R. De; Alcolea, J. J.

1992 La Grotte de los Casares et l'art paléolithique de la Meseta espagnole. **L'Ant.** 96, 397-451.

1994 Arte paleolítico de la meseta española. **Compl.** 5, 97-138.

Balbín, R. De; Alcolea, J. J.; Santonja, M.; Pérez Martín, R.

1991 Siega Verde (Salamanca). Yacimiento artístico paleolítico al aire libre. En: Del Paleolítico a la Historia, 33-48. Museo de Salamanca-Junta de Castilla y León. Salamanca, 201 pp.

Balbín, R. De; González Sainz, C.

1993 Nuevas investigaciones en la cueva de La Pasiega (Puente Viesgo, Cantabria). **B. S. A. A.** 59, 9-38.

1994 Un nuevo conjunto de representaciones en el sector D.2 de La Pasiega (Puente Viesgo, Cantabria). **C. I. M. A.** 17, 269-280.

1995 L'ensemble rupestre paléolithique de «La Rotonde» dans la galerie B de la grotte de La Pasiega (Puente Viesgo, (Cantabria). **L'Ant.** 99, 296-324.

1996 Las pinturas y grabados paleolíticos del corredor B7 de la cueva de La Pasiega (Cantabria). En: «El hombre fósil»..., 271-294.

Balbín, R. De; González Morales, M. R.; González Sainz, C.

1986 Los grabados y pinturas de las cuevas de los Emboscados y el Patatal (Matienzo, Cantabria). **C. I. M. A.** 15, 233-270.

Balbín, R. De; Moure, J. A.

1980 Pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo (Asturias): El Conjunto 1. **T. P.** 37, 365-382.

1981a Las pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo: el Sector Oriental. Studia Archaeologica 66, 1-43 + 6 láms. Universidad de Valladolid.

1981b Pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo (Asturias): Conjuntos II a VII. **B. S. A. A.** 47, 5-43.

1981c La Galería de los Caballos de la cueva de Tito Bustillo. En: Altamira Symposium, 85-117.

1982 El panel principal de la cueva de Tito Bustillo. **A. P.** 1, 47-97.

1983 Las superposiciones en el panel principal de la cueva de Tito Bustillo. En: Hom... M. Almagro B., 1, 287-300.

1988 El arte rupestre de Domingo García (Segovia). **R. A.** 87, 12-24.

Baldellou, V.

1987 Arte rupestre en la región pirenaica. En: Arte rupestre en España, 66-77.

Baldeon, A.

1984 Industria ósea del yacimiento de Ekain. En: Altuna, J.; Merino, J. M. et Alii 1984, 189-210.

Ballet, O.; Bocquet, A.; Bouchez, R.; Loey, J. M. D.; Cornu, A.

1979 Étude technique des poudres colorées de Lascaux. En: Leroi-Gourhan, Arl.; Allain, J. et Alii, 171-174.

Balout, L.

1973 Fidelité des relevés, conservation des origineaux, deux problèmes de l'art pariétal préhistorique. En: Santander Symposium, 515-521.

Bandi, H.-G.

1968 Art quaternaire et zoologie. En: Simposio Internacional de Arte Rupestre, 13-19.

1969 Le Paléolithique supérieur en Suisse. **P. A.** 24, 55-71.

1973 Quelques réflexions sur la nouvelle hypothèse de A. Leroi-Gourhan concernant la signification de l'art quaternaire. En: Santander Symposium, 309-319.

1978 L'Art mobilier magdalénien en Suisse. En: Curso de Arte Rupestre Paleolítico, 185-194.

1982 Une affaire de discrimination de l'art quaternaire en Suisse a la fin du 19éme siècle. **Saut.** 3, 23-27.

1984 Contribution de la zoologie et de l'éthologie à l'interpretation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques. **L'Ant.** 88, 563-571.

1986/87 Les animaux dans l'art préhistorique. **B. A. P.** 7/8, 85-90.

Barandiarán, Ignacio

1965 Notas sobre el Magdaleniense final en la Costa Cantábrica. **Caes.** 25-26, 41-54 + 4 láms.

1966a Sobre la tipología del arte rupestre paleolítico. **E. A. A.** 1, 63-104.

1966b Arte paleolítico en las provincias vascongadas. En: IV Simposio de Prehistoria Peninsular, 33-79.

1966c Aportación al conocimiento del Magdaleniense final cantábrico. **C. N. A.** 9, 69-80.

1966d L'Art rupestre paléolithique des provinces basques. **P. A.** 21, 48-73.

1967 El Paleomesolítico del Pirineo Occidental. Bases para una sistematización tipológica del instrumental óseo paleolítico. Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza. Monografías Arqueológicas 3. Zaragoza, 512 pp.

1968 Rodetes paleolíticos en hueso. **Amp.** 30, 1-37.
1969 Representaciones de renos en el arte paleolítico español. **Pyr.** 5, 1-33.
1971a Hueso con grabados paleolíticos en Torre (Oyarzun, Guipúzcoa). **Mun.** 23, 37-69.
1971b La Cueva de La Paloma (Asturias). **Mun.** 23, 255-283.
1971c «Bramaderas» en el Paleolítico superior peninsular. **Pyr.** 7, 7-18.
1973a Arte mueble del Paleolítico cantábrico. Monografías Arqueológicas 14. Zaragoza, 369 pp. + 61 láms.
1973b Algunas convenciones de representación en las figuras animales del arte paleolítico. En: Sant. Simp., 345-383.
1974a Arte Paleolítico en Navarra. Las cuevas de Urdax. **P. V.** 134/135, 9-47.
1974b Representaciones de caballos en la cueva de Ekain. **E. A. A.** 6, 47-56.
1974c El glotón (Gulo Gulo L.) en el arte paleolítico. **Zeph.** 25, 177-196.
1975 El arte mobiliar cantábrico. En: La Prehistoria en la Cornisa Cantábrica, 121-174 + 4 láms.
1976a El reno de la Península Ibérica. En: Actas das I Jornadas Arqueologicas. Lisboa.
1976b Arpones decorados del Paleolítico de Santander. En: XL Anivers. del Centro de Estudios Montañeses, 3, 415-433.
1979a Excavaciones en el covacho de Berroberria (Urdax). Campaña de 1977. **T. A. N.** 1, 11-60.
1979b Azilien et post-azilien dans le Pays Basque méridional. En: La Fin des Temps..., 2, 721-732.
1980a Industria ósea. Los grabados parietales. En: González Echegaray, J. et Alii 1980, 151-190 y 249-256, respect.
1980b Auriñaciense y Perigordiense en el País Vasco: Estado actual. **Mun.** 32, 325-333.
1981 Industria ósea. En: González Echegaray, J.; Barandiarán, I. et Alii, 95-164.
1984a Utilización del espacio y proceso gráfico en el arte mueble paleolítico. En: Scrip. Praeh. F. Jordá Oblata, 113-161.
1984b Signos asociados a hocicos de animales en el arte paleolítico. **Vel.** 1, 7-24.
1985 Dos retocadores de piedra en el Magdaleniense vizcaíno. En: Symbolae Ludovico Mitxelena septuagenario oblatae. Pars altera: 1505-1521. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco.
1987 Algunos temas no figurativos del arte mueble prehistórico (A propósito de las placas grabadas de La Cocina). **A. P. L.** 17, 59-79.
1988a Constantes y variabilidad del arte portátil magdaleniense en la vertiente Cantábrica. **Vel.** 5, 45-60.
1988b Datation C14 de l'art mobilier magdalénien cantabrique. **P. A.** 43, 63-84.
1989a El Magdaleniense en Asturias, Cantabria y País Vasco: constantes y variabilidad del arte portátil. En: Le Magdalénien en Europe. La structuration du Magdalénien, 379-396.
1989b Precisión cronológica del Magdaleniense del Pendo. En: Cien años después de Sautuola..., 97-114.
1993 El lobo feroz: la vacuidad de un cuento magdaleniense. **Vel.** 10, 7-37.
1994 Arte mueble del paleolítico cantábrico: una visión de síntesis en 1994. **Compl.** 5, 45-79.
1995 La datación de la gráfica rupestre de apariencia paleolítica: un siglo de conjeturas y datos. **Vel.** 12, 7-48.
1996a Art mobilier cantabrique: styles et techniques. En: L'Art préhistorique..., 88-121.
1996b El arte mobiliar del hombre fósil cantábrico. En: «El hombre fósil»..., 345-369.

Barandiarán, I.; Cava, A.

1994 Zatoya, sitio magdaleniense de caza en medio pirenaico. **C. I. M. A.** 17, 71-85.

Barandiarán, I.; Cava, A. et Alii <Altuna, J.; Boyer-Klein, A.; Fez. Eraso, J.; Gª Valdés, G.; Hoyos, M.; Lorenzo, J. I.; Madariaga, B.; Mariezkurrena, K.>

1989 El yacimiento prehistórico de Zatoya (Navarra). Evolución ambiental y cultural a finales del Tardiglaciar y en la primera mitad del Holoceno. **T. A. N.** 8, 354 pp.

Barandiarán, I.; Freeman, L. G.; González Echegaray, J.; Klein, R. G. et Alii

1985 Excavaciones en la cueva del Juyo. Madrid: Ministerio de Cultura, 224 pp.

Barandiarán, I.; González Echegaray, J.

1979 Arte mueble en la cueva del Rascaño (Santander). Campaña 1974. **Qüar.** 29/30, 123-132.

Barandiarán, I.; González Echegaray, J.; González Cuadra, F.

1981 Grabados de la cueva de Hoz (Sámano; prov. de Santander). En: Altamira Symposium, 119-128.

Barandiarán, I.; Utrilla, P.

1975 Sobre el Magdaleniense de Ermitia (Guipúzcoa). **Saut.** 1, 21-47.

Barandiarán, I.; Vallespí, E.

1980 Prehistoria de Navarra. **T. A. N.** 2, 241 pp.

Barandiarán, José Miguel (1)

1934 El hombre primitivo en el País Vasco. San Sebastián: Ed. Itxaropena <y en O. C. 11, 337-457>.

1935 Huellas de artes y religiones antiguas en el Pirineo vasco. En: Hom. a ... E. de Escárzaga, Vitoria <y en O. C. 12, 9-56>.

1946 Catalogue des Stations Préhistoriques des Pyrénées Basques. **Ikuska** I, 24-40 <y en O. C. 12, 93-109>.

1947 Exploración de la Cueva de Urtiaga (en Itziar, Guipúzcoa). Gernika-Eusko Jakintza I: 113-128; 265-271; 437-456; 674-696 <y en O. C. 12, 171-234>.

1948 Cueva de Goiko-Lau. **Ikuska** 8-9 <y en O. C. 12, 329-331>.

1949 Caballo grabado de Ermittia. **Mun.** 1, 3-4 <y en O. C. 12, 341-342>.

1950 Bolinkoba y otros yacimientos paleolíticos en la Sierra de Amboto. **Cuadernos de Historia Primitiva del Hombre** 2, 73-112. Madrid <y en O. C. 12, 395-543>.

1953 El hombre prehistórico en el País Vasco. Ed. Vasca Ekin, Buenos Aires, 267 pp. <reedic. 1979, Ediciones Vascas Argitaletxea, San Sebastián>, <y en O. C. 13, 147-409>.

1958 Excavaciones en Carranza, Bortal, Venta de Laperra, Polvorín. **Vizcaya** 10. Excma. Diputación de Vizcaya. Bilbao <y en O. C. 14, 287-296>.

1960 Excavaciones en Atxeta. Forua (1959). Imprenta Provincial de Vizcaya <y en O. C. 14, 445-489>.

1961 Excavaciones arqueológicas en Vizcaya. Silibranka. Atxurra. Goikolau. **Vizcaya** 17. Excma. Diputación de Vizcaya <y en O. C. 15, 199-219>.

1962a Santimamiñe. Excavaciones Arqueológicas en España 7. Madrid <y en O. C. 9, 4ª, 5ª y 6ª campañas, 347- 419>.

1962b Los hombres prehistóricos de Vizcaya. En: El Hombre Prehistórico y el Arte Rupestre en España. Bilbao: Dip. Prov. de Vizcaya, 7-62 pp. + 15 láms. <y en O. C. 15, 277-345>.

1964a La cueva de Altxerri y sus figuras rupestres. **Mun.** 16, 91-141 <y en O. C. 16, 87-138>.

1964b Excavaciones en Goikolau (Campaña 1962). **N. A. H.** 6, 45-59 <y en O. C. 15, 405-415>.

1964c Excavaciones en la caverna de Aitzbitarte IV (Campaña de 1963). **Mun.** 16, 12-23 <y en O. C. 15, 159-172).

1965a Excavaciones en Lumentxa (Campaña de 1963). **N. A. H.** 7, 56-61 <y en O. C. 10, 93-98>.

1965b Excavaciones en Aitzbitarte IV (Campaña de 1964). **Mun.** 17, 21-37 <y en O. C. 15, 173-195).

1966 Excavaciones en Lumentxa (Campaña 1964). **N. A. H.** 8-9, 24-32 <y en O. C. 10, 101-109>.

1972 Diccionario ilustrado de Mitología Vasca. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca <y en O. C. 1, 452 pp.>.

1973 La cueva de Ekain, Guipúzcoa, España. **I. P. E. K.** 23, 1-9 + 5 láms. <y en O. C. 16, 415-432 pp.>

1975 Myths and Palaeolithic Figurations in the Basque Country. En: Valcamonica Simposium < 72 y en O. C. 6, 425>.

1976 La cueva de Santimamiñe. Recapitulación y apéndices (con sus figuras) <y en O. C. 9, 421-475>.

1978a Exploración de las cuevas de Polvorín y Venta de Laperra. En: Homenaje a Julio Caro Baroja, 109-129. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas <en O. C. no incluido>.

1978b Excavaciones en el abrigo de Silibranka (Mañaria, Vizcaya). **Kob.** 8, 95-111 <y en O. C. 21, 131-158>.

Barandiarán, J. M.; Altuna, J.

1969 La cueva de Ekain y sus figuras rupestres. **Mun.** 21, 329-386 <y en O. C. 16, 331-411>.

1977 Excavaciones en Ekain (Memoria de las campañas 1969-1975). **Mun.** 29, 3-58.

Barandiarán, J. M.; Elosegui, J.

1955 Exploración de la cueva de Urtiaga. X Campaña, 1954. **Mun.** 2, 69-80 <y en O. C. 12, 285-294>.

Barandiarán, J. M.; Sonneville-Bordes, D.

1964 Magdalénien final et Azilien d'Urtiaga (Guipuzcoa): Étude statistique. En: Miscelánea en homenaje al abate Henri Breuil, 1, 193-171 <y en O. C. 16, 141-149>.

Barbaza, M.

1996a Le Magdalénien terminal des Pyrénées françaises. En: L'Art préhistorique..., 124-139.

1996b Le Magdalénien supérieur final et l'Azilien dans les Pyrénées Centrales. La grotte-abri du Moulin à Troubat (Hautes-Pyrénées) et son contexte. En: Pyrénées..., 311-326.

Barragué, J.; Clot, A., Marsan, G.

1993 Le Paléolithique de la Vallée de l'Arros. **Mun.** 45, 99-108.

Barrière, Cl.

1962a L'Utilisation des reliefs rocheaux dans l'art Paléolithique supérieur: Deus nouveaux examples. **T. I. A. P.** 5, 21-22.

(1) Se concreta entre paréntesis la referencia de las Obras Completas, Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1978.

1962b Les gravures de la Grotte de Gazel, Sallèles-Cabardès (Aude). **T. I. A. P.** 5, 23-31.
1968 Les gravures de la grotte de la Mairie à Teyjat (Dordogne). **T. I. A. P.** 10, 1-11.
1969 Une scène anthropomorphique au Font de Gaume. **P. A.** 24, 39-53.
1970 Les techniques de la gravure à Rouffignac. **T. I. A. P.** 12, 11-153.
1972 Grotte de la Mairie, Teyjat. Une nouvelle petite gravure. **T. I. A. P.** 14, 204-205.
1973 Les gravures en tracé digital de la grotte de Gargas. **P. A.** 28, 179-102.
1976 L'Art pariétal de la Grotte de Gargas. British Archaeological Reports, Supplementary series 14, Oxford/ Mémoire de l'Institut d'Art Préhistorique de l'Université Toulouse Le-Mirail, vol. 1, 211 pp; vol. 2, 409 pp.
1977 A propos des mains de Gargas. **B. S. P. F.** 74, 226-228.
1980a Le Grand Plafond de Rouffignac. **B. S. P. F.** 77, 269-276.
1980b La Grotte des Combarelles: Nouvelles gravures. **T. I. A. P.** 22, 137-148.
1981 L'Art pariétal de la grotte des Combarelles, Les Eyzies, Dordogne. Paroi Droite. **T. I. A. P.** 23, 13-96.
1982 L'Art pariétal de Rouffignac. La grotte aux cent mammouths. Paris: Picard, 207 pp + 2 figs.
1983a Les gravures pariétales de la Grotte des Combarelles I, paroi gauche. **T. I. A. P.** 25, 3-89.
1983b Les peintures des Combarelles I. Parte antérieure de la grotte. **T. I. A. P.** 25, 68-101.
1983c A l'ecole des mammouths de Rouffignac. En: Homenaje al profesor Martín Almagro Basch, 1, 281-286.
1983d Le thème du serpent à Rouffignac. En: Valcamonica Symposium 3 (1979), 323-330.
1984a Le plafond rouge de Rouffignac. Etudes des techniques. En: Hommages à J.-P. Millotte, 161-167.
1984b La Font-Bargeix. Première présentation des fouilles. **T. I. A. P.** 26, 15-40.
1984c Grotte des Combarelles I. En: L'Art des cavernes..., 109-113.
1985 La grotte des Combarelles I. Relevés des gravures de la galerie profunde. **T. I. A. P.** 27, 7-78.
1986 Figures animales transformées dans la grotte des Combarelles I. En: Estudios en Hom. A. Beltrán M., 85-91.
1986/87 La grotte du Ker de Massat, Ariège, quelques aspects nouveaux des gravures. **A. P.** 5/6, 59-69.
1987 Grotte des Combarelles I (Les Eyzies, Dordogne). Les dessins de la galerie profonde. **T. I. A. P.** 29, 81-107.
1989 De la datation de l'art pariètal préhistorique. En: L'Art pariétal paléolithique. Étude et conservation, 111-112.
1990 L'Art pariétal de Ker de Massat. Toulouse: Univ. de Toulouse-le Mirail, 143 pp.

Barrière, Cl.; Carayon, M.; Abadie, M.; Galofré, M.
1986 Lexique d'art préhistorique. Premières propositions. **T. I. A. P.** 28, 163-208.

Barrière, Cl.; Carcauzon, C.; Delluc, B.; Delluc, G.
1990 La grotte ornée de la Font-Bargeix, Champeau-La Chapelle Pommier, Dordogne. **T. I. A. P.** 32, 9-47.

Barrière, Cl.; Sahly, A.
1964 Les empreintes humaines de Lascaux. En: Miscelánea en homenaje al abate Henri Breuil, 1, 173-180.

Baulois, A.
1980 Les sagaies décorées du Paléolithique supérieur dans la zone franco-cantabrique. **P. A.** 35, 125-128.

Bazile, F.
1976 Découverte d'un galet peint dans la grotte de la Salpétrière (Remoulins, Gard). **B. S. P. F.** 73, 165-166.
1989 L'industrie lithique du site de plein air de Fontgrasse (Vers Pont-du-Gard/Gard): sa place au sein du Magdalénien méditerranéen. En: Le Magdalénien in Europe..., 361-377.

Beasley, B.
1986 Les bisons d'argile de la grotte du Tuc d'Audoubert. **P. A.** 41, 23-30.

Becares, J.
1987 Arte rupestre prehistórico en la Meseta. En: Arte Rupestre en España, 86-90.

Bednarik, R. G.
1992 Base pour des études de pointe des débuts de l'art. Le cas des lions hermaphrodites. **L'Ant.** 96, 369-374 y 609-612.
1993 European Palaeolithic art: typical or exceptional? **O. J. A.** 12.1, 1-8.
1994a A taphonomy of palaeoart. **Ant.** 68, 68-74.
1994b The oldest art in the world. **E. T. F.** 7, 75-91.
1995 The Côa petroglyphs: an obituary to the stylistic dating of Palaeolithic rock-art. **Ant.** 69, 877-883.

Begines, A.
1968 El yacimiento y los «maccarroni» de la cueva de Cudón. En: La Préhistoire: Problèmes et tendances, 11-17.

Bégouën, H.; Breuil, H.

1958 Les cavernes du Volp. Trois Frères/Tuc d'Audoubert à Montesquieu-Avantés (Ariège). Institut de Paléontologie Humaine. Paris: Arts et Métiers graphiques, 124 pp., 32 pl., 1 dépl.

Bégouën, R.

1989 Projet d'étude globale. Les cavernes du Volp: Enlène, Les Trois-Frères, Le Tuc D'Audoubert. En: L'Art pariétal paléolithique, 161-162.

Bégouën, R.; Briois, F.; Clottes, J.; Servelle, C.

1982 Art mobilier sur support lithique du Tuc d'Audoubert, Montesquieu-Avantés (Ariège). **P. A.** 37, 15-60.

Bégouën, R.; Briois, F.; Clottes, J.; Servelle, C.

1984/85 Art mobilier sur support lithique d'Enlène à Montesquieu-Avantés (Ariège): Collection Bégouën du Musée de l'Homme. **A. P.** 3-4, 25-80.

Bégouën, R.; Clottes, J.

1979a Galet gravé de la caverne d'Enlène, Montesquieu-Avantés (Ariège). **Caes.** 49-50, 57-64.

1979b Le bâton au saumon d'Enlène (Montesquieu-Avantés, Ariège). **P. A.** 34, 17-25.

1981a Nouvelles fouilles dans la Salle des Morts de la caverne d'Enlène à Montesquieu-Avantés (Ariège). **C. P. F.** 21, 33-56.

1981b Apports mobiliers dans les cavernes du Volp (Enlène, les Trois-Frères, le Tuc d'Audoubert). En: Altamira Symposium, 157-187.

1982 Des ex-votos magdaléniens? **Rech.** 132, 518-520.

1983a El arte mobiliar de las cavernas del Volp (en Montesquieu-Avantés, Ariège). **R. A.** 27, 6-24.

1983b A propos d'une datation radiocarbone de l'habitat magdalénien du Tuc d'Audoubert. **P. A.** 38, 119-122.

1984 Grotte des Trois-Frères. Grotte du Tuc d'Audoubert. En: L'Art des Cavernes..., 400-409 y 410-415.

1986/87 Le Grand félin des Trois-Frères. **A. N.** 18/19, 109-113.

1987 Les Trois-Frères after Breuil. **Ant.** 61, 180-187.

1988 Matériaux pour servir à l'histoire de Montespan. **P. A.** 43, 13-33.

1990 Art mobilier et art pariétal dans les cavernes du Volp. En: L'Art des objets au Paléolithique, 1, 157-172.

Bégouën, R.; Clottes, J.; Delporte, H.

1977 Le retour du petit bison au Tuc-d'Audoubert. **B. S. P. F.** 74, 112-120.

Bégouën, R.; Clottes, J.; Giraud, J. P.; Rouzaud, F.

1982 Plaquette gravée d'Enlène, Montesquieu-Avantes (Ariège). **B. S. P. F.** 79, 103-109.

1984 Compléments à la grande plaquette gravée d'Enlène. **B. S. P. F.** 81, 142-148.

1986 Le Propulseur au saïga d'Enlène. **P. A.** 41, 11-22.

1987 Un bison sculpté en grès à Enlène. **Bulletin Soc. Mérid. Spéléo. et Préhist.** 27, 23-27. Toulouse <y en 1989. Escultura de bisonte en arenisca del yacimiento de Enlène (Montesquieu-Avantes, Ariège, Francia). En: Cien años después de Sautuola..., 117-129>.

1988/89 La rondelle au bison d'Enlène (Montesqueieu-Avantes). **Zeph.** 41/42, 19-25.

1996 Os plantés et peintures rupestres dans la caverne d'Enlène. En: Pyrénées..., 283-306.

Beltrán, A.

1957 Las pinturas de la cueva de Rouffignac y la polémica sobre su autenticidad. **Caes.** 9/10, 124-132 + 2 láms.

1966a Diverticule aux bisons de la grotte de Bédeilhac. **P. A.** 21, 19-26.

1966b Avance al estudio de la cronología del arte parietal de la cueva de Altamira. En: IV Symp. Preh. Penin, 81-91.

1968 Notas sobre las técnicas de los grabados en las cuevas de Los Casares y de Altxerri. En: Simp. Int. Art. Rup., 21-24.

1971 Los grabados de las cuevas de Venta de Laperra y sus problemas. **Mun.** 23, 387-398.

1973 Las vulvas y otros signos de la cueva de Tito Bustillo (Ardines, Ribadesella, Asturias). En: Sant. Symp., 117-136.

1975 El arte rupestre del resto de la cornisa cantábrica. En: La Prehistoria..., 79-120 + 2 láms.

1976/77 Cuestiones sobre el arte cuaternario en la Península Ibérica. **Saut.** 2, 111-117.

1978 Estado actual de los problemas del arte paleolítico europeo y descubrimientos de los últimos quince años. En: Curso de Arte Rupestre Paleolítico, 25-47.

1979 La pintura rupestre de Colungo (Huesca): problemas de extensión y relaciones entre el arte paleolítico y el arte levantino. **Caes.** 49-50, 81-88 + 1 lám.

1981 Consideraciones sobre los orígenes del arte prehistórico en España. **Caes.** 53-54, 155-162.

1982 El problema de los santuarios exteriores paleolíticos en España. En: XL Aniversario del Centro de Estudios Montañeses, III, 367-370. Instituto de Estudios Montañeses. Santander.
1983 La valeur religieuse des figures animales incomplètes ou défectueuses dans l'art pariétal du Paléolithique. En: Valc. Symp. 79, 321-322.
1984a Methodes d'analyse de l'art préhistorique pariétal. Recherche pure et enseignement. **L'Ant.** 88, 511-518.
1984b André Leroi-Gourhan y el arte prehistórico. En: Leroi-Gourhan, A. 1984b, «Arte y grafismo...», 9-17.
1985 Nuevos horizontes en la investigación del arte prehistórico: Cuestiones generales y estado de la cuestión. **Caes.** 61-62, 25-55.
1986/87 El arte rupestre prehistórico en Europa. **B. A. P.** 7/8, 9-39.
1987 Arte rupestre prehistórico: crisis de los sistemas tradicionales. En: Arte Rupestre en España, 16-18.
1989a Ensayo sobre el origen y significación del arte prehistórico. Universidad de Zaragoza, 199 pp.
1989b Découvertes récentes en Espagne. En: L'Art pariétal paléolithique. Étude et conservation, 69-77.
1989c Sobre el arte paleolítico: de Marcelino S. Sautuola a la crisis actual de las viejas ideas. En: Cien años..., 133-156.
1990 Réflexions sur l'art mobilier du Magdalénien final et Azilien, et le supposé hiatus entre l'art paléolithique, l'art mesolithique et l'art pariétal du Levant espagnol. En: L'Art des objets au Paléolithique, 2, 101-103.
1992a Persistance dans l'art préhistorique espagnol du «style paléolithique» pendant le Mésolithique. Liens possibles avec le style «levantine» et séquence. **L'Ant.** 96, 473-498.
1992b Crisis in the traditional ideas about European Rock Art: the question of diffusion and convergence. En: Rock Art in the Old World, 401-413.
1993 Arte prehistórico en Aragón. Zaragoza: Caja de Ahorros... de Zaragoza, Aragón y Rioja, 224 pp.
1994 Algunas cuestiones sobre fechas y significados en el arte parietal prehistórico. **C. I. M. A.** 17, 211-222.

Beltrán, A.; Baldellou, V.

1981 Avance al estudio de las cuevas pintadas del barranco de Villacantal. En: Altamira Symposium, 131-140.

Beltrán, A.; Barandiarán, I.

1968 Avance al estudio de las cuevas paleolíticas de la Hoz y de los Casares (Guadalajara). **E. A. E.** 64, 31 pp. + 10 láms.

Beltrán, A.; Berenguer, M.

1969 L'art pariétal de la grotte de Tito Bustillo (Asturias). **L'Ant.** 73, 579-586.

Beltrán, A.; Gailli, R.; Robert, R.

1973 La cueva de Niaux. Monografías arqueológicas 16. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 274 pp. + 1 plano.

Beltrán, A.; Robert, R.; Gailli, R.

1967 La Cueva de Bédeilhac. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 144 pp. + 1 plano.

Beltrán, A.; Robert, R.; Vézian, J.

1966 La cueva de Le Portel. Zaragoza: Univ. de Zaragoza, 198 pp. + 1 pl. <y en **Caes.** 25/26, 1965, 7-38 + 43 figs.>

Berenguer, M.

1972 La Cueva de Tito Bustillo. Tesoros de Asturias 7, 97-112. Oviedo.
1982 El arte parietal prehistórico de la «Cueva de Llonín». **B. I. D. E. A.** 105/106, 3-42 + 4 láms.
1987 Arte parietal paleolítico occidental. Técnicas de expresión e identificación cronológica. **B. I. D. E. A.** 124, 1063-1076 + 8 láms. <y en **L'Ant.** 90, 665-678>.
1994 Prehistoric Cave Art in Northern Spain Asturias. Asturias, 286 pp. + 23 láms.

Berganza, E.

1990 El Epipaleolítico en el País Vasco. **Mun.** 42, 81-89.

Bernaldo De Quirós, F.

1982 Los inicios del Paleolítico superior cantábrico. **C. I. M. A.** 8, 347 pp.
1983 El Paleolítico superior cantábrico. Nuevas perspectivas. En: Hom. al prof. Martín Almagro Basch, 1, 179-185.
1994 Reflexiones en la cueva de Altamira. **C. I. M. A.** 17, 261-267.

Bernaldo De Quirós, F.; Cabrera, V.

1994 Cronología del arte paleolítico. **Compl.** 5, 265-276.

Bernaldo De Quirós, F.; Bohigas, R.; Cabrera, V.

1987 Las pinturas rupestres de la cueva de Los Santos o del Becerral (Cantabria). **B. C. E.** 8, 133-140.
1988/89 Las pinturas rupestres de la cueva de Los Santos o del Becerral (Cantabria). **A. P.** 7/8, 87-96 < y en 1989, Les peintures rupestres de la grotte de Los Santos o du Becerral (Cantabres, Espagne). **P. A.** 44, 83-95>.

Bernaldo De Quirós, F.; Gutiérrez, C.; De Las Heras, C., Laguera, M. A.; Pelayo, M.; Pumarejo, P.; Uzquiano, P.

1992 Nouvelles donnés sur la transition Magdalénien supérieur-Azilien. La grotte de «La Pila» (Cantabria, Espagne). En: Le peuplement magdalénien, 259-269.

Bessac, H.; Guicharnaud, R.; Lautier, J.

1981 Les grottes de la Magdeleine (Penne, Tarn). **C. P. F.** 21, 22-23.

Bernaldo De Quirós, F.; Moure, J. A.

1978 Cronología del Paleolítico y Epipaleolítico peninsulares. En: C14 y Prehistoria de la Península Ibérica. Fundación Juan March, Serie Universitaria 77, 17-35.

Blanchard, J.

1964 Selection intentionnelle des belles têtes de cerfs gravées et peintés. En: Miscel... hom. a... H. Breuil, 1, 249-258.

Blas, M. A. De

1996 Cuevas prehistóricas de Asturias. Arte rupestre paleolítico. Gijón: Ediciones Trea, 91 pp.

Blasco, M. F.

1992 Tafonomía y Prehistoria. Métodos y procedimientos de investigación. Univ. de Zaragoza, 254 pp.

Bohigas, R.; Sarabia, P.

1988 Nouvelles découvertes d'art paléolithique dans la région cantabrique: La «Fuente del Salín» à Muñorrodero. **L'Ant.** 92, 133-138.

Bordes, F.; Graindor, M.-J.; Martin, Y.; Martin, P.

1974 L'industrie de la grotte ornée de Gouy (Seine-Maritime). **B. S. P. F.** 71, 115-118.

Bordes, F.; Sonneville-Bordes, D.

1979 L'azilianisation dans la vallée de la Dordogne. Les donnés de la Gare de Couze (Dordogne) et de l'abri Morin (Gironde). En: La Fin des Temps Glaciaires en Europe, 1, 449-459.

Bosinski, G.

1973 Le site magdalénien de Gönnersdorf (Comune de Neuwied, Vallée du Rhin moyen, R.F.A.). **P. A.** 28, 25-48.

1979 Stratigraphie du Paléolithique supérieur récent et du Paléolithique final dans de bassin de Neuwied (Vallée du Rhin moyen, R.F.A.). En: La Fin des Temps Glaciaires en Europe 1, 93-201.

1982 Die Kunst der Eiszeit In Deutschland und in der Schweiz. Römisch-Germanisches Zentralmuseum, katalogue vor-und frühgeschichlicher alterfümer, Band 20. Bonn, 92 pp., 98 láms.

1984 The mammouth engravings of the magdalenian site Gönnersdorf (Rhineland, Germany). En: La contribution de la zoologie..., 295-322.

1989 El arte del Magdaleniense en Renania. En: Los comienzos del arte en Europa central, 54-61.

1990 Homo Sapiens. L'Histoire des chasseurs du Paléolithique supérieur en Europe (40.000-10.000 avant J.-C.). Paris: Éditions Errance, 281 pp.

Bosinski, G.; Fischer, G.

1974 Die Menschendarstellungen von Gönnersdorf der Ausgrabung von 1968. Der Magdalenien-Fundplatz Gönnersdorf, I. Wiesbaden: Franz Steiner, Verlag GMBH, 131 pp., 74 láms., 3 planos.

1980 Mammut und Pferderdarstellungen von Gönnersdorf. Wiesbaden: Franz Steiner, 146 pp., 105 láms., 2 plan.

Bosselin, B.; Djindjian, F.

1988 Un essai de structuration du Magdalénien français à partir de l'outillage lithique. **B. S. P. F.** 85, 304-331.

Bourdelle, Y.

1979 L'Abri Durif à Enval (Vic-le Comte, Puy-de Dôme). **G. P.** 22, 87-111.

Bourdelle, Y.; Merlet, J.-C.

1990 Nouvelle découvertes d'art mobilier à Enval (Puy-de-Dôme). En: L'Art des objets au Paléolithique, 1, 255-259.

Bouvier, J.-M.

1979 La Madeleine: acquis récents. En: La Fin des Temps Glaciaires en Europe, 1, 435-441.

1989 Problèmes périgourdins et perspectives. En: Le Magdalénien en Europe. La structuration du Magd., 269-275.

1990 Bases objectives de la chronologie de l'art mobilier paléolithique en Gironde, Périgord et Charente. En: L'Art des objets au Paléolithique, 1, 65-75.

1993 Généralités. En: L'Art pariétal..., 7-20.

Bouvier, J.-M.; Dubourg, Chr.

1997 Karst et saisonnalités paléolithiques. **Quat.** 8, 233-244.

1989 L'Art pariétal paléolithique. Étude et conservation (Colloque International, Périgueaux-Le Thot, 1984). Direction du Patrimoine. Paris: Ministére de la Culture, 262 pp.
1989 The Mesolithic in Europe, III International Symposium. Edinburgh, 1989 (ed. by Cl. Bonsall). Edinburgh: J. Donald Publishers Llt.: 645 pp.
1989 Animals into Art (Morphy, H. ed.). London: Unwin Hyman (One World Archaeology 7), 456 pp.
1989 Los comienzos del arte en Europa Central (Albrecht, G.; Bosinski, G.; Feustel, R.; Hahn, J.; Klima, B.; Müller-Beck, H.). Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 123 pp.
1989 Cien años después de Sautuola. Estudios en homenaje a Marcelino Sanz de Sautuola en el Centenario de su muerte (González Morales, M. R., editor). Diputación Regional de Cantabria, 398 pp.
1990 Le livre du jubilé de Lascaux, 1940-1990. Supplément au Bulletin de la Société Historique et Archéologique du Périgord 117. Périgord, 155 pp.
1990 L'Art des objets au Paléolithique. Tome 1: L'art mobilier et son contexte, 293 pp. Tome 2: Les voies de la recherche, 283 pp. (Coll. Int., Foix-le Mas d'Azil, 1987, J. Clottes dir.). Paris: Ministére de Culture.
1991 Rock Art and Prehistory. Papers presented to Symposium G of the AURA Congress, Darwin, 1988 (edited by P. Bahn and A. Rosenfeld). Oxbow Monograph 10, Oxford, 147 pp.
1991 Rock Art and Posterity. Conserving, managing and recording rock art. First AURA Congress, 1988, Melbourne (edited by C. Pearson). Australian Rock Art Research Association, 154 pp.
1992 Rock Art in the Old World. Papers presented in Symposium A of the AURA Congress, Darwin (Australia), 1988 (edited by M. Lorblanchet). New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Art, 538 pp.
1992 Aragón/Litoral mediterráneo. Intercambios culturales durante la Prehistoria. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 660 pp.
1992 The Late Quaternary in the Western Pyrenean region. Bilbao: Universidad del País Vasco, 456 pp.
1992 Le peuplement magdalénien. Paléogéographie physique et humaine. Colloque de Chancelade, 1988. Paris: Editions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 451 pp.
1992 Rock Art in the Old World. Papers presented in Symposium of the Aura Congress (Darwin 1988. New-Delhi). INGCA, 538 pp.
1992 Elefantes, ciervos y ovicaprinos. Economía y aprovechamiento del medio en la Prehistoria de España y Portugal (Moure, J. A., editor). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 326 pp.
1993 L'Art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude. Paris: Édition du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 427 pp.
1993 La protección y conservación del arte rupestre paleolítico (Mesa redonda). Consejería de Educación, Cultura, Deportes y Juventud, Principado de Asturias, 191 pp.
1993 Rock Art Studies: the Post-Stylistic Era, or Where done go from here? Oxbow Monographs 35, Oxford.
1994 Le Magdalénien du Trou de Chaleaux (Hulsonniaux-Belgique) (sous la dir. de M. Otte). Univ. de Liège, Eraul 60, 255 pp.
1995 La dame de Brassempouy (Edité par H. Delporte). Actes du Colloque de Brassempouy, 1994. Univ. de Liège, Eraul 74, 306 pp.
1995 El final del Paleolítico Cantábrico. Transformaciones ambientales y culturales durante el tardiglacial y comienzos del Holoceno en la Región Cantábrica (Moure, J. A.; Glez. Sainz, C., editores). Univ. de Cantabria, 363 pp.
1995 Los últimos cazadores. Transformaciones culturales y económicas durante el tradiglaciar y el inicio del Holoceno en el ámbito mediterráneo (V. Villaverde ed.). Dip. de Alicante, 209 pp.
1995 Le travail et l'usage de l'ivoire au Paléolithique supérieur. Instituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 309 pp.
1995 Perceiving Rock Art: Social and Political Perspectives. ACRA: the Alta Conference on Rock Art (Edited by K. Helskog and B. Olsen). Oslo, 416 pp.
1996 L'Art préhistorique des Pyrénées. Musée des Antiquités Nationales, Saint-Germain-en-Laye, 371 pp.
1996 Recherches préhistoriques à la grotte d'Escoural, Portugal (sous la direction de M. Otte et A. Carlos da Silva). Univ. de Liège, 362 pp.
1996 Pyrénées Préhistoriques. Arts et societés. Actes du 118 Congrés National des Sociétés Historiques et Scientifiques (sous la direction de H. Delporte et J. Clottes). Paris: Éditions du C. T. H. S., 613 pp.
1996 «El hombre fósil» 80 años después. Volumen conmemorativo del 50 aniversario de la muerte de Hugo Obermaier (A. Moure editor). Universidad de Cantabria, 505 pp.
1997 La cueva de la Griega de Pedraza (Segovia), (Corchón, M. S. coord.). Junta de Castilla y León, 279 p. + 2 despl.

Villaverde, V.; Martínez, R.

1992 Economía y aprovechamiento del medio en el Paleolítico de la región central del Mediterráneo español. En: Elefantes, ciervos y ovicaprinos..., 77-95.

Villaverde, V.; Velasco, A.; Arias, J. M.; Portell, E.

1986 Algunas precisiones sobre la técnica del grabado estriado en la Cova del Parpalló (Gandía, Valencia). **Sai.** 36, 101-126.

Vouvé, J.

1989 De la dégradation des monuments rupestres ornés (altéragènes externes) et de leur protection légale et apliquée. En: L'Art pariétal paléolithique. Étude et conservation, 199-201.

1995 Essai de caractérisation d'objets colorants découverts dans la grotte de Lascaux (Dordogne, France) et implications futures. **L'Ant.** 99, 478-483.

Vouvé, J.; Brunet, J.; Vidal, P.; Marsal, J.

1985 Lascaux en Périgord noir: environnement, art pariétal et conservation. Périgueux, 87 pp.

V. V. A. A.

1964 Miscelánea en homenaje al abate Henri Breuil: Dip. Provincial de Barcelona, t. 1, 496 pp.; t. 2, 450 pp.

1966 IV Symposium de Prehistoria Peninsular, 81-91. Pamplona: Diputación Foral de Navarra, 374 pp.

1968 Simposio Internacional de Arte Rupestre (Barcelona, 1966). Diputación Provincial de Barcelona.

1968 La Préhistoire: Problèmes et tendances. C. N. R. S., Paris, 526 pp.

1970 Valcamonica Synposium. Actes du Symposium International d'Art Préhistorique (sous la direction de E. Anati). Union Internationale des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques. Capo di Monte (Brescia): Edizioni del Centro, 578 pp.

1973 Santander Symposium (Symposium Internacional de Arte Rupestre, Santander-Asturias, 1970). Union Internationale des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques. Santander-Madrid, 645 pp.

1973 Estudios dedicados al prof. dr. Luis Pericot. Instituto de Arqueología y Prehistoria, Univ. de Barcelona, 441 pp.

1974 Colloque International sur l'Industrie de l'os dans la Préhistoire (Abbaye de Sénanque, 1974). Paris.

1975 La Prehistoria en la Cornisa Cantábrica. Institución Cultural de Cantabria. Santander, 218 pp.

1975 Primeras Jornadas de metodología aplicada de las ciencias históricas. I, Prehistoria e Historia Antigua. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Santiago, 295 pp.

1975 Valcamonica Symposium 72. Actes du Symposium International sur les religions de la Préhistoire (sous la direction de E. Anati). Capo di Monte (Brescia): Edizioni del Centro, 621 pp.

1976 La Préhistoire française. Tome 1: Les Civilitations Paléolithiques et Mésolithiques de la France (vol.1, 759 pp.; vol. 2, 765-1521 pp.). Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.

1977 Méthodologie appliquée à l'industrie de l'os préhistorique (Sénanque, 1976). Paris: C.N.R.S., 362 pp.

1978 Curso de Arte Rupestre Paleolítico (Santander, julio 1977). Universidad Internacional Menéndez Pelayo-Universidad de Zaragoza, 227 pp.

1979 La Fin des Temps Glaciaires en Europe: chronostratigraphie et écologie des cultures du Paléolithique final» (Talence, 1977). París: Éditions du Centre Nationale de la Recherche Scientifique.

1981 Altamira Symposium (Actas del Symposium Internacional sobre Arte Prehistórico celebrado en conmemoración del primer centenario del descubrimiento de las pinturas de Altamira (1879-1979), Madrid-Asturias-Santander, 1979). Madrid: Ministerio de Cultura, 702 pp.

1983 Homenaje al prof. Martín Almagro Basch. Madrid: Ministerio de Cultura, 4 t.; t.1, 455 pp.; t. 2, 428 pp.; t. 3, 461 pp.; t. 4, 400 pp.

1983 Valcamonica Symposium 79. Prehistoric Art and Religion: Milán.

1984 L'Art des cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques francaises. Paris: Ministére de la Culture, 673 pp.

1984 Scripta Praehistorica Francisco Jordá Oblata (Fortea edidit). Univ. de Salamanca, 467 pp.

1984 Primeras Jornadas de Metodología de Investigación Prehistórica (Soria, 1981). Madrid: Min. de Cultura, 473 pp.

1984 La contribution de la zoologie et de l'ethologie a l'interprétation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques. 3er Coll. de la Société Suisse des Sciences Humaines, 1979 (Bandi, H.-G.; Huber, W.; Sauter, M.-R.; Sitter, B. Eds.). Éditions Universitaires Fribourg, Suisse, 436 pp.

1986 Estudios en Homenaje al dr. Antonio Beltrán Martínez. Universidad de Zaragoza, 1273 pp.

1986 La Prehistoria de la cueva de Nerja (Málaga), (Jordá, J. F. ed.). Patronato de la cueva de Nerja, 451 pp.

1987 Arte rupestre en España. Madrid: Ediciones Zugarto <monografía de Revista de Arqueología>, 127 pp.

1989 Le Magdalénien en Europe. La structuration du Magdalénien. Actes du Colloque de Mayence 1987. Études et Recherches Archéologiques de l'Université de Liège 38. Service de Préhistoire, Université de Liège, 479 pp.

1982a Niaux, une construction symbolique magdalénienne exemplaire. **A. P.** 1, 19-45.
1982b Une lecture scientifique de l'art préhistorique. **Rech.** 139, 1484-1487.
1983 Art pariétal paléolithique ariégeois. **L'Ant.** 87, 83-97.
1984a Les cervidés de Lascaux. En: La contribution de la zoologie..., 199-216.
1984b Séminaire «représentations préhistoriques» 1983-84 au Musée de l'Homme. **L'Ant.** 88, 479-483.
1986 L'Art des grottes en Ariège magdalénienne. Paris: Éditions du Centre Nat. de la Rech. Scien., 432 pp. + 29 pl.
1989 Les travaux préhistoriques concernant la grotte de Niaux. En: L'Art pariétal paléolithique, 157.
1990 En découvrant l'art des grottes auprès de l'abbé A. Glory. En: Le livre du jubilé..., 123-129.
1995 Dissolution du monde magdalénien occidental (France, Espagne). En: El final del Paleolítico..., 259-279.

Vicino, G.; Simone, S.
1972 Les gravures rupestres paléolithiques des Balzi Rossi (Grimaldi, Ligurie italienne). **P. A.** 27, 39-58.

Vidal, P.; Vouvé, J.; Brunet, J.
1991 La grotte des Combarelles I aux Eyzies; aménagement et contact direct du public avec les oeuvres pariétales. En: Rock Art and Posterity, 16-23.

Viers, G.
1992 La glaciation quaternaire (Riss et Würm) dans les Pyrénées Occidentales. En: The Late Quaternary..., 257-266.

Villar, E.
1981 Proyecto científico-técnico elaborado para la conservación de las pinturas de la cueva de Altamira. Santander.
1989 La conservación del techo policromado de la cueva de Altamira. En: Cien años..., 381-398.
1993 Metodología y modelización en el estudio de la conservación del arte rupestre. En: La protección..., 137-140.
1994 Características generales de toda investigación encaminada a la conservación del arte parietal en recintos hipogeos. **C. I. M. A.** 17, 181-188.

Villar, E.; Bonet, A.; Fernández, P. L.; Quindós, L. S.; Soto, J.
1993 Las medidas cromáticas como índice de deterioro de las pinturas rupestres. Trabajos realizados en las cuevas de Cantabria. En: La protección..., 109-114.

Villar, E.; Fernández, P. L.; Gutierrez, L. S.; Quindós, L. S.; Soto, J.
1993 Importancia de la ventilación natural en la conservación de las pinturas prehistóricas de recintos hipogeos. Tiempos de recuperación. En: La protección..., 29-34.

Villar, E.; Fernández, P. L.; Quindós, L. S.; Solana, J. R.; Soto, J.
1983a Caracterización cromática del techo policromado de la sala de pinturas de la cueva de Altamira. **C. I. M. A.** 9, 7-25.
1983b Flujos de materia en la cueva de Altamira. **C. I. M. A.** 9, 45-65.
1983c El campo de temperaturas en la cueva de Altamira. **C. I. M. A.** 9, 67-80.

Villar, E.; Fernández, P. L.; Plaza, L.; Quindós, L. S.; Solana, J. R.; Soto, J.
1989 Evolución del color de la cierva pintada en la cueva de Altamira. **C. I. M. A.** 9, 27-43.

Villaverde, V.
1981 El Magdaleniense de la Cova de les Cendres (Teudala, Alicante) y su aportación a la corriente del Magdaleniense mediterráneo peninsular. **Sag.** 16, 9-35.
1985 Hueso con grabados paleolíticos de la Cova de les Cendres (Teulada, Alicante). **Lucentum** 4, 7-14. Univ. de Alicante.
1988 Consideraciones sobre la secuencia de la Cova del Parpalló y el arte paleolítico del Mediterráneo español. **A. P. L.** 18, 1-37.
1990 Animation et scènes sur les plaquettes du Parpalló (Gandía, Espagne): quelques considérations. En: L'Art des objets au Paléolithique, 2, 227-241.
1991/92 Análisis del bestiario de la colección de arte mueble de la Cova del Parpalló. **Vel.** 8/9, 65-97.
1992a El Paleolítico en el país valenciano. En: Aragón/Litoral mediterráneo..., 55-87.
1992b Principaux traits évolutifs de la collection d'art mobilier de la grotte du Parpalló. **L'Ant.** 96, 375-396.
1994a Arte paleolítico de la Cova del Parpalló. Estudio de la colección de plaquetas y cantos rodados y pintados. Valencia: Diputació de Valencia, t. 1, 404 pp., t. 2, 316 figs.
1994b Arte mueble de la España mediterránea: breve síntesis y algunas consideraciones teóricas. **Compl.** 5, 139-162.
1994c Arte Solutrense de la España mediterránea, **Fér.** 1, 149-157.

Uribarri, J. L.; Liz, C.

1973 El arte rupestre de Ojo Guareña. La cruz de Kaite. **T. P.** 30, 69-120.

Utrilla, P.

1974 Reflexiones en torno a la industria lítica del Magdaleniense inicial cantábrico. **Mun.** 26, 183-192.

1976 El Magdaleniense inicial en el País Vasco peninsular. **Mun.** 28, 245-275.

1979 Acerca de la posición estratigráfica de los cérvidos y otros animales de trazo múltiple en el Paleolítico superior español. **Caes.** 49/50, 65-72.

1981a El Magdaleniense inferior y medio en la costa cantábrica. **C. I. M. A.** 4, 335 pp.

1981b Yacimientos y santuarios en el Magdaleniense IV cantábrico: Algunas contradicciones. En: Alt. Symp., 353-356.

1982 El yacimiento de la cueva de Abauntz (Arraiz, Navarra). **T. A. N.** 3, 203-346.

1984/85 Reflexiones sobre el origen del Magdaleniense. **Zeph.** 37-38, 87-97.

1986 La varilla pseudoexcisa de Aitzbitarte IV y sus paralelos franceses. En: Estudios en hom. a A. Beltrán, 205-225.

1986/87 Nuevos datos sobre la relación entre el arte rupestre y yacimientos arqueológicos del valle del Ebro. **B. A. P.** 7-8, 323-339 + 1 lám.

1989a El Magdaleniense inferior en la costa cantábrica. En: Le Magdalénien en Europe, 399-415.

1989b Los niveles paleolíticos de la cueva de Chaves (Bastarás, Huesca). En: Cien Años después de..., 361-377.

1990a Bases objectives de la chronologie de l'art mobilier paléolithique sur la côte cantabrique. En: L'art des objets au Paléolithique, 1, 87-100.

1990b La llamada «Facies del País Vasco» del Magdaleniense inferior cantábrico. Apuntes estadísticos. **Mun.** 42, 41-54.

1992 Aragón/Litoral mediterráneo. Relaciones durante el Paleolítico. En: Aragón/Litoral mediterráneo..., 9-35.

1994 Campamentos-base, cazaderos y santuarios. Algunos ejemplos del Paleolítico peninsular. **C. I. M. A.** 17, 97-113.

1995 El Valle del Ebro durante el tardiglacial y comienzos del Holoceno. Las relaciones con el Magdaleniense cantábrico. En: El final del Paleolítico..., 281-311.

Utrilla, P.; López, P.; Mazo, C.

1986 Interpretación microespacial de una ocupación magdaleniense a través de análisis polínicos y de huellas de uso. **A. E.** 8, 41-60.

Utrilla, P.; Mazo, C.

1992 L'occupation de l'espace dans la grotte d'Abauntz (Navarra, Espagne). En: Le peuplement magdal..., 365-376.

1994 El Solutrense en el valle medio del Ebro. **Fér.** 1, 89-104.

1996a Le versant sud des Pyrénées. En: L'Art préhistorique..., 60-69.

1996b Le Paléolithique supérieur dans le versant sud des Pyrénées. Communications et influences avec le monde pyrénéen français. En: Pyrénées..., 243-262.

Valladas, H; Cachier, H.; Maurice, P.; Bernaldo De Quirós, F.; Clottes, J.; Cabrera Valdés, C.; Uzquiano, P.; Arnold, M.

1992 Direct radiocarbon dates for prehistoric paintings at the Altamira, El Castillo and Niaux caves. **Nat.** 357, 68-70.

Vallois, H.; Delmas, M.

1976 Los frontales de la cueva del Castillo (España). **T. P.** 33, 113-120.

Valoch, K.

1970 Oeuvres d'art et objets en os du Magdalénien de Moravie (Tchécoslovaquie). **P. A.** 25, 79-93.

Vayson de Pradenne, A.

1993 Les fraudes en archéologie préhistorique. Grenoble: J. Millon, 512 pp.

Vertut, J.

1981 Contribution des techniques photographiques à l'étude et à la conservation de l'art préhistorique. En: Altamira Symposium, 661-675.

1989 Les problèmes de prises de vues photographiques. En: L'Art pariétal paléolithique..., 143-144.

Vézian, J.

1956 Les utilisations de contours de la roche dans la grotte du Portel. **P. A.** 11, 79-87.

Vialou, D.

1979a Grotte de l'Aldène à Cesseras (Hérault). **G. P.** 22, 1-85.

1979b L'art gravé-sculpté de La Marche. **Caes.** 49/50, 23-42.

1979c Le passage et l'abside. En: Leroi-Gourhan, Arl.; Allain, J. et Alii, 191-300.

1983b Paleolithic adaptations in Cantabria and Gascony: A preliminary comparison. En: Homenaje al prof. Martín Almagro Basch 1, 187-201.
1986 One more into the breach: Solutrean chronology. **Mun.** 38, 35-38.
1987 Terminal Paleolithic and early mesolithic research at Abri Dufaure, sud. France. **Mun.** 39, 61-65.
1992 Iberia before the Iberians. The Stone Age Prehistory of Cantabrian Spain. Albuquerque: Univ. of New Mexico, 336 pp.
1991 South Western Europe and the Last Glacial Maximun. **C. A.** 32, 189-199.
1994 The Abbé Henry Breuil: Pope of Paleolithic Prehistory. En: **C. I. M. A.** 17, 189-198.
1995a Reflexiones sobre el estado de la investigación del Solutrense vasco-cantábrico. **Fér.** 2, 23-33.
1995b Les derniers chasseurs de rennes du monde pyrénéen. L'Abri Dufaure: un gisement tradiglaciaire en Gascogne. Paris: C. N. R. S., 287 pp. < y col>.
1995c A través de la frontera Pleistoceno-Holoceno en Aquitania y en la Península Ibérica: cambios ambientales y respuestas humanas. En: El final del Paleolítico..., 341-363.
1996 Paléoécologie d'un territoire: Pyrénées et Cantabres. En: L'Art préhistorique..., 142-155.

Straus, L. G. et Alii <Altuna, J.; Clark, G. A.; Glez. Morales, M.; Laville, H.; Leroi-Gourhan, Arl.; Menéndez, M.; Ortea, J. A.>

1981 Palaecology at La Riera (Asturias, Spain). **C. A.** 22, 6, 655-682
1983 Excavaciones en la cueva de La Riera (1976-1979): un estudio inicial. **T. P.** 40, 9-58.

Straus, L. G.; Évin, J.

1989 Datations par le radiocarbone des couches Azilienne et Magdalénienne de l'abri Dufaure (Sordes-l'Abbaye, Les Landes). **B. S. P. F.** 86, 146-155.

Stringer, C. B.; D'Errico, F.; Williams, C. T.; Housley, R.; Hedges, R.

1995 Solution for the Sherborne problem. **Nat.** 378, 452.

Sueres, M.

1991 Les mains de Gargas. Approche expérimentale et statistique de problème des mutilations. **T. I. A. P.** 33, 9-200.

Svoboda, J.

1995 L'art gravettien en Moravie: contexte, dates et styles. **L'Ant.** 99, 258-272.

Tassé, G.

1982 Pétroglyphes du Bassin Parisien. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 185 pp.

Taborin, Y.

1979 Les coquillages de Lascaux. En: Leroi-Gourhan, Arl.; Allain, J. et Alii, 143-145.
1990 Le décor des objets de parure. En: L'Art des objets au Paléolithique, 2, 19-35.

Thévenin, A.

1983 Les galets gravés et peints de l'abri de Rochedane (Dovos) et le problème de l'art azilien. **G. P.** 26, 139-188.

Thévenin, A.; Welté, A.-C.

1996 Azilien et art azilien: le problème des origines. En: Pyrénées..., 597-610.

Thiault, M. H.

1996 Le regard des préhistoriens sur l'art magdalénien. En: L'Art préhistorique..., 22-31.

Thibault, C.

1979 L'evolution géologique de l'Aquitaine méridionale à la fin des temps glaciaires. En: La Fin des Temps Glaciaires en Europa, 1, 143-150.

Tymula, S.

1994 La révision des gravures du «Sorcier» de la plaquette des Espélugues-Calvaire à Lourdes (Hautes-Pyrénées). **A. N.** 26, 7-16.

Ucko, P.

1970 Some aspects of the interpretation of human representations in early post-palaeolithic art. En: Val. Sim., 495-514.
1987 Débuts illusoires dans l'étude de la tradition artistique. **P. A.** 42, 15-81.
1989 La subjetividad y el estudio del arte parietal paleolítico. En: Cien años después de Sautuola..., 285-358.
1992 Subjectivity and the recording of Palaeolithic Cave Art. En: **E. R. A. U. L.** 49, 141-179.

Ucko, P.; Rosenfeld, A.

1966 L'Art paléolithique. Paris. <edic. cast., Arte paleolítico, Madrid, ed. Guadarrama, 1966>
1973 Antropomorphic representations in Palaeolithic Art. En: Santander Symposium, 149-211.

Servelle, Chr.
1990 Les relevés d'art mobilier lithique. En: L'Art des objets au Paléolithique, 2, 245-251.
Sieveking, A.
1973 Art mobilier in Britain. En: Santander Symposium, 385-386.
1978 La significación de las distribuciones en el arte paleolítico. **T. P.** 35, 61-80.
1979a The Cave Artist. London: Thames and Hudson, 221 pp.
1979b Style and regional grouping in Magdalenian cave art. **B. I. A. U. L.** 16, 95-109.
1981 Continuité des motifs schématiques, au Paléolithique et dans les périodes posterieurs en Franco-Cantabrie. En: Altamira Symposium, 319-337.
1982 Palaeolithic art and natural rock formations. **C. A.** 23, 567-568.
1983 Decorated scapulae from the Upper Palaeolithic of France and Cantabric Spain. En: Hom... M. Almagro B., 1, 313-317.
1984 Palaeolithic art and animal behaviour. En: La contribution de la zoologie..., 91-109.
1986 Les styles régionnaux de l'art préhistorique. **Rech.** 173, 104-106.
1987 Engraved Magdalenian Plaquettes. A regional and stylistic analysis of stone, bone and antler plaquettes from Upper Palaeolithic sites in France and Cantabric Spain. **B. A. R.** 369, 238 pp.
1988 Animaux en action: un groupe de plaquettes gravées à identité thématique appartenant au Magdalénien tardif. **L'Ant.** 92, 41-50.
1989 A catalogue of Palaeolithic Art in the British Museum. British Museum Publications Ltd., 855 pp.
1990 Les plaquettes et leir rôle. En: L'Art des objets au Paléolithique, 2, 7-18.
Simek, J. F.
1986 A Palaeolithic sculpture from the Abri Labattut in the American Museum of Natural History Collection. **C. A.** 27, 402-407.
Simó, R. M.
1993 La contaminación vegetal en la Peña de Candamo. En: La protección..., 87-89.
Simonnet, R.
1991 Remontage d'une oeuvre d'art mobilier de la grotte de La Vache. **P. A.** 46, 15-18.
1996 Observations de quelques objets gravés de la grotte de La Vache (Ariège). En: Pyrénées..., 341-352.
Simonnet, G.; Simonnet, L.; Simonnet, R.
1984 Grotte de Labastide. En: L'Art des Cavernes..., 527-535.
1990 Art mobilier et art pariétal à Labastide. En: L'Art des objets au Paléolithique, 1, 173-186.
1991 Le propulseur au faon de Labastide (Hautes-Pyrénées). **P. A.** 46, 133-143.
Soler, V.
1993 La concentración de radón como índice de renovación del aire en cavidades subterráneas: primeros resultados de la caverna de Nerja y Candamo. En: La protección..., 91-94.
Sonneville-Bordes, D. De
1986 Le bestiaire paléolithique en Périgord. Chronologie et signification. **L'Ant.** 90, 613-656.
1989 Chronostratigraphie du Magdalénien dans le sud-ouest de la France. En: Le Magdalénien en Europe, 477-479.
Sonneville-Bordes, D. De; Laurent, P.
1968 Un os gravé magdalénien de la grotte des Eyzies, Dordogne, Collection Watelin. En: La Préhistoire..., 411-420.
1986/87 Figurations de chevaux à l'Abri Morin. Observation complementaires. **A. N.** 18/19, 69-74.
Stodiek, U.
1992 À propos de l'emmanchement des propulseurs au Paléolithique supérieur. En: Le peuplement magdal..., 317-331.
Straus, L. G.
1974 Le Solutréen du Pays Basque Espagnol: une esquisse des données. **Mun.** 26, 173-181.
1976 Análisis arqueológico de la fauna paleolítica del norte de la Península Ibérica. **Mun.** 28, 277-285.
1979 Cantabria and Vascongadas, 21,000-17,000 B.P.: Toward a solutrean settlement pattern. **Mun.** 31, 195-202.
1981a Las antiguas excavaciones en la cueva del Rascaño. En: Glez. Echegaray, J.; Barandiarán, I. et Alii, 15-24.
1981b On maritime hunter-gatherers: A view from Cantabrian Spain. **Mun.** 33, 171-173.
1981c On the habitat and diet of Cervus Elaphus. **Mun.** 33, 175-182.
1982 El yacimiento tardiglaciar de Abri Dufaure. **B. S. A. A.** 48, 86-93.
1983a El Solutrense Vasco-Cantábrico. Una nueva perspectiva. **C. I. M. A.** 10, 173 pp.

1986 El arte prehistórico de la cueva de Nerja (Málaga). En: Trabajos sobre la cueva de Nerja 1, 285-330. Málaga: Patronato de la cueva de Nerja.
1991 Perspectiva actual del arte paleolítico de la cueva de Maltravieso (Cáceres). **A. P.** 7/8, 123-128.
1991/92 Códigos gráficos en algunos santuarios solutrenses de Andalucía. **Zeph.** 44/45, 17-33.
1994a Arte paleolítico de la zona meridional de la Península Ibérica. **Compl.** 5, 163-195.
1994b Arte rupestre de la cueva de Nerja. En: Trabajos sobre la cueva de Nerja 4, 332 pp. + 2 despl.

San Juan, C.
1983 Un grabado inédito sobre un disco de ocre de la cueva de La Chora (Cantabria). **A. P.** 2, 177-180.
1990 Colorants et art mobilier. En: L'Art des objets au Paléolithique, 2, 223-226.

San Miguel, C.
1991a Las manifestaciones artísticas de la cueva de la Estación (Santa Isabel de Quijas, Cantabria). **C. N. A.** 20, 81-93.
1991b El conjunto de arte rupestre paleolítico de la cueva del Linar (Alfoz de Lloredo, Cantabria). **C. N. A.** 20, 95-103.

San Miguel, C.; Muñoz, E.; Bermejo, A.; Somavilla, J. I.; Gomez, J.; Quevedo, J.; Smith, P.
1988 La cueva Sotarriza-Covanegra. **Saut.** 5, 47-54 + 5 láms.

Santiago, J. M.
1992/93 Avance al estudio del arte parietal paleolítico de la cueva de La Motilla (Cádiz). **Zeph.** 45/46, 65-76.

Sarradet, M.
1979 Conservation de la grotte de Lascaux. En: Leroi-Gourhan, Arl.; Allain, J. et Alii 1979, 15-18 + 1 lám.

Sasía, J. M.
1966 Toponimia euskérika en las Encartaciones de Bizkaia. Bilbao: Ellacuría, 248 pp.

Sauvet, G.
1983 Les représentations d'équidés paléolithiques de la grotte de La Griega (Pedraza, Segovia). A propos d'une nouvelle découverte. **A. P.** 2, 49-59.
1985 Les gravures paléolithiques de la grotte de La Griega (Segovia, Espagne). **P. A.** 30, 141-168.
1990 Les signes dans l'art mobilier. En: L'Art des objets au Paléolithique, 2, 83-98.
1993 Introduction; Le problème de la détermination. Les signes pariétaux. Le moulage. En: L'Art pariétal paléolithique. Techniques et..., 83-86, 219-234 y 359-362, respect.

Sauvet, G.; Sauvet, S.
1983 Los grabados prehistóricos de la cueva de La Griega (Pedraza, Segovia). Universidad de Salamanca.
1978 Por una interpretación semiológica del arte rupestre cuaternario. Análisis de un corpus de datos. **C. P. A. C.** 5, 31-48.
1979 Fonction sémiologique de l'art pariétal animalier franco-cantabrique. **B. S. P. F.** 76, 340-354.
1988 La communication graphique paléolithique (De l'analyse quantitative d'un corpus de donnés à son interprétation sémiologique). **L'Ant.** 92, 3-15.

Sauvet, G.; Sauvet, S.; Wlodarczyk, A.
1977 Essai de sémiologie préhistorique. (Pour une teorie des premiers signes graphiques de l'homme). **B. S. P. F.** 74, 545-558.

Sauvet, G.; Wlodarczyk, A.
1995 Élements d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique. **L'Ant.** 99, 193-211.

Seronie-Vivien, M.-R.
1986 Utilisation de la gravure et de la peinture à l'Azilien: l'apport du gisement de Pégourié (Caniac-du-Causse, Lot). **B. S. P. F.** 83, 416-422.

Schmid, E.
1964 Remarques au sujet d'une représentation de bouquetin à Niaux. **P. A.** 19, 34-39.
1984 Some anatomical observations on Palaeolithic depictions of horses. The human form and the human face in Palaeolithic art. En: La contribution de la zoologie..., 155-160 y 349-352, respect.

Schmider, B.
1989 Le Magdalénien dans le centre du Bassin Parisien: les gisements, l'industrie lithique. En: Le Magdalénien en Europe. La structuration du Magdalénien, 219-235.

Schvoerer, M.; Bordier, C.; Evin, J.; Delibrias, G.
1979 Chronologie absolue de la fin des temps glaciaires. Recensement et présentation des datations se rapportant des sites francais. En: La Fin des Temps Glaciaires en Europe, 21-41.

1997 La paléospéléologie ou: l'approche globale des documents anthropiques et paléontologiques conservés dans le karst profond. **Quat.** 8, 257-265.

Rouzaud, F.; Bisio, A.; Lautier, J.; Soulier, M.

1989 Grotte de la Magdeleine-des-Albis, à Penne (Tarn): essais de systhème à l'occasion de la découverte d'une nouvelle figure féminine. **P. A.** 44, 21-69.

Rouzaud, F.; Jaubert, J.

1992 Dégradations des bisons paléolithiques de la grotte de Mayrière à Bruniquel (Tarn-et-Garonne). **B. S. P. F.** 89, 71-72.

Rouzaud, F. ; Wahl, L.-B.

1989 La topographie archéologique souterraine. En: L'Art pariétal paléolithique. Étude et conservation, 121-130.

Ruiz Idarraga, R.

1989 Azagayas de base hendida en el yacimiento del Polvorín (Venta Laperra D), (Carranza-Bizkaia). **Kob.** 18, 47-54.

1990 El complejo Auriñaco-Perigordiense en el País Vasco. **Mun.** 42, 23-32.

Ruspoli, M. <con la col. de B. Delluc, G. Delluc y H. De Lumley>

1986 Lascaux. Un nouveau regard. Paris: Bordas, 207 pp.

Sacchi, D.

1984 Grotte Gazel. En: L'Art des Cavernes..., 314-316.

1986 Le Paléolithique supérieur du Languedoc Occidental et du Rousillon. 21 sup. à G. P. Paris: C. N. R. S.

1988 Les gravures rupestres de Fornols-Haut, Pyrénées-Orientales. **L'Ant.** 92, 87-100.

1990 Bases objectives de la chronologie de l'art mobilier paléolithique dans les Pyrénées septentrionales. En: L'Art des objets au Paléolithique, 1, 13-28.

1993 Les critères d'authenticité et de datation de l'art pariétal paléolithique. Les empreintes au vernis métallographiques. En: L'Art pariétal, 311-314 y 363-364, respect.

Sacchi, D.; Massiac, Y.; Abelanet, J.; Rubiella, Cl.; Brule, J.-L.; Vilette, Ph.

1986/87 Le rocher gravé de Fornols-Haut à Campone, Pyrénées Orientales, France. Étude préliminaire. **B. A. P.** 7/8, 279-293.

Sacchi, D.; Abelanet, J.; Brule, J.-L.; Massiac, Y.; Rubiella, Cl.; Vilette, Ph.

1988 Les gravures rupestres de Fornols-Haut, Pyrénées-Orientales. **L'Ant.** 92, 87-100.

Saenz de Buruaga, A.

1989 Colgantes y otras manifestaciones artísticas en los niveles del Paleolítico superior inicial de la cueva de Gatzarria (Zuberoa, País Vasco). **Vel.** 6, 21-48.

Saint-Mathurin, S.

1973 Bas-relief et plaquette de l'Homme Magdalénien d'Angles-sur-l'Anglin. **A. N.** 5, 12-19.

1975 Reliefs magdaléniens d'Angles-sur-l'Anglin (Vienne). **A. N.** 7, 24-31.

1976 Les avatars de la baguette à l'ours de la Madeleine. **A. N.** 8, 21-27.

1978 Les «Vénus» pariétales et mobilières du Magdalénien d'Angles-sur-l'Anglin. **A. N.** 10, 15-22.

1984 L'Abri du Roc-aux-Sorciers. En: L'Art des cavernes..., 583-587.

Saint-Périer, S. De

1964 Réflexions sur le Paléolithique supérieur d'Isturitz. En: Miscelánea... al abate H. Breuil, 2, 319-324.

1968 Gravures pariétales de la grotte inférieure d'Isturitz. En: La Préhistoire, problèmes et tendances, 359-367.

Saint-Périer, R. De

1930 La grotte d'Isturitz. I. Le Magdalénien de la Salle Saint-Martin. **A. I. P. H.**, 7, 123 pp. + 12 pl.

1936 La grotte d'Isturitz. II. Le Magdalénien de la Grande Salle. **A. I. P. H.** 17, 139 pp. + 12 pl.

Saint-Périer, R. De; Saint-Périer, S.

1952 La grotte d'Isturitz. III. Les Solutréens, les Aurignaciéns et les Moustériens. **A. I. P. H.** 25, 264 pp. + 11 pl.

1959 Le Couserans fit partie du centre d'art pyrénéen des baguettes sculptées. **P. A.** 14, 10-15.

Sánchez Goñi, M. F.

1994 L'Environnement de l'homme préhistorique dans la région cantabrique d'après la taphonomie pollinique des grottes. **L'Ant.** 98, 379-417.

Sanchidrián, J. L.

1981 Cueva Navarro (Cala del Moral, Málaga). Salamanca: Corpus Artis Rupestris 1.

1982 La cueva del Morrón (Jimena, Jaén). **Zeph.** 34/35, 5-11.

Ripoll, S.

1988/89 Representaciones femeninas de la cueva de Altamira (Santillana del Mar, Cantabria). **A. P.** 7/8, 69-86.

Ripoll, S.; Cacho, C.

1990 Art mobilier du Paléolithique méditerranéen espagnol: quelques nouvelles découvertes. En: L'Art des objets au Paléolithique, 1, 287-193.

Ripoll, S.; Ripoll, E.

1992 Gravetiense y Solutrense en la Península Ibérica. **E. T. F.** 5, 55-70.

Robert, R.

1956 Une tête de propulseur sculptée de la grotte de Bédeilhac (Ariège). **I. P. E. K.** 17, 40-42 + 2 láms.

Robert, R.; Nougier, L.-R.

1967 Baguette demi-ronde gravée du Magdalénien final de la grotte de La Vache. **P. A.** 22, 11-17.

1977 Deux oeuvres d'art des récents horizons du Magdalénien final de la grotte de La Vache (Ariège). **I. P. E. K.** 24, 15-17 + 1 lám.

Rodríguez Asensio, A.

1990 Excavaciones arqueológicas realizadas en la cueva de «La Lluera» (San Juan de Priorio, Oviedo). **E. A. Ast.** 1983-1986, 15-17.

1992 Excavaciones arqueológicas en la cueva de La Lluera II (San Juan de Priorio, Oviedo). La cueva de Trescalabres (Posada de Llanes, Asturias) y sus pinturas rupestres. **E. A. Ast.** 1987-1990, 29-32 y 81-87, respect.

Romero, G.

1986 El caballo en el arte rupestre paleolítico. **C. I. M. A.** 15, 67-132.

Rozoy, J.-G.

1989 Roc-la-Tour I et la démographie du Magdalénien. En: Le Magdalénien en Europe..., 81-97.

1990 Les plaquettes gravées magdaléniennes de Roc-la-Tour I. En: L'Art des objets au Paléolithique, 1, 261-277.

Roudil, J. L.

1984 L'art pariétal languedocien. Problèmes de conservation. **L'Ant.** 88, 499-502.

1995 Préhistoire de l'Ardèche. Le temps des chasseurs et leur art. Conseil General de l'Ardèche, 95 pp, Montpellier.

Rousseau, M.

1967 Les grands félins dans l'art de notre Préhistoire. Paris: Éditions A. et J. Picard ª Cie., 205 pp.

1973 Darwin et les chevaux peints paléolithiques d'Ekain. **P. A.** 49-55 +3 figs. <y **Mun.** 1974, 53-56 + 2 figs>.

1984 Les pelages dans l'iconographie paléolithique. Torsions conventionnelles et flexions naturelles dans l'art animalier paléolithique et au delà. En: La contribution de la zoologie..., 161-197 y 243-249.

Roussot, A.

1973 Contribution à l'étude de la frise pariétale du Cap Blanc. En: Santander Symposium, 87-113.

1977 Figuration sur os d'un harpon à barbelures de l'abri des Marseilles à Laugerie-Basse. En: Méthodologie appliquée à l'industrie de l'os préhistorique, 95-98.

1983 Grotte de Font-de-Gaume, les Eyzies (Dordogne), les peintures de la galerie d'accès. **P. A.** 38, 151-163.

1984a Approche statistique du bestiaire figuré dans l'art pariétal. **L'Ant.** 88, 485-498.

1984b Peintures, gravures et sculptures de l'Abri du Poisson aux Eyzies. Quelques nouvelles observations. **P. A.** 39, 11-26.

1986 La figuration humaine de Bernifal (Dordogne). En: Estudios en homenaje al dr. A. Beltrán Martínez, 93-101.

1989 Inventaire et analyse du bestiaire paléolithique. En: L'Art pariétal paléolithique. Étude et..., 163-165.

1990 Art mobilier et pariétal du Périgord et de la Gironde: comparaisons stylistiques. En: L'Art des objets..., 1, 189-201.

1996 L'Art mobilier d'Arancou. **Les Dossiers d'Archéologie** 209, 92-97. Dijon.

Roussot, A.; Beaume-Romera, S.

1982 Quelques lampes préhistoriques peu connues du Sud-Ouest de la France. **B. S. P. F.** 79, 10-12, 369-382.

Rouzaud, F.

1978 La Paléospéléologie. L'Homme et le milieu souterrain pyrénéen au Paléolithique supérieur. Toulouse: Archives d'Ecologie Préhistorique 3, 168 pp.

1993 L'environnement physique des grottes ornées. Topographie interne; Le levé topographique. Applications de la stéréophotographie. En: L'Art parietal paléolithique, 23-25, 39-48 y 354-357 respect.

1996 La Paléospéléologie. Une méthode d'étude des grottes préhistoriques et paléontologiques. En: Pyrénées..., 143-148.

Ramil, P.

1994 Interpretación arqueobotánica y encuadre fitoclimático del Solutrense peninsular. **Fér.** 1, 39-46.

Rasilla, M. De La

1983 Distribución y dispersión de yacimientos paleolíticos en Asturias y Santander. En: Hom... M. Almagro, 1, 171-178.

1989 Secuencia crono-estratigráfica del Solutrense cantábrico. **T. P.** 46, 35-46.

1990 Cueto de la Mina. Campañas 1981-1986. **E. A. Ast.** 1983-1986, 79-86.

1994 La cronología radiométrica del Solutrense en la Península Ibérica y su correlación crono-climática. El Solutrense de la cornisa cantábrica. **Fér.** 1, 57-67 y 69-87 respect.

Rat, P.

1959 Les pays crétacés basco-cantabriques (Espagne). Presses Universitaires de France. Publications de l'Université de Dijon 18, 525 pp. + 5 planchas.

Renault, P.

1982 Étude géomorphologique de la Frise Noire de la grotte du Pech-Merle (Lot). **C. P. F.** 21, 245-249.

1989 Étude micromorphologique des parois décorées. En: L'Art pariétal paléolithique. Étude et ..., 203-205.

Rigaud, Ph.

1974 Quelques outils en os peu fréquentes du Paléolithique supérieur: fiches descriptives. En: Coll. Int. sur l'industrie de l'os dans la Préhistoire, 173-174.

Rincón, R.

1975 Notas sobre los grabados de la cueva de «La Lastrilla» (Castro Urdiales, Santander). **Saut.** 1, 49-52 + 1 mapa y 4 láms.

Ripoll, E.

1955 Huellas de osos y una representación de este animal en la cueva de Las Monedas (Puente Viesgo, Santander). **C. N. A.** 3, 53-58 pp.

1957a Nota acerca de los grabados digitales de la cueva Clotilde de Santa Isabel (Santander). **C. N. A.** 4, 53-56 + 1 lám.

1957b Revisión de la cueva de Penches. **C. N. A.** 4, 57-58 + 2 láms.

1957/58 Las representaciones antropomorfas en el arte paleolítico español. **Amp.** 19/20, 167-182.

1964 Problemas cronológicos del arte paleolítico. En: Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara, 85-100. New York: Viking Fund Publications in Anthropology.

1970 Acerca del problema de los orígenes del arte levantino. En: Valcamonica Symposium, 57-68.

1971/72 Una figura de «hombre-bisonte» de la cueva del Castillo. **Amp.** 33/34, 93-110.

1972 La cueva de Las Monedas en Puente Viesgo (Santander). Diputación Provincial de Barcelona-Instituto de Prehistoria y Arqueología-Wenner Gren Foundation for Anthropological Research (New York), Monografías de Arte Rupestre, Arte Paleolítico, nº 1. Barcelona, 67 pp + 35 láms.

1973 Un palimsepto rupestre de la cueva del Castillo (Puente Viesgo, Santander). En: Sant. Symp., 457-464.

1975 El arte rupestre en Santander. En: La Prehistoria..., 69-77 + 1 lám.

1982 Síntesis de la historia de los descubrimientos del arte prehistórico y su problemática. **Saut.** 3, 9-21.

1984 Notes sur certaines représentations d'animaux dans l'art paléolithique de la Péninsule Ibérique. En: La contribution de la zoologie et de l'ethologie..., 263-282.

1986 Orígenes y significado del arte paleolítico. Madrid: Sílex ediciones, 183 pp.

1994 El Abate Henri Breuil (1877-1961). Madrid: UNED, 376 pp.

Ripoll, E.; Boucher, P.

1960/61 La plaqueta grabada de la cueva de Hareguy (Mauleón, Bajos Pirineos). **Amp.** 22-23, 246-251.

Ripoll, S.; Pérez, S.; López, R.; Paniagua, J. P.; Muñoz, F. J.; Muñiz, M.; Calleja, F.; Martos, J. A.

1995 Art pariétal paléolithique de la grotte d'Ambrosio (Almería, Espagne). **P. A.** 50, 97-116.

Ripoll, E.; Moure, J. A.

1979 Grabados rupestres de la cueva de Maltravieso (Cáceres). En: Homenaje a Carlos Callejo Serrano, 567-572.

Ripoll, E.; Mas, M.; Torra, G.

1991 Grabados paleolíticos en la cueva del Tajo de las Figuras (Bonalup, Cádiz). **E. T. F.** 4, 111-126.

Ripoll, E.; Municio, L.

1992 Las representaciones de estilo paleolítico en el conjunto de Domingo García (Segovia). **E. T. F.** 5, 107-138.

Papi, C.

1988 Estudio tecnológico de los elementos de adorno y colgantes de los niveles del Paleolítico superior y Aziliense de la cueva de El Pendo. **E. T. F.** 1, 165-176.

1989 Los elementos de adorno-colgantes del Paleolítico superior y Epipaleolítico en los fondos del Museo Arqueológico Nacional. **B. M. A. N.** 7, 29-46.

Passemard, E.

1944 La caverne d'Isturitz au Pays Basque. Paris: Presses Universitaires de France. 95 pp + 54 pl.

Pérez Pérez, M.

1975 Algunas piezas inéditas de la cueva de La Paloma. **B. I. D. E. A.** 86, 731-754.

1977 Presentación de algunos materiales procedentes de la Cueva Oscura de Ania, Las Regueras (Asturias). **C. N. A.** 14, 179-196.

1982 Las varillas semicilíndricas decoradas de cueva Oscura de Ania, Las Regueras (Oviedo). **Saut.** 3, 79-84.

1992 Un hueso grabado de «Cueva Oscura de Ania» (Las Regueras, Asturias). **B. I. D. E. A.** 140, 625-650.

Pérez, M.; Quintanal, J. M.

1979 Plaquetas grabadas y canto pintado de la cueva de la Moratina. **B. I. D. E. A.** 96/97, 445-471.

Pérez Ripoll, M.

1992 Marcas de carnicería, fracturas intencionadas y mordeduras de carnívoros en huesos prehistóricos del Mediterráneo español. Diputación Provincial de Alicante, 269 pp.

Pericot, L.

1942 La cueva del Parpalló (Gandía). Instituto Diego de Velázquez del C.S.I.C., Madrid.

1963 ¿Figuras humanas en las placas de la cueva del Parpalló? En: Homenaje a D. J. M. de Barandiarán, 1, 195-199. Bilbao: Excma. Diputación de Vizcaya.

Peyrony, D.; Peyrony, E.

1938 Laugerie Haute près des Eyzies (Dordogne). **A. I. P. H.** 19. Paris: Masson et Cie. éditeurs, 84 pp + 7 pl.

Piette, E.

1987 Histoire de l'art primitif. (Précédé de Delporte). Paris: Picard Éditeur, 276 pp. (183-258 pp.).

Pike-Tay, A.

1991 Red deer hunting in the Upper Palaeolithic of South-West France: A Study in Seasonality. **B. A. R.** 569, 183 pp.

Pinçon, G.

1990 Les problèmes d'enregistrement et d'inventaire. En: L'Art des objets au Paléolithique, 2, 253-256.

Plassard, J.

1992 Reflexion sur l'art de Rouffignac. **L'Ant.** 96, 357-368.

Plenier, A.

1971 L'Art de la grotte de Marsoulas. Publications de l'Institut d'Art Préhistorique de Toulouse, 296 pp. + 1 plano.

Plenier, A.; Rouch, P.

1980 Nouvelles découvertes dans la grotte de Marsoulas. **T. I. A. P.** 22, 405-415.

Pobeda, M.

1976 Les ponctuations dans l'art pariétal paléolithique. **T. I. A. P.** 18, 165-186.

Poplin, F.

1984 Sur le profil dorso-lombaire des bisons dans la nature et dans l'art paléolithique. En: La contribution de la zoologie et de l'ethologie..., 217-242.

1986 La relation faune-bestiaire à travers le préhistorique et le préhistorien. **L'Ant.** 90, 657-664.

Pumarejo, P. G.

1989 Consideraciones sobre la cueva de El Pindal (Pimiango, Asturias). **C. N. A.** 19, 2, 17-25.

Quadra-Salcedo, F.; Alcalá-Galiano, A.

1918 La cueva de Basondo. Separata de la Comisión de Monumentos de Vizcaya. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Memoria nº 1. Bilbao, 39 pp + 15 figs.

Ramos, J.; Espejo, M. M.; Cantalejo, P.; Martín, E.; Molina, J. A.; Durán, J. J.; Alcázar, J.; Ramírez, F.; Vela, A.; Grün, R.; Ford, D. C.

1992 Cueva de Ardales. Su recuperación y estudio. Ayuntamiento de la villa de Ardales (Málaga), 233 pp.

Raphaël, M.

1986 Trois essais sur la signification de l'art pariétal paléolithique. Paris: Kronos, 228 pp. + 66 figs.

Novel, Ph.

1986 Les animaux rars dans l'art pariétal aquitain. **P. A.** 41, 63-93.

1987 Les animaux rars dans l'art pariétal aquitain. **P. A.** 42, 83-118.

Nuin, J.

1991 Las investigaciones sobre el Tardiglaciar en Navarra. Bases y estado actual de los estudios. **Zeph.** 44/45, 123-153.

Obermaier, H.

1916 El Hombre Fósil. Memorias de la Comisión de Investigaciones Prehistóricas y Paleontológicas 9 (2 ª edic. 1925). Madrid, 1-475 + 188 figs. + 26 láminas.<edic. facsímil de edic. de 1925, Edics. Istmo, Madrid, 1985, 457 pp.>.

Obermaier, H.; Conde de la Vega del Sella

1918 La cueva del Buxu (Asturias). Comisión de Investigaciones Prehistóricas y Paleontológicas, mem. 20, Madrid.

Olins, B.

1992 Des preuves du sens ludique dans l'art au Pléistocène supérieur. **L'Ant.** 96, 219-244.

Omnès, J.

1982 La grotte ornée de Labastide (Hautes-Pyrénées). Lourdes, 352 pp. <y col.: Clot, A.>.

1984 Le sanctuaire magdalénien de la grotte de Labastide (Hautes-Pyrénées, France). **Mun.** 36, 19-26.

Omnès, J.; Clot, A.; Jeannet, M.; Marsan, G.; Mourer-Chauviré, C.

1980 Le gisement préhistorique des Espélugues à Lourdes (Hautes-Pyrénées). Essai d'inventaire des fouilles anciennes. Centre Aturien de Recherches Sous Terre, mém. 1, 233 pp.

Ortega Mateos, L.

1982 Arpones inéditos del Magdaleniense de la cueva de El Pendo (Santander). **B. S. A. A.** 48, 73-85.

Orton, Cl.

1988 Matemáticas para arqueólogos. Madrid: Alianza ed., 257 pp.

Otte, M.

1989 Le Magdalénien de Belgique: un aperçu. En: Le Magdalénien en Europe. La structuration du Magdal..., 63-80.

1990 Relations transculturelles et transrégionales dans l'art mobilier. En: L'Art des objets au Paléolithique, 2, 185-194.

1992 Processus de diffusion à long terme au Magdalénien. En: Le peuplement magdalénien..., 399-416.

Paillet, P.

1989 La galerie aux peintures d'Etcheberri'ko Karbia. **L'Ant.** 93, 493-512.

1996 A propos de trois bisons magdaléniens exceptionnels (La Madeleine, Dordogne). **Pal.** 8, 359-366.

Pajot, B.; Plenier, A.

1976 Quelques gravures Magdaléniennes inédites de l'abri Fontalès (St-Antonin-Noble-Val, Tarn-et-Garonne). **P. A.** 31, 21-29.

Pales, L.

1969 Les gravures de La Marche. Tome I. Félins et ours. Institute de Préhistoire de l'Univ. de Bordeaux, mém. 7. Bordeaux: Delmas, 136 pp. <Tassin de Saint-Péreuse, M., col.>

1972 Les empreintes de pieds humains de la galerie René Clastres de la caverne de Niaux (Ariège). **B. S. P. F.** 69, 228-229.

1973 Les ci-devant venus stéatopyges aurignaciennes. En: Santander Symposium, 277-261.

1976/77 Les ovicapridés préhistoriques franco-iberiques au natural et figurés. **Saut.** 2, 67-105.

Pales, L.; Tassin De Saint-Péreuse, M.

1964 En compagnie de l'abbé Breuil devant les bisons gravés magdaléniens de la grotte de La Marche. En: Miscelánea en homenaje al abate H. Breuil, 2, 217-250.

1968 Humains superposés de La Marche (Document nº 1). En: La Préhistoire..., 327-336.

1976 Les gravures de La Marche. Tome II. Les Humains. Paris: Éditions Ophrys, 178 pp.

1979 L'Abri Durif à Enval (Vic-le Conte, Puy-de-Dome). **G. P.** 22, 113-142.

1981 Les gravures de La Marche. III. Equidés et Bovidés. Paris: Éditions Ophrys, 150 pp.

1989 Les gravures de La Marche. IV. Cervidés, Mammouths et divers. Paris: Éditions Ophrys, 121 pp.

Pales, L.; Tassin De Saint-Péreuse, M.; García, M.

1976 Les empreintes de pieds humains dans les cavernes. Les empreintes du réseau nord de la caverne de Niaux (Ariège). **A. I. P. H.** 36, 166 pp.

1994 Análisis del proceso artístico del arte rupestre. **Compl.** 5, 357-368.

Naber, F. B.; Berenger, D. J.; Zalles-Flossbach, C.

1976 L'Art pariétal paléolithique en Europe Romane. Bonner hefte zur Vorgeschichte nº 6. Bonn, t. 1, 339 pp.; t. 2, 205 pp.; t. 3, 199 pp. + 10 mapas.

Newcomer, M.

1977 Experiments in Upper Paleolithic bone work. En: Méthodologie appliquée..., 292-301.

Nolte, E.

1968 Catálogo de simas y cuevas de la provincia de Vizcaya. Bilbao: Dip. de Vizcaya, 291 pp. + 1 plano.

Noiret, P.

1990 Le décor des bâtons percés paléolithiques. Mémoires de Préhistoire Liégeoise 25. Université de Liège. Vol. 1, Texte et catalogue, 127 pp.; vol. 2, 215 planches.

Nougier, L.-R.

1973a Nouvelles approches de l'art préhistorique animalier. En: Santander Symposium, 263-273.

1973b L'evolution esthetique de l'art mobilier du Magdalénien final des Pyrénées (Essai d'une evolution graphique). **B. S. P. F.** 15, 295-313.

1975a Art préhistorique et topographie. A propos des mains mutilées de Gargas. **P. A.** 30, 115-117 y 123, respect.

1975b L'importance du choix dans l'explication religieuse de l'art quaternaire. En: Valcamonica Symposium 72, 57-64.

1978 A propos des plaquettes de Bruniquel. De l'excellence de l'art mobilier. **P. A.** 33, 91-94.

1979 Reflexions... sur la grande biche du Plafond d'Altamira. **Caes.** 49/50, 73-79.

1990 Les grottes préhistoriques de France, d'Espagne et d'Italie. Paris: Éditions Balland, 287 pp.

Nougier, L.-R.; Robert, R.

1957a L'ours dans l'art franco-cantabrique occidental. IIe: compléments. **P. A.** 12, 53-54.

1957b Le rhinocéros dans l'art franco-cantabrique occidental. **P. A.** 12, 16-48.

1958 Le «lissoir aux saïgas» de la grotte de La Vache, à Alliat, et l'antilope saïga dans l'art franco-cantabrique. **P. A.** 13, 13-28.

1959a Rouffignac. I. Galerie Henri Breuil et Grand Plafond. Sansoni-Firenze, 79 pp. + 53 pl.

1959b L'Art préhistorique de Rouffignac (Dordogne). **I. P. E. K.** 19, 1-6 + 5 láms.

1965a La «frise des lions» gravure sur os de la grotte de La Vache à Alliat (Ariège), et les grands félins dans l'art franco-hispanique. **P. A.** 20, 18-84 + 1 lám.

1965b Bouquetins affrontés dans l'art mobilier magdalénien de la grotte de La Vache à Alliat. En: Miscelánea en homenaje al abate H. Breuil, 2, 197-205.

1966a Les félins dans l'art quaternaire. IIe: compléments. **P. A.** 21, 37-46.

1966b Bouquetin gravé d'une scène animalière Magdalénien final de la grotte de La Vache (Alliat, Ariège). **P. A.** 21, 77-79.

1968 Scène d'initiation de la grotte de La Vache à Alliat (Ariège). **P. A.** 23, 17-98.

1969 L'Art de la caverne de Niaux (Compléments iconographiques). **P. A.** 24, 1-37.

1970 Pendeloque «au cheval sautant» du Magdalénien final des Pyrénées (grotte de La Vache, Ariége). **P. A.** 25, 17-28.

1971a Aurochs et bouquetins de l'art mobilier de la grotte de La Vache. **Mun.** 23, 341-346.

1971b Galets gravées du Magdalénien final des Pyrénées (grotte de La Vache, Alliat, Ariège). **P. A.** 26, 11-75.

1973 Les decors abstraits dans l'art Magdalénien terminal de la grotte de La Vache (Alliat). En: Estudios dedicados al prof. dr. Luis Pericot, 147-170.

1974 De l'accouplement dans l'art préhistorique. **P. A.** 29, 15-63.

1975 Présentation de deux «bâtons perforés» de la grotte de La Vache d'Alliat. Estimation chronologique de 10.435 ± B.C. **P. A.** 30, 71-75.

1976 Contribution à l'étude de la frise dans l'art mobilier du Magdalénien terminal. De l'accouplement dans l'art préhistorique (Compléments). «Sceptre» du Magdalénien final pyrénéen. **P. A.** 31, 31-45 y 55-61, respect.

1976/77 Les felins dans l'art quaternaire. III. Tête de félin gravée sur baguette demi-ronde de la grotte de La Vache (Ariège). **Saut.** 2, 107-110.

1977 Harpons «aziliens» et harpons «magdaléniens» de la grotte de La Vache à Alliat. Observations et réflexions. **P. A.** 32, 13-47.

1979 Frise-perspective de bouquetins stylisés de la grotte de La Vache (Alliat, Ariège). **P. A.** 34, 27-31.

Moure, J. A.; Bernaldo De Quirós, F.
1995 Altamira et Tito Bustillo, réflexions sur la chronologie de l'art polychrome à la fin du Paléolithique supérieur. **L'Ant.** 99, 286-295.
Moure, J. A.; Cano, M.
1979 Tito Bustillo Cave (Asturias, Spain) and the Magdalenian of Cantabria. **W. A.** 10, 280-289.
Moure, J. A.; Gil, B.
1972 Noticia preliminar sobre los nuevos yacimientos de arte rupestre descubiertos en Peñamellera Alta (Asturias). **T. P.** 29, 245-254.
1974 La cueva de Coimbre, en Peñamellera Alta (Asturias). **B. I. D. E. A.** 82, 505-530.
Moure, J. A.; González Morales, M. R.
1986 Los grabados de los abrigos de El Perro y San Carlos (Santoña, Cantabria). En: Estudios en hom. al pr. A. Beltrán, 103-114.
1988 El contexto del arte parietal. La tecnología de los artistas en la cueva de Tito Bustillo (Asturias). **T. P.** 45, 19-49.
1989 Le contexte de l'art pariétal: la technologie des artistes. En: L'Art pariétal paléolithique. Étude et..., 45-61.
1992 Datation 14C d'une zone décorée de la grotte Fuente del Salín en Espagne. **I. N. O. R. A.** 2, 1-2.
Moure, J. A.; González Morales, M. R.; González Sainz, C.
1984/85 Las pinturas paleolíticas de la cueva de La Fuente del Salín (Muñorrodero, Cantabria). **A. P.** 3/4, 13-23.
1990 Las pinturas rupestres paleolíticas de la cueva de Covalanas (Ramales de la Victoria, Cantabria). **T. P.** 47, 9-38.
Moure, J. A.; González Sainz, C.; Bernaldo de Quirós, F.; Cabrera, V.
1996 Dataciones absolutas de pigmentos en cuevas cantábricas: Altamira, El Castillo, Chimeneas y Las Monedas. En: «El hombre fósil»..., 295-324.
Moure, J. A.; González Sainz, C.; González Morales, M. R.
1987 La cueva de La Haza (Ramales, Cantabria) y sus pinturas rupestres. **Vel.** 4, 67-92.
1991 Las cuevas de Ramales de la Victoria, Cantabria. Arte rupestre paleolítico en las cuevas de Covalanas y La Haza. Universidad de Cantabria, 86 pp.
Moure, J. A.; Ortega, L.
1994 Grabados de la Galería III de la cueva de Altamira: Las figuras de la «Gran Colada». **C. I. M. A.** 17, 253-259.
Moure, J. A.; Querol, M. A.
1989 La reproducción de Altamira. Un proyecto para la conservación y el disfrute. En: Cien años..., 265-282.
Moutel, P.; Escola, M.; Lang, L.; Seara, F.
1989 Le niveau magdalénien M3 de l'abri sud de La Baume Noire à Frétigney (Haute-Saône). En: Le Magdalénien en Europe. La structuration du Magdalénien, 159-176.
Movius, H.
1952 El arte mobiliar del Perigordiense superior de La Colombière (Ain) y su relación con el desarrollo contemporáneo en la región franco-cantábrica. **Amp.** 14, 1-36.
Mujica, J. A.
1983 Industria de hueso en la Prehistoria de Guipúzcoa. **Mun.** 35, 451-631.
1990 La industria ósea durante el Paleolítico superior: la técnica de aserramiento y la extracción de lengüetas. **Mun.** 42, 65-73.
Müller-Beck, H.
1989 Los comienzos del arte en Centroeuropa. En: Los comienzos del arte en Europa central, 11-25.
Muñoz, E.; Gómez Arozamena, J.
1988 Carta arqueológica de Santoña. **Saut.** 5, 439-464.
Muñoz, E.; San Miguel, C.
1991 El yacimiento en la Galería de los Grabados de la cueva El Linar y su posible relación con las manifestaciones artísticas. **Arqu.** 1, 79-88.
Muñoz, E.; San Miguel, C.; Gómez Arozamena, J.
1991 Avance al estudio del arte rupestre paleolítico de la caverna de Cudón. **Arqu.** 1, 29-79.
1991 El yacimiento magdaleniense de la cueva de Sovilla (San Felices de Buelna, Cantabria), **Arqu.** 1, 141-156.
Muñoz, E.; San Miguel, C.; Gómez Arozamena, J.; Malpelo, B.; Serna, A.; Smith, P.
1991 Los yacimientos arqueológicos del Valle de Carranza, **Arqu.** 1, 89-140.
Muzquiz, M.
1990 El pintor de Altamira pintó en la cueva de El Castillo. **R. A.** 114, 14-22.

1992 Reconstitution et évaluation de quelques statuettes animalières incomplètes découvertes dans la grotte d'Isturitz (Pyrénées Atlantiques). **L'Ant.** 96, 337-348.

Mons, L.; Stordeur, D.

1977 Des objets nommés «lissoirs» de la grotte du Placard (Charente). **A. N.** 9, 15-25.

Montes, R.

1993 Falsificaciones arqueológicas en España. Málaga: Ed. Algazara, 184 pp.

Morales, A.; Roselló, E.

1984/85 Algunas consideraciones de índole zoológica en torno al pez representado en la cueva del Pindal. **A. P.** 3/4, 247-251.

Moure, J. A.

1970 Problemas generales del Magdaleniense superior Cantábrico. **B. S. A. A.** 36, 353-382.

1971/72 El Magdaleniense superior de la cueva del Linar (La Busta, Santander). **Amp.** 33/34, 283-286.

1972 Secuencia cultural del Paleolítico superior en la región cantábrica. **T. P.** 29, 9-16.

1974 «Bastón de mando» descubierto en el Magdaleniense superior de la cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias). **B. I. D. E. A.** 83, 843-853.

1975a Excavaciones en la cueva de «Tito Bustillo» (Asturias): Campañas de 1972 y 1974. Publicaciones del Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo, 1-160+ 40 figs. + 8 láminas.

1975b Datación arqueológica de las pinturas de Tito Bustillo (Ardines, Ribadesella, Asturias). **T. P.** 32, 176-181.

1975c Cronología de las industrias tardiglaciares en el norte de España. **T. P.** 32, 21-34.

1976 Excavaciones arqueológicas en la cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias). **N. A. H.** 5, 65-71.

1977 Cronología de la cueva de Tito Bustillo. **C. N. A.** 14, 215-226.

1978 Magdalenian habitation structure at Tito Bustillo Cave (Asturias, Spain). **C. A.** 19, 382-384.

1979a Le Magdalénien supérieur de la grotte de Tito Bustillo (Asturies, Espagne). En: La Fin des Temps..., 737-743.

1979b Una plaqueta grabada del Magdaleniense superior de Tito Bustillo (Asturias). **Caes.** 49-50, 43-55.

1980 Significado cronológico de las representaciones de animales en las pinturas y grabados de la cueva de Tito Bustillo. **B. S. A. A.** 46, 5-32. <y Studia Archaelogica 61, 28 pp. + 4 láms.>

1981 Algunas consideraciones sobre el «Muro de los grabados» de San Román de Candamo (Asturias). En: Altamira Symposium, 339-352.

1982a Nuevas placas con representaciones de animales en el Magdaleniense cantábrico. **B. S. A. A.** 48, 5-24. <y Placas grabadas de la cueva de Tito Bustillo. Studia Archaelogica 69, 21 pp. + 3 láms, Valladolid, 1982.>

1982b Espátula decorada procedente del Magdaleniense de la cueva de Tito Bustillo. **B. I. D. E. A.** 107, 667-681.

1983 Escultura magdaleniense descubierta en la cueva de Tito Bustillo. **A. P.** 2, 169-176.

1984a Representaciones femeninas en el arte mueble de la cueva de Tito Bustillo. **B. M. A. N.** 2, 69-76.

1984b La cueva de Tito Bustillo. Fundación Pública de Cuevas y Yacimientos Prehistóricos de Asturias, Guías de Arqueología Asturiana nº 2. Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 34 pp.

1984c Cronología en arqueología prehistórica. En: Primeras Jornadas de Metodología de Investigación..., 105-110.

1985a Nouveautés dans l'art mobilier figuratif du Paléolithique cantabrique. **P. A.** 40, 99-129.

1985b El Paleolítico y el arte rupestre en Burgos. En: Historia de Burgos I, 85-114. Burgos: Caja de Ahorros.

1986 New data on the chronology and context of Cantabrian Paleolithic cave art. **C. A.** 27, 79-82.

1987 Introducción al arte rupestre paleolítico cantábrico. En: Arte rupestre en España, 30-37.

1988 Composition et variabilité dans l'art pariétal paléolithique cantabrique. **L'Ant.** 92, 73-86.

1989 La caverne de Tito Bustillo (Asturies, Espagne): le gisement paléolitique. **L'Ant.** 93, 407-434.

1990a La cueva Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias). El yacimiento paleolítico. **E. A. Ast.** 1983-1986, 107-127.

1990b Fauna y medio ambiente en el arte rupestre paleolítico. **B. S. A. A.** 56, 38-52.

1990c Relations entre art rupestre et art mobilier en région cantabrique. En: L'Art des objets au..., 1, 207-216.

1991/92 Documentación del arte rupestre cantábrico: la cueva de Santián (Piélagos, Cantabria). **Zeph.** 44/45, 7-15.

1993 Investigación y conservación. En: La protección..., 175-180.

1994 Arte paleolítico y geografías sociales. Asentamiento, movilidad y agregación en el final del Paleolítico cantábrico. **Compl.** 5, 313-330.

1995 Después de Altamira: Transformaciones en el hecho artístico al final del Pleistoceno. En: El final del Paleolítico..., 225-258.

1996 Art pariétal et art mobilier et habitat. État de la recherche. En: L'Art préhistorique..., 72-79.

1970b New techniques in the analysis and interpretation of Mesolithic notation and symbolic art. En: Valc. Simp., 479-494.

1972 The roots of civilization. The cognitive beginnings of man's first art, symbol and notation. New York: Mc Graw-Hill Book Company, 413 pp.

1979 Upper Paleolithic symbol systems of the Russian Plain: Cognitive and comparative analysis. **C. A.** 20, 271-311.

1984 Concepts théoriques conduisant à de nouvelles méthodes analytiques, de nouveaux procédés de recherche et catégories de données. **L'Ant.** 88, 573-586.

1990 L'évolution et la transformation du décor du début de l'Aurignacien au Magdalénien final. En: L'Art des objets au Paléolithique, 2, 139-158.

Mas, M.; Ripoll, S.; Martos, J. A.; Paniagua, J. P.; López , J. R.; Redrojo; Bergmann, L.

1995 Estudio preliminar de los grabados de la cueva del Moro (Tarifa, Cádiz) y el arte paleolítico del Campo de Gibraltar. **T. P.** 52, 61-81.

Maupeou, C. De; Roudil, J.-L.

1989 Problèmes d'intervention dans les grottes ornées: nettoyage, intervention, conservation. Exemples: Sainte-Anastasie (Gard), La Baume-Latrone. En: L'Art pariétal paléolithique. Étude et conservation, 241-249.

McCullough, M. Ch.

1971 Perigordian facies in the Upper Palaeolithic of Cantabrian. University of Pennsylvania, Michigan.

McDonald, J. F.

1994 Identifying Great Auks and other birds in the Palaeolithic art of western Europe: a reply to d'Errico. **Ant.** 68, 850-858.

Menéndez, M.

1984 La cueva del Buxu. El arte parietal. **B. I. D. E. A.** 38, 755-801.

1990 Cueva del Buxu. Excavaciones, campaña 1986. **E. A. Ast.** 1983-1986, 87-91.

1992 Excavaciones arqueológicas en la cueva del Buxu (Cardes, Cangas de Onís). **E. A. Ast.** 1987-90, 69-74.

1994 Arte mueble y arte rupestre paleolítico: relaciones. **Compl.** 5, 343-355.

Menéndez, M.; Martínez Villa, A.

1991/92 Una tibia con ciervas grabadas de la cueva de La Güelga, Cangas de Onís, Asturias. **Zeph.** 44/45, 65-75.

1992 Excavaciones arqueológicas en la cueva de La Güelga. Campañas de 1989-90. **E. A. Ast.** 1987-90, 75-80.

Menéndez, M.; Olavarri, E.

1983 Una pieza singular de arte mueble de la cueva del Buxu. Asturias. En: Hom. al prof. M. Almagro B., 1, 319-329.

Menu, M.; Walter, Ph.; Vigeans, D.; Clottes, J.

1993 Façons de peindre au Magdalénien. **B. S. P. F.** 90, 426-432.

Mithen, S.

1988 Looking and learning: Upper Palaeolithic Art and information gathering. **W. A.** 19, 297-327.

Moisan, J.-Y.

1989 La dégradation des films polymères. En: L'Art pariétal paléolithique. Étude et conservation, 139-142.

Mons, L.

1972 Notes de technologie de l'art préhistorique. **A. N.** 4, 14-21.

1974 Notes de morphologie et de technologie de l'art paléolithique mobilier, IV. Cheval modelé, au doigt, sur une plaquette de limon de la Grotte de Bédeilhac (Ariège). **A. N.** 6, 29-31.

1976 Les bâtons perforés de la grotte du Placard (Charente) au Musée des Antiquités Nationales. **A. N.** 8, 11-20.

1979 Etudes significatives de l'art mobilier et de l'art pariétal de Paléolithique supérieur: convergences et divergences. **A. N.** 11, 7-14.

1980/81 Les baguettes demi-rondes du Paléolithique supérieur occidental: analyse et réflexions. **A. N.** 12/13, 1-19.

1986 Les statuettes animalières en grès de la grotte de Isturitz (Pyrénées Atlantiques): observations et hypothéses de fragmentation volontaire. **L'Ant.** 90, 701-712.

1986/87 Les figurations de bisons dans l'art mobilier de la grotte d'Isturitz (Pyrenées Atlantiques). Les particularismes techniques et stylistiques ecláirent-ils les processus creatifs? **A. N.** 18/19, 91-99.

1988 Analyse et étude du caractêre de quelques statuettes en grès de la grotte d'Isturitz (Pyrénées Atlantiques). **L'Ant.** 92, 65-72.

1990 Les figures animales incomplètes dans l'art paléolithique. La gravure dans l'art mobilier du Paléolithique supérieur. En: L'Art des objets au Paléolithique, 2, 73-77 y 213-215, respec.

Lumley, H. D. et Alii

1984 Art et civilisations des chasseurs de la Préhistoire, 34.000-8.000 av. J. C. Laboratoire de Préhistoire du Musée de l'Homme, Muséum National d'Histoire Naturelle. Paris, 416 pp.

Madariaga, B.

1963 Estudio zootécnico de las pinturas rupestres en la región cantábrica. **Zeph.** 14, 29-45.

1969 Las pinturas rupestres de animales en la región franco-cantábrica. Notas para su estudio e identificación. Santander: Diputación Provincial, 85 pp.

1978 Reflexiones sobre la aportación de la fauna al estudio del arte rupestre paleolítico cantábrico. En: Curso de Arte Rupestre Paleolítico, 141-156 + 2 láms.

1981 Historia del descubrimiento y valoración del arte español. En: Altamira Symposium, 299-310.

Mallo, M.

1977 Las representaciones paleolíticas de alce en España. **Saut.** 2, 59-66.

Mallo, M.; Pérez Pérez, M.

1968/69 Primeras notas al estudio de la cueva El Ramu y su comunicación con «La Lloseta». **Zeph.** 19/20, 7-26.

Mallo, M.; Suarez, J. M.

1972/73 Las pinturas de las cuevas de La Riera y Balmori. Zeph. 23/24, 19-37.

Mangin, A.; Andrieux, C.; Bakalowicz, M.; D'Hulst, D.; Daffis, J.

1993 Le problème de la conservation des oeuvres pariétales. En: La protección..., 131-136.

Mannessier, Y.

1982 Les galets ornées du Paléolithique superieur francais. **T. I. A. P.** 24, 147-166.

1983 Les galets ornées du Paléolithique superieur espagnol et italien. **T. I. A. P.** 25, 181-191.

Mariezkurrena, C.

1990 Dataciones absolutas para la arqueología vasca. **Mun.** 42, 287-304.

Mariezkurrena, C.; Mariezkurrena, K.

1992 Relación de publicaciones periódicas, seriadas y colecciones referentes a temas de Arqueología, Antropología y Etnografía que existen actualmente en la Sociedad de Ciencias Aranzadi. **Mun.** 44, 123-172.

Mariezkurrena, K.; Altuna, J.

1995 Fauna de mamíferos del yacimiento costero de Herriko Barra (Zarautz, País Vasco). **Mun.** 47, 23-32.

Márquez, M. C.

1981 Los grabados rupestres de la cueva del Conde (Tuñón, Asturias). Nota preliminar. En: Altam. Symp., 311-317.

Marsan, G.

1979 Les industries du Tardiglaciare des Pyrénées-Atlantiques et du Guipuzcoa. En: La Fin des Temps Glaciaires..., 2, 667-692.

1980 Trois pièces d'art mobilier de la grotte d'Espalungue à Arudy (Pyrénées-Atlantiques). **B. S. P. F.** 77, 181-187.

Martin, P.; Martin, Y.

1984 Grotte de Gouy. En: l'Art des cavernes..., 556-560.

Martin, Y.

1989 Nouvelles découvertes de gravures à Gouy. **L'Ant.** 93, 513-546.

1993 Relevé graphique sur support transparent. Méthode de moulage employée à Gouy. En: L'Art pariétal..., 343-346 y 365-368, respect.

Martín, E.; Moure, J. A.

1981 El grabado de estilo paleolítico de Domingo García (Segovia). **T. P.** 38, 97-108.

Martínez García, J.

1986/87 Un grabado paleolítico al aire libre en Piedras Blancas (Escullar, Almería). **A. P.** 5/6, 49-58.

Martínez Peñalver, A. O.

1984/85 Representaciones de cérvidos en el arte parietal paleolítico de Cantabria. **A. P.** 3/4, 95-110.

Martínez Villa, A.

1990 Informe sobre el yacimiento de La Cavada (Cora, Cangas de Onís). Campaña de 1986. **E. A. Ast.** 1983-1986, 93-105.

Marshack, A.

1970a Notation dans les gravures du Paléolithique supérieur. Nouvelles méthodes d'analyse. Publications de l'Institut de Préh. de l'Université de Bordeaux, mém. 8. Bordeaux: Imp. Delmas, 124 pp.

Lewis-Williams, J. D.

1994 Rock art and ritual: Southern Africa and beyond. **Compl.** 5, 277-289.

Lewis-Williams, J. D.; Dowson, T. A.

1988 The signs of all times. Entoptic phenomena in upper palaeolithic art. **C. A.** 29, 201-245.

Lindly, J.

1981 Hominid and carnivore activity at middle and upper paleolithic cave sites in Eastern Spain. **Mun.** 40, 45-70.

Lion, R.

1971 El caballo en el arte cántabro-aquitano. Estudio estilístico, hipométrico y faneróptico de las representaciones paleolíticas. Santander: Publics. del Patronato de las Cuevas Prehist. de la Prov. de Sant. 8, 93 pp. + 13 figs.

Llongueras, M.

1973 Gráficos estadísticos sobre las placas de la cueva del Parpalló (Gandía, Valencia). En: Sant. Symp., 393-403.

López Mora, J. F.

1982a Algunas consideraciones sobre el estudio del arte paleolítico. **Zeph.** 34/35, 81-87.

1982b Animaux idéologiques dans l'art paléolithique. **P. A.** 37, 111-117.

1984/85 Cambios estructurales y cambios formales en el santuario de Llonín. **Zeph.** 37/38, 137-142.

1985 La grotte de El Pindal (Asturies, Espagne). **P. A.** 40, 131-140.

López Payer, M. G.; Soria, M.

1983 Las pinturas rupestres paleolíticas de la cueva de «El Morrón» (Torres, Jaén). **A. P.** 2, 195-206.

Lorblanchet, M.

1971 Nouvelles figures pariétales paléolithiques en Quercy. **B. S. P. F.** 68, 293-310.

1973 La grotte Sainte-Eulalie à Espagnac (Lot). **G. P.** 16, 3-62 y 233-325. <y col.: Delpech, F.; Renault, Ph.; Andrieux, Cl.>

1980 Les gravures de l'ouest australien. Leur rénovation au cours des âges. **B. S. P. F.** 77, 463-477.

1981 Les dessins noirs de Pech-Merle. Fréquentation humaine et animale de la grotte du Pech-Merle, Cabrerets (Lot). **C. P. F.** 21, 178-207 y 210-222 respect.

1984 Les relevés d'art préhistorique. En: L'Art des cavernes. Atlas des grottes ornées pal. francaises, 41-51.

1989a Nouvelles découvertes d'art pariétal paléolithique en Quercy. Techniques et méthodes d'étude de l'art paléolithique. À propos de l'archivage cinématographique dans les grottes ornées paléolithiques. En: L'Art pariétal paléolithique..., 79-105, 159-160 y 223-225 respect.

1989b Caractères originaux du Magdalénien du Quercy. En: Le Magdalénien en Europe..., 239-249.

1989c From man to animal and sign in palaeolithic art. En: Animals into Art, 109-143.

1989d De l'art naturaliste des chasseurs de rennes à l'art géométrique du Mésolithique dans le sud de la France. **Alm.** 7, 95-124.

1992a Le triomphe du naturalisme dans l'art paléolithique. **E. R. A. U. L.** 49, 115-139.

1992b Finger markings in Pech Merle and their place in prehistoric art. En: Rock Art in the Old World, 451-490.

1993a Étude et conservation de l'art pariétal du Quercy. En: La protección..., 115-130.

1993b From styles to dates. En: Rock Art..., 61-72.

1993c Le support. Finalités du relevé. En: L'Art pariétal..., 69-80 y 329-337, respect.

1994 Le mode d'utilisation des sanctuaires paléolithiques. **C. I. M. A.** 17, 235-251.

1995 Les grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards. Paris: Errance, 288 pp.

Lorblanchet, M.; Renault, Ph; Brunet, J.; Vidal, P.

1981 Étude de la Frise Noire du Pech-Merle. Conclusions générales. **C. P. F.** 21, 208-209.

Lorblanchet, M.; Welté, A.-C.

1990 L'Art mobilier paléolithique du Quercy: chronologie et thèmes. En: L'Art des objets au Paléolithique, 1, 31-64.

Lothe, H.

1968 La plaquette dite de «La Femme au Renne» de Laugerie-Basse et son interprétation zoologique». A propos de l'identité de la femme et du bison selon les théories récents de l'art pariétal préhistorique. En: Simposio Internacional de Arte Rupestre, 79-97 y 99-108, respect.

1973 Observations sur la technique et la lecture des gravures et peintures quaternaires du sud ouest de la France. En: Santander Symposium, 321-328.

Lumley, H. D.

1968 Le bison gravé de Ségriès, Moustiers-Ste. Marie, Bassin du Verdon (Basses-Alpes). Proportions et constructions dans l'art paléolithique: le bison. En: Simposio Internacional de Arte Rupestre, 109-121 y 123-145, respect.

Leroi-Gourhan, André

1958a La fonction des signes dans les sanctuaires paléolithiques. **B. S. P. F.** 55, 307-321.

1958b Le symbolisme des grandes signes dans l'art pariétal paléolithique. **B. S. P. F.** 55, 384-398.

1964 Le geste et la parole. Techniques et Langage. Paris: Editions Albin Michel, 323 pp. <edic. cast., Univ. de Venezuela, 1971, 394 pp.>

1968a Prehistoria del arte occidental. Ed. Gustavo Gili, Barcelona <se cita también la ed. fr. de 1971, reedic. de 1986>.

1968b Les signes parietaux du Paléolithique supérieur franco-cantabrique. En: Simp. Internac. de Arte Rupestre, 67-77.

1969 Les rêves. En: Cayeux, A. et Alii, La France aux temps des mammouths, 187-203.

1971 La spatule aux poissons de la grotte du Coucoulu à Calviac (Dordogne). **G. P.** 14, 253-259.

1973 Considérations sur l'organization spatiale des figures animals dans l'art pariétal paléolitique. En: Santander Symposium, 281-300.

1975 Iconographie et interpretation. En: Valcamonica Symposium 72, 49-55.

1976a Les religions de la Préhistoire paléolithique. Paris, 3ª ed. <edic. cast. 1994, Edit. Laertes, Barcelona, 141pp.>.

1976b La peinture pariétale de Boutigny (Essonne). **A. N.** 8, 8-10.

1978a L'expression du temps et l'animation des figures du Paléolithique. Systèmes de signes. Hommage à Germaine Dieterlen, 359-367. Paris: Hermann Editeurs.

1978b Le cheval sur galet de la galerie Breuil au Mas d'Azil (Ariège). **G. P.** 21, 439-445.

1979 Les animaux et les signes. En: Leroi-Gourhan, Arl.; Allain, J. et Alii, 343-366.

1981 Les signes parietaux comme «marqueurs ethniques». En: Altamira Symposium, 289-294.

1983a Los primeros artistas de Europa. Introducción al arte parietal paleolítico. Madrid: Ed. Encuentro, 79 pp. + 132 figs.

1983b Les entites imaginaires. Esquisse d'une recherche sur les monstres pariétaux paléolithiques. En: Homenaje al profesor Martín Almagro Basch, 1, 251-263.

1984a Símbolos, artes y creencias de la Prehistoria. Madrid: Ediciones Istmo, 649 pp.

1984b Arte y grafismo en la Europa prehistórica. Madrid: Ediciones Istmo, 326 pp.

1984c Le réalisme de comportement dans l'art paléolithique d'Europe de l'Ouest. En: La contribution..., 75-90.

1990 A propos de Lascaux. En: Le livre du jubilé..., 81-89.

1992 L'Art pariétal. Langage de la Préhistoire. Grenoble: Editions Jérôme Millon, 420 pp.

Leroi-Gourhan, Arlette

1967 Pollens et datation de la grotte de La Vache. **P. A.** 22, 115-125 + 2 pl.

1971 La fin du Tardiglaciaire et les industries préhistoriques (Pyrénées-Cantabres). **Mun.** 23, 249-254.

1973 Le paysage au temps des gravures de la grotte de La Marche (Avec un analyse zoologique par J. Chaline). En: Estudios dedicados al prof. dr. Luis Pericot, 101-108.

1979 Les pollens de la grotte ornée du Portel. **P. A.** 34.

1981a Pollens et grottes ornées. En: Altamira Symposium, 295-197.

1981b Les pollens de la caverne d'Enlène. Analyse pollinique d'échantillons de la grotte de Pech-Merle. **C. P. F.** 21, 57-58 y 177, respect.

1983 Du fond des grottes aux terrasses ensoleillées. En: Homenaje al profesor Martín Almagro Basch, 1, 239-249.

1990 A la recherche de Lascaux inconnu. En: Le livre du jubilé..., 11-12.

Leroi-Gourhan, Arlette; Allain, J. et Alii <Balout, L.; Bassier, C.; Bouchez, R.; Bouchoud, J.; Couraud, C.; Delluc, B.; Delluc, G; Evin, J.; Girard, M.; Laming-Emperaire, A.; Leroi-Gourhan, A.; Sarradet, M.; Schweingruber, F.; Taborin, Y.; Vialou, D.; Vouvé, J.>

1979 Lascaux inconnu. XIIe supplément à «Gallia Préhistoire». Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 381 pp.

Leroi-Gourhan, Arl.; Girard, M.

1979 Analyses polliniques de la grotte de Lascaux. En: Leroi-Gourhan, Arl.; Allain, J. et Alii, 75-80.

Leroi-Gourhan, Arl.; Evin, J.

1979 Les datations de Lascaux. En: Leroi-Gourhan, Arl.; Allain, J. et Alii, 81-84.

Leroi-Gourhan, Arl.; Schweningruber, F.; Girard, M.

1979 Les bois. En: Leroi-Gourhan, Arl.; Allain, J. et Alii, 185-188.

Lespinasse, H.

1983 L'iconographie chasseresse au Paléolithique supérieur. **T. I. A. P.** 25, 123-179.

Koby, F. E.
1968 Les rennes de Tursac paraissent être plutot des daims. **P. A.** 23, 123-130.
Kopper, J. S.
1973 Datacion palelomagnética de las pinturas del Paleolítico superior de la cueva de Tito Bustillo, Asturias (España). **T. P.** 30, 319-323.
Kozlowski, S. K.
1984 Quelques remarques sur l'art zoomorphique mésolithique de la région de la mer Baltique. En: La contribution de la zoologie et de l'ethologie..., 389-398.
1989 Le Magdalénien en Pologne. En: Le Magdalénien en Europe. La structuration du Magdalénien, 31-49.
1992 L'Art de la Préhistoire en Europe Orientale. Paris: C. N. R. S. éditions, 223 pp.
Kühn, H.
1957 El arte rupestre en Europa. Barcelona: Ed. Seix Barral, S. A., 355 pp.
1971 El arte de la época glacial. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 313 pp.
1977 L'art préhistorique et l'art moderne. **P. A.** 32, 49-65.
Labails, M.-D.
1982 Les représentations de cervidés dans l'art pariétal paléolithique. **T. I. A. P.** 24, 111-145.
Labeyrie, J.
1984 Le cadre paléoclimatique depuis 140.000 ans. **L'Ant.** 88, 19-48.
Ladier, E.; Welté, A. C.
1995 Les figures anthropomorphes de la vallée de l'Aveyron. **P. A.** 50, 57-83.
Laming-Emperaire, A.
1962 La signification de l'art rupestre paléolithique. Méthodes et aplication. Paris: A. et J. Picard, 424 pp. + 24 pl.
1973 Art rupestre et organisation social. En: Santander Symposium, 65-82 pp.
Laplace, G.; Larribau, J.-D.
1984 Grotte Oxocelhaya-Hariztoya. En: L'Art des cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques franç., 283-286.
Larribau, J.-D.
1982 Découverte de nouveaux ensembles graphiques dans la grotte d'Oxocelhaya (note préliminaire). **B. S. P. F.** 79, 133-136.
Larribau, J.-D.; Prudhomme, S.
1984 Grotte d'Erberua. En: L'Art des cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises, 275-279.
1989a Découvertes de nouvelles figurations pariétales à Oxocelhaya. La grotte d'Erberua (Pyrénées-Atlantiques). En: L'Art pariétal paléolithique. Étude et conservation, 63 y 65-67, respect.
1989b Etude préliminaire de la grotte d'Erberua (Pyrénées-Atlantiques). **L'Ant.** 93, 475-492.
Laville, H.
1979 Chronostratigraphie des dépots de la fin de Wurm en Périgord. En: La Fin des Temps Glaciaires..., 159-167.
Laville, H. et Alii
1983 Histoire paleoclimatique de l'Aquitaine et du Golfe de Gascogne au Pleistocene supérieur depuis le dernier interglaciaire. **C. Q.**, nº especial, 219-241.
Layton, R.
1991a Trends in the hunter-gatherer rock art of Western Europe and Australia. **P. P. S.** 57, 163-174.
1991b Figure, motif and symbol in the hunter-gatherer rock art of Europe and Australia. En: Rock Art and Preh., 23-38.
Lejeune, Ma.
1987 L'Art mobilier paléolithique et mesolithique en Belgique. Éditions du C. E. D. A., 82 pp.
1996 L'Art parietal de la grotte d'Escoural (Portugal): Analyse critique, comparaisons et problèmes. **E. R. A. U. L.** 65, 137-240.
Lenoir, M.
1989 Le Magdalénien en Gironde. En: Le Magdalénien en Europe. La structuration du Magdalénien, 253-267.
Leonardi, P.
1988 Art paléolithique mobilier et pariétal en Italie. **L'Ant.** 92, 139-202.
1989 Sacralità, arte e grafie paleolitiche. Splendori e Problemi. Trieste: Manfrini Editori, 300 pp + 16 lám.
1990 Bases objectives de la chronologie de l'art mobilier paléolithique en Italie. En: L'Art des objets..., 1, 121-131.

1968/69 Nuevas representaciones en Ojo Guareña (Burgos). **Zeph.** 19/20, 61-71.
1970 Sobre la edad de las pinturas de Maltravieso (Cáceres). **C. N. A.** 11, 139-153.
1973 Las superposiciones en el Gran Techo de Altamira. En: Santander Symposium, 423-449 + 1 lám.
1975 Sobre ideomorfos de haces de líneas y animales sin cabeza. En: Valcamonica Symposium 72, 73-80.
1976 Guía de las cuevas prehistóricas asturianas. Salinas (Asturias): Ayalga ediciones, 164 pp.
1978a Los estilos en el arte parietal del Magdaleniense cantábrico. En: Curso de Arte Rupestre Paleolítico, 79-130.
1978b Arte de la Edad de Piedra. En: Jordá, F.; Blazquez, J. M.: Historia del Arte Hispánico I, La Antigüedad, 1-198. Madrid: Ed. Alhambra.
1979 Los santuarios monotemáticos en el arte paleolítico de la región cantábrica. En: Estudios Dedicados a Carlos Callejo Vallejo, 431-453. Excma. Diputación Provincial de Cáceres, 856 pp.
1981 El gran techo de Altamira y sus santuarios superpuestos. En: Altamira Symposium, 277-286.
1983a El mamut en el arte paleolítico peninsular y la hierogamia de Los Casares. En: Hom... M. Almagro B., 1, 265-272.
1983b Sur des santuaires monothémathiques dans l'art rupestre cantabrique. Préhistoire de l'art et religion. En: Valcamonica Symposium 79, 331-348.
1984 Los grabados de Mazouco y los santuarios monotemáticos y los animales dominantes en el arte paleolítico peninsular. **Revista de Guimarães** 94, 307-327. Sociedade Martins Sarmento, Guimarães.
1984/85 Sobre una posible mitografía del santuario de Llonín (Asturias). **C. P. A. U. A. M.** 11/12, 87-91.
1985 Las representaciones pisciformes del arte paleolítico y las mitografías acuáticas de la cueva de Los Casares. En: Symbolae Ludovico Mitxelena septuagenario oblatae. Vitoria: Universidad del País Vasco, 1495-1500.
1986/87 Notas para una ordenación artístico-religiosa de los santuarios rupestres paleolíticos. **B. A. P.** 7/8, 347-357.
1987a Sobre una enigmática representación de la cueva de Los Casares. **Gall.** 9/10, 195-198.
1987b Sobre figuras rupestres paleolíticas de posibles caballos domesticados. **A. P. L.** 17, 49-58.
1988/89 Acerca de algunos mitos, ritos y símbolos representados en los santuarios rupestres del Paleolítico superior de la Península Ibérica. **A. P.** 7/8, 33-43.
1992/93 Introducción a los problemas de la religión paleolítica en la Península Ibérica. **Zeph.** 45/46, 9-16.

Jordá, F.; Berenguer, M.

1954 La cueva de El Pindal (Asturias). Nuevas aportaciones. **B. I. D. E. A.** 23, 337-364.

Jordá, F.; Fortea, J.; Corchón, S.

1982 Nuevos datos sobre la edad del Solutrense y Magdaleniense medio cantábricos. **Zeph.** 34-35, 13-16.

Jordá, F.; Mallo, M.

1972 Las pinturas de las cuevas de Las Herrerías (Llanes, Asturias). Universidad de Salamanca, 43 pp. + 8 láms.

Jordá, F.; Mallo, M.; Pérez Pérez, M.

1970 Les grottes du Pozo del Ramu et de La Lloseta (Asturies, Espagne), et ses représentations rupestres paléolithiques. **P. A.** 25, 95-139.

Jordá Pardo, P.; García Valero, M. A.; Adán, G.; Sánchez Chillón, B.

1988/89 Una nueva pieza de arte mueble magdaleniense: el glotón de la cueva Jarama II (Valdesotos, Guadalajara). **A. P.** 7/8, 107-122.

Jorge, S. O.; Jorge, V. O.; Almeida De C. A. F.; Sanchez, M . J.; Soeiro, M. T.

1982 Descoberta de gravuras rupestres en Mazouco, Freixo de Espada-a-Cinta (Portugal). **Zeph.** 34/35, 65-70.

Julien, M.

1982 Les harpons magdaléniens. 17 Supplément à Gallia Préhistoire. Paris: C. N. R. S.
1989 Activités saisonnières et déplacements des magdaléniens dans le Bassin Parisien. En: Le Magdalénien en Europe. La structuration du Magdalénien, 177-189.

Kandel, D.

1990 Le Centre d'Information et de Documentation Henri Breuil. Domaine de l'art paléolithique mobilier: présentation. En: L'Art des objets au Paléolithique, 2, 257-265.

Klima, B.

1984 Les représentations animales du Paléolithique supérieur de Dolní Vêstonice (Tchécoslovaquie). En: La contribution de la zoologie et de l'ethologie..., 323-332.
1989 El arte del Gravetiense. En: Los Comienzos del Arte en Europa Central, 36-43.
1990 Chronologie de l'art mobilier paléolithique en Europe Centrale. En: L'Art des objets au Paléol..., 1, 133-140.

Hernández Pacheco, E.

1917 Los grabados de la cueva de Penches. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, mem. 17, 34 pp. + 5 láms. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales.

1919 La caverna de la Peña de Candamo (Asturias). Memorias de la Comisión de Investigaciones Prehistóricas y Paleontológicas 24. Madrid 221 pp. + 185 figuras.

Hooper, A.

1977 Note sur les oiseaux figurés dans l'art paléolithique. **P. A.** 32, 85-87.

Hoyos, M.

1993 Procesos de alteración de soporte y pintura en diferentes cuevas con arte rupestre del Norte de España: Santimamiñe, Arenaza, Altamira y Llonín. En: La protección y conservación del arte rup. paleol., 51-74.

1994 Características sedimentológicas y paleoclimáticas de los interestadios de Laugerie y Lascaux de la Cornisa Cantábrica. **Fér.** 1, 21-37.

1995 Paleoclimatología del tardiglaciar en la Cornisa Cantábrica basada en los resultados sedimentológicos de yacimientos arqueológicos kársticos. En: El final del Paleolítico..., 15-75.

Hoyos, M.; Laville, H.

1982 Nuevas aportaciones sobre la estratigrafía de los depósitos del Paleolítico superior de la cueva de El Pendo (Santander): sus implicaciones. **Zeph.** 34/35, 285-293.

Hoyos, M.; Martínez Navarrete, M. I.; Chapa, T.; Castaños, P.; Sánchez, F. B.

1980 La cueva de La Paloma, Soto de Las Regueras (Asturias). **E. A. E.** 116, 208 pp. + 17 láms. Madrid.

Hoyos, M.; Soler, V.

1993 La cueva de Nerja (Málaga): Ejemplo de degradación microambiental. En: La protección..., 95-107.

Hoyos, M.; Soler, V.; Fortea, J.

1993 La cueva de la Peña de Candamo (Asturias): Primeros resultados microclimáticos. En: La protección..., 77-85.

Huyge, D.

1992 The «venus» of Laussel in the light of ethnomusicology. En: Rock Art in the Old World, 439-449.

Igler, W.; Dauvois, M.; Hyman, M.; Menu, M.; Rowe, M.; Vézian, J.; Walter, P.

1994 Datation radiocarbone de deux figures pariétales de la grotte du Portel (commune de Loubens, Ariège). **P. A.** 44, 231-236.

Ibáñez Pérez, A.

1980 La pintura rupestre en Ojo Guareña. Burgos: Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 77 pp. + 20 láms + 1 pl.

Isturiz, M. J.; Sánchez, M. F.

1990 Investigaciones palinológicas en la Prehistoria vasca. **Mun.** 42, 277-285.

Jalut, G.

1992 Le paléoenvironnement de la moitié occidentale du versant nord des Pyrénées de 40.000 à l'actuel: étapes et histoire de la végetation. En: The Late Quaternary..., 125-141.

Jelinek, J.

1984 Communication biologique et culturelle de l'art primitif. **L'Ant.** 88, 587-594.

Jimeno, A.; Fernández Moreno, J. J.

1988 Una placa de arte mobiliar paleolítico en la provincia de Soria. **T. P.** 45, 235-242.

Jimeno, A.; Fernández Moreno, J. J.; Gómez Barrera, J. A.; Galindo, M. P.

1990 Arte paleolítico en la provincia de Soria: la placa de Villalba. Junta de Castilla y León, 50 pp. <y **Numantia** 3, 9-50, Junta de Castilla y León>.

Jimeno, A.; Fernández Moreno, J. J.; Gómez Barrera, J. A.

1995 La plaque paléolithique de Villalba (Soria, Espagne). **L'Ant. 99**, 325-356.

Joffroy, R.

1973 Art mobilier périgordien et pyrénéen. En: Santander Symposium, 333-341.

Jordá, F.

1957 Guijarro pintado de tipo aziliense de la cueva del Pindal. **Zeph.** 8, 269-274.

1963 El Paleolítico superior cantábrico y sus industrias. **Sai.** 13, 3-22.

1964a Notas sobre técnicas, temas y etapas del arte paleolítico de la región cantábrica. **Zeph.** 15, 5-25.

1964b El arte rupestre paleolítico de la región cantábrica: nueva secuencia cronológico-cultural. En: Prehistoric Art of Western Mediterranean and Sahara, Barcelona, 47-81.

Gorrochategui, Javier

1982 Estudio de las figuras rupestres de la cueva de Santimamiñe, Gernika, Vizcaya. Departamento Cultural de la Caja de Ahorros Vizcaina. Memoria inédita.

Gorrochategui, Joaquín

1984 Estudio sobre la onomástica indígena de Aquitania. Bilbao: Universidad del País Vasco, 384 pp. + 3 planos.

Grande, M.

1972 Las pinturas prehistóricas de la cueva de Arenaza (Galdames). **Vizcaya** 34, 8 pp. Dip. Prov. de Vizcaya.

Graziosi, P.

1956 L'arte dell'antica etá della pietra. Firenze, 287 pp. + 300 láms.

1960 Paleolithic Art. New York-Toronto-London: McGraw-Hill Book Company Inc., 278 pp. + 306 pl.

1964 Signes linéaires paléolithiques gravés dans l'abri du Romito (Calabre). En: Miscel. hom. a... H. Breuil, 457-466.

1965 L'art paléolithique de la province mediterranéene et ses influences dans les temps postpaléolithiques. En: Preh. Art of the Western Mediterranean and the Sahara, 35-44.

1966 Les gravures paléolithiques de l'abri du Romito en Calabre, Italie. **I. P. E. K.** 21, 21-22 + 2 láms.

1973 L'arte preistorica in Italia. Firenze: Sansoni, 191 pp.

Groenen, M.

1992 André Leroi-Gourhan et la Préhistoire. En: Leroi-Gourhan, A. 1992, 7-108.

1994 Pour une histoire de la Préhistoire. Le Paléolithique. Grenoble: Éd. J. Millon, 603 pp.

Groupe de Travail de Préhistoire Cantabrique

1979 Chronoestratigraphie et écologie des cultures du Paléolithique final en Espagne cantabrique. En: La Fin des Temps Glaciaires en Europe, 713-719.

Gutiérrez Saez, C.; Heras, C. De Las; Bernaldo De Quirós, F.

1986/87 Arte mueble figurativo de la cueva de La Pila (Cuchia, Cantabria). **A. P.** 5/6, 221-233.

Guthrie, R. D.

1984 Ethological observations from Palaeolithic art. En: La contribution de la zoologie..., 35-74.

Gvozdover, M.

1995 Art of the Mammouth Hunters: the Finds from Avdeevo. Oxbow Monograph 49, 186 pp.

Hahn, J.

1984 L'art mobilier aurignacien en Allemagne du Sud-Ouest: essai d'analyse zoologique et éthologique. En: La contribution de la zoologie et de l'ethologie..., 283-293.

1989 Los comienzos del arte en Centroeuropa. En: Los comienzos del Arte en Europa Central, 27-35.

1990 Fonction et signification des statuettes du Paléolithique supérieur européen. Modelage et peinture dans l'art mobilier. En: L'Art des objets..., 2, 173-183 y 217-222, respect.

Hainard, R.

1984 A propos de l'art animalier paléolithique, la saisie du mouvement. En: La contribution de la zoologie..., 343-348.

Halverson, J.

1987 Art for Art's Sake in the Paleolithic. **C. A.** 28, 63-89.

Hazera, J.

1968 La région de Bilbao et son arrière-pays. Etude géomorphologique. **Mun.** 20, 1-358 pp.

Hemingway, M. F.

1980 The initial Magdalénien in France. **B. A. R.** 90, 502 pp.

Hennig, H.

1960 L'Art magdalénien en Europe Centrale. **P. A.** 15, 24-45.

Heras, C. De Las

1994 Estudio de la estructuración del espacio artístico en el arte paleolítico. La galería A de la Cueva de La Pasiega. **C. I. M. A.** 17, 281-300.

Heras, C. De Las; Bernaldo De Quirós, F.

1989 Caballo grabado procedente de la cueva de La Pila (Cuchia, Miengo, Cantabria). **C. N. A.** 19, 2, 37-44.

Hernández, M. S.

1992 Arte rupestre en la región central del Mediterráneo peninsular. En Aragón/Litoral Mediterráneo..., 435-446.

1978 Arpón magdaleniense en la colección «Soto Cortés» en el Museo Arqueológico Provincial de Oviedo. **B. I. D. E. A.** 95, 819-825.

1981 Grabados exteriores lineales de surco profundo en cavernas de Llanes (Asturias): Cueto de la Mina, Samoreli y El Covarón. En: Altamira Symposium, 267-275.

1982a La cueva del Tabellín (Bricia, Llanes, Asturias) y sus pinturas rupestres. **A. P.** 1, 169-174.

1982b El Asturiense y otras culturas locales. La explotación de las áreas litorales de la región cantábrica en los tiempos epipaleolíticos. **C. I. M. A.** 7, 295 pp.

1983 Fragmento de placa ósea decorada del magdaleniense final de la cueva de La Riera (Asturias). En: Homenaje al prof. Martín Almagro Basch, 1, 355-361.

1989a Los grabados rupestres de la cueva de Traúno: Reflexiones sobre una modalidad específica de «arte» Prehistórico. En: Cien años después de Sautuola..., 205-227.

1989b Problemas de documentación del arte rupestre cantábrico: algunos resultados. **Alm.** 7, 271-284.

1990 El abrigo de Entrefoces (1980-1983). En: **E. A. Ast.** 1983-1986, 29-36.

1992 Excavaciones en el abrigo de Entrefoces. Campaña de 1987 y 1989. **E. A. Ast.** 2, 49-52.

1993 La difusión de los hallazgos de arte rupestre. En: La protección..., 181-184.

1994 Pero... ¿Hubo alguna vez once mil bisontes? Los temas del arte parietal paleolítico de la región cantábrica. **Compl.** 5, 291-302.

González Morales, M. R.; Gonzalez Sainz, C.

1985 Nuevos grabados parietales en la cueva de Las Aguas (Novales, Cantabria). **Caes.** 61/62, 57-65.

González Morales, M. R.; Márquez, M. C.

1974 Nota sobre la cueva de «El Quintanal» (Balmori, Llanes) y sus grabados rupestres. **B. I. D. E. A.** 81, 235-246.

1983 Grabados lineales exteriores de la Cuevona (Ribadesella, Asturias). **A. P.** 2, 185-190.

González Sainz, C.

1982 Un colgante decorado de Cueva Morín (Santander). Reflexiones sobre un tema decorativo de finales del Paleolítico superior. **A. P.** 1, 151-159.

1983 Las industrias del Magdaleniense superior-final de la cueva de Abittaga (Amoroto, Vizcaya). **Kob.** 13, 59-71.

1984 Sobre la plaqueta grabada magdaleniense de la cueva de Urtiaga (Guipúzcoa). **Mun.** 36, 11-17.

1988 Le fait artistique à la fin du Paléolithique: quelques réflexions. **P. A.** 43, 35-62.

1989a El Magdaleniense superior-final de la región cantábrica. Santander: Edic. Tantín-Univ. de Cantabria, 318 pp.

1989b Notas sobre el Magdaleniense superior-final de la región cantábrica. En: Le Magdalénien en Europe..., 441-455.

1989c Algunas reflexiones sobre el hecho artístico al final del Paleolítico superior. En: Cien años después...: 231-282.

1992 Aproximación al aprovechamiento económico de las poblaciones cantábricas durante el Tardiglaciar. En: Elefantes, ciervos,..., 129-148.

1993 En torno a los paralelos entre el arte mobiliar y el rupestre. **Vel.** 10, 39-56.

1994 Sobre la cronoestratigrafía del Magdaleniense y Aziliense en la región cantábrica. **Mun.** 46, 53-68.

1995 13.000-11.000 B.P. El final de la época magdaleniense en la región cantábrica. En: El final del Paleolítico..., 159-197.

1996 Chasseurs de cerfs et de bouquetins sur la côte cantabrique. En: L'Art préhistorique..., 132-139.

González Sainz, C.; Bohigas, R.; Molinero, J. T.; Muñoz, E.; Fernández Ramos, M.; Arozamena, J. F.

1994 La Cueva Grande (Otañes, Cantabria). Arte rupestre y yacimiento arqueológico. **M. A.** 5, 33-72.

González Sainz, C.; González Morales, M. R.

1986 La Prehistoria en Cantabria. Santander: Ed. Tantín, 358 pp.

González Sainz, C.; Montes, R.; Muñoz, E.

1993 La cueva de Sovilla (San Felices de Buelna, Cantabria). **Zeph.** 46, 7-36.

González Sainz, C.; Muñoz, E.; San Miguel, C.

1985 Los grabados rupestres paleolíticos de la cueva del Otero (Secadura, Cantabria). **Saut.** 4, 155-164.

1986 Prospección arqueológica de la cueva de las Brujas (Suances, Cantabria). **C. I. M. A.** 15, 215-231.

González Sainz, C.; San Miguel, C.

1996 Les grottes du défilé de Carranza. Nouveaux ensembles rupestres paléolithiques dans la région cantabrique. **I. N. O. R. A.** 13, 12-13.

González-Tablas, J.; Aura, E.

1982 Los motivos pisciformes en el arte paleolítico de la Península Ibérica. **Sag.** 17, 65-75.

González Echegaray, J.

1956 Pinturas rupestres en la cueva de La Cullalvera. En: Libro Hom. al Conde de la Vega del Sella, 171-178. Oviedo.

1959 La cueva de La Cullalvera. **P. A.** 14, 18-23 + 2 láms.

1960 El Magdaleniense III de la costa cantábrica. **B. S. A. A.** 26, 69-100.

1962 Las cavernas prehistóricas de monte Castillo. En: El Hombre Prehistórico y el Arte Rupestre en España, 63-68. Bilbao: Dip. Prov. de Vizcaya.

1963 Las pinturas paleolíticas de la caverna de Las Chimeneas. **I. P. E. K.** 20, 1-3 + 2 láms.

1964 Nuevos grabados y pinturas en las cuevas del Monte del Castillo. **Zeph.** 15, 27-35.

1966 Sobre la cronología de la glaciación wurmiense en la costa cantábrica. **Amp.** 28, 1-12.

1968 Sobre la datación de los santuarios paleolíticos. En: Simposio Internacional de Arte Rupestre, 61-66.

1971 Apreciaciones cuantitativas sobre el Magdaleniense III de la costa cantábrica. **Mun.** 23, 323-327.

1972/73 Consideraciones climáticas y ecológicas sobre el Magdaleniense III en el Norte de España. **Zeph.** 23/24, 167-187.

1973 Notas para el estudio cronológico del arte rupestre de la cueva del Castillo. En: Santander Symp., 409-420.

1974 Pinturas y grabados de la cueva de Las Chimeneas (Puente Viesgo, Santander). Diputación Prov. de Barcelona-Instituto de Prehistoria y Arqueología–Wenner Gren Foundation for Anthropological Research (N. York). Monog. de arte rupestre, Arte Paleolítico, nº 2. Barcelona, 43 pp. + 23 láms.

1975 Clima y ambiente durante el Paleolítico. En: La Prehistoria en la Cornisa Cantábrica, 35-60.

1978 Cuevas con arte rupestre en la región cantábrica. En: Curso de Arte Rupestre Paleolítico, 49-77.

1984 Reflexiones sobre el momento actual en la investigación del Paleolítico superior cantábrico. En: Scr. Praeh. F. Jordá Oblata, 259-269.

1986 Essai de classification des sanctuaires paléolithiques dans la région cantabrique. **L'Ant.** 90, 679-684.

1988 El Magdaleniense de Altamira. **E. T. F.** 1, 165-175.

1992 Paleoambientes de la Cornisa Cantábrica y su relación con el desarrollo del arte del Paleolítico superior. **E. T. F.** 5, 73-86.

1994 Consideraciones preliminares sobre el arte rupestre cantábrico. **Compl.** 5, 15-19.

1996 Le Magdalénien inférieur cantabrique et ses relations avec celui du Périgord. En: Pyrénées..., 279-282.

González Echegaray, J. et Alii < Freeman, L. G.; Barandiarán, I.; Apellániz, J. M.; Butzer, K. W.; Fuentes, C.; Madariaga, B.; González Morales, M. R.; Leroi-Gourhan Arl.>

1980 El yacimiento de la cueva de «El Pendo». Excavaciones 1953-1957. **B. P. H.** 17, 270 pp. + 6 láms.

González Echegaray, J.; Barandiarán, I. et Alii < J. Altuna, J. Alvarez, A. Boyer-Klein, L. A. Guerrero, M. Hoyos, H. Laville, J. I. Lorenzo, B. Madariaga, L. G. Straus, P. Utrilla>

1981 El Paleolítico superior de la cueva del Rascaño (Santander). **C. I. M. A.** 3, 359 pp.

González Echegaray, J.; Bernaldo De Quirós, F.

1989 L'Occupation des grottes ornées. En: L'Art pariétal paléolithique. Étude et conservation, 41-44.

González Echegaray, J.; Freeman, L. G.

1971 Cueva Morín. Excavaciones 1966-1968. Patronato de las Cuevas Prehs. Prov. de Santander 6, Santander.

1973 Cueva Morín. Excavaciones 1969. Patronato de las Cuevas Prehs. Prov. de Santander 10, Santander.

1981 La máscara del santuario de la cueva del Juyo. En: Altamira Symposium, 251-264.

1982 La máscara y el santuario de la cueva del Juyo. **R. A.** 23, 16-25.

González Echegaray, J. et Alii

1980 El yacimiento de la Cueva de «El Pendo». (Excavaciones 1953-1957). **B. P. H.** 17, 270 pp., 6 láms.

González Echegaray, J.; González Sainz, C.

1994 Conjuntos rupestres paleolíticos de la Cornisa Cantábrica. **Compl.** 5, 21-43.

González Echegaray, J.; Moure, A.

1970 Figuras rupestres inéditas en la cueva del Castillo (Puente Viesgo, Santander). **B. S. A. A.** 36, 441-446.

1971 Representaciones rupestres inéditas en la cueva de la Pasiega (Puente Viesgo, Santander). **T. P.** 28, 401-405.

González Echegaray, J.; Ripoll, E.

1953/54 Hallazgos en la cueva de La Pasiega (Puente Viesgo, Santander). **Amp.** 15/16, 43-65.

González Morales, M. R.

1974 El colgante decorado paleolítico de la cueva de Collubil (Amieva, Asturias). **B. I. D. E. A.** 83, 837-842.

1975 El grabado rupestre paleolítico de la cueva de Las Mestas (Las Regueras, Asturias). **C. N. A.** 13, 149-154.

1977 La costilla grabada de la cueva de Collubil (Amieva, Asturias). **C. N. A.** 14, 175-178.

Fritz, M. C.; Menu, M.; Tosello, G.; Walter, P.
1993 La gravure sur os au Magdalénien: étude microscopique d'une côte de la grotte de la Vache (commune d'Alliat, Ariège). **B. S. P. F.** 90, 411-425.
Fritz, M. C.; Tosello, G.; Pinçon, G.
1996 Les gravures pariétales de la grotte de Gourdan (Gourdan-Polignan, Haut-Garonne). En: Pyrénées..., 381-402.
Fullola, J. M.; Couraud, C.
1984 Le galet peint de l'Abri du Filador (Catalogne, Espagne). **L'Ant.** 88, 119-123.
Fullola, J. M.; Viñas, R.
1988 Dernières découvertes dans l'art préhistorique de Catalogne (Espagne). **L'Ant.** 92, 123-132.
Fullola, J. M.; Viñas, R.; García Argüelles, P.
1990 La nouvelle plaquette gravée de Sant-Gregori (Catalogne, Espagne). En: L'Art des objets au Pal., 1, 279-285.
Gailli, R.
1980 Anthropomorphes extraordinaires de la grotte du Ker de Massat (Ariège). **Caes.** 51/52, 232-37.
Gailli, R.; Nougier, L.-R.; Robert, R.
1967 Compléments iconographiques inédits ou peu connus de la grotte de Bédeilhac (Ariège). **P. A.** 22, 21-32.
Gailli, R.; Robert, R.; Beltrán, A.; Nougier, L.-R.;
1966 Nouvelles découvertes d'art pariétal magdalénien dans la grotte de Bédeilhac: «Le diverticule aux bisons». **P. A.** 21, 19-26 + 2 láms.
Galy, G.; Nougier, L.-R.; Robert, R.
1961/62 La transition Paléolitihique-Mésolithique et les problèmes du harpon azilien. **P. A.** 16/17, 51-59.
Gamble, C.
1982 Interaction and alliance in Paleolithic Society. **M. A. N.** 17, 92-107.
1990 El poblamiento paleolítico de Europa. Barcelona: Ed. Crítica, 519 pp.
García, M.-A.
1979 Les silicones élastomères R.T.V. appliqués aux relevés de vestiges préhistoriques (art, empreintes humaines et animales). **L'Ant.** 83, 5-42 y 189-222.
1989 Art et empreinte. Les relevés des sols. En: L'Art pariétal paléolithique. Étude et conservation, 131-138.
1990 La sculpture préhistorique et sa technologie. En: L'Art des objets au Paléolithique, 2, 205-211.
García, M.; Duday, H.
1989 Grotte de Foissac (Aveyron). A propos d'une découverte récente ou: de l'Ichonologie comme mode d'approche des structures préhistoriques en grotte. **B. S. P. F.** 80, 184-187.
García, M.; Duday, H.; Courtaud, P.
1989 Les empreintes du Réseau Clastres. **P. A.** 45, 167-187.
García Guinea, M. A.
1968 Los grabados de la cueva de la Peña del Cuco en Castro Urdiales y de la cueva de Cobrantes (Valle de Aras). Santander: Excma. Diputación de Santander, 50 pp.
1975a Primeros sondeos estratigráficos en la cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias). Excavaciones de 1970. Publicaciones del Patronato de las Cuevas Prehistóricas de la Prov. de Santander 12, 1-74 + 18 figs + 9 láms.
1975b El Mesolítico en Cantabria. En: La Prehistoria en la Cornisa Cantábrica, 177-197.
1978 Una nueva cueva con arte rupestre en Santander: la cueva de Micolón. En: Curso de Arte Rupestre Paleolítico, 131-139 + 2 láms.
García Guinea, M. A. et Alii (Butzer, K.; Caloca, P.; López Berges, M. A.; Valle, M.; Vega de la Torre, J. J.)
1985 Las cuevas azilienses de El Piélago (Mirones, Cantabria) y sus excavaciones de 1967-1969. **Saut.** 4, 13-154.
García Guinea, M. A.; Gonzalez Echegaray, J.
1966 Nouvelles representations d'art rupestre dans la grotte del Castillo. **P. A.** 21, 29-34 + 6 láms.
García Guinea, M. A.; Puente, M. A.
1982 El arte rupestre de la cueva de Micolón (Riclones, Santander). **Saut.** 3, 29-52 + 17 láms.
García Morales, M.
1981 Representaciones zoomórficas paleolíticas en pintura roja de la región cantábrica. **Zeph.** 32/33, 61-74.
1984/85 Sobre el valor cronológico de la presencia del ciervo y el reno en el arte paleolítico cantábrico. **Zeph.** 37/38, 125-135.
1986/87 Nuevas figuras grabadas en Hornos de la Peña (Cantabria). **B. A. P.** 7/8, 167-177.

García Soto, E.

1983 Grabados antropomorfos de la cueva de Penches (Barcina de los Montes, Burgos). Algunas precisiones sobre su interpretación y significado. En: Homenaje al profesor Martín Almagro Basch, 1, 301-311.

Garralda, M. D.

1992 Les magdaléniens en Espagne: anthropologie et contexte paléoécologique. En: Le peuplement magdalén..., 63-70.

Garralda, M. D.; Galera, V.

1994 Microevolución de las poblaciones cántabras. **C. I. M. A.** 17, 163-171.

Gaussen, J.

1964 La grotte ornée du Gabillou près Mussidan, Dordogne. Institut de Préhistoire de l'Université de Bordeaux, mém. 3. Imp. Delmas, 68 pp. + 69 pl.

1993 Les figurations humaines. En: L'Art pariétal paléolithique, 87-96.

G. E. V. (Grupo Espeleológico Vizcaíno)

1978 Breve monografía sobre cuevas del valle de Carranza. **Kob.** 8, 17-50.

Giedion, S.

1981 El presente eterno: Los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio. Madrid: Ed. Alianza, 637 pp. + 3 láms.

Glory, Abbé

1955a Bara-Bahau. Le Bugue-sur-Vézère (Dordogne), 20 pp. + 7 láms.

1955b Présentation des calques de gravures de la grotte de Lascaux (Dordogne). **C. P. F.** 14, 292-301.

1964 Le stratigraphie des peintures à Lascaux (France). En: Miscelánea en hom. al Abate Henri Breuil, 1, 449-455.

1968 L'enigme de l'art quaternaire peut elle être resolue par la theorie du culte des ongones? En: Simp. Int. Arte Rupestre, 25-60.

Goicoechea, N.

1967 La cueva de Santimamiñe. Bilbao: Excma. Diputación de Vizcaya, 69 pp. + 1 mapa.

Gómez Arozamena, J.; Malpelo, B.; Serna, A.; Smith, P.; Muñoz Fernández, E.

1991 Notas acerca de la Caverna de Mazaculos I. Una nueva estación con arte rupestre en la Cornisa Cantábrica. **Arqu.** 1, 14-28.

Gómez Fuentes, A.

1982 Formas económicas del Paleolítico superior cantábrico. Fascículo 0. Cueva Morín. Univ. de Salamanca.

1983 Formas económicas del Paleolítico superior cantábrico. Fascículo 1. Tito Bustillo. Univ. de Salamanca.

Gomez Fuentes, A.; Bécares, J.

1979 Un hueso grabado en la cueva del Cierro (Ribadesella, Asturias). **C. N. A.** 15, 83-94.

Gómez Tabanera, J. M.

1975a Semiología y arte prehistórico. En: Primeras jornadas de metodología aplicada..., 125-126.

1975b Significación religiosa y función semiológica en el arte rupestre astur-cantábrico. En: Valcam. Symp. 72, 65-72.

1975c Catalogue de grottes et gisements préhistoriques dans l'Est des Asturies. **P. A.** 30, 29-57 + 1 lám.

1977 Révision de l'art pariétal de la grotte de La Loja, Panes, Asturias, Espagne. **P. A.** 32, 101-122.

1979a Para una revisión del arte rupestre de la cueva de La Loja. **B. I. D. E. A.** 93/94, 385-449.

1979b La cueva de Llonín y su integración en el campo de la arqueología y del arte prehistórico. **B. I. D. E. A.** 96/97, 423-444.

1980 La caza en la Prehistoria (Asturias, Cantabria, Euskalherria). Madrid: Istmo, 415 pp.

1986 Ante la hermeneútica de dos cuevas con arte rupestre del ámbito cántabro-aquitano. **B. I. D. E. A.** 40, 173-200 + 8 láminas.

1988/89 Ictiofauna y arte prehistórico en la cueva de El Pindal (Asturias). **A. P.** 7/8, 97-105.

Gomez Tabanera, J. M.; Pérez Pérez, M.; Cano, J.

1975 Premiére prospection de «Cueva Oscura de Ania» dans le bassin du Nalon (Las Regueras, Oviedo) et connaissance de ses vestiges d'Art Rupestre. **P. A.** 30, 59-69 + 1 lám.

González García, R.

1992/93 Notas sobre la organización y ubicación del arte paleolítico en las cuevas del monte del Castillo (Puente Viesgo). Santander. **Zeph.** 45/46, 53-60.

Fernández Tresguerres, J.; Junceda, F.

1992 Informe sobre las campañas de excavación realizadas en la Cueva de Los Azules entre 1986 y 1990. **E. A. Ast.** 1987-1990, 89-94.

1994 Los arpones azilienses de la cueva de Los Azules (Cangas de Onís, Asturias). **C. I. M. A.** 17, 87-95.

Feustel, R.

1989 El arte de la época glacial en Turingia. En: Los Comienzos del Arte en Europa Central, 62-65.

Fortea, J.

1973 Complejos microlaminares y geométricos del Epipaleolítico mediterráneo español. Univ. Salamanca, 550 pp. + 15 láms.

1978 Arte Paleolítico del Mediterráneo español. **T. P.** 35, 99-149.

1981 Investigaciones en el cuenca media del Nalón, Asturias (España). Noticia y primeros resultados. **Zeph.** 32/33, 5-16.

1983 Perfiles recortados del Nalón Medio (Asturias). En: Homenaje al prof. Martín Almagro Basch, 1, 343-353.

1989a El Magdaleniense medio en Asturias, Cantabria y el País Vasco. En: Le Magdalénien en Europe..., 419-437.

1989b Cuevas de La Lluera. Avance al estudio de sus artes parietales. En: Cien años después..., 187-202.

1990 Proyecto de Investigación Integrada Nalón Medio. Cuevas de Las Llueras; Informe sobre los trabajos referentes a sus artes parietales. Abrigo de La Viña; Informe de las campañas 1980-1986. **E. A. Ast.** 1983-1986, 13; 19-28 y 55-68, respect.

1992 Abrigo de La Viña. Informe de las campañas 1987 a 1990. **E. A. Ast.** 1987-1990, 19-28.

1993 La situación actual: protección y conservación; Documento de trabajo para la discusión en la Mesa. La cueva de Candamo después de 1980. Documentación, investigación, publicación y conservación; La colaboración internacional. En: La protección..., 17-23; 75 y 169 respect.

1994 Los «santuarios» exteriores en el Paleolítico cantábrico. **Compl.** 5, 203-220.

1996 La grotte de Covaciella (Carreña de Cabrales, Asturies, Espagne). La grotte de El Bosque (Carreña de Cabrales, Asturies, Espagne). L'Abri de Santo Adriano (Santo Adriano de Tuñón, Asturies). **I. N. O. R. A.** 13, 1-7.

Fortea, J.; Corchón, M. S.; González Morales, M. R.; Rodríguez Asensio, A.; Hoyos, M.; Laville, H.; Dupré, M.; Fernández Tresguerres, J.

1990 Travauxs récents dans les vallées du Nalón et du Sella (Asturies). En: L'Art des objets au Paléol., 1, 219-243.

Fortea, J.; Giménez, M.

1972/73 La cueva del Toro. Nueva estación malagueña con arte paleolítico. **Zeph.** 23/24, 5-17.

Fortea, J.; Rasilla, M. De La; Rodríguez, V.

1990 Sobre un rodete perforado magdaleniense de Llonín (Asturias). **A. P. L.** 20, 95-108.

1992 La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta). Campañas de 1987 a 1990. **E. A. Ast.** 1987-1990, 9-18.

Fortea, J.; Rodríguez, V.; Hoyos, M.; Federación Asturiana de Espeleología; Valladas, H.; Torres, T.

1995 Covaciella. **E. A. Ast.** 1991-1994, 258-270.

Foucher, P.

1991 Expérience en double aveugle sur l'art pariétal de la grotte de Marsoulas. **P. A.** 46, 75-118.

Freund, G.

1957 L'Art aurignacien en Europe Centrale. **P. A.** 12, 55-78.

Freeman, L. G.

1978 Mamut, jabalí y bisonte en Altamira: reinterpretaciones sugeridas por la historia natural. En: Curso de Arte Rupestre Paleolítico, 157-179.

1984 Techniques of figure enhacement in paleolithic cave art. En: S. P. Francisco Jordá Oblata..., 209-232.

1992 Seres, signos y sueños: la interpretación del arte paleolítico. **E. T. F.** 5, 87-106.

1994 The Many Faces of Altamira. **Compl.** 5, 331-342.

Freeman, L. G.; Gonzalez Echegaray, J.

1982 Magdalenian Mobile Art from El Juyo (Cantabria). **A. P.** 1, 161-167.

Fritz, M. C.

1977 Understanding variability in Cantabrian Magdalenian bone assemblages by means of cluster analysis techniques: morphological variability among single-bevelled peces. En: Méthodologie appliquée à l'industrie de l'os préhistorique, 143-159.

Eppel, F.
1972 Les objets d'art paléolithique en Autriche. **P. A.** 27, 73-81.
D'Errico, F.
1988 Lecture technologique de l'art mobilier gravé. Nouvelles méthodes et premiers résultats sur les galets gravés de Rochedane. **L'Ant.** 82, 101-122.
1993 Criteria for identifying utilised bone. The case of the Cantabrian «Tensors». **C. A.** 34, 298-311.
1994a L'art gravé azilien. De la technique à la signification. Paris: C. N. R. S. Éditions, 329 pp.
1994b Birds of the grotte Cosquer: the Great Auk and Palaeolithic Prehistory. **Ant.** 68, 39-47.
D'Errico, F.; Giacobini, G.; Puech, P. F.
1984 Les répliques en vernis des surfaces asseuses façonnées: étude expérimentale. **B. S. P. F.** 81, 169-170.
Escola, M.
1989 La plaquette osseuse gravée de la Baume Noire à Frétigney (Haute-Saône). **P. A.** 44, 181-192.
Estevez, J.
1981 Paleoeconomía y arte prehistórico. En: Altamira Symposium, 197-203.
Etxeberria, F.
1994 Aspectos macroscópicos del hueso sometido al fuego. Revisión de las cremaciones descritas en el País Vasco desde la arqueología. **Mun.** 46, 111-116.
Evin, J.
1979 Réflexions générales et données nouvelles sur la chronologie absolue 14C des industries de la fin du Paléolithique supérieur et du début du Mésolithique. En: La Fin des Temps Glaciaires en Europe, 1, 5-13.
Félix, T.
1990 Historique de la découverte et des relevés de la grotte de Lascaux. En: Le livre du jubilé.., 13-62.
Fernández García , F.
1966 Una pintura paleolítica, gigantesca, de bisonte en la cueva de Altxerri (Guipúzcoa). En: IV Symposium de Prehistoria Peninsular, 93-97.
1971 Aportación al descubrimiento de nuevas pinturas parietales en el País Vasco. **Mun.** 23, 399-403.
Fernández Eraso, J.
1983 El yacimiento Paleolítico final de Silibranka (Vizcaya). **Kob.** 13, 7-57.
1985 Las culturas del tardiglaciar en Vizcaya. Vitoria: Universidad del País Vasco, 619 pp.
1997 Excavaciones en el abrigo de Peña Larga (Cripán, Alava). Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Alava, 190 pp. <y col.: A. Ollero, O. Ormaetxea, P. Castaños, M. J. Iriarte, I. Merino>.
Fernández Ibañez, C.
1981/82 Algunos materiales inéditos procedentes de la caverna del Pendo, en la colección Antonio Aguirre, de Bilbao. **Alt.** 42, 337-341.
1983 El bastón paleolítico de la cueva de Valle (Santander). En: Homenaje a.... Martín Almagro Basch, 1, 331-341.
Fernández Martínez, V.
1984 La combinación estadística de las fechas de carbono-14. **T. P.** 41, 349-359.
Fernández Miranda, M.
1989 Bisontes de infortunio. En: Cien años..., 175-186.
1994 Sobre Altamira. En **C. I. M. A.** 17, 205-209.
Fernández-Tresguerres, J. A.
1976a Enterramiento aziliense de la cueva de Los Azules I (Cangas de Onís, Oviedo). **B. I. D. E. A.** 87, 273-288.
1976b Espátula decorada aziliense. **T. P.** 33, 331-338.
1980 El Aziliense en las provincias de Asturias y Santander. **C. I. M. A.** 2, 214 pp.
1981 Cantos pintados del Aziliense cantábrico. En: Altamira Symposium, 245-250.
1983 Visión general del Epipaleolítico cantábrico. En: Homenaje a... Martín Almagro Basch, 1, 231-237.
1987 Arpones decorados en el Aziliense asturiano. Cueva de Los Azules, Cangas de Onís. **R. A.** 78, 20-24.
1989 From the Magdalenian to the Azilien in Cantabria: Evidences from the Cueva de Los Azules, Asturias. En: The Mesolithic in Europe, 582-588.
1990 La cueva de Los Azules (Cangas de Onís). **E. A. Ast.** 1983-1986, 129-133.
1992/93 Arpones decorados azilienses. **Zeph.** 43, 47-51.
1994 El arte aziliense. **Compl.** 5, 81-95.
1995 El Aziliense de la región cantábrica. En: El final del Paleolítico..., 199-224.

1977 Figurations sculptées sur cylindres des Magdaléniens pyrénéen et périgordin. **A. N.** 9, 6-14.
1979a L'image de la femme dans l'art préhistorique. Paris: Picard <edic. esp. Madrid: Istmo, 1982, 318 pp>.
1979b Le Mas-d'Azil: ses Industries d'après la collection Piette; étude préliminaire. En: La Fin des Temps..., 615- 621.
1980/81 La Collection Saint-Périer et le Paléolithique d'Isturitz: une acquisition prestigieuse. **A. N.** 12/13, 20-26.
1981 Note sur la structuration et la signification de l'art paléolithique mobilier. En: Altamira Symposium,189-194.
1984a L'art mobilier et ses rapports avec la fauna paléolithique. En: La contribution de la zoologie..., 111-142.
1984b Archéologie et réalité: essai d'approche épistémologique. Paris.
1987b Piette, pionnier de la Préhistoire. En: Piette, E.: Historie de l'Art primitif. Paris: Picard, 9-182.
1988 La Femme au Renne de Laugerie Basse. **L'Ant.** 92, 51-64.
1988/89 Sur la notion de style dans l'art paléolithique. **A. P.** 7/8, 27-32.
1989a Rapports entre l'art mobilier et l'art pariétal. En: L'Art pariétal paléolithique. Étude et conservation, 7-18.
1989b Nota sobre el conocimiento de Altamira en Francia. En: Cien años después..., 159-171.
1990a L'image des animaux dans l'art préhistorique. Paris: Picard Éditeur, 254 pp.<en cast., La imagen de los animales en el arte prehistórico, Madrid, Compañía Literaria, 1995, 254 pp.>.
1990b Découverte et classification de l'art mobilier au XIXe siècle. En: L'Art des objets au Paléolithique, 1, 9-11.
1990c Les associations et les scènes. En: L'Art des objets au Paléolithique, 2, 79-81.
1992 L'Art et le milieu au Magdalénien. En: Le peuplement magdalénien..., 13-18.
1994 A propos des figurations humaines du Paléolithique. **C. I. M. A.** 17, 223-233.

Delporte, H.; Mons, L.
1972 Notes de technologie de l'art paléolithique mobilier, I et II. **A. N.** 4, 14-21.
1973 Notes de technologie et de morphologie de l'art paléolithique mobilier, III. Bison gravé sur plaquette de limon de Bédeilhac (Ariège). **A. N.** 5, 20-34.
1975 Omoplate décorée du Mas-d'Azil (Ariège). **A. N.** 7, 14-23.
1977 Principes d'une étude sur les supports osseux de l'art paléolithique mobilier. En: Methodologie appliquée à l'industrie de l'os préhistorique, 69-76.
1982/83 Une opération informatisée au Musée des Antiquités Nationales: le Centre d'Information et de documentation (C.I.D.) Henri Breuil. **A. N.** 14-15, 7-11.
1989 Rapports entre l'art mobilier et l'art pariétal. En: L'Art pariétal paléolithique. Étude et conservation, 7-18.

Delteil, J.; Durbas, P.; Wahl, L.
1972 Présentation de la galerie ornée de Fontanet (Ornolac-Ussat-les-Bains, Ariège). **P. A.** 27, 11-20.

Dewez, M.
1987 Le Paléolithique supérieur récent dans les grottes de Belgique. Univ. de Louvain, 466 pp.
1992 Le Magdalénien en Belgique, origine et filiation. En: Le peuplement magdalénien, 205-210.

Díaz Casado, Y.
1988 Nueva representación pictórica en la cueva de La Lastrilla (Castro Urdiales). **R. A.** 84, 61.

Díez-Coronel, L.
1986/87 La roca con grabados de Mas N'Olives, en Torreblanca (Lérida). **A. P.** 5/6, 71-102.

Domínguez-Rodrigo, M.
1993 La formación de las acumulaciones óseas de macrofauna: Revisión de los criterios de discernimiento de los agentes biológicos no antrópicos desde un enfoque ecológico. **Zeph.** 46, 103-122.

Duday, H.; García, M.
1983 Les empreintes de l'homme préhistorique. La grotte du Pech-Merle à Cabrerets (Lot): une relecture significative des traces de pieds humains. **B. S. P. F.** 80, 208-215.

Duhard, J.-P.
1992 Les figurations humaines sculptées et gravées du Mas-d'Azil (Ariège). **G. P.** 34, 289-301.
1993 Réalisme de l'image féminine paléolithique. **C. Q.** 19, 242 pp.
1994 L'Identité physiologique, un élément d'interprétation des figurations féminines paléolithiques. **T. P.** 51, 39-53.

Dupré, M.
1984 Palinología de los niveles VII a II del yacimiento de Ekain. En: Altuna. J.; Merino, J. M. et Alii, 61-63.

Egels, Y.
1989 Les techniques de stéréophotogrammétrie. En: L'Art pariétal paléolithique. Étude et conservation, 117-118.

Delibrias, G.; Guillier, M.-Th.; Vin, J., Chevallier, J.

1987 Sommaire des datations 14C concernant la Préhistoire en France. III. Dates parues de 1974 à fin 1984. **B. S. P. F.** 84, 207-223.

Delluc, B.; Delluc, G.

1971 La grotte ornée de Sous-Grand-Lac (Dordogne). **G. P.** 14, 245-252.

1973 Quelques figurations paléolithiques inédites des environs des Eyzies (Dordogne): Grottes Archambeau, du Roc et de la Mouthe. **G. P.** 16, 201-209.

1974 La grotte ornée de Villars (Dordogne). **G. P.** 17, 1-67.

1978 Les manifestations graphiques aurignaciennes sur support rocheux des environs des Eyzies (Dordogne). **G. P.** 21, 213-438, 96 pl.

1979a L'éclairage. L'accès aux parois. En: Leroi-Gourhan, Arl.; Allain, J. et Alii, 121-142 y 175-184, respect.

1979b La grotte ornée de Bernous à Bourdeilles (Dordogne). **B. S. P. F.** 76, 39-45.

1979c Le phallus sculpté de l'abri Blanchard (Sergeac, Dordogne). **A. N.** 11, 23-28.

1981 La grotte ornée de Comarque à Sireuil (Dordogne). **G. P.** 24, 1-97, 56 figs. <y col.: Chaline, J.; Evin, J.; Galinat, B.; Leroi-Gourhan, Arl.; Mourer-Chauviré, C.; Poulain, Th.; Schweingruger, F.>

1982 Les trois figures humaines de la grotte de Saint-Cirq (Dordogne). **A. P.** 1, 147-150.

1983 Les grottes ornées de Domme (Dordogne): La Martine, Le Mammouth et le Pigeonnier. **G. P.** 26, 7-80 <y col.: Bazille-Robert, E.; Galinat, B.; Guichard, F.; Ozanne, M.>

1984 Lecture analytique des supports rocheaux gravés et relevé synthétique. **L'Ant.** 88, 519-529.

1986 Découverte d'un bouquetin sculpté de style solutréen dans la cave troglodytique Pataud (Les Eyzies, Dordogne). **L'Ant.** 90, 603-612.

1988/89 Particularités de l'art pariétal de la fin du Magdalénien dans les sanctuaires profonds du nord du Périgord. **A. P.** 7/8, 45-51.

1989a Les blocs ornés: art pariétal ou art mobilier? En: L'Art pariétal paléolithique. Étude et conservation, 21-26.

1989b Le sang, la souffrance et la mort dans l'art paléolithique. **L'Ant.** 93, 389-406.

1990a Le décor des objets utilitaires du Paléolithique supérieur. En: L'Art des objets au Paléolithique, 2, 39-72.

1990b La place de Lascaux dans l'art paléolithique: l'enquête chronologique. Essai de lecture de trois figures de Lascaux. En: Le livre du jubilé..., 95-108 y 131-139 respect.

1991 L'Art pariétal archaique en Aquitaine. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 390 pp.

1995 Les figures féminines schématiques du Périgord. **L'Ant.** 99, 236-257.

1997 Dix observations graphiques sur la grotte ornée de Pair-non-Pair (Prignac-et-Marcamps, Gironde). **B. S. P. F.** 94, 41-50.

Delluc, B.; Delluc, G.; Galinat, B.

1983 La Croze à Gontran, grotte ornée aux Eyzies-de-Tayac (Dordogne). **A. P.** 2, 13-48.

Delluc, B.; Delluc, G.; Guichard, F.

1987 La grotte ornée de St-Cirq (Dordogne). **B. S. P. F.** 84, 364-393.

Delluc, B.; Delluc, G.; Lejeune, M.; Soleihavoup, F.

1986 Lecture analytique des supports rocheaux et relevé synthétique (supplément). **L'Ant.** 90, 801-804.

Delpech, F.

1983 Les faunes du Paléolithique supérieur dans le Sud-Ouest de la France. **C. Q.** 6, 453 pp.

1989 L'environnement animal des magdaléniens. En: Le Magdalénien en Europe, 5-30.

1990 Le mustelidé de la Salle des Peintures du Réseau Clastres (Niaux, Ariège). **P. A.** 45, 141-143.

1992 Le monde magdalénien d'après le milieu animal. En: Le peuplement magdalénien, 127-135.

Delpech-Lespinasse, H.

1983 L'iconographie chassereusse au Paléolithique superieur. **T. I. A. P.** 25, 123-179.

Delporte, H.

1964 Observations sur les vénus paléolithiques de Rusie. En: Miscelánea en homenaje a... H. Breuil, 1, 381-387.

1968 Brassempouy: ses industries d'aprés la collection Piette. **Zeph.** 18, 5-41.

1969 Les fouilles du Musée des Antiquités Nationales à la Ferrassie. **A. N.** 6, 10-25.

1973 Les téchniques de la gravure paléolithique. En: Estudios dedicados al prof. dr. Luis Pericot, 119-129.

1974 Le Magdalénien de la grotte d'Aurensan à Bagnères-de-Bigorre (Hautes Pyrénées). **A. N.** 6, 10-25.

1976 Les courants stylistiques dans l'art mobilier au Paléolithique supérieur. **A. N.** 8, 37-53.

Crémades, M.

1992 Analyse et reconstitution technologique en art mobilier paléolithique. L'exemple du glouton gravé sur bâton perforé de la Madeleine (Dordogne). **L'Ant.** 96, 319-335.

1994 L'Art mobilier paléolithique: Analyse des procédés technologiques. **Compl.** 5, 369-384.

1996 L'Art mobilier pyrénéen. Analogies technologiques et relations inter-sites. En: Pyrénées..., 367-379.

Criado, F.; Penedo, R.

1989 Cazadores y salvajes: una contraposición entre el arte paleolítico y el arte postglacial levantino. **Mun.** 41, 3-22.

Dams. L.

1978 L'Art paléolithique de la caverne de La Pileta. Graz (Austria): Akademische Druck-U. Verlagsanstalt, 101 pp.+ 105 figs.

1980 L'Art pariétal de la grotte du Roc Saint-Cirq. **B. A. R.** 79, 149 pp.

1987 L'Art paléolithique de la grotte de Nerja (Málaga, Espagne). **B. A. R.** 385, 316 pp.

Dams, M.; Dams, L.

1975a Considérations sur les figurations paléolithiques de la caverne de La Pileta (Málaga) par rapport à leur localisation topographique. **P. A.** 30, 13-28.

1975b Nuevo grabado de animal en la cueva del Buxu (Asturias). **T. P.** 32, 185-186.

1977a Iconographie complémentaire de la caverne de La Pileta et considérations sur la cueva de las Vacas et le réseau de Las Grajas (Málaga). **P. A.** 32, 67-83.

1977b Topografía e Iconografía complementarios de la caverna del Buxu (Asturias). **T. P.** 34, 327-330.

1978 Les plaquettes gravées de Fontalés (Tarn-et-Garonne) conservées au Musée de Saint-Antonin-Noble-Val. **P. A.** 33, 77-89.

1979 La grotte de Mayrière-Supérieur à Bruniquel (Tarn-et-Garonne). **B. S. R. B. A. P.** 90, 85-99.

1981 Vrais et faux bisons de Mayrière-Supérieur (Tarn-et-Garonne). **B. S. P. F.** 78, 199.

Dams, M.; Dams, L.; Bouillon, R.

1974 Les figurations rupestres paléolithiques de la grotte Mayenne-Sciences à Saulges (Mayenne). **P. A.** 29, 65-87.

Danthine, H.

1973 Eléments de rituels paléolithiques. En: Santander Symposium, 83-84.

Daubisse, P.; Vidal, P.; Vouvé, J.; Brunet, J.

1984 La grotte de Font-de-Gaume. Art pariétal, protection, conservation et intervention. Périgueux: P. Faulac éd., 47 pp.

Dauvois, M.

1985 Recherches récentes dans la grotte ornée du Portel (Ariège). **P. A.** 40, 13-40.

Dauvois, M.; Vezian, J.

1981 Le Portel, quelques précisions. **C. P. F.** 21, 129-137.

David, S.

1992 Le peuplement magdalénien dans le nord-est de la France. En: Le peuplement magdalénien, 87-96.

David, S.; Richard, H.

1989 Les cultures du tardiglaciaire dans le nord-est de la France. En: Le Magdalénien en Europe..., 101-153.

Davidson, I.

1989a La economía del final del Paleolítico en la España oriental. Dip. Prov. de Valencia, 251 pp. + 11 láms.

1989b Freedom of information: aspects of art and society in western Europe during the Last Ice Age. En: Animals into Art, 440-453.

Davidson, I.; Bailey, G. N.

1984 Los yacimientos, sus territorios de explotación y la topografía. **B. M. A. N.** 2, 25-46.

Deffarge, R.; Laurent, P.; Sonneville-Bordes, D. De

1975 L'art mobilier du Magdalénien supérieur de l'Abri Morin à Pessac-sur-Dordogne (Gironde). **G. P.** 18, 1-64.

1977 Sagaies et ciseaux du Magdalénien supérieur du Morin, Gironde. Un essai de définition. En: Méthodologie apliquée à l'industrie de l'os préhistorique, 99-110.

Deladerriere, G.

1981 Les gravures paléolithiques de la grotte de la Muzardie (Campagne-du-Bugue 24). **T. I. A. P.** 23, 97-112.

1992 Les sites d'agregation et la répartition de l'art mobilier, ou: y a-t-il des sites d'agrégation magdaléniens? En: Le peuplement magdalénien, 19-25.

1994 Estructura del diseño y grabado en el Magdaleniense de la España cantábrica: Algunas ideas retrospectivas. **C. I. M. A.** 17, 311-325.

Corchón, M. S.

1971a El Solutrense en Santander. Santander: Institución Cultural de Cantabria.

1971b Notas en torno al arte mueble asturiano. Seminario de Prehistoria y Arqueología 33-34. Univ. de Salamanca.

1974 El tema de los trazos pareados en el arte mueble del Solutrense cantábrico. **Zeph.** 25, 197-207.

1981 El «Tensor»: un nuevo tipo de hueso utilizado en el Solutrense y Magdaleniense asturianos. **Zeph.** 22/23, 75-86.

1983 La azagaya de base ahorquillada en el Magdaleniense cantábrico: tipología y encuadre cronológico. En: Homenaje al profesor Martín Almagro Basch, 1, 219-230.

1984/85 Problemas actuales en la interpretación de las industrias del Paleolítico superior cantábrico: algunas reflexiones. **Zeph.** 37-38, 51-85.

1985 Características técnicas y culturales del arte parietal paleolítico: su proyección en la Meseta. **Studia Zamorensia Historica** 6, 223-267. Zamora.

1986 El arte paleolítico cantábrico: contexto y análisis interno. **C. I. M. A.** 16, 482 pp.

1986/87 Los relieves en el arte mueble paleolítico cantábrico. **A. P.** 5/6, 31-48.

1990 La cueva de Las Caldas (Priorio, Oviedo). Investigaciones efectuadas entre 1980 y 1986. **E. A. Ast.** 1983-1986, 37-53.

1991/92 Representaciones de fauna fría en el arte mueble de la Cueva de Las Caldas (Asturias, España). Significación e implicaciones en el arte parietal. **Zeph.** 44/45, 35-64.

1992 La cueva de Las Caldas (Priorio, Oviedo). II. Investigaciones efectuadas entre 1987 y 1990. **E. A. Ast.** 1987-1990, 33-47.

1992/93 Iconografía de las representaciones antropomorfas paleolíticas: a propósito de la «venus» magdaleniense de Las Caldas (Asturias). **Zeph.** 45/46, 18-37.

1993a Arte mobiliar e industria ósea solutrense en la Cornisa Cantábrica. **Fér.** 1, 131-148.

1993b El Magdaleniense con triángulos de Las Caldas (Asturias, España). Nuevos datos para la definición del Magdaleniense inferior cantábrico. **Zeph.** 46, 77-94.

1994 Últimos hallazgos y nuevas interpretaciones del arte mueble paleolítico en el occidente asturiano. **Compl.** 5, 235-264.

1995 El Magdaleniense medio. Nuevos datos sobre la ocupación de la Cornisa Cantábrica entre el 14.000 y el 13.000 B.P. En: El final del Paleolítico..., 119-158.

Corchón, M. S.; Hoyos, M.; Soto, E.; Melendez, G.

1981 Cueva de Las Caldas. San Juan de Priorio (Oviedo). **E. A. E.** 115, 268 pp.

Corchón, M. S.; Hoyos, M.

1972/73 La cueva de Sofoxó (Las Regueras, Asturias). **Zeph.** 23/24, 39-100.

Corchón, M. S.; Lucas, R.; González-Tablas, F. J.; Bécares, J.

1988/89 El arte rupestre prehistórico en la región castellano-leonesa (España). **Zeph.** 41/42, 7-18.

Corchón, M. S.; Valladas, H.; Bécares, J.; Arnold, M.; Tisnerat, N.; Cachier, H.

1996 Datación de las pinturas y revisión del arte paleolítico de Cueva Palomera (Ojo Guareña, Burgos, España). **Zeph.** 49, 37-60.

Couraud, Cl.

1977 Premiers résultats de l'étude des galets aziliens de la collection Piette. **A. N.** 9, 26-33.

1983 Pour un étude méthodologique des colorants préhistoriques. **B. S. P. F.** 80, 104-110.

1984/85 Les colorants utilisés de Laugerie-Basse (Dordogne). **A. N.** 16/17, 79-84.

1985 L'Art Azilien. Origine-survivance. Paris: Éditions du Centre National de la Rech. Scientifique, 184 pp. + 15 pl.

1988 Pigments utilisés en Préhistoire. Provenance, préparation, mode d'utilisation. **L'Ant.** 92, 17-28.

Couraud, Cl.; Desbrosse, R.

1981/82 Galets aziliens de l'abri Gay à Poncin (Ain). **L'Ant.** 85/86, 582-594.

Couraud, Cl.; Laming-Emperaire, A.

1979 Les colorants. En: Leroi-Gourhan, Arl.; Allain, J. et Alii, 153-170.

Coulonges, M. L.

1963 Magdalénien et Périgordien post-glaciaires: la grotte de la Borie del Rey (Lot-et-Garonne). **G. P.** 6, 1-29.

1994b L'Art pariétal paléolithique en France: dernières découvertes. **Compl.** 5, 221-233.
1995a Les cavernes de Niaux. Art préhistorique en Ariège. Paris: Seuil, 179 pp.
1995b La grotte Chauvet aujourd'hui. En: Chauvet, J.-M. et Alii 1995, 81-118.
1995c Perspectives and traditions in Palaeolithic rock art research in France. En: Perceiving Rock Art..., 35-64.
1996a Thematic changes in Upper Palaeolithic art: a view from the Grotte Chauvet. **Ant.** 70, 276-288 < y 1995, Changements thématiques dans l'art du Paléolithique supérieur, **P. A.** 50, 13-34>.
1996b Un groupe culturel homogène. Les grottes ornées, datation et repport avec l'art mobilier. En: L'Art préhistorique..., 36-59 y 80-87, respect.

Clottes, J.; Bégouën, R.
1981 Apports mobiliers dans les cavernes du Volp (Enlène, les Trois-Frères, le Tuc d'Audoubert). En: Alt. Sym., 157-188.

Clottes, J.; Beltrán, A.; Courtin, J.; Cosquer, J.
1992 La Grotte Cosquer (Cap Morgiou, Marseille). **B. S. P. F.** 89, 98-128.

Clottes, J.; Courtin, J.; Valladas, H.; Cachier, H.; Mercier, N.; Arnold, M.
1992 La Grotte Cosquer datée. **B. S. P. F.** 89, 230-234.

Clottes, J.; Courtin, J.
1992 La grotte Cosquer: Peintures et gravures de la caverne engloutie. Paris: Éditions du Seuil, 197 pp.

Clottes, J.; Garcia, M.; Guicharnaud, J.; Kautier, J.; Lorblanchet, M.; Rouzaud, F.; Vialou, A.; Vialou, G.
1981 Vrais et faux bisons de Mayrière Supérieure (Bruniquel, T. et G.): problèmes d'observation et de méthode. **B. S. P. F.** 78, 71-4.

Clottes, J.; Garner, M.; Maury, G.
1994 Bisons magdaléniens des cavernes ariégeoises. **P. A.** 44, 15-49.

Clottes, J.; Giraud, J.-P.; Servelle Chr.
1986 Un galet gravé badegoulien à Vers (Lot). En: Estudios en homenaje al dr. A. Beltrán Martínez, 61-84.

Clottes, J.; Guicharnaud, R.
1977 Les bisons de la grotte de Mayrière Supérieure, à Bruniquel (Tarn-et-Garonne). **G. P.** 20, 293-299.

Clottes, J.; Lautier, J.
1981 La grotte ornée paléolithique du Travers-de-Janoye à Penne (Tarn). **C. P. F.** 21, 105-115.

Clottes, J.; Menu, M.; Walter, Ph.
1990 La préparation des peintures magdaléniennes des cavernes ariégeoises. **B. S. P. F.** 87, 170-192.

Clottes, J.; Simonnet, R.
1972a Quelques éléments nouveaux sur le Réseau René Clastres de la caverne de Niaux. **P. A.** 27, 21-38 + 1 fig.
1972b Le Réseau Clastres de la caverne de Niaux (Ariège). **B. S. P. F.** 69, 293-323.
1979 Le Paléolithique final dans le bassin de Tarascon-sur-Ariège, d'aprés les gisements des Eglises (Ussat) et de Rhodes II (Arignac). En: La Fin des Temps Glaciaires en Europe, 2, 647-658.
1990 Retour au Réseau René Clastres (Niaux, Ariège). **P. A.** 45, 51-139.

Clottes, J.; Valladas, H.; Cachier, H.; Arnold, M.
1992 Des dates pour Niaux et Gargas. **B. S. P. F.** 89, 270-274.

Collison, D., Hooper, A.
1976a L'Art paléolithique de la grotte des Eglises à Ussat (Ariège). **G. P.** 19, 221-238.
1976b Nouvelles informations sur la grotte des Eglises à Ussat (Ariège). **P. A.** 31, 13-20.

Combier, J.
1984 Grotte de la Tête-du-Lion. En: L'Art des Cavernes..., 595-599.
1989 À propos de la chronologie de l'art pariétal rhodanien. En: L'Art pariétal paléolithique. Étude..., 115-116.
1990 Styles et chronologie de l'art mobilier paléolithique dans la région rhodanienne. En: L'Art des objets..., 1, 83-86.
1993 Faits nouveaux sur l'art pariétal paléolithique de l'Ardèche. Les grottes ornées rhodaniennes en 1991; Signification et conservation. En: La protección y la conservación..., 13-15 y 159-163 respect.

Conkey, M. W.
1977 Understanding variability in Cantabrian Magdalenian bone assemblage by means of a cluster analysis technique. En: Methodologie apliquée à l'industrie de l'os préhistorique, 143-160.
1980 The identification of prehistoric hunter-gatherer aggregation sites: the case for Altamira. **C. A.** 21, 609-630.
1990 L'art mobilier et l'établissement de géographies sociales. En: L'Art des objets au Paléolithique, 2, 163-172.

Chollot-Varagnac, M.

1964 Collection Piette. Art mobilier préhistorique. Catalogue du Musée des Antiquités Nationales (Saint-Germain-en-Laye). Éditions des Musées Nationaux/Ministére d'Etat Affaires Culturelles. Paris, 238 pp.

1980 Les origines du graphisme symbolique. Essai d'analyse des écritures primitives en Préhistoire. Paris: Éditions de la Fondation Singer-Polignac, 476 pp.

1990 L'art non naturaliste, schématisation ou décor? En: L'Art des objets au Paléolithique, 2, 195-202.

Clark, G. A.

1973 Seasonality and interpretation of lithic assemblages. En: Estudios dedicados al prof. dr. Luis Pericot, 1-13.

1976 El Asturiense cantábrico. **B. P. H.** 13, 370 pp.

1983 Una perspectiva funcionalista en la Prehistoria de la región cantábrica. En: Homenaje al profesor Martín Almagro Basch, 1, 155-170.

1986 El nicho alimenticio humano en el Norte de España desde el Paleolítico a la Romanización. **T. P.** 43, 159-184.

Cleyet-Merle, J.-J.

1984/85 A propos de la pêche au Paléolithique supérieur en France: apport des représentations réalistes de poissons dans l'art mobilier, premiers résultats. **A. N.** 16/17, 49-63.

1987 Les figurations de poissons dans l'art paléolithique. **B. S. P. F.** 84, 394-402.

1988 Le gisement magdalénien du Peyrat à Saint-Rabier (Dordogne) d'après les fouilles Cheynier, 1958-1967. **B. S. P. F.** 85, 332-351.

1990 La préhistoire de la pêche. Paris: Éd. Errance, 195 pp.

Cleyet-Merle, J.-J.; Douau, F.; Mohen, J.-P.

1990 À propos de la conservation des objets d'art mobilier préhistoriques. En: L'Art des objets au Paléolithique, 2, 267-273.

Clot, A.

1973 L'art graphique préhistorique des Hautes Pyrénées. Zaragoza, 161 pp, 8 pl.

1974 El arte gráfico prehistórico en los Altos Pirineos. **Mun.** 26, 57-62.

Clot, A.; Barragué, J.

1996 La grotte de Tibiran (Bois du Couret, commune de Tibiran-Jaunac, Hautes Pyrénées). En: Pyrénées..., 205-215.

Clot, A.; Cantet, M.

1974 La grotte ornée du Bois du Cantet, à Espéche (Hautes-Pyrenées). **G. P.** 17, 69-100.

Clot, A.; Omnès, J.

1979 Premiers datages radiocarbone du Magdalénien des Hautes-Pyrénées. **B. S. P. F.** 76, 324-339.

Clot, A.; Menu, M.; Walter, Ph.

1995 Manières de peindre les mains à Gargas et Tibiran (Hautes-Pyrénées). **L'Ant.** 99, 221-235.

Clottes, J.

1976 Les Civilitations du Paléolithique supérieur dans les Pyrénées. En: La Préhist. française, t. 1, vol. 2, 1214-1231.

1980 Elements sur l'art rupestre paléolithique en France. **P. A.** 35, 79-110.

1983 La Caverne des Eglises à Ussat (Ariège). Fouilles 1964-1977. **P. A.** 38, 23-81.

1986/87 La determinación de las representaciones humanas y animales en el arte paleolítico europeo. **B. A. P.** 7/8, 41-68.

1988/89 Niaux: Magdalénien moyen ou récent? **A. P.** 7/8, 53-67.

1989a The identification of human and animal figures in European Palaeolithic art. En: Animals into Art, 21-56.

1989b Les découvertes et la conservation. Recherche et conservation: problèmes de déontologie. En: L'Art pariétal paléolithique. Etude et conservation, 35-39 y 219-221, respect.

1989c Le Magdalénien des Pyrénées. En: Le Magdalénien en Europe. La structuration du Magdalénien, 281-357.

1989d L'Art pariétal du Magdalénien recent. **Alm.** 7, 37-94.

1990 The parietal art of the late Magdalenian. **Ant.** 64, 527-548.

1992 L'archéologie des grottes ornées. **Rech.** 239, 52-61.

1993a Contexte archéologique externe. Contexte archéologique interne. Ichnologie. Les animaux indeterminés. Les créatures composites anthropomorfes. La conservation des sites. En: L'Art pariétal paléolithique..., 27-35, 49-58, 59-66, 193-196, 197-199, 389-400, respect.

1993b La situation actuelle; Protection et Conservation. Historique d'une caverne ornée: Niaux et sa conservation. Documentation, recherche, publication et conservation; La collaboration internationale. En: La protección..., 25-27, 141-158 y 165-167, respect.

1994a Dates directes pour les peintures paléolithiques. **P. A.** 44, 51-70.

Carré, F.
1983 Nouvelles recherches à Gorge d'Enfer, les Eyzies (Dordogne): abri Pasquet, Oreille d'Enfer (1973-1978). **C. P. F.** 21, 2, 79-89.

Cartailhac, E.
1902 Les cavernes ornées de dessins. La grotte d'Altamira (Espagne). «Mea culpa» d'un sceptique. **L'Ant.** 13, 348-354.

Casabó, J.; Grangel, E.; Portell, E.; Ulloa, P.
1991 Nueva pieza de arte mueble paleolítico en la provincia de Castellón. **Sag.** 24, 131-136.

Casado, P.
1973 Tipología de los «signos» en el arte parietal paleolítico de la Península Ibérica. **C. N. A.** 12, 65-72.
1977 Los signos en el arte paleolítico de la Península Ibérica. Zaragoza, 327 pp.
1979 Consideraciones sobre la distribución geográfica de algunos elementos del arte paleolítico. **Caes.** 49/50, 88-99.

Castaño, A.
1986 Aspectos ecológicos del arte parietal paleolítico en Cantabria. **C. I. M. A.** 15, 7-66.

Castaños, P. M.
1983a Estudios de los macromamíferos de la cueva de Atxeta (Guernica, Vizcaya). **Kob.** 13, 251-269.
1983b Estudio de los macromamíferos del yacimiento prehistórico de Bolinkoba (Abadiano, Vizcaya). **Kob.** 13, 261-298.
1984a Estudio de los macromamíferos de la cueva de Santimamiñe (Vizcaya). **Kob.** 14, 235-318.
1984b Algunas observaciones acerca del número de restos (NR) y del número mínimo de individuos (NMI) en los estudios de arqueozoología. **Kob.** 14, 319-322.
1986 Los macromamíferos del Pleistoceno y Holoceno de Vizcaya. Faunas asociadas a los yacimientos arqueológicos. Tesis doctoral inédita. Facultad de Ciencias de la Universidad del País Vasco, Leioa, 593 pp.
1992 Evolución de los macromamíferos durante el Tardiglaciar cantábrico. En: The Late Quaternary..., 45-56.

Castillon, R.
1980 Un autre oisseau à La Pasiega. **T. I. A. P.** 22, 157-163.

Cattelain, P.
1979 Quelques considerations sur les propulseurs magdaléniens au travers de trois pièces conservées au Musée des Antiquités Nationales. **A. N.** 11, 15-21.

Cayeux, A.; Piveteau, J.; Bordes, F.; Sonneville-Bordes, D. De; Leroi-Gourhan, A.; Nougier, L.- R.; Laming-Emperaire, A.
1969 La France au temps des mammouths. Paris: Hachette, 254 pp.

Cerdá, J.
1975 Sobre ideomorfos de haces de líneas y animales sin cabeza. En: Valcamonica Symposium 72, 73-80.

Chabedrier, L.
1966 Étude méthodologique des relevés d'art pariétal préhistorique. **B. S. P. F.** 63, 501-512.

Chaline, J.
1985 Histoire de l'homme et des climats au quaternaire. Paris: Doin éditeurs, 366 pp. <en cast.: ed. Akal, 1982, Madrid, 312 pp.>.

Chapa, T.
1975 Magdaleniense medio y superior de Cueto de La Mina. **B. I. D. E. A.** 86, 755-780.

Chapa, T.; Martinez Navarrete, M. I.
1977 Pieza inédita del arte mueble asturiano. **C. N. A.** 14, 165-174 + 3 láms.

Chauvet, J.-M.; Brunel, E.; Hillaire, Chr.
1995 La grotte Chauvet à Vallon-Pont-D'Arc. Paris: Éditions du Seuil, 118 pp.

Chesney, S.
1991 Max Raphael's contributions to the study of prehistoric symbol systems. En: Rock Art and Prehistory, 14-22.

Cheynier, A.
1965 Comment vivait l'homme des cavernes à l'Age du Renne. Éditions Robert Arnoux, 280 pp. + 9 planos.

Cheynier, A.; Gonzalez Echegaray, J.
1964 La grotte de Valle. En: Miscelánea en homenaje al abate Henri Breuil, 1, 327-345.

Chollet, A.; Airvaux, J.
1990 Bases objectives de la chronologie de l'art mobilier paléolithique en Poitou. En: L'Art des objets..., 1, 77-82.

Butzer, K. W.

1973 Notas sobre la geomorfología regional de la parte occidental de la provincia de Santander y la estratigrafía de Cueva Morín. En: González Echegaray, J.; Freeman. L. G. 1971, 269-276.

Cabré, J.

1915 El arte rupestre en España. Regiones septentrional y oriental. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas 1. Madrid, Museo Nacional de Ciencias Naturales, 229 pp.

1934 La cueva de Los Casares y de la Hoz. **A. E. A.** 30, 30 pp. + 24 pl.

Cabrera , V.

1977 El yacimiento solutrense de Cueva Chufín (Riclones, Santander). **C. N. A.** 14, 157-164.

1978 Pieza inédita del arte mueble de la Cueva del Castillo (Puente Viesgo, Santander). **T. P.** 35, 403-406.

1984 El yacimiento de la cueva de «El Castillo» (Puente Viesgo, Santander). **B. P. H.** 22, 485 pp.

Cabrera, V.; Bernaldo De Quirós, F.

1981 Primeros resultados de la investigación en la cueva del Salitre (Miera, Santander). En: Altamira Symp., 141-156.

Cabrera, V.; Giménez De La Rosa, M.

1991 Sobre la industria ósea de Altamira. **E. T. F.** 4, 93-110.

Cabrera-Garrido, J. M.

1980 Conservación de la cueva de Altamira; sugerencias para un programa de trabajo. En: Altamira Symp., 621-641.

Cacho, C.

1980 Secuencia cultural del Paleolítico superior en el sureste español. **T. P.** 37, 65-108.

1986 Nuevos datos sobre la transición del Magdaleniense al Epipaleolítico en el País Valenciano: el Tossal de la Roca. **B. M. A. N.** 4, 117-129.

1989 Structuration du Magdalénien dans l'Espagne méditerranéenne. En: Le Magdalénien in Europe, 459-473.

Cacho, C.; Ripoll, S.

1987 Nuevas piezas de arte mueble en el Mediterráneo español. **T. P.** 44, 35-62.

Camps, G.

1973 Art paléolithique et manifestation de la personnalité. En: Santander Symposium, 139-146.

1984 La défécation dans l'art paléolithique. En: La contribution de la zoologie..., 251-262.

Cano Díaz, J.

1977 Vestigios de arte rupestre bícromo en Cueva Oscura de Ania. Las Regueras (Asturias). **C. N. A.** 14, 197-200.

Capdeville, E.

1986 Aperçus sur le problème des signes tectiformes dans l'art pariétal du Paléolithique supérieur en Europe. **T. I. A. P.** 28, 59-106.

Capitan, L.; Breuil, H.; Peyrony, D.

1910 La caverne de Font de Gaume aux Eyzies. Monaco, 244 pp., 67 pl.

1924 Les Combarelles aux Eyzies (Dordogne). Paris: Masson et Cie éditeurs, 192 pp. + 58 planches.

Capitan, L.; Bouyssonie, J.

1924 Limeuil: son gisement, son industrie, ses oeuvres d'art. Paris: Éd. Noury (Publications de l'Institut International d'Anthropologie), 41 pp + 49 pl.

Caralp, E.; Nougier, L.-R.; Robert, R.

1970 L'Intérêt archéologique du nouveau réseau «René Clastres» dans la caverne de Niaux. **P. A.** 25, 145-168.

1973 Le thème du «Mamifère aux Poissons» dans l'art magdalénien. **P. A.** 28, 11-23.

Carayon, M. J.

1982 Les équidés de l'art pariétal paléolithique du Nord de l'Espagne (7). **T. I. A. P.** 24, 1-58.

1984 Arguments en faveur d'une systématisation de l'analyse morphotecnique des oeuvres d'art paléolithique. **T. I. A. P.** 26, 71-76.

1984/85a Utilisation de la méthode statistique dans le cadre de l'analyse de la repartition topographique des representations d'equidés des réseaux decorés du Monte Castillo (Santander). **A. P.** 3/4, 81-94.

1984/85b Un équidé gravé de la galerie C de La Pasiega (Puente Viesgo, Santander). **A. P.** 3/4, 253-257.

1986 Un galet decoré inedit de la grotte de Covalanas, Ramales de la Victoria, Province de Santander, Espagne. **T. I. A. P.** 28, 107-116.

Carballo, J.; Gonzalez Echegaray, J.

1952 Algunos objetos inéditos de la cueva de «El Pendo». **Amp.** 14, 37-48.

Bouchoud, J.

1979 La faune de la grotte de Lascaux. En: Leroi-Gourhan, Arl.; Allain, J. et Alii, 147-152.

Breuil, H.

1935 L'Evolution de l'art pariétal dans les cavernes et abris ornées de France. **C. P. F.** 11, 102-118 <y en **Caes.** 5, 1954, 7-29>.

1952 Quatre cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'Age du Renne. Paris: ed. M. Fourny (réed. 1974).

1954 Le Magdalénien. Les grandes civilisations préhistoriques de la France. Livre jubilaire de la S. P. F., 59-64. Paris.

1959 Des preuves de l'authenticité des figures pariétales de la caverne de Rouffignac. **B. S. P. F.** 56, 82-92.

Breuil, H.; Capitan, L.; Peyrony, D.

1924 Les Combarelles aux Eyzies (Dordogne). Paris, 46 pp.

Breuil, H.; Nougier, L.-R.; Robert, R.

1956 Le «lissoir aux ours» de la grotte de La Vache, Alliat, et l'ours dans l'art franco-cantabrique occidental. **P. A.** 11, 15-78 + 7 láms.

Breuil, H.; Obermaier, H.

1912 Les premiers travaux de l'Institut de Paléontologie Humaine. I. Travaux dans la province de Santander. II travaux sur... **L'Ant.** 23, 1-27.

1935 La cueva de Altamira en Santillana del Mar. Tipografía de Archivos, Madrid: 236 pp., 52 láms., 182 figs. <edic. 1984, Madrid, Ediciones El Viso, 293 pp.>.

Breuil, H.; Obermaier, H.; Alcalde Del Río, H.

1913 La Pasiega à Puente Viesgo, Santander (Espagne). Monaco: Imp. A. Chène, 1-64 + 39 pl. y mapas.

Breuil, H.; Saint Périer, R. De

1927 Les poissons, les batraciens et les reptiles dans l'art quaternaire. **A. I. P. H.** 2, 171 pp.

Brunet, J.

1993 Conservation et protection de l'art préhistorique. En: La protección..., 35-49.

Brunet, J.; Vidal, P.

1981a Grotte du Pech-Merle, Cabrerets (Lot). Etude des conditions climatiques à proximité de la Frise Noire. Conséquences pour la conservation. **C. P. F.** 21, 71-84.

1981b Grotte de Gargas (Aventignan, Hautes Pyrénées): Analyses des conditions climatiques actualles. Conséquences pour la conservation. En: Altamira Symposium, 643-660.

1984 Surveillance et mesures de protection. En: L'Art des cavernes, 57-62.

1989 Conservation des grottes ornées. Le problème du seuil de fréquentation. En: L'Art pariétal paléolithique. Étude et conservation, 179-190 y 229-237, respect.

Brunet, J.; Vidal, P.; Vouvé, J.

1983 La conservation des grottes ornées en France: quelques exemples. **A. P.** 3, 151-165.

Brunet, J.; Vouvé, J.; Vidal, P.

1991 Les grottes des Combarelles (Les Eyzies, France): apports de la connaissance de l'environnement à la conservation des gravures. En: Rock Art and Posterity, 57-65.

Buisson, D.; Bon, F.

1995 À propos d'une figuration vulvaire schématique aurignacienne découverte à Brassempouy (Landes). **A. N.** 27, 39-43.

Buisson, D.; Delporte, H.

1988 Intérêt d'un raccord pour l'authentification d'une oeuvre d'art. **B. S. P. F.** 85, 4-6.

Buisson, D.; Fritz, C.; Kandel, D.; Pinçon, G.; Sauvet, G.; Tosello, G.

1996 Analyse formelle des contours découpés de têtes de chevaux: implications archéologiques. En: Pyrénées..., 327-340.

Buisson, D.; Menu, M.; Pinçon, G.; Walter, Ph.

1989 Les objets colorés du Paléolithique supérieur: cas de la grotte de La Vache (Ariège). **B. S. P. F.** 86, 183-191.

Buisson, D.; Pinçon, G.

1984/85 La grotte d'Isturitz (Pyrénées Atlantiques). Pièces inédites de la Collection Saint-Périer. **A. N.** 16/17, 65-77.

1986/87 Nouvelle lecture d'un galet gravé de Gourdan et essai d'analyse des figurations d'oiseaux dans l'art paléolithique français. **A. N.** 18/19, 75-90.

Welté, A.-C.

1975 L'Affrontement dans l'Art Préhistorique. **T. I. A. P.** 17, 207-305.

1976 L'Affrontement dans l'Art Préhistorique. 2ème partie. **T. I. A. P.** 18, 187-325.

1989 An approach to the theme of confronted animals in French Palaeolithic Art. En: Animals into Art, 215-235.

Welté, A.-C.; Lambert, G.

1992 L'Art mobilier de l'abri de Fontalès (Tarn et Garonne). Nouvelles observations. **L'Ant.** 96, 245-318.

Welté, A.-C.; Robert, R.

1993 Le «poignard» (Coll. R. Robert de la Grotte de la Vache, à Alliat (Ariège): Contribution à l'étude du décor au Magdalénien final. **B. S. P. F.** 90, 219-228.

1996 Observations de quelques objets gravés de la grotte de La Vache (Ariège). En: Pyrénées..., 353-365.

White, R.

1992 Beyond Art: Toward an Understanding of the Origins of Material Representation in Europe. **A. R. A.** 21, 537-564.

Yokoyama, Y.

1992 Datation non destructive des restes humaines et des pièces d'art mobilier par la spectrométrie gamma. En: Le peuplement magdalénien, 443-447.

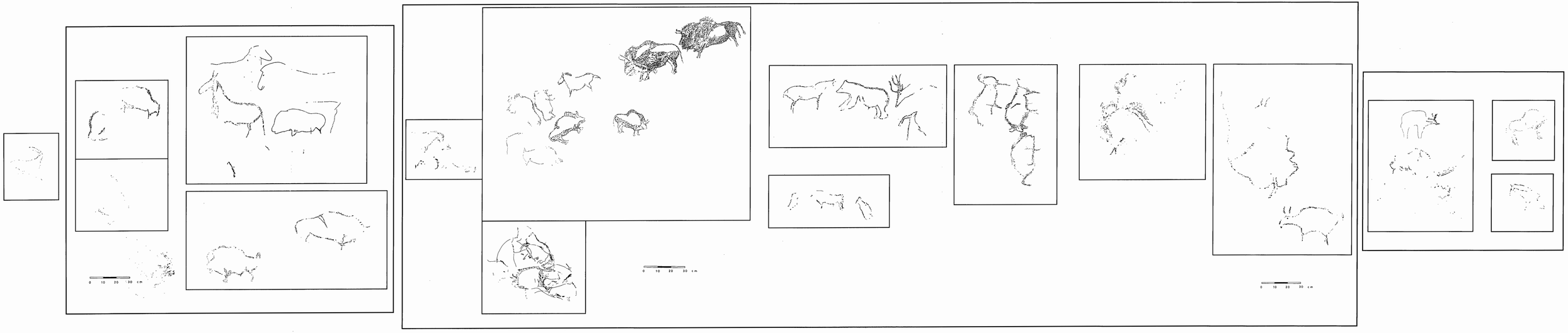
1990 Possibilité de datation et d'authentification des objets d'art mobilier par la spectrométrie gamma. En: L'Art des objets au Paléolithique, 2, 275-277.

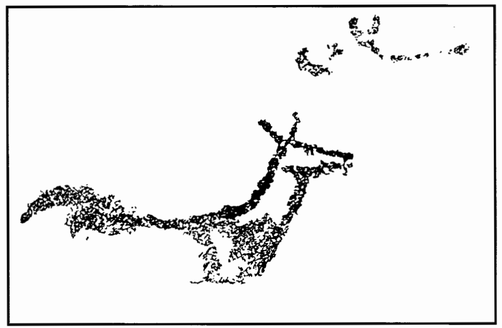
Zapata, L.

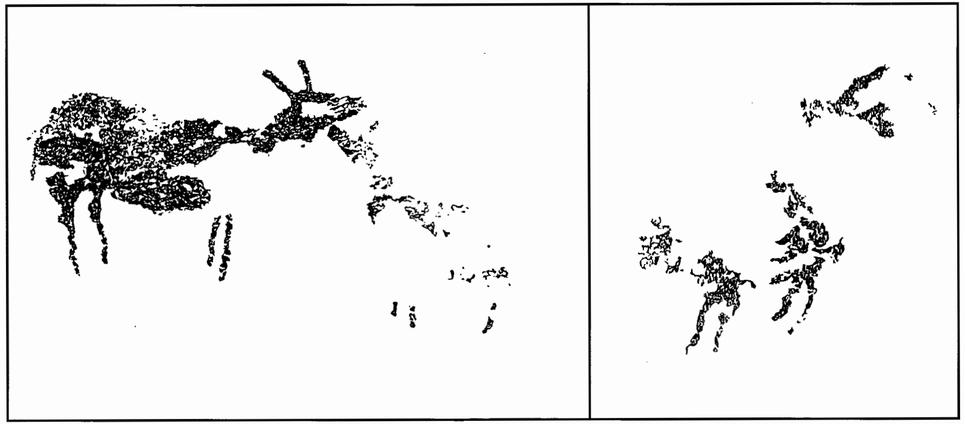
1995 La excavación del depósito sepulcral calcolítico en cueva de Pico Ramos (Muskiz, Bizkaia). La industria ósea y los elementos de adorno. **Mun.** 47, 35-90.

Zilhao, J.

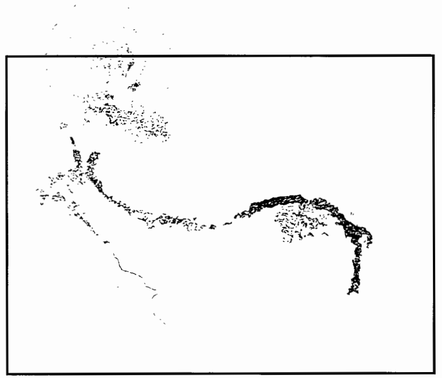
1995 The stylistically Palaeolithic petroglyphs of the Côa Valley (Portugal) are of Palaeolithic age: a refutation of their «direct dating» to recent times. **Ant.** 69, 883-901.

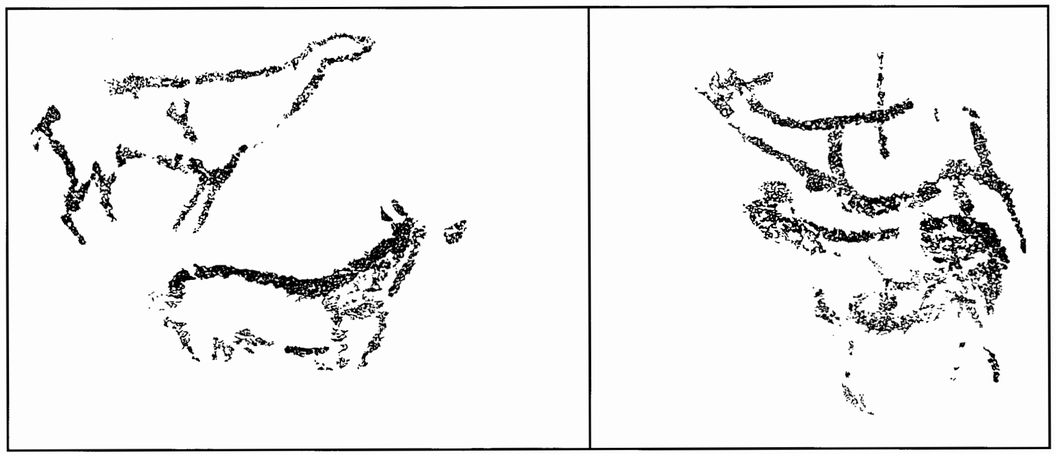

0 10 20 30 cm
0 10 20 30 cm
0 10 20 30 cm

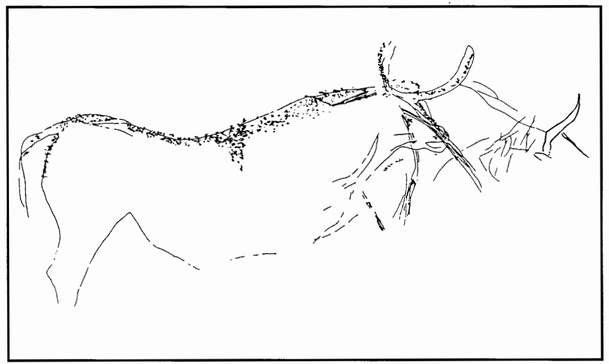




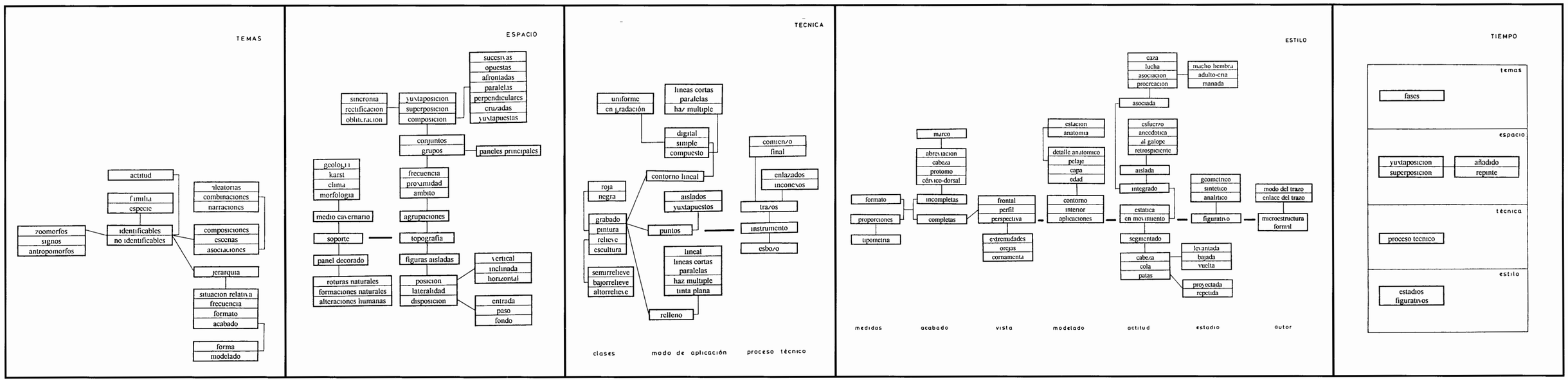






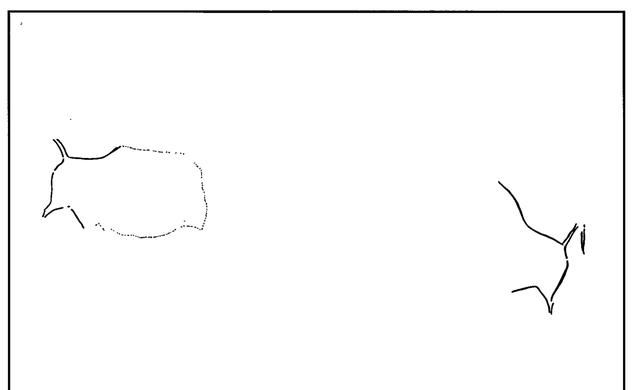


0 20 40 60 cm

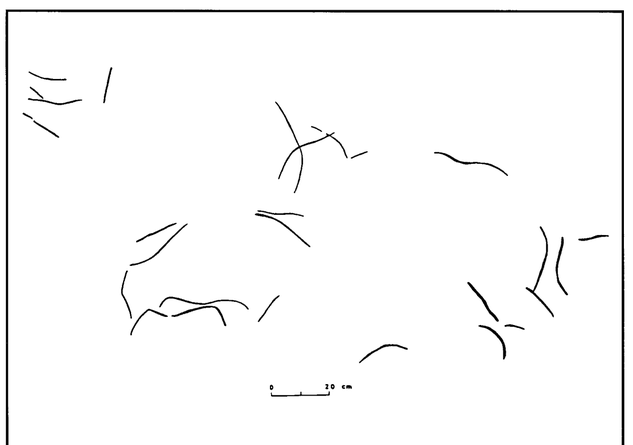

TEMAS
actitud
familia
especie
zoomorfos
signos
antropomorfos
identificables
no identificables
aleatorias
combinaciones
narraciones
composiciones
escenas
asociaciones
jerarquia
situacion relativa
frecuencia
formato
acabado
forma
modelado
ESPACIO
sucesivas
opuestas
afrontadas
paralelas
perpendiculares
cruzadas
yuxtapuestas
sincronia
rectificacion
obliteracion
yuxtaposicion
superposicion
composicion
conjuntos
grupos
paneles principales
geologia
karst
clima
morfologia
frecuencia
proximidad
ambito
medio cavernario
agrupaciones
soporte
topografia
panel decorado
figuras aisladas
roturas naturales
formaciones naturales
alteraciones humanas
posicion
lateralidad
disposicion
vertical
inclinada
horizontal
entrada
paso
fondo
TECNICA
uniforme
en gradación
lineas cortas
paralelas
haz multiple
digital
simple
compuesto
contorno lineal
roja
negra
aislados
yuxtapuestos
grabado
pintura
relieve
escultura
puntos
semirrelieve
bajorrelieve
altorrelieve
lineal
lineas cortas
paralelas
haz multiple
tinta plana
relleno
comienzo
final
enlazados
inconexos
trazos
instrumento
esbozo
clases
modo de aplicación
proceso técnico
ESTILO
caza
lucha
asociacion
procreacion
macho hembra
adulto-cria
manada
asociada
marco
abreviacion
cabeza
protomo
cérvico-dorsal
estacion
anatomia
esfuerzo
anecdotica
al galope
retrospiciente
detalle anatomico
pelaje
capa
edad
aislada
integrado
formato
proporciones
tipometria
incompletas
completas
frontal
perfil
perspectiva
contorno
interior
aplicaciones
estatica
en movimiento
geometrico
sintetico
analitico
modo del trazo
enlace del trazo
figurativo
microestructura
formal
extremidades
orejas
cornamenta
segmentado
levantada
bajada
vuelta
cabeza
cola
patas
proyectada
repetida
medidas
acabado
vista
modelado
actitud
estadio
autor
TIEMPO
temas
fases
espacio
yuxtaposicion
superposicion
añadido
repinte
técnica
proceso tecnico
estilo
estadios
figurativos










0 20 cm