

ARTE MUEBLE DEL PALEOLÍTICO CANTÁBRICO: UNA VISIÓN DE SÍNTESIS EN 1994

Ignacio Barandiarán*

RESUMEN. - Este trabajo supone una revisión completa del arte mueble cantábrico. Se estudian sus características y se analizan los aspectos técnicos y las sintaxis temáticas. Asimismo, se abordan los aspectos de estilo y su dinámica geográfica, señalándose los problemas y las perspectivas que plantea este objeto de estudio.

ABSTRACT. - This paper offers a global perspective on Upper Palaeolithic mobilier art of Cantabrian Spain. Formal and technical features are analysed, as well as the different styles and their geographical distribution. Finally, the author underlines the problems and perspectives that affect studies on portable art.

PALABRAS CLAVE: Paleolítico Superior. Zona Cantábrica. Arte Mueble.

KEYWORDS: Upper Palaeolithic. Cantabrian Spain. Mobiliar Art.

1. INTRODUCCIÓN

La excavación de yacimientos del Paleolítico Superior aporta restos de tamaño pequeño transformados por intervención humana: los que sirven de soporte de decoraciones o de figuras se incluyen en los inventarios del arte mobiliario. Su estudio ofrece muchas dificultades: unas genéricas al arte primitivo (como la percepción de su significado), otras propias de estas obras paleolíticas de tamaño reducido (como su contextualización arqueológica, la lectura de los trazos o la clasificación de los temas).

Desde la publicación en 1973 del primer catálogo del arte mueble del Paleolítico cantábrico hasta hoy se han duplicado los yacimientos donde se han hallado soportes mobiliarios con figuras o con signos. En estos años han sido particularmente rentables las excavaciones en Asturias de Tito Bustillo (por A. Moure de 1972 a 1979), Cueva Oscura (por J.M. Gómez Tabanera y M. Pérez de 1975 a 1980), La Riera (por G.A. Clark y L.G. Straus de 1976 a 1979), Llonín (por J. Fortea y M. de la Rasilla, en curso desde 1984), El Buxu (por M. Menéndez de 1986 a 1989), La Güelga (por M. Menéndez desde 1990) y, dentro del "Proyecto Nalón" que coordina J. Fortea, las de La Viña (por J. Fortea, en curso desde 1980), Entre-

foces (por M. González Morales en 1980 a 1983, 1987 y 1989) y Las Caldas (por M.S. Corchón de 1971 a 1973 y en curso desde 1981). En Cantabria destacan las excavaciones del Rascaño (por I. Barandiarán y J. González Echegaray en 1974), Cualventi (por M.A. García Guinea entre 1976 y 1986), El Juyo (por I. Barandiarán, L.G. Freeman, J. González Echegaray y R.J. Klein en 1978 y por L.G. Freeman y J. González Echegaray entre 1979 y 1983) y La Pila (por C. Gutiérrez y F. Bernaldo de Quirós de 1982 a 1985). Por sus hallazgos de arte mobiliario importan en Guipúzcoa las excavaciones de Ekain (por J. Altuna de 1973 a 1975) y Erralla (por J. Altuna, A. Baldeón y K. Mariezkurrena entre 1977 y 1979) y en Navarra las de Abauntz (por P. Utrilla, de 1976 a 1979 y de 1990 a 1994) y Berroberria (por I. Barandiarán y A. Cava en 1977, 1979 y de 1988 a 1994).

Bastante de lo recuperado no ha sido todavía depositado en fondos públicos ni publicado en detalle, por estar su investigación en curso. Esa es la situación, entre los casos que conocemos, de sendos lotes de grabados sobre piedra de La Viña (cerca de un centenar de plaquetas del Magdaleniense medio, según Fortea 1990: 62), del Buxu (un bloque del Solutrense, según Menéndez 1992: 72-73) y de Abauntz

* Departamento de Geografía, Prehistoria y Arqueología. Universidad del País Vasco. Marqués de Urquijo, s/n. 01006 Victoria-Gasteiz.

(varios recuperados en 1993: según comunicación personal de P. Utrilla).

2. LOS DATOS DISPONIBLES

a. Los sitios y las colecciones

Se deben recordar las manifestaciones de mayor interés. En Asturias destacan obras de las cuevas de La Paloma (Soto de las Regueras), Oscura (Anía), Sofoxó (San Pedro de Nora) y Las Caldas (San Juan de Priorio) y de los abrigos de La Viña (La Manzana) y Entrefoces (La Foz) en la cuenca del Nalón, de las cuevas del Cierro (El Carmen), Collubil (Campurrión), Tito Bustillo (Ribadesella), Cova Rosa (Sarcedo) y El Buxu (Cardes) y del abrigo de La Güelga (Narciandi) en la cuenca del Sella, de las cuevas del Cueto de la Mina (Posada), La Riera (Posada) y Balmori (Balmori) en la cuenca del Bedón y de la cueva de Llonín (Peñamellera Alta) en la cuenca del Cares-Deva. En Cantabria hay importantes ejemplares en las cuevas de La Pila (Cuchía), Altamira (Santillana del Mar) y Hornos de la Peña (San Felices de Buelna) en la cuenca del Saja/Besaya, del Castillo (Puente Viesgo) y La Pasiega (Puente Viesgo) en la cuenca del Pas, del Juyo (Igollo), El Pendo (Escobedo), Morín (Villanueva, Villaescusa) y Camargo (Revilla) en la cuenca de Solla, de Cualventi (Oreña), El Rascaño (Mirones) y El Salitre (Ajanedo) en la cuenca del Miera, y del Valle (Rasines) y La Chora (San Pantaleón de Arés) en la cuenca del Asón. En Vizcaya destacan piezas de las cuevas de Atxuri (Mañaria) y Bolinkoba (Abadiano) en el alto Ibaizábal, de Santimamiñe (Cortézubi) y Atxeta (Forua) en la cuenca del Oca y de Lumentxa (Lequeitio) y Abittaga (Amoroto) en la costa de Lequeitio. De Guipúzcoa se han de retener varias obras muebles de las cuevas de Ermitia (Deva) y Urriaga (Itziar) en el bajo Deva, de Ekain (Deva) y Erralla (Cestona) en la cuenca del Urola, de Aitzbitarte IV (Rentería) en la cuenca del Urumea y de Torre (Oyarzun) en la del Oyarzun. Y de Navarra las de las cuevas de Berroberría (Urdax) en la cuenca del Urdazubi/Nivelle y de Abauntz (Arraiz) en la del Ulzama/Arga (confluente a la red del Ebro).

Son cuevas y abrigos cercanos a la costa y a baja altitud; se sitúan en el pasillo costero cantábrico y en los inmediatos valles afluentes, sobre una superficie de unos 400 km. de frente, desde el centro de Asturias (cuenca del Nalón) hasta el norte de Navarra (en las estribaciones del Pirineo occidental), y no más de 40 km. de fondo. La mayoría se hallan a menos de 20 km. de la línea de costa actual, algunos a distancia media (Salitre y Rascaño en la cuenca del Miera,

Collubil en el Sella y Atxuri y Bolinkoba en el alto Ibaizábal), siendo los sitios más distantes del litoral los que están a entre 30 y 40 km. (La Viña, Las Caldas y Entrefoces en el Nalón medio y Abauntz en el alto Arga). Casi las dos terceras partes de los yacimientos están en cota inferior a 100 m.; ninguno alcanza la de los 400.

Según lo último escrito, el catálogo actual aproximado del arte mobiliario del Paleolítico cantábrico consta de unos 920 documentos, o soportes individualizados. En esas obras mobiliarias son mayoría notable (el 80% del efectivo) las que portan sólo signos (o sea temas no identificables inmediatamente con lo real); siendo apenas unos 140 los soportes exclusivamente con figuras (o temas realistas) y otros 50 más los que ofrecen combinaciones de figuras y signos.

Casi todo se conserva. Los materiales asturianos se hallan en los museos Arqueológico (Oviedo) y Nacional de Ciencias Naturales (Madrid) y los de Cantabria en los museos de Prehistoria (Santander) y de Altamira (Santillana del Mar), aparte de algunas piezas en los museos Arqueológico Nacional (Madrid: del Castillo) y del Servicio de Investigación Prehistórica (Valencia: serie menor del Pendo). En los museos Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco (Bilbao), Municipal de San Telmo (San Sebastián) y de Navarra (Pamplona) están los materiales vizcaínos, guipuzcoanos y navarros, respectivamente. Desconocemos el paradero de algunas piezas encontradas en el primer tercio de este siglo: como varias de La Paloma (que desaparecieron de su exposición en el Museo Nacional de Ciencias Naturales), una del Salitre (que estuvo en el Museo de Prehistoria de Santander), dos bastones del Rascaño y del Valle (desaparecido éste de la colección L. Sierra, de Limpías, en la guerra civil) y alguna de Altamira. Se han deteriorado, por tratamiento inadecuado de los soportes con barnices y encolados no aptos, algunos de esos viejos materiales (como varios de Altamira y del Pendo).

Entre las obras recuperadas en los últimos veinte años, que se daban por extraviadas, no se conocían o no eran de fácil acceso, están el conjunto de treinta y tres omóplatos grabados del Castillo (que se hallaban en el Institut de Paléontologie Humaine de París y se incorporaron, en dos lotes, de veinticuatro y nueve, en 1952 y 1973, a los fondos del Museo Arqueológico Nacional) y piezas de Camargo (Museo Arqueológico Nacional), El Pendo (Museo del Servicio de Investigación Prehistórica de Valencia), La Paloma (Museo Nacional de Ciencias Naturales), Collubil (una en la colección del Conde de la Vega del Sella, otra en el Museo Arqueológico de Oviedo).

b. Los textos de referencia

Los *corpora* fundamentales son de I. Barandiarán (1973a) y M.S. Corchón (1986). Dan un inventario detallado de las evidencias (que se revisaron en su práctica totalidad, aportándose las correspondientes versiones dibujadas en calco directo y -en el caso del primero- una selección de fotografías) y varios capítulos de síntesis sobre soportes, temas, técnicas, recursos de la expresión y caracterización de estilos. Ellos mismos han publicado presentaciones más sintéticas (Barandiarán 1976a; Corchón 1981).

En los últimos años se han publicado algunas monografías de imprescindible conocimiento. Unas presentan algunas obras: como el arte mobiliario asturiano (Corchón 1971a) o sendos grupos de piezas de interés del Castillo (Almagro 1976), El Rascaño (Barandiarán y González Echegaray 1979), El Juyo (Freeman y González Echegaray 1982), Tito Bustillo (Moure 1982a, 1990) y otras novedades (Moure 1985), La Pila (Gutiérrez y otros 1987; Bernaldo de Quirós y otros 1988), Entrefoces (González Morales 1990), La Viña (Forkea 1990, 1992), Las Caldas (Corchón 1990, 1992), el conjunto del área del Nalón (Forkea y otros 1990), Llonín (Forkea y otros 1992), El Buxu (Menéndez 1992), La Güelga (Menéndez y Martínez 1992) y lotes de menor entidad de La Paloma (Pérez 1975), El Pendo (Aura 1986) y La Riera (González Morales 1986), etc. Otros textos reflexionan sobre algunos soportes, técnicas y estilos: como los arpones (Barandiarán 1976b) y los bastones (García Guinea 1987) de la provincia de Cantabria, las azagayas de toda la región (Baulois 1980), el diseño de signos en soportes óseos magdalenenses de Cantabria y Asturias (Conkey 1975, 1977a y 1977b), la organización de temas y el proceso de la representación (Barandiarán 1984), el conjunto de las figuras (González Gandul 1986) y la expresión del volumen (Corchón 1987) en el arte mueble de la región, algunas placas decoradas cantábricas en el contexto del Sudoeste de Europa (Sieveking 1987: 194-203) o la determinación de autoría en algunas piezas de Vizcaya y Guipúzcoa (Apellániz 1986, 1991).

c. La datación del arte mobiliario

La Prehistoria reconoció el arte portátil bastante antes que el parietal y sin las reticencias que suscitó el descubrimiento del arte rupestre de Altamira. Las excavaciones en lugares franceses (de Dordogne desde 1860 y de la región pirenaica, poco después) proporcionaron las referencias estratigráficas, de industrias y de fauna para contextualizar el arte mobiliario. Desde el reconocimiento de las características y posición estratigráfica de piezas mobiliarias del territorio pirenaico (Brassempouy, Gourdan, Lorthet, Arudy y

Mas d'Azil), articularía E. Piette (en textos que se suceden de 1873 a 1907) la primera Historia del Arte paleolítico, analizando el proceso de evolución de sus técnicas y temas. Se admite que fue bastante correcta la recuperación, según los métodos de excavaciones de solvencia en su tiempo, de las piezas mobiliarias del Paleolítico cantábrico que hoy se conservan en las colecciones públicas.

En el catálogo del arte mobiliario cantábrico son muy pocos los casos de los que se sospeche una falsificación. Se duda de la autoría prehistórica de dos piezas del Pendo (están en el Museo de Prehistoria de Santander entre las procedentes de las excavaciones de B. Larín): un hueso completo de mamífero (acondicionado por perforación como colgante) con sendas figuras grabadas de peces en sus dos caras, y una costilla con grabados de un pez y de varias líneas entrecruzadas. Aunque no se hayan sometido a analítica determinante, ofrecen (Barandiarán 1973a: 199, 203) incoherencias con los modos habituales del arte paleolítico, en cuanto al 'estilo' de las trazos (forma del tema, convenciones y técnicas del grabado), al 'estado' del soporte y al modo de integración de aquéllos en éste.

El desarrollo en la segunda mitad de los 80 de dataciones C14 de precisión, por AMS, ofrece una interesante perspectiva de conocimiento; pues permite, sirviéndose de pequeñas muestras del propio soporte que apenas alteran su entidad, decidir sobre algunas piezas de procedencia dudosa y afinar el encuadre cronológico de un repertorio mobiliario regional.

El único programa sistemático de dataciones C14/AMS del arte mobiliario cantábrico ha sido desarrollado por I. Barandiarán y J.A.J. Gowlett, en el Radiocarbon Accelerator Unit de la Universidad de Oxford, sobre un muestreo de treinta soportes de asta de ciervo del Magdalenense de ocho yacimientos excavados hace tiempo. Verificada en laboratorio la viabilidad de las muestras, se han obtenido dieciseis dataciones (de 9 azagayas, 1 dudoso propulsor, 1 varilla, 3 bastones perforados, 1 arpón y 1 cincel) de cinco yacimientos distintos (5 fechas de La Paloma, 2 del Cueto de la Mina, 3 del Castillo, 4 del Pendo y 2 de Berroberria). Aparte la datación de signos más simples (una pieza del Cueto de la Mina, dos del Castillo y una de Berroberria), se han obtenido (Barandiarán 1988) fechas de interés para temas o tratamientos concretos, que aseguran lo apreciado en los contextos estratigráficos de esos y otros yacimientos del Sudoeste europeo. Así se han datado: aspás en los 12500±140 (dudoso propulsor de La Paloma: OxA.950) y 12470±170 (azagaya del Pendo: OxA.995) años B.P., flechados en los 11990±140 (azagaya de

La Paloma: OxA.951) y 11650 ± 190 (azagaya del Cueto de la Mina: OxA.996), un tectiforme en los 14600 ± 160 (varilla de La Paloma: OxA.974), un rombo con trazo interior en los 14830 ± 170 (azagaya del Pendo: OxA.977), la representación de cabezas de cabra de frente en los 13050 ± 150 (bastón del Pendo: OxA.976) y 10800 ± 200 (azagaya del Pendo: OxA.952) y figuras del Magdaleniense avanzado en los 12860 ± 130 (cierva con líneas 'de despiece' en una azagaya de La Paloma: OxA.973), 12750 ± 130 (cabeza de cabra de perfil y cuadrúpedo en una azagaya de La Paloma: OxA.975), 11900 ± 130 (ciervo y dos cuadrúpedos en un cincel de Berroberría: OxA.949) y 10310 ± 120 (ciervo en un bastón del Castillo: OxA.970). Además, las dataciones de piezas del Pendo excavadas por J. Carballo (él solo o con G.G. Mac Curdy y con B. Larín) entre 1925 y 1932, que se habían solido atribuir a un único depósito del Magdaleniense final, han impuesto la revisión de esa atribución cultural (Barandiarán 1989b) para distribuir las en el amplio lapso de tiempo -desde inicios del XV milenio a inicios del XI milenio B.P.- que las fechas C14/AMS revelan: entre el desarrollo del Magdaleniense medio y la terminación del final.

Por otra parte, la datación C14/AMS de uno de los omóplatos con grabados de trazo múltiple de Altamira (Valladas y otros 1992) lo sitúa, con una fecha de 14480 ± 250 años B.P. (GifA.90057), en el Magdaleniense inferior.

El arte mobiliario paleolítico cantábrico, de acuerdo con la estratigrafía de los yacimientos de procedencia y las fechas C14 convencional que datan su seriación, se desarrolla durante cerca de diecisiete mil años: desde escasas obras del Gravetiense -y, con dudas, del Aurifiaciense 'típico'-, datables desde los 29000 o 27000 años C14 B.P., al abundante efectivo de finales del Magdaleniense, de los 11000 a 10300 años C14 B.P. como límite último de ese despliegue.

d. Las dificultades de definición y de lectura de los documentos mobiliarios

La Etnografía tiene muchas dificultades para clasificar las manifestaciones materiales de la cultura de los primitivos en términos excluyentes de lo 'práctico' frente a lo 'no práctico', de lo 'ergológico' frente a lo 'simbólico'. En lo referente al arte mobiliario paleolítico, no se sabe de la función de muchos de los objetos que lo portan ni sobre la intención de sus usuarios. Por ello, no se puede decidir cuáles de los atributos de la obra mobiliaria se destinan o implican exclusivamente en un 'uso habitual' (cotidiano, precario, doméstico, práctico, funcional...) y cuáles los que tendrían un 'destino simbólico' (no aplicado, de prestigio, ceremonial, de ornato, ...) ni si lo uno o lo

otro han sido asumidos por los prehistóricos de modo excluyente.

Los inventarios del arte mobiliario paleolítico de Europa catalogan con criterios bastante similares la mayoría de las obras aunque con decisiones alternativas hacia algunos lotes concretos. Unos las distribuyen en los apartados generales de 'arte simbólico' y 'arte realista'; otros en los de 'decoraciones', 'arte aplicado' y 'arte puro'; y otros en los de 'manipulaciones de sentido técnico o funcional', 'signos' y 'figuras'. No es difícil clasificar las obras muebles más elaboradas (las de 'arte puro', 'arte realista', 'figuras' y bastantes de las de 'arte aplicado') en que se expresa la morfología externa de animales o humanos, salvo cuando se discuten precisiones específicas o de detalle o lecturas de documentos deteriorados. Las diferencias del catálogo afectan más bien a los motivos no identificables con lo real (los 'signos' en sentido genérico: 'decoraciones', 'arte simbólico' y bastantes de las obras de 'arte aplicado'); son muchas y difícilmente conciliables las propuestas sobre su tipología y significado.

La percepción de las formas 'no reales' del arte portátil y la determinación de su significado no suelen sustraerse a las condiciones subjetivas (preocupaciones personales y de escuela, idoneidad y preparación) del investigador. Cuantos intentamos una clasificación detallada de esos motivos no reales, proponiendo una lista de tipos y agrupándolos en categorías, hemos debido decidir el reconocimiento de los casos prototípicos y presuntos derivados. En la intención de todos está el recurrir a un 'análisis formal y sistemático' mediante la individualización de los grafismos presentes en una documentación en principio similar (aunque las colecciones no sean exactamente las mismas) para definir unas 'categorías racionales u objetivas'. Pero las propuestas resultantes no son precisamente coincidentes: I. Barandiarán (1967: lám. 34) organiza los motivos decorativos de soportes óseos de Europa occidental (aparte los derivados de la 'tecnomorfoloía' de los soportes y las 'formas figurativas') en 9 'formas' genéricas que incluyen 75 tipos distintos; I. Barandiarán (1973a: 285-295) distingue en el catálogo del arte mobiliario cantábrico (aparte 'marcas simples' y 'motivos realistas') 22 'signos' generales desde los de estructura más sencilla a los más complejos; M.W. Conkey (1977a: 8-9), partiendo de 264 'códigos geométricos posibles' del grabado magdaleniense en soportes óseos de Cantabria y Asturias, retiene 57 'clases de elementos de diseño compuesto' que se agrupan en 15 'principios estructurales'; M. Chollot-Varagnac (1980: 37) distribuye los 'grafismos simbólicos' de las piezas del Musée des Antiquités Nationales en 25 'motivos' (in-

cluyendo algunos más simples, como líneas, muescas o ranuras); en la revisión del arte mueble cantábrico M.S. Corchón (1981: 21-24 y 1986: 112-114), dejando a un lado la 'representación figurativa', agrupa en lotes de 'líneas rectilíneas', 'líneas curvilíneas' y 'otros' las 75 variantes de 32 'motivos' (en los que se incluyen 'cerviformes', 'capriformes,' serpentiformes' y 'pisciformes' de referencia más o menos expresa a lo figurativo). La divergencia de las propuestas disponibles evidencia los riesgos de cualquier listado tipológico y de la difícil opción taxonómica: cuando hay que sintetizar los casos (la documentación) en categorías (los tipos teóricos) ordenándolas de forma intrínsecamente significativa con metodologías y criterios distintos.

Quienes catalogan el signario paleolítico no se contentan con la delimitación de sus tipos sino que suelen pretender su ordenación por su apariencia formal (de más sencillos a más complicados, o viceversa) o por su supuesto significado (pensando en aquellas figuras que presuntamente habrían inspirado estos signos, a los que se abocaría, a través del 'esquematismo' y la 'abstracción'). Se puede dudar de la validez de muchos de esos cuadros de clasificación pues, tal como ha advertido G. Sauvet (1990: 96), en el proceso habitual de idealización de las formas reales ('metaforización') de los sistemas gráficos de función simbólica de los primitivos, bastantes figuras (significados) distintas derivan en signos (significantes) de apariencia prácticamente similar. Dicho de otro modo, y según el argumento de Sauvet, muchos signos 'parecidos' del arte paleolítico pueden corresponder a significados diferentes como resultado final de un proceso sea de homografía (por convergencia en un aspecto final simplificado de temas muy distintos de partida) o de polisemia (es decir, por adición o acumulación posterior de distintos significados ajenos al que inicialmente poseía el signo como propio).

El concepto de 'obra de arte mobiliario' enuncia las dos condiciones que la hacen susceptible de rebasar el espacio en que se produjo, desplazándose a lugares (territorios o contextos más próximos) y momentos que no le son propios. En cuanto 'mobiliario', es objeto de muy fácil traslado descontextualizador: lo que ha ocurrido tanto en el propio tiempo prehistórico como ahora (por el comercio de antigüedades: caso que, por fortuna, no afecta a nuestro patrimonio cantábrico). En cuanto 'obra de arte', está dotada de valores no inmediatamente utilitarios: el apego por su significado ritual o de prestigio habrá de animar a sus autores y destinatarios a conservarla más tiempo o a transmitirla a otros.

Muchos de los soportes de piedras de escasa

compacidad o de asta o hueso se han ido degradando, bastantes fueron deteriorados (por fractura, presiones o reutilización) en el tiempo prehistórico y algunos han sido objeto de reparaciones modernas improcedentes.

No es fácil seguir el trazado de muchas líneas frecuentemente someras y acumuladas sobre superficies pequeñas. El trabajo de descomposición de esas marañas de rasgos en grafismos definidos se sirve habitualmente de un examen visual y se justifica en calcos directos y, a veces, en fotografías. Por eso se producen divergencias entre las lecturas del mismo documento ofrecidas por varios prehistoriadores: como, por ejemplo y entre otros casos, las versiones diferentes de los temas 'extraídos' de las líneas grabadas en una placa de piedra de La Paloma (Barandiarán 1973a: lám. 54, frente a Corchón 1986: fig. 104) o en un omóplato del Castillo (Almagro 1976: figs. 1-6, frente a Corchón 1986: fig. 73) o de la entidad de los trazos de las figuras de una placa de Altamira (Cartailhac y Breuil 1906: fig. 203.5, frente a Barandiarán 1973a: lám. 52.2) o del tratamiento de detalles en un bastón del Pendo (Obermaier 1932: fig. 3, frente a Barandiarán 1973a: lám. 33.2). Todos debieron poner cuidado en sus calcos, pretendiendo una versión fiel del grabado prehistórico, pero el 'estilo' de cada prehistoriador (en que median la habilidad manual del transcriptor y los matices y preocupaciones del intérprete) ha producido lecturas diferentes de detalles: la mayoría son de índole menor, pero algunas pueden dar pie, o justificar, interpretaciones divergentes sobre la iconografía o los estilos.

A partir de calcos y dibujos directos no es sencillo decidir una reducción objetiva de las diferentes versiones publicadas a una fidedigna. Es recomendable que cualquier estudio detallado de arte mobiliario lleve anexa una suficiente documentación fotográfica de contraste: lo que a veces no es posible (por extravío de la pieza) ni fácil (por limitaciones editoriales o técnicas) y nunca barato.

Se han extremado las referencias a técnicas, proceso de elaboración y recursos de la expresión en la presentación monográfica de piezas importantes de Torre (Barandiarán 1971b), Ekain (Altuna y Apellániz 1978), Tito Bustillo (Moure 1982b y 1983), La Viña (Fortea 1983), El Juyo (Freeman y González Echegaray 1983), Las Caldas (Corchón 1990b) o Entrefoces (González Morales 1990). Se están empleando lentes de aumento en el estudio de figuras grabadas de Bolinkoba, Lumentxa, Santimamiñe, Urtiaga y Ekain (Barandiarán 1984: 120-126 y 1985: 1515-1518; Apellániz 1986 y 1991: 74-118) y *moulages* de precisión para el examen de grabados sobre piedra de La Viña (en la Universidad de Oviedo); a partir de

ellos se puede establecer un análisis diferencial de los trazos (su dirección, grafismo y obliteraciones) con definición más segura del proceso de ejecución de los grabados y del orden de las superposiciones y sugerir la intervención de 'manos' o 'autores' diferentes.

3. LA ESTRUCTURA DE LAS OBRAS

En la imagen mobiliaria se integran elementos muy variados. Unos son recursos del procedimiento iconográfico (técnicas y soportes, temas y combinaciones, convenciones, autoría y expresividad); otros significan su entidad cultural en el contexto de sus relaciones (temporales, espaciales o sociales) con otros efectivos (del repertorio mobiliario de otros territorios, del arte parietal, de la iconografía de 'los primitivos',...) con los que su apariencia parece converger.

La interrelación entre la forma (soporte/tema/tecnología), la función y la estructura de la obra de arte paleolítico no hace fácil determinar con seguridad la mediatización causa/efecto de cada uno de sus componentes ni el orden de las prioridades en la intención o la responsabilidad de sus autores y destinatarios. Valga ello de excusa a lo que sigue de este texto.

3.1. Los recursos materiales

a. Los soportes

El arte mobiliario cantábrico se asienta sobre soportes variados en materia prima, tratamiento y destino. Como materias se emplearon soportes de origen orgánico (astas y huesos de varias clases) y minerales (piedras diversas). Por su tratamiento y destino se distinguen los soportes no elaborados de aquellos que se acondicionaron más o menos cuidadosamente para usos particulares; y también se pueden diferenciar los utensilios de uso precario (por su mayor fragilidad) de los que durarían más tiempo. En el arte mobiliario cantábrico, como en todo el ámbito mayor del Sudoeste europeo, la mayor parte de los motivos figurados (o 'realistas') se dan sobre soportes aparentemente no acondicionados para un uso determinado; y así se puede definir éste como un 'arte no aplicado'. Mientras que los signos predominan sobre instrumentos habituales de asta y de hueso.

Entre los utensilios de uso frecuente y predecible fragilidad se hallan las azagayas y arpones de asta. La estructura alargada de las azagayas suele acoger temas de desarrollo longitudinal: pocos de relativo realismo como algún serpentiforme mejor estructurado del Valle (Barandiarán 1973a: 237) y El Pendo

(Aura 1986) y bastantes zigzags, aspás, series de trazos cortos,...; a veces se combinan trazos longitudinales con otros transversos componiendo motivos algo complejos, como los propios de azagayas de sección cuadrangular del Magdaleniense inferior, o signos cerrados (rombos, elipses y otros) en diversas combinaciones. También en los arpones abundan los trazos sencillos (asociados a la forma de los dientes o a los espacios interdentarios, a lo largo del fuste o en torno a sus bases) y los signos (aspás, ángulos, zigzags) y escasean las representaciones de directa referencia a lo real: entre las pocas conocidas hay un oso o lobo en El Castillo, una cabra en El Rascaño, un caballo en El Pendo (Barandiarán 1976b: 421-423), un bovino en Oscura (Gómez Tabanera 1980: 69) y serpentiformes en dos arpones de La Pila (Bernaldo de Quirós y otros 1988: 263). (Figura 1).

Los bastones, varillas, cinceles y propulsores de asta, las espátulas de hueso, las pintaderas de minerales colorantes y los compresores de piedra son utensilios de mayor duración y parecen más resistentes; en algunos casos acaso poseían un sentido de ostentación o rango y ornato.

Algunas varillas de sección plano-convexa ofrecen motivos reiterados en sus dorsos (casos de Balmori, La Chora, El Valle, Aitzbitarte IV o Santimamiñe) que recuerdan grafismos frecuentes en el Pirineo francés. Son más de treinta los bastones perforados de la región cantábrica con muestras de arte mobiliario; hay, además, un par de probables propulsores decorados en Las Caldas con temas en relieve y un cincel-compresor en Berroberría con figuras grabadas. A veces se recurre a técnicas de bajo- o altorrelieve en estos soportes de asta: como en motivos en bulto de extremidades de bastones perforados (la cabeza de una cabra en uno del Rascaño).

Se piensa que sirvieron como pintaderas minerales colorantes de ocre (hematites roja en su mayoría) en forma de lápices alargados, placas o discos; un trozo de ocre de Altamira (Alcalde del Río 1906: 37-38) acoge líneas que forman una retícula compleja. En tres pintaderas de hematites del Magdaleniense final se grabaron figuras animales: un caballo completo en una cara y algún signo en la otra de una plaquita alargada de Urtiaga (Barandiarán 1973a: 224-225), un caballo en una de forma subcircular de La Chora (San Juan 1983) y un par de caballos en una de las caras de otra subdiscoides de Lumentxa (Barandiarán 1984: 122-125).

En compresores o retocadores de Bolinkoba, Santimamiñe y Urtiaga se ofrecen combinaciones de varias figuras animales con signos, por ambas caras planas mayores del soporte; un caballo muy detallado se grabó sobre un gran compresor de hueso del Pen-

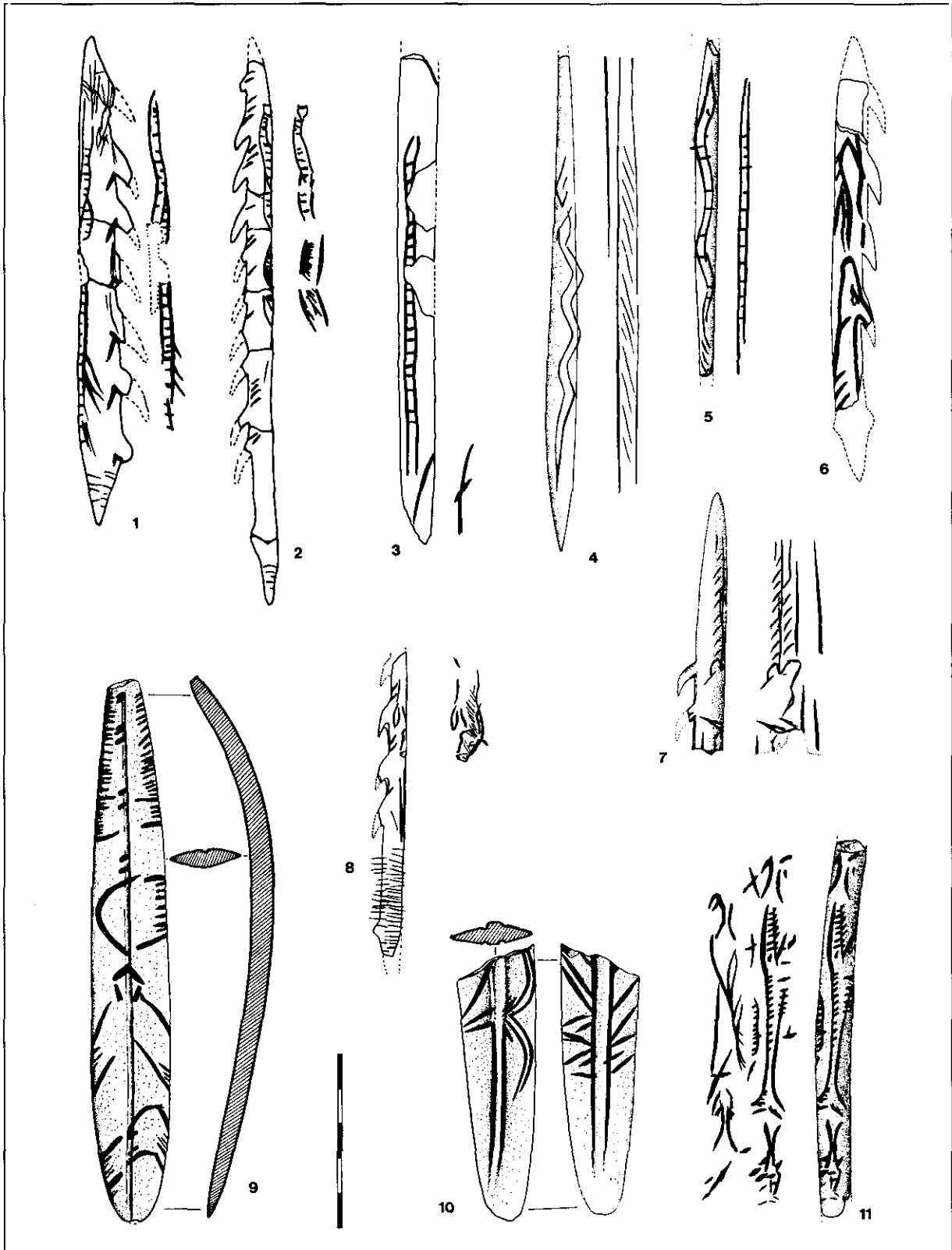


Figura 1.- Utensilios de uso habitual (azagayas, arpones y varillas) con temas esquematizados o más reales. Serpentiformes de La Pila (1 y 2), El Pendo (3 y 4) y El Valle (5), cabra del Rascaño (6), oso o lobo del Castillo (7), caballo del Pendo (8), signos o figuras esquemáticas del Valle (9) y Morín (10) y pez y otros del Pendo (11). Según F.Bernaldo de Quirós y otros 1988 (1 y 2), E. Aura 1986 (3) e I. Barandiarán 1973a (el resto).

do (dotado de perforación, como colgante).

Son frecuentes como soportes de arte mobiliario elementos colgantes (y por ello con algún destino de ostentación, ornato o jerarquía): escasos contornos recorridos y rodetes de hueso y numerosos dientes y placas de hueso y piedra perforados. (Figura 2). Destaca el colgante de asta de Tito Bustillo que representa una cabeza de cabra.

Sólo son seguras referencias al uso del marfil en el arte mobiliario cantábrico las de tres colgantes de Las Caldas: dos plaquetas casi completas con marcas cortas todo alrededor (Corchón y otros 1981: lám. 24) y otro que se sirve de una pieza dentaria de mamífero marino y tiene grabados por ambas caras (Corchón 1992: 42). La identificación como de marfil de mamut de cuatro plaquitas colgantes del Solutrense avanzado de Altamira (que hicieron Breuil y Obermaier 1935: 180, y, siguiéndoles, Barandiarán 1973a: 72) debe ser corregida (Altuna y Straus 1976: 180) como de trozos de hioides de caballo.

Acaso sea un trozo de caparazón de tortuga (según Vega del Sella 1930: 71) una placa con perforación y grabados del Magdalenense inferior de Balmori.

Entre los soportes no especialmente acondicionados hay tubos (sobre huesos largos de patas de aves), placas de hueso (omóplatos, costillas y otros) y placas y cantos de piedra.

En un radio de ave del Valle (Breuil y Obermaier 1912: 5-6), en un cúbito de alcatraz de Torre (Barandiarán 1971b) y en un cúbito de águila de La Paloma (Chapa y Martínez Navarrete 1977), atribuíbles al Magdalenense terminal, se combinan figuras muy detalladas con signos. Otros tubos se hallan decorados simplemente con series de líneas cortas a lo largo de toda su superficie, como alguno del Gravetiense de Bolinkoba (Barandiarán 1973a: 96) y varios del Magdalenense inferior de Balmori (en hueso de zancuda: Vega del Sella 1930: 68), El Rascaño (Barandiarán 1981: 106) y El Castillo (Corchón 1986: 309) y de atribución no precisada de Oscura (Pérez 1977: 195). Una costilla del Magdalenense inferior de Altamira acoge grabados de peces (óvalos rellenos de trazos) y signos simples (Barandiarán 1973a: 77-78), un hioides del Magdalenense medio de Las Caldas (Corchón 1990a: 44-45) sendas cabezas de bisonte en sus dos caras, y una tibia de ciervo (de la que sólo se conserva el extremo distal) del Magdalenense inferior de La Güelga (Menéndez y Martínez 1992: 78) figuras de cabezas de cierva.

Las series de placas de piedra y cantos aplanados sin acondicionar se sirven de diversas piedras locales (como areniscas, esquistos arenosos, esquistos, calcitas, margas duras o cuarcitas) y portan figuras

grabadas: destacan las colecciones de La Paloma, Tito Bustillo y La Viña y varios ejemplares de yacimientos vascos (Ekain, Urtiaga). (Figura 3).

Del abrigo de Entrefoces procede un canto rodado de cuarcita acondicionado como escultura de una cabeza humana.

b. Las técnicas

Más del 90% de las manifestaciones del arte mobiliario cantábrico (figuras, signos complejos o más simples) se obtuvieron mediante el grabado de distintas clases (Barandiarán 1973a: 256-259; Corchón 1986: 157-159): estrechos o anchos, sencillos o múltiples, únicos o de series yuxtapuestas,... según variantes técnicas (por el tipo de instrumento empleado, la dirección, intensidad o reiteración del trazo o la entidad del soporte) o intencionales y de 'estilo'. Se advierte una presencia diferencial de los grabados en soportes de piedra: en las piedras más compactas y de grano fino (cuarcitas y esquistos o calizas duras) son más frecuentes los trazos someros y finos (por ejemplo, en compresores de Bolinkoba, Urtiaga, Santimamiñe y Morín) mientras que en las de superficie rugosa y de grano grueso suelen ofrecerse grabados más profundos y anchos (casos de La Paloma, El Pendo, Altamira y Urtiaga). También se nota el recurso en el Magdalenense a varios tipos de trazos para representar las figuras animales: por ejemplo, en placas de piedra de Ekain y Tito Bustillo y en bastantes soportes de hueso o asta (con casos ejemplares en El Valle, El Pendo, Altamira, Torre o Las Caldas). En otra ocasión (Barandiarán 1973b) he recordado que en esa variedad de trazos se acogían las convenciones de que se servían los que "pintaban" con grabado y/o debían expresar lo tridimensional en un plano, precisando texturas y coloración diferenciales del manto o piel, detalles anatómicos y sombreados.

Frente al conjunto de las piezas con grabados, el arte mobiliario cantábrico que se sirve de otros recursos técnicos (relieve o bulto, recorte o pintura) aporta un efectivo reducidísimo de casos.

En algunas figuras en bulto parcial o exento (por bajo y altorrelieve, modelado y relieve diferenciado) se habría intentado una expresión más fiel de lo tridimensional: sus técnicas de recorte, grabado, abrasión o talla han sido explicadas por M.S. Corchón (1987), en general, y por A. Moure (1983) y M. González Morales (1990), en la presentación de piezas concretas. Esas figuras se asientan por lo común en soportes de asta (azagayas o varillas y bastones, algún colgante y probables propulsores, u otros).

Con series de protuberancias reservadas sobre dorsos de varillas (y azagayas) magdalenenses (en

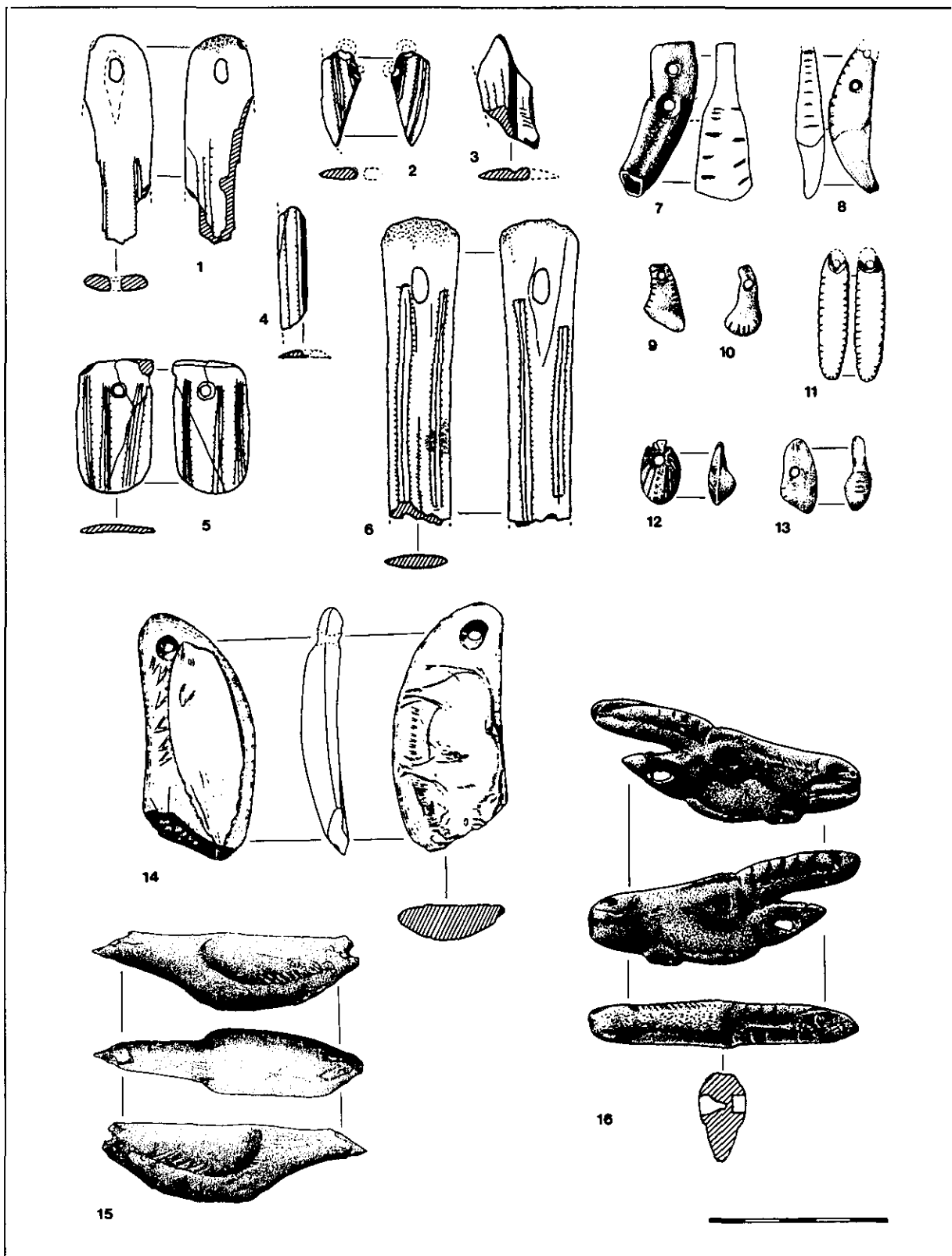


Figura 2.- Colgantes decorados. Trozos óseos varios de Morín (1), La Chora (2, 3 y 4), El Piélago (5) y El Rascaño (6), piezas dentarias de Ermitia (7), El Cueto de la Mina (8), Bolinkoba (9), La Loja (10), Tito Bustillo (12 y 13), Las Caldas (14) y El Buxu (15), piedra de Morín (11) y sobre fragmento de asta de Tito Bustillo (16). Según C. González Sáinz 1982 (1 a 6), I. Barandiarán 1973a (7 a 11), A. Moure 1975 (12 y 13), J. Fortea y otros 1990 (14), M. Menéndez 1992 (15) y A. Moure 1983 (16).

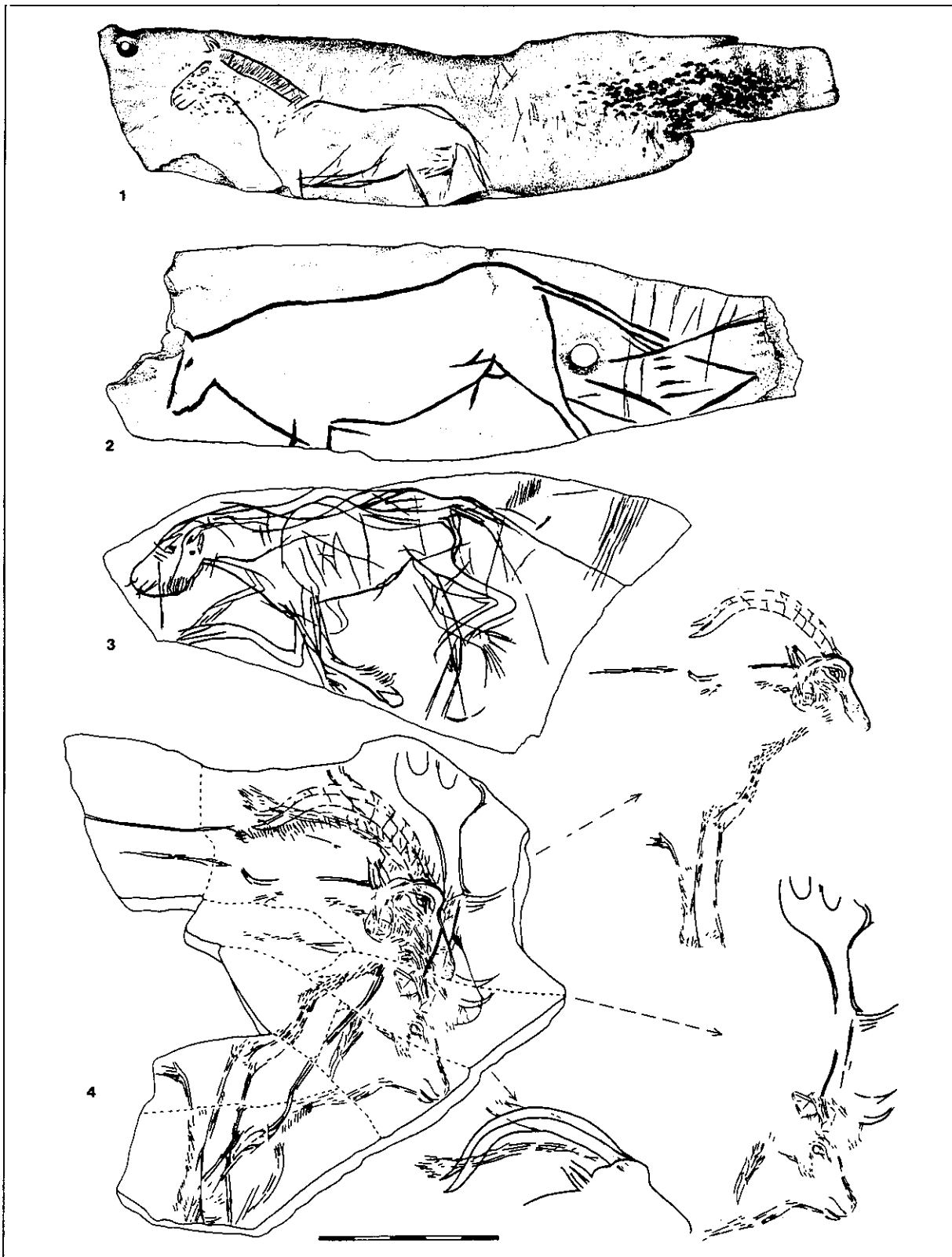


Figura 3.- Figuras sobre soportes planos. Compresor-retocador de hueso del Pendo (1), placa colgante ósea de Balmori (2) y placas de piedra de La Paloma (3) y Ekain (4). Según I. Barandiarán 1973a (1, 2 y 3) y J.M. de Barandiarán y J. Altuna 1977 y J. Altuna y J.M. Apellániz 1978 (4).

Urtiaga, Ermitia o La Paloma) o con las bandas que quedan entre surcos profundos formando temas curvilíneos (en Oscura) se han compuesto algunos sistemas decorativos, o signos.

En lo que atañe a figuras de lo real (animal o humano) se conocían pocos casos de expresión del relieve: rechazada la propuesta de estatua en bulto exento de la llamada 'venus del Pendo' (pues es, realmente, un colgante en asta), habíamos catalogado (Barandiarán 1973a: 253-255) un par de relieves adosados de patas animales en un estilete de Bolinkoba y sobre una pieza de asta de Atxuri y varios casos de bastones cuya forma se adaptaba, con algún modelado elemental o grabados más profundos, a formas animales (una cabra en relieve profundo y relativo modelado sobre un bastón del Pendo y especialmente una cabeza de cabra en bulto al extremo de otro extraviado del Rascaño) o de significado no tan claro como el fálico que algunos pretendieron atribuir a modelados de extremidades de otros bastones (en El Cueto de la Mina, Atxeta, El Valle, El Pendo, Aitzbitarte IV, Urtiaga, ...).

En la última década se ha ampliado notablemente ese repertorio de representaciones de bulto. (Figura 4). Del Solutrense superior de la cueva del Buxu (Menéndez y Olávarri 1983; Menéndez 1992: 72) es un colgante labrado en un colmillo de oso de las cavernas al que con recortes, grabado y pulimento se le detallan el cuerpo con sus alas y plumaje, el cuello y la cabeza con pico y ojos y una morfología alargada cilíndrica cuya identificación apunta a un ave de cuerpo macizo con cuello medianamente alargado robusto, como anseriforme. Otro colgante del Magdaleniense superior de Tito Bustillo, estudiado por A. Moure (1983: 169-173), se elaboró a partir de un fragmento distal de candil de ciervo y ofrece la escultura completa (por ambas caras) de la cabeza de una cabra montés, mediante un trabajo en el que se habrían sucedido: el recorte general del contorno, el modelado por abrasión de los relieves y la definición de detalles por grabado e incisiones (como las del ojo y orificio nasal muy profundos). En un canto rodado de cuarcita del Magdaleniense inferior de Entrefoces, su forma natural, vetas de color y grietas sugeridoras de la forma de una cabeza humana se habrían concretado, mediante técnicas (analizadas por González Morales 1990: 32-33) de esculpido por talla menuda de las zonas de nariz, órbitas, labios y barbilla y la aplicación de color negro y rojo en algunas zonas de su superficie, en una pieza de 'escultura' de cabeza humana. Del Magdaleniense medio de Las Caldas ha presentado M.S. Corchón (1987: 34-36 y 1990: 25-27) dos buenos casos de relieves diferenciados, por grabado, incisiones y modelado, en soportes alarga-

dos de asta (posibles propulsores): una pata de bisonte sobre uno de ellos y la llamada 'venus', que combina, entre otros rasgos, una figura de cabra y un discutido antropomorfo, en el otro. En bulto, o relieve adosado, sobre asta, hay además una figura de carabo o buho del Magdaleniense medio de La Viña (Fortea 1990: 64).

Algunas placas de huesos planos fueron sometidas a recorte produciendo siluetas cuya referencia formal a animales se completó por medio del grabado; normalmente se dotaron de alguna perforación para servir como colgantes. (Figura 5).

Los contornos recortados del Magdaleniense medio (nivel IVc) de La Viña (Fortea 1983) responden al tipo definido en el arte mobiliario del Pirineo: se sirven de huesos planos (normalmente hioides), ofrecen la representación en parte modelada y, sobre todo, grabada de una cabeza animal (frecuentemente de caballo) por ambas caras, y están dotados de perforación que los acondicionan como colgantes. Son tres los hasta ahora encontrados en la Viña: uno completo y otro fragmentado, sobre hioides, representan cabezas de caballos; el tercero, sobre otro tipo de placa ósea, figuraba inicialmente una cabeza de caballo y, roto, acogió una buena representación de cabeza de cierva. Otras piezas mobiliarias de la región cantábrica presentan algunos de los rasgos del tipo de los 'contornos recortados', pero no los suficientes para ser acogidos en él sin reservas: sendos colgantes sobre hioides (sin figuración animal alguna, con recortes de conformación) de Tito Bustillo (García Guinea 1975: 51), con muescas en sus bordes, y de La Güelga (Menéndez y Martínez 1992: 78), con muescas y zigzag asociado sobre un borde. Del mismo modo fueron obtenidas mediante recortes siluetas de peces del Pendo (Barandiarán 1973a: 186-187) y de La Viña (Fortea 1990: 62).

Recortados y grabados con temas no realistas están los discos o rodets del Magdaleniense medio de La Viña y el de disposición muy clásica de Llonín (Fortea y otros 1990: 104-105; Fortea y otros 1992: 14).

El único caso referido en el arte mobiliario cantábrico a figura exclusivamente pintada no se puede hoy comprobar, por haberse extraviado: sería un hueso procedente del nivel 'aurifiaciense' del Salitre en el que se habría pintado en rojo "un boceto de cérvido que quedó sin grabar" (Carballo y Larín 1933: 34).

En unos cuantos soportes mobiliarios cantábricos se conservan manchas rojas: por ejemplo, en piezas de asta y hueso del Pendo y en el interior de los surcos profundamente grabados en un bastón del Castillo (Barandiarán 1973a: 177-178) o sobre toda la superficie de una placa de piedra grabada de Tito Bus-

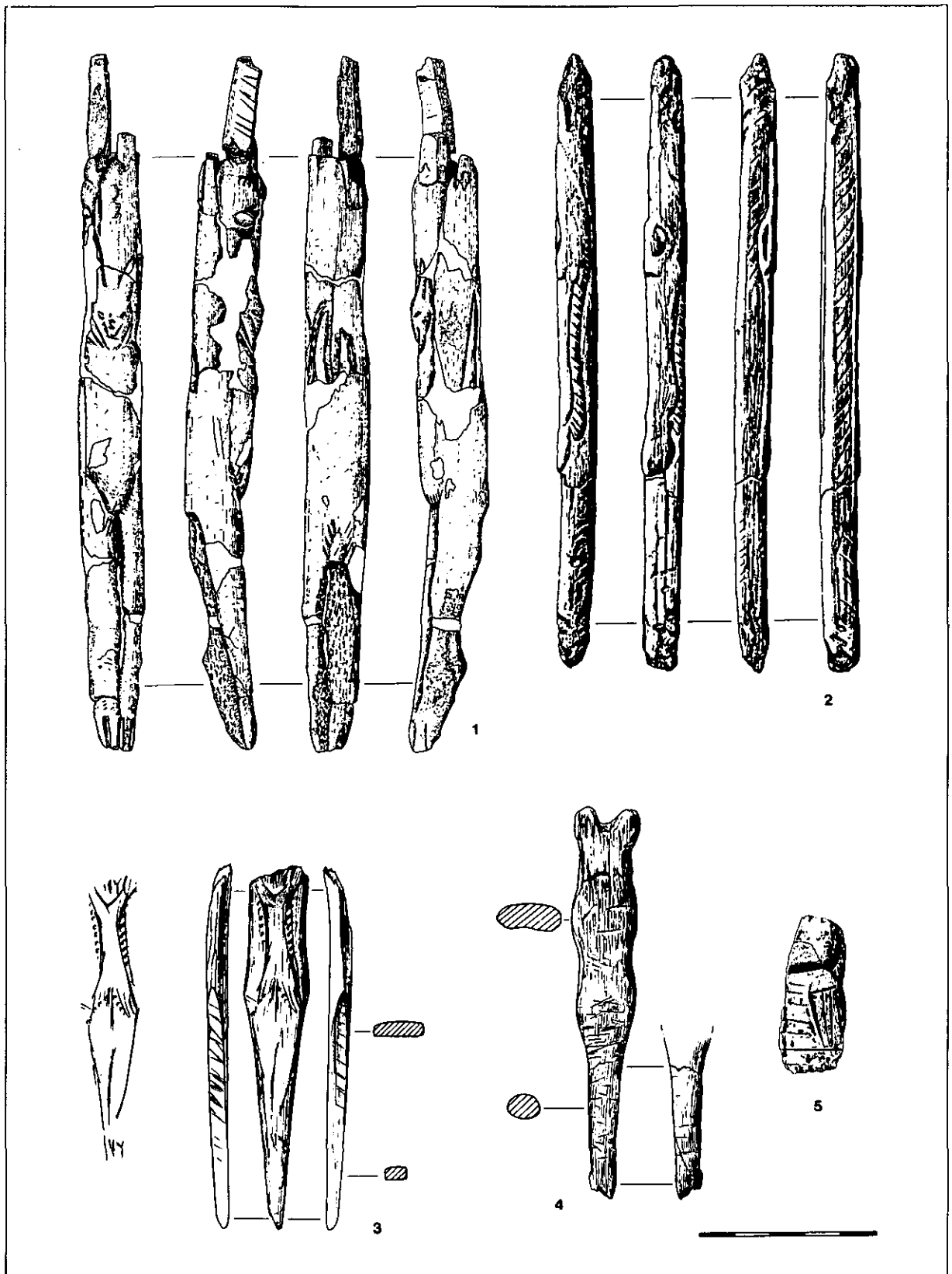


Figura 4.- Relieves sobre asta. Propulsores (?) de Las Caldas con 'venus' (1) y pata de bisonte (2), 'venus' sobre varillas de Tito Bustillo (3 y 4) y cárbano de La Viña (5). Según M.S. Corchón 1990b (1) y 1987 (2), A. Moure 1984 (3 y 4) y J. Fortea y otros 1990 (5).

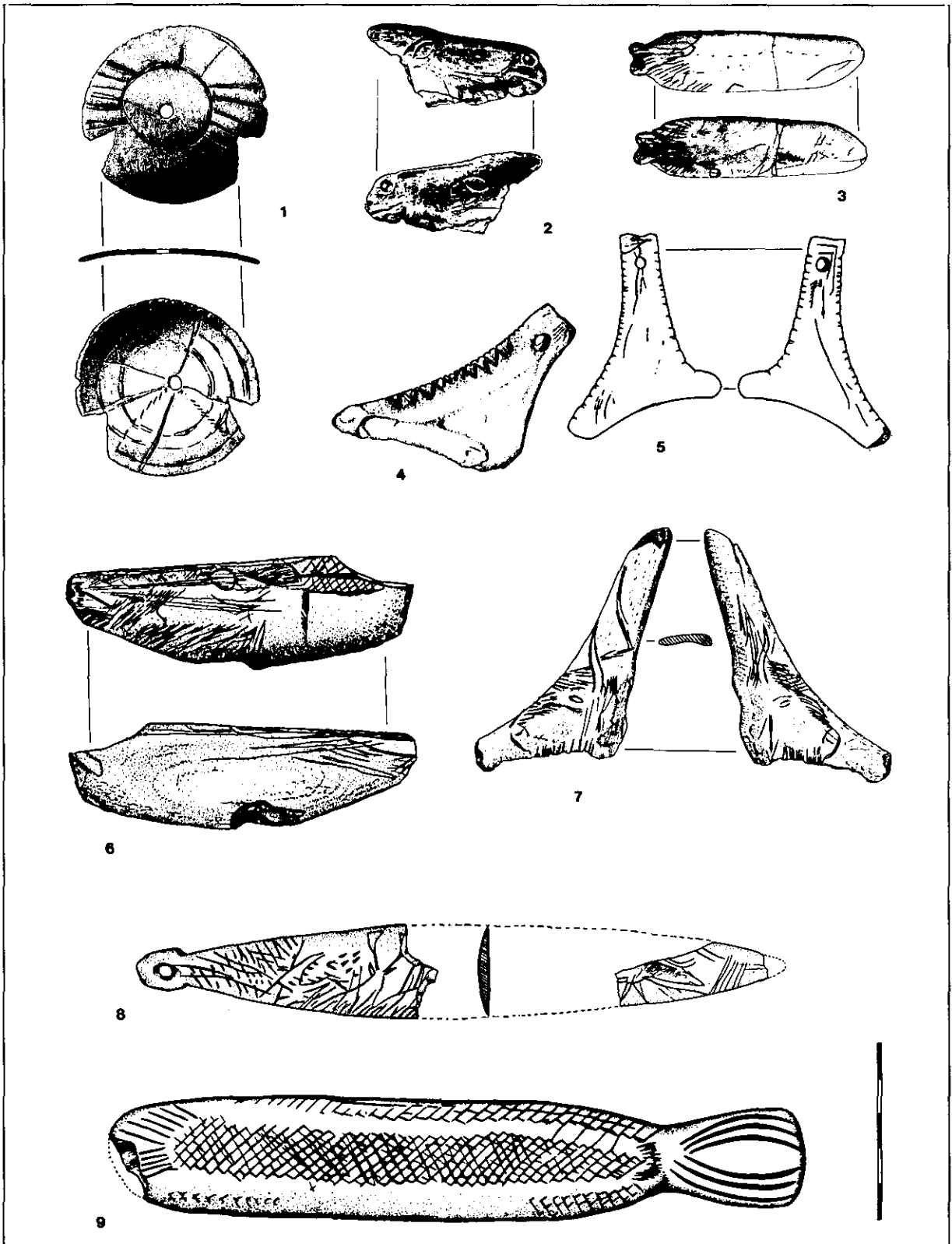


Figura 5.- Huesos planos recortados. Rodete de Llonín (1), contornos de caballo (2) y de pez (3) de La Viña, colgantes sobre hioides de La Güelga (4) y Tito Bustillo (5), costilla del Juyo (6), hioides de Las Caldas (7), bramadera (8) y costilla (9) del Pendo. Según J. Fortea y otros 1990 (1, 2 y 3), M. Menéndez y A. Martínez 1992 (4), M.A. García Guinea 1975 (5), L.G. Freeman y J. González Echegaray 1983 (6), M.S. Corchón 1992 (7) e I. Barandiarán 1973a (8 y 9).

tillo (Moure 1982: 13). Su justificación menos comprometida no aseguraría la intencionalidad de su aplicación por parte de los paleolíticos, suponiendo que se habría producido por el contacto de esas piezas en el medio estratigráfico de procedencia con trozos de minerales colorantes allí depositados. También los rojos sobre huesos o astas pueden responder al reconocido uso de ocre en la tecnología de preparación del soporte, como abrasivos para aumentar la efectividad del aplique de instrumentos líticos durante el proceso del recorte, grabado o pulimento de esas piezas.

Sólo hay, por ahora, dos casos del arte mobiliario cantábrico en que el color parece que ha sido aplicado intencionadamente, y así es elemento integrado en el grafismo de la representación, completando figuras cuyos rasgos esenciales se habrían conseguido con otros procedimientos técnicos. Se trata del hematites micáceo que se usó como pasta colorante para rellenar las cavidades del ojo y ollares de la cabra esculpida de Tito Bustillo (Moure 1983: 174-175) y de la materia (orgánica de apariencia resinosa o bituminosa) negra y roja que fue extendida sobre las partes superior y del rostro, respectivamente, de la 'escultura' de cabeza de Entrefoces (González Morales 1990: 32).

3.2. Las formas de la representación

De los 920 documentos, o soportes distintos, publicados del arte mobiliario cantábrico son apenas una quinta parte los que portan figuras (en 140 hay exclusivamente figuras, en otros 50 se combinan figuras con signos) frente a la mayoría (cerca de un 80%) que sólo tienen signos. En el inventario de las unidades gráficas distintas (o sea, el total de temas individualizados: que pasan con mucho del millar), aumenta un poco la proporción de las figuras (a veces se reiteran varias figuras animales en un mismo soporte) sobre los signos, pero se mantiene el desequilibrio general entre lo realista y lo que no lo parece. La mitad del listado de temas son composiciones decorativas más sencillas; son figuras cerca de una cuarta parte; signos complejos casi otro tanto.

Se conocen hoy en el arte mueble de la región unos tres centenares de figuras de carácter identificable. Las representaciones de ciervas, caballos y cabras son las más frecuentes, suponiendo entre las tres (cada una con un porcentaje de entre el 22 y el 26% del repertorio) casi las tres cuartas partes del bestiario mobiliario. A mucha distancia de esos temas, hay una presencia discreta de ciervos y peces (cada uno representa en torno al 5%), muy baja de bovinos (bisontes y uros), renos y serpentiformes (cada uno con el 2 al 3%) y reducidísima de rebecos / sarríos, carni-

voros, aves y humanos. Aquí, como se aprecia en otras áreas de la Europa paleolítica, no es similar la representación de las diversas especies de la 'muestra figurada' (sea mobiliario o rupestre) y de la 'muestra culinaria' (la que se evidencia en los restos de comida que quedan en los yacimientos). Mientras que en el bestiario mobiliario cantábrico la mayor frecuencia corresponde a las figuras de cabras, caballos y ciervas, en el rupestre son caballos, bisontes y ciervos+ciervas las especies representadas más veces, en tanto que la muestra culinaria contemporánea ofrece un dominio abrumador de los restos de ciervos+ciervas.

Hay muchas ciervas (pasan de 60 las de definición garantizada). Bastantes están grabadas con trazo múltiple sobre omóplatos; en la muestra de dieciocho omóplatos del Castillo de identificación temática más segura (sobre los treinta y tres del lote publicado por Almagro 1976: 19-67) las ciervas suponen las tres cuartas partes de las figuras: están en 14 de los 18 omóplatos (o sea en el 77% del lote), totalizando sus figuras 33 de las 47 individualizadas en esos soportes (además de las 33 ciervas, que suponen el 70% del bestiario en cuestión, hay 5 ciervos y 5 caballos, 3 cabras (2 de ellas discutibles) y un dudoso bovino). Hay otras muy correctas figuras de cierva en otros omóplatos de Altamira, en bastones del Valle y El Pendo, en un trozo de hueso de Oscura (Pérez 1992), etc.

La presencia de ciervos es más discreta (unos 20): con figuras bien detalladas en bastones del Castillo y Cualventi y en la placa de Ekain y buenas cabezas en Torre, Berroberría, El Pendo, ...

Las figuras de renos son pocas, del Magdaleniense medio al avanzado. Los hay en placas de arenisca de Urtiaga y Aitzbitarte IV y dos (de referencia probable) en una bramadera del Pendo (Barandiarán 1969 y 1971a), sendas cabezas en un tubo óseo de La Paloma (Chapa y Martínez Navarrete 1977) y en una de las caras de un omóplato de La Viña (Fortea y otros 1990: 227) y parte de su figura en una placa de Tito Bustillo (Moure 1982a: 9).

Los caballos aparecen en más de 60 ocasiones: en placas líticas de Tito Bustillo, La Viña y La Paloma, en un tubo del Valle, varios detallados en huesos del Pendo (entre otros, en un gran compresor), en una placa de hueso de Hornos de la Peña, cabezas en huesos del Pendo y Torre y en contornos recortados de La Viña. En muchas de esas figuras, del transcurso del Magdaleniense, se ofrecen trazos característicos 'de despiece' (Barandiarán 1973b: 358-368 y 373) que aluden a detalles de la cara, crines, manchas escapular y otras del manto del animal.

No pasan de la decena las figuras de bovinos (bisontes y uros). Entre los pocos bisontes de nuestro ar-

te mobiliario -frente a su abundancia en el rupestre- destaca la definición anatómica de los grabados sobre soportes óseos de Las Caldas (Corchón 1990: 44 y 1992: 42): dos cabezas (a ambos lados) en un hioides y una figura completa sobre un colgante en diente de mamífero marino. Son ejemplo de las también muy escasas representaciones de uro la figura bien definida de una placa ósea de Balmori (Vega del Sella 1930: 71), la cabeza en el tubo de Torre (Barandiarán 1971b) o el cuarto trasero de una placa lítica de Tito Bustillo (Moure 1982a: 12).

El inventario publicado del arte mobiliario cantábrico cuenta con más de 75 figuras de cabras; la mayoría se representan de frente, con ahorro notable de detalles mediante un esquema muy sencillo de un par de V embutidas, significando la externa y mayor los cuernos abiertos de frente y la menor el perfil de la cara y orejas del animal. Más de un 90% de esas figuras esquemáticas se grabaron sobre azagayas, varillas y bastones: como en El Cueto de la Mina, La Paloma, Sofoxó, El Pendo, El Valle, Urtiaga, Aitzbitarte IV, ... Pero hay, también, algunas buenas figuras de cabra de costado: así las grabadas en un compresor de Bolinkoba y en la placa de Ekain o la esculpida como colgante de Tito Bustillo. En un fragmento de costilla del Magdaleniense superior inicial de Llonín (Fortea y otros 1992: 13) se dan junto a una buena representación realista, de lado, de una cabra, varias esquematizaciones de frente (tanto en la cara donde está aquella figura más real como en la otra); del mismo modo, se combinan cabra de costado y otras de frente en una piedra con grabados de Abautz (comunicación personal de P. Utrilla).

Sólo se pueden referir con seguridad al rebeco/sarrio las cabezas de animal grabadas en el tubo de Torre, en una costilla de Collubil y en un compresor de Bolinkoba; reconocemos que también pueden ser de rebeco (tal como propusieron Carballo y Breuil 1906: 253 y 256, y Corchón 1986: 293 frente a lo que opinaba Barandiarán 1973a: 80) dos cabezas (que acompañan a representaciones de dos cuartos traseros del mismo animal) en un bastón de Altamira.

No llegan a media docena las figuras de carnívoros: una cabeza de oso o lobo en un arpón del Castillo, un par de zorros en un compresor de Santimamiñe y un dudoso felino en otro del Castillo.

Son muy pocas las representaciones de aves: las dos seguras son esculturas de bulto de un anseriforme en el Solutrense del Buxu y de un buho o cárabo en el Magdaleniense medio de La Viña.

El repertorio de peces suma poco más de una docena de figuras. Son muy raras las especies de mar, como la supuesta lamprea en una placa ósea recorta-

da del Pendo (Barandiarán 1973a: 186-187) y la silueta de un mamífero marino, posible cachalote (según Corchón 1992: 43), en un colgante de marfil de Las Caldas. Varias son las figuras de salmónidos (por ejemplo, en Las Caldas). El resto son peces de identificación genérica menos segura, como dos piezas del Pendo (donde Corchón 1986: 424 interpreta sendas representaciones de lucios) u otras figuras de La Viña, Tito Bustillo, El Cueto de la Mina, ... Además se han solido interpretar como esquemas de peces (Barandiarán 1973b: 349-350) motivos ovalados con relleno interior de trazos: con casos a discutir en una costilla de Altamira, en un tubo del Valle, en una varilla de asta de Hornos de la Peña, en un trozo de hueso de Ermitia, etc.

Sobre algunos utensilios de asta hay grabados, por lo común en trazo profundo bien definido, temas serpentiformes: sean lineares simplemente ondulados o zigzagueantes o, en media docena de casos, formas mejor definidas (con cabeza destacada, y hasta ojo o lengua, y cuerpo con algunos detalles de garantía). Aparecen en soportes de asta (azagayas, algunos arpones, varillas y bastones) y en alguna pieza ósea alargada, como en La Paloma, El Cueto de la Mina, Camargo y, de especial expresividad, en El Pendo y El Valle.

Hay otras figuras de difícil determinación, como el "fantástico" grabado en placa ósea de La Riera (González Morales 1983) y pequeños colgantes (uno en placa de asta de Erralla y otros en caninos de ciervo de Tito Bustillo) (Baldeón 1985: 167; Moure 1990: 115-116) cuya forma y marquitas se han considerado (en casos similares de Laugerie Basse y otros lugares de Dordogne) figuraciones de algún coleóptero (como la *Coccinella*). Los temas cerrados, en cápsula, de una varilla de La Pasiega y de un compresor de Urtiaga (Barandiarán 1973a: 284-285) se pudieran emparentar sin mucha dificultad con las "flores" que la imaginativa interpretación de A. Marshack (1972: 173-176) ha apreciado en piezas francesas (de Fontarnaud y Laugerie Basse).

En el listado de antropomorfos sólo aceptábamos como seguros (Barandiarán 1973a: 265-267) dos grabados: uno completo, de difícil lectura, en un compresor del Gravetiense final (nivel 4) de Morin y otro en el tubo óseo de Torre con cabeza peluda, de cara saliente en la que se precisan el ojo y oreja, sobre cuello y torso. Posteriormente se han aportado tres piezas más en las que se ha creído ver la referencia (no fácil de aceptar) a una figura femenina ("venus"): del Magdaleniense superior de Tito Bustillo (Moure 1984) son una grabada sobre una varilla y otra esculpida sobre un colgante de asta y del Magdaleniense medio de Las Caldas (Corchón 1990: 25-29) la que

reuniría, en grabado y relieve sobre un probable propulsor, parte del cuerpo de una mujer (el tronco) y de una cabra (la cabeza y las patas).

En el término genérico de signos se incluyen trazos bastante simples junto a grafismos complejos.

Algunos de los rasgos más simples pueden relacionarse con la utilidad del instrumento en el que se hallan: como los surcos longitudinales en el cuerpo de azagayas o las series de estrias oblicuas en biseles de azagayas y caras inferiores de varillas o las incisiones y abultamientos en cuerpos de azagayas y en dientes y bases de arpones, etc. Se cree que servirían para aumentar la eficacia del utensilio o favorecer su manejo o empuje y no suelen ser, normalmente, objeto de consideración en los catálogos de arte mobiliario.

Hay otros signos formados por combinaciones no muy complicadas de trazos: series de marcas cortas, pareadas, aspas, en ángulo, aflechados, líneas longitudinales cruzadas por otras menores, etc. Por ejemplo, las azagayas de sección cuadrangular del Magdaleniense inferior de la *facies* Juyo (así en El Cierro, Balmori, La Lloseta, Altamira y El Juyo: Barandiarán 1973a: lám. 6) suelen repetir en sus caras un tema integrado por trazos longitudinales y menores cruzados (estudiado por Utrilla 1976, organizándolo en tres categorías formales distintas), mientras que en el Magdaleniense inferior y medio (p.e. de Ermitia, Santimamiñe y La Paloma: Barandiarán 1973a: lám. 14) hay otras azagayas biapuntadas de sección triangular con signos (zigzags, rombos con trazo central, aspas u otros) que se reiteran en dos o las tres de sus caras.

Entre los signos más complejos hay 'temas cerrados' como los 'tectiformes' de estructura paralelepípedica con relleno del interior (en varillas de Altamira y La Paloma: Barandiarán 1973a: figs. 56 y 57) o combinaciones de óvalos o de romboides y diversos 'temas abiertos' como aflechados o 'arboriformes' (como en un colgante de piedra de Collubil: González Morales 1974), algunos curvilíneos o 'serpentiformes' sencillos (p.e. en una varilla solutrense de Aitzbitarte IV: Barandiarán 1973a: 60), ...

La mayor complejidad decorativa mediante signos se ofrece en un cilindro de asta de La Paloma -hoy perdido- completamente cubierto por signos longitudinales combinados en series: ángulos, aflechados, zigzags, óvalos en secuencia compleja y rombos (Barandiarán 1971c: fig. 12a).

3.3. El proceso de elaboración

a. La integración del tema en el soporte

Ya H. Breuil (1907: 394) había advertido el im-

perativo de las dimensiones de los soportes sobre la composición de la obra de arte mobiliario: "la estrechez de las superficies en que grababa el artista y su gusto por la simetría y el ritmo también debieron contribuir frecuentemente a hacerle modificar el motivo que copiaba o reproducía de memoria". En principio, la ubicación y morfología de cada figura (dimensiones, orientación y actitudes) y la organización de los temas en cada 'campo' suelen verse directamente condicionadas por las características del soporte (tamaño, formato y textura).

Las figuras de animales se ven forzadas a incorrectas proporciones de las partes salientes de su anatomía para encajarlas en el campo disponible: como las astas de cérvidos que anormalmente se acortan (así en sendos ciervos de un bastón del Pendo y del tubo de Torre y en un reno en otro tubo de La Paloma) o se distorsionan hacia adelante (en ciervos del Castillo y Cualventi) o como las patas que se pliegan o deforman (en ciervos de un bastón del Castillo y del tubo de Torre) (Chapa y Martínez Navarrete 1977; Barandiarán 1984: fig. 7; García Guinea 1986). El encaje general de las figuras al soporte disponible, a 'campo completo', se aprecia suficientemente en, entre otros, un caballo perfectamente acogido en una placa de La Paloma y dos caballitos encuadrados con precisión en una pintadera de Lumentxa (Barandiarán 1973a: lám. 54 y 1984: 124-125).

Han señalado H. Delporte y L. Mons (1977: 71-75) que los soportes de piedra tienden a ofrecer conjuntos desorganizados de figuras y superposiciones enmarañadas de temas; mientras que los soportes de origen orgánico presentan las figuras en asociaciones y los signos y motivos decorativos en series de disposición regular o simétrica. Más en concreto, se distinguen entre estas piezas de asta y hueso: el caso de los soportes de formato aplanado que "parece que, por poseer una superficie totalmente utilizable, han dejado más libertad al artista"; el caso de los soportes cilíndricos (p.e. astas de cérvido, huesos largos de herbívoro o de ave) con tendencia a "disposiciones en fila o en series afrontadas", distinguiéndose en los bastones perforados aquellos más aplastados que ofrecen dos caras o 'campos' frente a los de superficie continua en todo su derredor (y que predispone a una organización 'pericilíndrica' de los temas); y el caso de los soportes macizos empleados básicamente en esculturas y relieves.

De acuerdo en general con esa propuesta, la distinta tipología de campos disponibles en los soportes condicionaría la forma de los temas y sus combinaciones, según una clasificación básica (Barandiarán 1984: 131-138) en:

a. Soportes aplanados, con un solo campo (varillas

de asta, espátulas, bramaderas, alisadores o placas perforadas de hueso, etc.). Las varillas de sección aplanada ofrecen dos planos de los que uno, su cara inferior o ventral, parece estar destinado a acoger estrías oblicuas o retículas 'de enmangue'; en tanto que toda la decoración se concentra en su cara dorsal o superior con temas por lo común dispuestos simétricamente con respecto al eje central longitudinal de la pieza. Del mismo modo se organizan los motivos (sobre todo signos) en series regulares y simétricas sobre los otros soportes aplanados: así, por ejemplo, en una espátula de Tito Bustillo, en sendas piezas aplanadas de asta de Morín, El Valle y Cova Rosa y en la bramadera del Pendo.

b. Soportes aplanados, con dos campos (rodetes y contornos recortados y placas no acondicionadas: omóplatos, placas de piedra o hueso, cantos rodados) que pueden reiterar, o completar, sus temas en una y otra cara, según criterios de combinación alternativa o reiterativa nada fáciles de definir.

c. Soportes de sección y desarrollo cilíndrico (como bastones perforados de asta y tubos de hueso), donde se asientan, normalmente en disposición longitudinal, figuras asociadas a signos. Ofreciendo el soporte un campo 'pericilíndrico', los temas se desarrollan en un plano, con 'escenas' no fáciles de comprender: su modelo cantábrico de referencia más interesante está en los tubos de Torre y del Valle.

d. Soportes de sección ovalada con dos campos a uno y otro lado del eje longitudinal mayor de la pieza. Un bastón del Pendo y un cincel de asta de Berroberria ofrecen ejemplos muy ilustrativos de este caso (Barandiarán 1973a: láms. 33 y 39). En el ejemplar del Pendo se dispuso de dos campos laterales de forma subrectangular apaisada, en los que se grabaron las figuras: cabezas de ciervo y cierva contrapuestas en uno, y dos cabezas de ciervas contrapuestas a la de un caballo en otro. En el cincel de Berroberria hay un filete en relieve que separa también dos campos decorativos: en uno hay una cabeza de ciervo, y en el otro dos figuras algo esquemáticas (¿caballos?) contrapuestas.

e. En general, el formato de los soportes alargados (azagayas, varillas, arpones, bastones, tubos, costillas, compresores alargados, etc.) tiende a ser preferido para acoger temas (repetidos o distintos) en hileras a lo largo; pueden ser signos (aspas, zigzags, longitudinales, óvalos, o 'esquemas' de testuces de cabra en visión frontal ...) o figuras.

b. Las combinaciones de los temas

En bastantes casos, cada soporte mobiliario acoge un solo tema, sea signo o figura. Pero también se produce una agrupación de figuras, similares o no,

sobre el mismo soporte y hasta sobre un solo 'campo' (cada una de sus caras o superficies continuas).

En la bibliografía frecuentemente se interpretan como 'escenas' muchas de las combinaciones, o acumulaciones, de temas del arte paleolítico. En la propuesta de H. Delporte (1975: 120-130 y 1981: 190-193) tales escenas responderían a varios modelos genéricos de asociación significativa: la 'asociación aleatoria' (es decir, de "figuras que pudieran considerarse independientes ... sin que exista un parentesco figurativo evidente"), la 'superposición repetitiva' (que "implica una asociación efectivamente intencional"), la 'asociación dramática' o 'narrativa' (de caza, emparejamiento o celo, maternal, ...), las 'asociaciones de carácter más o menos temático, quizá mitológico' ("particularmente frecuentes y complejas sobre soportes cilíndricos") y la 'asociación de organización geométrica' (en fila o friso, o bien en series enfrentadas). Sin que nos decidamos a acoger sin crítica las interpretaciones deducibles de esa propuesta, se pueden recordar algunas de las combinaciones de temas del arte mobiliario cantábrico.

En algunos casos un tema se reitera sobre la misma cara del soporte aplanado: en doble (caballos en una probable espátula de Tito Bustillo y en una pintadera de Lumentxa y cabras en un compresor de Bolinkoba) (Moure 1982b: 671; Barandiarán 1984: 124 y 1985: 1517) o en triple (caballos en un trozo de compresor de piedra del Castillo) (Cabrera 1978).

Hay, también, combinaciones de temas distintos, a veces en una sola cara, o en una organización complementaria (no siempre fácil de decidir) de las dos caras de un soporte aplanado. En nuestro inventario (Barandiarán 1973a: 297-301) ofrecimos un balance de asociaciones entre figuras, que evidencia la amplitud de sus combinaciones: uro+caballo (placa ósea del Pendo), ciervo+caballo (cincel de Berroberria), ciervo+caballo+pez (tubo del Valle), uro+cabra (compresor de Urriaga), caballo+cabra (azagayas de La Paloma y del Pendo), caballo+serpiente (a ambos lados de un soporte óseo aplanado del Pendo), cierva+pez (esquirla ósea de La Paloma), reno+cabra (en una y otra cara de una placa lítica de Urriaga) o cierva+bisonte o uro (omóplato de Altamira). En piezas reconocidas posteriormente se amplía el listado de combinaciones: sarrío+caballo y zorros+caballo respectivamente en ambas caras de compresores de Bolinkoba (J.M. de Barandiarán 1978: 432) y de Santimamiñe (I. Barandiarán 1985: 1513), caballo+reno en una placa de Tito Bustillo (Moure 1982a: 9), bisonte+mamífero marino en una y otra cara de un colgante de Las Caldas (Corchón 1992: 42), cabra realista+esquema frontal de cabra+diversos signos en una placa ósea de Llonín (Fortea y otros 1992:

13), ...

El análisis formal de dieciocho omóplatos grabados con trazo múltiple del Magdaleniense inferior del Castillo (Almagro 1976: 19-67) aporta un preciso modelo de las variantes de expresión temática sobre las dos caras de esos soportes aplanados: seis de ellos ofrecen un tema único (tres con cierva, y sendos con ciervo, caballo y supuesto bovino), cuatro un tema reiterado (dos con 2 ciervas cada uno, uno con 3 ciervas y otro con 4 ciervas) y ocho una combinación de temas (tres con cierva-ciervo (2+1, 2+1, 2+1), dos con cierva-caballo (4+1, 2+2), uno con cierva-cáprido (2+1?), uno con cierva-caballo-cabra (5+1+1) y uno con ciervo-cáprido (1+1?)).

Hay otras combinaciones de elementos más variados, con distintas figuras y, en algunos casos, signos. En las dos caras de un omóplato del Castillo se han grabado dos caballos y una cierva completos, una cabeza de cierva y un dudoso pez (según Almagro 1976: 19-22; mientras que Corchón 1986: 317 y 319 no llega a leer esta figura de pez y añade a lo visto por Almagro una nueva figura de cuello y cabeza de un caballo o dudosamente cierva). En los trozos conservados de una bramadera del Pendo (Barandiarán 1971a: 10-16) se figuran dos cérvidos (probables renos), una cabeza animal dudosa con fauces abiertas y varios signos. En un bastón del Pendo (Obermaier 1932: 10-13) hay cinco detalladas cabezas (de ciervo y cierva en un campo y de dos ciervas y un caballo en otro) y algunos signos.

En dos caras opuestas de una pieza de asta de casi 20 cm. de largo (sugerido propulsor), la llamada 'venus' de Las Caldas (Corchón 1990: 25-27) del Magdaleniense medio, aparecen, en grabado y relieve, figuras de interpretación discutida. En la figura mejor conservada aprecia M.S. Corchón "una representación humana bestializada" compuesta de rasgos animales (cabeza y pezuñas de cabra) y humanos (hombros, tronco, sexo femenino y piernas), mientras que en la otra cara, muy deteriorada, restan trazos de difícil definición (una supuesta representación vulgar, acaso un faldellín, ...); frente a esa interpretación compartimos la opinión de G. Tosello y N. Pigot (recogida en Fortea y otros 1990: 244) de apreciar en el conjunto de la figura mejor conservada la sola representación de una cabra de frente completa (desde los cuernos a la cara, el pecho, las patas y los cascos), al estilo de la que hay en un propulsor del Mas d'Azil.

En una de las caras de una placa de piedra de Ekain (J.M. de Barandiarán y Altuna 1977: 44-45 y Altuna y Apellániz 1978: 146-150) se grabaron figuras de cabra montés, ciervo y caballo. El análisis de autoría (Apellániz 1991: 115-117) de los grabados

cree apreciar en la figura de cabra trazos realizados por otras manos distintas, que completarían con detalles los rasgos principales del animal.

El tubo de Torre (Barandiarán 1971b), atribuido al Magdaleniense final, ofrece la combinación temática más compleja del repertorio mobiliario cantábrico. En esta 'escena de carácter más o menos temático' (en la propuesta de H. Delporte) se ofrecen figuras muy detalladas (reducidas a cabeza y parte anterior del tronco) y algunos signos en dos hileras en dos caras opuestas de una pieza de hueso de casi 20 cm. de largo (catalogada como 'tubo'), en orientaciones opuestas: un ciervo, un caballo y una cabra montés hacia la izquierda, y una figura humana, un sarrío, una cabra y una vaca hacia la derecha.

M.S. Corchón (1986: 172-201) ha intentado estructurar las asociaciones de signos del arte mobiliario cantábrico.

c. La idea y el proceso de la realización

La adecuación del tema pretendido al campo disponible requiere de un plan de distribución que parece mantenerse en la mayoría de las obras del arte mobiliario magdaleniense. Se habrá de partir de un esquema pensado con la jerarquía de los valores a representar y el orden cronológico de su ejecución; según él, se respetarían huecos y se irían completando temas, aprovechándose del formato y textura del soporte.

No parece que la ejecución de las figuras se produjera en un lapso de tiempo posterior, y cerrado, al de la elaboración del soporte; en varios casos se aprecia que se iban entreverando los gestos técnicos relacionados con la preparación y elaboración del soporte y con su decoración. Se ha señalado (Barandiarán 1973a: 107-108) que en un bastón del Castillo sólo se regularizó la parte del asta que había de acoger el grabado de la primera (y única, según ha llegado a nosotros) de sus figuras, un ciervo; en una costilla de Tito Bustillo (Moure 1982b: 673-674) primero fueron grabadas dos figuras de caballo e inmediatamente se procedió al hendido longitudinal del hueso por su plano medio para transformarlo en una placa delgada (una espátula, probablemente), acción en cuyo transcurso se produjo la rotura de la pieza.

El análisis de la dirección y superposiciones de los trazos grabados de figuras en un compresor de Bolinkoba y una pintadera de Lumentxa (Barandiarán 1984: 125-126) evidencia pautas similares en la secuencia del dibujo de las partes de la representación. Por un lado, existe un orden general de composición de la figura: su elemento de partida es la línea cervico-dorsal del animal, a la que se irán añadiendo el resto de los elementos de su silueta y, por último,

los rasgos de su interior. Por otro, hay un desarrollo particular ordenado de cada parte del grafismo: en la línea cérvico-dorsal, de nuca a cola; en las patas y parte baja (caballos de Lumentxa), de arriba abajo y de delante atrás; en el caso de los cuernos de cabras (Bolinkoba), desde el arranque a la punta.

El examen de las superposiciones de los grabados del tubo de Torre (Barandiarán 1984: 141) revela el orden de su elaboración, que empezó con las figuras de menor tamaño (caballo, antropomorfo y una de las cabras) y por algún signo, continuó con otra figura de cabra y concluyó con los tres animales mayores (ciervo, sarrío y vaca) ubicados en los grandes huecos que hasta entonces se habían respetado. El análisis de autoría de todo ese conjunto de grabados (Apellániz 1991: 110-115) parecería demostrar que son obra de una sola mano.

Los análisis de variaciones de los trazos, cuyos primeros resultados se están publicando hace poco, intentan determinar las 'manos' o 'autores' distintos que habrían intervenido en la realización de las obras. Por esa vía, en algunos casos se ha apreciado la intervención de dos autores diferentes sobre un mismo soporte: habrían sido uno el autor de las dos cabras de una de las caras y otro distinto el de la otra de un compresor de Bolinkoba (Apellániz 1986: 55), también serían dos los que grabaron un omóplato del Castillo (*ibidem*) y otros dos los que trazaron las figuras que se superponen en una placa de piedra de Ekain (Apellániz 1991: 115-117). Al contrario, el análisis microscópico de los trazos grabados en una costilla del Magdaleniense final de La Vache en el Pirineo (Fritz y otros 1993: 423) cree advertir que las figuras de cabra ahí representadas en dos 'estilos' aparentemente distintos (tres cabezas esquemáticas de frente y una cabeza mayor realista de perfil) fueron realizadas con el mismo útil y, por tanto muy probablemente, por la misma persona. No se ha contrastado la garantía de esos análisis de autoría ni su repercusión en una interpretación más general de la estructura del arte mueble.

3.4. El estilo del arte mueble cantábrico

a. La evolución del estilo

Se admite la existencia de 'estilos' en el arte paleolítico, es decir de códigos expresivos en que los temas se abordan de modo convencional diferenciado según los ámbitos geográficos, cronológicos o funcionales a los que pertenecen grupos de obras. El tratamiento y disposición de los temas, la organización de sus combinaciones y las técnicas expresivas ofrecen, en cada uno de esos estilos, variantes internas aportadas por los autores concretos y constantes genéricas

que se explicarían por algún tipo de comunidad simbólica y de cultura *sensu lato* y por mecanismos de relación no fáciles de percibir.

La secuencia de estilos del arte mueble cantábrico coincide, en general, con el proceso general del arte rupestre de la región y con lo apreciado en efectivos mobiliarios del resto de Europa. (Figura 6).

a) Los testimonios más antiguos se han atribuido, con algunas reticencias, al Auriñaciense típico: son los grabados de una trasera de caballo en una placa ósea de Hornos de la Peña (Obermaier 1925: 182) y una cabeza animal (¿bovino?) en un trozo de asta de Lumentxa (atribuida con dudas al Auriñaciense por Barandiarán 1966: 54 y 1973: 142, y Apellániz 1982: 26-27; Corchón 1986: 342 la refiere al Magdaleniense inferior). Son con seguridad del Gravetiense sendas figuras de probables felino y antropomorfo en compresores de piedra del Castillo (Barandiarán 1973a: 106) y de Morin (González Echegaray y Freeman 1977: 245); del Gravetiense de Bolinkoba (J.M. de Barandiarán 1950: 92) son varias piezas óseas con las características marcas cortas en hileras a lo largo de sus cuerpos (del tipo de las llamadas 'marcas de caza').

Es propio de estas primeras representaciones, tal como se ha reconocido de forma general, el grabado bastante simple que modula elementalmente los perfiles de figuras aisladas, sin referir detalles que facilitarían su identificación concreta (p.e., específica o sexual).

b) En el Solutrense perduran en parte esos caracteres y se abre -tal como resume Corchón (1986: 52-53)- una mayor variabilidad de los signos, con trácitos pareados, reticulados, ramiformes, escaleriformes, sinuosos, ...; mientras que en lo figurativo destaca la mayor complejidad técnica de los grabados ('diferenciados'), el uso de relieves y hasta la expresión del bulto. Son su ejemplo los signos pareados en placa ósea del Solutrense medio de Las Caldas (Corchón y otros 1981: lám. 15), el 'serpentiniforme' en una varilla de asta del Solutrense superior de Aitzbitarte IV (Barandiarán 1973a: 60), el relieve de una pata en un estilete del Solutrense medio de Bolinkoba (J.M. de Barandiarán 1950: 98 y 103) o la escultura de un ave del Buxu (Menéndez y Olávarri 1983).

c) El proceso de asentamiento del 'estilo clásico' del arte paleolítico se produciría en la continuidad del arte del Solutrense avanzado en el del Magdaleniense inferior, tal como, entre otros, han advertido los maestros F. Jordá (1959a: 4-5: "la tendencia solutrense a crear un arte imaginativo continúa dentro del Magdaleniense, que va a producir un arte lineal y geométrico, que desembocará en la miniatura u objeto de arte pequeño") y A. Leroi-Gourhan (1965: 71:

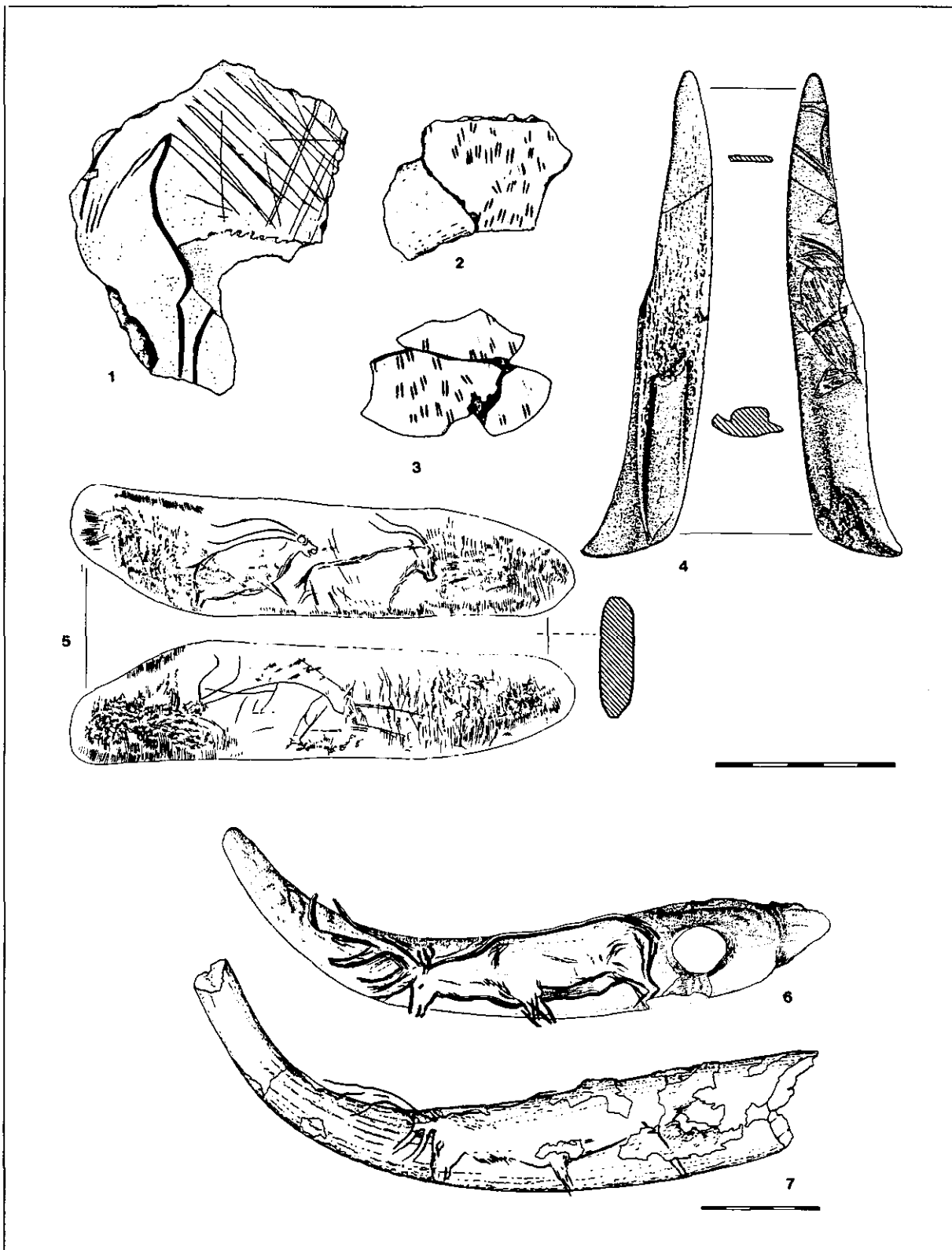


Figura 6.- Las formas de representación. Placas óseas de Hornos de la Peña (1) del 'Auriñaciense típico' y de Las Caldas (2 y 3) del Solutrense medio, compresor de piedra de Bolinkoba (5) del Magdaleniense inferior, espátula en curso de fabricación de Tito Bustillo (4) del Magdaleniense avanzado y bastones del Castillo (6) y Cualventi (7) del Magdaleniense final. Según I. Barandiarán 1973a (1 y 6), M.S. Corchón y otros 1981 (2 y 3), A. Moure 1982b (4), I. Barandiarán 1985 (5) y M.A. García Guinea 1986 (7).

"la real intrincación y el rápido desarrollo de las divisiones cronológicas en el período de nacimiento del gran arte paleolítico... representando el Magdaleniense inferior la continuación inmediata y normal del Solutrense"). La procedencia del Solutrense final de algunos omóplatos con grabados de Altamira (cuya discusión puede verse prolijamente referida en, entre otros, Ripoll 1964: 86, Corchón 1971b: 151-157, Barandiarán 1973a: 67-68, Utrilla 1979: 66-67, Almagro 1981: 75-81, Corchón 1986: 52 y Utrilla 1990: 90-92) había asentado precisamente la idea de la continuidad del estilo de los grabados con trazo estriado en las etapas contiguas del Solutrense final (las piezas de Altamira) y del Magdaleniense inferior (al que pertenecen el conjunto de omóplatos del Castillo y los posteriormente descubiertos en otros sitios).

Habrá que recordar aquí el problema de la posición estratigráfica de las figuras con trazo estriado. Tenemos hoy noticia de la existencia en Altamira de siete de esos documentos mobiliarios: I. Barandiarán (1973a: 69-71) catalogó seis (con las siglas AL.1 a AL.6) atribuyéndolos a las excavaciones de H. Alcalde del Río de 1904 en el Solutrense final; mientras que M.S. Corchón (1986: 266 y 290) ha inventariado siete, apartando cuatro como procedentes del nivel Solutrense final de las excavaciones de Alcalde del Río (piezas nº 1000, 1002 y 1003 del catálogo de Corchón -que son las AL.1, AL.3 y AL.2 del inventario de Barandiarán- más el trozo menor de una cuarta, la nº 1001) de otras tres que habrían sido recuperadas por H. Obermaier en 1924/1925 en nivel del Magdaleniense inferior (las nº 1004bis, 1005bis y 1006bis del catálogo de Corchón, o sea las AL.4, AL.6 y AL.5 del de Barandiarán). El documento AL.5/1006bis se ha fechado por C14/AMS (Valladas y otros 1992) en 14480±250 años B.P., que corresponde a la edad del Magdaleniense inferior cantábrico.

No se trata de discutir cómo se han de repartir los omóplatos de Altamira en uno o en dos lotes, pues no disponemos de argumentos suficientes para decidir el rigor de las excavaciones de H. Alcalde del Río en 1904 y la validez de su percepción estratigráfica (según reflexiones ya formuladas en su tiempo por Cartailhac y Breuil 1906: 267, Obermaier 1925: 182-183 y Breuil y Obermaier 1935: 115). El problema ahora interesante se plantea cuando, a partir de su propuesta de distribución del conjunto de piezas de Altamira en dos lotes, M.S. Corchón (1986: 53) aprecia, frente a una opinión mayoritaria entre quienes han estudiado el arte paleolítico cantábrico, un "contraste intenso" entre el estilo de lo atribuido al Solutrense final (las cuatro piezas de Altamira) y el de lo procedente del Magdaleniense inferior (las

treinta y tres del lote del Castillo y las luego descubiertas en otros yacimientos): caracterizadas, según ella, las piezas atribuidas al Solutrense final "por la valoración del volumen" sirviéndose de "un estriado muy fino de difícil lectura, con nulo o escaso interés por las líneas de contorno o perfiles" y las del Magdaleniense inicial por "una línea de contorno neta, a veces muy intensamente marcada por trazo múltiple..." y con "estriado que acentúa algunas partes de los perfiles". En lo que se refiere a iconografía y combinaciones, caracteriza Corchón los temas del Solutrense final como monótonos (sólo ciervas) y sin "asociaciones temáticas fehacientes" y los del Magdaleniense inicial como "figuras animadas, y todas distintas en actitud, modo de composición y aún sujetos".

Me cuesta percibir el contraste intenso que Corchón encuentra entre esa supuesta serie solutrense de Altamira y las representaciones magdalenienses del Castillo. En primer lugar, porque es tan menguada la muestra utilizada para definir el 'estilo' del Solutrense final de Altamira (sólo son tres omóplatos medianamente completos) como para que no se pueda asegurar si los caracteres que se percibirían en ella sean aleatorios o coyunturales de un efectivo estadísticamente muy poco significativo. En segundo lugar, porque no se puede hoy discutir objetivamente (es decir, estudiando en directo las evidencias) la entidad de algunos de los caracteres definitorios de ese 'estilo' solutrense, ya que tres de los cuatro documentos aducidos están extraviados y hay que servirse de versiones de otros autores, imposibles de contrastar: son el apenas ilustrativo fragmento nº 1001 (del que hay un dibujo de H. Alcalde del Río) y los dos documentos de mayor entidad AL2/1003 y AL3/1002 (de los que quedan dibujos de H. Alcalde del Río y H. Breuil, respectivamente). En tercer lugar, porque en el único documento conservado (AL.1/1000), yo aprecio un contorno neto bien marcado por trazo múltiple que acentúa algunas partes del perfil (lo que para Corchón resulta propio del Magdaleniense inferior y no el "nulo interés por las líneas de contorno o perfiles" con que ella caracteriza las piezas del Solutrense final). Más aún, examinando como contraste de esos caracteres los presentes en los dibujos hechos de la pieza AL.1/1000 por H. Breuil (en Cartailhac y Breuil 1906: fig.203 abajo) y por I. Barandiarán (1973a: fig. 52.2; pues, a mi entender, la versión que aporta M.S. Corchón 1986: fig. 18 arriba da una transcripción excesivamente simplificada de los rasgos, en especial de los que forman las líneas de la parte superior -parte alta del hocico, frente y orejas del animal), habrá que reconocer que el dibujo de I. Barandiarán es "más real" y "corrigiendo el de H.

Breuil... acerca más esta cabeza de cierva a las que se grabaron en los omóplatos de la Cueva del Castillo" (Almagro 1976: 76). Por otra parte, y frente a lo señalado por Corchón como otro de los rasgos propios del estilo del Solutrense final, sí que se darían en este tiempo asociaciones de temas, pues en el omóplato perdido AL.2/1003 (cuyos trazos interpreta el dibujo de H. Alcalde del Río como la cabeza de una cierva y la parte inferior del cuerpo de un cuadrúpedo) E. Cartailhac y H. Breuil (1906: fig.204) definieron correctamente "una cabeza de cierva y una figura incompleta de bisonte".

A falta, pues, de otros lotes más significados que apoyen el reconocimiento de un estilo del Solutrense final distinto del Magdaleniense inferior, habrá que seguir aceptando la similitud fundamental de todos esos omóplatos (de Altamira, Castillo y los otros) cuyas figuras grabadas expresan bien lo propio del tratamiento del volumen y sombreado del 'estilo clásico' de nuestro arte paleolítico occidental.

d) La mayor parte del catálogo del arte mobiliario cantábrico se compone de piezas del Magdaleniense, cuyas características generales han sido suficientemente sintetizadas por Corchón (1986: 93-105) y Barandiarán (1989a: 389-393).

Dentro del Magdaleniense inferior se produce el asentamiento de numerosas convenciones de alusión a la figura animal (en sombreado y coloración de sus cuerpos) que expresan la máxima complejidad descriptiva del arte mobiliario de todo el Magdaleniense. Prolijamente define Corchón (1981a: 16-20 y 1986: 94...) como propias de este tiempo las decoraciones 'longitudino-geométricas' y las figuras 'esquemático-geometrizadas' y 'desglosadas' (el animal 'dislocado' en sus partes a distinta escala o, incluso, en orden no correcto, como cabeza-cuarto trasero-tronco), como en dos piezas de Altamira y en una de Lumentxa (Corchón 1986: 99).

Como propio del Magdaleniense medio aprecia M.S. Corchón (1981a: 16-20) en algunos signos y temas estilizados un tipo de 'representación desdoblada' inspirada al parecer en 'principios de simetría y combinación', con códigos que perdurarán en el Magdaleniense avanzado en que tiene lugar el pleno desarrollo de las asociaciones de temas. Hay en el efectivo del Magdaleniense medio de la región junto a decoraciones curvilíneas sobre dorsos de varillas (las conocidas de hace tiempo de Hornos de la Peña y La Pasiéga) los otros elementos que caracterizan la etapa en el Pirineo francés y que ahora empiezan a recuperarse en La Viña, Las Caldas y Llonin (contornos recortados, rodetes y decoraciones propias).

Caracteriza el arte del Magdaleniense avanzado en las figuras el desarrollo pleno de asociaciones te-

máticas poniendo en juego todo tipo de recursos expresivos de la perspectiva, orientaciones, sombreados y volúmenes. Y en el signario la mayor abundancia de motivos lineales repetidos (zigzags, ángulos, aflechados, rombos, etc.): así se sitúan en este Magdaleniense terminal los aflechados datados por C14/AMS en azagayas de La Paloma y El Cueto de la Mina (Barandiarán 1988: 67 y 70).

En concreto hemos anotado (Barandiarán 1989a: 392-393) como propio del final del Magdaleniense: la mayor atención a los detalles, la complejidad de las combinaciones de temas (acogiendo en el mismo soporte 'lo notacional', lo figurativo, lo simbólico y lo puramente decorativo: con los tubos del Valle y Torre como paradigma) y la coexistencia de un espléndido arte realista, representando actitudes movidas en los animales (que caminan, saltan o miran hacia atrás), con otro esquematizante y muy simplificado. De ese modo, y de acuerdo con el control estadístico de la representación 'esquemática' de testuces de cabra en visión frontal (González Gandul 1986: 172-175), las dataciones C14/AMS (Barandiarán 1989b: 108-110) refrendan en los últimos milenios del Magdaleniense, del Magdaleniense medio hasta el final, la procedencia (que ya estaba garantizada en la estratigrafía de otros yacimientos) de los soportes sobre los que se grabaron esas cabezas de cabra en un bastón y una azagaya del Pendo. (Figura 7).

b. El tratamiento de la figura animal en el Magdaleniense

Los historiadores del arte han destacado el "estilo vibrante" del Magdaleniense frente a la concepción "lineal" o "pictórica" de etapas precedentes (Kühn 1963: 275). El realismo se expresa con efectividad mediante convenciones que son un logro del primer tercio de ese período cultural y se ofrecen sistemáticamente en su transcurso. Por otra parte, acaece un proceso de estilización de las figuras (Breuil 1952: 22), una especie de 'estilo diagramático', con esquemas que se repiten, combinándose o no con manifestaciones muy expresamente realistas; con un simbolismo que expresaría conceptos más generales (Torbrügge 1968: 7) que los implicados en su inmediata apariencia formal. Es, pues, un tanto paradójico este estilo del final del Paleolítico Superior, en esa dialéctica entre realismo y convención, al combinar en algunas figuras presentaciones simplificadoras 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.

Abundan las convenciones que sirven para ex-

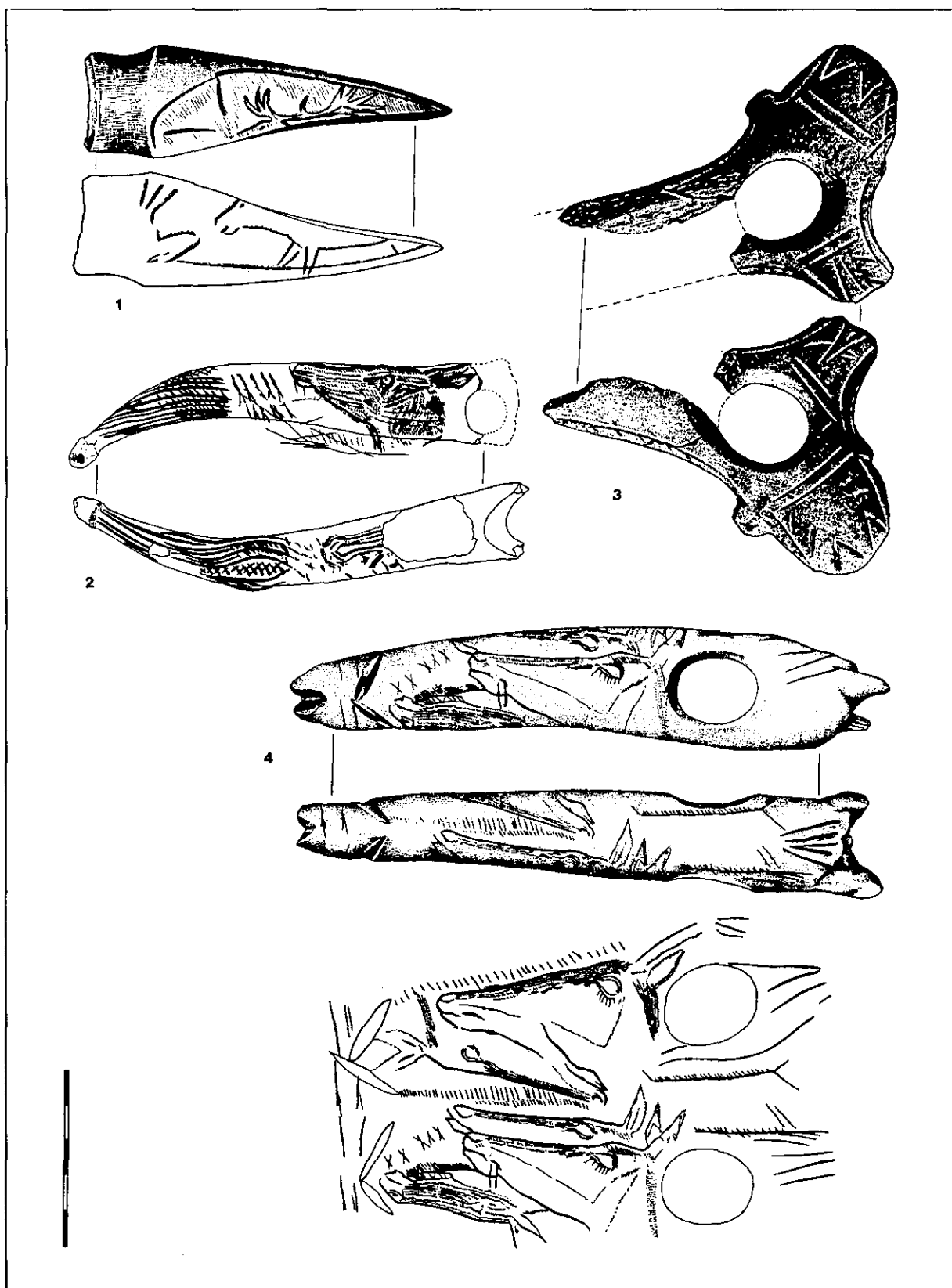


Figura 7.- Soportes macizos de asta del Magdaleniense con combinaciones de temas. Cincel de Berroberria (1), bastones del Valle (2), Tito Bustillo (3) y El Pendo (4). Según I. Barandiarán 1973a (1 y 4), H. Obermaier 1925 (2) y A. Moure 1975 (3).

presar mejor la apariencia de los animales y para sugerir el encuadre de la imagen o asegurar la articulación de los temas en el formato del soporte (Barandiarán 1973b y 1984). Destacan los 'despieces' (mediante delimitación de zonas del cuerpo) y los rellenos de las superficies corporales (con diversos tipos de trazos) para aludir detalles de su color o entidad: a los ya recopilados (Barandiarán 1973b: 349-351) como escamas y línea medial en peces, pelaje de caras (ciervas de un bastón del Valle, ciervas, ciervo y caballo de otro del Pendo, sarrío, caballo, vaca y ciervo del tubo de Torre), se debe añadir el caso del cuerpo tachonado de una cierva en un omóplato del Castillo (Almagro 1976: 27). Como alusión a peculiaridades anatómicas se han de retener las estrias de las cuernas de la cabra montés en una placa de Ekain y en un colgante de asta de Tito Bustillo o los detalles diferenciales de ojos y orejas del sarrío, ciervo y vaca del tubo de Torre. (Figura 8).

Según el concepto de 'recubrimiento reservado' (Leroi-Gourhan 1980: 515), es en el Magdaleniense muy correcta la expresión de la perspectiva en una serie de figuras en fila, al ser vistas desde un costado, ocultándose las partes de cada una que son cubiertas por las inmediatas: así sucede con patas del segundo plano del ciervo de un bastón del Castillo (Barandiarán 1973a: 107), con la serie de cinco cabezas de cierva de un omóplato del Castillo (Almagro 1976: fig. 17) y con dos cabezas de cierva de un bastón del Pendo (Barandiarán 1984: 158).

c. Arte mueble *versus* arte parietal.

Para asegurar una referencia estratigráfica a la periodización presumiblemente paralela del estilo de lo mueble y lo rupestre la Historia del Arte paleolítico ha dado por supuesto algún tipo de integración entre ambas formas expresivas. En la primera monografía sobre Altamira se dedicaba ya un capítulo (el IX, "Unité de l'art des Objets mobiliers et des Parois des cavernes") a enunciar los puntos de coincidencia entre las dos series: "la técnica de los grabados muebles y parietales es de hecho la misma... En unos y otros se utilizan los mismos procedimientos, líneas grabadas con sílex de una forma idéntica. Aquí y allá se aprecia la misma perfección, el mismo cuidado por la exactitud, el mismo sentimiento de la realidad; la mayoría de los dibujos revela la misma seguridad de mano, pues a menudo y sin necesidad de enmendarse el dibujante ha acertado en la actitud, el aspecto y los rasgos característicos del animal representado, pues es un observador consumado de la naturaleza; trabaje sobre un hueso o sobre un panel rocoso le guían los mismos principios y los mismos métodos" (Cartailhac y Breuil 1906: 137). Desde la obra

pionera de H. Breuil a los especialistas, ya clásicos, de nuestro tiempo (como P. Graziosi, A. Laming-Emperaire o A. Leroi-Gourhan) la aproximación entre ambas modalidades de expresión del Paleolítico Superior ha sido constante, por los "paralelismos artísticos, estilísticos, temáticos y técnicos" (Jordá 1968: 105-109) que, pese a reticencias concretas, ofrecen.

F. Jordá (1964), I. Barandiarán (1973a: 304-307), A. Moure (1990b), P. Utrilla (1990) y C. González Sáinz (1992) han discutido los paralelos concretos entre lo mueble y lo parietal en la región cantábrica.

El caso más aducido es el de las figuras animales de lo mueble y rupestre con zonas rellenas de trazos, sobre todo en la parte baja de cara y pecho y a veces en el vientre; el grabado ofrece variantes que han sido definidas por Alonso Silió (1986: 137-139) para lo rupestre, según afecten al contorno de la figura o rellenen su interior. Se presentó el caso con evidencias muebles y parietales de Altamira (Alcalde del Río 1906: 28, 33 y 34; Cartailhac y Breuil 1906: 274). Posteriormente F. Jordá (1964: 12), E. Ripoll (1964: 86), P. Utrilla (1979 y 1990: 90-92) o M. Almagro (1981) han evaluado otras evidencias portátiles y parietales. Las manifestaciones mobiliarias con ese tratamiento de relleno son los lotes de Altamira (siete piezas) y del Castillo (treinta y tres) (Almagro 1976), con máxima representación de figuras de ciervas, y piezas sueltas del Rascaño (Barandiarán y González Echegaray 1979: un bisonte), El Cierro (Gómez Fuentes y Bécares 1979: una cabeza de cérvido y otros), El Juyo (Freeman y González Echegaray 1982: una cabeza de cierva sobre un trozo de costilla; y otro fragmento) y La Viña (Fortea y otros 1990: 227: un reno en una cara y un caballo en la otra), todos ellos del Magdaleniense inferior (salvo el caso de La Viña, atribuido al Magdaleniense medio). (Figura 9). Lo mueble se concentra en no muchos sitios de la mitad occidental de la región cantábrica. Pero sus correlatos parietales tienen mayor difusión, con los más significativos del listado de Alonso Silió (1986) extendidos de Asturias (Candamo, El Buxu, Les Pedroses, Tito Bustillo, Llonín y El Pindal) a Cantabria (Altamira, Hornos de la Peña, El Castillo y La Pasiaga) y Navarra (Alkerdi), a los que González Sáinz (1992) aporta otros de Cantabria (Sovilla, Cobrantes y Los Emboscados).

También se han aproximado signos tectiformes muebles y parietales de la región. Concretada su primera relación por F. Jordá (1959b), comparando signos muebles de Altamira y El Cueto de la Mina con rupestres del Castillo, Las Monedas y El Buxu, ha sido luego explayada por I. Barandiarán (1973a: 293-

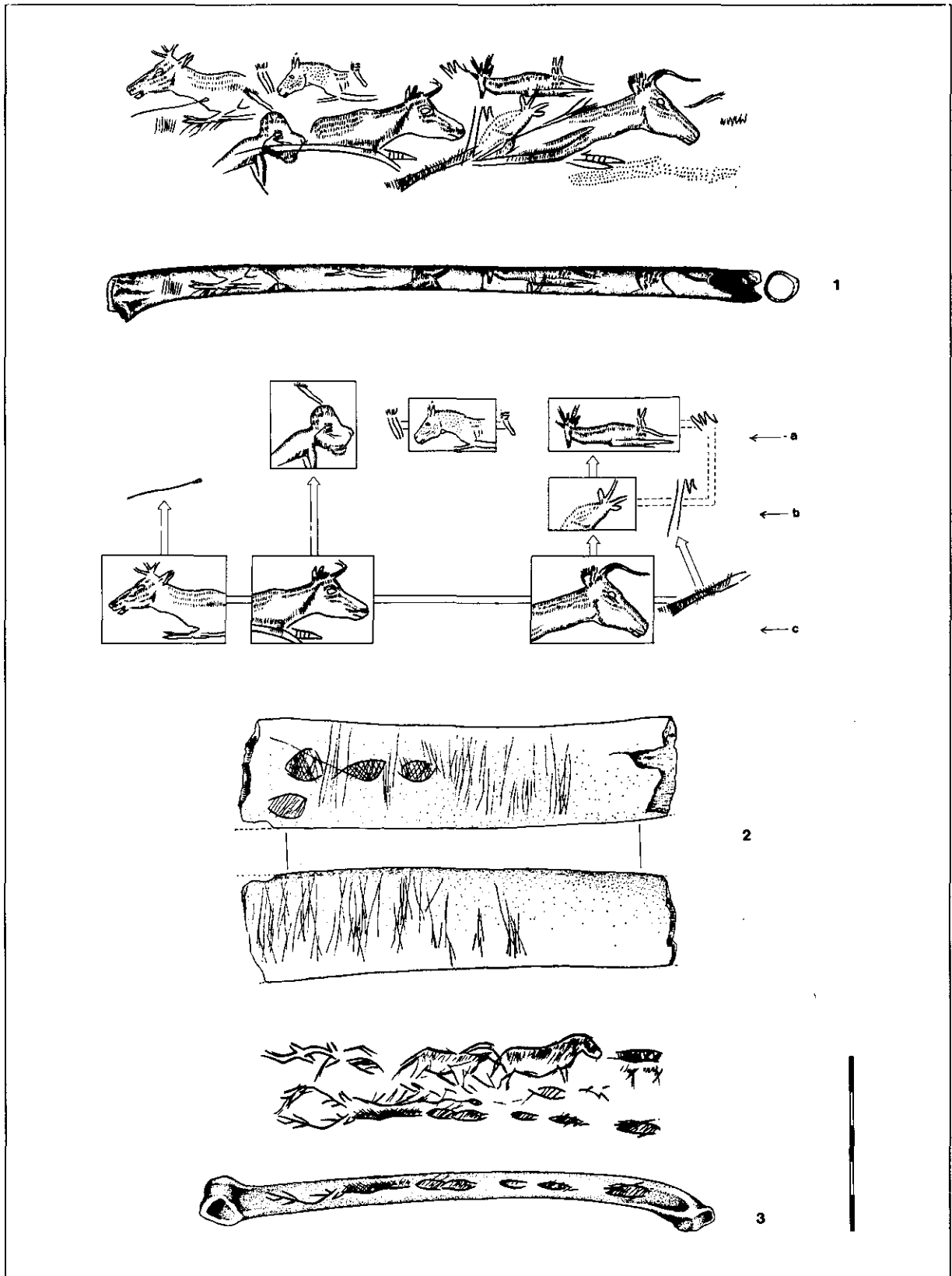


Figura 8.- Soportes óseos no acondicionados del Magdaleniense con combinaciones de temas. Tubo de Torre (1) con el orden de realización de sus figuras (a, b y c), costilla de Altamira (2) y tubo del Valle (3). Según I. Barandiarán 1984 (1) y 1973a (2 y 3).

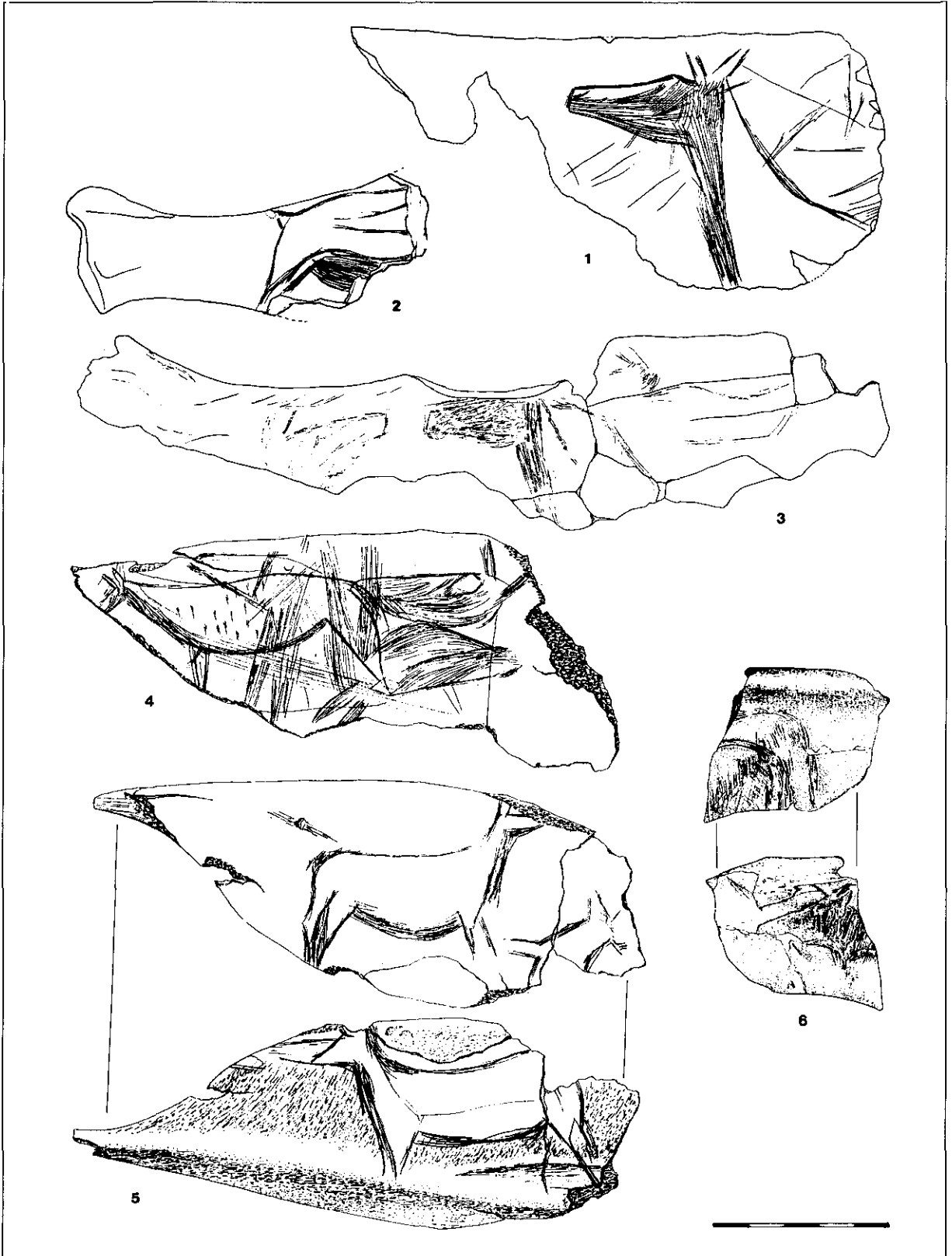


Figura 9.- Omóplatos con figuras de trazo estriado. Del Solutrense final de Altamira (1), del Magdaleniense inferior del Rascaño (2), El Cierro (3) y El Castillo (4 y 5), y del Magdaleniense medio de La Viña (6). Según I. Barandiarán 1973a (1), I. Barandiarán y J. González Echegaray 1979 (2), A. Gómez Fuentes y J. Bécarea 1979 (3), M. Almagro 1976 (4 y 5) y J. Fortea y otros 1990 (6).

294), M.S. Corchón (1986: 134-135), P. Utrilla (1990: 92) y C. González Sáinz (1992: 8-10). La aceptación de ese paralelismo se ciñe a no muchos signos de lo mobiliario (El Cierro, El Juyo, Altamira y Ermitia) cuya forma alargada cerrada y/o con 'techo' a vertientes, y con separaciones internas, se parece a la de algunos de lo parietal (Altamira, El Castillo, La Pasiega, etc.).

Resultan evidentes las semejanzas entre representaciones muebles y rupestres de cabezas esquematizadas de frente; las han expuesto, entre otros, I. Barandiarán (1973a: 277 y 280), C. González Sáinz y otros (1985: 158), M.S. Corchón (1986: 132), P. Utrilla (1990: 95) y C. González Sáinz (1992: 15-18). En lo mueble cantábrico abunda ese esquema de cabeza de cabra (bastantes en El Pendo y otras en El Cueto de la Mina, Morín, Urtiaga, Torre y Abauntz; más algunas de cérvido en El Pendo, El Valle y La Chora y una de équido en Las Caldas) (**Figura 10**); debiéndose recordar casos parietales de Ekain y del Otero (estudiado por C. González Sáinz y otros en 1985). Como antes se señaló, la situación estratigráfica de esas piezas mobiliarias y un par de dataciones C14 por AMS (en ejemplares del Pendo) concretan su cronología entre el Magdaleniense medio y el final.

Recursos similares para detallar las figuras animales (recordadas en Barandiarán 1973b) y otras formalizaciones de la composición iconográfica se utilizan en ambas modalidades del arte paleolítico occidental.

4. LAS RELACIONES ENTRE LOS AUTORES Y LOS CENTROS DE PRODUCCIÓN

En el arte mobiliario europeo hay algunas estructuras iconográficas que parecen propias de algunos ámbitos temporales o geográficos muy precisos. La similitud de varias obras concretas (en cuanto a tratamiento técnico, temas, composición y recursos) puede producirse a varias escalas: en el interior del mismo yacimiento (documentos del mismo horizonte cultural o que ofrecen constantes en la diacronía de su depósito), entre los procedentes de yacimientos próximos del mismo territorio o entre los de sitios más apartados. Cuando esas semejanzas se dan a larga distancia, se suponen relaciones entre las pretendidas 'áreas genéticas' y los puntos más alejados de su inmediata 'zona de influencia' o un conocimiento recíproco directo entre sus gentes.

Esas convergencias temáticas o formales son

justificadas con diversos argumentos: procesos generales de evolución o situaciones de convergencia cultural, la comunidad de creencias o mitogramas compartidos en extensos territorios o el efectivo desplazamiento a distancia de las obras muebles, de los autores o de los grupos.

Los que han estudiado el arte del Sudoeste europeo han aludido a esos paralelos a larga distancia, entre evidencias de sus 'centros' más significados de Dordogne, Pirineos y región cantábrica: así se ha referido A. Leroi-Gorhan (1976: 27-29) a la 'escena' con dos bisontes, en variantes de Tito Bustillo y de sitios del Pirineo y Aquitania, o a la combinación espátula-pezuña, con un caso del Pendo y otros de Dordogne. También se han definido relaciones intraterritoriales en el seno de la región cantábrica por las semejanzas advertidas entre obras concretas.

Avanzando los 70 y en parte por el interés hacia los factores socio-espaciales que conformarían el hecho arqueológico, se ha reflexionado (Conkey 1975, 1977a y 1980, Sieveking 1976 o Bahn 1982) sobre los paralelos de algunas obras mobiliarias de Cantabria en su contexto territorial o con respecto al pirenaico. Conviene puntualizar la entidad de esos correlatos y discutir su significado pues algunas valoraciones sobre supuestos prototipos y variantes trabajaron sobre documentos no bien revisados o de discutida significación, acogieron interpretaciones tópicas o utilizaron modelos de asentamiento y contactos intergrupales que otros autores no han considerado pertinentes.

Algunas obras muebles parecen expresar lo propio de un yacimiento, justificable (en una valoración muy simple de relaciones intraterritoriales) por una autoría compartida, como obra de una misma 'mano' o de los integrantes de una 'escuela' determinada. Así se aprecian otros tantos estilos propios del correspondiente yacimiento en placas de piedra de la Paloma, piezas de asta y hueso del Pendo y bastones del Cueto de la Mina, en algunos signos de Altamira o en los conjuntos mobiliarios (tan variados, complejos y distintos a lo común al resto del inventario cantábrico) de La Viña, Las Caldas y Tito Bustillo.

En otros casos los correlatos se encuentran entre piezas de yacimientos próximos. Cuando la semejanza afecta a los signos más simples, a convenciones formales o a la preferencia por unos temas es cómodo el recurso a argumentos de convergencia cultural o de dinámica evolutiva paralela. De más difícil explicación son otros paralelos fuertes (por ser más los elementos que en ellos se asemejan): a los casos referidos hace algún tiempo de omóplatos grabados con trazo múltiple en Altamira y El Castillo (Cartailhac y Breuil 1906: 274) o entre bastones del Valle y del

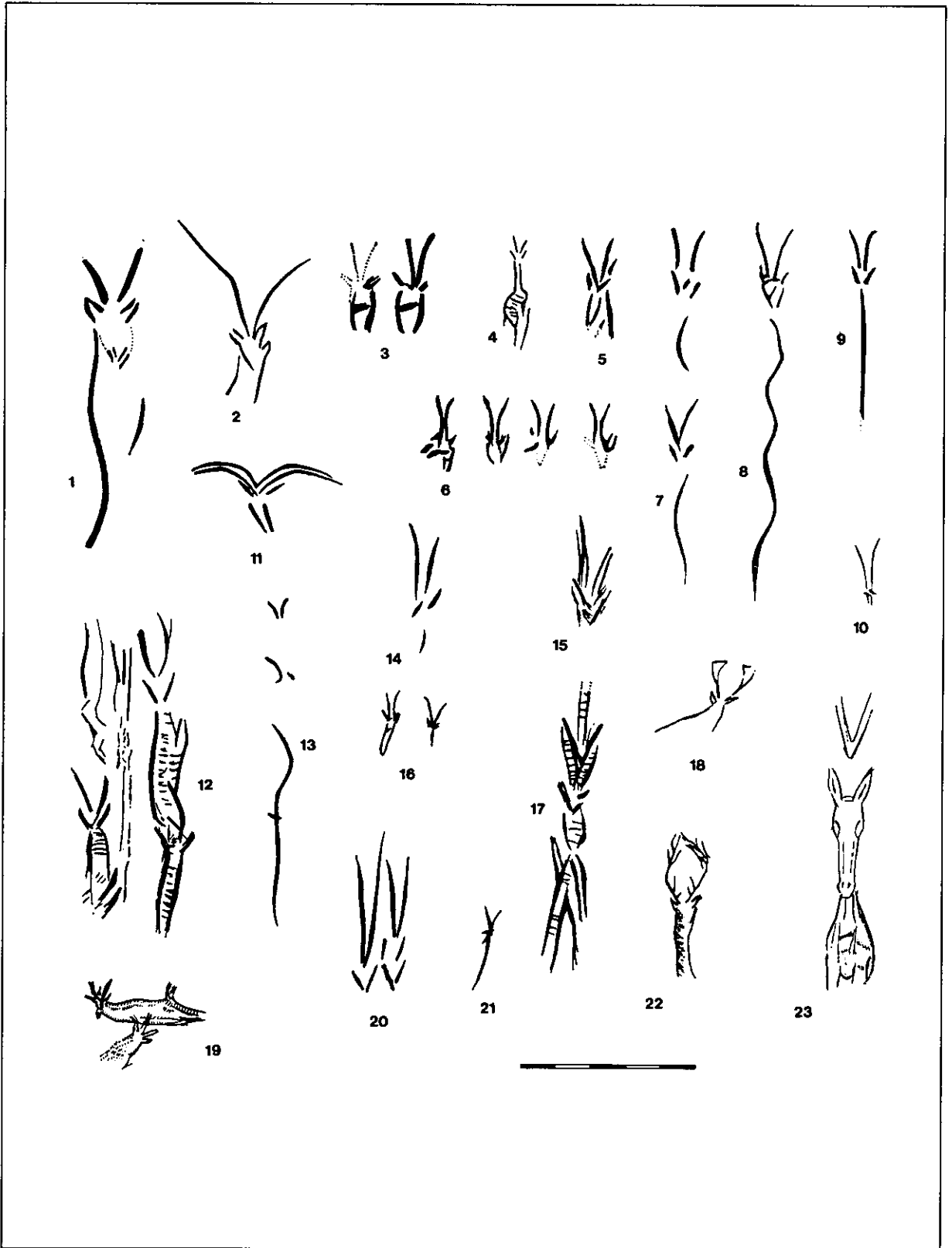


Figura 10.- Representaciones frontales de figuras. Del Pendo (1, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 13, 15 y 18), Urtiaga (2), La Paloma (5 y 14), Aitzbitarte IV (10), Morín (11), Tito Bustillo (12), El Cueto de la Mina (16 y 20), El Valle (17 y 22), Torre (19), Sofoxó (21) y Las Caldas (23) representando un caballo (23), ciervos (18 y 22) y cabras (el resto). Según A. Moure 1975 (12), M.S. Corchón 1990a (23) e I. Barandiarán 1973a (el resto).

Pendo (Obermaier 1932: 12) se suman ahora los de C. González Sáinz (1982) sobre una decoración muy peculiar de colgantes del Magdaleniense terminal o los de M.A. García Guinea (1986) entre bastones del Castillo y Cualventi con figuras de ciervos.

A escala interterritorial hay correlatos significativos entre obras del arte mobiliario de la región cantábrica y otras de la vertiente septentrional del Pirineo o, incluso, de Dordogne.

Varios autores han advertido el parecido de figuras grabadas en tres piezas del Magdaleniense avanzado, dos del Pirineo (un trozo de espátula o bramadera de Lortet y un alisador o compresor de asta del Mas d'Azil (Piette 1907: láms. XLII y XCVI) y una de Cantabria (dos trozos de una bramadera del Pendo (Barandiarán 1973a: 187-189). Su proximidad fue señalada por P. Graziosi (1956: 101), aportando otras reflexiones I. Barandiarán (1971a: 10-16), A.G. Sieveking (1978: 61-64), P.G. Bahn (1982: 257), M. S. Corchón (1986: 424) o P.G. Bahn y J. Vertut (1988: 120). Pese a la discutible interpretación de la 'escena' que ahí se habría representado, se reconocería entre esos materiales alguna apariencia de correlato formal pues se presentan en los trozos conservados (ciertamente, parte menor) de Lortet y El Pendo y en el completo del Mas d'Azil dos figuras que parecen integrarse en una acción: un supuesto agresor, como cabeza mayor de carnívoro (no parece serlo el del Mas d'Azil y habrá que decidir la entidad del del Pendo) de perfil, y un amenazado, en la figura menor de un cérvido en posición frontal, que se encuentra delante de aquella cabeza amenazante. Han sido acogidos con opiniones demasiado decididas como "prácticamente idénticos... cual si fueran la obra del mismo artista o al menos copias unos de otros" (Graziosi 1956: 101), "diferentes versiones de una posible escena... copias que son casi siempre recreaciones de una idea de base más que réplicas exactas" (Sieveking 1978: 61), relatando una 'escena' o 'motivo' de la mitografía del Magdaleniense, la del 'lobo y el ciervo' (según expresión de Sieveking y Bahn): no las compartimos y hemos de discutir las en otra ocasión.

M.W. Conkey propuso en 1980 (a partir de su revisión, en 1975 y 1977a, de los motivos no figurativos grabados sobre soportes óseos en varios sitios magdalenienses de Cantabria y Asturias) que Altamira y El Cueto de la Mina habrían sido puntos focales del Paleolítico Superior regional, (aggregation-sites) de los modelos de la Arqueología social. Los caracteres de su grafismo (con gran diversidad de diseños y considerados prototípicos algunos de ellos) apoyarían el reconocimiento de ambos lugares como puntos de reunión -de encuentro y redistribución- de

los grupos que explotaban los territorios próximos y como factores decisivos de transmisión e intercambio de experiencias, recursos, relatos, opiniones y gustos. La hipótesis ha sido acogida desigualmente: unos la han asumido sin crítica; otros han mostrado la insuficiencia de la documentación empleada o la discutible validez de los patrones aducidos y la misma Conkey (1990: 169) ha reconocido su actual escepticismo hacia sus propias conclusiones, admitiendo la mala calidad de los datos manejados, la dudosa contemporaneidad de los efectivos comparados y la falta de desarrollo del modelo social pertinente. Por el éxito que parece estar teniendo la reciente obra de síntesis de C. Gamble (1986), se ha de corregir la ingenua acogida que aquí se hace de aquella propuesta aduciendo su apoyo en un abultado efectivo de datos: ya que el apabullante conjunto de cerca de 1200 "varillas de asta decorada" que refiere Gamble (1986: 340-342) (o sea las "engraved antler rods" del original inglés: error agravado en la pésima versión castellana (Gamble 1990: 369) como "bastones grabados en asta") debe quedar reducido a apenas su décima parte pues, tal como aclaró Conkey (1977a: 2 y 3), del lote inicial disponible en Cantabria y Asturias de unas 3000 piezas (elaboradas y no; decoradas y no; de hueso y de asta) sólo ofrecían decoraciones poco más de 1200 (utensilios y fragmentos no elaborados; de hueso y de asta), de los que "un número muy significativo no se incluyó en el análisis por problemas de procedencia o del tamaño de la muestra", quedando al fin medio millar largo de piezas (exactamente 571, de hueso y de asta) y optándose por un trabajo a fondo con los lotes "más representativos" de 5 sitios (¡que suman apenas 152 utensilios de hueso y asta!): los de Altamira, El Juyo y El Cierro, que habrían servido como modelos del efectivo del Magdaleniense inferior cantábrico, y los de La Paloma y El Cueto de la Mina, con los que se intentó caracterizar (con tanta ligereza, desde luego) lapso tan extendido y de entidad diferenciada como el que cubre el conjunto del Magdaleniense con arpones (medio+superior+final).

Se aprecia la convergencia formal entre obras muebles del Magdaleniense medio de Asturias y otras de yacimientos muy alejados. Al estilo de las varillas de esa época de Isturitz se han atribuido fragmentos de dos piezas de nivel revuelto de Oscura (Pérez 1977: 194 y Pérez 1982) que se han comparado (acaso excesivamente) con las de surcos muy profundos de curso curvilíneo; hay piezas del Magdaleniense inferior o medio de Abauntz (comunicación personal de P. Utrilla) y de Las Caldas (Corchón 1990: 38) parecidas a las que en Isturitz desarrollan sobre sus dorsos temas longitudinales de cierta complejidad. También se ha anotado (Forkea 1983) el co-

rrelato de tres contornos recortados de La Viña con conocidos ejemplares pirenaicos (de Isturitz, Mas d'Azil o Labastide) y la evidente proximidad formal entre rodets de Llonín y La Viña con los tipos de contorno dentado de ese mismo territorio (de Bruniquel y Mas d'Azil).

No es sencillo explicarse las causas o el sentido cultural de las semejanzas y el vehículo de su difusión. A.G. Sieveking (1978: 61) ha sugerido que la convergencia se habría producido como efecto de relaciones interterritoriales favorecidas por algún tipo de común estructura social, familiar o tribal; P.G. Bahn (1982: 262-265) reconoce, con razón, nuestro mal conocimiento de la estructura social de aquellas poblaciones, de la movilidad de los grupos y de la difusión de sus obras, ideas e influencias.

Admitida la existencia en el Paleolítico Superior de movimientos de migración estacional motivados por estrategias de subsistencia y aprovisionamiento no siempre bien apreciadas, parece evidente que esos flujos de convergencia y dispersión de los grupos humanos fueron factores esenciales de comunicación cultural. Más aún, los paralelos entre el repertorio de arte portátil de La Viña y piezas de la vertiente norte del Pirineo hacen suponer a J. Fortea (1990: 62-65) la existencia de algún tipo de mecanismo de difusión, diverso de la mera convergencia o de la pasiva recepción en esta zona de Asturias de elementos foráneos. Según él, bastantes de las obras muebles de La Viña y Las Caldas se explicarían admitiendo la existencia de "un modelo de poblamiento en el que las relaciones a larga distancia y la consiguiente difusión cultural debieron jugar un papel importante, indudablemente no el único, porque tampoco sería sensato entender las cosas en términos de una pasiva recepción" (Fortea 1989: 431).

5. CONCLUSIÓN

El arte mobiliario del Paleolítico Superior de la región cantábrica presenta caracteres comunes al de todo el extenso ámbito del Sudoeste europeo (enlazando, sin solución de continuidad, con los territorios de la vertiente septentrional del Pirineo y de Aquitania) y también peculiaridades cuyas causas funcionales o sociales no hemos logrado explicar.

El desarrollo experimentado en estos dos decenios últimos por la Prehistoria regional en técnicas de recuperación e interpretación de los datos en la excavación de los yacimientos no ha sido acompañado, en lo que respecta al estudio del arte rupestre o mobiliario, por la aplicación de una analítica suficiente ni de hipótesis o interpretaciones realmente innovadoras.

A los veinte años de nuestra síntesis anterior, el arte mobiliario cantábrico ha aumentado, desde luego, el número de sus evidencias, pero carece de respuesta (y parece que no se ha intentado buscarla eficazmente) a la mayoría de las cuestiones entonces pendientes. Las prometedoras perspectivas abiertas en los 80 (por ejemplo, de dataciones sistemáticas C14 por AMS o de nuevas técnicas de lectura de los trazos) apenas han sido explotadas. Tampoco han sido abordados a fondo ni en su conjunto aspectos muy importantes del arte mobiliario regional: como su tratamiento (técnico y formal), su articulación con las otras manifestaciones de la cultura del Paleolítico Superior o las relaciones que sugieren sus aparentes correlatos en la secuencia de cada yacimiento o entre sitios más alejados. Se han aportado, desde luego, sugerencias de gran interés a partir de la presentación de algún lote concreto, pero apenas han sido contrastadas a un nivel más amplio ni agotada su argumentación.

El ritmo actual de la Investigación, con bastantes excavaciones en curso, aporta continuamente materiales de interés. Nuevos sistemas de análisis deben ser aplicados sistemáticamente en un futuro muy próximo para ir aclarando la lectura de los datos y su interpretación. Pero tememos que su puesta en juego no sea nada fácil; bien porque la Administración reoriente los imprescindibles presupuestos y apoyo que hasta ahora viene proporcionando hacia otros intereses de rentabilidad inmediata (p.e. de promoción cultural, turística o política, de 'marketing' o de arqueología 'de intervención') o porque los responsables de la llamada política científica de la Universidad se dediquen a promover únicamente los proyectos de investigación aplicada o desarrollista (I+D).

Universidad del País Vasco, 15 febrero 1994.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALDE DEL RÍO, H. (1906): *Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas de la provincia de Santander: Altamira, Covalanas, Hornos de la Peña, Castillo*. Imprenta de Blanchard y Arce, Santander.
- ALMAGRO, M. (1973): El "bastón de mando" de la cueva de Camargo (Santander). *Revista de la Universidad Complutense de Madrid* 86: 7-19.
- ALMAGRO, M. (1976): Los omóplatos decorados de la cueva de "El Castillo". *Puente Viesgo (Santander). Trabajos de Prehistoria* 33: 9-112.
- ALMAGRO, M. (1981): Los grabados de trazo múltiple en el arte cuaternario español. *Altamira Symposium*: 27-70.
- ALONSO SILIÓ, R. (1986): El modelado interior de los grabados rupestres paleolíticos del Norte de la Península. En *Estudio de Arte Paleolítico*: 133-264 (Monografía nº 15 del Centro de Investigación y Museo de Altamira), Madrid.
- ALTUNA, J.; APELLÁNIZ, J.M. (1978): *Las figuras rupestres de la cueva de Ekain (Deva)*. Munibe 30/1-3. San Sebastián.
- ALTUNA, J.; STRAUS, L.G. (1976): The Solutrean of Altamira. The Artifactual and Faunal evidence. *Zephyrus* 26-27: 175-182.
- APELLÁNIZ, J.M. (1982): *El arte prehistórico del País Vasco y sus vecinos*. Desclée de Brouwer, Bilbao.
- APELLÁNIZ, J.M. (1986): Análisis de la variación formal y la autoría en la iconografía mueble del Magdaleniense antiguo de Bolinkoba (Vizcaya). *Munibe* 38: 39-59.
- APELLÁNIZ, J.M. (1991): *Modelo de Análisis de la Autoría en el Arte Figurativo del Paleolítico*. Cuadernos de Arqueología de Deusto nº 13, Bilbao.
- AURA, J.E. (1986): Algunos objetos de la cueva del Pendo depositados en Valencia. *Trabajos de Prehistoria* 43: 187-194.
- BAHN, P.G. (1982): Inter-site and inter-regional links during the Upper Paleolithic; the Pyrenean evidence. *Oxford Journal of Archaeology* 1.3: 247-268.
- BAHN, P.G.; VERTUT, J. (1988): *Images of the Ice Age*. Windward, London.
- BALDEÓN, A. (1985): Estudio de las industrias lítica y ósea de Erralla. En *Cazadores magdalenienses de Erralla (Cestona, País Vasco)* (por J. Altuna, A. Baldeón y K. Mariezkurrena), *Munibe* 37: 123-185.
- BARANDIARÁN, J.M. DE (1950): Bolinkoba y otros yacimientos paleolíticos en la sierra de Amboto. *Cuadernos de Historia Primitiva* V.2: 73-112.
- BARANDIARÁN, J.M. DE (1978): *Obras completas. Tomo XII. Vasconia Antigua. Tras las huellas del Hombre (VI)*. Ed. La Gran Enciclopedia vasca, Bilbao.
- BARANDIARÁN, J.M. DE; ALTUNA, J. (1977): Excavaciones en Ekain (memoria de las campañas 1969-1975). *Munibe* 29: 3-58.
- BARANDIARÁN, I. (1966): Arte paleolítico en las provincias vascongadas. *Problemas de la Prehistoria y de la Etnología Vasca. IV Symposium de Prehistoria Peninsular*: 33-79.
- BARANDIARÁN, I. (1967): *El Paleomesolítico del Pirineo Occidental. Bases para la sistematización tipológica del instrumental óseo paleolítico*. Monografías Arqueológicas 3, Zaragoza.
- BARANDIARÁN, I. (1969): Representaciones de renos en el arte paleolítico español. *Pyrenae* 5: 1-33.
- BARANDIARÁN, I. (1971a): "Bramaderas" en el Paleolítico superior peninsular. *Pyrenae* 7: 7-18.
- BARANDIARÁN, I. (1971b): Hueso con grabados paleolíticos en Torre (Oyarzun, Guipúzcoa). *Munibe* 23: 37-69.
- BARANDIARÁN, I. (1971c): La Cueva de la Paloma (Asturias). *Munibe* 23: 255-283.
- BARANDIARÁN, I. (1973a): *Arte mueble del Paleolítico cantábrico*. Monografías Arqueológicas nº 14, Zaragoza.
- BARANDIARÁN, I. (1973b): Algunas convenciones de representación en las figuras animales del arte paleolítico. *Santander Symposium*: 345-381. Ministerio de Cultura, Madrid.
- BARANDIARÁN, I. (1976a): El arte mobiliario cantábrico. En *La Prehistoria en la Cornisa cantábrica* (ed. García Guinea, M. A.): 123-174. Institución Cultural de Cantabria, Santander.
- BARANDIARÁN, I. (1976b): Arpones decorados del Paleolítico de Santander. Algunas reflexiones. *XL Aniversario del Centro de Estudios Montañeses* 3: 415-433.
- BARANDIARÁN, I. (1981): Industria ósea. En *El Paleolítico superior de la cueva del Rascaño (Santander)* (J. González Echegaray e I. Barandiarán, eds.): 95-164. Centro de Investigación y Museo de Altamira, Monografía 3. Santander.
- BARANDIARÁN, I. (1984): Utilización del espacio y proceso gráfico en el arte mueble paleolítico. En *Scripta Praehistorica F. Jorda Oblata*: 113-161. Acta Salmanticensis, Salamanca.
- BARANDIARÁN, I. (1985): Dos retocadores de piedra en el Magdaleniense vizcaino. *Symbolae Lvdivi-*

- co *Mitxelena septuagenario oblatae*: 1505-1521. Universidad del País Vasco, Vitoria.
- BARANDIARÁN, I. (1988): Datation C14 de l'art mobilier magdalénien cantabrique. *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège* 43: 63-84.
- BARANDIARÁN, I. (1989a): El Magdaleniense en Asturias, Cantabria y País Vasco: constantes y variabilidad del arte portátil. En *Le Magdalénien en Europe. Actes du Colloque de Mayence 1987*. ERAUL 38: 379-396.
- BARANDIARÁN, I. (1989b): Precisión cronológica del Magdaleniense del Pendo. En *Cien años después de Sautuola. Estudios en homenaje a Marcelino Sanz de Sautuola en el Centenario de su muerte* (M. González Morales, ed.): 97-114.
- BARANDIARÁN, I.; GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. (1979): Arte mueble de la cueva del Rascaño (Santander). Campaña 1974. *Quartär* 29-30: 123-132.
- BAULOIS, A. (1980): *Les sagaies décorées du Paléolithique supérieur dans la zone Franco-Cantabrique*. Thèse de Doctorat. Université de Liège.
- BERNALDO DE QUIRÓS, F.; GUTIÉRREZ, C.; HERAS, C.; LA GUERA, M.A.; PELAYO, M.; PUMAREJO, P.; UZQUIANO, P. (1988): Nouvelles données sur la transition Magdalénien supérieur-Azilien. La grotte de "La Pila" (Cantabria, Espagne). *Colloque de Chancelade*, 10-15 oct. 1988: 259-269.
- BREUIL, H. (1952): *Four Hundred Centuries of Cave Art*. Centre de Documentation et d'Etudes Préhistoriques, Montignac.
- BREUIL, H.; OBERMAIER, H. (1912): Les premiers travaux de l'Institut de Paléontologie Humaine. *L'Anthropologie* 23: 1-27.
- BREUIL, H.; OBERMAIER, H. (1935): *The Cave of Altamira at Santillana del Mar (Spain)*. Tipografía de Archivos, Madrid.
- CABRERA, V. (1978): Pieza inédita del arte mueble de la cueva del Castillo (Puente Viesgo, Santander). *Trabajos de Prehistoria* 35: 403-406.
- CARBALLO, J.; LARÍN, B. (1933): *Exploración en la Gruta de "El Pendo" (Santander)*. Memoria nº 123 de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, Madrid.
- CARTAILHAC, E.; BREUIL, H. (1906): *La Caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*. Peintures et Gravures Murales des Cavernes Paléolithiques, Monaco.
- CHAPA, T.; MARTÍNEZ NAVARRETE, M.I. (1977): Pieza inédita del arte mueble asturiano. *XIV Congreso Nacional de Arqueología*. Vitoria 1975: 165-174.
- CHOLLOT-VARAGNAC, M. (1980): *Les origines du graphisme symbolique. Essai d'analyse des écritures primitives en Préhistoire*. Editions de la Fondation Singer-Polignac, Paris.
- CONKEY, M.W. (1975): The Structure of Paleolithic Design: A Preliminary Study of the Nature of Variability among Engraved Bones. Comunicación al 74th Annual Meeting of the American Anthropological Association. San Francisco 1975.
- CONKEY, M.W. (1977a): *An Analysis of Design Structure: Variability among Magdalenian engraved bones from Northcoastal Spain*. Abstract Ph. D. dissertation; Department of Anthropology, Univ. of Chicago.
- CONKEY, M.W. (1977b): Context, Structure and Efficacy in Paleolithic Art and Design. Comunicación a *Fundamentals of Symbolism. Burg Wartenstein Symposium nº 74*. Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, New York.
- CONKEY, M.W. (1980): The Identification of Prehistoric Hunter-Gatherer Aggregation Sites; the case of Altamira. *Current Anthropology* 21: 609-630.
- CONKEY, M.W. (1990): L'art mobilier et l'établissement de géographies sociales. En *L'art des objets au Paléolithique. Tome 2. L'art mobilier et son contexte*: 163-172. Actes des colloques de la Direction du Patrimoine, Paris.
- CORCHÓN, M.S. (1971a): *Notas en torno al arte mueble asturiano*. Colección Opera Minora nº 2. Universidad de Salamanca.
- CORCHÓN, M.S. (1971b): *El Solutrense en Santander*. Institución Cultural de Cantabria, Santander.
- CORCHÓN, M.S. (1981): *El arte mueble paleolítico de la región cantábrica*. Ediciones de la Universidad de Salamanca, Serie Resúmenes de Tesis Doctorales.
- CORCHÓN, M.S. (1986): *El arte mueble paleolítico cantábrico; contexto y análisis interno*. Centro de Investigación y Museo de Altamira, Memoria 16. Madrid.
- CORCHÓN, M.S. (1987): Los relieves en el arte mueble paleolítico cantábrico. *Ars Praehistorica* 5-6: 31-48.
- CORCHÓN, M.S. (1990a): La cueva de Las Caldas (Priorio, Oviedo). Investigaciones efectuadas entre 1980 y 1986. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1983-86*: 37-53.
- CORCHÓN, M.S. (1990b): Iconografía de las representaciones antropomórficas paleolíticas: a propósito de la "Venus" magdaleniense de Las Caldas (Asturias). *Zephyrus* 43: 17-37.
- CORCHÓN, M.S. (1992): La cueva de Las Caldas (Priorio, Oviedo). II. Investigaciones efectuadas entre 1987 y 1990. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1987-90*: 33-47.
- CORCHÓN, M.S.; HOYOS, M. Y OTROS (1981): *La Cueva de Las Caldas (San Juan de Priorio, Oviedo)*. Excavaciones Arqueológicas en España nº 116.

Madrid.

- DELPORTE, H. (1975): Les œuvres d'art magdalénienne de la Grotte de la Vache (Ariège). *Revue du Louvre* 25.2: 112-130.
- DELPORTE, H. (1981): Note sur la structuration et la signification de l'art paléolithique mobilier. *Altamira Symposium*: 189-195. Ministerio de Cultura, Madrid.
- DELPORTE, H.; MONS, L. (1977): Principes d'une étude des supports osseux de l'art paléolithique mobilier. *Méthodologie appliquée à l'étude de l'os préhistorique*: 69-76. Sénanque.
- FORTEA, J. (1983): Perfiles recortados del Nalón medio (Asturias). *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch* 1: 343-353.
- FORTEA, J. (1989): El Magdaleniense medio en Asturias, Cantabria y País Vasco. En *Le Magdalénien en Europe. Actes du Colloque de Mayence 1987*. ERAUL 38: 419-437.
- FORTEA, J. (1990): Abrigo de La Viña. Informe de las campañas 1980-86. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1983-86*: 55-68.
- FORTEA, J. (1992): Abrigo de La Viña. Informe de las campañas 1987 a 1990. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1987-90*: 19-28.
- FORTEA, J.; CORCHÓN, M.S.; GONZÁLEZ MORALES, M.; RODRÍGUEZ ASENSIO, A.; HOYOS, M.; LAVILLE, H.; DUPRÉ, M.; FERNÁNDEZ TRESGUERRAS, J. (1990): Travaux récents dans les vallées du Nalon et du Sella (Asturies). En *L'art des objets au Paléolithique. Tome 1. L'art mobilier et son contexte*: 219-244. Actes des colloques de la Direction du Patrimoine, Paris.
- FORTEA, J.; RASILLA, M.DE LA; RODRÍGUEZ, V. (1992): La cueva de Llonín (Llonín, Peñamellera Alta). Campañas de 1987 a 1990. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1987-90*: 9-18.
- FREEMAN, L.G.; GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. (1982): Magdalenian mobile art from El Juyo (Cantabria). *Ars Praehistorica* 1: 161-167.
- FRITZ, 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). *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 90: 411-425.
- GAMBLE, C. (1986): *The Palaeolithic settlement of Europe*. Cambridge University Press, Cambridge.
- GAMBLE, C. (1990): *El poblamiento paleolítico de Europa*. Editorial Crítica, Barcelona.
- GARCÍA GUINEA, M.A. (1975): *Primeros sondeos estratigráficos en la cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias)*. Excavaciones de 1970. Publicaciones del Patronato de las Cuevas Prehistóricas de la Provincia de Santander XII, Santander.
- GARCÍA GUINEA, M.A. (1986): *Los bastones magdalenienses en Cantabria. El hallazgo de Cualventi (Oreña)*. UNED de Cantabria, Lección inaugural curso 1986-87, Santander.
- GÓMEZ FUENTES, A.; BÉCARES, J. (1979): Un hueso grabado de la cueva de "El Cierro" (Ribadesella, Asturias). *XV Congreso Nacional de Arqueología*. Lugo 1977: 84-90.
- GÓMEZ TABANERA, J.M. (1980): *La caza en la Prehistoria (Asturias, Cantabria, Euskal-Herria)*. Ediciones Istmo, Madrid.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, J.; FREEMAN, L.G. Y OTROS (1977): *Cueva Morín: excavaciones 1966-1968*. Publicaciones del Patronato de las Cuevas Prehistóricas de la Provincia de Santander VI, Santander.
- GONZÁLEZ GANDUL, E. (1986): *Bases para el estudio de los temas, técnicas y soportes en el arte mueble figurativo paleolítico de la Cornisa cantábrica*. Memoria de Licenciatura, Universidad del País Vasco, Vitoria.
- GONZÁLEZ MORALES, M.R. (1983): Fragmento de placa ósea decorada del Magdaleniense Final de la Cueva de la Riera (Asturias). *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch* 1: 355-361.
- GONZÁLEZ MORALES, M.R. (1986): La Riera bone and antler artifact assemblages. En *La Riera cave. Stone age hunter-gatherer adaptations in Northern Spain* (por L.G. Straus y G.A. Clark): 209-218 y 385-419. Arizona State University. Anthropological Research Papers 36.
- GONZÁLEZ MORALES, M.R. (1990): El abrigo de Entre-foces (1980-1983). *Excavaciones arqueológicas en Asturias 1983-86*: 29-36.
- GONZÁLEZ SÁINZ, C. (1982): Un colgante decorado de cueva Morín (Santander). Reflexiones sobre un tema decorativo de finales del Paleolítico superior. *Ars Praehistorica* 1: 151-159.
- GONZÁLEZ SÁINZ, C. (1992): Algunos paralelos entre el arte mobiliario y el rupestre. Una revisión crítica. En *Repensar Altamira* (M. Fernández Miranda, dir.). U.I.M.P., Santander.
- GONZÁLEZ SÁINZ, C.; MUÑOZ, E.; SAN MIGUEL, C. (1985): Los grabados rupestres paleolíticos de la cueva del Otero (Secadura, Cantabria). *Sautuola* IV: 155-164.
- GRAZIOSI, P. (1956): *L'Arte dell'Antica Etá della Pietra*. Sansoni, Firenze.
- GUTIÉRREZ, C.; DE LAS HERAS, C.; BERNALDO DE QUIRÓS, F. (1987): Arte mueble figurativo de la cueva de la Pila (Cuchía, Cantabria). *Ars Praehistorica* 5-6: 221-234.
- JORDÁ, F. (1959a): El complejo cultural Solutrense-

- Magdalenense en la región cantábrica. *I Symposium de Prehistoria Peninsular*: 1-22. Pamplona.
- JORDÁ, F. (1959b): La decoración lineal del Magdaleniense III y algunos tectiformes rupestres del arte cantábrico. *Speleon* X: 107-114.
- JORDÁ, F. (1964): Sobre técnicas, temas y etapas del arte paleolítico de la región cantábrica. *Zephyrus* 15: 5-25.
- JORDÁ, F. (1968): Las representaciones rupestres de Altamira y su posible cronología. En *Altamira. Cuna del Arte Prehistórico* (ed. por Instituto Español de Antropología Aplicada, Madrid): 83-113.
- KÜHN, H. (1963): Die drei stufen der Kunst der Eiszeit. En *A Pedro Bosch Gimpera en el septuagésimo aniversario de su nacimiento*: 271-281, Universidad Autónoma de México.
- LEROI-GOURHAN, A. (1965): *Préhistoire de l'Art occidental*. Editions d'Art Lucien Mazenod, Paris.
- LEROI-GOURHAN, A. (1976): L'Art mobilier au Paléolithique supérieur et ses liaisons européennes. *Les courants stylistiques dans l'art mobilier au Paléolithique supérieur*. Colloque XIV. IX Congrès U.I.S.P.P. Nice: 25-35.
- LEROI-GOURHAN, A. (1980): Préhistoire. *Annuaire du Collège de France 1979-1980. Résumé des Cours et Travaux*: 513-520.
- MARSHACK, A. (1972): *The Roots of Civilisation. The cognitive beginnings of man's first art, symbol and notation*. Weidenfeld and Nicholson, London.
- MENÉNDEZ, M.; OLÁVARRI, E. (1983): Una pieza singular de arte mueble de la cueva del Buxu (Asturias). *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch* 1: 319-329.
- MENÉNDEZ, M. (1992): Excavaciones arqueológicas en la cueva del Buxu (Cardes, Cangas de Onís). *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1987-90*: 69-74.
- MENÉNDEZ, M.; MARTÍNEZ VILLA, A. (1992): Excavaciones arqueológicas en la cueva de La Güelga. Campañas de 1989-1990. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1987-90*: 75-80.
- MOURE, A. (1975): *Excavaciones en la cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias). Campañas de 1972 y 1974*. Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo.
- MOURE, A. (1982a): *Placas grabadas de la cueva de Tito Bustillo*. *Studia Archaeologica* n° 69, Valladolid.
- MOURE, A. (1982b): Espátula decorada procedente del Magdalenense de la cueva de Tito Bustillo. *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* 107: 667-681.
- MOURE, A. (1983): Escultura magdalenense descubierta en la cueva de Tito Bustillo. *Ars Praehistorica* 2: 169-176.
- MOURE, A. (1984): Representaciones femeninas en el arte mueble de la cueva de Tito Bustillo. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 2: 69-76.
- MOURE, A. (1985): Nouveautés dans l'art mobilier figuratif du Paléolithique cantabrique. *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège* 40: 99-129.
- MOURE, A. (1990a): La cueva Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias): el yacimiento paleolítico. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1983-86*: 107-127.
- MOURE, A. (1990b): Relations entre l'art rupestre et l'art mobilier paléolithiques dans la région cantabrique. En *L'art des objets au Paléolithique. Tome 1. L'art mobilier et son contexte*: 207-216. Actes des colloques de la Direction du Patrimoine, Paris.
- OSBERMAIER, H. (1925): *El Hombre fósil*. Memoria n° 9 de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Madrid.
- OSBERMAIER, H. (1932): Oeuvres d'art du Magdalénien final de la grotte du Pendo près Santander (Asturies, Espagne). *Préhistoire* 1: 9-18.
- PÉREZ, M. (1975): Algunas piezas inéditas de la Cueva de la Paloma. *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* 86: 731-754.
- PÉREZ, M. (1977): Presentación de algunos materiales procedentes de Cueva Oscura de Ania, Las Regueras (Asturias). *XIV Congreso Nacional de Arqueología*. Vitoria 1975: 179-196.
- PÉREZ, M. (1982): Las varillas semicilíndricas decoradas de cueva Oscura de Ania -Las Regueras (Oviedo). *Sautuola* III: 79-84.
- PÉREZ, M. (1992): Un hueso grabado de "Cueva Oscura de Ania" (Las Regueras, Asturias). *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos* 140: 625-650.
- PIETTE, E. (1907): *L'Art pendant l'Age du Renne*. Masson et Cie. Editeurs, Paris.
- RIPOLL, E. (1964): Problemas cronológicos del arte paleolítico. *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara*. Viking Fund Publications in Anthropology 39: 83-100.
- SAN JUAN, C. (1983): Un grabado inédito sobre un disco de ocre de la cueva de la Chora (Cantabria). *Ars Praehistorica* 2: 177-180.
- SAUVET, G. (1990): Les signes dans l'art mobilier. En *L'art des objets au Paléolithique. Tome 2. L'art mobilier et son contexte*: 83-99. Actes des colloques de la Direction du Patrimoine, Paris.
- SIEVEKING, A.G. (1976): Settlement patterns of the later Magdalenian in the central Pyrenees. En *Pro-*

- blems in Economic and Social Archaeology* (G. de G. Sieveking, I.H. Longworth y K.E. Wilson, eds.): 583-603. Duckworth, London.
- SIEVEKING, A.G. (1978): La significación de las distribuciones en el arte paleolítico. *Trabajos de Prehistoria* 35: 61-80.
- SIEVEKING, A.G. (1987): *Engraved Magdalenian Plaquettes. A regional and stylistic analysis of stone, bone and antler plaquettes from Upper Palaeolithic sites in France and Cantabrian Spain*. B.A.R. International Series 369, Oxford.
- TORBRÜGGE, W. (1968): *Prehistoric European Art*. Harry N. Abrams Inc., New York-London.
- UTRILLA, P. (1976): Dos motivos decorativos frecuentes en el Magdaleniense inicial cantábrico. *XL Aniversario del Centro de Estudios Montañeses* 3: 385-397.
- UTRILLA, P. (1979): Acerca de la posición estratigráfica de los cérvidos y otros animales de trazo múltiple en el Paleolítico superior español. *Caesaraugusta* 49-50: 65-72.
- UTRILLA, P. (1990): Bases objectives de la chronologie de l'art mobilier paléolithique sur la côte cantabrique. En *L'art des objets au Paléolithique. Tome 1. L'art mobilier et son contexte*: 87-99. Actes des colloques de la Direction du Patrimoine, Paris.
- VALLADAS, H.; CACHIER, H.; MAURICE, P.; BERNALDO DE QUIRÓS, F.; CLOTTES, J.; CABRERA, V.; UZQUIANO, P.; ARNOLD, M. (1992): Direct radiocarbon dates for prehistoric paintings at the Altamira, El Castillo and Niaux caves. *Nature* 357/7 may 1992: 68-70.
- VEGA DEL SELLA, C.DE LA (1930): *Las Cuevas de La Riera y Balmori (Asturias)*. Memoria nº 38 de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Madrid.

