2010

Anejo • 11

Kobie

UNA NUEVA VISITA A SANTIMAMIÑE

PRECISIONES EN EL CONOCIMIENTO DEL CONJUNTO PARIETAL PALEOLÍTICO.

BFA DFB
Bizkaiko Foru Aldundia
Diputación Foral de Bizkaia

KOBIE®

UNA NUEVA VISITA A SANTIMAMIÑE

PRECISIONES EN EL CONOCIMIENTO DEL CONJUNTO PARIETAL PALEOLÍTICO

César González Sainz y Rosa Ruiz Idarraga

Dpto. de Ciencias Históricas e IIIPC, Universidad de Cantabria.
Instituto de Ocio, Universidad de Deusto.

Anejo 11 Bilbao, 2010

BFA DFB
Bizkaiko Foru Aldundia
Diputación Foral de Bizkaia

KOBIE

®

Revista KOBIE

Kultura Ondarearen Zerbitzua.
Bizkaiko Foru Aldundia

Servicio de Patrimonio Cultural.
Diputación Foral de Bizkaia

María Díaz de Haro, 11 - 6ª planta.
48013 Bilbao (Bizkaia)

e-mail: kobie@bizkaia.net

Teléfonos
Intercambio: 0034.94.4067723
Coordinador: 0034.94.4066957

ARGITARAZLEA - EDITOR

BFA DFB

Bizkaiko Foru Aldundia
Diputación Foral de Bizkaia

ZUZENDARIA - DIRECTOR
Ernesto Nolte y Aramburu
(R.P.: Period. Nº 13.257)
e-mail: kobierevue@gmail.com

IDAZLARITZA KONTSEILUA - CONSEJO DE REDACCIÓN - REDACTION COMMISION
Juan María Apellániz Castroviejo. Universidad de Deusto
Pedro Mª Castaños Ugarte. Aranzadi Natur Zientzien Elkarte / Sociedad de CCNN Aranzadi
Néstor de Goikoetxea y Gandiaga. Revista KOBIE (Fundador)
Ernesto Nolte y Aramburu. Revista KOBIE

BATZORDE ZIENTIFIKOA - COMITÉ CIENTÍFICO - EDITORIAL ADVISORY BOARD
Jesús Altuna Echabe (C.C.I. Materiales Arqueológicos de Guipúzcoa, San Sebastián)
Agustín Azkarate Garay-Olaun (UPV/EHU, Vitoria)
Ignacio Barandiaran Maeztu (UPV/EHU, Vitoria)
Juan José Cepeda Ocampo (Universidad de Cantabria)
Germán Delibes de Castro (Universidad de Valladolid)
Mª Teresa Echenique Elizondo (Universidad de Valencia)
Philipe Fosse (C.R.N.S., Francia)
Iñaki Gacía Camino (Arkeologi Museoa, Bilbao)
Juliá Maroto Genover (Universidad de Gerona)
Arturo Morales Muñiz (Universidad Autónoma de Madrid)
José Antonio Múgica Alústiza (UPV/EHU, San Sebastian)
Concepción de la Rúa Vaca (UPV/EHU, Bilbao)
Jürgen Untermann (P.H.C. Universidades de Salamanca y Santiago de Compostela)
Valentín Villaverde Bonilla (Universidad de Valencia)
Lydia Zapata Peña (UPV/EHU, Vitoria)

KOORDINATZAILEA - COORDINADOR - MANAGING EDITOR
Mikel Unzueta Portilla. Kultura Ondarearen Zerbitzua BFA / Servicio de Patrimonio Cultural DFB

Publicación de carácter anual.

Depósito Legal:	ISBN:	Título clave:	ISSN:
BI-1340 - 1970	978-84-7752-470-X.	KOBIE	0214 - 7971

FOTOCOMPOSICION E IMPRESIÓN:
Flash Composition SL
www.flashcomposition.com

SUMARIO

Presentación **5**

1. El conjunto rupestre de Santimamiñe. Investigación y situación actual del conocimiento. **7**

1.1. La investigación sobre el conjunto rupestre de Santimamiñe. 8

1.2. Ampliaciones sucesivas del catálogo parietal. 9

2. Objetivos de esta aproximación **11**

3. Procedimientos de trabajo. **14**

3.1. Organización y numeración de los motivos parietales. 14

3.2. Documentación fotográfica y realización de calcos. 14

4. Catálogo de representaciones y motivos parietales. Conservación, descripción y análisis. **20**

4.1. El Vestíbulo: motivos parietales grabados o pintados en rojo. 20
4.1.1. Una cabeza de cierva sobre surcos naturales completada mediante grabado. 20
4.1.2. Grupo 1.1. Motivos no figurativos pintados en rojo en el tramo final del yacimiento. 23

4.2. Primeras figuras en negro sobre la Galería principal. 25

4.3. Pinturas y grabados de la Antecámara. 27
4.3.1. Grupo 3.1. Bisontes y otras manifestaciones en el inicio de la Antecámara 28
4.3.2. Grupo 3.2. Las representaciones del centro de la Antecámara. 31
4.3.3. Grupo 3.3. Bisontes del lateral derecho de la Antecámara. 38

4.4. El centro de Santimamiñe: las representaciones parietales de la Cámara. 42
4.4.1. El Grupo 4.1: tres figuras animales sobre la entrada. 43
4.4.2. El Grupo 4.2: pinturas y grabados sobre un pilón estalagmítico. 45
- Conocimiento y alteración desde 1916. 46
- Un intento de restitución de las imágenes originales. 48
- Las representaciones del pilón estalagmítico. Descripción y análisis. 49
La serie inicial: los bisontes pintados y grabados. 51
Los bisontes añadidos, grabados sobre un eje vertical. 54
Otros motivos parietales en el pilón estalagmítico 57
- Notas de conjunto sobre las representaciones del Grupo 4.2 58
4.4.3. La composición central: el Grupo 4.3. 61
4.4.4. El Grupo 4.4: una agrupación de animales poco usual sobre el lateral izquierdo. 78
4.4.5. El Grupo 4.5: tres bisontes adaptados a las formaciones estalagmíticas. 82
4.4.6. El Grupo 4.6: una pareja de bisontes sobre la pared del fondo. 86
4.4.7. El Grupo 4.7: dos animales con un tratamiento gráfico particular. 89
4.4.8. El Grupo 4.8: pequeñas figuras sobre la pared derecha de la Cámara. 89

4.5. Las representaciones del fondo. 93
4.5.1. El Grupo 5.1, sobre una cascada estalagmítica. 94
4.5.2. Figuras terminales de caballo y bisonte (grupo 5.2). 96

5. Evaluación. Santimamiñe en el contexto artístico del Magdaleniense cantábrico y pirenaico... 99

5.1. Notas sobre la conservación y alteración de los motivos parietales paleolíticos. ... 99
5.1.1. Motivos parietales destruidos total o parcialmente por alteración humana. ... 99
5.1.2. Añadido reciente de detalles en negro a figuras paleolíticas. ... 100
5.1.3. Erosión y pérdida natural del pigmento. ... 101
5.1.4. Alteración y ocultación de los dibujos por recrecimientos cristalinos ... 101
5.1.5. Desconches parciales del soporte. ... 102

5.2. Distribución espacial y circulación. Selección de espacios y visibilidad ... 102
5.2.1. Circulación y distribución de los efectivos parietales ... 102
5.2.2. La visibilidad y la distribución de la carga gráfica. ... 106
5.2.3. La selección de espacios decorados. ... 107
5.2.3.1. La relativa proximidad al yacimiento de habitación. ... 107
5.2.3.2. El papel de las salas laterales ... 108

5.3. Los temas representados en Santimamiñe. Implicaciones cronológicas. ... 109
5.3.1. Las representaciones animales. ... 109
5.3.2. Motivos no figurativos. ... 112
5.3.3. Una temática característica del arte cantábrico-pirenaico del Magdaleniense reciente ... 113
5.3.4. Fauna cazada y representaciones parietales en Santimamiñe. ... 117
5.3.5. Recapitulación y nota última. ... 119

5.4. La unidad interna de Santimamiñe. Aspectos técnicos y formales de la ejecución.
La semejanza entre las figuras. ... 120

5.5. El dispositivo parietal. Enlaces temáticos y organización. ... 131
5.5.1. Un conjunto unitario y sincrónico. ... 132
5.5.2. Figuras aisladas y agrupaciones de animales en Santimamiñe. ... 134
5.5.3. La asociación entre los distintos temas animales. ... 136
5.5.4. Aspectos morfométricos: un tratamiento jerarquizado de los temas y de las asociaciones ... 139
5.5.5. Recapitulación. ... 142

6. Cronología. El conjunto parietal en el contexto de las ocupaciones paleolíticas. Discusión ... 143

6.1. Posibilidades de la datación estilística. ... 143
6.1.1. La perspectiva y el esquema compositivo ... 143
6.1.2. Algunas convenciones de representación. ... 144
6.1.2.1. La disposición de los cuernos de los bisontes. ... 144
6.1.2.2. Las indicaciones de pelaje. ... 146
6.1.2.3. La hipertrofia de nalgas: un rasgo de la gráfica magdaleniense de posible origen local. 148

6.2. Limitaciones de la datación estilística y dificultades de la radiocarbónica ... 149

6.3. Otras líneas de discusión para la precisión de la cronología de Santimamiñe. ... 150

7. Santimamiñe en el contexto artístico del Magdaleniense reciente cantábrico y pirenaico. ... 152

8. Bibliografía ... 155

NORMAS A LOS AUTORES PARA LA ADMISIÓN DE ORIGINALES EN LA REVISTA *KOBIE* ... 161

NÚMEROS PUBLICADOS ... 173

FONDO *KOBIE* ... 175

AURKEZPENA

Kobie aldizkaria 1969. urtean sortu zen, Bizkaiko Foru Aldundiaren babespean eta finantzaketarekin, Bizkaiko Espeleologia Taldearen (BET) Buletina gisa. Hori dela eta, argitalpen-linea berria sortu zen, Nestor de Goikoetxea y Gandiagaren zuzendaritzapean. Izan ere, Geomorfologia, Hidrogeologia, Aurrehistoria edo Arkeologiarekin zerikusia duten gaien hedapena erdietsi nahi zuen. Planteamendu horren inguruan 1984. urte arte lanean jardun zuen, urtero zenbaki bat editatuta; baina jendeak hori modu egokian hartu zuela eta artikulu-kopuru handiagoa plazaratzeko beharrizana zirela medio, edizioa bi serietan bereizi zen: Paleantropologia (1985-1986) eta Natura Zientziak (1985-1986), eta beste bi berri gehitu ziren: Arte Ederrak (1983) eta Antropologia Kultura (1984); jadanik Ernesto Nolte y Aramburuk zuzenduta. Egoera horrek 2009. urte arte iraun zuen, baina une horretan Kobie Aldizkaria Bizkaiko Foru Aldundiaren jabetzapean geratu zen, eta Kultura Ondare Zerbitzuak zuzenean hori kudeatuko du.

Etapa berri hori abian jartzean, Kobie Aldizkaria hobetu egingo da zaharkituta geratu edo gabeziak (formatuak, estilo-orria,Ö) aurkezten dituzten alderdiei begira, baina oinarri gisa data arte egindako ibilbidea hartuta.

Konpromiso hori dela bide, Kulturako Foru Sailak Kobie Aldizkaria Ernesto Nolte y Arambururen zuzendaritzapean uzteko erabakia hartu du, eta azken urteetan argitalpena bideratu duen Erredakzio Batzorde berdinari eutsiko zaio. Inguruabar berrietara egokitzeko, aldizkariaren kudeaketarako Kultura Ondare Zerbitzuaren Mikel Unzueta Portilla onartu da argitalpenaren koordinatzaile gisa.

Kobie Aldizkariaren garai berria abian jarri da, Antropologia, Etnografia, Arkeologia edo Kultura Ondare adarren eskutik Bizkaiaren ezagutza sakondu eta esangura zabalean inguruko lurralde-eremua aztertzen dituzten lanen plataforma ezartzeko xedearekin.

Lerro hauekin amaitu aurretik eskerrak eman nahi dizkiogu aurreko etapan, lau hamarkadetan zehar, Kobie Aldizkariaren Zuzendaritzari eta Erredakzio Batzordeari, batik bat, gai horren inguruan garatutako lanarengatik. Izatez, horien esfortzurik eta gogorik gabe ezinezkoa izango litzateke argitalpen-etapa berria plazaratzea.

Gisa berean, eskerrak eman nahi dizkiegu berrogei urteetan zehar Kobie Aldizkarian lankidetzan aritu diren egile guztiei, bai eta proiektu hori aurrera eramatea ahalbidetu duten irakurle guztiei ere.

Josune Ariztondo Akarregi
Kulturako Foru Diputatua

PRESENTACIÓN

La Revista Kobie vio la luz en el año 1969, bajo la tutela y la financiación de la Diputación Foral de Bizkaia, como Boletín del Grupo Espeleológico Vizcaíno (G.E.V.) Con ello se abría una nueva línea editorial, bajo la dirección de Néstor de Goikoetxea y Gandiaga, que buscaba la difusión de temas relacionados con Geomorfología, Hidrogeología, Prehistoria o Arqueología. En este planteamiento se trabajó hasta 1984, editando un número anual; hasta que, debido a la buena acogida por el público y a la necesidad de dar salida a un mayor número de artículos, se decidió desglosar la edición en dos series: Paleantropología (1985-1986) y Ciencias Naturales (1985-1986), y añadir otras dos nuevas: Bellas Artes (1983) y Antropología Cultural (1984), dirigidas ya por Ernesto Nolte y Aramburu. Esta situación se mantuvo hasta el año 2009, momento en el que la Revista Kobie pasó a ser propiedad de la Diputación Foral de Bizkaia, siendo gestionada directamente por su Servicio de Patrimonio Cultural.

Al comenzar esta nueva etapa se ha optado por renovar la Revista Kobie en aquellos aspectos que pudieran haber quedado obsoletos o que presentaran carencias (formato, hoja de estilo…), pero siempre tomando como base el camino recorrido hasta la fecha.

Guiados por este compromiso desde el Departamento Foral de Cultura se ha optado por mantener la Revista Kobie bajo la dirección de Ernesto Nolte y Aramburu; así como continuar con el mismo Consejo de Redacción que ha guiado la publicación en los últimos años. Para adaptarse a las nuevas circunstancias se ha incorporado a la gestión de la revista el técnico del Servicio de Patrimonio Cultural Mikel Unzueta Portilla como coordinador de la publicación.

Iniciamos una nueva época de la Revista Kobie con el ánimo puesto en servir de plataforma a trabajos que desde la Antropología, la Etnografía, la Arqueología o el Patrimonio Cultural profundicen el conocimiento de Bizkaia y por extensión en otros ámbitos territoriales de su entorno.

No quisiéramos cerrar estas líneas sin dejar de agradecer el trabajo desarrollado tanto por la Dirección como por el Consejo de Redacción de la Revista Kobie en la etapa anterior, a lo largo de cuatro décadas, sin cuyo esfuerzo y constancia no hubiera sido posible esta nueva etapa de la publicación.

Del mismo modo nos resulta grato agradecer su fidelidad tanto a todos aquellos autores que han colaborado a lo largo de estos cuarenta años con la Revista Kobie, como a todos los lectores que en última instancia han hecho posible este proyecto.

Josune Ariztondo Akarregi
Diputada Foral de Cultura

PRESENTATION

Kobie first appeared in 1969, under the aegis and funding of Bizkaia Provincial Council, as the Boletín del Grupo Espeleológico Vizcaíno (G.E.V.). It marked the start of a new editorial line, under Néstor de Goikoetxea y Gandiaga, which sought to disseminate topics relating to Geomorphology, Hydrogeology, Pre-history or Archaeological. The journal continued to be published with one issue a year in this line until 1984, when due to the popular acclaim and the need to publish a large number of articles, the decision was taken to break the journal down into two series: Paleoanthropology (1985-1986) and Natural Sciences (1985-1986), and a further two were subsequently added: Fine Arts (1983) and Cultural Anthropology (1984) which were edited by Ernesto Nolte y Aramburu. This situation remained unchanged until 2009, where Kobie was taken over by Bizkaia Provincial Council and directly managed by its Cultural Heritage Service.

This new stage started with a face-lift for any aspects of the Revista Kobie deemed to be obsolete or where there was room for improvement (format, style sheet and so on), but always following the established line.

In keeping with this commitment by the Provincial Department of Culture, the decision was taken to leave the Revista Kobie under Ernesto Nolte y Aramburu and to continue with the same Editorial Board that has overseen the publication in recent years. In order to adapt to the new circumstances, the technician of the Cultural Heritage Service, Mikel Unzueta Portilla, has joined the management team as the publication coordinator.

We are embarking on a new era of the Revista Kobie driven by the desire to provide a platform for the papers in the fields of Anthropology, Ethnography, Archaeology or Cultural Heritage that seek to further the knowledge of Bizkaia and by extension in other territorial areas in its sphere.

We cannot end without thanking the previous management and the editorial team of the Revista Kobie for their work over four decades, as this new stage of the journal would not have been possible without their endeavours and perseverance.

We would also like to thank all those authors who have collaborated with the Revista Kobie over these forty years for their continued support and all the readers who, in the last analysis, have made this project possible.

Josune Ariztondo Akarregi
Regional Government of Culture

1. EL CONJUNTO RUPESTRE DE SANTIMAMIÑE. AMPLIACIONES SUCESIVAS DEL CATÁLOGO PARIETAL Y SITUACIÓN ACTUAL DEL CONOCIMIENTO.

El yacimiento y conjunto rupestre paleolítico de Santimamiñe ha sido el vértice de la Arqueología vizcaína a lo largo del siglo pasado. Hasta el descubrimiento de las cuevas de Altxerri (1962) y de Ekain (1969), ambas en Guipúzcoa, Santimamiñe era la expresión más espectacular del arte rupestre de los cazadores paleolíticos en el País Vasco. De otro lado, el inicio de la excavación y el estudio de este centro parietal en 1918 fue el aglutinante de un equipo de investigación –formado por T. de Aranzadi, J.M. de Barandiaran y E. Eguren- de gran importancia e influencia en la historiografía prehistórica vasca. Ese papel de Santimamiñe y su notable contenido simbólico, e incluso el mismo hecho de que el arte parietal paleolítico sea algo menos abundante en la banda costera del País Vasco que en áreas inmediatas, explican que este conjunto rupestre haya gozado de una atención inusualmente alta por parte de investigadores diversos. Al día de hoy, no es exagerado afirmar que se trata de uno de los centros parietales mejor conocidos de la región Cantábrica.

A pesar de ello, tanto la cueva como el conjunto rupestre que alberga son lo suficientemente complejos como para generar nuevas observaciones y precisiones a partir de una revisión pormenorizada. Esto es algo que afecta a cualquier conjunto parietal, especialmente por los soportes muy variados que ofrece un medio cárstico, y por la habilidad de los artistas paleolíticos para sacar partido de esas morfologías diversas e incorporarlas a su trabajo. La paulatina modificación de las ideas sobre los grupos de cazadores-recolectores del Paleolítico superior, sobre su actividad gráfica y sobre cómo encararla, o la misma posibilidad de aplicar en Santimamiñe algunos procedimientos de documentación recientes, además de las diferencias de enfoque según autores, son otros elementos que ayudan a justificar un nuevo acercamiento.

Finalmente, el importante deterioro de algunas partes del conjunto rupestre desde su descubrimiento en 1916 -que incluye tanto la práctica destrucción de varias representaciones como el añadido de alguna nueva y, sobre todo, de detalles pintados en negro sobre varias figuras paleolíticas- exige hoy una revisión crítica de la base documental. Según hemos podido apreciar, esos añadidos, auténticas falsificaciones realizadas en distintos momentos del pasado siglo, afectan a cuatro figuras de animales del conjunto paleolítico original. Salvo excepción (cabeza del caballo nº 321, y trazado de un segundo cuerno en el bisonte nº 439), esas alteraciones no habían sido detectadas con anterioridad, y las dos indicadas fueron tratadas de manera superficial por la investigación, que más bien las ha asumido como parte del dispositivo paleolítico. De forma que, desde la década de 1970 hasta la actualidad, campan por la bibliografía arqueológica, especializada o de divulgación, imágenes distorsionadas de algunas de las principales figuras rupestres de Santimamiñe[1]. La consideración crítica de esas alteraciones y el establecimiento de una documentación gráfica más rigurosa es la base de cualquier análisis del conjunto rupestre o de la actividad gráfica paleolítica.

Si la justificación desplegada no fuera suficiente, cabría recordar que estamos ante unos dibujos y composiciones parietales que ocupan un lugar importante en los inicios de la Historia del Arte, una disciplina abierta siempre a nuevos enfoques por su misma naturaleza (Gombrich 1980) y que ofrece unas posibilidades de evaluación a las que no deberíamos renunciar, aunque ciertamente nos interesen más las vinculadas al análisis arqueológico, orientadas a explicitar e integrar los comportamientos gráficos en el sistema cultural de las sociedades del Paleolítico superior regional.

Este trabajo es una de las varias actuaciones orientadas a la actualización del conocimiento sobre Santimamiñe, y a su difusión, integradas en un proyecto inspirado por M. Unzueta Portilla y promovido por el Servicio de Patrimonio Histórico de la Diputación Foral de Bizkaia. De igual forma, parte de nuestro trabajo se ha beneficiado de la participación en el proyecto más amplio *Discusión de unidades regionales del Paleolítico superior a inicios del Neolítico en el Pirineo occidental: entidades del paisaje y comportamientos industriales y simbólicos* (HUM-2005-04236 del M.E.C.), de la Universidad del País Vasco. Entre 2005 y 2008 hemos ido alternando visitas a la cueva y el trabajo de laboratorio, en Santander y Bilbao. Sobre el terreno contamos con la ayuda de algunos colegas: E. Pérez Palacio, O. Moro Abadía, A. Silva, y R. Botija, fotógrafo. Igualmente agradecemos la ayuda de J.M. García Rodríguez (Dpto. de Ciencias Históricas de la Universidad de Cantabria) en el tratamiento de las imágenes, y muy especialmente, los comentarios y aportaciones referidos a aspectos diversos del trabajo de J. González Echegaray, I. Barandiarán Maestu, A. Moure Romanillo, P. y J. Castaños, J. Fernández Eraso, J.C. López Quintana, R. Cacho Toca, y de J.E. González Urquijo, así como de E. Barriocanal, que nos facilitó la búsqueda de documentación antigua en el Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco de Bilbao (MAEHV desde aquí), a partir de una indicación previa de J.M. Apellániz, que también agradecemos.

1 Así, por ejemplo, la más reciente publicación en gran formato sobre el arte paleolítico (Clottes 2008: 264-265), con una cualificada selección del arte magdaleniense europeo, incluye sin embargo la figura más alterada de Santimamiñe: el bisonte situado en el extremo derecho del panel principal de la Cámara, nº 439 de este trabajo.

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

1.1. La investigación sobre el conjunto rupestre de Santimamiñe.

El conocimiento de este conjunto parietal se debe principalmente a tres estudios globales de muy distinta entidad. El primero, encargado por la Comisión de Monumentos de Vizcaya, fue casi inmediato al descubrimiento de la cueva a principios de 1916, y fue realizado por F. de la Cuadra Salcedo y A. Alcalá Galiano (1918). Le siguió el trabajo notablemente más amplio y preciso de T. de Aranzadi, J.M. de Barandiaran y E. Eguren (1925), patrocinado y subvencionado por la Junta de Cultura Vasca de la Diputación de Vizcaya. Se trataba de un estudio integral del yacimiento, cuyo conjunto rupestre se analiza al tiempo que se iniciaba la excavación del amplio depósito arqueológico de la entrada. Debemos subrayar lo ambicioso de este proyecto integrado, solo precedido en España, unos pocos años antes, por el trabajo del equipo del Institut de Paléontologie Humaine de París en la cueva de El Castillo. Muchos años después, destacan la revisión, en 1978, y el análisis del conjunto parietal realizados por X. Gorrotxategi, muy pormenorizados, que se integraron en su Tesis Doctoral, leída en la Universidad del País Vasco (Gorrotxategi 2000).

Entre el segundo y el tercero de los estudios de campo citados, o entre 1925 y 2000, se fueron publicando varias revisiones del conjunto rupestre de Santimamiñe con una distribución de énfasis particular, y un interés desigual, pero que contribuyeron notablemente al conocimiento disponible hoy. La de A. Leroi-Gourhan (1965, 2ª ed.: 1971) se apoyaba en una revisión rápida del conjunto realizada en la década de 1950 –acompañado por F.J. Vertut, cuyas tomas fotográficas aprovecharemos ahora un poco más ampliamente- y supuso la integración de Santimamiñe en los planteamientos de ese autor respecto a la estructuración de los dispositivos parietales, más ordenados y recurrentes de lo supuesto hasta entonces. Realmente esa integración de Santimamiñe es espectacular, pues se trata del conjunto más ajustado a las ideas de Leroi-Gourhan de toda la región Cantábrica, acaso hasta el descubrimiento del panel principal de la cueva de Covaciella (Fortea *et al* 1995), cuyas figuras son también de un estilo muy cercano al de Santimamiñe. Por su parte, I. Barandiarán Maestu (1967: 179 y ss.) acometió una necesaria actualización crítica del conjunto rupestre, vinculado ahora más estrechamente a la secuencia de ocupaciones paleolíticas del vestíbulo de la cueva, que, a su vez, es aquilatada y precisada en ese trabajo; de igual forma, la secuencia de Santimamiñe y sus componentes industriales eran integrados de manera más precisa en el conocimiento sobre el Paleolítico superior y Epipaleolítico del País Vasco. Por último, J.M. Apellániz (1982) aporta una revisión del conjunto rupestre orientada a la discusión y determinación de los autores particulares que habrían trabajado allí.

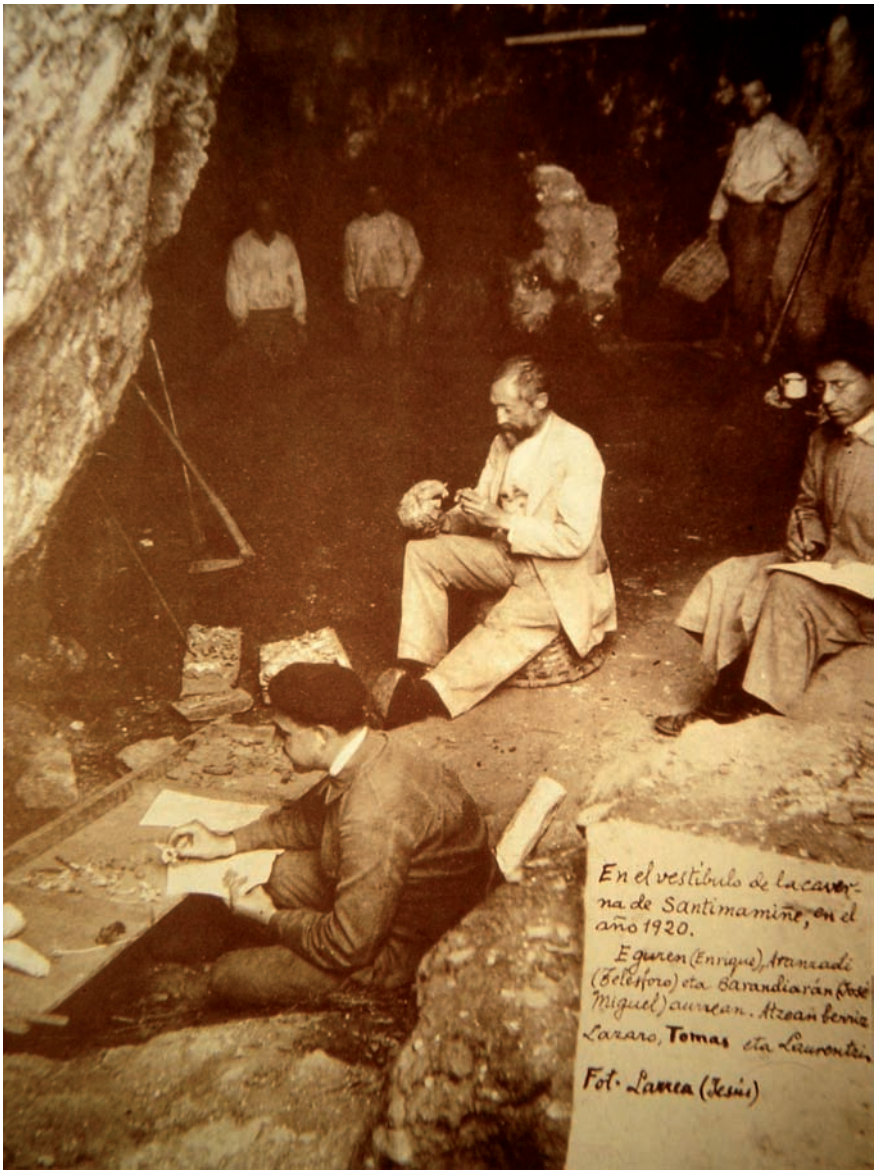


Fig.1.1. El equipo de investigadores de Santimamiñe en Septiembre de 1920, manos a la obra. En primer término y de izquierda a derecha: Enrique Eguren, Telesforo Aranzadi y José Miguel de Barandiaran.

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

Cabe recordar además otros trabajos de carácter divulgativo, que, sin embargo, ofrecen una información gráfica de gran interés para nuestra revisión, como las guías turísticas de N. Goicoechea (1966) y poco después de J.M. Apellániz (1971). Por último, destaca la revisión sumaria del mismo José Miguel de Barandiaran (1976), que 51 años después de su estudio junto a T. Aranzadi y E. Eguren publica un corto repaso de las principales figuras en el tomo IX de sus *Obras Completas*, con algunas precisiones importantes que trataremos más adelante.

El conjunto parietal de Santimamiñe ha jugado un papel notable en las síntesis clásicas sobre el arte del Paleolítico superior cantábrico y europeo. Ese papel ha sido sin duda de más relieve que el de la secuencia de ocupaciones humanas desvelada en las excavaciones de principios de siglo en el vestíbulo (Aranzadi, Barandiaran y Eguren 1931; Aranzadi y Barandiaran 1935), cuya integración en el conocimiento sobre el Paleolítico superior regional ha estado limitada por problemas vinculados tanto a la extensión y complejidad sedimentaria del depósito, como a las prácticas de publicación arqueológica.

Desde 1925 y hasta la década de 1950, la información conseguida en Santimamiñe participó de forma muy discreta en las síntesis sobre el Paleolítico superior y el arte rupestre de la región Cantábrica o de la península Ibérica (así, Obermaier 1925: 171, o Breuil y Obermaier 1935). Tras las instancias bélicas que afectan a España y a Europa entre 1936 y 1945, se aprecia un notable esfuerzo de recapitulación y recuperación sintética del conocimiento sobre el arte parietal paleolítico. Es entonces cuando Santimamiñe pasa a una primera línea en el conocimiento del arte rupestre europeo. Muy especialmente a partir del trabajo de H. Breuil (1952: 342 y 343), en el que, por su situación más oriental, era el primer conjunto cantábrico evaluado (a parte de Altamira, el único "gigante" peninsular). Siguieron a ese trabajo los de P. Graziosi (1956), H. Kühn (1957) y más adelante, e implicando una fuerte renovación interpretativa, el de A. Leroi-Gourhan (1965). En España, cabría añadir la síntesis de J. Camón Aznar (1954), de orientación más particular. En todos esos ensayos el conjunto rupestre de Santimamiñe es ya un referente importante, y juega un papel en la organización cronológica del arte paleolítico europeo. Es, junto a los polícromos de Altamira, el ejemplo más claro del arte magdaleniense en los acercamientos generales al arte parietal cantábrico (Jordá 1978) y, muy especialmente, en las síntesis sobre esta actividad parietal en el País Vasco (Barandiaran 1953 y 1962; Barandiarán Maestu 1966, 1967 y 1988; Apellániz 1982 y 1989 y X. Gorrotxategi 2000).

En los trabajos referidos se aprecia un notable acuerdo sobre los rasgos más sobresalientes del conjunto parietal, con mínimas variantes en cuanto a: 1) una distribución temática muy dominada por las figuras de bisontes, 2) la escasa diversidad de los procedimientos técnicos aplicados: cuenta con figuras de trazo negro de contorno y algún relleno del mismo color, alguna figura solo grabada y otras pocas con trazos grabados completando la pintura negra, y 3) la cronología magdaleniense y unos referentes esencialmente pirenaicos y cantábricos (se repiten las alusiones a Altamira, Las Monedas, Le Portel, Niaux…). Queda más abierta, sin embargo, la precisión de esa cronología en un doble sentido. De un lado, la consideración de una construcción sincrónica o, por el contrario, más dilatada en el tiempo. De otro, la datación del conjunto dentro del periodo Magdaleniense (sea inferior-medio, o bien, superior-final) y la correlación con el depósito arqueológico de la entrada.

1.2. Ampliaciones sucesivas del catálogo parietal.

La mayor parte de las figuras rupestres de Santimamiñe se detectaron en 1916 en dos espacios interiores adyacentes, pero muy definidos y particulares: la Antecámara y la Cámara. En los sucesivos trabajos en la cueva, arqueológicos o de otra índole, se fueron localizando otras representaciones o simples motivos parietales, incorporadas a las sucesivas publicaciones. Este carácter aditivo de los catálogos parietales es algo que afecta a todas las cuevas con un registro mínimamente extenso, y que se explica por la extraordinaria variedad tanto de los lienzos y planos susceptibles de ser decorados, como de los comportamientos implicados en el arte parietal paleolítico, que no se reducen a unas pocas claves ni son siempre predecibles.

El trabajo de 1925 consideraba ya buena parte de los motivos de Santimamiñe. Ese catálogo es fruto del descubrimiento, del trabajo previo de Cuadra y Alcalá (*op. cit.*, 1918), de la ocasional participación de alguna visita (las figuras del pilón estalagmítico de la Cámara fueron indicadas por primera vez por H. Breuil en 1917), y del gran trabajo de prospección y documentación desarrollado por Aranzadi, Barandiaran y Eguren sobre todo en 1918, y más someramente en años posteriores, hasta la publicación de su primera Memoria en 1925.

A partir de ahí, se localizan en 1953 y 1954 unas cuantas representaciones animales y otros motivos en una zona más alejada de la entrada, que se denominó "Sala nueva de Pinturas". Estos hallazgos (grupo 5.1 y caballo nº 521 de este trabajo) se vinculan a los trabajos de habilitación del tránsito interior por la cueva y de topografía, y estuvieron implicadas, como instituciones, el Centro Excursionista Vizcaíno y la Sección de Espeleología de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País. Ofrecen información más detallada sobre ellos E. Nolte (1968), I. Barandiarán (1967:

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

180), el G.E.V. (1985: 14-15), y X. Gorrotxategi (2000: 286).

En los inicios de la década siguiente se continuaron los hallazgos puntuales, coincidiendo con las nuevas excavaciones de J.M. de Barandiaran en el vestíbulo. F. Fernández García localiza en 1961 un nuevo bisonte en el techo de la Antecámara (nº 316 en este trabajo) (Fernández García 1971), y D. Bengoechea añade el bisonte situado más al interior de la cavidad (nº 522), que había pasado inadvertido. Además, debe destacarse en esos años centrales del siglo XX el papel del Grupo Espeleológico de la Diputación de Vizcaya, que ofreció el soporte topográfico y espeleológico de la investigación arqueológica, como recuerda J.M. Apellániz (1971).

Por último, en 1978, A. Besga y X. Gorrotxategi localizan un par de figuras animales y otros restos de color negro en la parte anterior de la Galería principal, que son incorporadas a la síntesis de ese autor (Gorrotxategi 2000, Conjunto 1: nº 201 a 204 de nuestra revisión). Además, ese trabajo considera y analiza, por primera vez, algunos restos de pintura negra con "contornos difusos de animales" en la misma entrada a la Cámara (Gorrotxategi 2000: 308, representación nº 22), que son añadidos al panel principal de ese espacio, en su extremo izquierdo. Se trata del grupo 4.1 de nuestra revisión, sobre el que no hemos encontrado referencia ni dibujo anterior al trabajo de X. Gorrotxategi, que sin embargo no indica las circunstancias del hallazgo.

Nuestro acercamiento a Santimamiñe no se apoya en una prospección detallada de toda la cueva, sino en una revisión de los lienzos decorados ya conocidos. Sin embargo propone, como parte del dispositivo paleolítico, alguna figura considerada hasta ahora de naturaleza dudosa (una cabeza de cierva en la misma entrada a la cueva, nº 101), alguna otra representación animal no percibida en trabajos anteriores (en el primer lienzo de la Cámara o grupo 4.1, con tres figuras animales en nuestra opinión), y varios motivos no figurativos pintados en rojo que localizamos en la pared izquierda y techo de la Antecámara (nº 322, 329 y 3210). A ellos se suman otros motivos no figurativos en rojo sobre la pared derecha del vestíbulo, coincidiendo con el área más profunda del yacimiento de habitación (nº 111 a 114), que fueron detectados en Noviembre de 2008 por el equipo de excavación que trabajaba allí, dirigido por J.C. López Quintana, e inmediatamente revisados por nosotros.

ISSN 0214-7971

2. OBJETIVOS DE ESTA APROXIMACIÓN.

Pretendemos establecer algunas precisiones o matizaciones a ese conocimiento de Santimamiñe en varios aspectos:

a) Conservación y alteración. En Santimamiñe, tanto la misma cueva como los lienzos soporte y muchas de las representaciones parietales han sufrido un deterioro importante desde el descubrimiento en 1916. A simple vista eran espectaculares las colonias de musgos que cubrían hasta hace poco tiempo algunas superficies; a su vez, los procesos naturales de alteración de los lienzos (aunque acelerados por el incremento de la temperatura motivada por el flujo importante de visitas), sean recrecimientos cristalinos o descamaciones de la roca soporte, fueron estudiados por M. Hoyos Gómez (1993), y ahora intentaremos precisar su extensión e incidencia en el conjunto rupestre. Menos indicadas en la bibliografía, son notables en Santimamiñe las alteraciones de tipo mecánico, producidas por las obras de acondicionamiento e instalación eléctrica, las pintadas con carburo u otros utensilios y su posterior limpieza, el roce de las paredes por visitantes poco controlados, e incluso, en el extremo más venial, los calcos por contacto tradicionales. Este tipo de alteraciones son especialmente graves en la Antecámara, donde han supuesto la destrucción completa o casi completa del pigmento negro de cuatro figuras animales y de otros tantos motivos no figurativos.

A las alteraciones indicadas del dibujo paleolítico se suma el añadido reciente de detalles pintados en negro a algunas figuras animales. Al comenzar nuestro trabajo resultaba obvio el retoque de uno de los bisontes de la Cámara (nº 439 de este trabajo). Se trataba del añadido de un segundo cuerno, que ya había sido advertido por J.M. de Barandiaran (1976: 485) y, sumido en la perplejidad, por X. Gorrotxategi (2000: 323). Ello supuso que nuestro primer objetivo fuera una revisión de la documentación disponible y de los lienzos a fin de precisar la amplitud de esa u otras posibles alteraciones. Lamentablemente no se trataba de un hecho aislado. Hemos apreciado también adición de pigmento en el caballo nº 321 de la Antecámara, y en las figuras de oso (nº 442) y de ciervo (nº 443) de un mismo panel del lateral izquierdo de la Cámara. Además, y en un momento anterior, se había añadido un signo cuadrilátero al panel principal de la Cámara, que más adelante fue borrado (o mejor emborronado, a tenor de su estado actual).

De manera que nuestro estudio de los lienzos, además de añadir o matizar algún rasgo morfológico de las figuras paleolíticas, pretende revisar la situación

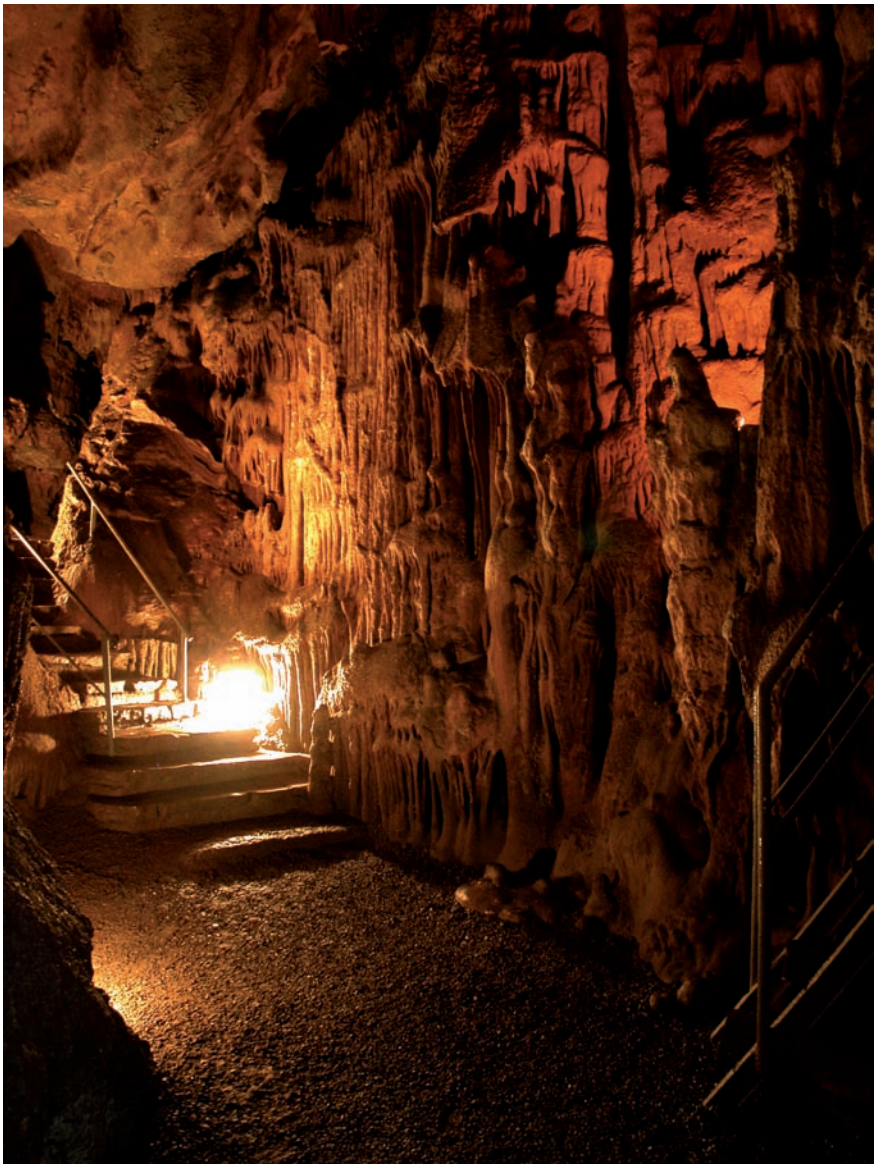


Fig. 2.1. Aspecto del interior de Santimamiñe, acondicionado con escaleras, pasarelas, suelos allanados, iluminación…. Estas obras facilitaron un conocimiento directo del arte rupestre paleolítico a una gran cantidad de personas. En contrapartida, supusieron un fuerte deterioro de la cueva, incrementaron los problemas de conservación de las pinturas y limitan las posibilidades de análisis contextual. Foto de J. Wuesbuer y J. Altuna (2004).

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

actual del conjunto rupestre, tratando de establecer la relación entre lo que hay y lo realizado en el Paleolítico superior, más o menos degradado y alterado. El trabajo ha sido orientado no tanto al análisis positivo de los procesos de degradación –natural y antrópica- ni a la definición precisa de fechas de alteración y autores, cuanto a la discusión y establecimiento del catálogo rupestre efectivamente paleolítico, y a ofrecer la información necesaria para un eventual, pero recomendable, trabajo de restauración.

b) Análisis de los procesos técnicos. Las fórmulas de aplicación del pigmento, de grabado y de eliminación del color consideradas tradicionalmente en Santimamiñe (pintura negra y/o grabado simple) ofrecen una imagen acaso demasiado sencilla para lo usual en contextos parietales magdalenienses de la región Cantábrica. En tal sentido, la revisión ha permitido una definición más precisa de los procedimientos desplegados en varios grupos de figuras, especialmente los dos primeros de la Cámara (4.1 y 4.2), y aboga por el empleo en la cueva de unas fórmulas de grabado y de aplicación del color más diversas y complejas. Destacaríamos el juego entre distintos tipos de grabado y raspado, y la aplicación del color negro, sobre alguna figura del pilón estalagmítico; la aplicación de tinta plana también en una figura del primer panel de la Cámara (nº 412), o el complemento con trazos grabados de algunos animales pintados en negro (al menos en el bisonte nº 438 y en el oso nº 442). De igual forma, se ha detectado el empleo de pigmento rojo, diluido, en varios motivos no figurativos del fondo del vestíbulo (grupo 1.1) y de la Antecámara (grupo 3.2). Estos rasgos amplían el catálogo de procedimientos y, sobre todo, permiten integrar a Santimamiñe, aun más estrechamente, con otros conjuntos cantábricos o pirenaicos especialmente cercanos estilística y cronológicamente (Covaciella, Cullalvera, Urdiales, Niaux…).

c) Organización topográfica de los motivos y contraste con otros conjuntos parietales de la región Cantábrica. Se trata, lo primero, de un aspecto ya abordado por Leroi-Gourhan (1965) y que parece evaluable en la actualidad en relación a lo que se sabe de otros conjuntos cantábricos o pirenaicos de similar cronología. Al tiempo, lo indicado por Leroi-Gourhan se refiere esencialmente a la organización de las representaciones de la Cámara, y no tanto a otros ámbitos decorados de Santimamiñe. En estos, la descripción topográfica de contenidos es ambigua e incluye algún error en las representaciones nuevas que se estaban localizando en esos años. A su vez, el ensayo de X. Gorrotxategi (2000) sobre la organización topográfica y sobre las asociaciones iconográficas de Santimamiñe aparece muy condicionado por su creencia en una construcción paulatina del conjunto, en un proceso en cuatro fases temporales sucesivas en las que se habría ido añadiendo nuevas representaciones, o completando las preexistentes con algunos detalles, y en las que las asociaciones iconográficas fueron variando. En realidad, esa compartimentación temporal, que no asumimos, no se apoya en bases empíricas ni es justificada de forma explícita, sino que deriva de la creencia en un proceso de cambio estilístico lineal y normativo, desde la plenitud del estilo IV antiguo a unas formas más estilizadas y desproporcionadas en las fases magdalenienses más tardías.

De manera que nos ha parecido conveniente actualizar el conocimiento en cuanto a organización topográfica e iconográfica de Santimamiñe, e introducir las variantes que, sobre el mismo esquema propuesto por Leroi-Gourhan, se despliegan también, en nuestra opinión, en la Antecámara y en la zona decorada al fondo de la cueva. Finalmente, la distribución de la decoración en diversas zonas de Santimamiñe muestra algunos rasgos comunes con la de las manifestaciones de estilo magdaleniense de otros conjuntos cantábricos que hemos podido examinar, sea La Pasiega o La Garma, que intentaremos precisar.

d) Evaluación cronológica. Casi desde los inicios de su investigación ha estado clara la atribución del conjunto parietal al periodo Magdaleniense (*c*. 17-11,7 ka BP en el corredor cantábrico). Además de los autores que estudiaron la cueva más extensa y detenidamente, han coincidido en ello Breuil, Leroi-Gourhan y la generalidad de investigadores posteriores. Los planteamientos son más laxos y variados al precisar esa cronología, y sobre todo, en la consideración de la amplitud temporal de la construcción del conjunto. Desde el trabajo de Aranzadi, Barandiaran y Eguren (1925) y hasta hace pocos años ha sido habitual la consideración de una edad Magdaleniense inferior o medio, en tanto que se apunta una cronología algo más reciente, del Magdaleniense superior (Jordá 1978), o entre el Magdaleniense medio y el Aziliense (Gorrotxategi 2000), en algunos trabajos más recientes. Siempre a partir procedimientos de acercamiento a la cronología de orden estilístico, dado que el único intento de datar Santimamiñe por radiocarbono resultó fallido (Moure y González Sainz 2000).

De otro lado, buena parte de los trabajos publicados muestran –las más veces de forma implícita- una consideración poco más o menos sincrónica del dispositivo, pero no faltan las apreciaciones más separadas. Así, se han considerado algunas figuras acaso auriñacienses, según propone J.M. Barandiaran (1953: 57) en aplicación muy estricta de la sistemática y forma de entender los conjuntos rupestres de H. Breuil, o bien, sucesivas ampliaciones del conjunto a lo largo del Magdaleniense reciente y transición al Aziliense, durante unos 4.500 años, según X. Gorrotxategi (2000).

Para abordar esos dos problemas, especialmente el primero, era esencial la datación radiocarbónica del pigmento, que sin embargo no ha sido posible por la extrema escasez de carbón conservado en las pinturas,

ISSN 0214-7971

además muy calcitado. Por tanto, la discusión de esos aspectos tendrá en esta aproximación una base meramente estilística y técnica. En todo caso, la revisión sobre el terreno de las representaciones, de la variabilidad y recurrencia de los procedimientos técnicos, y de aspectos como la yuxtaposición y superposición entre trazos y figuras, o su misma organización espacial, nos va a permitir defender una consideración *grosso modo* sincrónica del conjunto. Por su parte, la nueva excavación del vestíbulo (dirigida desde 2004 por J.C. López Quintana) aporta elementos de interés en esa evaluación cronológica del conjunto rupestre, que si se ajusta a las épocas de ocupación más frecuente, debe restringirse a una antigüedad entre unos 14.700 BP. y el final del periodo Magdaleniense (*c*. 11.700 BP). A su vez, y según discutiremos, el conjunto rupestre parece algo más probablemente vinculado a las ocupaciones de entre 12.800 y 12.000 BP (nivel Slnc) que a las de niveles magdalenienses anteriores (Almc y Csn, estás últimas, las más antiguas, datadas en torno a 14.700 BP).

e) Entendemos el conjunto de Santimamiñe como unitario y muy característico de la última gran etapa del arte del Paleolítico superior, desarrollada entre hace unos 14.500 y 11.800 BP., y por tanto inmediatamente anterior a las importantes modificaciones en la actividad gráfica que se producen en el SO europeo tras esa última fecha. Desde una perspectiva cultural amplia, nos interesa evaluar la aportación de Santimamiñe a uno de los aspectos más llamativos de esas fases centrales y avanzadas del Magdaleniense, como es la más fuerte interacción cultural apreciable entre las regiones cantábrica y pirenaica, o, vinculado con ello y según propondremos, el nuevo papel que adquieren las poblaciones humanas asentadas en el cantábrico oriental a partir de ese momento.

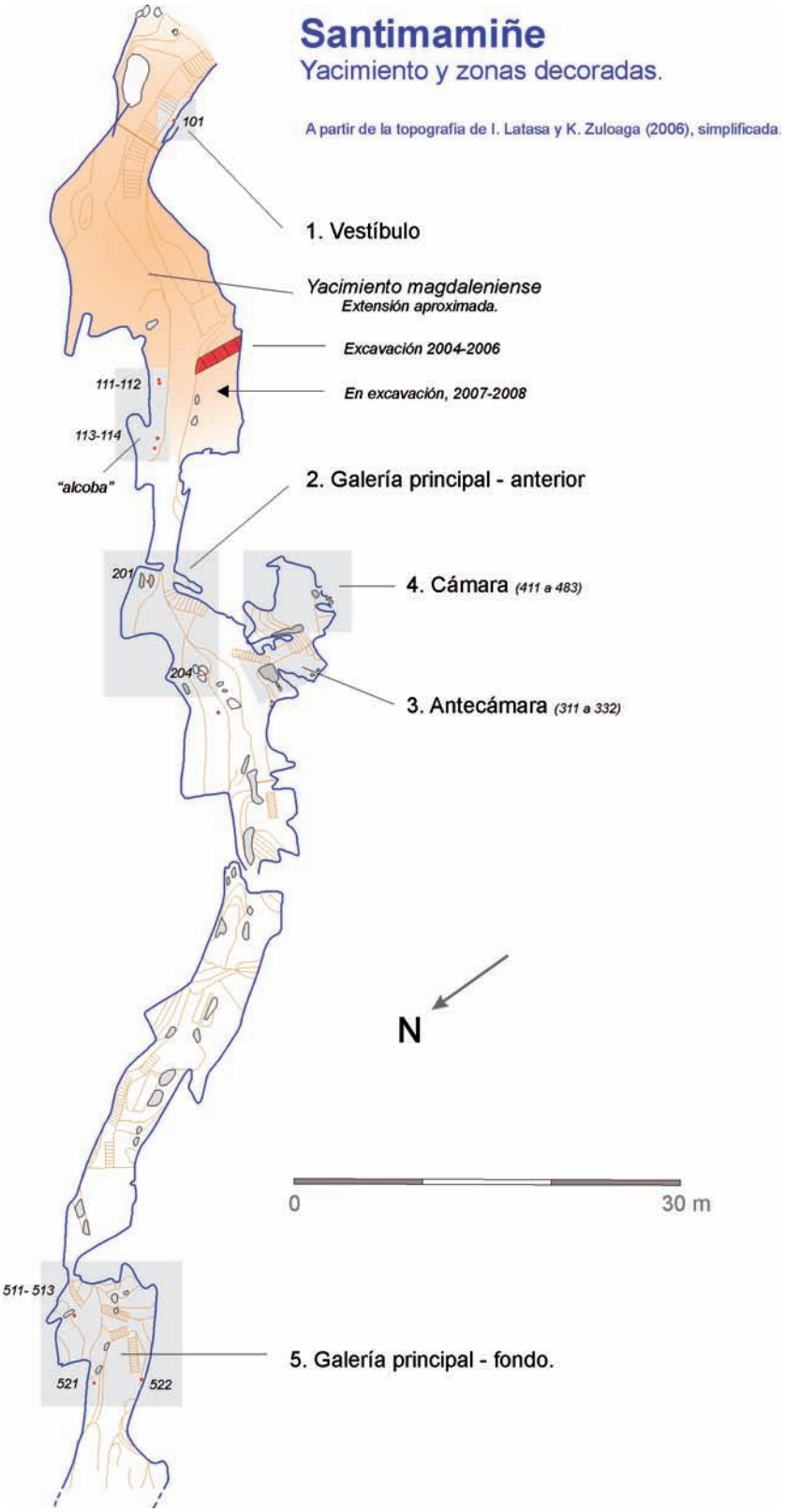


Fig. 3.1

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

3. PROCEDIMIENTOS DE TRABAJO.

La discusión de los aspectos referidos se apoya en una revisión de los lienzos decorados de la cavidad realizada en diversas jornadas de trabajo entre 2006 y 2008, y cuyos resultados ofrecemos en el Catálogo de representaciones (capítulo 4). En ese Catálogo, más que desplegar una información detallada de cada figura, se pretende incidir en los aspectos que añadan información o que maticen al extenso y pormenorizado trabajo ya disponible, de X. Gorrotxategi (2000). Un aspecto que puede generar una cierta sensación de desorden se vincula a la forma de encarar el fenómeno parietal paleolítico de cada uno de los dos autores de este trabajo, con alguna diferencia en la clase de objetivos a los que cabe aspirar. Conviene precisar entonces que el Catálogo surge de la discusión de ambos sobre el terreno y luego sobre los calcos, en tanto que los distintos epígrafes del capítulo 5 se ajustan a los objetivos de investigación que a cada uno nos parecían de más interés. De manera que, aunque discutidos a dúo, son responsabilidad última de C. González los epígrafes 5.1, 5.2, 5.3 y 5.5 así como los 6 y 7, y de R. Ruiz Idarraga el 5.4.

3.1. Organización y numeración de los motivos parietales.

Desde hace ya bastantes años se ha generalizado entre los investigadores una ordenación topográfica de los efectivos parietales, orientada a facilitar el análisis de las asociaciones de temas y composiciones, y, en último término, de los comportamientos gráficos paleolíticos en el espacio de la cueva. Esto es así, esencialmente, a partir de los nuevos objetivos de la investigación propugnados por Leroi-Gourhan y otros autores desde la década de 1960, en tanto que con anterioridad era frecuente la ordenación según temas animales (así Hernández Pacheco 1919 en Peña Candamo) o según procedimientos técnicos (frecuente en Breuil y vinculada a una consideración de la expresividad cronológica de esas variantes técnicas que hoy nos resulta un tanto normativa). El estudio inicial de Santimamiñe (Aranzadi, Barandiaran y Eguren 1925), entre otros méritos, anticipa esa ordenación topográfica con una numeración correlativa. Sin embargo esta no era sistemática y además se fueron localizando otras figuras con posterioridad. De manera que X. Gorrotxategi (2000) ensaya una nueva numeración, aunque con alguna inconsistencia (se salta la primera figura animal pintada en la cueva, que aunque se describe, no se numera ni participa en el posterior análisis). Por nuestra parte, como ya se ha indicado, hemos considerado alguna representación no valorada antes y varios motivos no figurativos de color rojo al fondo del Vestíbulo y en la Antecámara, lo que finalmente nos ha obligado a una nueva numeración.

Para cada motivo hemos optado por una cifra con tres números. El primero hace referencia a la parte general del dispositivo (1, Vestíbulo; 2. Galería principal-anterior; 3, Antecámara; 4, Cámara y 5, Galería principal-fondo). El segundo refiere la agrupación concreta (se diferencian una al fondo del vestíbulo, tres en la Antecámara, ocho en la Cámara y dos agrupaciones más en la zona al fondo de la cueva), en tanto que los motivos aislados van indicados con 0. En tercer lugar, se añade el número particular asignado a cada motivo dentro de cada grupo o de cada zona (101 a 114 en el vestíbulo, 201 a 204 en la Galería anterior, 311 a 332 en la Antecámara, 411 a 483 en la Cámara, y 511 a 522 en la zona decorada más profunda). En la Tabla 1 se indican las correspondencias con numeraciones anteriores y una mínima definición de los motivos considerados.

3.2. Documentación fotográfica y realización de calcos.

El levantamiento de calcos de las diferentes figuras y composiciones es uno de los pilares del estudio de un conjunto rupestre, tal como lo concebimos (en línea, entre otros autores, con M. Lorblanchet 1995: 89, 113 y ss.). En este sentido, los trabajos esenciales sobre Santimamiñe son los publicados en 1925 y 2000, a los que deberemos recurrir constantemente. Los levantamientos de Cuadra y Alcalá (1918) son meros croquis a mano alzada en todos o casi todos los casos. Con cierto desdén, comentan Aranzadi, Barandiaran y Eguren (1925: 31) que sus predecesores comenzaron a realizar calcos por contacto, pero que las dificultades de acceso a algún panel, y los resbalones, aconsejaron sustituirlos por "copias a ojo". Ciertamente aquellos primeros dibujos muestran serios errores en algunas figuras, pero también, en ocasiones, lecturas acertadas de algunas representaciones que más adelante fueron peor interpretadas (destacando, por ejemplo, el dibujo de Alcalá Galiano de la cabeza de ciervo de la Cámara).

Las reproducciones de Aranzadi, Barandiaran y Eguren (1925), sin firmar, son calcos más convencionales. Se realizaron por contacto y sobre soporte transparente, ayudándose también de las fotografías obtenidas (*op. cit.* 1925: 32). Están acompañados de escala gráfica, y afectan no solo a las figuras claras de animales –como era habitual entonces- sino a los trazos sueltos y a la práctica totalidad de los motivos detectados. Finalmente, los de X. Gorrotxategi fueron realizados durante el curso 1978-79 por contacto directo y sobre soporte transparente (*op. cit.* 2000: 14), y tras una limpieza de la superficie en el caso del pilón estalagmítico de la Cámara (*op. cit.* 2000: 288). Para figuras de pigmento negro muy alterado o ya perdido utiliza la información gráfica de los trabajos de 1925, actualizándola (*op. cit.* 2000: 287), y se ayuda con las

ISSN 0214-7971

Fig. 3.2. Calco preparatorio de la composición del pilón estalagmítico de la Cámara, correspondiente a los trabajos de T. Aranzadi, J.M. de Barandiaran y E. Eguren en 1918. Se indican en negro el pigmento de dos bisontes, y en azul algunos de los grabados presentes (Fotografía: MAEHV, Bilbao. Referencia: "Sueltas_A65.6.C.A50")

fotografías obtenidas entre 1978 (inicios de su trabajo de documentación directa) y una sesión fotográfica de 1997. Los calcos de este autor refieren elementos naturales del soporte de manera limitada, solo cuando considera que forman parte del contorno del animal, indicándolos mediante línea discontinua. El pigmento se expresa mediante nube de puntos, y el grabado con línea continua. De manera que es de notable precisión la forma del área de extensión del pigmento, pero no la forma en que se ha aplicado, quedando subsumidas en una línea relativamente gruesa lo que en ocasiones son trazos más finos y particulares, o contornos con doble línea paralela (por ejemplo en las astas y en el mismo contorno del ojo de la figura de ciervo, nº 443).

Los calcos que ofrecemos se han realizado a partir de una revisión previa, a pie de panel, de la documentación disponible y publicada, que incluyó la realización de croquis y diversas mediciones. Salvo excepción (calco de los grabados de un caballo de la Antecámara, realizado por contacto y sobre plástico, *vid*. fig. 4.24) fueron realizados en Santander a partir de fotografías, empleando distintas herramientas de procesadores de imagen convencionales (Adobe Photoshop C5 y Corel Drawn 12). Ocasionalmente se han empleado las herramientas de selección automática de colores, pero casi siempre hemos dibujado directamente sobre la fotografía seleccionada, ayudados con un tablero gráfico y con útiles de dispersión del color –dibujo a pistola- o a línea para los trazos grabados. El dibujo resultante y algunos detalles del soporte, subrayados mediante líneas discontinuas, se han superpuesto finalmente a una versión simplificada (en modo duotono) de la fotografía inicial. Se trata de un procedimiento inspirado en los calcos previos de algunos paneles de La Pasiega realizados por Javier Alcolea (Univ. de Alcalá de Henares), que permite entender la integración de los motivos pintados o grabados en esos soportes irregulares.

Con anterioridad, las fotografías habían sido preparadas y adaptadas (recorte, iluminación, enfoque…) para ese trabajo de calco. Entre las variadas herramientas disponibles en esos programas de tratamiento de la imagen, ha resultado de gran ayuda la modificación artificial de tono y saturación del color de las fotografías, que permite contrastar en colores diferentes el pigmento, afectado o no por la extensión de capas de concreción calcítica u otras recristalizaciones, y, en último término, apreciar la forma del dibujo original con mayor precisión (véanse figs. 4.32 y 4.37). El trabajo sobre fotografía exige, en todo caso, una revisión de las figuras a pie de panel, antes y después de realizar el dibujo, a fin de controlar algunos peligros de la lectura. En el caso de Santimamiñe, y dado que dominan las figuras en trazo negro, la revisión era importante para evitar la posible confusión de líneas de acumulación de polvo y porquería, o de las sombras de la iluminación, con trazos pintados en negro.

Además de las fotografías tomadas por nosotros para documentar aspectos puntuales, hemos podido emplear varios catálogos fotográficos. La serie fotográfica más importante para la realización de los calcos ha sido la de J. Latova (CIRN 2006), realizada por encargo del Servicio de Patrimonio Histórico de la Diputación Foral, que ofrece tomas múltiples de cada motivo de notable calidad. Hemos empleado también la Base de datos multimedia "Arte rupestre de la región cantábrica" (González Sainz, Cacho y Fukazawa 2003), que incluye fotografías de algún motivo ausente de otros catálogos, y facilita la comprensión de las representaciones en su contexto espacial. Por último, hemos dispuesto de la serie obtenida por J. Wuesbuer y J. Altuna (2004), y de las fotografías tomadas para los trabajos de reproducción virtual de la cavidad por la empresa Virtualware, de Basauri, realizadas en Octubre de 2007.

A su vez, los importantes problemas de conservación de algunos grupos de representaciones de Santimamiñe exigían un trabajo de búsqueda y posterior análisis de la documentación fotográfica antigua. Se trataba, en último término, de recuperar la forma original de unos dibujos en ocasiones muy deteriorados o incluso destruidos, y en otros casos con añadidos recientes en negro. El control de esas fotografías antiguas permitió comprobar, de otro lado, que la documentación publicada y disponible de algunas figuras era sumaria, e incluía algún error ocasional.

ISSN 0214-7971

Fig.3.3. Tres bisontes del lado izquierdo de la Cámara (grupo 4.5), fotografiados hacia 1957 por J. Vertut (foto MAEHV de Bilbao, Ref.: "Vertut_ A65.1C.A23"). La toma se ha girado 90º hacia la derecha: los tres bisontes se dibujaron dispuestos en vertical y ajustados a las ondulaciones del soporte estalagmítico. Esta toma permite apreciar un cuerno de doble trazo sobre el moño del bisonte inferior, no diferenciado en los calcos tradicionales.

Además de las fotos publicadas sobre Santimamiñe, han sido de especial interés algunas fotografías inéditas que seleccionamos en el archivo fotográfico del MAEHV de Bilbao. Son tomas casi siempre en formato de diapositiva, que digitalizamos. Corresponden a momentos y autores no siempre bien definidos. Las más importantes son las de Jean Vertut, fotógrafo que acompañaba a Leroi-Gourhan en su revisión de las cuevas cantábricas en 1956 y, sobre todo, 1957[2]. Otras fotografías seleccionadas en ese archivo corresponden probablemente a la revisión realizada por J.M. de Barandiaran a comienzos de la década de 1960. También hemos podido consultar la colección de fotografías tomadas en distintos conjuntos rupestres europeos por Heinrich Wendel entre 1964 y 1977 (las de Santimamiñe fueron realizadas en agosto de 1969) publicada recientemente en formato digital (Pastoors y Weniger 2004). Por último, ha sido de gran ayuda una serie de diapositivas tomadas por I. Barandiarán Maestu a finales de 1966, reveladas en enero de 1967, que pudimos estudiar en el Laboratorio de Prehistoria de la Universidad del País Vasco, en Vitoria.

Este control de las fotografías, publicadas o inéditas, y tomadas en distintos momentos, desde el descubrimiento hasta la actualidad, ha incidido en varios aspectos de nuestro trabajo:

- ha permitido reconstruir la forma de algunas representaciones pintadas que en la actualidad están muy alteradas o prácticamente perdidas (especialmente los bisontes pintados del grupo 4.2, sobre el pilón estalagmítico de la Cámara),

- ha permitido controlar y definir como tales una serie de añadidos y retoques sobre algunos de los dibujos paleolíticos de la cueva, realizados en distintos momentos del siglo pasado en cuatro figuras diferentes (nº 321, 439, 443 y 444). Solo alguno de los añadidos a dos de esas figuras había sido detectado por la investigación reciente, y fue-

2 Leroi-Gourhan realizó una revisión de cuevas cantábricas con arte paleolítico en 1956 y 1957, al tiempo que participaba en las excavaciones de la cueva de El Pendo, dirigidas por J. Martínez Santaolalla. Ofreció detalles de estos trabajos de campo, en los que le acompañaban J. Vertut, como fotógrafo, y J. González Echegaray, como experto local, en la sesión del 28-11-1957 de la Societé Préhistorique Française, y los publica en una nota de su artículo sobre la función de los signos (Leroi-Gourhan 1958: 307). Sobre esos trabajos de Leroi-Gourhan en la región, además de esas notas publicadas hemos contado con el asesoramiento de J. González Echegaray, y con documentación del archivo de A. Moure Romanillo, que agradecemos.

ISSN 0214-7971

ron erróneamente evaluados como parte del dispositivo paleolítico. Su control facilita una imagen más precisa de la forma original de esas realizaciones, base de cualquier análisis interpretativo de Santimamiñe.

- finalmente, el análisis de fotografías diversas de un mismo motivo, tomadas en momentos diferentes y con focos y puntos de iluminación distintos, minimiza los peligros de lectura a los que aludíamos más arriba en la realización de los calcos.

Tabla 1. Representaciones y motivos parietales considerados en Santimamiñe.

T. Aranzadi, J.M. de Barandiaran y E. Eguren, 1925	X. Gorrotxategi, 2000		2006-2009 (*)			
			n º	tema	técnica	fotos-calcos
1. Vestíbulo						
s/nº	s/nº	-	1.0.1	Ca	Surcos+SU	4.2-3
-	-	-	1.1.1	Pl	TTc	4.6
-	-	-	1.1.2	M	RPc	
-	-	-	1.1.3	M	RPc	-
-	-	-	1.1.4	Ls	TLc	4.7
2. Galería principal – anterior						
-	Dudosa 1	caprino ?	2.0.1	Cp / Bs	TLn	4.8-9
-	Dudosa 2	puntos	2.0.2	M	RPn	-
-	s/nº	restos color	2.0.3	M	RPn	-
-	nº 1	macho cabrío	2.0.4	Cp	TLn	4.10-11
3. Antecámara – Corredor elevado						
I trazos pintados	G1 nº 2	trazos	3.1.1	Lv	TLn	-
I trazos grabados	-	grabados modernos	3.1.2	Lv	SU	-
II bisonte	G1 nº 3	bisonte	3.1.3	Bs	TLn	
II bisonte	G1 nº 4	bisonte	3.1.4	Bs	TLn	4.14-15
II trazos pintados	-	-	3.1.5	Lv	TLn	
-	G1 nº 5	bisonte	3.1.6	Bs	TLn	4.16-17
V.1 cabeza de toro	s/nº	-	s/nº	-	Surcos+G	
V.2 caballo acéfalo	G2 nº 6	caballo	3.2.1	Cb	TLn *	4.20-21
-	-	-	3.2.2	M	RPc	
-	G2 nº 9	resto figura	3.2.3	Ls	TLn	4.22
V.3 caballo	G2 nº 7	caballo	3.2.4	Cb	SU-RPn	4.20-21, 23
V.4 caballo	G2 nº 8	caballo	3.2.5	Cb	Surc+TLn-SU	4.24
V.5 bisonte	G2 nº 10	bisonte	3.2.6	Bs	TLn	4.25
V.6 resto figura	nº 11	trazos	3.2.7	C	TLn	-
VI. resto figura			3.2.8	Cp ?	TLn	4.26-27
-	-	-	3.2.9	Sc / Lv	TLc	4.28-29
-	-	-	3.2.10	Ls	TLc	4.28-29
III bisonte	G3 nº 12	bisonte	3.3.1	Bs	TLn	4.30-33
IV bisonte	G3 nº 13	bisonte	3.3.2	Bs	TLn	4.34-35

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

Tabla 1. Representaciones y motivos parietales considerados en Santimamiñe.

T. Aranzadi, J.M. de Barandiaran y E. Eguren, 1925	X. Gorrotxategi, 2000		2006-2009 (*)			
			n º	tema	técnica	fotos-calcos
4. Cámara						
-	G5 nº 22	¿ bisonte y caballo ?	4.1.1	C / Cp	TLn	4.36-38
-			4.1.2	Cp ?	TLn-TPn	
-			4.1.3	C	TLn	
X.1 bisonte	G4 nº 16	bisonte	4.2.1	Bs	TLn-SU	4.40, 43-46
X.3 bisonte	G4 nº 15	bisonte	4.2.2	Bs	TLn-SU-R	
X.4 pezuñas	G4 nº 17	bisonte	4.2.3	Bs	SU-SR-R	4.43, 47, 51
X.2 bisonte	G4 nº 19	bisonte	4.2.4	Bs	SU-SR	4.43, 48, 51
X	G4 nº 20	bisonte, cabeza.	4.2.5	Bs	SU	4.43, 49, 51
X	G4 nº 21	bisonte	4.2.6	Bs	SU-SR	4.43, 50, 51
X	G4 nº 14	trazos grabados o pintados	4.2.7	Lv/F ?	TLn	4.43, 46, 51
			4.2.8	Lv	SU	4.43, 51
X	G4 nº 18	bisonte	4.2.9	Lv /Bs ?	SU-SR	4.43, 51
-	-	-	4.2.10	Lv / F ?	SU	4.43, 50, 51
línea pintada	G5 nº 23	bisonte	4.3.1	Bs	TLn	4.54, 55
bisonte ?	G5 nº 24	bisonte	4.3.2	Bs	TLn	
XVIII bisonte	G5 nº 25	bisonte	4.3.3	Bs	TLn	4.56, 57
IX.6 bisonte	G5 nº 26	bisonte	4.3.4	Bs	TLn	
IX.5 bisonte	G5 nº 27	bisonte	4.3.5	Bs	TLn	4.58, 59
IX.3 yegua	G5 nº 28	caballo	4.3.6	Cb	TLn	4.60-62
IX.4 bisonte	G5 nº 29	bisonte	4.3.7	Bs	TLn-TPn	4.63-64
-	-	-	s/nº	(signo)	*	
IX.2 bisonte pintado y grabado	G5 nº 30	bisonte	4.3.8	Bs	TLn-TPn-SU	4.65-67
IX.1 bisonte	G5 nº 31	bisonte	4.3.9	Bs	TLn-TPn *	4.65, 68-71
XIV bisonte	G5 nº 32	bisonte	4.0.1	Bs	TLn	4.72-73
VIII.1 caballo	G6 nº 33	caballo	4.4.1	Cb	TLn	4.74-78
VIII.2 oso	G6 nº 34	oso	4.4.2	Os	TLn-SU *	
VIII.3 cabeza de ciervo	G6 nº 35	ciervo, cabeza	4.4.3	Co	TLn *	
VIII.4 cabra	G6 nº 36	macho cabrío	4.4.4	Cp	TLn	
VII.3 figura	G7 nº 37	bisonte	4.5.1	Bs	TLn	4.79-80
VII.1 bisonte	G7 nº 39	bisonte	4.5.2	Bs	TLn-TPn	
VII.2 bisonte	G7 nº 38	bisonte	4.5.3	Bs	TLn	
XI bisonte	G8 nº 40	bisonte	4.6.1	Bs	TLn-TPn	4.81-84
	G8 nº 41	bisonte	4.6.2	Bs	TLn	

ISSN 0214-7971

Tabla 1. Representaciones y motivos parietales considerados en Santimamiñe.

T. Aranzadi, J.M. de Barandiaran y E. Eguren, 1925	X. Gorrotxategi, 2000		2006-2009 (*)			
			n º	tema	técnica	fotos-calcos
XII figura ?	G9 nº 42	bisonte	4.7.1	Bs	TLn	4.85-86
XIII figura	G9 nº 43	cabra ?	4.7.2	C / Ai	TLn	
XVII figura	G10 nº 44	cabra	4.8.1	Cp / C	TLn	4.87-88
XVI figura	G10 nº 45	bóvido	4.8.2	Bd	TLn	
XV cabra	G10 nº 46	cabra	4.8.3	Cp	TLn	4.89-90
5. Galería principal – fondo						
-	G11 nº 47	cáprido o équido	5.1.1	C / Ai	TLn	4.91-93
-	G11 nº 48	bisonte ? y signos	5.1.2	Bs	TLn	4.94-95
-			5.1.3	Lv	TLn	
-	aislada 49	caballo	5.2.1	Cb	TLn	4.96-97
-	aislada 50	bisonte	5.2.2	Bs	TLn	4.98-99

(*) Abreviaciones empleadas para los temas: Cp: cabra; Bs: bisonte; Cb: caballo, C: cuadrúpedo indeterminado; Os: oso; Co: ciervo; Ca: cierva; Ai: animal imaginario; Bd: bóvido indefinido; M: mancha informe de color; Lv: serie de líneas no figurativas; Ls: línea suelta; Pl: puntos en línea; Sc: signo construido

Para el procedimiento técnico: SU: grabado simple y único; SR: grabados simples y repetidos; R: raspado y/o estriado; TL: trazo lineal, negro (n) o rojo (c); TPn: tinta plana negra; TTc: línea punteada en rojo; RP: restos informes, de color negro (n) o rojo (c); G: grabados de origen animal; *: presencia de añadidos recientes pintados en negro.

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

4. CATÁLOGO DE REPRESENTACIONES Y MOTIVOS PARIETALES. CONSERVACIÓN, DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS.

4.1. El Vestíbulo: motivos parietales grabados o pintados en rojo.

Tras una entrada orientada al S.E., la cueva de Santimamiñe se inicia con un espacio vestibular de unos 35 m de longitud, en donde se despliega un amplio yacimiento arqueológico de finales del Paleolítico superior y fases postpaleolíticas, que ha sido objeto de excavación arqueológica en diferentes ocasiones (Aranzadi, Barandiaran y Eguren 1931; Aranzadi y Barandiaran 1935; Barandiaran 1976; López Quintana y Guenaga 2006-2009). En los dos extremos de esa área vestibular deben considerarse algunos motivos parietales, asociados al yacimiento de habitación y de cronología muy probablemente paleolítica: una cabeza de cierva grabada en la pared izquierda, sobre la misma entrada, y algunos motivos no figurativos, pintados en rojo en la pared derecha del tramo final, ya en un ambiente de práctica oscuridad.

Fig.4.1. Dibujo de una cabeza de animal localizada en la pared izquierda de la entrada a la cueva durante la campaña de excavación de 1918, y considerada entonces de carácter natural (Aranzadi, Barandiaran y Eguren 1925, fig.37).

4.1.1. Una cabeza de cierva sobre surcos naturales completada con grabado.

1.0.1. En la misma entrada a Santimamiñe se conoce desde 1918 una figura de cabeza de animal que, en las publicaciones básicas sobre el conjunto rupestre (Aranzadi, Barandiaran y Eguren 1925: 66-67; Gorrotxategi 2000: 289) ha sido considerada de factura natural. Las dudas sobre su carácter debieron ser importantes para los primeros investigadores, en cuanto que aluden a su situación e incluso reproducen gráficamente el motivo (*op. cit.,* 1925: 67 y fig.37; *vid.* fig.4.1). Aun expresando algunas reservas en cuanto a ese carácter, natural o antrópico, I. Barandiarán (1967: 181) cree que es posible reconocer la cabeza de un cáprido con dos cuernos. Así mismo, consideran este motivo dentro del conjunto de representaciones N. Goicoechea (1966: 53), que interpreta una cabeza de caballo, y A. Beltrán (1978: 30), aunque de manera indirecta.

Ante este motivo nos enfrentamos con dos problemas. Por una parte, saber si estamos ante algo puramente natural, un *ludus naturae* conformado con los surcos y relieves de erosión del soporte calizo, o si, por el contrario, una forma natural preexistente fue mejorada mediante un trabajo explícito, tratándose, por tanto, de una "representación". Por otra, saber si es posible aceptar la antigüedad de esa eventual representación y si ésta puede ser relacionada con el conjunto parietal del interior de la cueva o con otras representaciones claramente paleolíticas.

Aquí defenderemos la segunda opción y la conveniencia de incorporar esta figura al catálogo de representaciones de Santimamiñe. Su interés se incrementa, como revisaremos luego, porque llegó a estar cubierta por niveles arqueológicos.

Este motivo se encuentra en un lienzo vertical, o ligeramente oblicuo, de la pared izquierda del vestíbulo, en la parte inicial del yacimiento de habitación. En la actualidad está expuesto a la lluvia y otros agentes, y es perfectamente visible con la luz natural. El centro de la figura está a 344 cm. por debajo de la superficie original del yacimiento antes de la excavación (convenientemente marcada en la pared) y a 99 cm. por encima del suelo actual en el acceso a la cueva. Ese lugar corresponde al de la máxima potencia del depósito original, que desde ahí iniciaba un talud tanto hacia el exterior como hacia el interior del largo vestíbulo. Este motivo parietal fue localizado durante la primera campaña de excavación en Santimamiñe, en 1918, al realizar una trinchera de control de la estratigrafía en la parte exterior del yacimiento, ampliamente dificultada por los derrumbes de la bóveda anterior. Los detalles sobre la situación del motivo (Aranzadi, Barandiaran y Eguren 1925: 67, y 1931: 96) coinciden con lo actualmente apreciable.

Lo que vemos es una cabeza de cierva orientada a la izquierda, de 18,1 cm. de longitud máxima (del morro al extremo de una oreja), siendo las dimensiones de la cabeza de 9,5 por 6,2 cm. Además de dos orejas rectilíneas, la cabeza, que es de forma triangular alargada, se compone de la línea frontal con un ligero abombamiento orbital, la línea naso-labial en ángulo recto, la región mentoniana y la línea mandibular con

ISSN 0214-7971

Fig.4.2. La cabeza de cierva de la entrada a Santimamiñe, en la actualidad. Fotografía de J.C. López Quintana.

indicación del ángulo de la misma. También es posible reconocer uno de los ollares.

En relación a las dudas sobre su carácter natural o modificado, que son razonables dado el aspecto de las líneas que conforman el motivo, haremos dos o tres apuntes, desde un punto de vista técnico, formal y estilístico, o finalmente, cronológico.

a) La revisión técnica del motivo no es fácil teniendo en cuenta la alteración de ese lienzo, por erosión natural, y los líquenes crecidos desde 1918, que recubren los surcos en su parte derecha. El lienzo calizo soporte es casi vertical y de superficie relativamente ondulada, afectada por pequeñas oquedades de erosión más intensa, que en ocasiones llegan a formar grietas alargadas, aunque de escasa longitud. Parece claro, en nuestra opinión, que se ha aprovechado una forma natural preexistente. El contorno de esta cabeza, en su mayor parte, se encuentra así representado por unas grietas naturales de la pared en la que se localiza.

La figura que sugieren esas formas naturales se ha completado con unas líneas grabadas. A pesar del aspecto erosionado de los surcos y de que estos se encuentran en parte recubiertos de líquenes puede reconocerse la técnica de grabado empleada. La zona grabada afecta a las dos orejas, realizadas cada una de ellas con un único trazo, el ángulo del hocico y, con mayores reservas (dado que los líquenes cubren la depresión), el ángulo de la mandíbula. Las grietas naturales aprovechadas completarían el contorno de la cabeza en lo que respecta a la línea fronto-nasal, línea mandibular y ollar.

Los argumentos en los que nos hemos basado para evaluar positivamente una actividad de grabado en esas zonas son los siguientes:

1. Sección acorde con la forma de una punta activa de útil lítico. Los surcos de ambas orejas tienen una sección de forma triangular que corresponde con la zona activa de una punta robusta como la de un buril utilizada como diedro. El surco que corresponde a la zona naso-labial tiene una sección plana, lo que podría relacionarse con la arista de un buril utilizado también como diedro, pero transversalmente. El surco del ángulo parece tener una sección triangular del mismo tipo que la que tienen los tramos de las orejas.

2. Forma de las paredes del surco. En las orejas, las paredes del surco tienen diferente verticalidad. La que corresponde al lado derecho está más abatida, lo que no es fácil de explicar desde un punto de vista puramente natural. Más bien, este es un aspecto claramente relacionado con la ejecución, pues en los surcos verticales u oblicuos los grabadores diestros apoyan la arista del instrumento sobre la pared derecha del surco de forma tal que la presión ejercida con el mismo instrumento produce el rebaje de dicha vertiente. A su vez, en el ángulo naso-labial ambas paredes son prácticamente verticales. En el ángulo mandibular, por último, también podemos advertir la mayor verticalidad de la pared izquierda.

3. Regularidad del surco en anchura, profundidad y forma de la sección a lo largo de su recorrido. Esta regularidad es apreciable en los dos surcos de las orejas. El tramo grabado en la zona naso-labial es muy pequeño mientras el tramo del ángulo de la mandíbula se encuentra oculto, por lo que no podemos hacer precisiones en este parámetro.

4. Regularidad del trayecto. El diseño de ambas orejas es rectilíneo y son regulares sus bordes. Nada podemos decir a este respecto de otras zonas grabadas.

5. Similitud entre surcos. Los dos surcos que representan las orejas son prácticamente idénticos en la forma de la sección, en la anchura, en la longitud y en la regularidad del trayecto. Podemos advertir cierta similitud entre todas las zonas gra-

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

badas: orejas, ángulo naso-labial y ángulo mandibular, en cuanto a su profundidad y anchura.

De todo el conjunto de esta cabeza, únicamente las orejas reúnen todas las características señaladas. El ángulo naso-labial y el de la mandíbula cumplen con algunos de los parámetros. Al tiempo, las grietas del soporte no tienen ninguno de los caracteres que hemos descrito: las anchuras, las profundidades y las formas de la sección son diversas, incluso dentro de la misma línea o parte del contorno, y el trayecto de la delineación resulta sensiblemente más sinuoso.

Estos son los aspectos que podemos constatar con seguridad. Contemplados de forma simultánea, nos llevan a pensar que es mucho más probable que las partes referidas de la figura (orejas, ángulo naso-labial y ángulo de la mandíbula) hayan sido grabadas a fin de completar un contorno que aparecía sugerido –acaso ya suficientemente- por las grietas naturales de la pared.

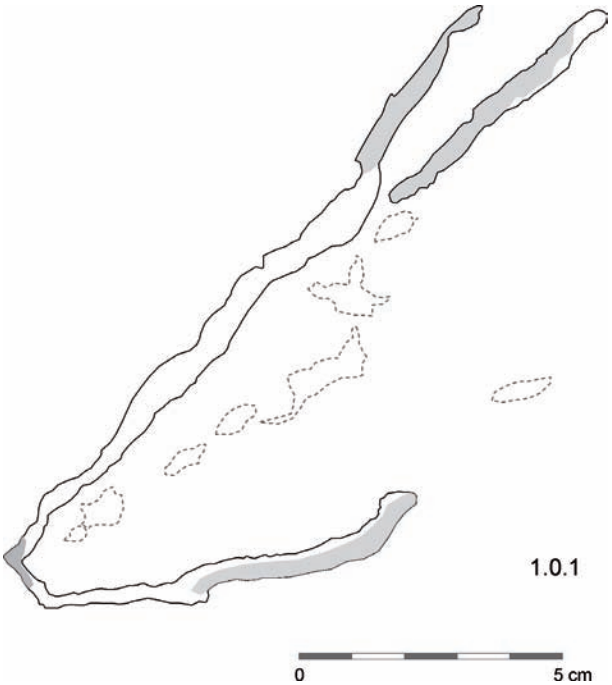


Fig.4.3. Croquis detallando los surcos naturales asumidos por la representación y, con trama gris, las zonas donde apreciamos trabajo de grabado.

b) El análisis formal y estilístico de esta representación se enfrenta a algunas limitaciones, vinculadas al peculiar carácter técnico descrito más arriba. Debemos analizar las zonas grabadas como obra de un autor que completa la forma que le sugieren las grietas y depresiones del soporte. Puesto que únicamente podemos asegurar la acción del grabador en partes mínimas de la figura (orejas, línea naso-labial y ángulo de la mandíbula) no puede analizarse ésta como si fuera un trabajo convencional, sobre un lienzo más o menos despejado, aunque sin duda su autor reconoció en la topografía natural de la pared la figura que después ayudó a completar.

Aun con esas limitaciones se trata de una cabeza que tiene cierto detalle y resulta convincente. Su identificación faunística no nos ofrece demasiadas dudas. No se trata, como se ha definido, de una genérica "cabeza de animal", ni de cabra o de caballo, sino de una cabeza de cierva reducida a sus líneas esenciales, y en nuestra opinión, con una forma plenamente convencional en el arte del Paleolítico superior. Aun con la parquedad que caracteriza el motivo y su tosquedad técnica, se repiten las alusiones a aspectos convencionales: la forma triangular alargada de la cabeza, el abombamiento orbital al final de la línea frontal, o con un radio mayor, la convexidad del maxilar. La región naso-labial (o morro), corta y con un ángulo recto en su parte alta, alude al natural del animal, y es igualmente convincente la posición y longitud de las dos orejas, reducidas a sendos trazos rectilíneos ligeramente divergentes.

A pesar del uso extenso de formas naturales preexistentes, de la tosquedad y el esquematismo formal, el conjunto resultante alude a una forma bastante convencional en el arte paleolítico regional. Ciertamente no podemos atribuir al autor de las escasas partes grabadas el "estilo" de esta cabeza, pero sí una capacidad para ver y entender esas formas naturales que va a mejorar, y por tanto, en cierta manera, su participación en esa manera concreta de concebir la forma del animal, que creemos plenamente paleolítica y, al tiempo, diferente a la forma usual de concebir una figura de cierva en otros contextos culturales y cronológicos, por ejemplo en el arte esquemático de la Prehistoria reciente.

c) Desde un punto de vista estratigráfico, aunque no es posible precisar la altura en esa trinchera de los distintos niveles del Paleolítico superior, a partir del corte e informaciones ofrecidas por Aranzadi, Barandiaran y Eguren (1931: 96) cabe asegurar que esta figura fue cubierta por el potente conchero de ostras y chirlas, de edad mesolítica y especialmente neolítica, y que –como apuntan sus descubridores- estaba aproximadamente a un metro y medio por encima de los suelos de ambiente arqueológico paleolítico más recientes. Esta figura de Santimamiñe, por tanto, debe sumarse a la corta serie de manifestaciones parietales paleolíticas tapadas por depósitos arqueológicos prehistóricos en la región Cantábrica (La Viña, Cueto de la Mina, El Mirón, entre otras).

Su posición estratigráfica (anterior a las ocupaciones mesolíticas y neolíticas), la forma aludida, que es relativamente convencional en el arte del Paleolítico superior, e incluso el procedimiento técnico, apuntan con claridad a su cronología paleolítica. No tenemos datos suficientes para asegurar que esta pequeña intervención de grabado sea contemporánea de otras

ISSN 0214-7971

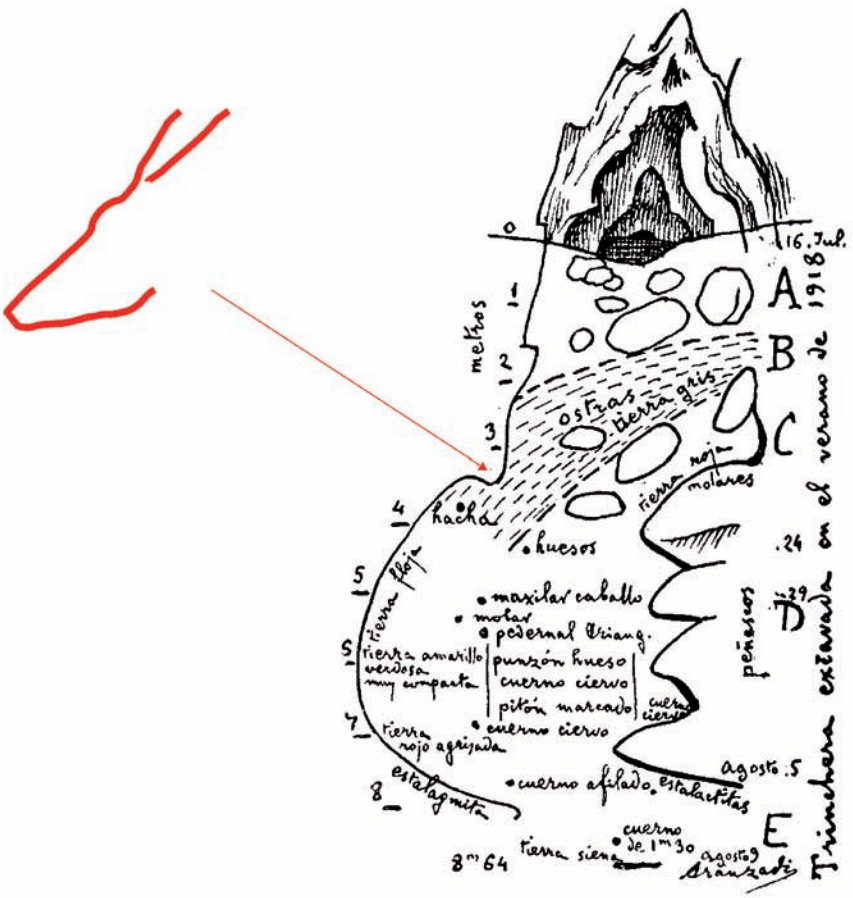


Fig.4.4. Situación del motivo, sobre la pared izquierda de la misma entrada a Santimamiñe, en relación al corte estratigráfico de control ("Trinchera") realizado en 1918 por Aranzadi, Barandiaran y Eguren (1931: 96). El croquis del corte estratigráfico, firmado por Aranzadi, refleja las dificultades que debieron encontrar en esa zona anterior por la caída de grandes bloques calizos de la visera.

Fig. 4.5. Situación de la cabeza de cierva nº 101, afectada por una colonia de líquenes, sobre la pared izquierda del corredor de entrada a Santimamiñe, a 344 cm. por debajo de la superficie del depósito antes de su excavación (Foto: C. González Sainz).

figuras pintadas o grabadas del interior de Santimamiñe, aunque es la opción que consideramos más probable. De hecho, no se trata de un hecho aislado, pues Santimamiñe cuenta con otras "representaciones" paleolíticas en la Antecámara (nº 324 y 325) o al fondo de la cueva (nº 511 y 512) que completan formas naturales con unos pocos trazos grabados o pintados. La forma de esta cabeza de cierva que analizamos tiene una cronología ciertamente poco precisa dentro del Paleolítico superior regional, pero sus rasgos más destacados difieren de algunos modelos claramente antiguos, como las ciervas con orejas en V abierta, o las trilineales de los conjuntos de grabados profundos exteriores, datados estratigráficamente en fases antiguas del Paleolítico superior y repetidas en las cuevas o abrigos de Chufín, La Lluera, La Viña, Torneiros, Santo Adriano y Hornos de la Peña. Por el contrario, y aun a riesgo de apurar en exceso las posibilidades del análisis "estilístico", la terminación de la cabeza con un pequeño tope perpendicular, la indicación de la órbita ocular, o la disposición de las orejas, refieren rasgos más usuales en el arte parietal y mobiliar de fases más avanzadas del Paleolítico superior. Consideramos pues más probable una cronología Magdaleniense, acorde, de otro lado, con las épocas de ocupación más intensa del yacimiento, que se produjeron en momentos centrales y avanzados de ese periodo, a partir de unos 14.700 BP, a tenor de las nuevas excavaciones en el sitio.

4.1.2. Grupo 1.1. Motivos no figurativos pintados en rojo en el tramo final del yacimiento.

Se trata de cuatro motivos muy simples (una digitación, dos manchas de color y una línea de puntos) distribuidos a lo largo de 5,7 m en la pared derecha del corredor, afectados por distintos problemas de conservación. Estos motivos fueron localizados el 25 de Noviembre de 2008 por el equipo de excavación arqueológica que trabaja al fondo del vestíbulo, levantando en horizontal los niveles postpaleolíticos del amplio testigo que resta a la izquierda del camino excavado hacia el interior de la cueva (*vid*. fig. 3.1).

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

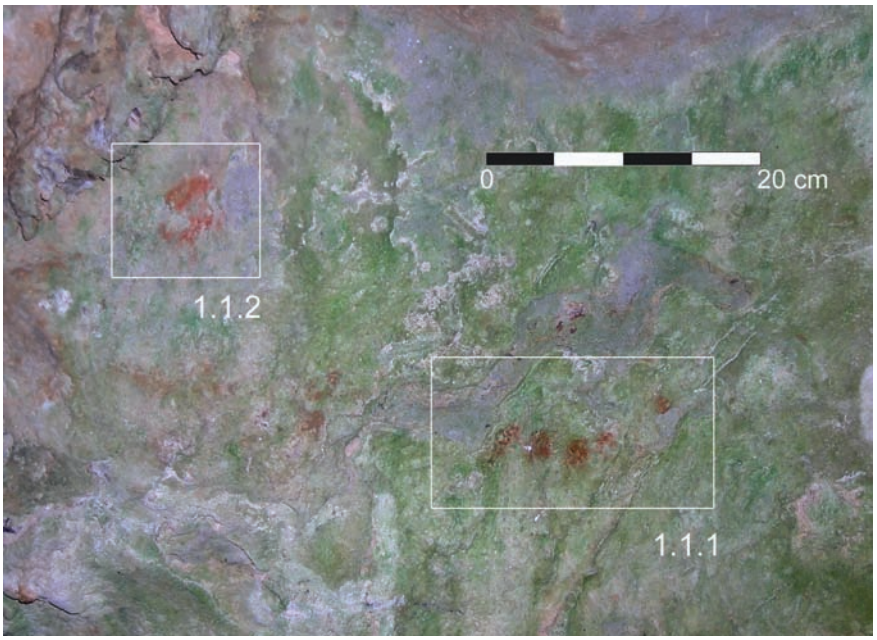


Fig.4.6. Línea de puntos de color rojo y mancha del mismo color sobre la pared derecha, al final del vestíbulo de Santimamiñe (fotografía: C. González Sainz).

Fig.4.7. Digitación simple sobre el resalte de entrada a una "alcoba" lateral, al fondo del vestíbulo de Santimamiñe (fotografía: C. González Sainz).

Nosotros los revisamos pocos días después, confirmando que se trata efectivamente de motivos pintados y no de precipitaciones naturales de óxidos, que son similares a los que ya habíamos localizado en la Antecámara (motivos nº 322, 329 y 3210), y que encajan en lo esperable en contextos parietales como el de Santimamiñe (a tenor de su asociación con representaciones animales en negro o grabadas, de similar estilo, en Niaux, Covaciella, Cullalvera, Urdiales y otros sitios). Su interés se incrementa por su asociación espacial con la parte más profunda del yacimiento de habitación.

Estos motivos pintados en rojo están entre 80 y 163 cm. sobre la superficie del depósito arqueológico, que es prácticamente horizontal en esta zona. Los niveles estratigráficos, en excavación en el amplio testigo a la izquierda del camino excavado para acceder al fondo de la cueva, son también visibles en el corte definido a la derecha de ese camino, al pie de los motivos pintados. El nivel paleolítico más reciente (Slnc de las excavaciones actuales, o parte alta del VI de las antiguas) está situado entre -36 (techo de Slnc) y -50 cm. (la base) del suelo actual. De manera que estos trazos, manchas o puntos en rojo se habrían realizado a alturas bastante usuales (entre 120 y 200 cm.) sobre el suelo en la época de formación de ese último y más importante nivel paleolítico de la secuencia de Santimamiñe. Son los siguientes:

1.1.1. Es una línea casi horizontal de cinco puntos de color rojo, equidistantes los cuatro situados a la izquierda y un poco más separado y elevado el quinto. Los puntos tienen entre 1,5 y 1,8 cm. de diámetro y se distribuyen en una longitud de 12,9 cm. La altura sobre el suelo actual es de 147 cm. Su forma circular está mejor definida en la parte alta de cada punto, lo que sugiere su realización por impresión con el dedo. El lienzo en que se hallan está muy afectado por colonias de líquenes de color verde, que aun superponiéndose al pigmento, no lo ocultan. De igual forma, el conjunto está afectado por un pequeño desconche reciente, que ha destruido la mitad inferior del punto situado a la derecha (fig.4.6).

1.1.2. A la izquierda, sobre la misma pared, se aprecia una mancha de colorante de unos 5 cm. de diámetro, recortada por desconches recientes de la pared. Está a 163 cm. sobre el suelo actual.

ISSN 0214-7971

1.1.3. Pequeña mancha de colorante rojo, amorfa, de unos 3,5 por 1,8 cm. A 115 cm. sobre el suelo actual y ya muy próxima al motivo nº 114.

1.1.4. Digitación simple en color rojo, de 5,5 de longitud y 1,2 cm. de anchura. Está dispuesta en oblicuo sobre un resalte de la pared, a 80 cm. de altura sobre el suelo actual, justamente sobre la entrada a una oquedad del lado derecho de la cueva. Esa oquedad es la denominada "alcoba" en la segunda Memoria de excavación, en donde fue hallado un tesorillo con monedas tardorromanas (Aranzadi, Barandiaran y Eguren 1931: 141). Aparentemente se realizó de una vez y de arriba hacia abajo. En su extremo inferior, esta digitación parece infrapuesta a un punto de concreción estalagmítica (fig.4.7).

Fig.4.9. Restos de una figura animal, de la familia de los bóvidos, orientado a la izquierda (nº 201). Fotografía: C. González Sainz.

4.2. Primeras figuras en negro sobre la Galería principal.

El tránsito entre la amplia sala donde se sitúa el yacimiento de habitación y el interior de la cavidad era muy complicado en origen. Tras salvar un fuerte estrechamiento se llegaba a un nuevo espacio alargado y de amplias proporciones en donde se realizaron las primeras representaciones pintadas en negro de la cueva. El grado de reconstrucción estalagmítica de este espacio, como en general de toda la cueva, es extraordinariamente alto. Los escasos motivos –dos figuras animales y algunos restos de pigmento negro- se sitúan en el lateral derecho, y se realizaron sobre algunos rebordes estalagmíticos elevados respecto a la base de esa amplia sala. En la actualidad estas dos figuras están elevadas sobre el eje de tránsito y ocultas a la vista desde el camino habilitado. Es muy probable, sin embargo, que el descenso a la sala se realizara durante el Paleolítico superior precisamente por esos resaltes del lado derecho, que permiten una bajada más gradual, aunque no exenta de peligro, de manera que las figuras estarían situadas sobre el mismo corredor de tránsito, aunque con muy escasa visibilidad dado lo angosto de ese camino.

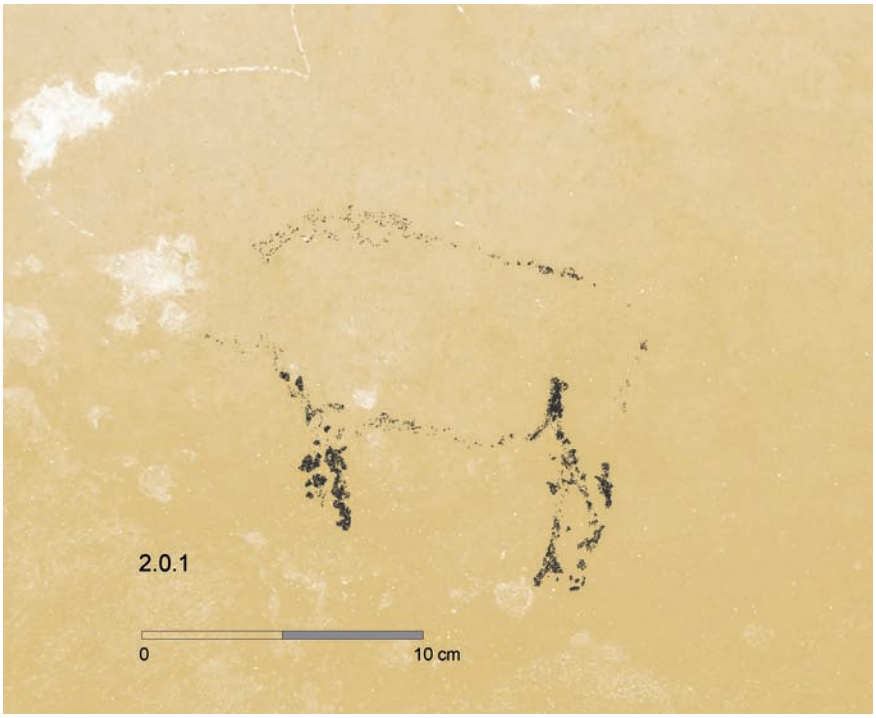


Fig.4.8. Calco de la primera representación pintada del interior, escondida en el lado izquierdo del corredor principal.

Son representaciones o motivos localizados con posterioridad a los estudios iniciales, y han sido ya tratadas por X. Gorrotxategi (2000: 289-292).

2.0.1. Se trata de un cuadrúpedo dispuesto en horizontal y orientado a la izquierda, dibujado en un plano vertical completamente reconstruido. El trazo negro simple de contorno está muy perdido, pero se aprecia bien la parte inferior del animal, con dos patas por par –al menos las de atrás convenientemente dispuestas en dos planos- y un vientre convexo en su terminación y más liso en la parte central, o levemente sinuoso. Así mismo quedan restos de una línea dorsal relativamente recta, con una incurvación suave en su parte anterior, en donde el pigmento aparece más disperso, sugiriendo un ensanchamiento del trazo en esa área. Algunos

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

minúsculos restos de pigmento en el área correspondiente a la cabeza sugieren que la figura era completa en origen. Su exiguo tamaño, apenas 14 cm. de dimensión máxima, es acorde con la posición relativamente forzada del artista en el pequeño espacio de trabajo, donde no es fácil mantener el equilibrio.

La identificación del animal representado no es sencilla. La forma de la línea cérvico-dorsal y la del vientre corresponden a un animal de la familia de los bóvidos. Al tiempo, lo alargado de las extremidades posteriores y la escasa desproporción entre la parte anterior y posterior del cuerpo abogan por su interpretación como una cabra. Esta sería la lectura más probable ateniéndonos a la figura conservada, independientemente de otras representaciones de la cueva. Sin embargo, ese alargamiento de las extremidades evoca el de la representación situada en el extremo contrario de la cueva, al fondo de la Galería principal de Santimamiñe, donde se trata de un bisonte claro, sumamente estilizado (nº 522). Ambas figuras comparten también la forma sinuosa del vientre y el dibujo muy sumario de las pezuñas, que en el animal que comentamos parece apuntada en una de las patas del tren posterior. Es también similar el emplazamiento de difícil acceso, aunque escondido a la vista solo en la figura que nos ocupa, en el inicio el conjunto parietal interior de Santimamiñe.

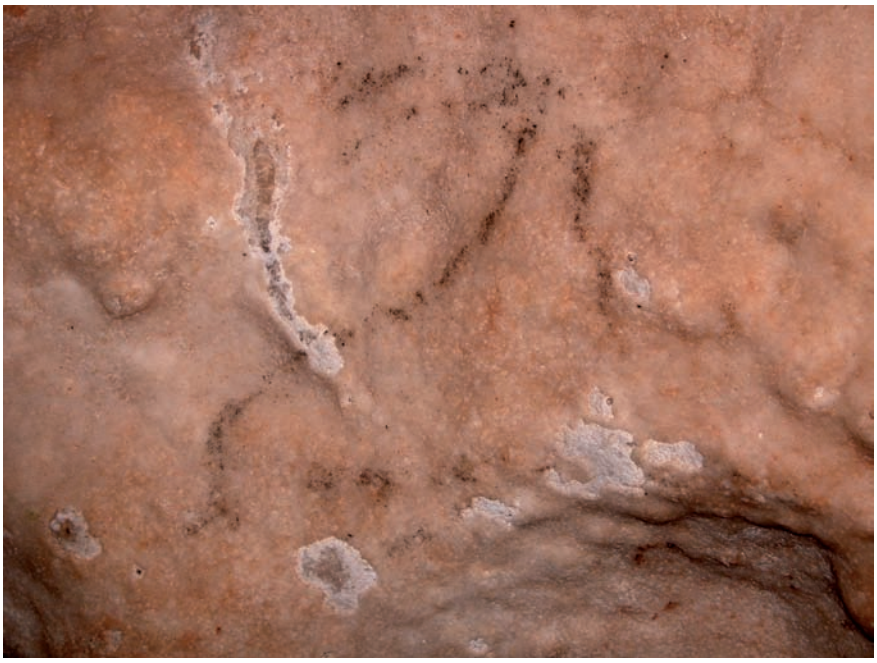


Fig. 4.10. Representación de cabra en la Galería anterior. Fotografía: J. Wuesbuer y J. Altuna (2004).

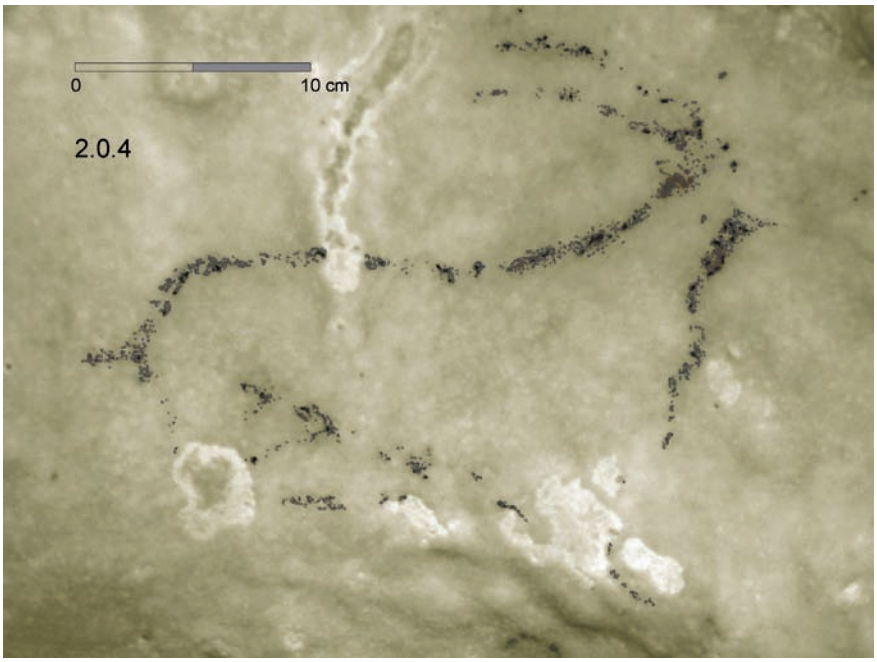


Fig.4.11. Calco de la representación de cabra nº 204, aislada en el corredor principal.

Esta representación fue publicada por primera vez por X. Gorrotxategi (2000: 290). Aunque el tratamiento es muy correcto, no acertamos a comprender que se defina como "dudosa" y que no se considere en los cuadros de recuento de distintos aspectos y análisis, muy pormenorizados, que este autor realiza sobre Santimamiñe.

2.0.2 y **2.0.3**. Se trata de dos mínimas concentraciones de restos de pigmento negro, no figurativas, situadas en las proximidades de las dos representaciones animales del lateral derecho. Son recogidas por X. Gorrotxategi (2000: 291) y deben integrarse entre las "marcas negras" no figurativas frecuentes en muchos conjuntos parietales de la región.

2.0.4. Cabra dispuesta en horizontal y orientada hacia la derecha, pintada en negro sobre soporte estalagmítico y bastante perdida en la actualidad (no se aprecia ya buena parte de la cabeza y las extremidades). En origen estuvo completa casi con seguridad. Se aprecian dos cuernos largos y paralelos y una posible oreja. Una línea interior parece definir un área ventral triangular, asimétrica. La línea exterior del vientre está

ISSN 0214-7971

muy perdida. El trazo en la parte anterior del cuello no parece continuo, sino realizado con tracitos cortos paralelos, para sugerir el pelaje. En esta misma zona pectoral se marca un leve abombamiento similar al que muestra otra representación de cabra de la Cámara (nº 483). Del centro de la nalga sobresale un trazo que bien pudiera interpretarse como cola, pero no es seguro que no sea sino la continuación hacia el exterior de la línea de despiece ventral. Por lo demás se aprecia una leve extensión del pigmento en el juego entre línea anterior del cuello y mandíbula. Levísimos restos de color negro en la zona correspondiente a unas extremidades anteriores, extendidas hacia delante.

No estamos muy seguros de la pertinencia de definir esta figura como un macho cabrío, frecuente en la bibliografía. Aunque el sexo no está marcado, tal posibilidad se apoya en lo alargado de la cornamenta, pero podría ser contradictoria con la gracilidad del cuello. Es preferible, por tanto, una alusión genérica a la especie, y el empleo del término "cabra".

Desde un punto de vista técnico cabe subrayar dos aspectos. El trazo de contorno es único en la línea ventral y en los cuernos, en tanto que se compone de dos trazos -que no se superponen con exactitud- en la línea dorsolumbar y grupa. A su vez, la anchura de la línea de contorno es prácticamente uniforme salvo en la ampliación a la altura de la garganta, con trazo repasado, y quizá algo menor en el vientre y arranque de las patas.

El color es muy intenso y queda entrecortado, como se observa sobre todo en los cuernos, por la rugosidad del relieve de la pared. Este hecho junto a la delineación rectilínea de los trazos, indica el uso de un instrumento duro.

El subconjunto anterior de la galería principal se limita, por tanto, a dos representaciones animales aisladas y restos de marcas negras o similares, situadas en distintos lugares del lado derecho de la galería. Estos motivos están separados y ocultos a la vista desde el eje de circulación actual. Pero es posible, como hemos discutido, que coincidan con el acceso habitual a la sala durante el Paleolítico superior. En todo caso, ambas figuras comparten una posición relativamente elevada y de escasa visibilidad. Al tiempo, están muy separadas entre sí, y es distinta la postura y posición de las extremidades de ambas: estática la primera y más dinámica la figura clara de cabra (nº 204).

4.3. Pinturas y grabados de la Antecámara.

Las formaciones estalagmíticas del lado izquierdo de la primera sala decorada enmarcan una oquedad que da paso a una prolongación lateral de la cueva, elevada sobre la galería principal. Esta prolongación cuenta con dos espacios sucesivos, bien diferenciados, conocidos como la Antecámara y la Cámara de las pinturas, que concentran la mayor parte de las representaciones parietales de Santimamiñe.

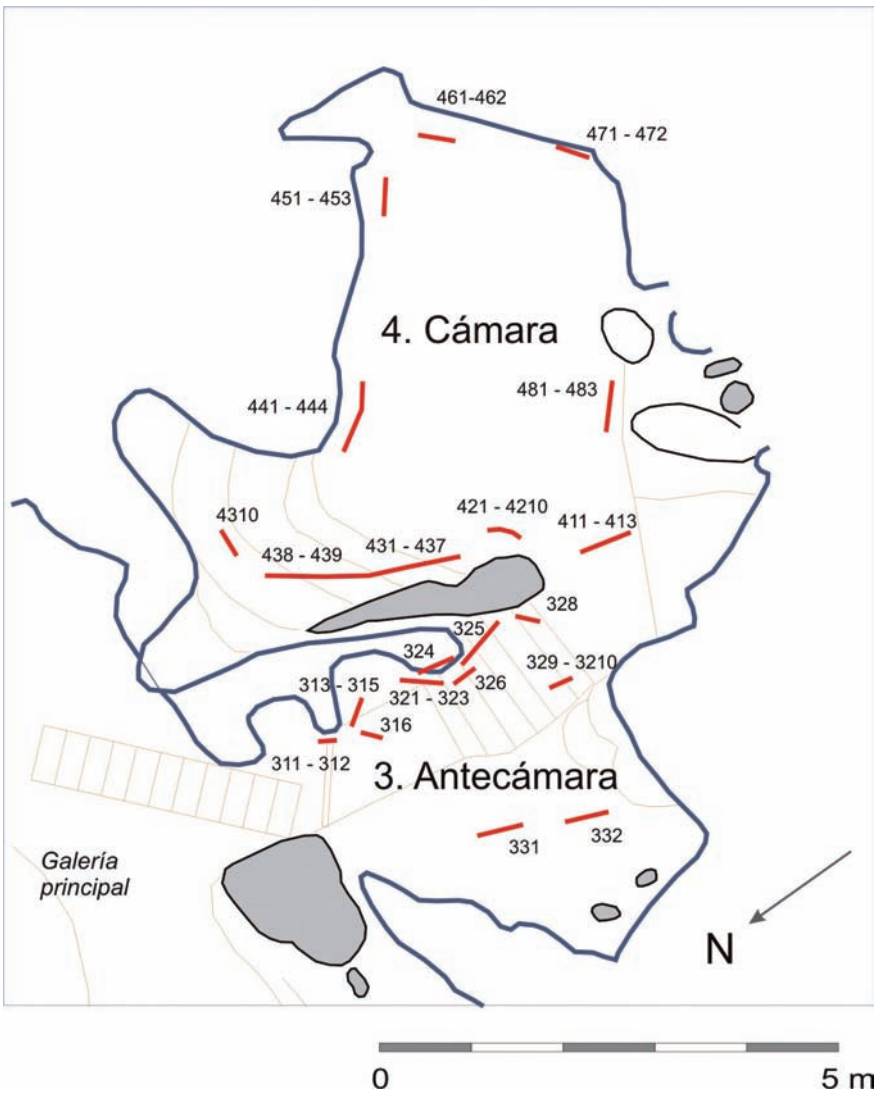


Fig.4.12. Distribución de las representaciones y motivos parietales paleolíticos en los espacios de la Antecámara y la Cámara, sobre la topografía de I. Latasa y K. Zuloaga (2006), simplificada.

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

El acceso a la Antecámara debió ser muy complicado en origen por su posición elevada sobre el eje de tránsito y por los recrecimientos estalagmíticos, como ya describen las Memorias iniciales, anteriores a los intensos trabajos de adecuación de esos espacios para la visita turística que se realizaron en distintos momentos de siglo pasado.

El espacio de la Antecámara y el conjunto rupestre que alberga están en la actualidad profundamente alterados. Algunos de los motivos parietales que pudieron estudiarse aquí a principios del siglo XX han sido destruidos, y otros aparecen muy deteriorados, especialmente en el lado izquierdo de ese espacio. Más allá de los procesos naturales (lavado y dispersión del pigmento, veladuras estalagmíticas…), en los lienzos de ese lateral se han acumulado los factores de alteración antrópica más odiosos e incomprensibles: a las abundantes inscripciones y pintadas se ha respondido con torpes intentos de borrado o de disimulo. A su vez, las obras de iluminación, instalación de puertas, pasarela metálica y apoya manos, se realizaron sin un conocimiento suficiente de lo que se estaba habilitando y protegiendo, y sus efectos (destrucción de los motivos nº 311, 312, 315 y fuerte alteración del 325) se han incrementado con las labores de mantenimiento de esa instalación (abundantes salpicaduras de pintura anaranjada y gris, limpieza de manos y pinceles restregando sobre los mismos lienzos donde hubo representaciones animales paleolíticas, por ejemplo el bisonte nº 326). Como remate a tales desatinos, se han añadido algunos detalles, pintados en negro, al menos a una de las figuras del conjunto paleolítico original (el caballo nº 321). Una falsificación que, finalmente, ha sido asumida por los investigadores como parte del dispositivo original, desde la década de 1970.

En tal situación es complicado conocer las condiciones de tránsito, estancia y trabajo en ese espacio, y más aun, una discriminación precisa de los motivos parietales y de los comportamientos paleolíticos implicados. Aun con esas limitaciones, la situación de los motivos permite diferenciar tres agrupaciones relativamente separadas entre sí, dos en el lateral izquierdo y una en el derecho:

- grupo 3.1: en el inicio del lateral izquierdo y techo inmediato, con tres bisontes muy sencillos y otros motivos no figurativos (al menos con la documentación de los trabajos iniciales en Santimamiñe, pues en la actualidad están prácticamente destruidos).

- grupo 3.2, sobre varios lienzos naturales sucesivos de la parte central del lateral izquierdo, y del techo inmediato. Incluye algunos grabados aprovechando grietas y resaltes naturales, pinturas en negro y también varios motivos no figurativos en rojo. Entre los animales agrupaba, al menos, tres caballos, un bisonte y un par de cuadrúpedos más difíciles de definir.

- grupo 3.3, sobre el lado derecho de la Antecámara, con dos bisontes pintados en negro, muy desvaídos por precipitación estalagmítica pero no afectados por alteración antrópica dado su mayor aislamiento respecto al eje de circulación.

El desplazamiento por la Antecámara, entre esos tres grupos de figuras, estaba dificultado por las irregularidades del piso, con plataformas estalagmíticas a distinto nivel y continuas subidas y bajadas. Los lienzos que sirvieron de base a las representaciones son de caliza reconstruida, muy corroídos ya en el Paleolítico superior, en el lado izquierdo. Los del lado derecho, con superficies de trabajo más recogidas y puntuales, están sin embargo mucho más afectados por los recrecimientos estalagmíticos.

4.3.1. Grupo 3.1. Bisontes y otras manifestaciones en el inicio de la Antecámara.

Los primeros resaltes –columnas estalagmíticas- del lado izquierdo se utilizaron como soporte de algunas representaciones animales y otros motivos no figurativos. Son las siguientes:

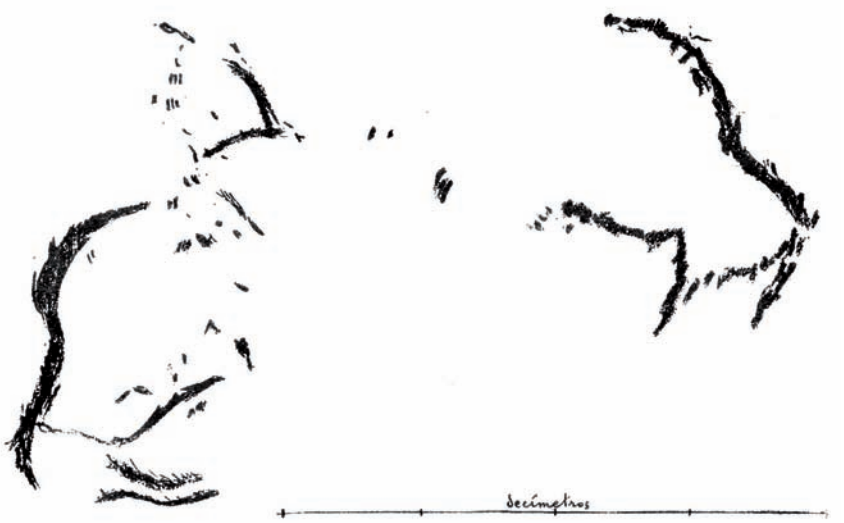


Fig.4.13. Bisontes y otros trazos pintados en negro en el inicio de la Antecámara, según Aranzadi, Barandiaran y Eguren (1925: 33 y fig.5).

ISSN 0214-7971

3.1.1 y **3.1.2**. En la Memoria de 1925 (*op. cit.*, 1925: 35 -I-) se describen y dibujan varios trazos en grabado simple y otros pintados en negro, todos ellos aparentemente no figurativos, dispuestos en una sucesión de sentido vertical en el inicio de la pared izquierda de la Antecámara. Estos trazos quedaron prácticamente destruidos con la instalación de la puerta metálica de ese espacio, además de las rozaduras producidas con el tránsito de visitantes. La posición relativa de lo grabado y de lo pintado en el calco de 1925 sugiere que no corresponden a un mismo motivo, y que estos no eran figurativos.

3.1.3. Inmediatamente a la derecha de donde estaban esos trazos iniciales se aprecia aún un par de figuras de bisonte pintadas en negro. El primero, milagrosamente preservado de las alteraciones de ese lienzo (rozaduras y, especialmente, picados y revoque con cemento de amplias áreas), está dispuesto casi en vertical y es de construcción sencilla. Se aprecia bien la línea cérvico-dorsal con la incurvación característica, resaltada además con una modulación del trazo en anchura, ampliada sobre la curvatura anterior. En la primera mitad de ese abombamiento, la más cercana a la cabeza, se trazaron varias líneas cortas y rectas sobresaliendo hacia adelante para sugerir el pelaje de esa parte del contorno. Quedan algunos trazos sueltos de la parte anterior del animal, la línea ventral, parte de la nalga y la extremidad o extremidades traseras. En esta zona se aprecian aún dos líneas paralelas (como ya se apunta en el calco de 1925: 35 y fig.5, pero no en trabajos posteriores). No es posible asegurar la

Fig.4.14. Representaciones de bisonte en el inicio del lado izquierdo de la Antecámara (nº 313 y 314) (Foto: J. Latova, CIRN, 2006). Es clara la fuerte alteración moderna de ese lienzo, con abundantes desconches, zonas cubiertas con cemento etc.

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

forma original de estos cuartos traseros, pero nos parece probable que fueran dos extremidades dispuestas en paralelo y no una de doble trazo hasta la pezuña.

3.1.4. El bisonte situado a la derecha se dispuso en un plano ligeramente oblicuo, y orientado a la izquierda. Está yuxtapuesto al anterior, y muestra un formato y concepción bastante similar. Ello apunta a la conveniencia de su consideración unitaria, como pareja de animales afrontados en oblicuo. Se aprecia bien la línea cérvico-dorsal característica, aunque simplificada como en el animal anterior, y también de trazo modelado. Muestra una cola en reposo, una extremidad posterior de doble trazo en su parte alta, línea ventral –con el sexo indicado, algo retrasado-, y algunos restos de pigmento correspondientes a una extremidad anterior.

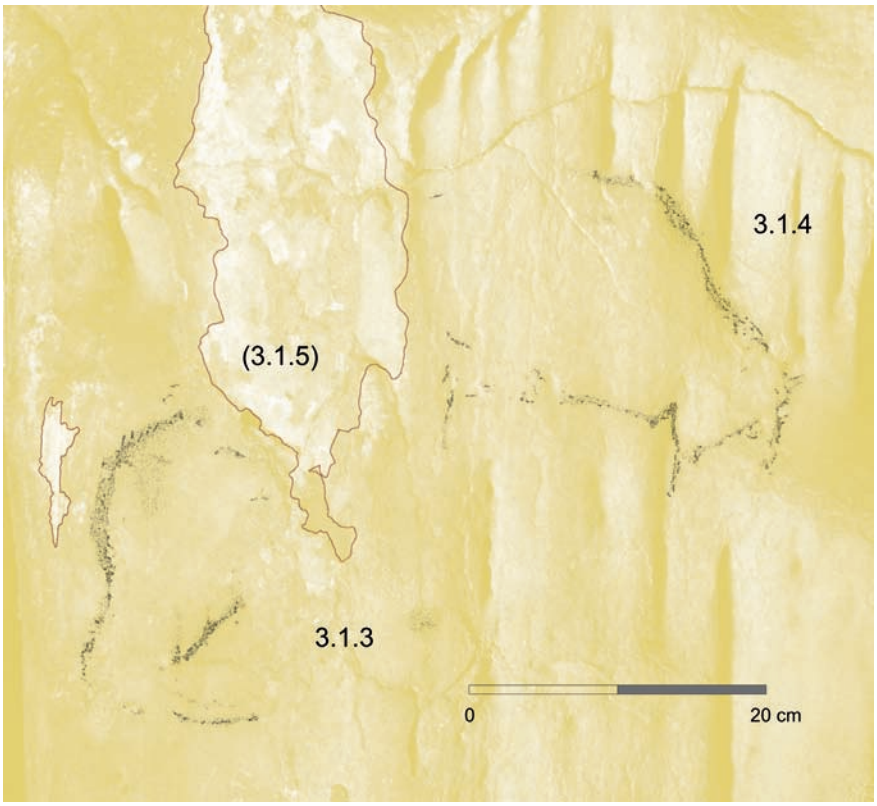


Fig.4.15. Bisontes yuxtapuestos en el inicio del lado izquierdo de la Antecámara. Se resalta el contorno del área más alterada, donde había algunos trazos en negro, aparentemente no figurativos (nº 315).

3.1.5. Entre los bisontes nº 313 y 314, el calco y descripción de 1925 alude a la presencia de algunos trazos pintados en negro, y restos de pigmento más perdidos, que han desaparecido con las obras realizadas en esta pared. Esos trazos eran de suficiente entidad como para considerarlos un motivo, figurativo o no, ya muy perdido en 1918, pero independiente de los bisontes a los que se yuxtaponía. Al menos, siguiendo el calco de 1925, no parece posible su correspondencia con la parte anterior del bisonte nº 313.

3.1.6. En el techo inmediato a los dos bisontes descritos se localizó un tercero, muy similar a los dos ya vistos en su concepción simplificada, especialmente de la línea cérvico-dorsal, y en tratarse también, muy probablemente, de un ejemplar acéfalo. Esta nueva figura fue descubierta y publicada por F. Fernández García (1971), un colaborador en las excavaciones de J.M. de Barandiaran, mucho tiempo después de los primeros estudios sobre Santimamiñe. Más adelante fue convenientemente estudiada por X. Gorrotxategi (2000: 297, fig.5).

Las partes representadas de esta figura aportan poco detalle, salvo ese inguinal marcado y repasado que da una mayor sensación de volumen a la panza. Aunque como hemos indicado muestra una concepción similar a la de los dos bisontes afrontados cercanos, hay también alguna diferencia. En este caso la línea del dorso, aunque bastante perdida, no se ensancha en la bolsa dorsal anterior, sino que es más gruesa en la zona lumbar. No encontramos restos de líneas entrecortadas en el contorno, pero sí dos trazos rectilíneos y convergentes en la línea posterior de la pata trasera, en los que se identifica un instrumento duro.

Por tanto, la Antecámara cuenta, en su primera agrupación, con una composición de tres bisontes, dos casi afrontados en un lienzo vertical y un tercero en el techo, algo más separado de los anteriores. La concep-

Fig.4.16. Bisonte acéfalo aislado en el techo del inicio de la Antecámara. (Fotografía: *BDm. Arte Paleolítico de la Región Cantábrica*, en González Sainz, Cacho y Fukazawa 2003: ST032).

ISSN 0214-7971

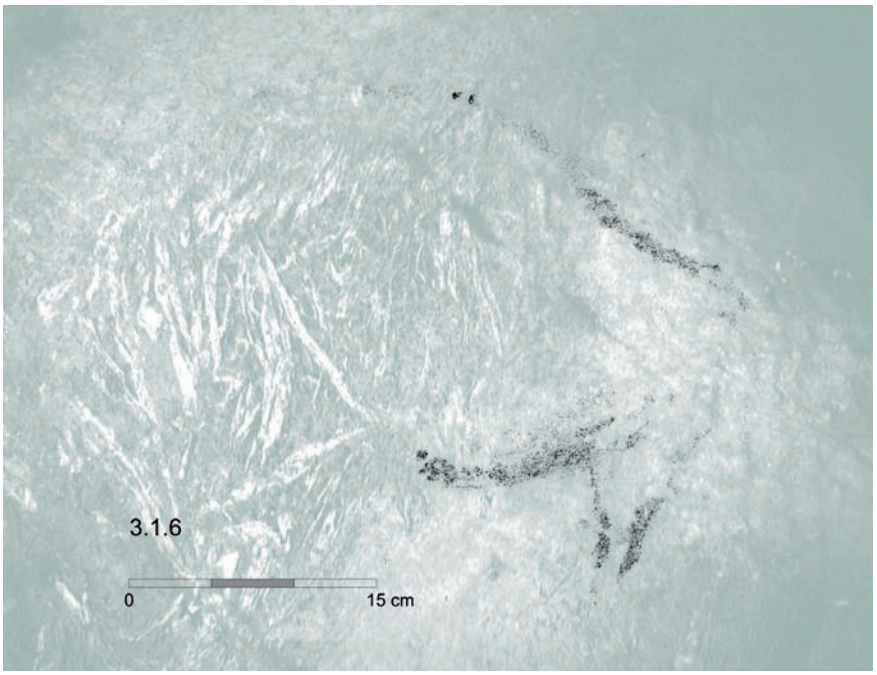


Fig.4.17. Representación parcial de bisonte del techo anterior de la Antecámara (nº 316)

Creemos que estos bisontes del inicio de la Antecámara eran acéfalos ya en origen (aunque con alguna duda en el primero de ellos, el nº 313), que es un aspecto relativamente controvertido en la bibliografía sobre Santimamiñe. Desde luego los trazos situados por delante del bisonte nº 313, actualmente destruidos, no parecen corresponder a la morfología anterior de ese animal, por lo que los numerábamos independientemente (nº 315). De otro lado, resultaría extraño que en las tres figuras animales se hubiese perdido sólo, o muy especialmente, el pigmento de la misma parte anterior, precisamente aquella en la que, cuando las figuras se dibujan completas, se detallan más aspectos y en general se aplica más pigmento.

ción de esos tres animales es muy simple, sin grabado asociado y sin demasiado interés en referir la parte anterior. Es similar la morfología de las líneas de contorno, con líneas dorso-lumbares y ventrales curvadas y una nalga poco prominente. El trazo de contorno muestra más grosor y un leve modelado en la zona lumbar y dorso, y es más fino en la pata o patas traseras. En principio, es notable el contraste de estas figuras, muy simplificadas, con los bisontes más detallados del panel central de la Cámara, o incluso del grupo 3 de la misma Antecámara. Se trata de un problema de abreviación y grado de detalle expresado, pero no exactamente de "arcaismo". Si en el bisonte de cabeza más detallada y con más convenciones técnicas y de representación típicamente magdalenienses del pilón estalagmítico de la Cámara (figura nº 421) considerásemos solo su parte trasera, comprobaríamos que el esquema es similar al de estos bisontes del inicio de la Antecámara. Otra cosa es que algunos esquemas muy abreviados, pero que refieren con precisión los caracteres diferenciales de la morfología de algunos animales, se repitan con formas generales lógicamente similares (y más netas diferencias técnicas y expresivas), en distintos momentos del Paleolítico superior. Así, el esquema de abreviación implicado en estos animales de la Antecámara es muy similar al de los bisontes acéfalos en grabado profundo y en situación exterior de inicios del ciclo paleolítico en la región, que valorábamos hace tiempo (González Sainz 2000). Pero a diferencia de aquellos, los artistas magdalenienses de la Antecámara no han evitado algunos rasgos particulares, como la modulación en anchura del trazo de contorno, o su descomposición en trazos aflecados hacia el exterior y hacia delante, para indicar el pelo hirsuto de la parte anterior de la giba, en el bisonte nº 313.

4.3.2. Grupo 3.2. Las representaciones del centro de la Antecámara.

Encontramos aquí un lienzo vertical relativamente amplio, pero afectado por concreciones estalagmíticas cristalizadas de forma muy irregular, alternando con surcos y frecuentes discontinuidades y con áreas de caliza más despejada, notablemente corroídas. Los motivos parietales presentes son variados (de hecho es la agrupación de figuras más variable de la cueva en lo referido a procedimientos técnicos), y en casi todos los casos están sujetos a discusión. No ayuda la fuerte alteración de los lienzos, que alcanza su mayor dimensión en esta parte de la Antecámara, especialmente en la parte derecha de esta agrupación, con dos representaciones de caballo y bisonte (nº 325 y 326) prácticamente destruidas. A modo de guía reproducimos en la figura 4.18 el calco de toda la agrupación, realizado por Aranzadi, Barandiaran y Eguren (1925: Lám.III) cuando todas esas figuras eran aún visibles. Las representaciones y motivos son los siguientes:

Una supuesta cabeza de bóvido (s/nº). Se trataría, según se ha interpretado en ocasiones, de una cabeza de animal orientada a la izquierda, sumaria y con un par de cuernos. Fue recogida en el primer trabajo sobre la cueva (Cuadra y Alcalá 1918: Lám.XIII), entendida entonces como una representación de cabra dispuesta en vertical; y más adelante, como una cabeza de toro (*op. cit.* 1925: 38-39 y fig 9. –V.2-). Esta lectura es asumida con dudas por otros autores posteriores (Leroi-Gourhan 1965; Barandiarán Maestu 1967: 181). Reservas que se acentúan en trabajos más recientes

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

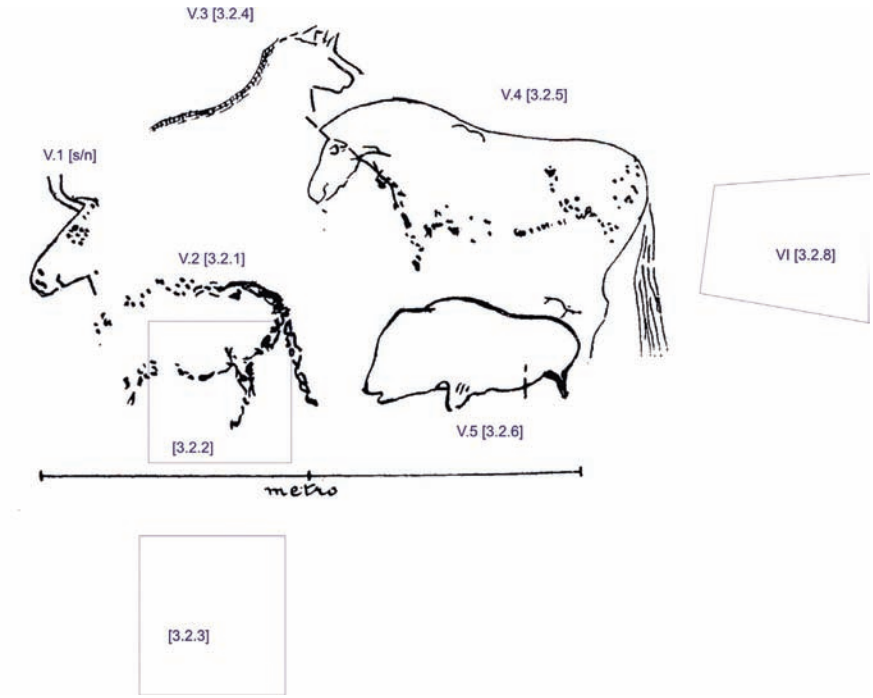


Fig.4.18. Calco de Aranzadi, Barandiaran y Eguren (1925: Lám.III, p.77) de las figuras de la segunda agrupación de la Antecámara, realizado cuando aún no habían sido destruidos los animales de la derecha (nº 325 y 326), ni se había añadido una cabeza en negro al caballo acéfalo nº 321. A la numeración de 1925, hemos añadido la nuestra entre corchetes. Se indica también la situación de algunos motivos no considerados en 1925 (nº 322: restos de color rojo, y nº 323, un trazo vertical en negro), y de un cuadrúpedo dibujado a la derecha (nº 328).

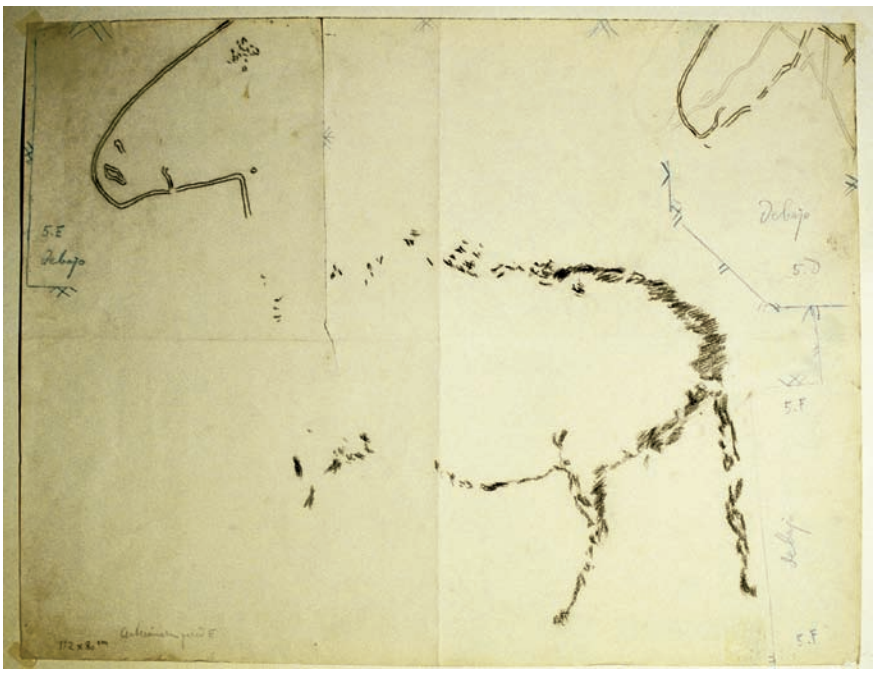


Fig.4.19. Croquis de algunas figuras del segundo grupo de la Antecámara, correspondiente a los trabajos de Aranzadi, Barandiaran y Eguren en 1918. Fotografía: MAEHV de Bilbao, referencia: "Sueltas_A65.Nº6.C.A.09".

(Apellániz 1971: 36; Gorrotxategi 2000: 297), en los que prima su interpretación como algo totalmente natural, que creemos correcta. La revisión y discusión de este motivo es importante, sin embargo, para la posterior evaluación del caballo pintado en negro (nº 321).

La posición de esa supuesta cabeza de uro es decisiva. Como se aprecia en el croquis preparatorio (fig. 4.19) y en el calco de 1925 (fig. 4.18), viene a situarse donde debería tener la cabeza el caballo acéfalo pintado en negro inmediatamente a la derecha. El motivo, aunque alterado como todo ese lienzo por diversos atentados, es aún apreciable en parte. Lo que vemos son surcos y desconches aparentemente naturales en la estalagmita, y una serie de líneas más finas, verticales y paralelas, efectivamente grabadas con trazo simple y único. Sin embargo, un par de estas líneas grabadas, que corresponden a los cuernos del bóvido entendido en 1925, tienen aspecto de zarpazos de origen animal. De otro lado, los supuestos grabados del morro y línea frontal de la cara son notablemente distintos a los de una representación de la parte alta del mismo lienzo, en la que se añaden grabados convencionales a unas grietas naturales para definir una figura muy sumaria de caballo (nº 324).

Es posible que la existencia en este lienzo de figuras efectivamente grabadas que aprovechan y completan formas naturales (caballos nº 324 y 325) empujara a Aranzadi, Barandiaran y Eguren a incluir esta hipotética cabeza de uro entre las representaciones de su catálogo. Cediendo a la maledicencia profesional, pudo incidir también la posibilidad –efectivamente utilizada- de enmendar la plana y ridiculizar la interpretación del estudio previo de la Comisión de Monumentos, que como ya hemos dicho entendía una figura de cabra.

3.2.1. La figura de caballo pintada en negro inmediatamente a la derecha de la supuesta cabeza de uro es aun más problemática, y no por las dudas respecto a su cronología paleolítica, sino por los añadidos que ha sufrido. La figura, a pesar de las alteraciones que muestra ese

ISSN 0214-7971

Fig.4.20. Estado actual del lienzo central del lado izquierdo de la Antecámara, con restos de las representaciones del grupo 3.2. (Foto: J. Latova, CIRN, 2006, nº 387).

lienzo es aún apreciable y evaluable. Se trata de un caballo acéfalo orientado a la izquierda, en el que, en relación a los calcos disponibles, tan solo cabe indicar que la cola es de doble trazo en su arranque (una solución gráfica de lo más convencional en el arte parietal magdaleniense) y subrayar la notable hipertrofia de la nalga, algo bien conocido en Santimamiñe (así, en el caballo del panel central de la Cámara, nº 436) y que suele afectar a figuras magdalenienses de ese animal en el Pirineo occidental, como discutiremos más adelante (capítulo 6.1.3). A la altura en que debería estar la extremidad anterior, se aprecia una amplia mancha de color negro muy desvaído, alojada en una concavidad vertical del lienzo que parece haber canalizado la humedad. Finalmente, la pata posterior es de proporciones muy estilizadas, evocando las de algunos otros animales de distintos entornos de la cueva (nº 201, 451, 522).

Desde un punto de vista técnico, se observa un repasado más intenso en la línea del dorso, lomo y nalga, quedando el colorante muy difuminado en la pata posterior, vientre y cola. El útil empleado parece haber sido de punta dura a juzgar por la forma rectilínea que adoptan estos trazos en sus extremos, o por los saltos provocados por la rugosidad del soporte, apreciables especialmente en el arranque de la línea dorsal.

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

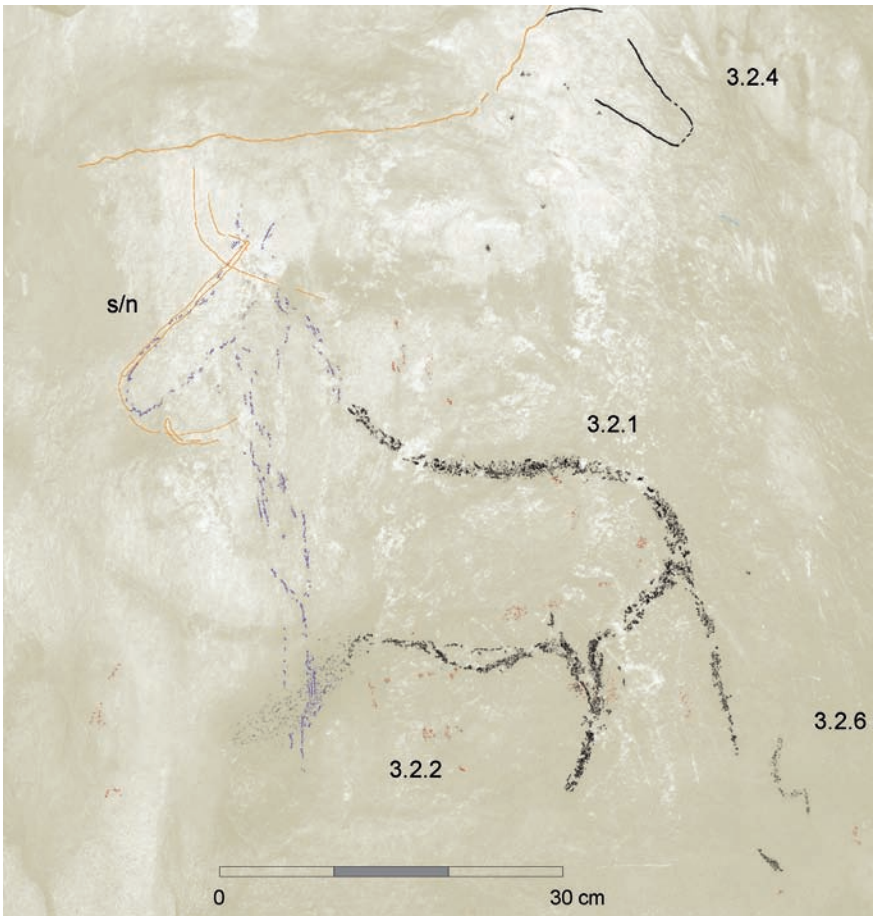


Fig.4.21. Calco de algunas figuras del segundo grupo de la Antecámara. Con pigmento negro: un caballo acéfalo (nº 321) y restos de la cabeza de un bisonte (nº 326). En rojo: restos mínimos de pigmento, no figurativos, de ese mismo color (nº 322). Con línea negra: grabado de la cabeza del caballo nº 324 (ligeramente deformada por el ángulo de la fotografía). Además se indican con línea de color naranja los surcos naturales asumidos por el caballo nº 324, y más abajo, otros interpretados inicialmente como una cabeza de uro (s/nº). Por último, en azul, la cabeza, cuello y pecho añadidos modernamente al caballo nº 321. No hemos considerado en este calco las inscripciones u otras alteraciones recientes del lienzo.

A esta figura paleolítica acéfala se le añadió, creemos que en la década de 1960, una extraña cabeza alargada con dos orejas rectilíneas no menos raras, en pintura negra. El trazo es muy distinto al del caballo acéfalo: más fino y de tono más grisáceo y opaco. El caballo, en esta versión ampliada, fue recogido por primera vez en los calcos realizados por Gorrotxategi en 1978, pero la nueva cabeza ya se puede apreciar en la foto (aunque de escasa calidad) incluida en la guía turística redactada por Apellániz (1971: 38), que sin embargo no hace mención a la misma. Esta cabeza pintada es asumida como parte de la representación paleolítica, bien que "con serios interrogantes", por Apellániz (1982: 136), y sin ningún arrobo por X. Gorrotxategi (2000: 298), que en nota a pie de página reivindica su descubrimiento al realizar los calcos en el curso 1978-79.

El hecho de que la factura del trazo de esa cabeza sea distinta a la del caballo acéfalo de 1925 no implica necesariamente una distinta cronología de realización. Sin embargo es sumamente improbable que esa cabeza pintada no fuese vista por los autores de los estudios publicados en 1918 y en 1925, ni señalada por otros que visitaron la cueva y describen sumariamente sus figuras antes de 1971: A. Leroi-Gourhan (1965, 1971: 317); I. Barandiarán (1967), o el mismo N. Goicoechea (1966). Estos autores no hacen mención ni dibujo de cabeza pintada, sino que refieren siempre una cabeza de uro grabada, más o menos problemática. Por último, el hecho, aún observable en la actualidad, de que la línea frontal de la extraña cabeza en negro recorra, superpuesta, el surco interpretado en 1925 como línea frontal de la cabeza de un uro, más bien elimina nuestras últimas dudas sobre la antigüedad de esa cabeza pintada.

El aspecto aberrante de la cabeza pintada y las diferencias técnicas con el trazo realmente paleolítico (o la misma existencia de otras falsificaciones en la Cámara), abogan por sacar ese torpe añadido del *corpus* parietal paleolítico de Santimamiñe, y reducir la figura a lo expresado en el estudio de 1925: un caballo tan acéfalo como los tres bisontes que le anteceden en la Antecámara.

3.2.2 En el lienzo que nos ocupa se aprecian también abundantes manchas no figurativas de color rojo. Algunas de ellas, más nítidas, brillantes y circunscritas, son con toda probabilidad modernas (salpicaduras de la pintura de las barandillas metálicas). Por el contrario, las incluidas en el calco de fig. 4.21 son más difusas y desvaídas, y pueden corresponder a la decoración paleolítica del panel.

La presencia de posibles restos de pinturas en rojo en Santimamiñe ya fue indicada por A. Leroi-Gourhan (1971: 542) e I. Barandiarán (1967: 181), aunque sin precisar su situación u otros detalles. La diferenciación entre restos de pigmento rojo aplicado y las meras precipitaciones de óxidos, que existen y son muy claras en varios lugares de la Antecámara, es compleja y difícil. Cabe apuntar, en favor de la naturaleza pictórica y cronología paleolítica de estas manchas, que existen algunos trazos rojos pintados en el techo inmediato de la Antecámara (nº 329 y 3210) de origen antrópico y paleolítico más claro, y que en Santimamiñe

ISSN 0214-7971

la variedad de situaciones de soporte sobre las que aparecen manchas o líneas de pigmento rojo posiblemente paleolíticas es más amplia que la correspondiente a las precipitaciones naturales más claras. Aunque sin seguridad completa en cuanto a su carácter antrópico, creemos que este panel incorporaba especialmente en su parte más baja algunas manchas rojas, o quizá trazos cortos, hoy muy desvaídas y leves. Las manchas rojas que coinciden con el arranque de la pata trasera del caballo acéfalo parecen infrapuestas a la pintura negra de éste.

3.2.3. Aislada en la parte baja del lienzo se aprecia una línea compuesta de varios trazos simples de color negro, de tendencia vertical, más otro trazo en ángulo en su parte superior, que acaso corresponda a una representación perdida como apunta X. Gorrotxategi (2000: 301), o no ser sino un motivo no figurativo como los que se situaban en el inicio de la Antecámara (nº 312 y 315). Esta línea es aún visible, milagrosamente preservada de la inserción en la misma pared de los tubos metálicos de la balaustrada que acompaña la pasarela, de las salpicaduras de pintura de mantenimiento y otras contingencias (fig. 4.22). El pigmento negro y su aplicación son similares a los de la figura de caballo inmediata (nº 321). Mide unos 17 cm. y la anchura del trazo es de 11 mm., y está a unos 80 cm. de altura sobre el suelo.

Fig.4.22. Trazos no figurativos en negro (nº 323) en la parte baja del lado izquierdo de la Antecámara (foto C. González Sainz).

Fig.4.23. El caballo nº 324, que completa una larga grieta entendida como línea cérvico-dorsal con algunos grabados para la cabeza. Fotografía de J. Wuesbuer y J. Altuna (2004).

3.2.4. Aproximadamente a un metro por encima del caballo acéfalo pintado se encuentra otro ejemplar grabado, menos problemático. Como se ha indicado tradicionalmente, el grabador paleolítico se benefició de una larga grieta, añadiéndole en grabado simple tres trazos para indicar el perfil convexo de la crinera y las dos líneas mayores de la cara, sin especial detalle. En la zona correspondiente al cuello y pecho se aprecian algunos mínimos restos de color negro, inconexos, indicados con precisión por X. Gorrotxategi (2000: 299).

3.2.5. Como ya hemos indicado, las figuras situadas a la derecha de esta segunda agrupación de la Antecámara están hoy muy alteradas, especialmente en lo referido al pigmento negro, que ha desaparecido casi por completo. Aranzadi, Barandiaran y Eguren (1925: 40 y fig.11) definen una figura de caballo orientado a la izquierda, grabado en su cabeza, línea

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

cérvico-dorsal completa, grupa, una larga cola y la parte externa de la extremidad posterior. Además detallan la representación de la línea del pecho, arranque de una extremidad anterior de doble trazo, vientre levemente convexo y parte anterior del arranque de la extremidad trasera, en trazo pintado de color negro (*vid*. fig.4.18). La documentación, ya en 1918, no era fácil, dada la naturaleza estalagmítica del soporte y su estado (con abundantes desconches y discontinuidades), la convexidad del plano utilizado, y la existencia ya de algunas inscripciones sobre la figura (*op. cit*. 1925: 40). Las alteraciones continuaron con posterioridad. Lo más importante, la desaparición del pigmento negro y la destrucción de los grabados de la parte posterior, especialmente de la cola, durante los trabajos de instalación eléctrica en la cueva (Gorrotxategi 2000: 299).

La alteración actual del soporte es tal que nos hemos limitado a un calco directo (fig.4.24), discriminando los surcos en donde apreciamos trabajo de grabado. En general, son trazos anchos y no muy profundos, frecuentemente apoyados en irregularidades naturales del soporte. Se aprecia aún, en todo caso, una cabeza bastante convencional, con ojo, belfo e inicio de la boca, y algunos trazos correspondientes a la crinera y zona lumbar de este caballo.

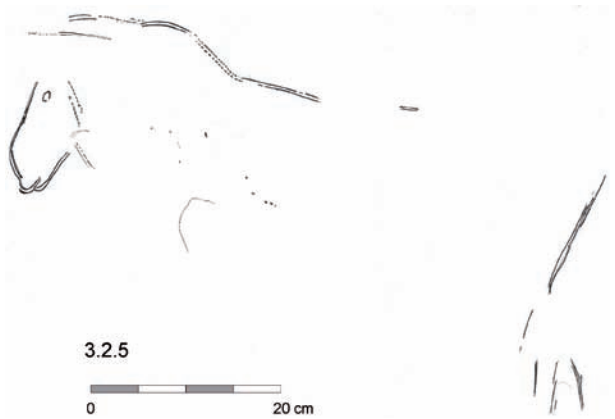


Fig.4.24. Calco directo de los surcos efectivamente grabados (y conservados hoy) correspondientes a la representación de un caballo. Se indican además algunos restos mínimos de pintura negra en el contacto entre cuello y tronco.

3.2.6. Inmediatamente a la derecha del caballo acéfalo existía una figura en trazo lineal negro de contorno, según los calcos disponibles (*op. cit*. 1918: Lám. X; *op. cit*. 1925: 40 y 42, fig.12 nº V.5) bastante más fino que el de otras representaciones de este mismo panel. Esta figura ha sido casi completamente destruida. En la actualidad, rodeados de inscripciones y otras alteraciones, se aprecian solo algunos trazos curvos en negro, muy perdidos, con una forma similar a la del morro del animal documentado en 1925 (fig.4.21). Su situación, a la derecha del caballo acéfalo nº 321, corresponde también a la del calco de conjunto para esta agrupación de Aranzadi, Barandiaran y Eguren (1925: 77, Lám.3).

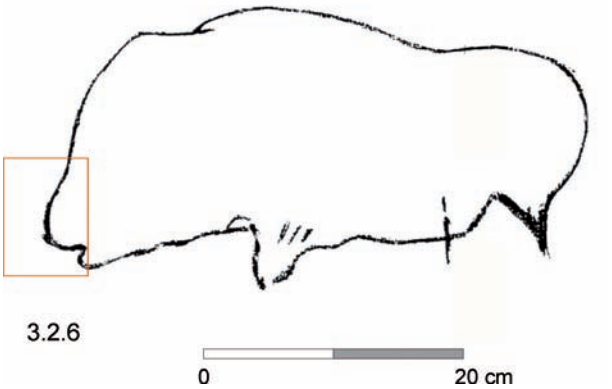


Fig.4.25. Representación de bisonte en la pared izquierda de la Antecámara, según el calco de Aranzadi, Barandiaran y Eguren (1925: fig.12, nº V.5). En la actualidad tan sólo resta algún trazo del morro y barba, que hemos recuadrado en rojo.

No hemos conseguido localizar ninguna fotografía antigua de esta representación, por lo que nos atendremos al calco de 1925. La figura, orientada a la izquierda, era interpretada como un toro o un jabalí. Tal confusión era frecuente en las lecturas iniciales del arte parietal (casos de Roc de Sers y Altamira por ejemplo), y ya fue corregida por autores posteriores, que entienden un bisonte. En el conjunto de Santimamiñe, esta representación se particulariza por el trazo de contorno especialmente fino, y sobre todo por ser la única que mostraba un venablo, sobre el vientre. El contorno simplificado –aunque con suficientes indicaciones para su identificación como bisonte- se repite en otros animales del primer grupo de la Antecámara, y la misma ausencia de cuernos, en los tres bisontes grabados y de contorno completo del pilón estalagmítico de la Cámara (grupo 4.2).

3.2.7 y **3.2.8**. Ya en el fondo del lado izquierdo de la Antecámara, se indicaron en 1925 algunos restos de pintura que, por la ilustración que acompaña a la descripción (*op. cit*., 1925, figs.13 y 14, con números V.6 y VI), parecen corresponder a dos animales en trazo negro orientados hacia la izquierda. Aunque se recoge la cita en trabajos posteriores (Gorrotxategi 2000: 301), las figuras no volvieron a estudiarse, suponiéndose destruidas, ni hay fotografías de ellas en ninguno de los catálogos de Santimamiñe que hemos podido utilizar. Sin embargo, al menos uno de estos animales es aún reconocible, aunque el pigmento está efectivamente muy perdido, como ya se indicaba en 1925.

Se trata sin duda de la representación VI de 1925, la última de ese lado izquierdo. Está situada en un nuevo resalte de la pared, sobre una colada estalagmítica muy corroída. En trazo negro muy perdido se aprecian parte de la grupa y arranque de la cola, nalga, extremidad posterior y parte de las líneas del vientre –incluido un inicio de despiece ventral en paralelo- y

Fig.4.26. Restos en trazo negro de un cuadrúpedo orientado a la izquierda del fondo de la Antecámara (nº 328). Fotografía: C. González Sainz.

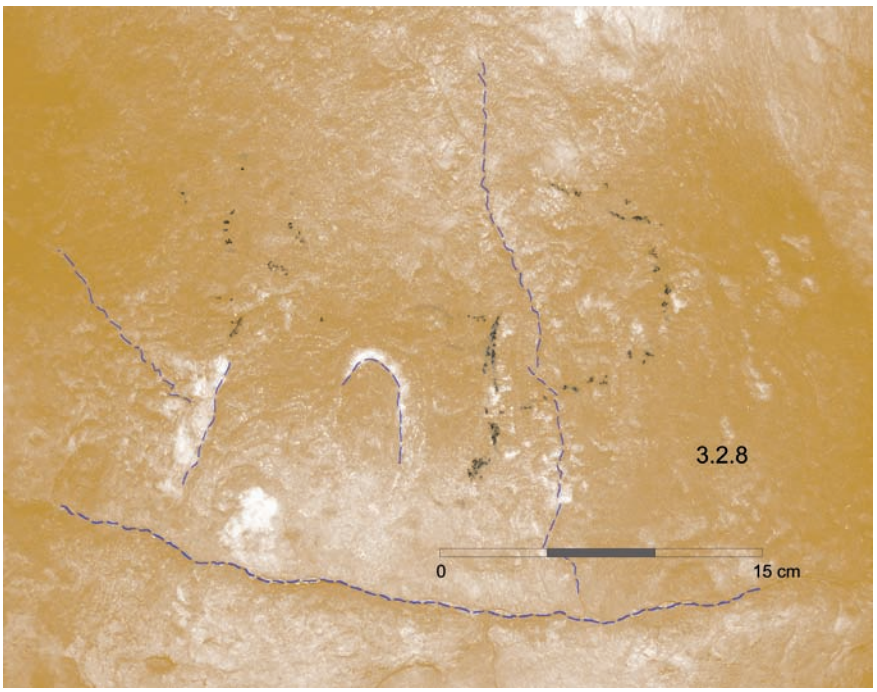


Fig.4.27. Calco de la representación nº 328, muy desvaída, acaso resto de un caprino.

de la pata anterior y pecho. No tenemos seguridad en la identificación del animal dibujado, pero la posición de lo que interpretamos como arranque de la cola corresponde a la familia de los bóvidos, y dentro de ésta, el despiece ventral indicado y la proporción general apuntan a una figura de caprino.

El soporte es de nuevo una colada estalagmítica corroída, que ofrece un plano inclinado muy visible desde el camino que recorre la Antecámara. Lo conservado mide 23 por 18 cm. y está situado unos 80 cm. a la derecha del caballo acéfalo.

A la derecha de este posible caprino y en un plano ligeramente inferior y más vertical, se aprecian mínimos restos de pigmento negro que pudieran corresponder a otros motivos pintados. Sin embargo son totalmente irreconocibles, seguramente por lo más expuesto de este segundo plano al trasiego y estancamiento de visitantes justo antes de entrar en la Cámara, y por tanto, a una mayor alteración por frotamiento (acaso ya desde el Paleolítico superior, pero especialmente durante la época de explotación turística de Santimamiñe).

El otro animal que en 1925 se indicaba algo por encima y a la derecha del caballo nº 325 parece destruido en la actualidad. El calco disponible (*op. cit.*, p.42, fig.13 y nº V.6) refiere un cuadrúpedo no identificable orientado a la izquierda de unos 40 cm. de longitud, con dos extremidades en el tren trasero y una al menos en el anterior.

3.2.9. El techo inmediato a los lienzos del segundo grupo cuenta con algunos trazos pintados de color rojo, bien diferenciables de las manchas y precipitaciones férricas naturales visibles en otros lugares de la Antecámara. Los más claros son un grupo de trazos subparalelos. De ellos, los mejor conservados son los dos situados a la derecha del grupo, de unos 6 cm. de longitud conservada y 1,3 cm. de anchura. Fueron pintados sobre costra estalagmítica, a 192 cm. del suelo original (una plataforma estalagmítica en la salida de la Antecámara).

Este grupo de trazos rojos es el de naturaleza pictórica más segura, con ese color, en Santimamiñe, y el

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

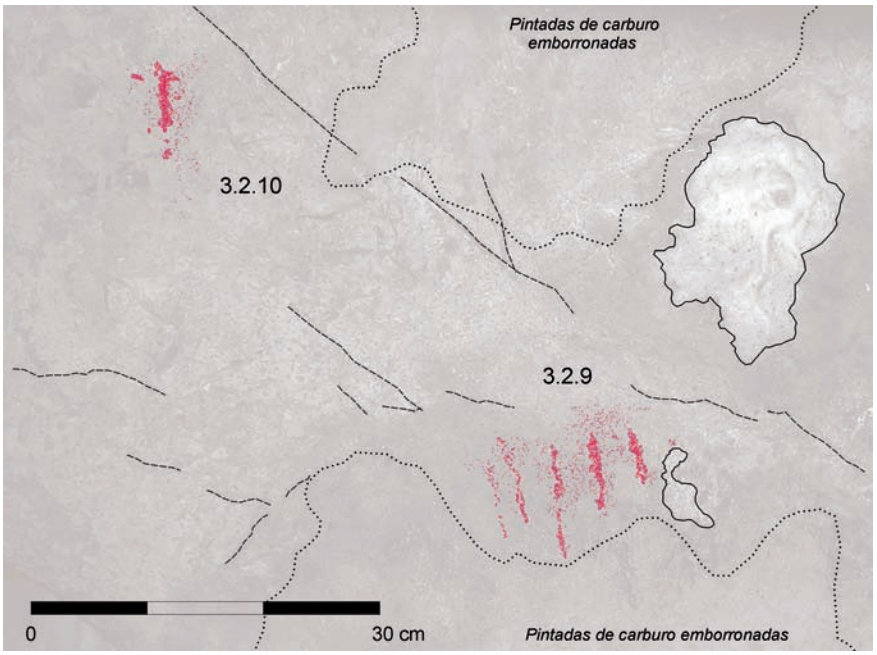


Fig. 4.28. Calco de los motivos pintados en rojo en el techo de la Antecámara. Además se indican algunas grietas muy someras del techo, dos placas de concreción estalagmítica densa y las áreas con pintadas de carburo, actualmente emborronadas.

Fig.4.29. Motivos no figurativos pintados en rojo en el techo de la Antecámara (nº 329 y 3210) (foto: C. González Sainz).

más complejo entre los motivos no figurativos. Actualmente está bastante deteriorado, pero no creemos probable que sea resto de un motivo más complejo (una serie de signos claviformes, por ejemplo).

3.2.10. Sobre el mismo techo, a 50 cm. en dirección a la Cámara, aparece un nuevo trazo rojo aislado, similar a los mejor conservados de la serie anterior.

4.3.3. Grupo 3.3. Bisontes del lateral derecho de la Antecámara.

Este lateral ofrece también lienzos verticales, pero afectados por grietas y áreas de concreción calcítica más activas que las del lado izquierdo. También el acceso debió ser algo más complicado que a los del lado izquierdo. Se han detallado aquí un par de bisontes prácticamente completos, que se realizaron desde una plataforma estalagmítica de superficie convexa adosada a la pared, con centros a 156 y 140 cm. de altura sobre esa superficie.

3.3.1. El primero es un bisonte en origen completo, orientado a la derecha y con una pata por par. Fue pintado en trazos de color negro, hoy notablemente desvaídos y, según zonas, velados por las precipitaciones calcíticas. Su parte más alta, correspondiente a la giba, queda oculta al espectador situado en la pasarela actual por una cortina estalagmítica, de manera que el animal solo es visible en su totalidad situándose en el mismo lugar desde donde fue trazado, a pie de panel. Destaca en la figura una suerte de despiece triangular alargado, que parte de la zona lumbar y se orienta hacia las extremidades anteriores. Sobre todo el doble trazo, y no tanto su situación, recuerdan al despiece de otro bisonte situado al fondo de la cueva (nº 512). Se conservan algunos restos de pigmento negro, muy desvaídos, en la vertical de la extremidad anterior, aunque no es seguro que formaran parte de la figura. El canon resultante es un tanto alargado. Mide 56 cm. de longitud por 37 de altura, desde la giba hasta los restos inferiores de pigmento negro.

Como en otras figuras especialmente afectadas por veladuras calcíticas finas y cierta dispersión del pig-

ISSN 0214-7971

Fig.4.30. El primer bisonte del lado derecho de la Antecámara (nº 331). Fotografiado desde el lugar de trabajo. La coloración rojiza a la izquierda parece natural (foto: C. González Sainz).

mento, el tratamiento de la fotografía digital mediante modificaciones del tono y saturación del color ha resultado muy expresivo. En relación a los calcos previos (Aranzadi, Barandiaran y Eguren 1925: 35-36; Gorrotxategi 2000: 302) es posible precisar la forma anterior de la figura, muy desdibujada por precipitaciones calcíticas. Apreciamos así al menos un cuerno sinuoso completo (cuyo extremo corresponde efectivamente con el sugerido en sus calcos por autores anteriores), y un ojo, inmediato al nacimiento de este cuerno. Algunos restos de color justo antes del extremo del cuerno indicado permiten suponer que en origen tenía los dos, dispuestos en paralelo, y ligeramente adelantado el que está en segundo plano. El análisis de las fotografías permite también añadir una banda de de trazos oblicuos paralelos en el área correspondiente a la librea, más largos, anchos e inmediatos que los de la serie reconocida tradicionalmente en la testuz.

Fig. 4.31. El bisonte nº 331 fotografiado desde la pasarela moderna (foto: J. Latova en CIRN, 2006, nº 350)

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

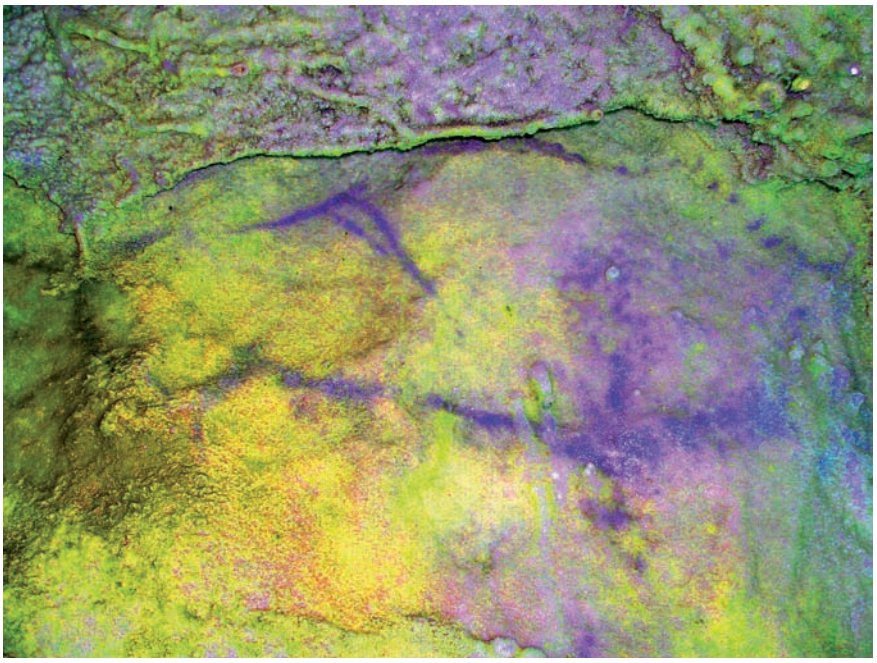


Fig. 4.32. Bisonte nº 331. El tratamiento de la fotografía digital, alterando únicamente el tono y saturación del color, permite resaltar la distribución del pigmento en las áreas veladas por precipitación calcítica. La fotografía está tomada desde el lugar de trabajo, a fin de evitar la cortina estalagmítica colgante, que puede ocultar la línea dorsal.

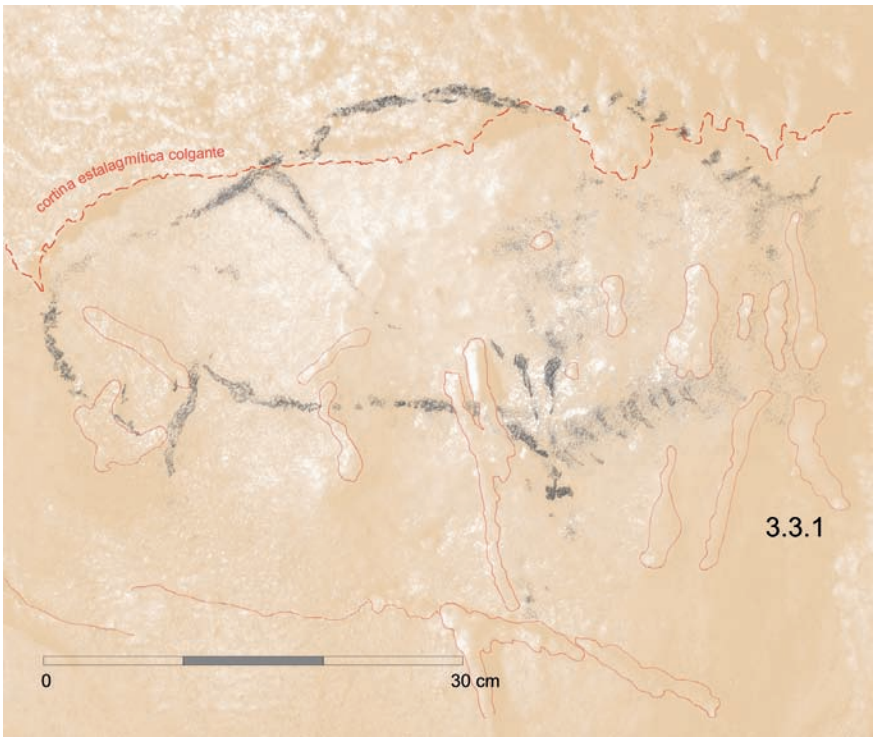


Fig. 4.33 Calco del bisonte nº 331, en la pared derecha de la Antecámara. Se indica con línea roja discontinua el límite de una cortina estalagmítica, y con trazo continuo la extensión de las concreciones calcíticas más densas y espesas.

Desde un punto de vista técnico la mayor anchura del trazo y la mayor intensidad del colorante se localizan en la inflexión entre dorso y lomo, en la línea ventral y en la nalga. El color se difumina en el pelaje de la librea y probable barba y en la bolsa dorsal. Los trazos que conforman esta figura son cortos tanto en la testuz como en la sotabarba, pero también en el diseño de la línea dorso-lumbar, la ventral y la nalga. Son trazos independientes, o inconexos, en la representación del pelaje, y unidos con diversa precisión en el contorno del dorso y vientre. Su delineación es curvada y aparecen más estrechos en sus extremos. De otro lado, el color penetra en los relieves de la pared de manera más clara que en otras figuras pintadas de la Antecámara, lo que sugiere el uso de un útil blando.

3.3.2. El bisonte inmediato, orientado a la izquierda, en trazo negro de contorno y sin grabado, está también notablemente afectado por las veladuras de calcita extendidas a partir de las formaciones cercanas. Este es un proceso de alteración natural que viene de antiguo, aunque parece haberse incrementado en los últimos 50 años. Al menos en las fotos antiguas que hemos podido emplear para el calco (tanto la "Kodak_A65. Nº1.C.A.45" como la "F-J. Vertut_A65.Nº1.C.A.14", ambas de los fondos del MAEHV de Bilbao), de la década de 1950 o inicios de la de 1960, se aprecia la forma de esa parte anterior con más precisión que en la actualidad. Esto confirma la observación de M. Hoyos (1993: 52), que alude a esta figura de Santimamiñe entre las más claramente afectadas por recrecimientos cristalinos.

En lo que aquí nos interesa más, el análisis de las fotografías antiguas permite proponer una cabeza un poco más detallada, con dos cuernos en perspectiva correcta (uno sinuoso en primer término y otro reducido a su extremo distal, más corto, en segundo plano y un poco adelantado, casi prolongando la línea de la frente abombada). Ese esquema descrito es por demás convencional, y se repite en buena parte de los bisontes no solo de Santimamiñe sino del arte

ISSN 0214-7971

Fig. 4.34. Bisonte nº 332, en el lado derecho de la Antecámara. La fotografía fue tomada a finales de la década de 1950 o en la de 1960 (MAEHV, Bilbao, referencia: "Kodak_A65.Nº1.C.A.45"), y permite apreciar algunos detalles de la parte anterior hoy velados por la extensión de la concreción calcítica.

magdaleniense del SO europeo. A uno y otro lado del nacimiento del cuerno que se ve completo se aprecian algunos restos de pigmento que deben corresponder al ojo y a una oreja corta, situados casi en línea como es también habitual. Dentro de este esquema, notablemente canónico, el ejemplar se particulariza por la explicitación del sexo, la barba colgante de terminación redondeada, una mano incrustada en el cuerpo del animal y una pata en forma de Y, ambas con pezuñas redondeadas; y finalmente, una cola levantada de trazo más fino en su inicio y ancho al final, acaso para indicar la borla terminal. El diseño general es muy curvilíneo y sinuoso para lo habitual en Santimamiñe. De manera que, por ejemplo, las pezuñas redondeadas contrastan con la diferenciación formal de la parte anterior y trasera de las pezuñas de otros bisontes de la cueva, más detallados y menos estilizados que el que comentamos.

Desde un punto de vista técnico, y como en la figura anterior, los trazos que conforman el contorno son de grosor variado, en ocasiones ancho, curvos y de trayecto sinuoso. A diferencia de otras muchas figuras en negro de la cueva, en este caso el pigmento se deposita en las rugosidades del soporte, indicando el empleo de un instrumento blando, algo que no parece ajeno al diseño especialmente curvilíneo y sinuoso que comentábamos.

Las representaciones de la Antecámara se despliegan en distintos lienzos de un espacio bastante reducido y definido, que los paleolíticos pudieron entender como particular y diferente de otros anteriores o más profundos de la cueva. Esas representaciones podrían entenderse como una sucesión de realizaciones particulares a lo largo de milenios. Pero no creemos de recibo, para apoyar tal perspectiva, ni la instrumentalización cronológica de las diferencias técnicas (así por ejemplo, Gorrotxategi 2000: 298, que diferencia dos fases en la realización de las figuras del grupo 3.2), ni de las variaciones en el grado de naturalismo o de esquematismo de las representaciones figurativas. En realidad, aunque existe una cierta variabilidad técnica y, menos, expresiva, son frecuentes las recurren-

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

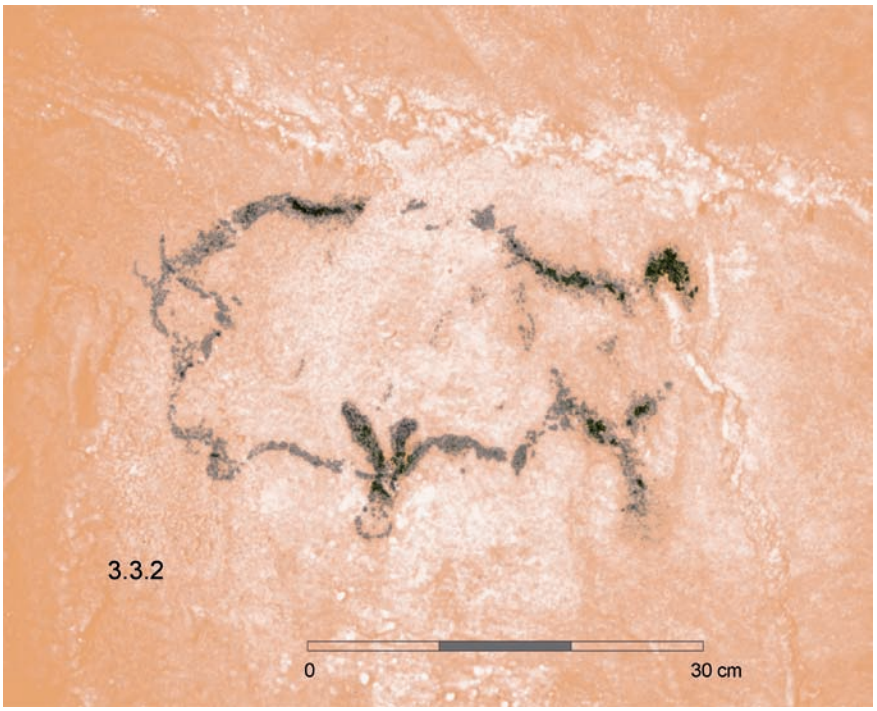


Fig.4.35. Calco del bisonte nº 332 de la Antecámara, a partir de fotografías antiguas.

cias; todas las representaciones y motivos pueden, como hipótesis más probable, corresponder a un mismo horizonte y a una misma población.

La consideración sincrónica de las realizaciones gráficas de la Antecámara se apoya también en el aparente ordenamiento iconográfico de ese espacio, y en la relativa similitud con otros espacios decorados magdalenienses del occidente europeo. En la línea de las propuestas de A. Leroi-Gourhan (1965), y centrándonos en las representaciones animales, hay tres bisontes iniciales, simplificados y probablemente acéfalos, y luego dos lienzos afrontados a una y otra parte de la galería, dominados respectivamente por los bisontes (en el lado derecho) o los caballos (en el izquierdo). Una probable representación de cabra ocupa una posición aparentemente secundaria, al fondo de la composición. Otros motivos parecen también ocupar lugares menos preeminentes que bisontes y caballos. Así los trazos no figurativos grabados o pintados en negro al inicio de ese espacio y en la parte más baja del lienzo de la segunda agrupación. A su vez las manchas de color rojo, una digitación suelta y una serie de trazos paralelos se sitúan igualmente en los márgenes de los lienzos ocupados por animales. En general, todos estos motivos no figurativos se sitúan en el inicio de ese espacio, en la parte baja del panel principal del lado izquierdo y sobre el techo, ya al fondo de la Antecámara.

Tal como la entendemos, la composición participa (con sus peculiaridades, como es de esperar) de las recurrencias iconográficas apuntadas por Leroi-Gourhan, y recuerda especialmente la situada en el sector C7 de La Pasiega, en este caso datada por radiocarbono en el Magdaleniense medio-superior, en donde en varios lienzos enfrentados a un lado y otro del corredor de circulación se despliega una temática animal similar a la de Santimamiñe, también separada según especies: cuatro caballos y una cierva sobre dos paneles del lado izquierdo, y un par de bisontes y un uro en el derecho. La escasa altura sobre el suelo de todas las figuras, la uniformidad tipométrica y de estilo, o la alternancia en cada panel de figuras pintadas junto a otras grabadas, aseguran su sincronía y sentido unitario. Algunas representaciones de cabras, de similar estilo y técnica que en las figuras citadas, se sitúan antes y después de esos lienzos afrontados en el centro de la composición[3].

4.4. El centro de Santimamiñe: las representaciones parietales de la Cámara.

Al fondo de la Antecámara, un ligero estrechamiento da paso a un espacio más amplio, en el que se despliega, con rotundidad, una temática animal y unas agrupaciones relativamente similares a las revisadas en aquel espacio anterior. El espacio útil de la Cámara es de unos 4,6 m de largo por 3,5 m de ancho. El suelo fue regularizado para facilitar la visita turística, con importantes rellenos de grava (de nefastas consecuencias en el deterioro de los lienzos, por el polvo que genera) de hasta 60 cm. de espesor en una profunda depresión que existía en el centro de ese espacio. Sabemos también, a través de los primeros estudios, que el suelo original presentaba abundantes carbones, lamentablemente desaparecidos.

Aun con las limitaciones que imponen estas y otras alteraciones, hay un par de aspectos en la organización de la decoración que parecen claros. Aunque todas las superficies accesibles están reconstruidas, los paleolíticos seleccionaron las más despejadas y limpias, a similar altura sobre el piso salvo en el caso del panel del pilón estalagmítico, que está casi a ras del suelo. Los animales dibujados forman ocho agrupaciones muy claras de figuras en yuxtaposición normalmente estrecha, con lienzos vacíos, más irregulares, entre ellas. En realidad, hay pocos espacios decorados en la

3 La composición aludida de la Galería C de La Pasiega, sector 7, es abordada en González Sainz (2005a: 203). Las dataciones de radiocarbono, en Moure y González Sainz (2000).

ISSN 0214-7971

región Cantábrica donde la organización en grupos de las representaciones sea igualmente clara. Tan solo es discutible una representación parcial de bisonte situado a la derecha del panel principal (nº 401), que podría considerarse tanto una figura aislada como parte integrante de esa agrupación. Las ocho agrupaciones que cabe diferenciar están dispuestas en derredor, y con voluntad de ser fácilmente visibles desde el espacio central, en absoluto escondidas. El carácter escenográfico de toda la Cámara, y muy especialmente del panel principal (o grupo 4.3) es por demás notable. Entre quienes han visitado y estudiado la cueva, es generalizada, finalmente, la sensación de hallarse en el lugar más relevante de cuantos fueron decorados en Santimamiñe.

4.4.1. El Grupo 4.1: tres figuras animales sobre la entrada.

Justamente por encima del punto de acceso a la Cámara se encuentra un lienzo vertical, visible desde el interior de ese espacio, con restos de varias figuras animales pintadas con trazo lineal negro y, una de ellas, con un relleno de pigmento extendido por el interior del cuerpo. Su lectura es complicada, pues han sido muy alteradas por los crecimientos estalagmíticos, la extensión de veladuras calcíticas y procesos de desconche de la capa superficial. De hecho se trata del lienzo más afectado por procesos de deterioro natural de toda la cavidad. De otro lado, la atracción ejercida

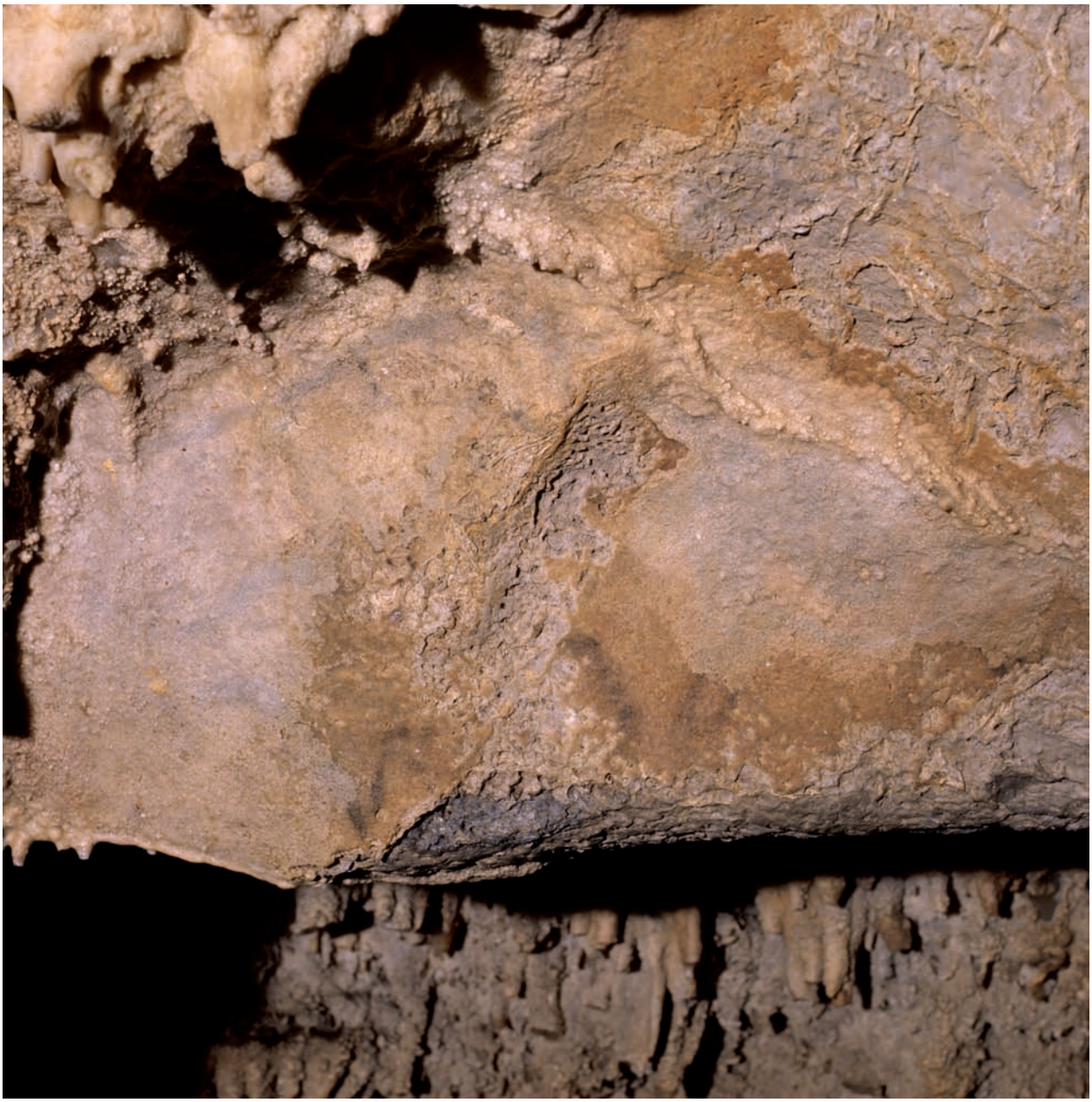


Fig. 4.36. Restos de tres representaciones animales en el grupo 1 de la Cámara. Fotografía de J. Latova (CIRN 2006, nº 221).

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

por las figuras inmediatas de la Cámara, mejor conservadas y más espectaculares, debió provocar un cierto desinterés por esta agrupación parietal, que no fue atendida hasta el trabajo de X. Gorrotxategi (2000: 308). Este autor aborda el panel con brevedad, dudando de la presencia de dos figuras en negro –sugiere, con reservas, un bisonte y un caballo- o bien de una única representación de bisonte de mayor formato. En otros pasajes del mismo trabajo, sin embargo, se define el contenido temático de este lienzo como "signo o restos de animal indefinido" (*op. cit.*, 2000: 347). Una contradicción que alude, en último término, a las dificultades de lectura de esta composición, de conservación muy deficiente y ciertamente confusa.

Se trata de un pequeño lienzo vertical muy circunscrito, situado a unos 215 cm. del suelo antiguo, de solo 61 por 33 cm. de altura, netamente separado de la gran composición de bisontes y un caballo del fondo anterior de la Cámara (grupo 4.3). La superficie de trabajo estaba delimitada nítidamente por un arco superior con fuertes concreciones, y una inflexión horizontal en su base en la que finaliza el lienzo, colgado y más o menos vertical. Como es habitual en Santimamiñe, la superficie de trabajo era de costra estalagmítica ya en el Paleolítico superior, y ha sido afectada con posterioridad por la extensión de nuevas películas calcíticas y por desconches. Esas veladuras, sin embargo, dejan ver líneas y formas de un color grisáceo que, de hecho, prolongan los trazos de color negro vivo visibles en las partes bien preservadas del lienzo, bastante exiguas. De manera que es posible definir los restos de tres figuras de animales, de pequeña dimensión y dispuestas en un mismo campo manual.

Actualmente pueden diferenciarse en el lienzo varios tipos de superficie, que hemos delimitado en el calco. Además del arco estalagmítico más denso que lo circunscribe por su parte alta (a), la superficie más extensa (b) está cubierta con una fina veladura calcítica y muestra restos de pintura de color muy amortiguado, grisáceo. Una pequeña franja inmediata (c) conserva intacta la superficie sobre la que se pintó, y muestra algunos trazos de color negro más vivo. Por último, cabe diferenciar un área de superficie desconchada, en donde ha desaparecido prácticamente toda la pintura (d), que se distribuye sobre un eje vertical en el centro del lienzo, y sobre la base del lado derecho del mismo.

Un examen atento de la superficie y el tratamiento de las fotografías modificando tono y saturación del color con el fin de resaltar la distribución original del pigmento (fig.4.37), permiten diferenciar una composición con tres figuras de animales, dos de ellas posiblemente afrontadas en la parte superior, y una tercera en un plano inferior. Son las siguientes:

4.1.1. Arriba y a la izquierda, una figura de cuadrúpedo orientado a la derecha, en trazo simple de contorno, muy velado. Se aprecian el perfil de la cabeza, la línea cérvico-dorsal suavemente sinuosa y de trazo bien marcado -bastante más ancho que el contorno de la cabeza-, la línea del pecho más fina y restos del inicio de una pata anterior, vientre y dos líneas gruesas relativamente separadas que corresponderían a la extremidad posterior. No es fácil precisar de qué animal se trata. La forma de la línea cérvico-dorsal parece de bovino mejor que de équido. Sin embargo, creemos descartable que se trate de un uro o de un bisonte, dada la posición de la línea pectoral y parte inferior de la cabeza, o la posición adelantada de una mancha escapular corta. Estos elementos apuntan a que pueda tratarse de un caprino.

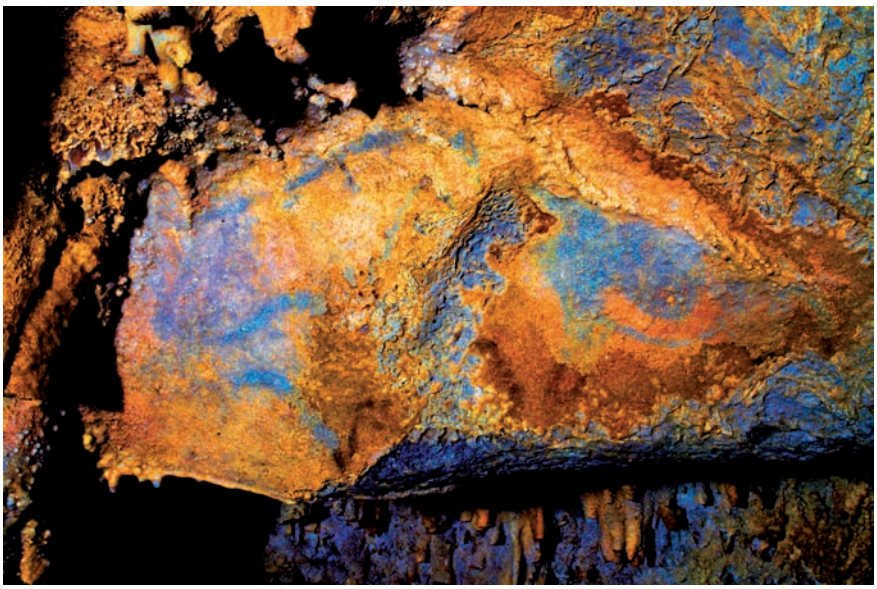


Fig. 4.37. Primer grupo de representaciones de la Cámara. Hemos modificado el tono y la saturación del color para resaltar en azul la extensión del pigmento en las zonas veladas por la concreción calcítica más fina (superficie en amarillo). En continuidad con esas líneas azules se aprecian en negro los trazos pintados mejor conservados, en la parte baja de la composición (Fotografía de C. González Sainz).

4.1.2. A la derecha se aprecia una nueva figura independiente, aun más velada por la extensión de la calcita, salvo en el extremo de las patas, de color negro bien conservado tanto en el tren anterior como en el posterior. En el tren situado a la izquierda se ven bien dos trazos paralelos e inclinados, en negro vivo, y en prolongación con ellos, pero con el color más apagado, la parte alta de las dos extremidades rectas y de doble trazo. A su derecha, una línea ventral convexa. La

ISSN 0214-7971

extensión de la veladura grisácea más arriba evoca un cuerpo de animal, con el pigmento extendido por casi todo el cuerpo y un área ventral reservada, en paralelo a la línea convexa del vientre. La parte superior del animal parece muy desvaída y no es fácil de reconstruir. Aparentemente se apoyaba en los relieves antiguos de reconstrucción estalagmítica situados en la parte alta. La forma general inferible, y el área de despiece ventral evocan una posible figura de caprino. Sin embargo no estamos muy seguros de su orientación.

Lo que es seguro es que la figura era de notable complejidad compositiva y técnica, con extensión de tinta plana en la parte alta del tronco, un área de despiece ventral, y dos patas de doble trazo en su parte alta, bien dispuestas en dos planos de distinta profundidad en el tren situado a la izquierda. Dada esa complejidad, el hecho de que las dos patas más visibles sean rectas y sin indicación de codillo, aboga por su correspondencia con el tren delantero. Se trataría, según interpretamos, de una figura afrontada a la descrita antes. Esta nueva figura mide 24,5 cm. de longitud, entre el pecho y la nalga, y 20 cm. de altura en el tren que interpretamos como anterior.

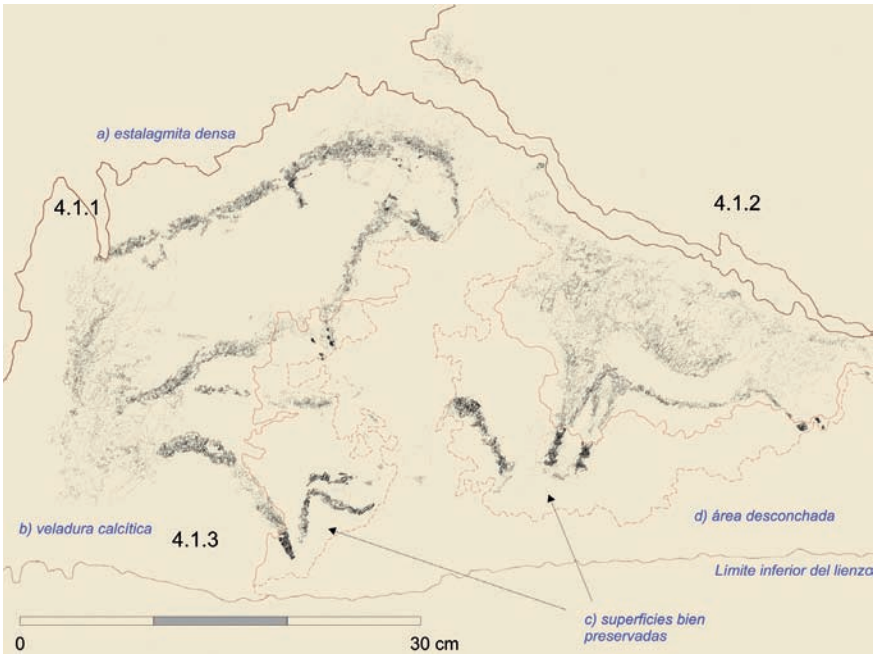


Fig. 4.38. Calco del Grupo 1 de la Cámara, sobre su misma entrada. Se indican en línea marrón los límites de la composición: un arco de concreción arriba (a) y el resalte inferior del lienzo. El plano de trabajo, entre esos dos límites, muestra tres tipos de superficie: b) con película de concreción calcítica posterior a la pintura, extendida a partir del arco calcítico superior, c) retazos de la superficie original, con pigmento negro mejor conservado, y d) un área central e inferior muy desconchada.

4.1.3. En la parte inferior del lienzo, a ambos lados del área desconchada, se aprecian algunos trazos en negro que parecen corresponder a un esbozo de cuadrúpedo orientado a la izquierda. En trazo negro más o menos vivo quedan dos trazos convergentes de una pata anterior, y en un gris velado, la prolongación de esa extremidad en la línea pectoral y parte baja de la cabeza. De igual forma, son aún visibles dos líneas convexas correspondientes al área ventral, con despiece, y el resto de una la línea dorsal muy difuminada. A la derecha del área de desconche, una línea negra corresponde a la parte posterior del mismo animal, acaso la grupa y nalga o bien la cola. Lo conservado no permite precisar el tipo de animal, aparentemente menos detallado en origen que los dos situados en la parte alta del lienzo.

Como ya hemos indicado, esta pequeña composición con tres animales está netamente separada del panel principal y del pilón estalagmítico (grupos 4.3 y 4.2). En relación a la composición general de la Cámara, nuestra impresión es que este primer grupo juega un papel similar al de los grupos 4.4 y 4.8 (con animales diversos, especialmente cabras, pero sin bisontes), enmarcando la composición aparentemente principal, situada en el centro, y en la que se repiten los bisontes rodeando a un caballo.

4.4.2. El Grupo 4.2: pinturas y grabados sobre un pilón estalagmítico.

Al pie de la gran composición de bisontes y un caballo del panel principal de la Cámara (grupo 4.3), y casi a ras del suelo, se encuentra un pilón estalagmítico sobre el que los artistas paleolíticos trazaron algunas representaciones animales. Este pilón, o estalagmita cónica en la denominación empleada por los autores que lo han estudiado antes (*op. cit.* 1925: 58; 2000: 304), es un accidente destacado entre las lechadas estalagmíticas de superficie ondulada que descienden desde el panel principal hacia el centro de la sala. Tal resalte ofrecía un plano muy inclinado, casi vertical, relativamente amplio y orientado hacia el centro de ese espacio, sobre el que se pintaron en negro, o se grabaron, un mínimo de seis bisontes. Estas figuras se integran en una composición compacta y abigarrada, relativamente autónoma en el conjunto de la Cámara por su situación y emplazamiento bien separado de otros grupos de representaciones, por los procedimientos técnicos –con más grabado y de más clases que en el resto de la cueva-, su formato más pequeño y por algunos aspectos com-

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

positivos, entre los que destaca la frecuente superposición entre figuras.

Se trata de la composición parietal de Santimamiñe que más ha sufrido desde su descubrimiento, hace algo menos de 100 años. De hecho está en buena parte destruida desde hace una treintena de años. De la pintura en negro de, al menos, dos bisontes, hoy se conserva tan solo, y muy desvaída, la parte posterior del animal dispuesto en vertical, y acaso algunas sombras correspondientes a la nalga y cola del bisonte horizontal, el mayor de toda la composición. Por el contrario, se aprecian abundantes trazos grabados antiguos, salteados con otros recientes (sin pátina, casi siempre de sentido vertical y achacables a resbalones de quienes han tratado de aproximarse a las pinturas del panel principal escalando por las lechadas estalagmíticas, o simplemente han apoyado el pie sobre la superficie del pilón mientras contemplaban la referida composición principal de la Cámara). La superficie actual del pilón muestra también abundantes salpicaduras de pintura plástica de distintos colores, originadas en los trabajos de mantenimiento de las vallas metálicas de protección (instaladas casi encima del lienzo a proteger), gotas de cera (los "mocos de vela" de los que ya se quejaban Aranzadi, Barandiaran y Eguren 1925: 58), etc. Toda la superficie de este pilón muestra hoy un aspecto apelmazado, sobado y lavado, muy poco natural.

Independientemente de los problemas generados por una conservación tan deficiente, las pinturas y grabados de este pilón son, de lejos, los de más difícil documentación en Santimamiñe, dadas las frecuentes superposiciones de motivos y la finura de muchos de los grabados, bandas de estriado y hasta de raspado presentes. Los calcos publicados en 1925 y 2000 (*vid*. figs. 4.39 y 4.41), son menos fieles y satisfactorios que en otras figuras o composiciones de la cueva.

Conocimiento y alteración desde 1916.

La existencia de figuras grabadas y pintadas en este pilón fue indicada por H. Breuil en su visita de reconocimiento a Santimamiñe en Septiembre de 1917, poco tiempo después del descubrimiento. Ello generó cierta tensión entre los primeros investigadores, con repercusiones en la prensa bilbaína del momento (Arribas 2006). En todo caso, la existencia de un abigarrado conjunto de figuras es indicada por Cuadra y Alcalá, que incluyen un croquis a mano alzada del bisonte más completo, el nº 421 de nuestra revisión (*op. cit*, 1918: 27 y Lám. XI). El estudio básico es el de Aranzadi, Barandiaran y Eguren (1925), mucho más pormenorizado y realizado en un momento en el que los motivos pintados en negro eran aún visibles, aunque el soporte ya había sufrido daños ostensibles (*op. cit*. 1925: 58). Estos autores detallan y describen cuatro figuras animales pintadas o grabadas (bisontes nº 421, 422, 424, y pezuñas del 423), aunque en el calco que ofrecen (*vid*. figs. 3.2 y 4.39) se aprecian otras representaciones o partes de ellas (así el bisonte nº 426 casi completo, parte de la cabeza del bisonte nº 425 y otras muchas líneas grabadas o pintadas). De otro lado, avisan del

Fig. 4.39 Representaciones de bisontes y otros motivos en el pilón estalagmítico de la Cámara. Calco de Aranzadi, Barandiaran y Eguren (1925: grupo X, en figs.27 y 28).

ISSN 0214-7971

peligro de alteración de este lugar, que por su emplazamiento muy expuesto ya había sufrido daños importantes en esa época. La recomendación expresa que hacen respecto a las posibilidades de visita de la Cámara, y la conveniencia de no superar la cifra de cuatro personas simultáneamente, no se ha tenido en cuenta (*op. cit.* 1925: 58).

Desde 1925 y hasta el trabajo de X. Gorrotxategi (2000), que se apoya en calcos propios y en un trabajo previo de limpieza de la superficie del panel, realizados en 1978, no hubo aproximaciones de relieve a esta concentración parietal, aunque sí referencias y glosas a lo documentado en 1925 y a los problemas de conservación, que en realidad se estaban incrementando paulatinamente.

La explotación de Santimamiñe como atracción turístico-cultural de masas en las décadas de 1960, 70 y 80 supuso un profundo deterioro del lienzo y sus figuras, aun mayor que el sufrido en el lateral izquierdo de la Antecámara. Antes de esa época, las fotografías del pilón estalagmítico que hemos podido revisar (realizadas por J. Vertut hacia 1957 y por otros autores en los inicios de la década siguiente), permiten aún apreciar la pintura negra de los dos bisontes mayores del conjunto, aunque ya muy afectados por salpicaduras y otras contingencias (*vid.* fig.4.40).

Con el incremento de las visitas turísticas el deterioro se acelera, de manera que buena parte del lienzo, según testimonia X. Gorrotxategi (2000: 288), llegó a estar tapado por una capa de arcilla, aportada por quienes trepaban por el pilón para aproximarse al panel principal de pinturas. Este autor debió limpiar esa capa para poder establecer sus calcos en 1978, dibujando directamente sobre papel transparente apoyado en el soporte (fig.4.41). Según asegura, antes de esa intervención se apreciaban solo "algunos leves tramos grabados", en tanto que con la limpieza se recupera "la casi totalidad de las pinturas (con alguna perdida puntual) y grabados primitivos" (*op. cit.* 2000: 288). Los atentados y la alteración de este panel continuaron durante la década de 1980, de manera que en la sesión fotográfica de 1997, Gorrotxategi pudo comprobar que el lienzo "se había vuelto a ensuciar, a lo que se añadía la perdida de gran parte de las pinturas" (*op. cit.* 2000: 288, nota 287).

Fig 4.40. Figuras centrales de bisonte del pilón estalagmítico hacia 1957. Fotografía de F. J. Vertut (MAEHV, Bilbao, referencia: "Vertut_A65.1.C.A24"). Las figuras pintadas son aún visibles, aunque el soporte muestra ya abundantes alteraciones y señales.

Hasta la elaboración de este trabajo nuestra experiencia en y sobre Santimamiñe era muy limitada, y no pasaba de algunas visitas irregulares desde mediados de la década de 1970. Esa experiencia refiere una superficie muy alterada, en la que era posible apreciar algunos grabados, y con mucha dificultad, algún resto de pintura negra. Tras la limpieza aludida, la recuperación de la visibilidad del pigmento debió ser moderada. De hecho, los calcos realizados por X. Gorrotxategi de las figuras pintadas en negro (fig. 4.41) son bastante sumarios en relación a las fotografías de las décadas de 1950 y 60 (figs. 4.40 y 4.44). Esos nuevos calcos del pilón estalagmítico se apoyan, en lo referido a la pintura, en algunos restos mínimos de pig-

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

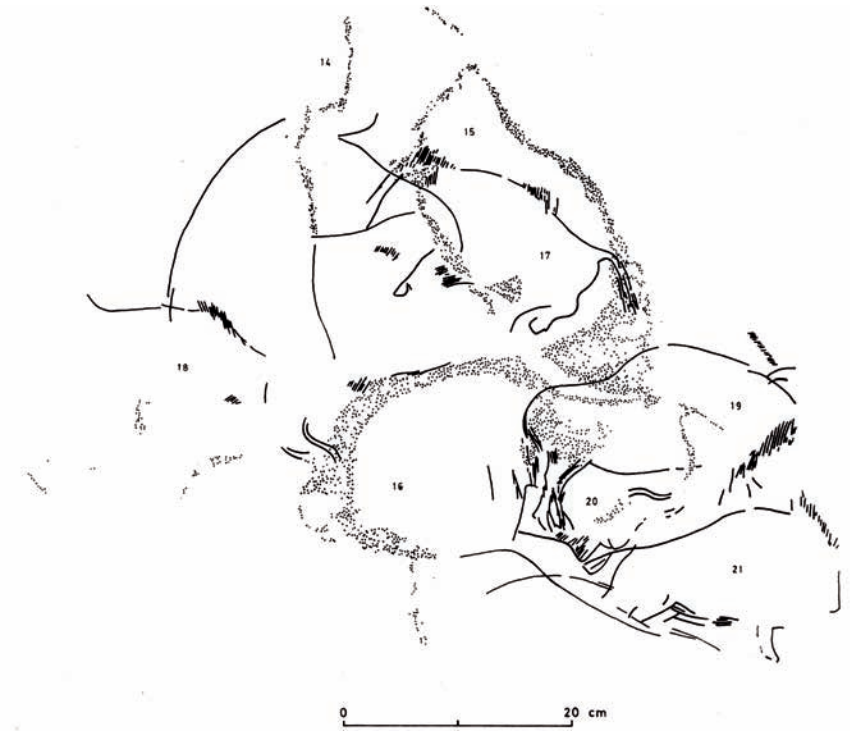


Fig. 4.41. Pinturas en negro y grabados del pilón estalagmítico de la Cámara de Santimamiñe, según X. Gorrotxategi (2000: 304 y fig.175).

mento negro y, esencialmente, en lo apreciado y publicado en 1925, expresándolo en forma de unas manchas de dispersión del pigmento, con un punteado bastante homogéneo. Aun así, es justo indicar que el calco de X. Gorrotxategi (2000: 304) mejoró el ensayo de 1925 en lo referido a los grabados, y también a algunos detalles de lo pintado (como la articulación de grupa, nalga y cola del bisonte 422, una de las pocas partes en que se ha conservado algo de pigmento, y que este autor define mucho más adecuadamente). De otro lado, el estudio de Gorrotxategi supuso un intento más decidido de ordenar la información gráfica, numerando motivos y representaciones del pilón. Se precisaron así hasta siete bisontes: los seis indicados -o ya suficientemente definibles- en el calco de 1925, y uno nuevo, situado a la izquierda de la composición y sobre el que, por nuestra parte, mantenemos dudas importantes (es el nº 18, o motivo nº 429 de este trabajo). Además de las representaciones figurativas, Gorrotxategi consideró un buen número de trazos pintados o grabados, en algún caso cercano a esbozos de figuraciones, aunque, razonablemente, no llega a definirlos como tales.

Un intento de restitución de las imágenes originales.

En la superficie actual del pilón estalagmítico es posible, armados de paciencia, apreciar buena parte de los grabados originales, sino todos. Ese trabajo es complicado por las alteraciones de distinto tipo a las que aludíamos más arriba. De otro lado, los grabados son en su mayor parte muy finos y superficiales, y muestran una variabilidad muy superior a la descrita en 1925 y 2000: no solo hay líneas de trazo simple y único, trazadas de una vez o con varias pasadas sobre el mismo surco, sino auténticas bandas de estriado que en ocasiones llegan al raspado, aclarando algunas superficies (un aspecto al que aludían indirectamente Breuil y Obermaier -1935: tabla VI- al considerar los grabados de Santimamiñe entre los "Grabados de superficies estriadas", propios del final del Solutrense y del Magdaleniense III). La discriminación de lo que son grabados paleolíticos y alteraciones recientes no es sencilla en todos los casos.

Por su parte, de la pintura en negro se conservan hoy, como hemos indicado, leves manchones y algunas líneas muy desvaídas. Lo más claro es la parte posterior del bisonte dispuesto en vertical (nº 422), y con mucha más dificultad, el juego entre la concavidad anal e inicio de la cola del bisonte dispuesto en horizontal un poco más abajo (nº 421).

Las pinturas eran sin embargo perfectamente visibles en las década de 1950 y 60, como acreditan las fotografías que hemos conseguido en el MAEHV de Bilbao. De manera que hemos intentado un acercamiento a esta composición integrando en un mismo calco la información de distintas fotografías, incluidas aquellas que aún muestran los bisontes pintados, y contrastando el resultado con el original, a pie de panel, en lo posible (caso de los grabados). Se ha intentado restringir el número de fotografías empleadas para no multiplicar los problemas de integración, dadas las variaciones del punto de toma, iluminación, objetivo empleado, etc. Son las siguientes:

* Foto 311 y variaciones a partir de ella, de la serie tomada por J. Latova (CIRN 2006) (fig.4.42). La iluminación rasante y la gran resolución de la toma permiten apreciar con precisión casi todos los grabados del lienzo, salvo en su parte más alta y en la zona izquierda, donde la curvatura del soporte los difumina.

* Fotos de las décadas de 1950 o inicios de la de 1960 de los fondos del MAEHV, en especial las de J. Vertut, de 1956 o, más probablemente, 1957.

ISSN 0214-7971

Esencialmente hemos usado dos, con referencia: "Vertut_A65.1.C.A24" (fig.4.40) y "Kodak A65.1.C.A43". Permiten visualizar el pigmento negro de los bisontes nº 421 y 422. La identificación en ellas de algunas de las líneas grabadas del panel, o de algunos escasos accidentes del soporte (especialmente el resalte vertical que divide la composición, y las concreciones puntuales de la zona inferior-izquierda del lienzo) posibilitan su integración con la foto precedente y con la generalidad de los grabados.

* También hemos tenido en cuenta, dada su mayor definición, la fotografía de la cabeza del bisonte 421 publicada por A. Leroi-Gourhan (1965-1971: 409, foto 661), que pertenece a la serie tomada por J. Vertut (fig. 4.44).

* Hemos empleado finalmente algunas fotografías tomadas por nosotros de la parte trasera del bisonte 421, con los únicos trazos en negro conservados del panel, visibles con iluminación frontal (fig. 4.45).

Las fotografías, digitalizadas, se han tratado con un programa convencional a fin de resaltar en lo posible los motivos gráficos. El calco, mediante dibujo con un tablero gráfico, se ha realizado con programas de diseño de carácter vectorial (Corel Drawn 12) para los grabados, accidentes físicos del soporte, marcas recientes etc., y con Adobe Photoshop CS, trabajando sobre elementos píxel, para los trazos negros y dispersión del pigmento. El dibujo unificado se infrapone, finalmente, a una versión simplificada de la foto original mediante modo duotono.

En el caso de los grabados, tanto en la fotografía 311 como en el soporte actual se aprecia una ingente cantidad de trazos o bandas de estriado o raspado de distinto tipo. En el calco hemos restringido la información a lo que hemos considerado más seguro: aquellos trazos o series en los que tenemos un grado razonable de certeza de que formaban parte del trabajo paleolítico, o bien de que corresponden con claridad a alteraciones recientes. El mayor problema es el continuo existente entre las distintas clases de grabados que consideramos paleolíticos, con múltiples fórmulas intermedias entre meras bandas de sombreado (como las de los bisontes nº 421 y 423, con trazos en ocasiones difíciles de independizar, casi raspados) y las bandas de pelaje con trazos paralelos grabados (como en los bisontes nº 424, 426 o en la zona de barba y pelaje pectoral del 425). Hemos incluido en el calco aquellas bandas que nos parecían más claramente antiguas por su pátina y por ajustarse a la morfología de los animales y a los usos magdalenienses al respecto, pero no ocultaremos que existen otras repartidas por ese lienzo que no hemos considerado ante la duda de que puedan corresponder a deslizamientos y otras alteraciones recientes de esa superficie.

En el caso del pigmento negro, restituido casi exclusivamente a partir de fotos antiguas, nos encontramos con problemas derivados del encuadre de las tomas disponibles, que sistemáticamente están muy centradas en el bisonte horizontal y en la parte inferior del dispuesto en vertical, dejando muy desdibujada la parte superior de este, o los restos de color situados en la parte superior y a la izquierda del lienzo.

Sin duda lo más complicado es la integración de distintas fotografías en un mismo calco bidimensional. En el presente caso el soporte es un plano levemente curvado –troncocónico- y con pocas discontinuidades naturales que puedan servir de referencia. El punto de toma y la iluminación de las fotografías es también distinto (más bajo el de las fotos centradas en los bisontes pintados, más alto y con luz más rasante en la serie de J. Latova). El resultado alcanzado, utilizando las herramientas de distorsión que ofrecen los programas referidos de manera manual y un tanto artesanal, debe entenderse como bastante aproximado en la relación pintura negra-grabado, y mucho más exacto en la relación entre los grabados de las distintas figuras. A su vez, los problemas de distorsión son ínfimos en el caso de las figuras centrales, y más importantes en los extremos, especialmente en el superior, y en el lado izquierdo de la composición, donde la curvatura del soporte es más acentuada.

Aun con esas limitaciones, el intento permite una aproximación más detallada a una composición parietal de gran interés, no muy bien conocida a partir de calcos directos, y hoy en buena parte destruida. Como ya hemos ido comentando, la complejidad formal y técnica de la composición es bastante mayor de lo expresado en acercamientos anteriores, y el examen minucioso de las fotografías y del soporte actual (en aquellos aspectos en que aún es posible), permite además establecer algunas relaciones de superposición entre distintos trazos y figuras, facilitando un acercamiento a la dinámica de realización -apenas abordada en los estudios previos- y a los comportamientos gráficos implicados en este panel.

Las representaciones del pilón estalagmítico. Descripción y análisis.

Esta formación ofrece un lienzo casi vertical de unos 65 cm. en altura y 75 cm. de ancho, que, en relación a la forma general tronco-cónica del soporte, tiene una curvatura horizontal más acusada en su parte alta, y más leve en la inferior, al ras del suelo actual (que está ligeramente elevado sobre el original). La superficie de trabajo, una costra estalagmítica, era lisa, fina y homogénea. Entre los escasos accidentes destaca un leve resalte formado por el solapamiento de una costra más reciente situada a la derecha, que no forma parte en sentido estricto del pilón estalagmítico sino

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

Fig. 4.42. Vista general del lienzo del pilón estalagmítico en la actualidad (foto J. Latova en CIRN, 2006, nº311). La toma es de gran calidad y resolución, de manera que, ampliada, permite un análisis muy detallado, en el que la mayor parte de los grabados son visibles.

del manto ondulado que recubre todo ese frente de la Cámara, al pie de la composición mayor de pinturas. Esta superposición de capas calcíticas define un resalte de sentido vertical que divide en dos el área de trabajo empleada y la composición parietal.

En general, esta costra de la parte derecha del lienzo ofrece una superficie un poco más irregular que la del pilón, y el resalte respecto a la superficie de éste tiende a ser más acusado en la parte más alta de la composición que a ras del suelo, donde apenas es perceptible y la continuidad de las superficies es más clara. Tal diferencia incide en que en la parte alta de la composición el escalón ha servido como línea de apoyo del dorso del bisonte dispuesto en vertical (nº 422), en tanto que en el centro, es franqueado y empleado como soporte de la parte anterior de un bisonte grabado (nº 424), aunque con un procedimiento menos preciso y marcado que en la parte trasera de ese mismo bisonte, sobre la superficie misma del pilón. Por último, en la base de la composición, los grabados del bisonte situado a la derecha (nº 426) no muestran diferencia a un lado y otro de esa separación, que aquí es ya apenas perceptible; un segundo resalte, situado más a la derecha, parece haber limitado o enmarcado esta representación de bisonte.

Entre los escasos accidentes de la superficie, cabe referir también algunas concreciones puntuales de tipo coliflor, pequeñas y granulosas, en la parte inferior izquierda, por debajo y a la izquierda de la cabeza del gran bisonte horizontal (nº 421). La ausencia de grabado y de pintura en esa área sugiere que tales precipitaciones son antiguas y fueron evitadas por los artistas.

En su estado actual es difícil precisar y numerar los motivos presentes en esta composición, un ejercicio que siempre entraña una cierta subjetividad. En lo que hemos podido colegir, contaba con seis representaciones seguras de bisonte y un buen número de trazos grabados o pintados que, en algunos casos, pueden corresponder a esbozos iniciales de representaciones no suficientemente explicitadas, acaso a representaciones perdidas ya en 1916, o simplemente a motivos no figurativos. Revisaremos primero las representaciones animales claras, ordenadas en dos series temporales, en las que el procedimiento técnico también fue distinto: los bisontes pintados y grabados (nº 421 y 422), y la serie de cuatro bisontes solo grabados (nº 423 a 426) dispuestos sobre un eje oblicuo, de arriba a abajo del lienzo. Como iremos viendo, el análisis de las superposiciones entre figuras, la misma distribución y disposición de estas sobre el soporte, o las recurrencias morfológicas, técnicas y expresivas entre ellas, llevan a esa misma conclusión, su ordenamiento temporal en dos series (nº 421 y 422 primero y nº 423 a 426 después), aunque probablemente cercanas. Por último haremos referencia a los abundantes grabados

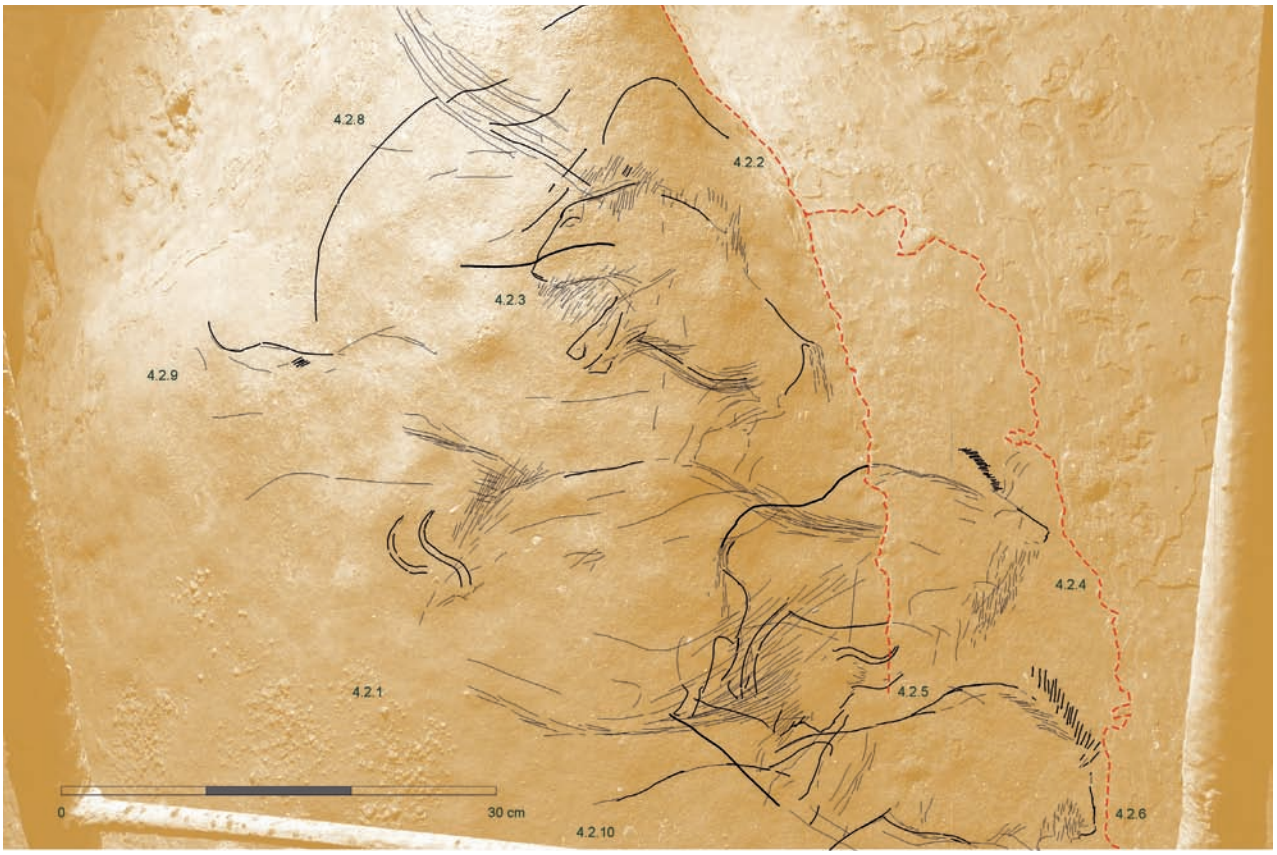


Fig.4.43. Grabados apreciables en el pilón estalagmítico, a partir de la fotografía nº 311 de J. Latova (CIRN, 2006).

y restos de pigmento negro apreciados en esta superficie, que consideramos no figurativos en función de la documentación antigua disponible y de lo que se puede ver aun sobre el sitio (nº 427 a 4210).

La serie inicial: los bisontes pintados y grabados.

4.2.1. La figura de bisonte dispuesto en horizontal y orientado a la izquierda, pintado en negro y grabado, era la representación más grande del pilón estalagmítico, la más detallada formalmente y la de mayor complejidad técnica. Como argumentaremos, fue la realizada en primer lugar, aprovechando la parte más lisa y despejada del soporte. La revisión en detalle del lienzo, y, en lo referido al pigmento (que ha desaparecido casi totalmente), el análisis de las fotografías antiguas del MAEHV, permiten proponer una construcción técnica bastante compleja.

La única aproximación seria a esta figura es la realizada por Aranzadi, Barandiaran y Eguren en 1918, cuando aún era apreciable el pigmento, que sin embargo incorpora algunos errores y más omisiones. Entre ellos son más claros la consideración de tres cuernos, pintados o grabados, la forma del juego entre nalga, grupa y rabo, la articulación de toda la parte inferior del animal, o la excesiva continuidad dada a la línea dorsal del bisonte, sin marcar el escalón que define el final de la giba anterior.

Es un bisonte casi completo, aunque con una sola extremidad en el tren trasero, muy delgada. En el anterior, la continuidad y nitidez de la línea ventral sugiere que se omitió la representación de extremidad alguna, aunque existían algunos restos de trazos en negro por debajo, quizá asociables a un proyecto de extremidad. Todo el contorno y algunos detalles del interior fueron pintados en negro, con trazo simple de anchura variable: algo mayor en la zona dorso-lumbar y parte anterior de la línea ventral, y más fino en la nalga, extremidad trasera y parte posterior del vientre. El repasado de los trazos se produce principalmente en la línea de dorso y lomo. De otro lado, la conexión de los trazos es precisa y se identifican trazos cortos unidos por el extremo para formar las líneas largas. La forma resultante es más precisa en algunas partes: el perfil de nariz y boca, el ojo y ceja y, al menos, el interior de uno de los cuernos. Además se extendió un pigmento negro por la parte posterior del tronco del animal.

La figura cuenta también con abundantes grabados en casi todo el contorno y en el interior del cuerpo, aún visibles hoy sobre el soporte. Son de tipo simple y único en los cuernos, bien remarcados en su inicio y en

la parte medial, y más finos en el extremo, en donde apenas son ya apreciables por lo apelmazado y sobado de la superficie del pilón. Hay grabados simples y repetidos a lo largo del vientre, o en bandas cercanas al estriado en la giba anterior y por encima de la zona lumbar, aquí para remarcar el contorno limpiando una banda exterior (al modo de alguno de los bisontes más trabajados de Covaciella), que separa este bisonte del pintado un poco más arriba (nº 422). Una amplia banda de forma triangular, más claramente estriada, sombrea buena parte del área ventral, ampliándose en anchura en la parte posterior del animal hasta alcanzar casi el punto de inicio de la cola. Esto es, esa área estriada marca por su parte superior la línea divisoria, frecuente en los bisontes magdalenienses, entre el arranque de la cola y el de la extremidad anterior.

Fig. 4.44. Cabeza pintada y grabada del bisonte nº 421 (tomada de A. Leroi-Gourhan, 1965 -1971: 409, foto 661).

Es probable que estos distintos tipos de grabado se fueran escalando en el proceso de representación, alternándose con la pintura del contorno o del interior, pero no es posible establecer el orden preciso con las fotografías antiguas disponibles. Tan solo parece claro en ellas que la banda de estriado ventral fue trazada antes que la extensión de pigmento negro por el interior del cuerpo, en una mancha situada al final de la giba y zona lumbar. Esto mismo es, seguramente, lo que vieron Aranzadi, Barandiaran y Eguren (1925: 58), que afirman: "en la parte inferior el sombreado de la figura en negro pasa por encima del grabado…". Es muy probable que el grabado se superpusiera en otros casos, especialmente en las partes más detalladas (por ejemplo los cuernos) a la pintura negra.

Se trata de una figura muy detallada, especialmente en su parte anterior. En la cara se precisó el ojo con un par de trazos cortos, una ceja convexa, dos cuernos de notable tamaño, ambos de doble trazo, bien dispuestos en dos planos y con una forma sinuosa muy convencional, grabados y al menos uno de ellos también pintado en negro en su base. En su contorno, tras la línea frontal ligeramente cóncava de la cara, se detalló con un trazo curvo el perfil de la nariz, y luego de la boca. También se indicó la línea de barbilla, y el contacto entre cabeza y tronco con un trazo vertical. Inmediatamente al nacimiento del cuerno en primer término, algunos restos de color negro sugieren la indicación de la oreja. Por debajo de la cabeza, aunque el pigmento estaba más desvaído y era de lectura más confusa, se dibujó una barba triangular que, por la derecha, ya conecta con la línea ventral. Esta última no es demasiado convencional. Frente a la sinuosidad habitual en otros bisontes de Santimamiñe, se trazó en negro una larga línea quebrada en su centro, con ligera concavidad en la zona inguinal, de donde parte una nueva línea hacia el interior, más fina. Se detalló una extremidad posterior de doble trazo hasta el pie, no precisado. A pesar de ser muy delgada, incorpora el corvejón. La nalga, concavidad anal y el contacto con la grupa en el arranque de la cola –que a su vez es larga, caída y con trazo simple- son bastante más convencionales.

Por su parte alta se indicaron con precisión los abultamientos y sinuosidades característicos de la especie. La giba anterior, en prolongación de la frente, está separada del tronco por una línea más fina que se continúa en la giba posterior, marcada con doble trazo paralelo en negro. El trazo vuelve a ser simple en la zona lumbar y grupa, de delineación y forma cuadrada características.

En relación al trazado de otras figuras inmediatas, con las que se solapa, la pintura negra del dorso de este bisonte está claramente infrapuesta al grabado de la grupa del bisonte nº 424, en las fotos antiguas consultadas. A su vez, el estriado ventral es recortado por diversas líneas grabadas correspondientes a la parte inferior del bisonte nº 425, que por tanto es también posterior.

4.2.2. En la parte alta del pilón se encuentra un bisonte dispuesto en oblicuo, casi vertical, con la cabeza hacia abajo. Esta disposición, que contrasta con la del resto de animales del pilón, normalmente horizontales, se vincula a su situación en la parte alta de ese accidente estalagmítico, allí donde la curvatura del soporte es mayor, y donde habría sido más complicado realizar una figura de formato similar en horizontal, visible de una sola vez, o desde un solo punto.

ISSN 0214-7971

Este segundo bisonte fue pintado con trazos de color negro, ligeramente modelados en anchura según zonas del contorno, y creemos que cabe asociarle además algunos trazos grabados complementarios, bastante más puntuales que en el animal situado más abajo y ya descrito.

La representación ofrecía problemas de lectura ya en 1918, pues en toda su parte anterior el pigmento estaba difuminado y extendido en una amplia zona triangular. En la actualidad lo que apreciamos, aunque muy desvaído, es la mitad posterior de la línea cérvico-dorsal, el arranque de la cola, la nalga y parte de la pata trasera y del vientre (fig. 4.45), que, en todo caso, es algo más explícito que lo indicado en los calcos de 2000 e incluso de 1925.

Fig. 4.45. Parte alta del pilón estalagmítico en la actualidad. La iluminación frontal permite visualizar aún algunos restos de pigmento negro del bisonte nº 422, dispuesto en vertical (cuarto trasero e inicio de la cola, giba y vientre), pero no los grabados distribuidos por toda esa superficie (Foto: C. González Sainz).

Otras series de fotografías permiten añadir informaciones relevantes. Las realizadas en los años 1950 y 1960 se refieren a todo el panel, de manera que esta figura queda bastante desdibujada y oscurecida en su parte dorsal, a la derecha de la composición. Pero permiten comprobar que el vientre era suavemente sinuoso y que no se continuaba en la línea pectoral –como era interpretado en 1925- sino que hay una discontinuidad para indicar el arranque de una pata anterior, no explicitada. A su vez, las fotografías modernas de J. Latova, con iluminación orientada a la visualización de los surcos, facilitan la determinación de algunos grabados de trazo simple y único que creemos acompañaban la pintura de la nalga y acaso la grupa del animal.

Hemos integrado estas informaciones en el calco general, aunque los problemas de distorsión por el distinto punto de toma y ángulo de las fotografías son en esta parte alta del pilón, más curvada y alejada del centro de la composición, más importantes que en las figuras del centro. Lo que es posible reconstruir es que se trataba de un bisonte dispuesto en vertical, en parte por las limitaciones del espacio aducidas más arriba, cuya parte alta anterior –la giba- se apoyaba en el resalte natural que marca el final del plano del pilón de superficie más lisa. Toda la zona de la cabeza estaba difuminada de antiguo, pero parece que se encajaba, sin solaparse, con la zona lumbar del bisonte horizontal mayor. La figura, pintada en negro, tenía el abombamiento anterior, zona lumbar y grupa de forma característica. El arranque de la cola, igualmente convencional y ajustado a los caracteres de la especie, es muy similar al del bisonte mayor inmediato (nº 421), y se prolongaba en una cola caída según el calco de 1925, de la que solo quedan hoy restos mínimos de pigmento negro. Se representó también la nalga, en trazo simple negro acompañado de algún grabado, y al menos una extremidad posterior de doble trazo en el inicio. El vientre, suavemente sinuoso, finaliza abruptamente. El espacio en blanco entre el vientre y el inicio de la zona pectoral sugiere el arranque de una extremidad anterior que no llego a dibujarse, sin duda para no solaparse con la giba del bisonte mayor dispuesto en horizontal, que, según interpretamos, se habría realizado inmediatamente antes. Se trata de una solución de respeto idéntica a la que encontramos entre los bisontes nº 461 y 462 de esta misma Cámara, y en otras composiciones parietales magdalenienses, y sobre la que volveremos más adelante.

La parte anterior del animal es de lectura muy confusa dada la dispersión y lo desvaído del pigmento ya en 1918. Parece que la zona pectoral era muy corta y daba paso rápidamente a la cabeza. En la parte alta de esta, una concentración del pigmento de sentido longitudinal evoca la existencia de al menos un cuerno.

No es fácil, con la documentación disponible, precisar la jerarquización de grosores de trazo. Lo apreciable –probable mayor anchura en el lomo y giba anterior, y menor en la extremidad trasera- repite lo comentado para el bisonte inmediato nº 421.

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

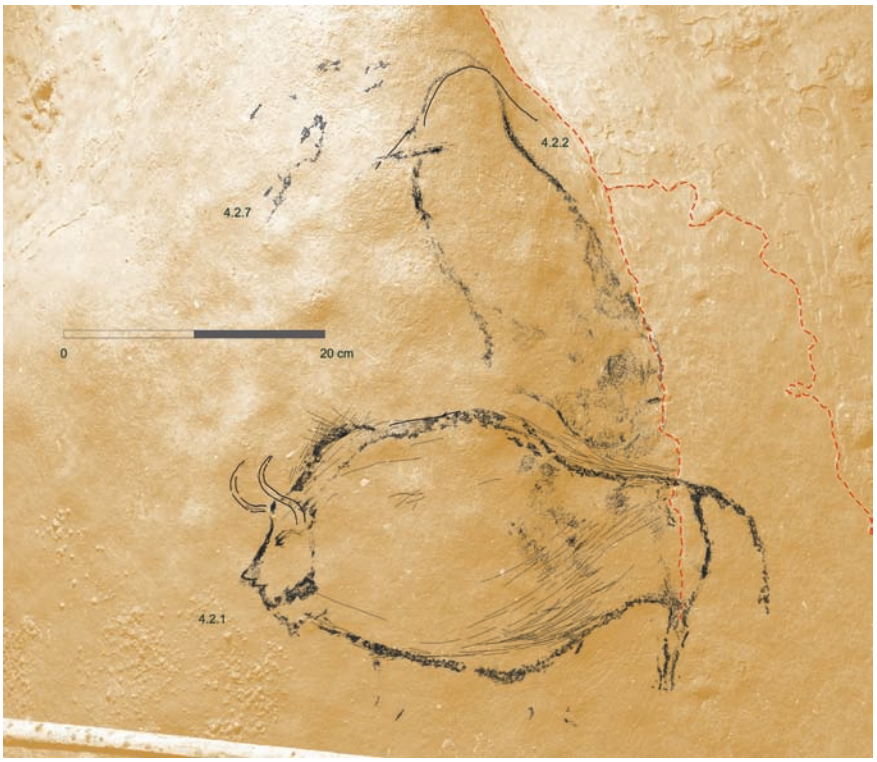


Fig. 4.46. Los dos bisontes iniciales del pilón (nº 421 y 422). Calco a partir de fotografías antiguas (pigmento negro) y modernas (grabados, en línea azul). Se indican también otros restos de trazos en negro sobre la parte alta del pilón (nº 427).

En el lienzo se aprecian hoy varias manchas de color rojo, las más claras sobre el vientre y en el centro del cuerpo del bisonte que comentamos. Aunque son parecidas a las de pigmento líquido efectivamente aplicado y luego alterado, creemos que son naturales. Se trata probablemente de exudaciones férricas que, a diferencia del pigmento negro, que ha ido desapareciendo, parecen cada vez más amplias y visibles en las diferentes series fotográficas consultadas, conforme se ha ido sobando y degradando esa superficie.

Los bisontes añadidos, grabados sobre un eje vertical.

De arriba abajo son los siguientes:

4.2.3. El más alto es un bisonte casi completo, dispuesto sobre un eje ligeramente oblicuo, y orientado a la izquierda. Está casi completamente superpuesto al bisonte vertical pintado en negro (nº 422), que según discutiremos más abajo habría sido realizado antes. Respecto a calcos anteriores, nuestra versión refiere una figura un poco más completa y de realización técnica más compleja, con distintos procedimientos de grabado en su contorno. La línea frontal de la cabeza esta indicada mediante grabado simple, de trazo bien marcado. Cierran la cara un par de trazos en ángulo casi recto con la línea frontal: una fórmula muy sumaria para indicar el morro, que es similar a la que muestran los bisontes inmediatos nº 424, 426 e incluso el 425. El contorno superior no está definido con una línea continua, sino con varios segmentos longitudinales bien remarcados que alternan con haces de trazos cortos, más finos, que parecen corresponder al pelaje de la parte anterior de la giba, o testuz, y luego, de la giba posterior, ya en el contacto con la zona lumbar. La grupa, recta, se prolonga en una cola de doble trazo en su arranque y series de trazos repetidos más finos después, de sentido longitudinal. Asumida toda esa parte superior en su conjunto, las incurvaciones características de la especie son suficientemente claras, a pesar de la alternancia de procedimientos.

En su parte inferior, se aprecia una amplia serie de trazos muy finos, casi un raspado, en el área situada entre el morro y las extremidades anteriores, así como algunos trazos finos que delimitan la parte baja de la cabeza. Las dos extremidades anteriores, en grabado simple y único bien remarcado, son la parte más visible de toda la figura. Aunque son bastante sumarias, se ha indicado la pezuña de ambas. La zona ventral es de delineación sinuosa muy característica, y además de algunos trazos simples poco marcados, incorpora una banda de trazos estriados, casi de raspado. El tren posterior es de muy difícil lectura, pues se acumulan en esa zona un buen número de trazos simples, y el dibujo es francamente confuso. Es incluso posible entender dos versiones diferentes: algunos trazos evocan un par de extremidades de doble trazo replegadas, como si el animal estuviera incorporándose o acostándose, en tanto que un poco más abajo se aprecian otros trazos que podrían corresponder al extremo de dos patas extendidas, aunque bastante más largas que las del tren anterior. La línea de la nalga está mejor marcada y es de forma clara, incluyendo la concavidad anal junto al inicio de la cola, de doble trazo primero y rematada con una serie de trazos longitudinales y muy finos después. La figura muestra por ultimo un par de trazos cortos grabados a la altura del ojo, uno de ellos convexo y acaso interpretable como ceja o límite superior de la órbita ocular, subrayada en varias figuras de bisonte de esta Cámara (nº 421, 452).

A pesar de la diversidad técnica de los grabados, en general se trata de una realización rápida y bastante sumaria. Aunque incorpora suficientes detalles morfo-

ISSN 0214-7971

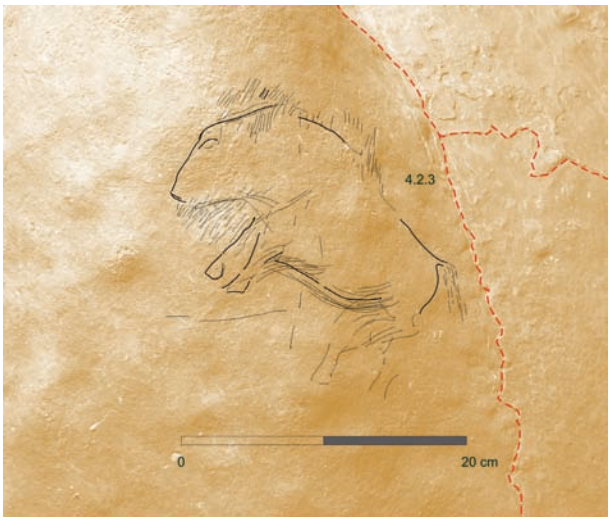


Fig.4.47. Grabados del bisonte nº 423, en la parte alta del pilón estalagmítico.

lógicos como para no dudar de que se trate de un bisonte, es muy llamativa la omisión de algunos trazos que habrían redondeado notablemente el dibujo, como los cuernos, o una línea anterior del anca trasera, separando esa extremidad de la zona ventral. Estas omisiones, que son raras en las representaciones magdalenienses de bisonte, se repiten sin embargo en otros dos bisontes grabados de esta misma composición (nº 424 y 426), situados un poco más abajo y con los que ya habíamos establecido alguna otra conexión morfológica.

Un aspecto relevante, por último, es la posición relativa de este bisonte grabado respecto al pintado en negro (nº 422), con el que se solapa ampliamente. Es difícil aceptar la propuesta de Gorrotxategi (2000: 306), para quien el bisonte grabado estaría infrapuesto al pintado, que no se justifica. Nuestra impresión es la contraria. Al menos la línea de la testuz del bisonte grabado que comentamos (nº 423) recorta el pigmento negro de la pata posterior e inicio del vientre del animal pintado nº 422, que se habría realizado antes.

4.2.4. Representación casi completa de bisonte, dispuesto en horizontal y orientado a la derecha. La figura fue grabada sobre un plano casi vertical, a uno y otro lado del leve resalte estalagmítico que atraviesa la composición. La superficie de trabajo es ligeramente distinta a una y otra parte de este resalte: algo más dura y cristalina a la derecha, y quizá un poco más corroída y blanda a la izquierda (que corresponde a un plano ligeramente más bajo y más antiguo). A su vez, el procedimiento de grabado y el acabado de la figura son distintos en esas dos áreas. En general la parte posterior del animal, a la izquierda, está mejor remarcada en trazos simples y únicos, muy visibles, en tanto que a la derecha dominan los trazos más marginales, repetidos en ocasiones, y las bandas de estriado, más difíciles de visualizar.

Como hemos indicado el animal está prácticamente completo. La línea cérvico-dorsal muestra la incurvación característica en la parte posterior del animal, con una profunda depresión lumbar y una grupa acaso un poco más redondeada de lo esperable en un bisonte. En su parte anterior, se ha dibujado por encima de la cabeza una banda de tracitos cortos y paralelos, muy bien remarcados, para indicar el pelaje de la parte anterior de la giba. Esta serie, sin embargo, queda aislada de la línea de contorno, que en esa zona está marcada por una serie de trazos repetidos muy marginales. La cabeza es muy sumaria: un trazo rectilíneo indica la línea frontal de la cara (que parece levantada), y se añadió un trazo perpendicular para el morro. Hay algunos trazos grabados a la altura en que deberían estar los cuernos, de lectura confusa. Es obvio, en todo caso, que no se han precisado unos cuernos claros como en los bisontes nº 421 y 425, de este mismo lienzo. Por debajo de la cara se grabó un amplio haz de trazos verticales, muy finos, casi estriados, para indicar el pelaje de barbilla y zona pectoral. Con similar carácter expeditivo y sumario, las extremidades anteriores parecen sugeridas por algunos trazos de sentido vertical, pero no fueron explicitadas con claridad, a diferencia de las del tren posterior. En este se detallaron las dos patas, bien colocadas en dos planos de distinta profundidad, indicándose el corvejón, y la pezuña, vista de perfil. Es un trabajo en grabado simple y único, de diseño simple pero de gran efectividad plástica. También se dibujó, sobre el contorno de la figura, una cola mediante trazos simples y repetidos, en grabado bastante marginal, muy similar en su terminación a la del bisonte anterior (nº 423), una nalga sobresaliente y, finalmente, una línea ventral de sinuosidad característica.

El bisonte descrito es la figura central de grupo de animales solo grabados, y la que muestra una postura más estática. Al igual que el bisonte grabado nº 423, con el que no se solapa en absoluto, es posterior a los animales pintados en negro. En las fotos antiguas el

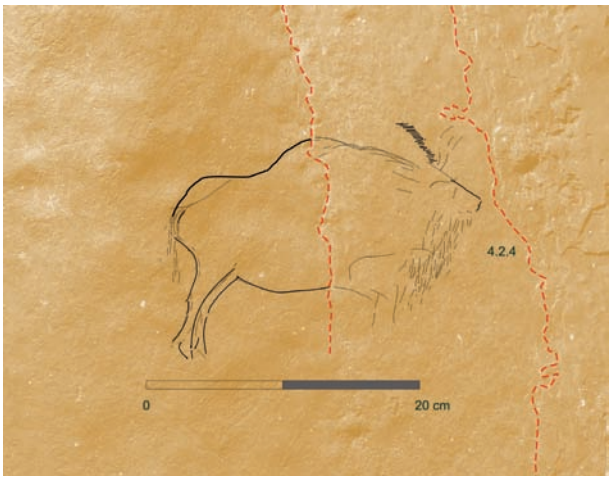


Fig. 4.48. Calco del bisonte grabado nº 424

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

grabado de la grupa se superpone con claridad al inicio de la línea lumbar pintada en negro del bisonte nº 421. A su vez, un poco más a la derecha, recorta también la pintura negra de la parte anterior del bisonte vertical en negro nº 422, que también había sido pintado con anterioridad.

4.2.5. En este caso se trata de una figura parcial, que representa la parte anterior de un bisonte orientado a la derecha. En grabado simple y único se detalló el perfil de la cabeza, con dos cuernos bien colocados en dos planos. El anterior, sinuoso y completo, es de doble trazo, en tanto que el situado en segundo plano es de curvatura simplificada y aparentemente de trazo único. Entre ambos cuernos creemos apreciar algunos tracitos cortos muy marginales para indicar el pelaje de la testuz. La línea frontal de la cara está definida mediante un par de líneas un tanto inseguras, con un trazo en ángulo para el morro. Se ha detallado una barba triangular rellena de trazos más finos y una línea que prolonga hacia la izquierda el área con pelaje de la parte inferior de la cabeza. A su derecha se aprecian unos grabados simples y únicos que dibujan una pata delantera, en buena parte solapada con el interior del cuerpo del animal. Con más dudas, cabría asociar a esta figura otras líneas muy sumarias que no parecen formar parte de los animales inmediatos. Así, un trazo vertical sobre la cabeza y otro abombado posterior, que sugieren la giba del animal.

En general es una figura difícil de apreciar por lo marginal de algunos trazos y la pésima conservación de las superficies del lienzo. Además coincide y se solapa con los grabados de otras figuras inmediatas, en especial con los trazos estriados, muy superficiales, que sombrean el interior del gran bisonte nº 421, y que están claramente infrapuestos a la línea entre la barba y la pata anterior del bisonte que comentamos, de realización por tanto posterior. De igual forma, en las fotos antiguas que permiten apreciar la pintura en negro del lienzo, el cuerno de doble trazo del bisonte que comentamos se superpone a la pintura negra del bisonte 421. Resumiendo, las partes que consideramos seguras de este bisonte parcial 425 -que son las que fueron mejor remarcadas- se disponen en un pequeño espacio situado entre los bisontes grabados nº 424 y 426, sin solaparse con ellos. Por el contrario, se superponen y recortan con claridad tanto a los grabados como a la pintura negra del gran bisonte nº 421, de la primera serie.

4.2.6. En la parte baja de la composición, prácticamente a ras del suelo, se grabó una nueva figura de bisonte casi completo y orientado hacia la derecha. El trazo de contorno es simple y único, bien remarcado especialmente en la línea cérvico-dorsal, cola de doble trazo, nalga y extremidad trasera y parte posterior del vientre. En la parte anterior, es similar el grabado de la línea frontal de la cara, en cuya base, como en otros bisontes de esta composición, un trazo en ángulo parece marcar el morro del animal. Además se indica-

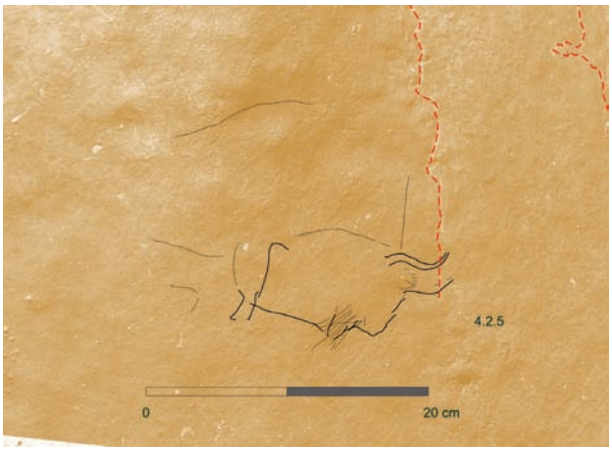


Fig. 4.49. Representación parcial de bisonte, nº 425

ron algunas series de trazos más finos, cortos y paralelos, en la parte anterior de la giba y, más desordenados, entre el morro y la extremidad anterior, también indicativos del pelaje. En cuanto a las dos series de trazos cortos y finos de la giba anterior, entre sí dispuestas en oblicuo, son de interés no solo por precisar la representación (la que corresponde al interior del cuerpo, con trazos más finos, no se había indicado antes), sino porque reproduce una convención morfológica, no demasiado frecuente, pero presente en otros bisontes magdalenienses. El ejemplo más próximo, un bisonte grabado sobre plaqueta estalagmítica procedente de un área de actividad en el interior de la Galería inferior de La Garma (zona IV, placa 1521 GI), en la que se han obtenido varias dataciones de radiocarbono correspondientes al Magdaleniense medio. Otros ejemplos cercanos se pueden rastrear entre las múltiples variantes de bandas de pelaje de los bisontes grabados en conjuntos pirenaicos, especialmente en Trois-Frères[4].

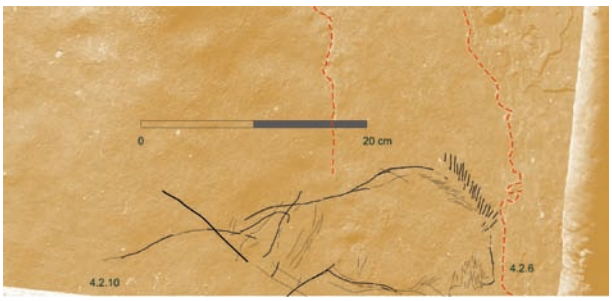


Fig. 4.50. Grabados del bisonte nº 426 y otros trazos no figurativos a la izquierda, en la base del lienzo (nº 4210).

En el bisonte que comentamos debe indicarse por último su representación en una actitud dinámica -parece impulsado hacia delante, acaso saltando-, de manera bastante rápida y expeditiva, con algunas correcciones y líneas que se prolongan en exceso. Las proporciones de lo representado y la distribución de

4 Así, los reproducidos por D. Vialou (1986) en fig. 60: nº 1, fig.93: nº 62, y fig.96: nº 58, respectivamente en páginas 127, 141 y 145.

ISSN 0214-7971

series de trazos de pelaje son suficientemente expresivas del animal representado, aun habiéndose omitido los cuernos, como en otras figuras de esta misma serie.

Otros motivos parietales en el pilón estalagmítico.

Hasta aquí hemos revisado las figuras animales claras y los grabados y restos de pigmento que les corresponden con cierta seguridad. En el lienzo sin embargo hay otros muchos trazos grabados, bandas de raspado y mínimos restos de pigmento negro que no es razonable asociar a las figuras ya definidas más arriba y que tampoco alcanzan la categoría de esbozos iniciales, al menos en su estado actual, ni permiten definir otras representaciones figurativas. En el calco hemos tenido en cuenta solo aquellos trazos o series de antigüedad más clara en nuestra opinión. Su ordenamiento y numeración entraña un ejercicio de subjetividad notable. Con esas reservas, entendemos los siguientes:

4.2.7. En la parte superior del lienzo, y a la izquierda del bisonte vertical, se aprecian en las fotos antiguas algunos restos de color negro, que ya fueron indicados en aproximaciones anteriores, especialmente por X. Gorrotxategi (2000: 305, representación nº 14). Muestran un desarrollo preferentemente vertical que no se corresponde con los grabados no figurativos que también menudean en esa área. Parecen resto de algún motivo pintado, acaso al tiempo que los dos bisontes pintados y grabados, pero ya prácticamente desaparecido en 1918.

4.2.8. En la misma zona superior del lienzo se aprecia un buen número de grabados de diferente tipo. Hay una larga banda de trazos subparalelos, dispuesta en oblicuo, que parece antigua, aunque nos hace dudar el hecho de que no se haya indicado antes. Otros de tipo simple y único, bien marcados, cortan esa banda en sentido contrario. Uno de ellos, bastante más continuado y marginal, marca una larga curva de sentido vertical a la izquierda de la composición. Por último destaca un trazo sinuoso, dispuesto en horizontal, que se solapa con la cabeza del bisonte grabado nº 423. Este es uno de los trazos mejor remarcados y más visibles de toda la composición, y creemos que está infrapuesto al trazo de la cara del bisonte nº 423. Coincidimos con X. Gorrotxategi (2000: 3003) en lo aventurado de interpretar este conjunto de líneas como una gran cabeza de caballo orientada a la izquierda. A las diferencias expresadas en el tipo de trazo entre unas y otras líneas debe añadirse que las verticales que conformarían el cuello de esa hipotética representa-

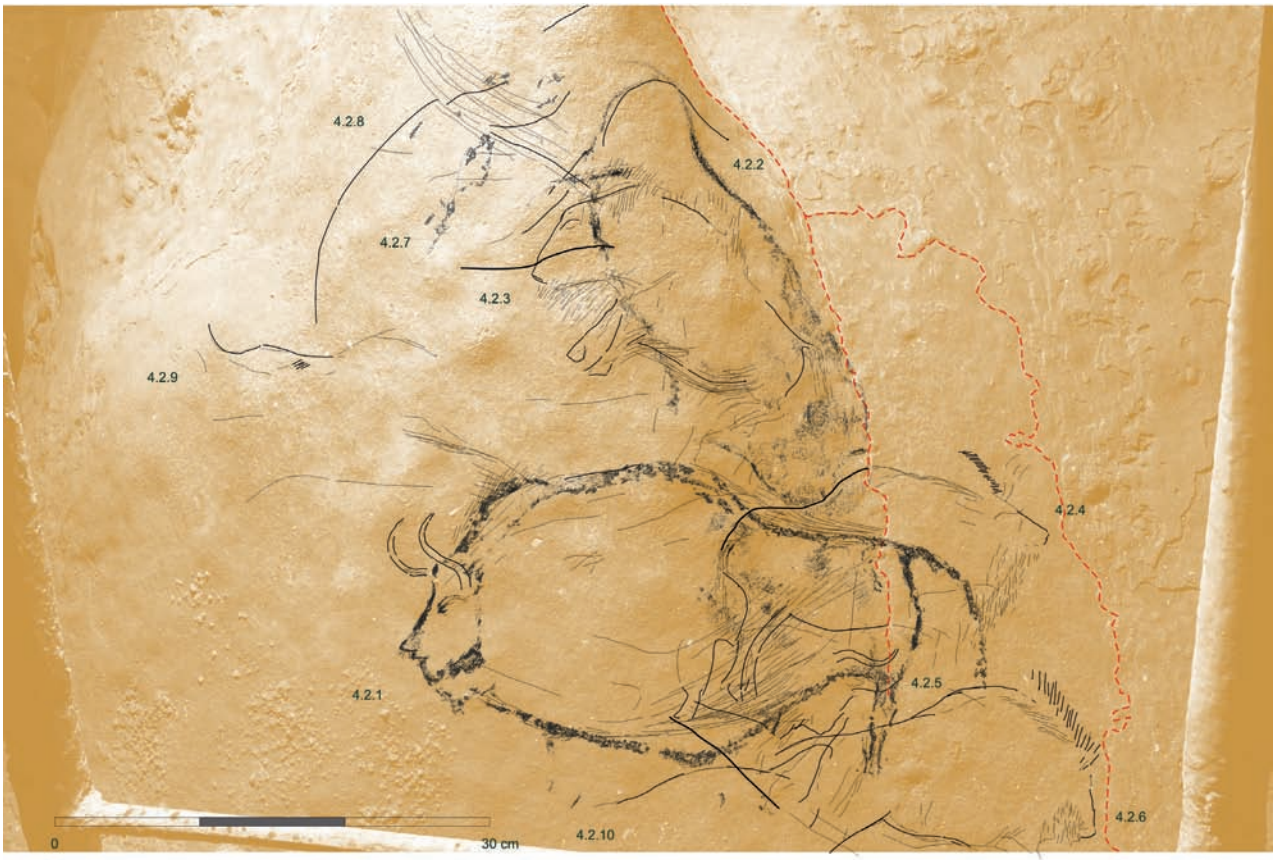


Fig. 4.51. Calco general del pilón estalagmítico (excluidos grabados y alteraciones recientes).

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

ción, sin apenas pátina, son en nuestra opinión recientes.

4.2.9. En la parte izquierda de la composición se aprecian líneas efectivamente grabadas en trazo simple y único, y otras muchas más marginales, que en ocasiones llegan a las bandas de raspado. Su discriminación de las alteraciones recientes, e incluso de grabados de origen animal (en el caso de algunos que se yuxtaponen a la giba anterior del bisonte nº 422) no es fácil, dada la alteración de toda esa superficie. En su estudio X. Gorrotxategi entiende algunos de estos trazos como una representación de bisonte orientada a la derecha (2000: 306, nº 18) que, con lo observado por nosotros, no podemos confirmar como tal representación figurativa.

4.2.10. Líneas grabadas, en trazo simple y único, en ocasiones con gran nitidez, a la izquierda del bisonte nº 426. Una de ellas parece iniciar un esbozo de línea cérvico-dorsal de bisonte, orientado a la derecha, que no fue continuado. En esa área se aprecian bastantes más líneas grabadas, más marginales, no siempre fáciles de discriminar de las correspondientes a los animales inmediatos.

Notas de conjunto sobre las representaciones del Grupo 4.2.

La descripción y discusión anterior ha estado orientada a ofrecer una documentación más precisa de las representaciones realizadas sobre ese resalte, y a facilitar un mínimo acercamiento a los comportamientos gráficos magdalenienses. Cabría subrayar ahora algunos aspectos más relevantes:

1. El emplazamiento de esta abigarrada agrupación de pinturas y grabados, un resalte estalagmítico situado bajo el panel principal de Santimamiñe, casi a ras del suelo y orientado hacia el centro de la sala, es especialmente expuesto. Ello ha supuesto una fuerte alteración de los motivos, acaso ya desde el Paleolítico superior, pero especialmente grave desde el descubrimiento de la cavidad en 1916.

A su vez, esa situación en primer término y la misma accesibilidad del lienzo casi vertical que ofrece el pilón, unido al tipo de superficie (costra calcítica muy lisa), son asociables al despliegue aquí de unos procedimientos técnicos más variables y en ocasiones más pormenorizados que en otros lugares de la Cámara (que son más altos, de superficies más irregulares y donde todo está pintado salvo unas pocos trazos grabados para apoyar la pintura negra en un par de figuras). La distribución preferente de las figuras grabadas en planos más bajos que las pintadas, y en formatos más reducidos, tal como vemos en esta agrupación de Santimamiñe no es precisamente una rareza entre los conjuntos rupestres magdalenienses de la región, donde tiende a reproducirse en algunos de los grandes centros parietales, al menos en Pasiega B y C, El Castillo y La Garma.

Emplazamiento y caracteres del soporte son solidarios con una composición peculiar en cuanto al formato y a la postura de trabajo, al menos dentro del conjunto de la Cámara de Santimamiñe. Se trata de representaciones figurativas pequeñas, ajustadas al campo manual algo restringido de una persona sentada o de rodillas sobre el suelo, a diferencia del resto de representaciones de la Cámara, casi siempre de mayor formato -especialmente en el panel más amplio y despejado (grupo 4.3)- y realizadas de pie o, en ocasiones, encaramados en los resaltes rocosos inmediatos a los lienzos seleccionados.

Finalmente, esos caracteres del soporte, y su misma accesibilidad, permiten entender la presencia de abundantes superposiciones entre las figuras –ausentes en el resto de la cueva-, que conforman así el grupo de representaciones más abigarrado de Santimamiñe.

2. El trabajo paleolítico en este pilón estalagmítico es más complejo y variado de lo que se expresaba en los calcos tradicionales. En general, la relativa complejidad técnica permite integrar estas figuras con mayor facilidad en el arte de época Magdaleniense, a tenor de las composiciones de otros muchos conjuntos, que no suelen limitarse a meros grabados de trazo simple y pinturas lineales en negro. Tal complejidad estaba ya implícita en la consideración de Santimamiñe entre los conjuntos cantábricos con "grabados de superficie estriada" (Breuil y Obermaier 1935: Tabla VI), pero no había sido suficientemente considerada.

3. La distribución de los animales identificados, y las diferencias en sus caracteres técnicos y formales, sugieren, ya en un primer acercamiento a la composición, el posible solapamiento de dos series de representaciones, pintadas y grabadas primero, y luego solo grabadas. El examen de las superposiciones presentes, que hemos indicado en cada una de las figuras descritas, confirma la sucesión de esas dos series de representaciones. A pesar de la alteración actual del lienzo, es aún posible el análisis de las superposiciones entre series de grabados (los correspondientes al relleno interior del bisonte nº 421 están cortados por los del contorno del nº 425). A su vez, en las fotografías antiguas revisadas cabe apreciar la ordenación entre pintura negra y grabado en varios puntos. Todos los casos de superposición que hemos detectado y discutido más arriba son coherentes, o solidarios entre sí, y avalan la existencia de esas dos series de representaciones:

a) primero se realizaron los dos bisontes en negro (nº 421 y 422), y quizá otras figuras o motivos no figurativos en el mismo color, de las que se han podido observar restos de pigmento en otras partes del lienzo

ISSN 0214-7971

(nº 427). Los dos bisontes iniciales se dispusieron con una lógica bien entendible, a fin de aprovechar el espacio y las áreas más planas del lienzo, y en un caso –el bisonte superior- aprovechando el resalte vertical que limita el lienzo por su parte alta y derecha para apoyar la giba del animal.

Estos dos bisontes iniciales fueron pintados y grabados con frecuentes variantes técnicas, en yuxtaposición estrecha y cuidando de que no se solaparan. La omisión de la extremidad anterior del que está dispuesto en vertical (nº 422) es bien expresiva. Tan solo se apunta el arranque de esa pata anterior con dos inflexiones al final la línea ventral y de la pectoral, pero no se completa para impedir su cruce con el dorso del bisonte 421, que se habría realizado inmediatamente antes. Tal como lo interpretamos, esa omisión de la extremidad anterior del bisonte nº 422 sugiere una suerte de norma de respeto que es relativamente frecuente en composiciones sincrónicas, al menos durante el periodo Magdaleniense. Algo similar muestran entre sí los animales polícromos de Altamira, los de la galería de los caballos de Ekain, o composiciones mucho más sencillas como las grabadas en la cueva de Sovilla. En los casos indicados es frecuente la omisión de partes anatómicas –especialmente extremidades- para evitar su superposición parcial con otros animales realizados inmediatamente antes, y que están situados en yuxtaposición estrecha. En Santimamiñe, este mismo fenómeno se observa en la pareja de bisontes del grupo 4.6., en el otro extremo de la Cámara.

En el caso del bisonte dispuesto en horizontal (nº 421) la omisión de extremidad anterior responde a otras razones. De entrada sorprende el procedimiento tan expeditivo para resolver la parte inferior del animal (con un trazo continuo y sin ruptura para indicar al menos el arranque de la extremidad anterior), por su contraste con el detalle de la cabeza y giba del mismo animal. Los bisontes del panel principal de Santimamiñe, del mismo estilo y con un grado de detalle similar en ocasiones, suelen tener indicadas las cuatro extremidades. El distinto tratamiento de la parte inferior y la omisión del tren anterior del nº 421 no parece independiente de la situación casi a ras de suelo de esta representación, y de las escasa visibilidad de ese tren anterior con puntos de luz como los utilizados por los paleolíticos (a diferencia de los bisontes situados en el panel principal, más altos y más visibles en su conjunto).

Es posible, por último, que estos dos bisontes iniciales pintados en negro y grabados se acompañaran de otros motivos en negro situados en la parte alta del panel, a la izquierda del bisonte nº 422. Estos trazos, que hemos agrupado con nº 427, eran apenas visibles ya en 1916, y hoy han desaparecido.

b) la segunda serie incluye al menos otros cuatro bisontes (nº 423 a 426), ahora simplemente grabados, aunque con variantes técnicas. Su posterioridad respecto a los dos bisontes pintados es clara en, al menos, cuatro puntos diferentes, en los que el grabado se superpone a la pintura negra, o incluso a bandas de grabado de aquellos bisontes iniciales (en concreto del nº 421). Entre los rasgos que dan unidad a esta segunda serie está el formato, que como hemos indicado es algo más pequeño que el de las figuras pintadas y grabadas inicialmente en el lienzo. Ese formato de la segunda serie es además relativamente homogéneo en el caso de las figuras completas (nº 423, 424 y 426).

La disposición de las cuatro figuras de bisonte implicadas en esta segunda serie evoca los rasgos que, en la primera, estaban más vinculados a la forma del soporte. Como en aquella, las figuras inferiores están dispuestas en horizontal (nº 424 a 426) en tanto que el bisonte más alto (nº 423) se dispone en oblicuo, al igual que sucedía con el pintado nº 422, pero en posición inversa. Se trata de dos respuestas similares a una misma causa: la mayor limitación del campo de trabajo en la parte más alta de pilón, más estrecha y algo más curvada.

Esta segunda serie se superpone y recorta sin ningún miramiento el cuerpo de los animales iniciales. Paradójicamente, sin embargo, estos cuatro nuevos bisontes no se solapan entre sí, reproduciendo entre ellos la misma norma de respeto que intuíamos en la primera serie. En ocasiones, el mayor o menor acabado de las figuras grabadas parece vinculado a ese interés en evitar la superposición con las inmediatas, al menos en el caso del bisonte nº 425, encajado entre los nº 424 y 426 y reducido a cabeza y extremidad anterior.

Las superposiciones y el orden de ejecución de las representaciones del pilón, que según proponemos pueden entenderse en dos series, no habían sido bien evaluadas con anterioridad. Los primeros investigadores descifraron solo parte de los animales grabados en ese lienzo, y refieren un único caso de superposición de la pintura negra del interior del bisonte nº 421 sobre grabados previos (*op. cit.* 1925: 58). Gorrotxategi por su parte descifra mucho mejor los animales solo grabados, pero no su relación con lo pintado en negro, que debía estar ya muy perdido. De manera que, seguramente basándose en la apreciación de 1925, en distintos pasajes de su trabajo (*op. cit.* 2000: 306, 359, 369, 370) tiende a suponer que los animales solo grabados son anteriores a los grabados y pintados en negro, que en realidad son los más antiguos.

4. Desde un punto de vista formal y estilístico todas las figuras del panel, en sus dos series, participan de unos mismos usos, los de los artistas de las fases centrales y acaso tardías del periodo Magdaleniense. Salvo excepción -la cabeza del primer bisonte- son figuras más simplificadas que muchas de las realizadas en el panel central de la Cámara. Se aprecia en este

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

pilón, especialmente en los grabados de la segunda serie, un cierto carácter expeditivo, sin demasiados detalles –que aparecen muy seleccionados- ni demasiado empeño en afrontar las dificultades de profundidad y perspectiva.

De la primera serie, los dos bisontes pintados y grabados, apenas se puede analizar el situado en horizontal con las fotos antiguas, en tanto que el dispuesto en vertical ya presentaba un notable deterioro en su parte anterior en 1918. La cabeza del primero encaja con notable precisión en los usos del Magdaleniense de la región franco-cantábrica, y especialmente del área pirenaica por su mayor abundancia relativa. El notable detalle de esta parte, o los intentos de relleno del interior, con pintura y bandas de grabado, contrastan sin embargo con la ausencia de tren anterior, o la realización de una sola pata por par en el trasero. Esta figura -y acaso la que se realizó inmediatamente después (nº 422), a tenor de la amplia dispersión del pigmento en su parte anterior- encaja con nitidez en una de las claves que rigen la construcción de muchas figuras animales completas del arte paleolítico, la jerarquización de procedimientos y de detalles formales, con notables diferencias entre la parte anterior, más trabajada, y el tren trasero. Es algo sobre lo que hemos insistido en trabajos anteriores (desde Moure, González Sainz, y González Morales, 1991: 68-69), y que se rastrea desde el arte arcaico (en las ciervas y otros animales de trazo rojo, tamponado o simple) y alcanza su mejor expresión, en época Magdaleniense, en algunos de los caballos del panel principal de Ekain. En Santimamiñe, esta asimetría en el tratamiento afecta a unas pocas figuras, entre las que destaca, además de los bisontes que tratamos, el caballo del panel central (nº 436).

La simplificación, dentro de un esquema de trabajo netamente magdaleniense, es mayor en la segunda serie, y no solo desde un punto de vista técnico. La construcción de los bisontes responde aquí a unas claves en parte diferentes, aunque dentro de un mismo estilo magdaleniense. Llama la atención, por ejemplo, que uno de los detalles anatómicos más frecuentemente incorporados a las representaciones de estos animales, los cuernos, solo se hayan explicitado con claridad en uno de esos cuatro bisontes, el nº 425. En realidad, las figuras grabadas de esta segunda serie no incorporan cuernos claros cuando el cuerpo se representa completo, con la desproporción característica entre las partes anterior y posterior, y las expresivas curvas del dorso (nº 423, 424 y 426). Por el contrario, sí se ha considerado necesario su apunte cuando se dibuja solo la parte anterior del animal (caso del bisonte nº 425). Esto sugiere que el trabajo del grabador de esa segunda serie ha estado orientado a ofrecer unas imágenes claras y bien legibles con elementos muy seleccionados.

Por lo demás, hemos insistido en algunos rasgos morfológicos recurrentes, que dan unidad a este segundo grupo de animales dispuestos en paralelo sobre un eje casi vertical. Afectan a varias figuras las series de trazos cortos paralelos para indicar el pelaje, más o menos nítidos o desmañados según casos. Otro rasgo recurrente es la definición del perfil anterior de la cabeza mediante un trazo para la línea frontal y otro en ángulo para el morro. También se repite en varias figuras el intento de dibujar la pezuña o de cerrar el pie del animal (en figuras nº 423, 424 y 425, pero no en el bisonte 426, acaso por estar ya, prácticamente, a ras del suelo), bien que de forma expeditiva y muy sumaria salvo en el tren posterior del nº 424.

A pesar de la simplificación y aparente rapidez de realización, se ha cuidado la animación de cada una de esas figuras, en general bien coordinada. Al mismo tiempo, la serie integra animales en posición estática (nº 424) con otros más dinámicos o inestables (nº 423, 426 y acaso el 425). Tal diferencia, dados los rasgos unitarios comentados más arriba, sugiere que el artista no consideró importante representar una misma actitud en todas las figuras –como en algunas "escenas" aparentemente más narrativas del arte paleolítico, sea por ejemplo el rebaño de uros de La Loja (Alcalde del Río, Breuil y Sierra 1911: 56 y fig.53), o el grupo de ciervo, ciervas y cervato de Ker de Massat (Barrière, 1990)– sino que planteó esta agrupación al modo más habitual en los conjuntos sincrónicos paleolíticos, por ejemplo de los bisontes polícromos de Altamira.

5. Las representaciones del pilón estalagmítico conforman la agrupación más abigarrada y compleja de Santimamiñe. Con todo, las figuras implicadas son mucho más escasas que -entre los sitios de similar estilo y cronología- en los paneles más complejos de Trois Frères, Fontanet o Ker de Massat, sobre lienzos también más extensos. Frente a estos, la mayor sencillez del pilón estalagmítico permite precisar el solapamiento de dos agrupaciones, correspondientes a dos sesiones de trabajo, con notables recurrencias estilísticas, en el mensaje implicado (repetición de bisontes en ambas), y en algunos de los planteamientos gráficos. Las diferencias más importantes entre ambas series se refieren a la diversidad de procedimientos técnicos y al formato. Es posible precisar el orden de ambas series, pero no la diferencia temporal; las recurrencias indicadas apuntan, en todo caso, a que esa distancia no debió ser grande.

6. En la discusión previa hemos hecho referencia a la presencia en el pilón de convenciones de representación puntuales que, en otros yacimientos (Galería inferior de la Garma), se integran en contextos bien datados en el Magdaleniense medio. Los ecos de bisontes parietales de Covaciella, Pindal, Altamira, Castillo, Pasiega C, Urdiales y Altxerri y de buena parte del arte pirenaico (Trois-Frères), son por demás notables (especialmente de bisontes asociados al morfotipo de Niaux, que eran glosado recientemente por Fortea *et al*. 2004).

4.4.3. La composición central: el Grupo 4.3.

A la izquierda de la entrada a la Cámara, por encima de los lechos estalagmíticos que descienden hacia el suelo de ese espacio, se despliega un amplio lienzo natural con algunas ondulaciones recubiertas por costras estalagmíticas que ofrecían unas superficies de trabajo bastante homogéneas y regulares. Este panel es el más amplio, despejado y visible de toda la Cámara, y fue empleado como soporte de la composición aparentemente más importante de la cueva. Sin duda, aquella en la que se desplegó un trabajo más cuidadoso, con algunas de las figuras de mayor formato de la cavidad, y aquella cuya composición –un caballo rodeado de ocho o nueve bisontes- encuentra referentes más claros en otros conjuntos rupestres paleolíticos, aludiendo a algún tipo de idea, mensaje o narración bien conocida por aquellas poblaciones, como se viene indicando hace ya tiempo.

Las figuras se disponen a lo largo de casi tres metros, a alturas diferentes del suelo de la Cámara. Para realizarlas, los autores debieron trepar por las coladas estalagmíticas situadas al pie de ese lienzo, y trabajar en posturas a veces inestables, muy poco propicias, por ejemplo, para el añadido de partes o detalles en grabado, que son excepcionales en la composición.

Fig.4.53. El panel principal de la Cámara (grupo 4.3) fotografiado hacia 1957 por J. Vertut (foto MAHV, Ref.: "Vertut_A65.1C.A20"). Se aprecian ya algunas alteraciones: el añadido de un signo rectangular en la base de la composición, o pintadas de carburo junto al caballo. El bisonte situado en el extremo de la derecha, sin embargo, aún no había sido retocado.

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

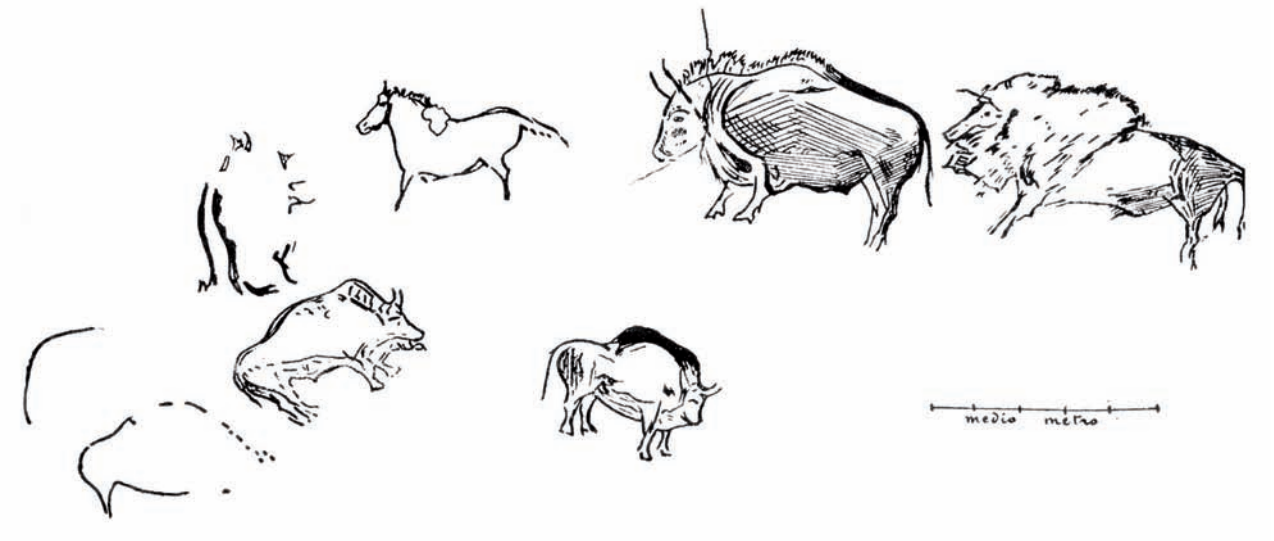


Fig. 4.52. Croquis del panel principal de Santimamiñe, según Aranzadi, Barandiaran y Eguren (1925: 51, y fig.21).

Fig. 4.54. Representaciones a la izquierda del panel principal: bisontes nº 431 y 432, muy afectados por desconches de la capa calcítica que sirvió de soporte (foto J. Latova en CIRN, 2006, nº134).

ISSN 0214-7971

La espectacularidad de la composición, con un notable carácter escenográfico, la buena conservación y visibilidad del color negro sobre la calcita clara, han concitado la atención del público y de los investigadores, que en trabajos anteriores han desplegado notables trabajos sobre ella (*op. cit.* 1925, 2000). Aquí haremos una revisión breve de cada motivo, incidiendo en algún aspecto quizá no suficientemente tratado. Entre ellos pueden ser más llamativos, lamentablemente, los añadidos modernos a una de las figuras (nº 439).

4.3.1. En la base de la composición y a la izquierda. Se trata de un trazo curvo pintado en negro de apenas 26 cm. de longitud. En su extremo derecho está afectado por desconches de la costra-soporte, de manera que no conocemos exactamente la forma original. Dada la forma restante y el contexto iconográfico en que se halla, no es descabellada su interpretación como una esquematización de bisonte dispuesto en vertical, con la cabeza hacia arriba (Gorrotxategi 2000: 308, nº 23). Esa disposición vertical es frecuente en la Cámara, aunque ciertamente en figuras más completas y de lectura más firme.

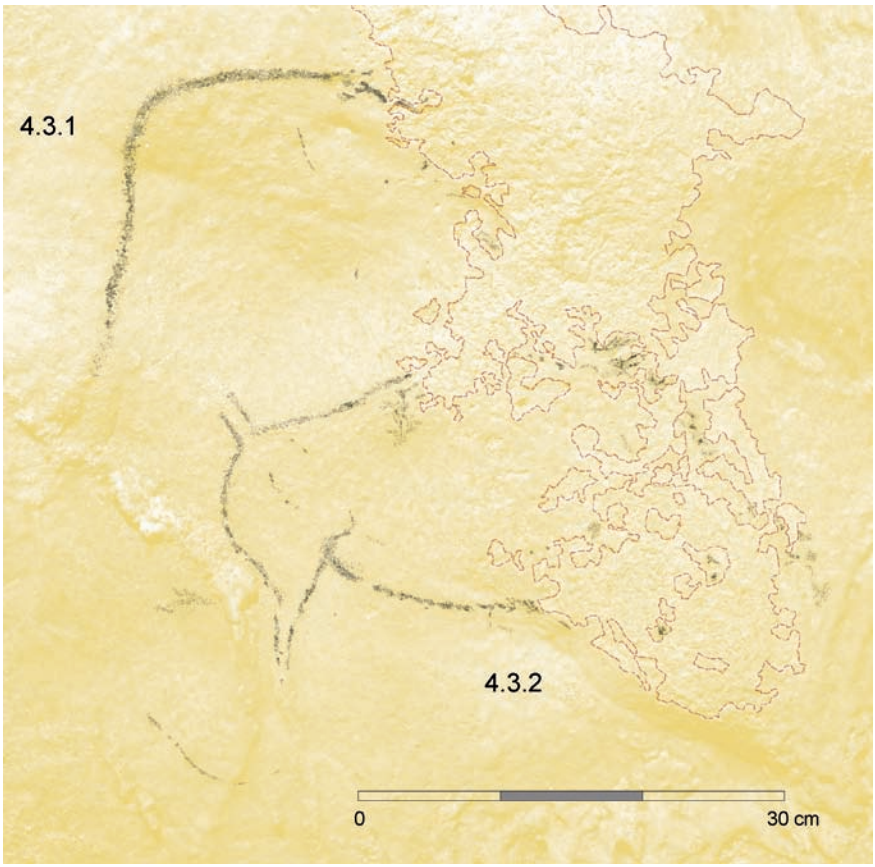


Fig. 4.55 Calco de las dos figuras iniciales de la composición central de la Cámara (nº 431 y 432). Están delimitadas en rojo las áreas de desconche de la capa calcítica soporte.

4.3.2. En yuxtaposición estrecha con el trazo anterior y con el bisonte nº 435 (situado más arriba y a la derecha), se dibujó en trazo negro de contorno un bisonte prácticamente completo, dispuesto en horizontal y orientado a la derecha. En su parte posterior la figura se ajusta a la forma de algunos cordones estalagmíticos preexistentes, que fueron evitados. La forma original está bastante afectada por desconches de la costra-soporte, que desdibujan toda la parte anterior del animal y el área de la giba. Destacan el inicio de una cola levantada, de doble trazo y no finalizada. La nalga redondeada y una extremidad posterior única de doble trazo, sin apenas marcar el corvejón y sin detallar la pezuña. Esta extremidad estaba separada del tronco por una línea oblicua, más fina que las del contorno. La línea ventral, de curvatura simple, está completa. A su vez, la línea dorsal está bien conservada en la grupa y zona lumbar, pero no en la giba anterior. Aun así, los restos de costra original aislados entre los desconches mantienen algunos trazos cortos y oblicuos que no forman parte de un trazo longitudinal de contorno, sino de un área o banda de pelaje hirsuto correspondiente a esa giba anterior. Algunos otros restos de pigmento, aun más desvaídos y sobre todo aislados, pueden ser parte de la cabeza e incluso de los cuernos del animal.

Las líneas de contorno se diseñan a partir de trazos cortos. Estos trazos se encuentran en general conectados de forma precisa, salvo lógicamente en la zona de pelaje correspondiente a la giba, donde son inconexos. La mayor anchura e intensidad del colorante se observa en el vientre y nalga. Los trazos poco curvados y los pequeños saltos de la línea pintada sobre la rugosidad del soporte sugieren el empleo de un instrumento duro.

Por debajo y a la izquierda de esta figura se aprecian algunas manchas de color negro desvaído e incluso una línea fina del mismo color que hemos incluido en el calco (fig.4.55). Son probablemente de la misma edad que las figuras animales, aunque por la delineación de lo conservado no es posible asegurar que correspondan a los restos de una representación figurativa.

4.3.3. Se trata de un bisonte dispuesto casi en vertical, que se da la espalda con otro ejemplar en yuxtaposición estrecha y en paralelo, a la derecha. En origen se trataba, probablemente, de una figura completa, pero ha sido muy afectada por desconches y una densa película de concreción calcítica crecida sobre el abom-

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

Fig. 4.56. Bisontes nº 433 y 434, situados a la izquierda del caballo 436 y por encima del bisonte 435 (Foto J. Latova en CIRN, 2006).

bamiento dorsal. Esencialmente se ha detallado el contorno, alternando trazos simples, sobre los que volveremos, y sendas bandas de trazos paralelos sobre la testuz y librea. En su interior la figura muestra una amplia banda de líneas muy sumarias y finas, dispuestas longitudinalmente a lo largo del área dorsal y afectando a toda la mitad superior del animal. El carácter antrópico (un raspado muy difuminado) o natural (meras rugosidades del soporte) no es fácil de precisar. La localización de rugosidades similares en alguna otra área puntual del gran panel sugiere que se trata de algo puramente natural, aunque dudamos de si tal accidente fue asumido por el artista o si su situación – que se ajusta bastante bien a la parte alta del animal- es casual.

En el contorno de la figura, además de las bandas de pelaje indicadas, destaca una cola de doble trazo en su inicio y al menos una extremidad en el tren anterior, de la que restan solo algunos tracitos de pigmento negro aislados entre desconches. Se aprecia la indicación del inguinal y de un vientre recto, y está muy bien expresada la desproporción general entre las partes anterior y posterior del animal.

Desde un punto de vista técnico destaca nuevamente la línea dorso-lumbar, que arranca, desde la parte alta del abultamiento anterior, con un trazo doble. En el punto de inflexión entre el dorso y el lomo esas líneas se separan ligeramente para ensanchar y resaltar el contorno. En la parte anterior de la bolsa dorsal los

ISSN 0214-7971

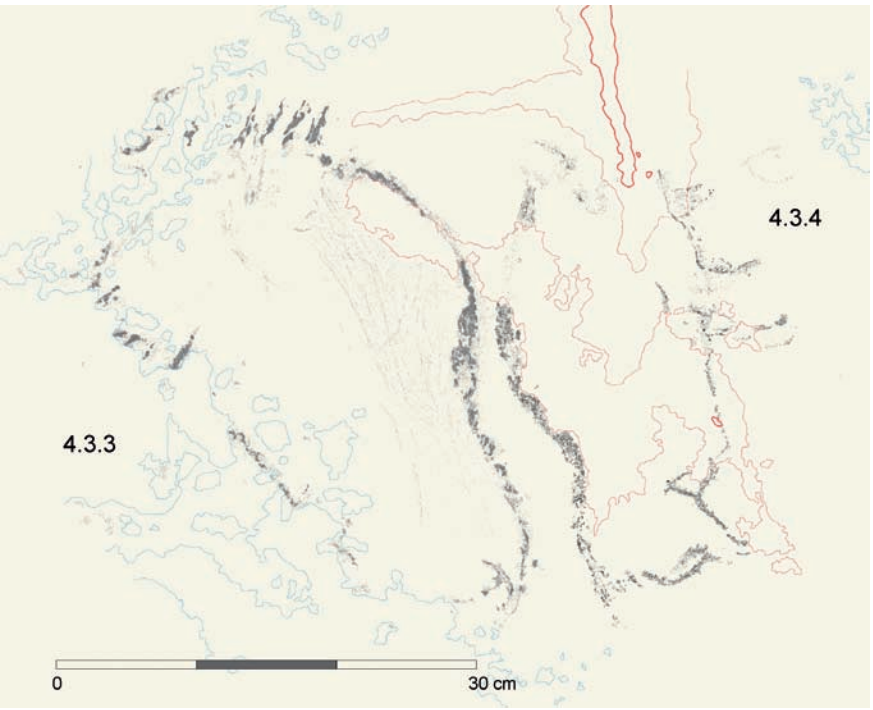


Fig. 4.57. Calco de los dos bisontes dispuestos en vertical en la composición central de la Cámara. Se indican algunos desconches del soporte (en azul) y la extensión de capas calcíticas de distinto espesor (en rojo).

trazos que componen esas líneas largas son de una longitud de 12 o 13 cm. y una anchura de 5-7 mm., son prácticamente rectos y van modulando la curvatura superponiéndose con bastante precisión en su parte derecha, en tanto que quedan más separados por su izquierda. A su vez, los trazos de pelaje de testuz y barba son líneas paralelas de trayecto algo sinuoso o no exactamente recto, ya que se componen de dos trazos cortos cada una de ellas. Esos trazos se yuxtaponen a fin de dar continuidad a la línea que diseña cada cerda. La forma rectilínea de estos trazos sugiere el uso de un instrumento duro.

4.3.4. Por lo apreciable hoy se trata de un bisonte dispuesto en vertical, prácticamente completo, con una pata trasera y dos anteriores, muy afectado por concreciones calcíticas en distintas partes. De trazo lineal de contorno, modelado en anchura (mayor en dorso, grupa y nalga, y más fino en el resto). Analizado con más detalle, destaca nuevamente la línea dorso-lumbar, de similar morfología y factura que la del bisonte situado a su izquierda. Los trazos son de unos 11 cm. de longitud y unos 5 mm. de anchura y se van superponiendo con bastante precisión para definir las líneas más largas, separadas más o menos según partes de la morfología. En este bisonte sin embargo no se han detallado bandas de trazos paralelos de pelaje, salvo unos pocos trazos cortos y paralelos en la zona del ano o parte alta de la nalga. La forma rectilínea y estriada de estos trazos y de los que encontramos en el arranque de la testuz y el final de la cola nos indica el uso de un instrumento duro.

Nuestro calco coincide en un grado muy alto con el de X. Gorrotxategi (nº 26, fig.194-195, p.315) y con los detalles morfológicos que indica. Pero dudamos de la posibilidad de establecer dos fases de realización relativamente alejadas en el tiempo, a partir de la relación entre el pigmento y los crecimientos estalagmíticos (*op. cit.* 2000: 308). Las capas de concreción tienen una dinámica variable según zonas y puntos de flujo, y no suelen estar formadas de una vez y en un plazo corto de tiempo. En algunas zonas del animal (parte del dorso y en la cara) la costra, más densa, oculta la representación; en otras, en donde posiblemente ya había algo de concreción al realizarse la figura (los restos de pigmento parecen superpuestos), la humedad ha corroído la línea negra, adelgazándola. En nuestra opinión la única diferencia entre las líneas de la extremidad trasera y las del vientre y patas anteriores, estriba en el soporte (limpio o ya con algo de concreción y más húmedo) y en la conservación diferencial del pigmento en ambas zonas. En idéntico sentido, no es fácil asumir la cola como un añadido posterior, al menos en parte, que sugiere el trabajo de referencia (*op. cit.* 2000: 308) en cuanto que el trazo, examinado con lente de aproximación, muestra unas estrías paralelas idénticas a las que también se ven en el inicio de la línea de la testuz. Preferimos por tanto entender la figura como realizada de una sola vez, con un tratamiento diferente del dorso y grupa –más grueso y remarcado-, frente a la parte inferior del animal, que además está mucho más alterada por las precipitaciones calcíticas y lavados.

4.3.5. Este bisonte es un auténtico catálogo de convenciones de representación de ese animal en época Magdaleniense, y está convenientemente descrito en trabajos previos, de manera que no nos detendremos mucho en él. En todo caso, se trata de una convención un tanto acartonada: algunos trazos se prolongan en exceso y la jerarquización de planos en las extremidades está peor articulada, o es más confusa, que en el bisonte situado a su derecha.

Algunos detalles técnicos merecen ser reseñados. Las series de trazos de la giba anterior y sotabarba se representan ahora enmarcadas entre dos líneas paralelas, pero las líneas de relleno están realizadas como en ejemplares anteriores con dos trazos pequeños, ahora ligeramente curvos, que al unirse dan una delineación sinuosa. Otra fórmula que se repite es el desdobla-

ISSN 0214-7971

Fig.4.58. El bisonte nº 435 (foto J. Latova en CIRN, 2006)

miento de las líneas a base de trazos más cortos en la zona de contacto entre el dorso y el lomo, ensanchando el contorno, en tanto que en su prolongación en la grupa el trazo está menos repasado. También se aprecia una conformación a base de trazos cortos en la línea que separa la cruz de la crinera y en las líneas de relleno del área ventral. En ambos casos los trazos son de unos 9 a 10 cm. y tienen una anchura de unos 7 mm. A su vez, las líneas aludidas se entrecortan a causa del relieve del soporte, y aseguran la utilización de un instrumento duro.

La anómala datación de la muestra de carbón tomada en 1998 (GifA-98173: 840 ± 60 BP), que remite a la Edad Media, no ha podido ser explicada ni por los arqueólogos (Moure y González Sainz 2000) ni por el laboratorio de Gif-sur-Yvette. Hemos buscado anomalías en el trazo (esto es, añadidos modernos), sin resultado. El único detalle llamativo es la omisión en los calcos de 1918 y de 1925 de la mancha dorsal, orientada hacia el interior del cuerpo, que sin embargo es ya indicada por Gorrotxategi (2000: 318). Sin embargo, tal detalle aparece en las fotografías publicadas desde 1960, y en las que hemos podido consultar en el MAEHV de Bilbao. No parece razonable suponer un

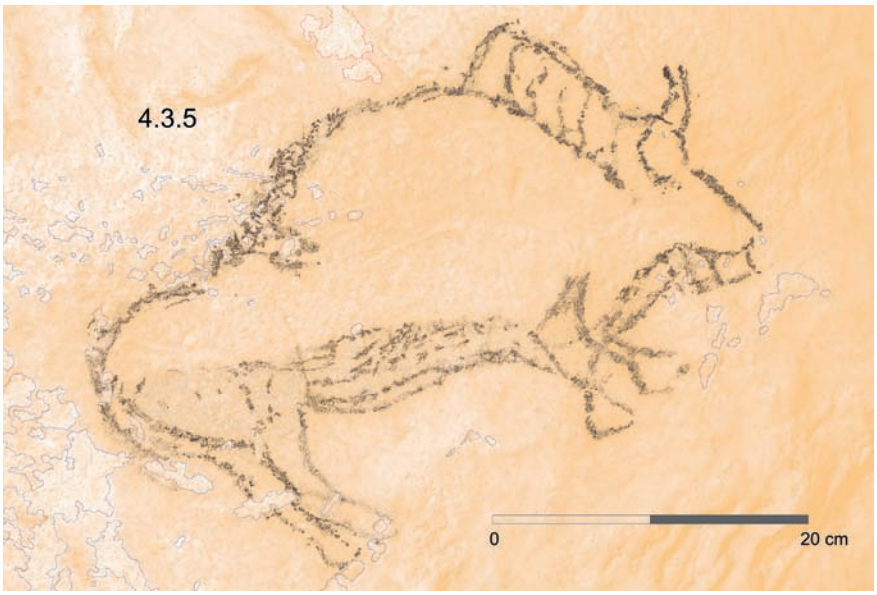


Fig. 4.59. Bisonte nº 435., en la base de la composición central de la Cámara. Se indican algunas desconches del soporte (con límites en azul) y la extensión de capas calcíticas de distinto espesor (en rojo).

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

añadido moderno tan convencionalmente paleolítico (y en abierto contraste con la cabeza del caballo nº 321 o con el cuerno añadido al bisonte 439), y sí una omisión de los primeros investigadores.

4.3.6. El caballo que parece presidir las representaciones de la Cámara es quizá la figura más conocida de Santimamiñe. Está adecuadamente descrita por X. Gorrotxategi (2000: 313 y ss.), de manera que, en relación a las dos fases de construcción propuestas por este autor a partir de la relativa independencia del trazado del lomo y de la grupa, solo indicaremos nuestra convicción de que fueron inmediatas, dada su homogeneidad técnica. De ahí que esas dos fases no nos parezcan relevantes de cara a la definición de sucesivas ampliaciones de la agrupación central de figuras de la Cámara, tal como propone ese autor, sino que preferimos entender esa desconexión en relación a las dificultades de trazado de una figura que está a 260 cm. sobre el suelo actual (lo que requirió algún sistema de acercamiento quizá no demasiado estable), y, secundariamente, a la relativa despreocupación por el trazado de la parte posterior de la figura, mucho menos detallada que la anterior. A su vez, los salientes que muestra el contorno en la parte anterior del vientre corresponden con toda probabilidad al arranque de una segunda extremidad delantera que no fue finalizada. Tal precipitación en el acabado de la parte inferior evoca lo ya comentado con el bisonte nº 421, en el que no se llegó a detallar ninguna extremidad anterior a pesar del detalle del resto de la figura, especialmente de la cabeza.

Fig. 4.60. El caballo del panel principal (nº 436) hacia 1957, con la extremidad posterior completa, aunque de pigmento desvaído, y una pintada de carburo inmediata (Fotografía: MAEHV, Bilbao. Ref.: "Vertut_A65.Nº1.C.A.12").

Fig. 4.62. Calco del caballo nº 436 en el grupo 3 de la Cámara. Se incluye el pigmento desaparecido de la extremidad posterior, y las áreas de desconche de la capa superficial más importantes, delimitadas en rojo.

Este caballo destaca por el detalle en el tratamiento de la cabeza y crinera. Los diferentes órganos o partes anatómicas conjugan con maestría delineación y engrosamiento variable del trazo. Se han tratado con cierta entidad los ollares, el hocico, los labios, el mentón, la barbilla, la quijada, el carrillo y la garganta, acompañados del ojo, las orejas y el tupé. A su vez se detallan un par de líneas de despiece: una entre la cabeza y el cuello, prolongando la línea anterior del cuello y no tanto la del masetero, y otra en la base de la crinera, con una línea muy fina. Sobre ella se disponen las crines, a base de manchones de tinta con trazos de forma vertical u oblicua. En algunos puntos de la línea de contorno se aprecia la imbricación de trazos sueltos más cortos; al tiempo, hay trazos yuxtapuestos

Fig. 4.61. El caballo del panel principal (nº 436) en la actualidad. Foto de J. Latova (CIRN, 2006)

que no llegan a juntarse en la grupa y en la cola, aquí con la probable intención de indicar el pelaje.

Como se aprecia en las fotos 4.60 y 61 la figura de caballo está afectada por desconches de la capa superficial, que interrumpen el dibujo del contorno en varios puntos. Se trata de un proceso de alteración natural que ha sido descrito con propiedad por M. Hoyos Gómez (1993: 53). Estos desconches son probablemente muy antiguos. El más amplio de ellos, sobre la cruz, ya era anotado por Aranzadi, Barandiaran y Eguren (1925: 56 y fig.24), y el resto de descamaciones que salpican el lienzo no parecen haber variado en número y extensión respecto a las visibles en la fotografía de J. Vertut, realizada hacia 1957. Sin embargo sí observamos otras alteraciones cercanas importantes, en este caso debidas a la acción humana. A la derecha de la pata posterior quedó marcada una pintada de iluminación, probablemente de carburo, que es visible en la foto de 1957 (fig.4.60). Fue eliminada más adelante, quedando un ligero emborronamiento del área afectada, tal como se aprecia en fotografías posteriores (por ejemplo, de Apellániz 1971). Es más grave, sin embargo, la desaparición del pigmento del extremo de esa pata trasera, mucho mejor marcado en las fotos antiguas que hoy (en la ya referida de J. Vertut –fig.4.60 -, o en las publicadas por P. Graziosi 1956: tav.230c; Leroi-Gourhan 1965 -1971: 409 y foto 657- e incluso por J.M. de Barandiaran 1976: 497 y foto 5), y considerada en su totalidad en los calcos iniciales

ISSN 0214-7971

(Aranzadi, Barandiaran y Eguren 1925: nº IX, 3). Es la única parte de la figura en la que apreciamos diferencia respecto a las fotos de mediados de siglo.

De entre los convencionalismos presentes en esta representación debe destacarse la notable hipertrofia de nalga, aun más acusada que la del caballo acéfalo de la Antecámara (nº 312), y que, como ya hemos aducido, es un rasgo especialmente recurrente en el Pirineo occidental en época Magdaleniense. De igual forma, la asimetría entre el tratamiento más pormenorizado de la cabeza y el del resto del cuerpo, más sumario y expeditivo, acerca esta figura a otras representaciones del mismo animal de Ekain y de otros conjuntos rupestres paleolíticos.

Por último, una cuestión francamente menor radica en la definición de este ejemplar como "yegua", frecuente en la bibliografía hasta la década de 1970. La idea de una "yegua preñada" parte de la crítica al trabajo de la Comisión de Monumentos publicada por E. Eguren (1918: 422), que no es fácil entender fuera de aquel contexto de indisimulada desavenencia entre los primeros investigadores. Pero es una presunción no demostrable y acaso poco apropiada; si se apoya en la ausencia del sexo o en la convexidad ventral, la mayoría de las representaciones de *Equus* del arte paleolítico debería compartir esa misma definición.

4.3.7. Este nuevo bisonte se dispuso en un lienzo vertical bastante despejado. Tan solo estaba afectado por algunos cordones estalagmíticos antiguos que fueron evitados por el artista (más arriba de la giba, frente a los cuernos y la cara del animal, o junto a las extremidades posteriores). La práctica ausencia de desconchados en esta zona del panel principal permite un examen más preciso o completo de la ejecución de la figura que en casos anteriores.

Como se aprecia en la fotografía, es un bisonte completo orientado a la derecha y dispuesto en horizontal. La postura es estática, aunque con la cabeza ligeramente agachada. Este bisonte "bien plantado y bien proporcionado" en expresión de los primeros investigadores (*op. cit.* 1925: 56-57, IX.4, fig. 25) ofrece también un catálogo bastante amplio de los recursos formales y expresivos habituales en el Magdaleniense, de manera que es más corto indicar lo

Fig. 4.63. Bisonte nº 437, en el panel principal de la Cámara. Se aprecian restos de pigmento antiguo ligeramente por encima de la giba. Por el contrario el rectángulo dibujado abajo y a la izquierda, hoy emborronado, parece un añadido reciente (foto: MAEHV, Bilbao. Referencia: "F-J Vertut_A65.1.C.A17").

ISSN 0214-7971

que falta: la indicación de la barba y el refuerzo de la pintura con grabados explícitos.

Destacaremos sin embargo algunos aspectos: la desproporción general entre la parte anterior y posterior del animal está remarcada ampliando ligeramente la anchura de los trazos correspondientes a la giba, especialmente en su zona anterior y en su terminación, y sobre todo subrayando esa zona con dos o más líneas longitudinales. Una superposición de trazos más discreta se advierte también en el diseño de la nalga y en la parte anterior de la línea del vientre. El contacto entre la zona lumbar y el abombamiento anterior se remarca con un leve manchón orientado hacia el interior del cuerpo. Destaca a su vez la forma de ennegrecimiento de la crinera. Si observamos su parte delantera vemos que se han realizado algunos trazos oblicuos y luego se ha rellenado esa área con más pigmento.

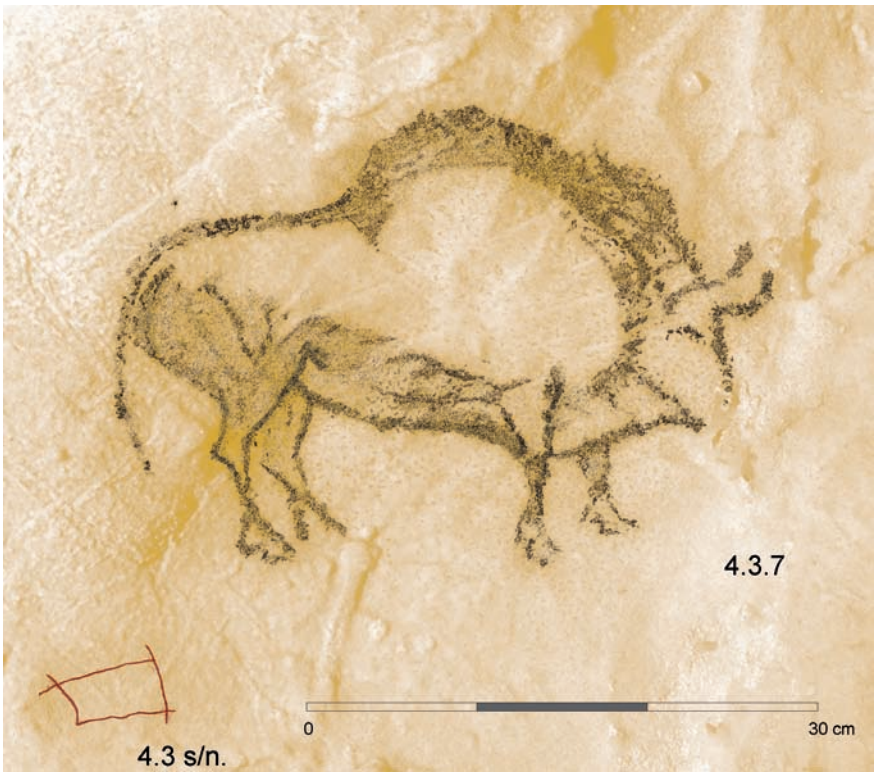


Fig. 4.64. Calco del bisonte nº 437 y, en rojo, del rectángulo posiblemente falso, añadido al dispositivo con anterioridad a la visita de Leroi-Gourhan.

Son múltiples los detalles morfológicos bien colocados. Así se indican las cuatro extremidades en dos planos diferenciados, reforzando el efecto mediante el recurso de acortar ligeramente las situadas en segundo plano, que quedan un poco más altas. Estas extremidades son de doble trazo y con la pezuña marcada, incluyendo en algún caso los dedos atrofiados posteriores, y dando un perfil más o menos triangular para el pie. Están dibujadas de perfil y no aparece hendidura alguna, como se sugería en los primeros trabajos (*op. cit.* 1925: 57) acaso bajo el influjo de los ejemplares de Altamira y Castillo. En las patas traseras se marca el corvejón, y en una de las anteriores la rodilla. En la cabeza se apunta una línea frontal recta, dos cuernos en trazo simple y en perspectiva correcta, sinuoso el que está en primer termino y en curvatura simple el situado en segundo plano, en paralelo al extremo distal del anterior. El límite entre la cara y el tronco se marca con una línea convexa a base de trazos cortos y ligeramente oblicuos, que, en su extremo superior parece aludir a la oreja del animal. Se apunta el ojo se mediante trazo simple, corto y convexo. La cola es larga, caída y sin bordón, de doble trazo en su inicio, prolongando por su parte alta el trazo de la grupa. La línea inferior se confunde con el final de la nalga, de perfil convexo ligeramente prominente, o hipertrófica. Por último es notable, tratándose de una figura monocroma, el juego de colores implicado, aprovechando las variaciones del soporte (y quizá alterándolo), y extendiendo el pigmento negro con distinta concentración según zonas. No hemos visto grabados ni bandas de raspado claras, pero creemos probable que se haya efectuado algún tipo de lavado de la superficie calcítica en el interior del cuerpo, o inmediatamente por debajo de la línea ventral.

Al tiempo, toda la parte inferior del animal se rellenó con trazos menos marcados que los del contorno, que luego debieron desdibujarse, expandiendo el pigmento de forma similar a una tinta plana muy ligera. Los trazos iniciales del relleno, rectos y oblicuos se realizaron con un instrumento duro, que ha saltado al franquear las rugosidades del soporte. En el área de la nalga se reconoce además un instrumento de menor grosor, con el que se realizaron unos trazos de relleno muy finos, recogidos en los calcos de 1925. En sentido estricto solo parece haberse aplicado una tinta plana en la extremidad posterior en primer plano y en la parte inmediata del área ventral. El objetivo de tanto desvelo era indicar la diferente coloración del área inferior del animal, desde una línea que va del arranque de la cola a la extremidad anterior, y que como trataremos más adelante, creemos que representa la zona en que los bovinos se embarran o humedecen al acostarse sobre suelo húmedo (dado que suelen extender las patas traseras, al contrario que las anteriores, que mantienen flexionadas).

Un signo cuadrilátero. Debajo y a la izquierda del bisonte nº 437 se aprecian en la actualidad los restos

ISSN 0214-7971

emborronados de un rectángulo dibujado en trazo lineal muy fino de color negro, compuesto de tres o cuatro trazos simples realizados de una sola vez.

Se trata con toda probabilidad de un añadido rápido realizado en la época inicial de la explotación turística de Santimamiñe. No hay referencia a este dibujo en los trabajos antiguos sobre Santimamiñe, de 1918 y 1925. Ello implica, casi con seguridad, que no existía entonces, dada su situación y alta visibilidad, y el empeño de los autores de 1925 en reflejar la totalidad del conjunto parietal, e incluso su notable predisposición a reseñar las alteraciones y atentados que ya entonces había sufrido la cueva. A su vez, el aspecto del trazo o el escaso cuidado en su dibujo, con prolongaciones en tres de las cuatro esquinas, alejan este motivo de los signos abstractos habituales en el Paleolítico superior. Cabría añadir que el tipo de signo al que alude –un rectángulo simple- no es habitual en el horizonte cronológico al que parecen corresponder las pinturas de animales de Santimamiñe, y sí en otro bastante anterior, como ya argumenta A. Leroi-Gourhan (1965).

Sabemos que este rectángulo estaba ya dibujado en uno de los puntos más accesibles de todo el panel principal cuando J. Vertut fotografía la cueva, y se ve también en una de las fotos ofrecidas por P. Graziosi (1956: tav.231c). A pesar de sus dudas, ese signo fue incluido en el dispositivo gráfico paleolítico por A. Leroi-Gourhan (1965) y considerado ocasionalmente por otros autores (Barandiarán 1966: 45, 1967: 181; Apellániz 1971: 34) en años inmediatamente posteriores. En la segunda edición de su obra, publicada en 1971, Leroi-Gourhan se desdice, aunque sin apuntar los motivos para deshacerse ahora del signo. A partir de aquí su evaluación es más bien eludida por los investigadores, aunque rechazando su cronología prehistórica (Gorrotxategi 2000: 349). Al tiempo, se intentó eliminar el dibujo, que ha quedado emborronado –como se aprecia ya en la foto nº 7 de las aportadas por J.M. de Barandiaran 1976:499- hasta hoy. Conviene resaltar que es el más antiguo de los añadidos que hemos detectado en la Cámara, ya que cuando Vertut o Graziosi visitan y fotografían la cueva, en la década de 1950, no se habían realizado aún los que afectan a las figuras nº 439, 442 y 443, ni probablemente la cabeza añadida al caballo nº 321.

4.3.8. A la derecha del panel principal destacan dos bisontes yuxtapuestos, dispuestos en fila horizontal y orientados hacia la izquierda, hacia el centro de esta composición principal, de la que forman parte Son de

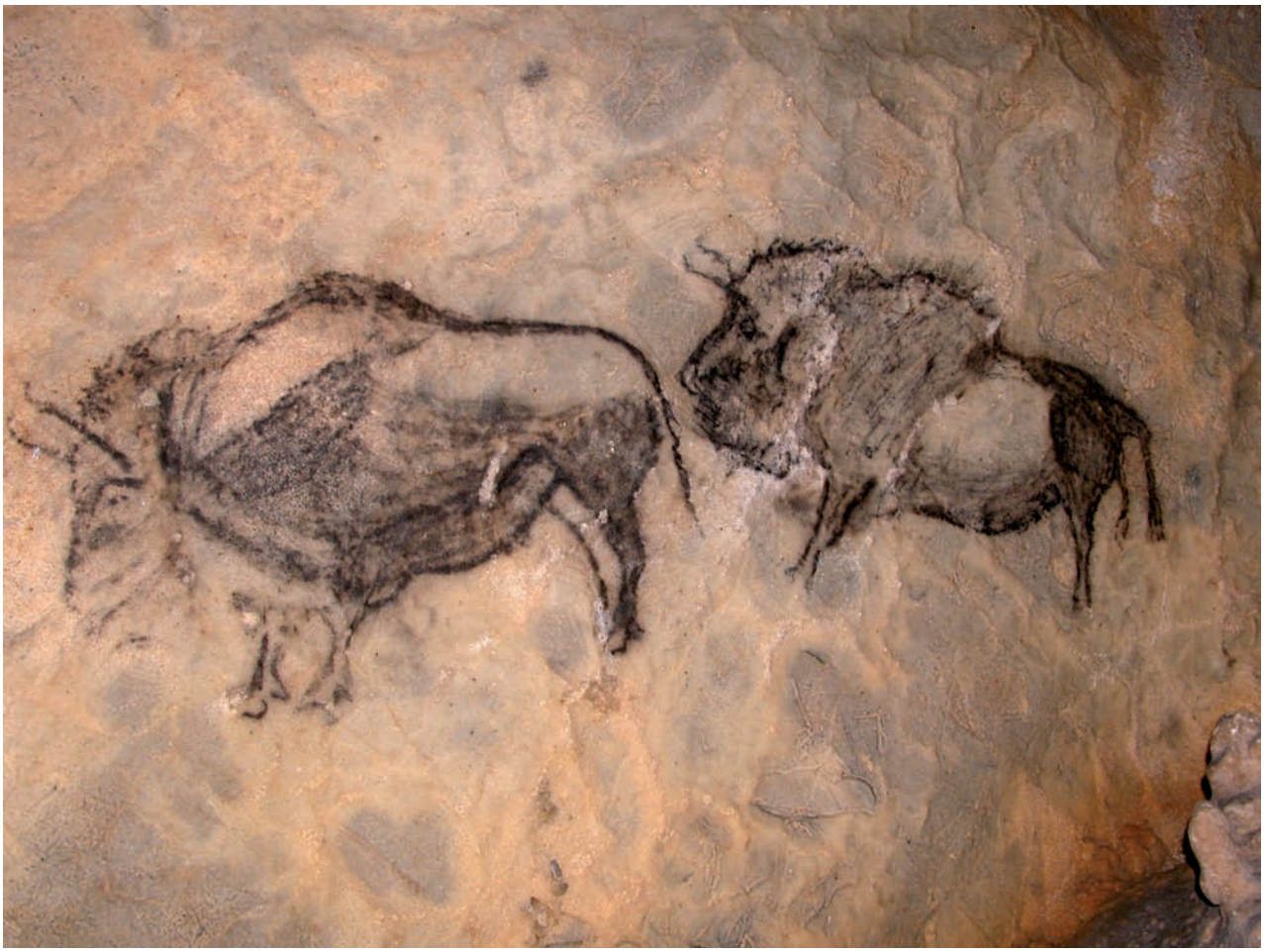


Fig. 4.65. Los dos bisontes a la derecha de la composición principal (nº 438 y 439). Fotografía de J. Wuesbuer y J. Altuna (2004).

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

mayor formato que el resto de figuras de la cueva y muestran algunos rasgos morfológicos y técnicos recurrentes que los vinculan entre sí con más fuerza que respecto a otros animales de la composición principal.

Comenzaremos por el situado a la izquierda, que, a diferencia del que le sigue, no parece haber sido retocado. Al menos no hemos apreciado diferencias entre las fotografías antiguas examinadas de esta figura (fig. 4.66) y su estado actual. El soporte es vertical, de costra estalagmítica bastante fina y ligeramente ondulada, con escasos accidentes. Los más destacados son algunos cordones estalagmíticos, cortos y de escaso relieve, pero que influyeron en la disposición de la figura o fueron instrumentalizados en la misma representación. Un cordón de sentido vertical, a la izquierda de una de las bandas de relleno interior, coincide con el límite entre la cabeza y el tronco del animal. La extremidad posterior en segundo plano se yuxtapone a un cordón con la misma dirección. La cola, por su parte, se dispuso en paralelo a otro cordón muy leve. Son escasos los recrecimientos estalagmíticos posteriores a la realización, o los pequeños desconches de los cordones previos. El más importante, cruzado sobre la línea interior del área ventral.

Fig. 4.66. El bisonte nº 438. Fotografía : MAEHV, Ref.: "Vertut_A65. 1C.A19".

Este bisonte es más complejo, desde un punto de vista técnico, que otras figuras ya revisadas de la misma composición principal. Casi todo el trabajo se realizó con trazos simples de color negro, muchas veces aparentemente en seco, y en casos más concretos con el pigmento diluido o empastado en algunas líneas, con un resultado más ancho y difuso (línea interior de la zona pectoral, por ejemplo). Parece probable que los trazos de relleno interior se hayan desdibujado a continuación de su trazado, rebajando el pigmento mediante algún tipo de lavado o acción similar. Además se ha aplicado una tinta plana de color negro rebajado en algunas zonas. Especialmente acompañando la línea frontal de la cara y afectando a parte de esta, a la izquierda y por debajo del ojo. Una tinta similar, aclarada y relativamente homogénea, se aplicó en la extremidad trasera en primer plano, dejando limpia su parte más alta, la inmediata a la grupa.

La presencia de algún grabado en el ojo ya fue indicada por Aranzadi, Barandiaran y Eguren (1925: 55). Se trata, al menos, de un trazo fino, simple y único, convexo, que acompaña el ojo pintado en negro por su parte superior. Es prácticamente lo único grabado con la finalidad de remarcar la forma pintada. Además se aprecian algunos otros grabados, casi bandas de raspado en ocasiones, nada fáciles de precisar. Este trabajo parece destinado, más bien, a rebajar la pintura en las áreas interiores que muestran un relleno a base de trazos pintados. Sin embargo, en algunos casos no podemos excluir que ese rayado no sea un mero resultado del empleo de un lápiz duro, que ha raspado la superficie al tiempo que realizaba los trazos pintados. En el calco hemos incluido las líneas más claras, en muchos casos superpuestas a la pintura en la parte anterior del tronco.

La forma, al igual que el procedimiento técnico, conjuga un buen número de rasgos repetidos en Santimamiñe o en otros conjuntos parietales magdalenienses, con algunos otros más particulares, que afectan a este bisonte y al que le sigue. Es un trabajo bastante intuitivo e impulsivo, con rectificaciones que fueron prácticamente borradas: el pigmento muy desvaído y perdido visible por debajo de la parte anterior del vientre debe corresponder al esbozo inicial de una extremidad anterior, mal colocada y borrada ya en origen. El autor interpreta el esquema convencional, introduciendo sobre la marcha apuntes o soluciones particulares, frente a la interpretación más canónica, estereotipada y en ocasiones algo acartonada de los bisontes anteriores, especialmente los nº 435 y 437. Pero vayamos por partes. En la cabeza se ha indicado todo lo pertinente salvo la oreja. El ojo, pintado y grabado, se remarca con un reborde superior oscuro, convexo. Por debajo, se completa el resalte de la órbita ocular reservando ese área del pigmento extendido más a la izquierda y

ISSN 0214-7971

por debajo. Se aprecia la línea frontal recta y la incurvación de la nariz. Más abajo el pigmento está muy perdido, pero algunos restos de trazos evocan la boca y el límite inferior de la banda de pelaje que estos animales tienen entre la barba y las extremidades anteriores. Los dos cuernos, largos y en perspectiva correcta, son distintos a los del resto de bisontes de la cueva (salvo al cuerno original del bisonte inmediato nº439). Especialmente por la delineación demasiado rectilínea del que esta situado en primer plano, que en su extremo ha sido rematado por un tracito convexo añadido. Por lo mismo, la curvatura del situado en segundo plano es algo más compleja, o sinuosa, de lo que correspondería. El contorno superior del animal expresa las curvaturas y áreas de coloración más oscura de rigor, con trazos cortos en la giba anterior, y trazos longitudinales más separados, ampliando la anchura, en la posterior. Esos trazos se van solapando entre si, más finos, en la zona lumbar y grupa (donde se aprecian trazos de unos 9 a 10 cm. de longitud y 6 a 4 mm. de anchura, no bien superpuestos, remarcando esa línea). Nótese, de otro lado, que el color negro intenso de estas últimas líneas no ha sido rebajado como en los casos del relleno del interior. La cola, larga y caída, es una prolongación de la línea de la grupa, sin marcar la borla terminal; pero no es un mero trazo simple y único, sino que se diferencian hasta tres trazos sucesivos, bien conectados. En su arranque la cola está separada de la línea superior de la nalga por un espacio en blanco, de manera que no se expresa la concavidad anal.

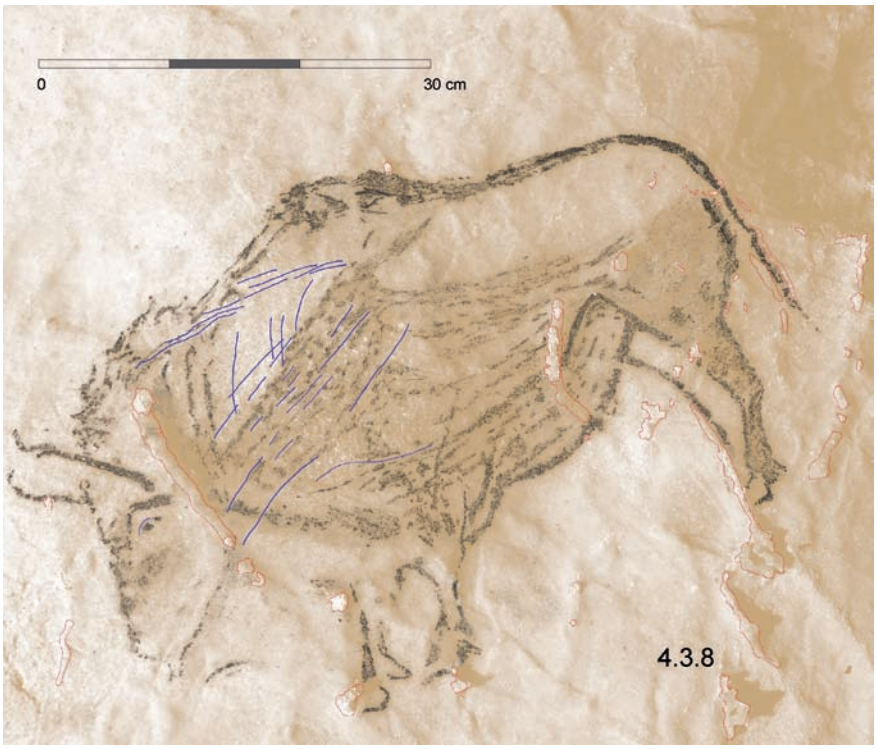


Fig. 4.67. Calco del bisonte nº 438. Se indican en azul algunas líneas grabadas o raspadas. En rojo, las áreas de concreción calcítica.

Por su parte inferior es sobresaliente sin duda la terminación de las extremidades, que incluyen la pezuña de perfil, los dedos atrofiados posteriores y hasta algunos tracitos de pelaje en algún caso (o cerneja, más frecuente en los équidos). Tal sofisticación contrasta sin embargo con la disposición de las extremidades en planos diferenciados, confusa en el tren anterior. En el posterior, más claro, de la extremidad que está en segundo plano se ha indicado tan solo una línea negra, yuxtapuesta en paralelo a la parte anterior de la que está en primer término, reservando en blanco la parte visible –interior- de esa segunda pata. El vientre es convexo, acaso con una leve indicación del sexo. A su vez, se delimita el área ventral con un trazo más nítido, paralelo al que contornea la figura, en ángulo respecto a la extremidad posterior. Este trazo interior del área ventral se ve prolongado, oportunamente, con el límite superior del área tintada de la extremidad trasera en primer plano.

Los rellenos del interior a base de trazos pintados, en series de líneas más o menos paralelas, son cuatro. La primera serie rellena el área ventral con trazos paralelos. Su excesiva prolongación sobre el brazo anterior contribuye a la confusión comentada en la perspectiva de ese tren anterior. La segunda y tercera serie responden a una nueva genialidad del autor y son tan poco convencionales como la primera (es más usual dejar el área ventral en blanco). Rellenan casi todo el tronco, reservando en blanco la parte alta del animal. Son dos series de líneas con orientación diferente, que llegan a solaparse sobre la prolongación de la pata anterior. La cuarta serie, más limitada, incorpora unos cuantos trazos que, a modo de collarín, acompañan un cordón estalagmítico y separan la parte alta de la cabeza y testuz, del tronco propiamente dicho. Los trazos de estas bandas de relleno suelen aparecer entrecortados por la rugosidad del soporte, lo que remite al empleo de un instrumento duro.

Obviamente los trazos que conforman esta figura (bastante más prolijos que en bisontes anteriores) no se han realizado exactamente al mismo tiempo, sino unos a continuación de otros. Si conociéramos el orden exacto –aspecto del que, lamentablemente, solo tenemos datos muy discretos- podrían distinguirse no dos (Gorrotxategi 2000: 319) sino ocho o nueve fases diferentes en su realización. Estas "fases" o etapas en la construcción de una figura particular no pueden

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

servir de apoyo para definir sucesivas fases de construcción del conjunto rupestre, o incluso de las figuras implicadas en el grupo 4.3.

4.3.9. A la derecha del animal que acabamos de evaluar se representó un nuevo bisonte, con la misma orientación y similar tamaño. Esta figura sufrió el añadido de algunos groseros detalles, con lápiz de cera negra, carboncillo o similar, entre 1961 y 1966. No es posible analizar la figura paleolítica sin una consideración previa de esa alteración. Para ello contamos con la documentación gráfica publicada sobre Santimamiñe, y las series de fotografías antiguas del MAEHV de Bilbao. Entre ellas hemos seleccionado las de autor y fecha aproximada de la toma conocidos, esto es, las de Jean Vertut (fig. 4.68), que fotografió el bisonte antes de la tropelía. Contamos también con varias series de fotos más modernas, y con nuestro examen del lienzo. La revisión de la documentación publicada sobre esta figura es un tanto chocante. Los investigadores que se han ocupado de Santimamiñe, con la excepción de J.M. de Barandiaran, o no han reparado en lo que sucedía, o cuando han percibido anomalías no las han considerado, dando por buena la representación tal y como se ve desde los años 60. La presencia de dos colas y algún otro detalle anómalo en el original paleolítico ha dado lugar, eso sí, a largas disquisiciones sobre las intenciones del artista o artistas, fases de realización etc., pero sin considerar nunca las diferencias entre el original, tal como fue estudiado en 1918 y 1925, o fotografiado en los 50 y lo que se ve desde la década de 1960.

Vicisitudes de un bisonte. Esta figura llamó poderosamente la atención desde el momento del descubrimiento. Entre otras cosas por ser una de las más grandes de la cueva, por su emplazamiento y visibilidad, y por un detalle tan anómalo como la presencia de dos rabos. Los primeros investigadores (Cuadra y Alcalá 1918: 26 y fig. 8ª) abordan ya específicamente esta figura y desgranan algunas impresiones acaso superficiales, pero determinan con propiedad la especie animal y aluden por primera vez a las semejanzas con alguna figura del conjunto pirenaico de Niaux. El trabajo de 1925 (pp.50 y 55, figura 22, grupo IX-1) aporta una descripción y un calco mucho más precisos, pero no una fotografía suficientemente clara del animal. El análisis va acompañado de una crítica al paso, aparentemente despreocupada pero sañuda, de casi todas las impresiones del trabajo previo de la Comisión de Monumentos, cuya cita se elude. Algo que cabe entender en relación a las enconadas disputas en esos años entre algunos de los miembros de uno y otro equipo, y entre diversos sectores de la prensa y la política bilbaína del momento, tal como analiza eficazmente J.L. Arribas (2006). Los

Fig. 4.68. El bisonte nº 439 fotografiado por F.J. Vertut en la década de 1950 (MAEHV, Bilbao; Ref.: "Vertut_A65.1.C.A15").

ISSN 0214-7971

rasgos más llamativos de la figura están en todo caso muy claros en esas dos publicaciones: es un bisonte con un único cuerno (bastante rectilíneo y un poco bajo, de donde el apelativo de "cuernigacho" que se le aplica -*op. cit*. 1925:50-), dos rabos, y un amplio sombreado interior (se repite la alusión a una "melena", poco pertinente, desde ese mismo trabajo de 1925).

El bisonte llega así, impertérrito, hasta la década de 1950, cuando es fotografiado por J.F. Vertut (fig.4.68), que acompañaba a Leroi-Gourhan. En la obra de este autor se incluye una nueva fotografía de la representación (1965 -1971: 409 y foto 659-) que acredita la bondad del calco de 1925. El trabajo de P. Graziosi, algo anterior, ofrece también otra fotografía del bisonte sin alterar aún (1956: tav.231 d).

Fig. 4.69. El bisonte nº 439 en la actualidad, con los añadidos realizados entre 1961 y 1966 (foto: *Base de Datos multimedia, Arte Paleolítico de la Región Cantábrica*, en González Sainz, Cacho y Fukazawa 2003; Ref.: ST002).

En la primera guía turística de Santimamiñe (Goicoechea 1966), sin embargo, se incluye una fotografía tomada por el mismo autor en la que ya son perfectamente visibles los retoques a este bisonte (*op. cit*. 1966: 51 -fig VIII i-, fotografía nº 12, en p.48), aunque no se alude a ello en el texto. También se aprecian ya las alteraciones en la diapositiva correspondiente de la serie tomada por I. Barandiarán a finales de 1966. Sin embargo, las alteraciones no fueron percibidas durante años. Así, una nueva guía de la cueva (Apellániz, 1971) incluye una fotografía con los dos bisontes en línea -ya repintado el segundo- pero asegura al evaluar la conservación de las pinturas que "a pesar de todo, entre las fotografías que se hicieron para la Memoria de 1925 y las que se han publicado en 1968 por Leroy-Gourhan y las que publicamos aquí, no hay diferencias apreciables. Se han perdido sin embargo algunos grabados o al menos es muy difícil reconocerlos" (Apellániz 1971: 34).

Quien sí detecta anomalías, y alude a ello, es José Miguel de Barandiaran. Al final del tomo IX de sus Obras Completas incluye una revisión actualizada al conjunto rupestre, centrada en una glosa de las figuras de más enjundia. De la que nos interesa (la nº 9) dice: "en fotografías recientes aparece este bisonte con dos cuernos, lo que no ocurría en las antiguas, incluso en las del año 1961, ni en los calcos y otras copias anteriores a esta fecha" (Barandiaran 1976: 485).

Con toda probabilidad, J.M. de Barandiaran revisó el conjunto rupestre al tiempo que reemprendía la excavación del depósito entre 1960 y 1962, tomando nuevas fotografías. Los repintados se realizaron por tanto entre ese año de 1961 y la publicación de la guía de Goicoechea, en 1966. Por ello son también visibles en las fotos tomadas por I. Barandiarán Maestu a finales de 1966, y en las de H. Wendel, de 1969.

Lamentablemente las alteraciones no se reducen al añadido de un segundo cuerno. Cotejando las fotos antiguas con las recientes, y con nuestra observación directa de la figura, son las siguientes (*vid*. fig.4.71):

- lo más obvio es sin duda el cuerno añadido, el situado más alto. Está bien dispuesto en segundo plano pero mal situado y mal dibujado. Obsérvese que en Santimamiñe, y otros sitios magdalenienses, es casi sistemático que el cuerno en segundo plano se dibuje por debajo del que está más cerca del espectador, y no al revés como aquí. De otro lado la sinuosidad del nuevo cuerno es, dado que está en segundo plano, excesiva.

- en el extremo del cuerno auténtico, que ciertamente era demasiado rectilíneo para lo usual, se añadió un tracito curvado hacia arriba para indicar la revuelta terminal. Curiosamente es un gesto similar al de la rectificación que afectó, unos 13000 años antes, al cuerno mayor del bisonte inmediato (nº 438), que comentábamos más arriba.

- al ojo paleolítico –un mero tracito- se le superpuso otro de forma circular y bastante mayor tamaño.

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

- se incrementó notablemente el pelaje sobre la giba anterior y posterior, con series de trazos oblicuos relativamente largos.

- se añadieron nuevas líneas de sombreado interior, especialmente en el lomo y en el área ventral del animal, ampliándose las áreas originales sombreadas.

Todas estas modificaciones están ya presentes en la fotografía que publica Goicoechea en 1966 y en la de I. Barandiarán Maestu de ese mismo año, o en las de la colección de H. Wendel, de 1969, y parece probable por tanto que fueron realizadas en una única sesión. El examen de la figura con lentes de aproximación confirma las diferencias entre el pigmento antiguo y el de los añadidos, más caligráfico y de una coloración negra más neutra o apagada, carente del brillo del carbón vegetal. Esto es, se trata de trazos más finos y grisáceos, menos grasos y más opacos que los trazos paleolíticos.

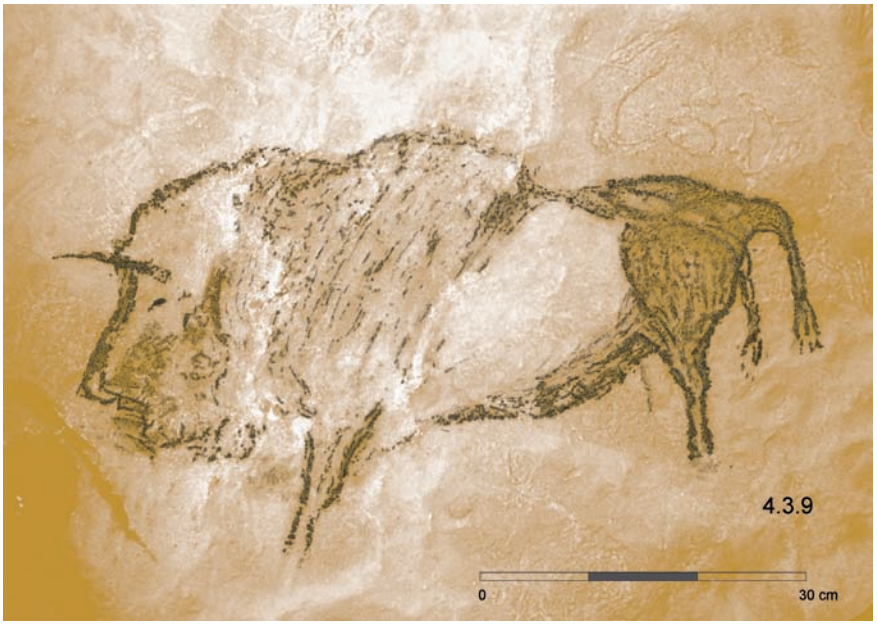


Fig. 4.70. Calco de la figura de bisonte nº 439, a partir de fotografías anteriores a su alteración.

La indicación de J.M. de Barandiaran (1976: 485) cayó en saco roto, a pesar de la autoridad intelectual y moral que con justicia se le reconoce. Al menos no hemos encontrado alusiones a la misma en los trabajos posteriores sobre el arte parietal de Santimamiñe, lo que es notable. Un nuevo trabajo de J.M. Apellániz (1982), orientado a la determinación del autor o autores de los bisontes de Santimamiñe, no alude ni considera los añadidos. Es más difícil de entender la posición de X. Gorrotxategi (2000: 323) quien percibe que hay diferencias entre, de un lado, el calco de 1925 o las fotografías incluidas por P. Graziosi (1956) y Leroi-Gourhan (1965) en sus trabajos, y de otro, el bisonte más completo que observa en la cueva. Ello le resulta sorprendente e inexplicable, aduciendo en todo caso problemas de forma en el calco de 1925 –que estaría inacabado- o de posible retoque en la fotografía de P. Graziosi (una argumentación aún más difícil de asumir, pues el problema es el contrario: en esa fotografía no sobra nada, pero sí en el bisonte repintado). El bisonte, y su entronque en el conjunto, es así analizado dando por buena su versión actual, alterada.

La versión paleolítica. El calco que ofrecemos (fig.4.70) está realizado sobre varias fotografías previas a la alteración comentada, tomadas por diferentes autores y disponibles en el MAEHV de Bilbao[5]. El resultado se ha verificado, hasta donde es posible, a pie de panel. Se trata de un bisonte casi completo, de formato grande para lo usual en Santimamiñe y proporciones algo alargadas, aunque expresando adecuadamente la desproporción usual entre las partes anterior y posterior, y los rasgos morfológicos más característicos de la especie, que no repasaremos otra vez. Se dibujó una pata en el tren anterior y dos en el posterior (apenas esbozada la que está en segundo plano), un único cuerno y, por el contrario, dos rabos en su extremo posterior. Esta anomalía responde simplemente a una corrección no enmendada, como ya aducen acertadamente Aranzadi, Barandiaran y Eguren (1925: 55) y ratifica Gorrotxategi (2000: 320). Los dos rabos visibles reproducen exactamente el mismo esquema: de doble trazo más o menos paralelo y con borla desflecada en el extremo, y sugieren por tanto un mismo autor e incluso un mismo instrumento, en nuestra opinión.

En realidad, toda la figura paleolítica muestra abundantes correcciones y arrepentimientos. En la zona de la grupa, bajo el sombreado oscuro que luego se prolonga en toda la extremidad posterior, se aprecian diversas formas ensayadas para esa terminación. La diversidad de trazos presentes sugiere un proceso de correcciones algo más complejo que el propuesto por Gorrotxategi, que contempla dos versiones, una inicial con la grupa caída y finalizada en la cola más corta, y una segunda con la grupa más alta y prolongada en una cola de doble trazo y mayor longitud. Este relativo titubeo, o el mismo modo de pintar corrigiendo sobre lo anterior, se aprecia también en el contorno de la cabeza, con

5 De estas fotos, lamentablemente solo llevan aparejado el nombre de su autor las tomadas por J. Vertut. Otras fotografías, también anteriores a la alteración, corresponden seguramente a la visita o visitas de J.M. de Barandiaran entre 1960 y 1962, y a otros autores.

ISSN 0214-7971

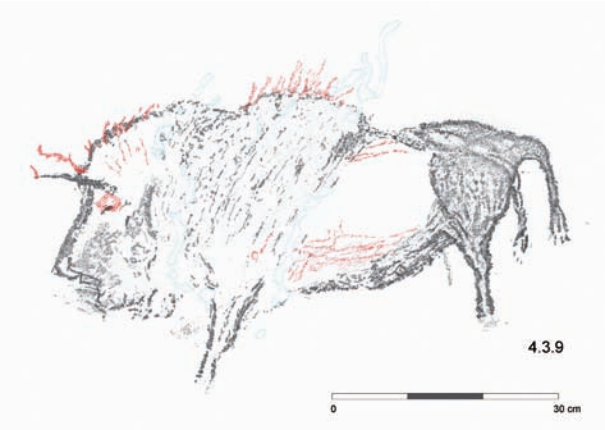


Fig. 4.71. Calco del bisonte nº 439 con los añadidos realizados entre 1961 y 1966 en color rojo. Las áreas delimitadas en azul corresponden a algunas concreciones calcíticas puntuales.

doble línea frontal de la cara, dos incurvaciones en la nariz, etc.

Esa manera un tanto espasmódica de construir la forma, con revisiones y rectificaciones de lo ya trazado, es en cierta forma coherente con la frecuente introducción de variantes en los procedimientos técnicos, que cuesta reducir a unas pocas categorías más o menos convencionales, como en otros bisontes de la cueva (salvo en el anterior, nº 438). Esto es, frente a otros bisontes de la Cámara, con una variedad de formas de aplicación del pigmento negro más restringida, aquí se emplearon la línea simple de contorno, las series de tracitos cortos paralelos (por ejemplo en la giba anterior, zona de la librea), el relleno a base de largos trazos pintados que luego probablemente se difuminan buscando un efecto de tinta plana rebajada (pata posterior en mayor medida que la zona ventral), o se dejan tal cual se trazaron (sombreado oblicuo desde la giba posterior hasta el brazo delantero). El relleno de color negro de la cara, por debajo del ojo, parece una tinta plana diluida más convencional.

En nuestra opinión, este bisonte está estrechamente emparentado con el que le precede (nº 438), mostrando algunos rasgos comunes que permiten pensar en un mismo autor, acaso distinto al de otros bisontes de la Cámara. Apuntan a esto la situación yuxtapuesta de ambos animales, uno a continuación de otro, el formato común y sin embargo mayor que el resto de bisontes de la Cámara. A su vez, el *modus operandi*, un tanto impulsivo, parece relativamente similar, frente al procedimiento más ordenado y concepción más canónica de otros bisontes cercanos. De igual forma, apuntan a esa relación la proporción mucho más grande de la cabeza respecto al resto del cuerpo de ambos bisontes, el gusto por los rellenos poco convencionales (no exactamente ajustados a lo más canónico: línea del arranque del rabo a la extremidad anterior, relleno de las acumulaciones de grasa de la giba…), la forma del vientre (frente a la suave sinuosidad, un vientre más convexo con un empalme con la extremidad anterior un tanto particular en ambas figuras). Son similares también la fórmula muy simplificada para la extremidad posterior en segundo plano y, sobre todo, la delineación notablemente rectilínea y en una posición un tanto baja de los cuernos, en abierto contraste con otros bisontes de Santimamiñe. El trabajo invertido en estos dos bisontes yuxtapuestos, y la cantidad de pigmento implicada, es bastante superior a cualquiera de las otras figuras de la Cámara, como percibimos al dibujar los calcos de unas y otras.

Entre ambas figuras de bisonte existen por supuesto diferencias (forma del rabo, número de cuernos, remate o no de las extremidades, etc.). Acaso las más importantes –que no creemos justifiquen el pensar en autores diferentes- se refieren al grado de acabado formal, superior en el bisonte primero (nº 438), con pezuñas detalladas y en el que incluso parece que se intentó borrar algunos trazos correspondientes a una segunda extremidad anterior, frente al mantenimiento de la cola inicial en el que acabamos ahora de evaluar. En nuestra opinión, la situación relativa de esas diferencias en el acabado formal (más detallado el más próximo al centro de la composición principal) y la misma disposición de ambos, orientados hacia ese centro, abogan por su plena integración en esa compo-

Fig. 4.72. El bisonte nº 401, prácticamente aislado a la derecha del panel principal (Foto: MAEHV de Bilbao, Ref.: "Kodak_A65.1C.A44").

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

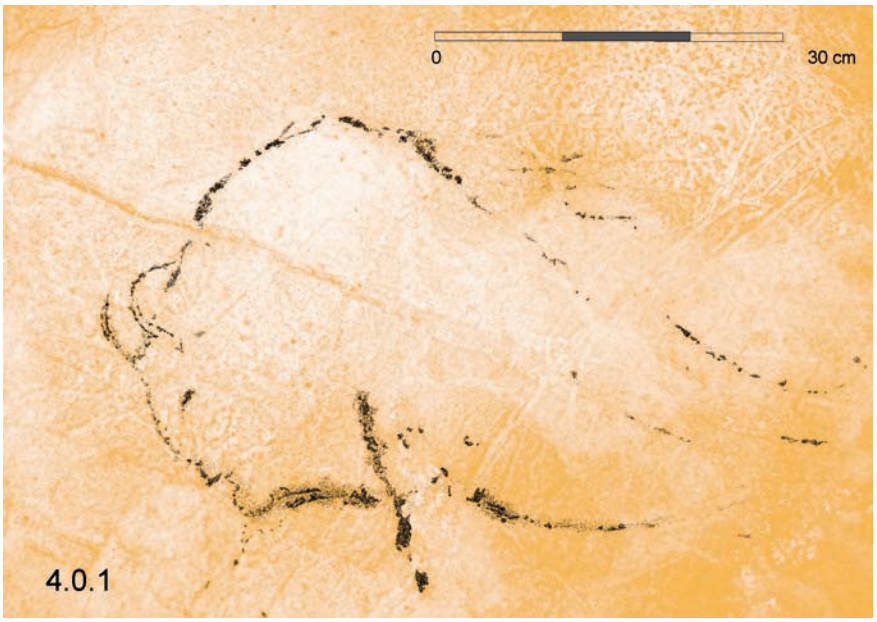


Fig. 4.73. Calco del bisonte situado a la derecha de la composición principal de la Cámara (nº 401), relativamente aislado en un plano más alto.

sición más amplia de bisontes con un caballo en el centro.

4.0.1. Una representación de bisonte en situación ambigua. Este nuevo bisonte pintado en negro se realizó relativamente aislado, sobre un plano más alto y a la derecha de la composición principal. Podría considerarse parte de esa agrupación principal en cuanto que ésta es la más cercana, y todas las figuras son visibles al tiempo desde el piso de la sala. Sin embargo, los rasgos de su construcción son distintos a los de los bisontes yuxtapuestos en el panel principal, y evocan, por el contrario, algún aspecto formal y técnico de los tres bisontes dispuestos en vertical del grupo 4.5, algo más alejado.

La mayor dificultad de acceso y de trabajo podría explicar la trayectoria más irregular del trazo, con numerosas inflexiones, entrecortamientos y cambios en la intensidad del pigmento. En todo caso es una figura mal conservada en su parte posterior, que posiblemente era incompleta y menos detallada que la parte anterior del animal, que concentró la atención del artista. Esta polarización en la parte anterior es similar a la que muestran otros bisontes de la Cámara (nº 461, 462 y 471), y exactamente la opuesta de los bisontes situados en el inicio de la Antecámara (nº 313 a 315). En todos esos casos, sin embargo, se explicita con precisión la gran desproporción entre la parte anterior del animal, más voluminosa, y la posterior. La cabeza se ha detallado mucho más que el resto, con un trazo simple para el ojo, línea frontal y morro con un trazo en ángulo. Le sigue una barba redondeada. Los cuernos, finos y curvados, están bien situados en dos planos y siguen la convención más usual en contextos magdalenienses (más adelantado el situado en segundo plano). El trazo muy fino, casi caligráfico, del cuerno en primer término, con doble línea hasta la terminación, recuerda el del bisonte nº 452. Se ha indicado una giba simple, muy elevada, una extremidad anterior muy sumaria (de nuevo cercana a los ejemplares del grupo 4.5) y un vientre convexo.

En el caso que comentamos la parte posterior del tronco se estrechaba de una forma muy poco natural, con cierto parecido con el bisonte nº 451, mucho más detallado.

4.4.4. El Grupo 4.4: una agrupación de animales poco usual sobre el lateral izquierdo.

Contiene cuatro nuevas figuras animales, yuxtapuestas sobre un lienzo casi vertical de poco más de 1

Fig. 4.74. Las representaciones de oso y cabeza de ciervo, antes de la introducción de añadidos y del incremento en la deposición de polvo negruzco. También se aprecia la figura de cabra, abajo y a la derecha. Foto de J. Vertut en MAEHV, Bilbao (Referencia: "Vertut_A65.1.C.A16").

ISSN 0214-7971

metro de longitud, a unos 164 cm. de altura media sobre el suelo actual. Las figuras fueron dispuestas en horizontal, una a continuación de la otra, excepto una cabra en el extremo de la derecha, ajustada a los relieves estalagmíticos organizados en vertical. El soporte seleccionado es la parte más lisa y despejada de una cascada estalagmítica corroída, sin apenas grietas, pero sí con profundos surcos verticales en su parte baja, ocasionalmente empleados para remarcar algún rasgo morfológico de los animales, o para enmarcar la representación en el caso de la cabra.

Estas cuatro figuras forman una agrupación clara por su neta separación de otros grupos de la Cámara. El procedimiento técnico es también, en parte, distinto al de otras agrupaciones. Domina aquí el trazo simple de color negro más fino, en ocasiones aplicado en seco con claridad. De igual forma, es una composición muy inusual desde un punto de vista iconográfico, en Santimamiñe o en el resto de conjuntos parietales magdalenienses: se yuxtaponen un caballo, un oso, una cabeza de ciervo y una cabra muy sumaria.

La conservación actual de estas figuras es bastante deficiente. El pigmento negro ha tendido a desvanecerse, con especial incidencia en la figura de caballo a la izquierda del panel, apenas identificable hoy. Sin embargo, los factores ligados a la actividad humana desde el descubrimiento han incidido mucho más profundamente. En los resaltes más horizontales de ese lienzo, que en general es oblicuo y cercano a la verticalidad, se han depositado partículas de polvo negruzco que finalmente quedan integradas, precipitadas con la humedad ambiental, en la capa superficial. Esta porquería no se distribuye homogéneamente, sino en manchas coincidentes con los resaltes más horizontales de ese lienzo, de tamaños bastante diferentes. Uno de los factores que más parece haber contribuido a ello es la capa de grava añadida al suelo de Cámara para regularizarlo y facilitar la visita. El trasiego de visitantes y la humedad ambiental debieron hacer el resto. De otro lado, también en esta composición, una de las más accesibles de la sala y expuestas, parecen haberse realizado algunos retoques y añadidos en negro sobre la figura del oso y la cabeza de ciervo, que discutiremos más abajo. Estos retoques, perfectamente visibles hoy, no aparecen en las fotos realizadas por J. Vertut ni en las publicaciones anteriores a 1966.

4.4.1. La composición se inicia con una figura de caballo dispuesto en horizontal y orientado a la derecha, en yuxtaposición estrecha y casi afrontado al oso inmediato (ambas figuras están más próximas de lo indicado en el calco de 1925). Los primeros investigadores pudieron calcar este caballo prácticamente completo, a excepción de la parte central y anterior de la cabeza, acaso no representada o ya perdida entonces (*op. cit.* 1918: 24, fig.3ª; *op. cit.* 1925: 49, VIII.1).

Fig. 4.75. Figuras del grupo 4.4 en la actualidad. Son visibles algunos retazos de la parte anterior del caballo, el oso, la cabeza de ciervo y la cabra. Fotografía de J. Latova (CIRN, 2006. nº 056).

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

Pero la figura ha ido degradándose después en muy superior medida que otras de ese mismo lienzo. En la actualidad es apreciable, con dificultad, lo expresado en la figura 4.76: parte de la larga crinera arqueada, una extremidad anterior de doble trazo y el inicio de la línea ventral, todo ello en trazo simple de color negro, bastante fino donde está mejor conservado.

4.4.2. La representación de oso que sigue es la más grande y completa de las figuras que integran este grupo. Está situado en el centro del mismo, una posición que parece subrayada por la orientación de las figuras que lo enmarcan, que miran hacia él. Cabe hacer en este caso algunos añadidos y enmiendas a calcos anteriores, y debe considerarse, de otro lado, la adición reciente de un ojo circular en negro, que el original paleolítico no tenía.

Es una representación completa, esencialmente reducida al contorno del animal y con dos extremidades por par, en trazo simple de color negro, bastante fino. El color está muy perdido, reducido a mínimas manchitas negras inconexas cuando se examina de cerca. La anchura de la línea de contorno es algo mayor en la zona cérvico-dorsal. En ella se advierte la imbricación de trazos más cortos de unos 8 cm. de longitud y 1,5 mm. de ancho, con un útil de poco grosor y duro. Esta línea cérvico-dorsal está además acompañada de algunos trazos grabados en toda su longitud, simples y bastante finos, que creemos autónomos o independientes de los efectos del dibujo en negro con una punta fina y relativamente dura.

El perfil de la cabeza finaliza en un morro truncado o en bisel, pero no en un apuntamiento simple como se interpreta en calcos anteriores. En su interior no mostraba en origen más que una pequeña mancha de color negro, interpretada en ocasiones como ojo del animal, aunque su posición es demasiado baja. En la parte alta se ha detallado una oreja corta y ancha, y una segunda oreja en segundo plano mediante una sola línea paralela. La línea cérvico-dorsal muestra la elevación de la cruz y una leve depresión lumbar. La grupa es redondeada y no se ha indicado cola alguna. La extremidad posterior en primer plano es de doble trazo hasta el pie, relativamente redondeado. Destaca la utilización de algunas depresiones de la roca soporte para delimitar y remarcar en relieve la parte posterior de esa extremidad, desde el corvejón hasta la planta del pie. Se representó una segunda pata en segundo plano, en paralelo a la descrita. El vientre es convexo, con una delineación un tanto irregular; un mínimo resalte en su parte más baja ha sido interpretado como el sexo del animal. Las dos extremidades anteriores, por su parte, fueron adecuadamente dispuestas en paralelo y ligeramente levantadas y echadas hacia delante. En el extremo de la que está en primer término se aprecia aún hoy una terminación de forma estrellada que alude a los dedos y garras del animal, en una formulación muy simple y de notable expresividad. Esta misma extremidad, con el codo muy bien marcado, conecta tras un acusado bucle con la línea ventral. La figura cuenta aun con un trazo negro que parte del vientre hacia el interior del cuerpo, que no sabemos interpretar.

Esta figura de oso es relativamente parecida a otras representaciones de ese animal en contextos magdalenienses. Acaso la más cercana, la grabada en la placa nº 221 de Limeuil (Tosello 2003: 245 y fig.196). Entre los rasgos más indicativos cronológicamente destacaríamos el cuidado en la expresión de la profundidad, no solo en la posición relativa de orejas y patas de cada par, sino en la representación más corta de las extremidades que están en segundo plano.

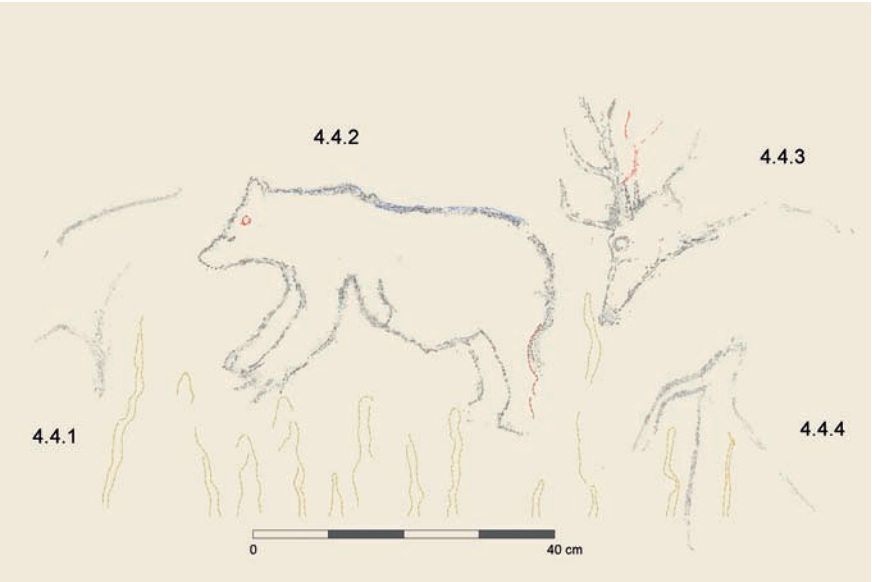


Fig. 4.76. Calco del grupo 4.4. Además del pigmento negro, se indican en azul algunos grabados sobre el dorso del oso. En rojo, los añadidos dibujados en negro en torno a la década de 1960 (un ojo para el oso, y un nuevo ramal en las astas del ciervo). En marrón, por último, los surcos más profundos de la cascada estalagmítica soporte, en su parte baja, y algunos resaltes asumidos como límite de la extremidad trasera del oso.

En el calco que ofrecemos se ha incluido en rojo un ojo circular pintado en negro, que fue añadido a la figura a finales de la década de 1960 o después, y que es perfectamente visible en la actualidad. Como hemos indicado al comentar otros trazos añadidos a figuras de la Cámara, el color negro de este ojo es más opaco y continuado que el de los trazos paleolíticos, de un negro más brillante y, en el caso de la figura de oso que comentamos, reducido a mínimas manchitas incone-

ISSN 0214-7971

xas. La presencia de esta alteración no se ha indicado en ninguno de los trabajos sobre Santimamiñe, aunque probablemente data de finales de la década de 1960 o principios de la siguiente. Este ojo no figura en los calcos antiguos ni es indicado en las descripciones. Tampoco aparece en las fotografías incluidas en sus trabajos por P. Graziosi (1956: tav.232 a) y A. Leroi-Gourhan (1965-1971: 409 y foto 660), ni en algunas de las fotos antiguas del MAEHV de Bilbao, entre otras las tomadas por J. Vertut (fig.4.74). Tampoco muestra esta alteración la diapositiva correspondiente de la colección de I. Barandiarán Maestu, tomada a finales de 1966. Ello supone que el añadido del ojo es posterior a la alteración del bisonte nº 439, ya realizada entonces. La escasa calidad de las reproducciones fotográficas de las ediciones más o menos turísticas impide precisar este aspecto en los trabajos de Goicoechea (1966) y Apellániz (1971). En la serie de tomada por H. Wendel en 1969, no apreciamos este ojo circular, aunque la iluminación no es la idónea. Pero sí están ya presentes en esas mismas fotos las alteraciones realizadas al ciervo situado a la derecha del oso, que serían anteriores. Aunque la calidad de la reproducción es de nuevo escasa, creemos ver ya este ojo falso en la fotografía que ofrece J.M. de Barandiaran en la revisión del arte rupestre incluida en sus Obras Completas (*op. cit.* 1976: 502 y foto 10). El ojo es visible con más claridad en todas las series recientes de fotografías (Wuesbuer y Altuna 2004; Base de datos "Arte Paleolítico en la región cantábrica" 2003; CIRN, 2006), y también en la fotografía incluida por X. Gorrotxategi (2000: 326 y foto 75), que no alude a tal anomalía.

4.4.3. La cabeza de ciervo dibujada a la derecha del oso es una representación notable por su detalle y realización esmerada, aunque en la actualidad esté bastante desdibujada y haya sufrido también algún añadido. Nuestra lectura difiere de la realizada en trabajos previos, que en general simplifican en exceso la representación, especialmente el de X. Gorrotxategi (2000: 327 y fig.218), en el que las líneas finas paralelas se funden en un solo trazo pintado, mucho más grueso que el original.

Tal como entendemos la representación -una cabeza con astas y cuello de un ciervo- se dibujó en trazo fino de color negro, de aspecto y grosor más cercano al de la figura de caballo de este grupo que a la de oso. El repasado es más intenso en la zona de la corona, en el arranque de las astas y en la mandíbula y cuello. El trazo que deja el útil, de unos 5 a 6 cm. de longitud y

Fig.4.77. La cabeza de ciervo nº 443. Fotografía de J. Wuesbuer y J. Altuna (2004).

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

0,5 a 1 mm. de anchura, muestra alguna huella de grabado en la garganta, lo que indica que se trata de un objeto fino y duro.

La cabeza es de forma triangular muy alargada, como suele ser habitual en las representaciones paleolíticas de esa especie. La dispersión actual del pigmento en su terminación apuntada sugiere que, a pesar de la estrechez de ese espacio, debieron marcarse algunos detalles como la boca o el ollar. La línea frontal de la cara es recta salvo en su parte alta, donde se ha marcado con claridad la convexidad ocular. El ojo, alojado en ella, es de forma circular, con una órbita delimitada por dos líneas paralelas, muy finas. Por su base, la zona ocular queda delimitada por un trazo negro que luego se prolonga en paralelo a la línea frontal, hasta juntarse a ella ya cerca del morro.

En origen el animal tenía una sola asta, con dos puntas en su parte baja y una horquilla en el extremo. El diseño es de doble trazo muy fino, dibujados en paralelo hasta converger en la punta, especialmente en los dos candiles más bajos. Destacan por ultimo, sobre el inicio de la línea cervical, un par de orejas de doble trazo, alargadas y puntiagudas. Aunque acaso sean de forma y dimensión un poco exageradas, esas orejas refieren un alargamiento que se da en la realidad y que es asumido con frecuencia en las representaciones de ciervos y ciervas paleolíticos, con ejemplos quizá más cercanos en la cueva de Lascaux. La notable diferencia formal con las orejas del oso inmediato no es casual.

Curiosamente, la mejor interpretación de este dibujo de ciervo es la realizada en primer lugar, en el croquis a mano alzada de A. Alcalá Galiano que acompaña la publicación de 1918 (*op. cit*. 1918: fig. 7ª), que al menos interpreta con bastante corrección el ojo de este ciervo. Este ojo se simplifica en exceso en el calco de 1925 (*op. cit*. p.47 y fig. 19), en tanto que el de X. Gorrotxategi (2000: 327 y fig.218) incorpora como ojo lo que creemos una mancha de color negruzco situada a la derecha del ojo realmente dibujado (que se omite en el calco). Una mancha que es perfectamente visible en la actualidad pero que no existe en las fotografías más antiguas (por ejemplo en la de J. Vertut de 1957, *vid*. fig. 4.74), por lo que suponemos que es parte de la porquería acumulada sobre el lienzo soporte o, más improbablemente, un añadido reciente.

Al dibujo paleolítico se le añadió, seguramente al tiempo que otras alteraciones ya referidas en la Cámara, un nuevo ramal del asta, ahorquillado en su extremo. Es de trazo simple y único, y de color más grisáceo y opaco que el del dibujo a carboncillo paleolítico, aunque también bastante fino. Son, en suma, trazos similares a los que presenta el bisonte nº 439 en el relleno ventral, e incluso el ojo añadido al oso inmediato. Este nuevo añadido no figura en el calco de Alcalá Galiano (*op. cit*. 1918: Lám. 7), en los de Aranzadi, Barandiaran y Eguren (*op.cit*. 1925: 47 y fig. 19), ni en aparece en las fotos de J. Vertut, de 1956 o 57 (fig. 4.74), y sí en una de las fotografías de la colección de H. Wendel, de 1969 (con referencia SW-440116), en la ofrecida por Gorrotxategi (2000: 327, foto 76) y en todas las colecciones recientes. Por otra parte, en el Archivo del MAEHV hemos revisado otra fotografía (Referencia: Sueltas A-65.1.CA33), sin fecha ni autor conocido, en que también aparece ya este nuevo ramal, pero el oso inmediato está aun intacto. Esto ratifica el escalonamiento temporal de estas alteraciones, que comentábamos en la figura anterior a partir de las fotos de I. Barandiarán y de H. Wendel. Es pues probable que este nuevo asta del ciervo corresponda a las alteraciones realizadas en la Cámara entre 1961 y 1966 (como el bisonte nº 439), o en los dos años siguientes, en todo caso antes de la visita de H. Wendel en Agosto de 1969, y antes de que se modificara el oso inmediato (entre 1969 y 1976 según hemos discutido).

4.4.4. La composición se completa, a su derecha, con una figura de cabra dispuesta en vertical, de diseño muy sencillo. El trazo negro es simple y muy fino (el trazo es de 2 mm. de ancho), aplicado en seco. Es pues similar al de las otras figuras de este mismo grupo, especialmente al ciervo.

Destacan en la figura un par de cuernos largos, primero paralelos y luego ligeramente divergentes. Estos apéndices están dispuestos en un mismo plano, prolongando la línea de la cabeza, o, con un ángulo más acusado, la línea cérvico-dorsal, que carece de inflexiones destacadas. El perfil de la cabeza, alargada y de extremo apuntado, carece también de detalles. La figura se completa con la línea del pecho y pata delantera, con algún trazo de corrección.

4.4.5. El Grupo 4.5: tres bisontes adaptados a las formaciones estalagmíticas.

Al fondo de la pared izquierda de la Cámara se agrupan tres bisontes dispuestos en vertical, de similar formato pero con notables diferencias en otros aspectos. La identificación faunística de las figuras y de sus posturas estuvo envuelta de frecuentes dudas o reservas en los primeros trabajos sobre Santimamiñe, que al menos en el primer aspecto se fueron resolviendo desde la década de 1960.

En este grupo, la disposición vertical de las figuras está vinculada a la forma y ondulaciones del soporte estalagmítico, organizado a modo de cortinajes, que dificultaba el trazado en horizontal con cierta longitud y visibilidad. El artista ha seleccionado las zonas más planas y ha evitado los huecos de sentido vertical, sin instrumentalizarlos (por ejemplo, a modo de suelo). En realidad, la recurrencia de este tipo de disposición

Fig. 4.78. Representaciones de ciervo y cabra a la derecha del grupo 4.4. (Foto de J. Latova en CIRN, 2006).

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

Fig. 4.79. Composición con tres bisontes dispuestos en vertical, en el fondo del lado izquierdo de la Cámara (Grupo 4.5) (Foto J. Latova, en CIRN, 2006).

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

vertical en la Cámara (afecta a seis o siete bisontes y a dos o tres cabras), que es bastante mayor que en otros conjuntos rupestres de la región cantábrico-pirenaica (como ya apuntaba A. Sieveking 1979: 171), sugiere antes que nada una solución adaptativa, dado el alto componente estalagmítico de los soportes de Santimamiñe. Ello no excluye otros factores, implicados en algunas de las figuras verticales menos condicionadas por el soporte, como los bisontes nº 432, 433 y 471. La costra estalagmítica sobre la que se trabajó está bastante corroída y solo es lisa en algunos lugares. La altura sobre el suelo parece idónea para un adulto de talla normal: la nalga del animal más alto está a 175 cm. sobre el actual, algo elevado respecto del original.

Recientemente X. Gorrotxategi (2000: 325) introdujo una novedad que no compartimos, la hipotética realización de este grupo de figuras en dos fases diferentes (primero las dos afrontadas y más tarde la situada a la izquierda, más sumaria y peor conservada). Esta posibilidad no se apoya en ninguna base empírica, y responde solo a una concepción que creemos en exceso generalista de la modificación artística a lo largo del Magdaleniense, y de su posible aplicación a cualquier grupo de figuras. Preferimos entender una composición sincrónica, de concepción y sentido unitarios, en la que las diferencias entre los animales son muestra de la variabilidad de planteamientos gráficos y expresivos de aquella población. Tal posición se apoya en que, a pesar de las diferencias, los tres animales muestran caracteres técnicos y estilísticos bien integrables dentro de los usos habituales del arte magdaleniense, e incluso pueden encontrarse aspectos que dan unidad al grupo, más allá de la disposición ordenada y el similar formato de las figuras. Así, y como se analiza con más amplitud en el capítulo 5.4, el empleo en las tres figuras de un instrumento de dibujo bastante fino y de punta relativamente dura, que ha generado algunas estrías que acompañan el color negro, apreciables en distintos puntos del contorno de las figuras cuando se examinan con lentes de aproximación. Entre los aspectos formales, la relativa atención otorgada a la representación de la cola, levantada en dos casos y ondulante en el tercero, pero en ninguno de ellos meramente caída e incluso acabada en borla como es más habitual en otros bisontes de la cueva. De igual forma, la realización y disposición de los cuernos difiere de las convenciones más repetidas en el resto de bisontes de Santimamiñe, y en general en otros conjuntos contemporáneos del ámbito cantábrico-pirenaico.

Este grupo de pinturas, por último, es acaso el que menos ha sufrido, de toda la Cámara, desde la época del descubrimiento. Las costras estalagmíticas soporte son muy antiguas y posiblemente estaban ya algo corroídas en el Paleolítico superior, como argumentaremos más adelante. A diferencia de otros grupos de la Cámara está alejado de puntos de flujo y no está afectado por reconstrucciones calcíticas, veladuras y procesos de descamación. El panel no se libra de los procesos de pérdida y dispersión del pigmento, o de acumulación y consolidación de polvo en suspensión, aunque la disposición vertical de los resaltes estalagmíticos minimizan la incidencia de este factor (que afecta mucho más al grupo de figuras anterior, 4.4). No encontramos diferencia de relieve en materia de conservación entre las fotos más antiguas disponibles (así la de J. Vertut, en fig. 3.3) y en la actualidad (fig. 4.79).

4.5.1. Aunque mal conservado se trata con claridad de un bisonte, acaso completo en origen. La figura muestra la desproporción característica entre las partes anterior y posterior. En la giba el pigmento está muy perdido, pero la línea de contorno era más ancha que en otras partes del perímetro, y el color parece extendido hacia el interior del cuerpo. La cabeza es grande y conserva la línea frontal, la incurvación de la nariz y una barba redonda. Es posible que tuviera al menos un cuerno. Por su parte posterior, muy asimétrica, una pata recta de doble trazo en el arranque, muy adelgazada como en otros animales del conjunto, nalga redondeada y una finalización apresurada del juego grupa-nalga: la grupa no se explicita, sino que casi desde el final de la zona lumbar arranca una cola levantada. Además de la línea ventral, de sinuosidad característica, una pata delantera de trazo simple.

Desde un punto de vista técnico, en algunas partes del contorno (descenso de la bolsa dorsal o giba, en la zona del ano, inguinal y vientre) se puede apreciar como la línea de contorno se compone de trazos cortos (algunos de 5 cm. de longitud y entre 0,5 y 1 mm. de anchura) que se van superponiendo, repasando hasta tres veces un punto concreto del contorno.

4.5.2. El bisonte inferior, dispuesto en vertical con la cabeza hacia arriba, es el único de los tres que en nuestro calco incorpora alguna novedad respecto a anteriores aproximaciones. Es un animal de contorno en trazo simple, repetido en paralelo para dar grosor a la línea en la parte inicial y en la posterior del abultamiento dorsal. En su parte anterior, remata la cabeza un notable tupé convexo relleno de pigmento, pero también, más arriba, un cuerno de doble trazo muy fino que se prolonga hasta tocar el morro del animal afrontado, y que tradicionalmente se ha subsumido en la masa negra del tupé. Inmediatamente por debajo nos parece clara la presencia del ojo. La cara muestra unas incurvaciones muy acusadas, con dos salientes que entendemos como nariz y barba puntiaguda orientada hacia delante (pero no una boca abierta). La pata de atrás, de doble trazo en su arranque parece inclinada hacia delante, en tanto que se han marcado dos extremidades de trazo simple y recto, muy sumarias, en el tren anterior.

Los aspectos técnicos no son fáciles de precisar en esta figura dado que el color está muy difuminado y

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

Fig. 4.80. El grupo 4.5, sobre una cortina estalagmítica de la pared izquierda de la Cámara.

apenas se reconoce el trazo del instrumento, incluso en las zonas de mayor repasado e intensidad del color (bolsa dorsal, línea ventral y cola). Solo en la grupa se aprecia la huella de un instrumento de punta fina, con trazos de 5 cm. de longitud y entre 0,5 y 1 mm. de ancho.

4.5.3. El bisonte superior a la derecha no es solo el mejor conservado del grupo, sino el de realización más detallada, aunque no siempre canónica. Muestra dos cuernos muy sumarios y de disposición poco convencional, barba triangular rellena de trazos cortos, un área pectoral con pigmento bastante disperso pero donde se aprecian aún algunos trazos cortos y paralelos de una banda de pelaje (que ya eran indicados en 1925 pero no en aproximaciones posteriores), el ojo, y las ampliaciones del trazo en la giba anterior y en la posterior, justo antes del contacto con el lomo. En el calco hemos indicado una línea discontinua que separa dos áreas de textura contrastada (sea calcita lisa o porosa), y que viene a coincidir con una convención gráfica frecuente en la articulación interior de los bisontes magdalenienses, con una línea que va del nacimiento de la cola a la extremidad anterior (o bien un tratamiento gráfico diferenciado de ambas partes, que discutimos en el capítulo 5.6.1.2). La figura se completa con una cola levantada de trazo simple, una pata posterior de doble trazo en el arranque y una mera línea recta después. En el tren anterior se marcaron dos extremidades rectas de orientación divergente, la más adelantada ya casi perdida.

En la ejecución técnica destaca un repasado más insistente y una mayor intensidad del color en la bolsa dorsal, línea ventral y pecho. Como en los bisontes anteriores, el color se halla difuminado y apenas se reconoce el trazo del instrumento. Este, de punta fina, deja un trazo estrecho de unos 0,5 a 1 mm. de anchura, que puede observarse en el lomo, nalga, vientre, cola y pata.

4.4.6. El Grupo 4.6: una pareja de bisontes sobre la pared del fondo.

Este grupo, situado a poco más de un metro de distancia del anterior, pero ya en la pared del fondo de la Cámara, acoge un par de figuras de bisonte orientadas a la izquierda, dispuestas en paralelo en sendos planos horizontales. Las figuras, con centro a 160 y 175 cm. de altura sobre el suelo, se trazaron en un lienzo bastante irregular situado en la parte alta de una concavidad natural, de manera que alternan el uso de planos verticales y otros oblicuos. Ello ha generado

ISSN 0214-7971

Fig. 4.81. Pareja de bisontes del Grupo 6 de la Cámara (foto: C. González Sainz).

una cierta distorsión de las proporciones, sobre todo, en la zona pectoral y tren delantero del bisonte situado más bajo. El soporte es de nuevo una película estalagmítica que recubre la caliza, corroída en algunas zonas y afectada por recrecimientos que han velado parte de lo pintado en negro, que aún resulta visible en color grisáceo, como en otros lugares de la cueva (especialmente en figuras de los grupos 3.3, 4.1 y 4.8). De otro lado, las partes más sobresalientes de lienzo soporte muestran frecuentes áreas de desconchado, de desigual amplitud.

Los problemas de conservación y la dificultad de identificar y precisar el animal superior motivaron un tratamiento muy superficial de esta composición hasta el trabajo de X. Gorrotxategi (2000:328). Nuestro acercamiento avala la propuesta de este autor y precisa quizá algunos detalles.

4.6.1 La figura que vemos en la parte alta de esta composición es con toda probabilidad lo que queda de un bisonte orientado a la izquierda, dispuesto en paralelo al situado inmediatamente por debajo, más obvio. Su conservación es muy deficiente, especialmente por los frecuentes desconches de la superficie calcítica de trabajo. Se aprecian restos de color extendidos por la cara, un cuerno sinuoso y acaso el ojo. Tal como entendemos la figura, cabe asociarle el arranque de una pata anterior dibujada hasta el dorso del bisonte situado más abajo (que se habría pintado antes), respetándolo. Este cuidado en no solapar figuras adyacentes, eludiendo la representación completa de algunas extremidades que habrían quedado superpuestas, es algo bastante frecuente en composiciones parietales magdalenienses, como ya argumentábamos al evaluar las representaciones del pilón estalagmítico (grupo 4.2).

El arranque de la extremidad anterior indicado se continúa en una línea sinuosa correspondiente al vientre, desde la que se ha extendido el pigmento en gradación hacia el interior del cuerpo. Este detalle asegura que se trata de un vientre y no de la giba del bisonte inferior. Además se aprecian aún algunos restos de pigmento negro en la zona de la testuz.

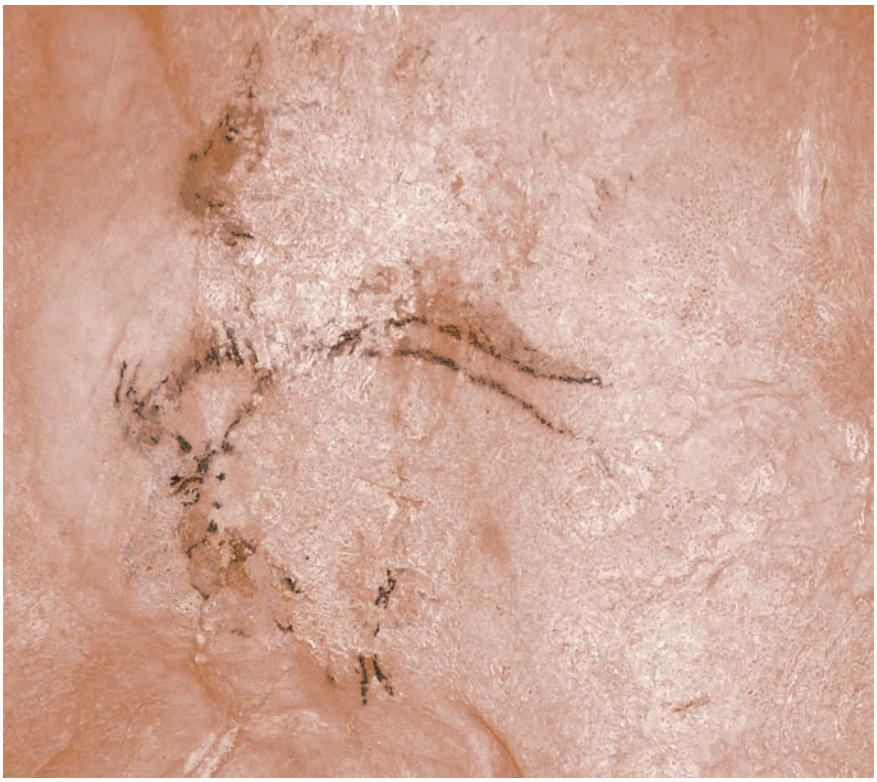


Fig.4.82. Dispersión del pigmento de las dos figuras de bisonte del Grupo 4.6.

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

Fig. 4.83. El bisonte 462 hacia 1957. Foto de J. Vertut en MAEHV de Bilbao (Ref.: "Vertut_A65.1C. A21").

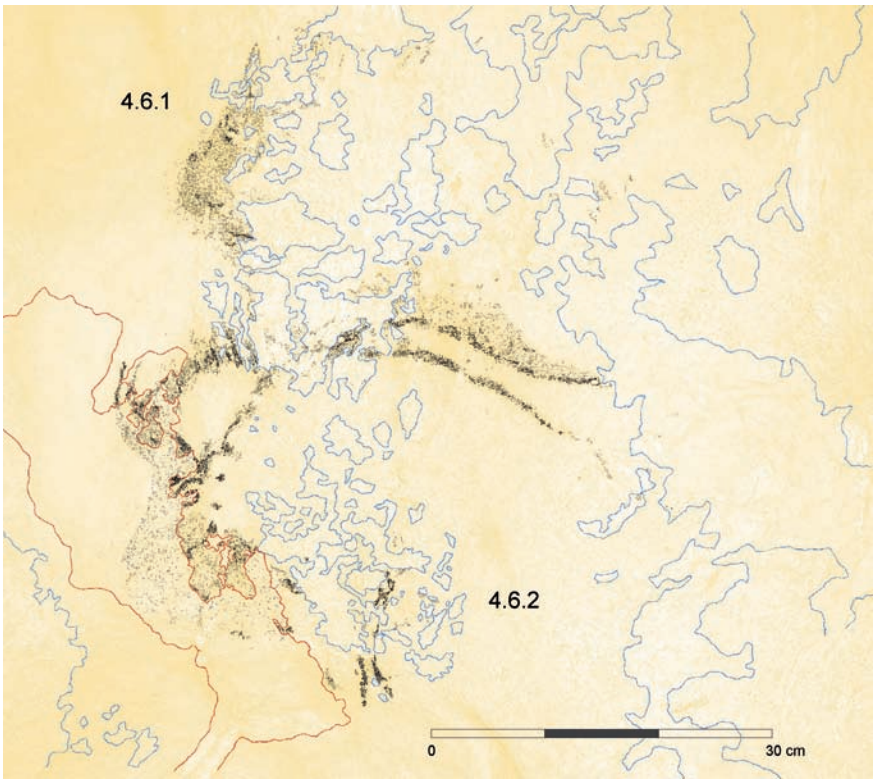


Fig. 4.84. Calco de los dos bisontes del Grupo 4.6. Las áreas delimitadas en rojo corresponden a extensiones de la calcita que han velado parcialmente el pigmento. En azul, áreas de desconche y otros accidentes.

4.6.2. El bisonte inferior es una figura notable, especialmente por el detalle con el que se trazó la cabeza. La figura sin embargo está muy deteriorada por desconches y la extensión de una veladura calcítica en la parte anterior de la cara, que deja ver, no obstante, su forma general en un color grisáceo. Al menos se detallaron en esa cabeza un ojo almendrado y una ceja de curvatura asimétrica (más caída a la izquierda y más alta y cerrada a la derecha, como en el bisonte nº 421) por encima. Tiene dos cuernos dispuestos en paralelo según la formulación más convencional. Es decir, sinuoso y completo el que está en primer término, y ligeramente adelantado, y reducido a la curvatura terminal, el situado en segundo plano. Entre ambos, se detalló una testuz o giba anterior con trazo simple en su parte inicial y series de trazos cortos y paralelos, de pelaje hirsuto, en su parte posterior. Es además apreciable una línea definiendo la base de este resalte anterior, desde el nacimiento del cuerno y hasta el dorso, que a su vez, muestra el abombamiento característico y está bien conservado hasta la zona dorsal. La cara del animal fue delimitada y separada del tronco mediante una línea discontinua de trazos negros cortos. Como hemos indicado la parte anterior de la cabeza, velada, es perceptible en un color grisáceo muy tenue, tanto la línea frontal como algunas incurvaciones en su base, seguramente correspondientes a la barba. Además se representó al menos una extremidad anterior que finaliza en dos líneas abiertas para indicar la pezuña. Esta pata se prolongaba en el interior del cuerpo del animal como es frecuente en las representaciones de esa especie.

La gran desproporción entre el detalle aplicado a la cabeza y el resto del cuerpo, alude a misma jerarquización que hemos comentado en otras figuras del conjunto (especialmente el bisonte nº 421 y el caballo 436).

ISSN 0214-7971

4.4.7. El Grupo 4.7: dos animales con un tratamiento gráfico particular.

Reúne un par de representaciones animales bastante extrañas, sobre un lienzo vertical situado en la pared del fondo de la Cámara.

4.7.1. Se trata de una representación sumaria de bisonte, extraña no tanto por la disposición en vertical, que es frecuente en la Cámara (son ocho los bisontes verticales, además de dos cabras y un cuadrúpedo no definible), cuanto por la delineación notablemente sinuosa de la cabeza y barba (aunque también encuentra eco en la figura nº 452, muy próxima). De manera que solo viene siendo interpretada correctamente desde el trabajo de J.M. Apellániz (1982). La figura, que acaso presentaba el contorno completo, está en todo caso muy perdida en su parte posterior, más alta.

4.7.2. En un plano más bajo, en yuxtaposición estrecha con el bisonte vertical anterior, se trazó también con línea simple de contorno una figura animal en posición esta vez normal, pero con peculiaridades morfológicas que hacen muy compleja su identificación faunística. La delineación ligeramente convexa del frontal de la cara, los dos apéndices -que parecen cuernos cortos mejor que orejas- y la posición de la cola, efectivamente apuntan a una representación de cabra, como se viene entendiendo, pero también podrían evocar una figura de antílope saiga. Al igual que algunas otras figuras de Santimamiñe (especialmente el bisonte inmediato, e incluso el nº 452, o el cuadrúpedo 511) la construcción de esta figura no parece responder al patrón magdaleniense más usual, de figuras preocupadas por la expresión de los detalles y de lo significativo morfológicamente, sino que se incrementa el esquematismo en una versión menos realista de la forma animal. En el animal que comentamos es muy llamativa la delineación cóncava del vientre, entre dos extremidades de doble trazo en el inicio pero luego rectas y sin expresar el codillo. Ello puede deberse a una menor pericia del artista o, acaso con mayor probabilidad, responder a una finalidad distinta a la de otras representaciones de tratamiento más convencional.

4.4.8. El Grupo 4.8, en la pared derecha de la Cámara.

Se trata de las tres únicas representaciones sobre la pared derecha de la Cámara, todas ellas pintadas en trazo simple de contorno, en negro. Se seleccionaron algunos planos estalagmíticos verticales sucesivos de pequeña dimensión, pero más despejados y lisos que el resto de esa pared derecha, repleta de reconstrucciones, incluyendo banderas y cortinas, ya desde el Paleolítico superior. Las figuras son por ello de muy pequeña dimensión, y su misma disposición –dos

Fig. 4.85. Representaciones del Grupo 7, en la pared del fondo de la Cámara. (Fotografía: C. González Sainz).

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

Fig. 4.86. Calco de las representaciones pintadas en negro del Grupo 7, en la pared del fondo de la Cámara.

verticales en los extremos y una horizontal en el centro- parece también vinculada a lo exiguo de los planos aprovechables. El soporte sobre el que se pinta, que es de costra calcítica como es habitual en Santimamiñe, fue alterado con posterioridad por la extensión irregular de películas estalagmíticas que, en ocasiones, dejan ver el trazo pintado en un color grisáceo, idéntico al que hemos visto en otras figuras cercanas (especialmente en las figuras de los grupos 3.3, 4.1 y 4.6). Conviene hacer notar que este último grupo de figuras de la Cámara se sitúa ya muy cerca de la entrada a ese espacio, dada la disposición radial de la decoración sobre las paredes de ese espacio y el orden seguido en la descripción. De izquierda a derecha, a similar altura sobre el suelo, se suceden:

4.8.1. Restos de una figura animal dispuesta en vertical, pintada en trazo lineal negro de contorno y muy perdida. Se conserva una línea cérvico-dorsal bastante recta y la grupa, el arranque anterior de la extremidad trasera, parte del vientre y línea pectoral. Más allá de tal lectura es de difícil identificación por lo fragmentario. No parece ni bovino (dado el dorso muy recto), ni équido ni cérvido (el cuello es ancho, corto y robusto). Por exclusión, más que otra cosa, se ha interpretado tradicionalmente como una posible representación de cabra, que es seguramente la propuesta más probable, caso de que el original fuera algo más explícito. La figura, en lo que resta, mide 15 de longitud por 5,5 cm. en su punto más ancho.

4.8.2. En yuxtaposición estrecha, y a la derecha, se trazó una figura de bóvido, en este caso dispuesto en horizontal. Es un animal de canon alargado, orientado a la izquierda, del que se ha perdido el pigmento de la cabeza y parte anterior de la línea cérvico-dorsal, lo que impide precisar si se trata de un bisonte o de un uro. Lo que resta se ajusta bastante bien a ese grupo faunístico, con una extremidad en el tren anterior de doble trazo en su arranque, y dos patas en paralelo y bien dispuestas en dos planos en el posterior, con el codillo marcado en la que está en primer término. La línea ventral muestra una suave sinuosidad bastante usual y tiene marcado el sexo. La zona lumbar y grupa parecen especialmente afectadas por la humedad y los crecimientos estalagmíticos, y muestran el pigmento muy desdibujado. De hecho, esta zona queda oculta a la vista (desde el suelo actual, que en esta parte de la Cámara parece algo elevado respecto al usado en el Paleolítico superior) por una cresta o cortina estalagmítica de aspecto antiguo. La repartición del color en esta parte semioculta, sugiere una grupa de forma cuadrada, característica de los bóvidos. En relación a los relieves y formas naturales preexistentes, las circunstancias del lienzo y quizá el planteamiento del artista parecen similares a lo visto en el bisonte nº 331 de la Antecámara. La línea cérvico-dorsal se apoya en unas formas naturales que no se asumen o integran en la composición, sino que más bien ocultan parte del dibujo. Mide 22 cm. de longitud en lo que resta y 10,7 cm. de altura en el tren posterior

ISSN 0214-7971

Fig. 4.87. Representaciones del grupo 4.8. Foto: J. Latova (CIRN, 2006)

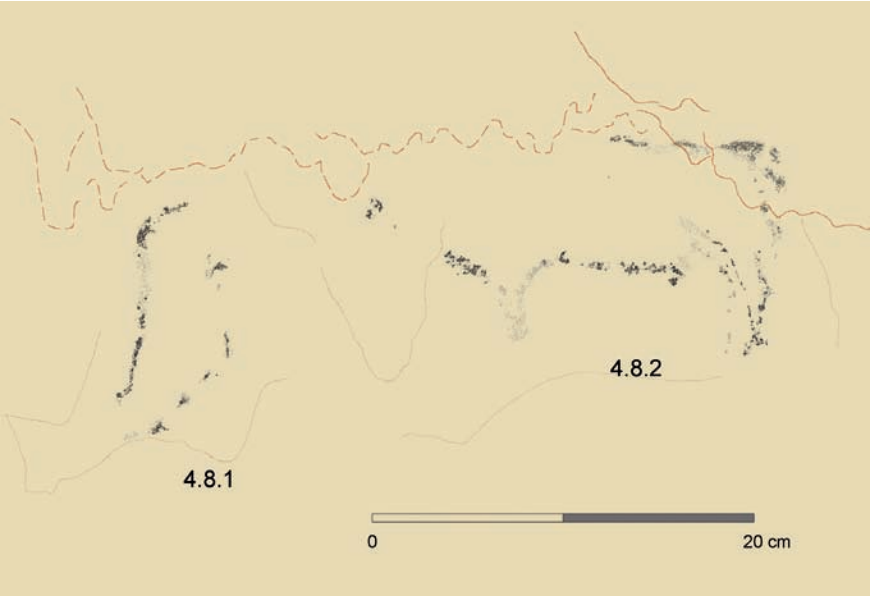


Fig. 4.88. Figuras de cuadrúpedo, dispuesto en vertical, y de bóvido de la agrupación 4.8.

4.8.3. La figura de cabra dispuesta en vertical a la derecha del grupo, aunque en este caso con la cabeza hacia arriba, es de notable calidad formal y la mejor conservada, aunque el pigmento está desvaído en su parte inferior. La línea frontal de la cabeza es muy característica, con la incurvación a la altura del ojo, indicado con un mero trazo corto, y un desarrollo luego más recto hasta el morro; se añade también un tracito para indicar el ollar. Parece obvio que se han asumido en la figura los relieves estalagmíticos de una depresión inmediata a la cabeza, que marcan tanto la línea cervical cóncava como un cuerno, curvo y relativamente corto. El resto de la línea cérvico-dorsal aparece bien marcada en negro, con la cruz indicada mediante un trazo convexo independiente del que corresponde al lomo. Una ligera incurvación en el extremo de esta línea sugiere el arranque de la cola. Por lo demás, se aprecia la línea pectoral y un abombamiento en su base, inmediato a la extremidad anterior, relativamente característico de la especie y que también apreciábamos en la cabra pintada en la galería principal (nº 204). En la que describimos ahora, esta convexidad y acaso la línea pectoral, muestran algunos tracitos cortos y paralelos, dispuestos oblicuamente, para sugerir el pelaje de esa zona. Aunque muy perdida, la extremidad anterior parece

ISSN 0214-7971

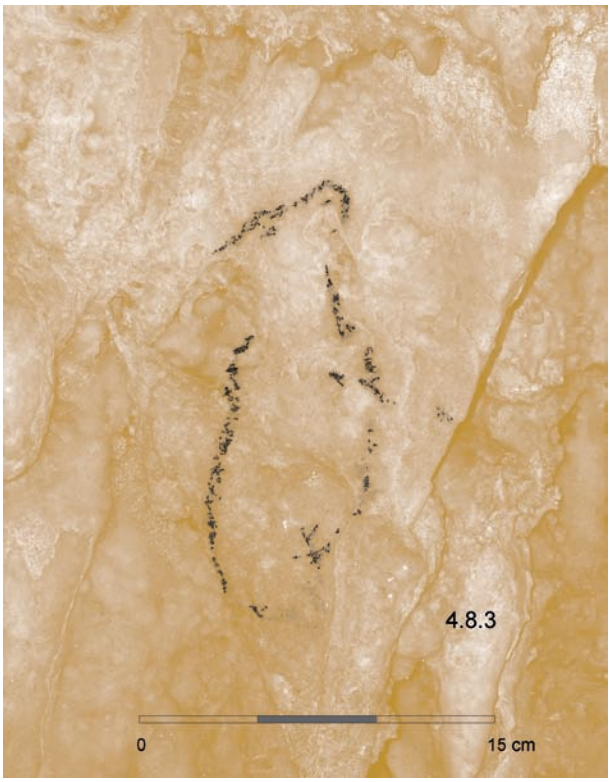
Fig. 4.89. Representación de cabra nº 483. Fotografía J. Latova (CIRN, 2006)

que era única; el brazo parte del interior del cuerpo y debía prolongarse en un trazo simple del que se conservan solo unas manchas de pigmento negro en el extremo. El trazo del vientre, convexo, es algo menos marcado y ancho que el de las líneas dorsal y pectoral. En su extremo posterior llega a cruzarse con el correspondiente al arranque de la extremidad trasera, y se aprecia también el inicio de una línea de despiece ventral, paralela a la exterior. Por último, el pigmento de la extremidad trasera está muy perdido pero todavía es perceptible en su inicio, que es de doble trazo.

Como en otras figuras de la Cámara, los trazos que componen la silueta de este animal son sueltos, lo que se aprecia en el lomo, cuello y vientre. El trayecto del trazo está interrumpido por la rugosidad del soporte en algunos puntos (por ejemplo en la línea frontal de la cara), lo que indica el uso de un instrumento duro. La figura mide 18,5 cm. de morro a nalga, y 6,2 cm. entre el vientre y dorso.

Al entrar en la Cámara es difícil sustraerse a la sensación de estar en el espacio central y más impor-

ISSN 0214-7971



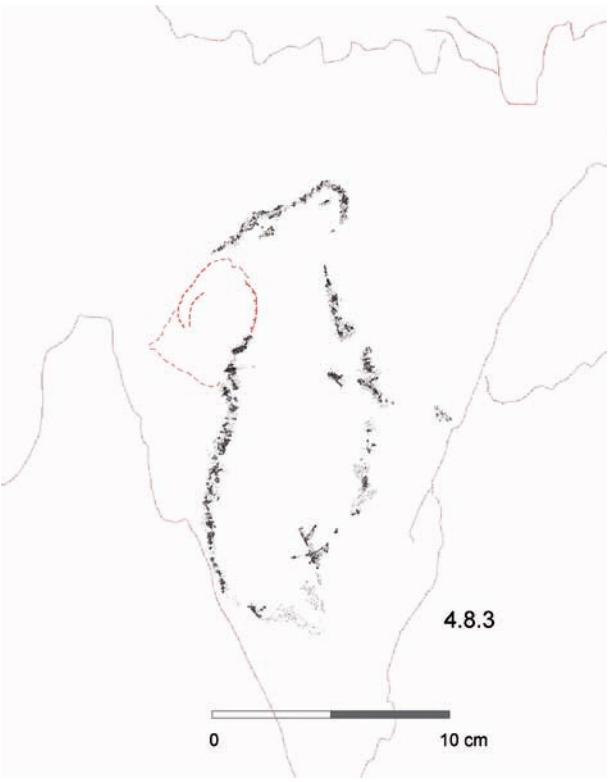


Fig. 4.90. Calco de la figura de cabra nº 483, a la derecha del grupo 4.8.

tante de cuantos fueron decorados en Santimamiñe. Es una impresión que también obtenemos en otros espacios particulares de otras cuevas decoradas. Sin embargo, frente a lo que sucede en la sala de los polícromos al fondo del vestíbulo de Altamira, en la sala interior con el gran lienzo decorado de Llonín, o en la sala al fondo de Peña Candamo, al pie del Muro de los grabados, la impresión en la Cámara de Santimamiñe es mucho más ordenada y unitaria: se trata de figuras de un mismo estilo y escasa variación técnica, dispuestas ordenadamente en derredor de la sala, en pequeñas agrupaciones de figuras a similar altura sobre el suelo, para ser vistas sin dificultad al entrar hasta el centro de ese espacio. No hay apenas superposiciones entre las figuras (salvo en el lienzo más bajo y accesible, el pilón estalagmítico) y sí es perceptible por el contrario el interés en evitarlas (en el grupo 4.6 o en cada una de las dos fases distinguidas sobre el pilón estalagmítico). Estos rasgos y la misma facilidad y naturalidad con la que podemos delimitar los distintos grupos de figuras (con mínimas diferencias entre los distintos investigadores que han tratado este yacimiento, algo impensable en muchos de los espacios decorados de Castillo, Pasiega. Tito Bustillo y otros sitios complejos) sugieren también que su realización fue poco más o menos sincrónica, y no un resultado de la incorporación de pequeños añadidos a lo largo de milenios.

Dentro de esa concepción unitaria, es perceptible una cierta jerarquización. El lienzo aparentemente principal, grupo 43, destaca sobre los demás por el número de figuras y su tamaño mayor, por su espectacularidad y disposición expandida sobre el lienzo más apropiado y extenso de toda la sala, o por el trazado mas cuidado y detallado de muchas de ellas. El hecho de que sea en este grupo donde se establece la adición de bisontes y un caballo, aparentemente presidiendo toda la sala, puede no ser casual, en cuanto que se repite con particularidades en otros muchos yacimientos de la región cantábrica y del SO de Francia. Ese centro definido con bisontes y un caballo (grupos 4.3 y acaso 4.2, al pie del anterior) aparece enmarcado por varias agrupaciones de animales sin bisontes claros (grupos 4.8 y 4.1 a la izquierda, y 4.4 a la derecha), en tanto que al fondo de la Cámara aparecen dos composiciones monotemáticas de bisontes (grupos 4.5 y 4.6) y una extraña composición de bisonte y un cuadrúpedo de difícil precisión (grupo 4.7).

4.5. Las representaciones del fondo.

De nuevo sobre la galería principal de la cueva, y tras una sucesión de espacios vacíos de representaciones, siempre muy reconstruidos, encontramos las últimas figuras en varios puntos situados entre 113 y 125 m. de la entrada.

4.5.1. El Grupo 5.1, sobre una cascada estalagmítica.

Las primeras representaciones se dibujaron sobre una formación estalagmítica muy llamativa. Se trata de una amplia y delgada cortina, apoyada en el lateral derecho de la cueva y tendida hacia el centro de la galería. Por su parte anterior es casi completamente lisa y vertical, en tanto que en la posterior, orientada hacia el fondo de la cueva, muestra una superficie más irregular, con una cascada estalagmítica sobre la que se realizaron las representaciones pintadas. Los motivos presentes, de gran interés, se localizaron bastante tiempo después de los primeros estudios sobre la cueva. N. Goicoechea (1966: 56) ofreció un primer croquis de ellos en su guía de Santimamiñe. Luego se han publicado diversas fotografías, y es X. Gorrotxategi quien estableció los primeros calcos (2000, grupo 11, representaciones 47-48).

Fig. 4.91. Representación animal en la parte alta de la cascada estalagmítica. (Fotografía: J. Latova en CIRN, 2006. nº 437).

Los motivos parietales discernibles, aunque como veremos son de carácter bastante variado, están en todos los casos pintados en negro sobre la costra estalagmítica. La cascada soporte ha jugado un papel esencial en los dos más aparentes, sendas representaciones de animales orientadas hacia la derecha del espectador, dispuestas en dos planos paralelos. Estos dos planos responden a dos resaltes o escalonamientos sucesivos de la cascada, cada uno de ellos con una parte superior inclinada y otra vertical más abajo, en donde la colada se ha canalizado en varias columnillas, sugiriendo extremidades de animales. El pintor paleolítico se inspiró sin duda en esas y otras formas naturales (surcos y ondulaciones de la capa calcítica, relieves positivos….), añadiendo algunos trazos en negro y convergiéndolas en representaciones animales. El pigmento está notablemente desvaído e incluso emborronado en algunas zonas, y las superficies de trabajo han sido objeto de diversos atentados (hay abundantes salpicaduras de la pintura usada en la estructura metálica de protección). Con todo, es obvio que el artista no se empleó aquí como en algunas figuras del panel principal e incluso de la Antecámara, trabajadas más pormenorizada y convencionalmente, sino que apenas esbozó unos trazos para animar la cascada y dar cuerpo a su idea. Los motivos discernibles son los siguientes:

5.1.1. Lo pintado en negro se reduce a una cabeza alargada y ligeramente apuntada, con líneas de cuello y pecho, o en la parte superior, de la zona cervical. Destacan sobremanera dos apéndices a modo de orejas largas y puntiagudas, más anchas en la mitad de su recorrido y de orientación divergente, o en V. Como ya hemos indicado, ello viene a completar una forma natural que asumiría las columnas estalagmíticas inferiores como extremidades y la zona superior, abombada y con surcos naturales relativamente apropiados, como cuerpo de un animal. Incluso cabe suponer que el pintor viese otros surcos situados inmediatamente a la izquierda y entendibles como cola, que hemos reflejado en nuestro calco. El animal resultante es perfectamente indefinible. Cabe asegurar que el pintor no pensó, ni por un momento, en un caballo, y resulta improbable su lectura como cáprido –la más frecuente en la bibliografía- especialmente por lo alargado de la cabeza. Al menos lo pintado, y primando lo mejor conservado y mas característico, las largas

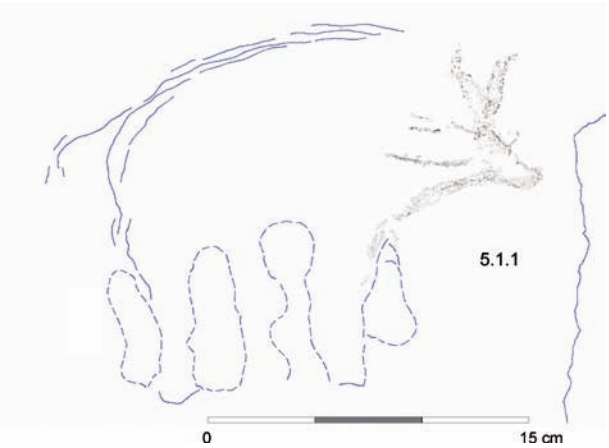


Fig. 4.92. Calco de la parte superior de la cascada estalagmítica. La cabeza pintada en negro (nº 511) se complementa con las formas naturales del soporte estalagmítico (en azul).

ISSN 0214-7971

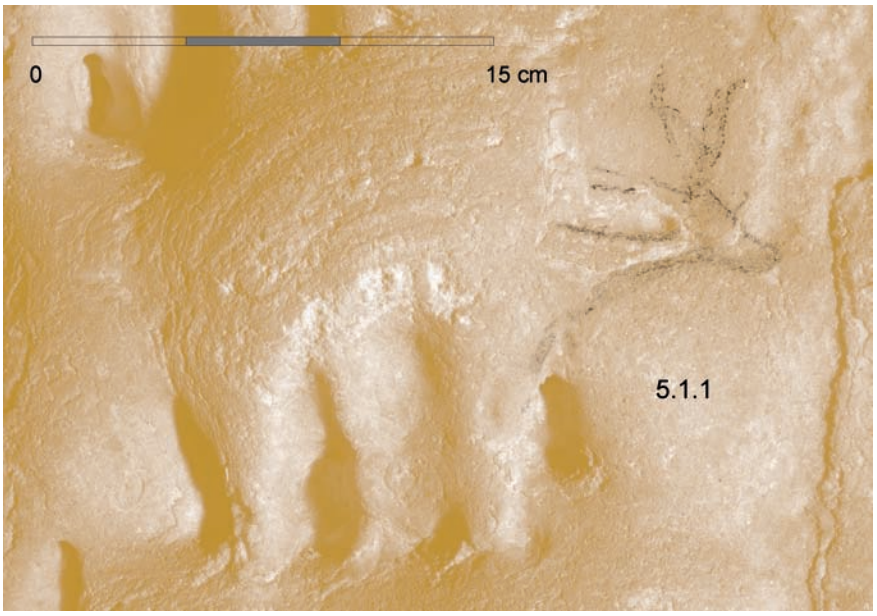


Fig. 4.93. Parte superior de la cascada estalagmítica, con la extensión del pigmento negro de la figura nº 511.

orejas, a lo que más se parece es a una cabeza de liebre (un tipo de animal raro en el arte paleolítico –y por ello carente de convenciones de representación extendidas-, pero ya conocido en los conjuntos rupestres de Altxerri, Castillo, Le Gabillou…). Los relieves naturales que con toda probabilidad consideró el pintor paleolítico no se ajustan, sin embargo, a esa posibilidad.

5.1.2. La figura pintada en negro en el plano inferior es un bisonte orientado a la derecha. Tal como la entendemos, se trataría en origen de un bisonte con trazo de contorno prácticamente completo, de cuya parte anterior no restan sino algunos trazos y áreas de color desvaído, en parte por lindar con una acanaladura vertical de la cascada que ha concentrado una alta humedad. Debe por tanto separarse de los trazos negros paralelos y otros restos de color negro situados más a la derecha de esa acanaladura, que corresponden a un motivo parietal distinto, y no figurativo.

Como en el caso de la representación animal superior, las formas naturales del relieve estalagmítico también jugaron aquí un papel inspirador decisivo, aunque el pintor no siempre se ha ajustado a ellas (o solo ha usado parte de las posibilidades que se le ofrecían). Se aprecian bastante bien, en trazo simple, la nalga y una línea del arranque de una pata trasera, el vientre y el inicio de una extremidad anterior, el lomo y el abombamiento característico de la giba, aunque interrumpido en su parte media para dar salida a dos trazos hacia el interior del cuerpo. A su vez, el soporte natural ofrece ondulaciones que sugieren la zona lumbar, grupa, cola, una pata trasera (adelantada respecto a la pintura) y otra delantera sobre columnilla. Es posible que la cabeza, de la que no quedan sino mínimos restos de color, se apoyara en un resalte positivo del soporte. En distintos puntos del lienzo se aprecian pequeñas salpicaduras de color rojo de cronología reciente.

5.1.3. Los trazos negros paralelos situados a la derecha, y otros restos de color negro situados un poco más abajo corresponden a un motivo o motivos distintos al bisonte descrito. Al menos los primeros, que son paralelos entre sí, han podido realizarse de una sola vez, y cabe encuadrarlos entre las marcas negras no figurativas frecuentes en muchas cavidades, y de cronología bastante variada (del Paleolítico superior –Altamira- a la actualidad –Covanegra-).

Fig. 4.94. Relieves y surcos naturales completados con algunos trazos para representar un bisonte (nº 512). Sobre el mismo lienzo se advierten también algunos trazos no figurativos en negro (nº 513) y salpicaduras de pintura plástica moderna, de color rojizo.

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

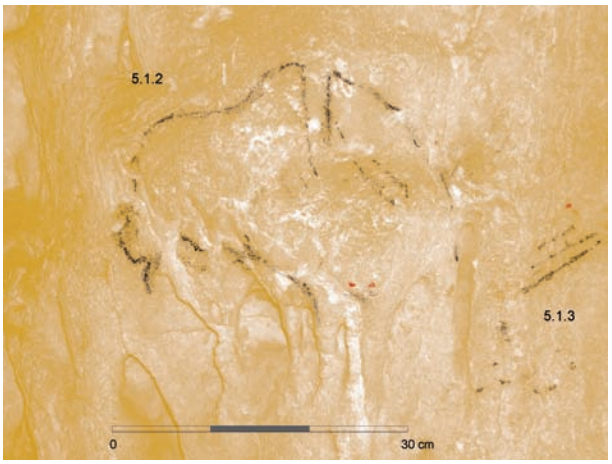


Fig. 4.95. Calco de la parte inferior de la cascada. Representación de un bisonte, trazos negros y manchas recientes de pintura roja.

4.5.2. Figuras terminales de caballo y bisonte (grupo 5.2).

Las representaciones más profundas conocidas en Santimamiñe son una figura de caballo y otra de bisonte, dibujadas en negro en dos lienzos situados a ambos lados de la galería, separados por apenas 5 m. en línea recta.

5.2.1. Es una figura de caballo orientado a la izquierda, en trazo lineal de color negro, de realización bastante sencilla. En su parte conservada, la anterior, es más similar al caballo nº 441 que al 436, de cabeza mucho más pormenorizada. Se trazó en un lienzo sensiblemente vertical, afectado por crecimientos estalagmíticos que velan ligeramente el pigmento de algunos trazos y, especialmente, por el desprendimien-

Fig.4.96. Representación de caballo nº 521. (Foto J. Latova, en CIRN, 2006).

ISSN 0214-7971

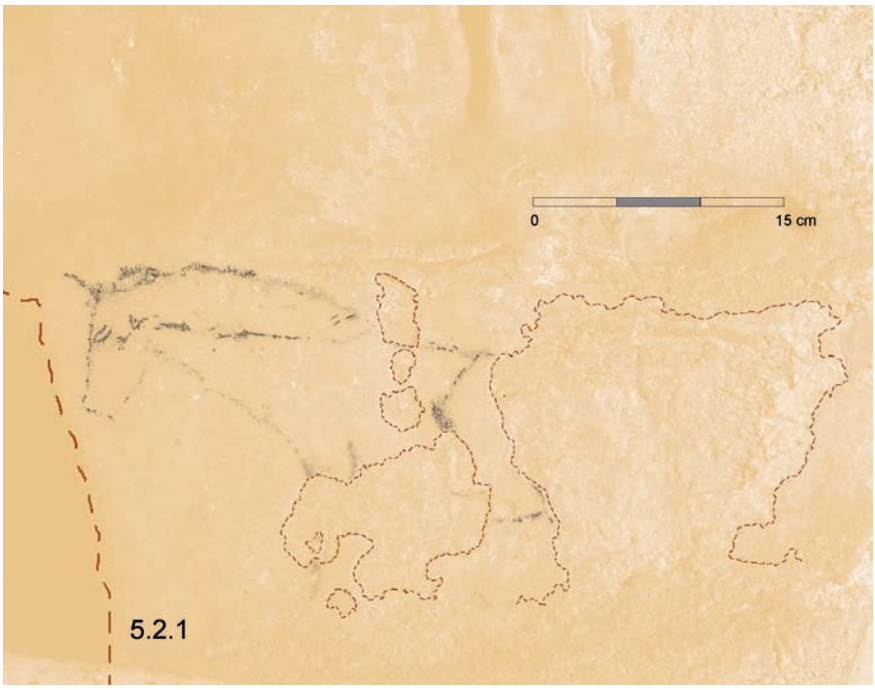


Fig. 4.97. Representación de caballo al fondo de Santimamiñe, muy disminuida por el desprendimiento de trozos de la costra calcítica soporte.

to de amplias escamas de la costra calcítica que sirvió de soporte. Destaca la inclusión de algunos detalles como una oreja, el ojo, la delimitación del área de la crinera con un trazo horizontal, un par de trazos sobre el lomo –algo retrasados respecto a la situación lógica de la mancha escapular-, una pata anterior de doble trazo en su inicio, línea ventral convexa y parte anterior de una extremidad trasera.

5.2.2 La última figura conocida de Santimamiñe es un bisonte sumamente estilizado dibujado en negro sobre un lienzo estalagmítico vertical de la pared izquierda de la Galería principal. Este lienzo no es de fácil acceso: se sitúa por encima de una cornisa colgante de superficie plana, que proporciona un lugar de trabajo exiguo y de acceso y estancia relativamente comprometidos. El bisonte sin embargo es visible desde el eje de circulación natural, más bajo, y desde distintos puntos de un área relativamente grande. Casi todas las fotografías disponibles, tomadas desde el corredor principal, achatan la representación. La construcción no es en absoluto naturalista, pues resulta exagerada la dimensión de las cuatro extremidades, que además son de proporciones muy adelgazadas. Toda la figura aparece notablemente estilizada. Al mismo tiempo, sin embargo, son abundantes los detalles morfológicos característicos de la especie.

El pigmento esta lamentablemente disperso en la zona correspondiente a la cabeza y testuz, probablemente la más detallada en origen, y al menos con barba en la parte baja y una giba anterior de trazo ampliado en anchura. Aparece remarcada, con mayor grosor, la línea cérvico-dorsal, con las incurvaciones características, y un engrosamiento del trazo tanto antes (en la testuz) como después del abombamiento anterior, esto es, en el contacto con la zona lumbar. La cola es de doble trazo en su inicio y parece mostrar restos de su finalización en bordón, con trazos independientes (como las dos colas del bisonte nº 439, o como el bisonte de similar estilo del fondo de la Galería inferior de la Garma, con el que también comparte una situación terminal). Se han indicado las cuatro extremidades, bien colocadas en dos planos diferenciados, con doble trazo en el inicio y el corvejón marcado en las traseras. Sobre todo en las anterio-

Fig. 4.98. El bisonte nº 522, fotografiado desde el punto de trabajo (foto C. González Sainz).

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

res es clara su terminación en pezuña. La línea ventral dibuja una sinuosidad muy característica, la misma que es apreciable en otros bisontes de la cueva. La zona pectoral muestra un par de trazos entrecruzados. Además de restos de una línea en el interior del cuerpo, muestra tres trazos cortos y oblicuos, dispuestos en paralelo sobre la parte inicial del vientre. Nos parece más adecuado pensar en un recurso para indicar pelaje, o para dar corporeidad al tronco (que no habría tenido continuidad), que en "signos asociados" o "signos de destrucción" propuestos antes (Gorrotxategi 2000: 339) para estos trazos.

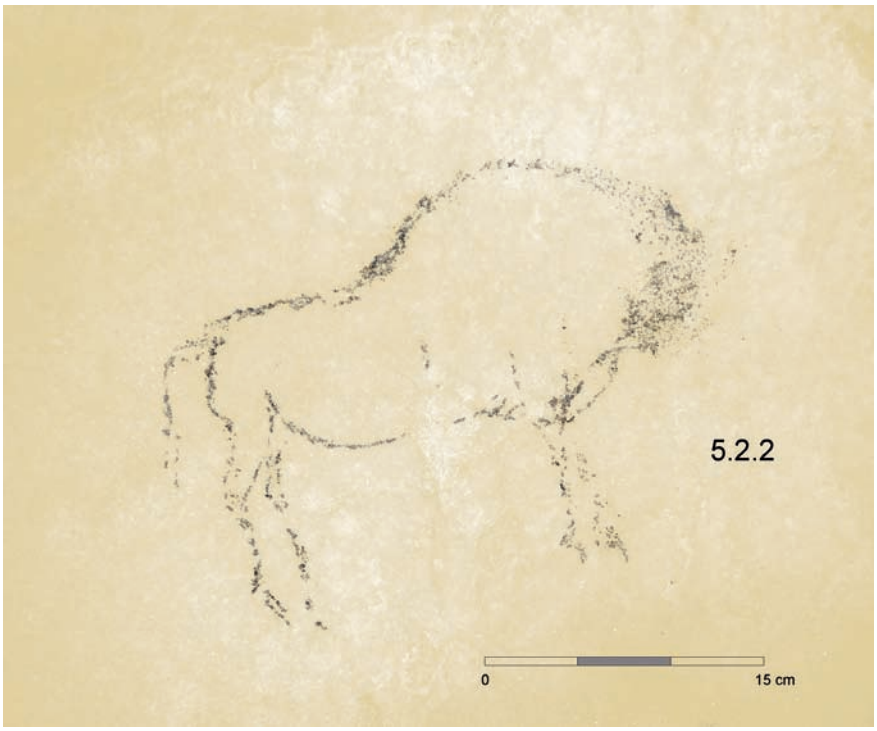


Fig. 4.99. Calco del bisonte al fondo de Santimamiñe, sumamente estilizado.

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

5. EVALUACIÓN. SANTIMAMIÑE EN EL CONTEXTO ARTÍSTICO DEL MAGDALENIENSE CANTÁBRICO Y PIRENAICO.

Santimamiñe ostenta más de un récord en el conjunto del arte rupestre de la región Cantábrica. Se trata de rasgos que condicionan la evaluación que ensayamos después y que conviene apuntar ahora:

1, es la cueva decorada con mayor extensión de las reconstrucciones estalagmíticas. Es difícil encontrar en su interior lienzos de caliza viva o con película de decalcificación. Por el contrario, casi todas las superficies son de costra estalagmítica más o menos alterada, de manera que, salvo en el vestíbulo, todas las representaciones están realizadas sobre ese tipo de soporte. Algo que es más o menos ocasional en otros conjuntos rupestres aquí afecta a la mayor parte del dispositivo interior. La amplitud de los procesos de reconstrucción en Santimamiñe se relaciona con una alta complejidad morfológica de la cueva y con una notable dificultad de tránsito por su interior durante el Paleolítico superior, o con aspectos puntuales como la frecuente disposición vertical de figuras animales en la Cámara. A su vez, la omnipresencia de las reconstrucciones estalagmíticas ha generado lavados frecuentes y pérdidas de pigmento, reducido a la mínima expresión en muchas figuras, o el recubrimiento parcial de otras. Son aspectos que, por último, inciden en la dificultad de obtener una muestra suficiente del carbón de las pinturas negras para su datación por C14-ams.

2, es la cueva con un dispositivo gráfico de tamaño medio (en torno a medio centenar de motivos parietales figurativos) de mayor homogeneidad interna en cuanto a estilo y a procedimientos técnicos de la región Cantábrica. Por homogeneidad estilística nos referimos a que la totalidad del conjunto se integra bien en una misma concepción gráfica, la de los artistas magdalenienses; pero no a que los recursos desplegados en las diferentes representaciones sean siempre los mismos, sino que, como es usual, se aprecia una importante variación en diversos aspectos (grado de acabado del contorno e interior de las figuras, los formatos, etc.) A su vez, la homogeneidad técnica sigue siendo importante a pesar de la consideración ahora de algunos motivos no figurativos pintados en rojo, y algunas variantes de grabado, que incrementan la diversidad.

3, es también, de entre los conjuntos de tamaño relevante, uno de los más profunda y lamentablemente alterados desde su descubrimiento por acción humana, solo superado, en las áreas geográficas más próximas, por los de La Peña de Candamo en Asturias y la cueva de La Llosa en Cantabria.

5.1. Notas sobre la conservación y alteración de los motivos parietales paleolíticos.

En la introducción a este trabajo justificábamos el carácter aditivo que, al compás de nuevas investigaciones, adquiere el catálogo parietal de muchas cuevas decoradas. En Santimamiñe sorprende, sin embargo, que en paralelo a la detección y estudio de nuevas figuras se fueran alterando e incluso destruyendo algunas de las descubiertas y estudiadas entre 1916 y 1925. En Santimamiñe se aúnan algunos importantes procesos naturales de degradación de los motivos rupestres y un nivel de alteración por acción humana extraordinariamente alto. Comenzamos resumiendo el efecto de esas alteraciones antrópicas, ya discutidas en cada una de las figuras del Catálogo, y a continuación, en epígrafes 3 a 5, el de los principales procesos naturales de alteración, que condicionan en parte (e inevitablemente, en este caso) el estudio posterior de las manifestaciones parietales.

5.1.1. Motivos parietales destruidos total o parcialmente por alteración humana.

Se concentran en la pared izquierda de la Antecámara (grupos 3.1 y 3.2) y sobre el pilón estalagmítico de la Cámara (grupo 4.2). Especialmente el primero de esos puntos concentra casi todas las clases de alteración antrópica apreciables sobre lienzos decorados de Santimamiñe, como inscripciones y alguna pintada, salpicaduras y limpieza de pintura plástica, áreas picadas y recubiertas de cemento en el cableado de la iluminación, retoques o añadidos a alguna figura, etc.

Entre los motivos figurativos de la Antecámara, ha desaparecido casi todo el pigmento negro del bisonte nº 326 y del caballo inmediato, nº 325. A su vez, no son ya reconocibles en la cueva los restos de pigmento de la figura nº 327, también estudiada por Aranzadi, Barandiaran y Eguren (1925: fig.V.6). Entre lo no figurativo, han sido prácticamente destruidos los trazos grabados o pintados en negro de la misma entrada a ese espacio (nº 311 y 312), o los situados entre los dos bisontes acéfalos (nº 315).

En la Cámara, el grupo de representaciones realizadas sobre el pilón estalagmítico (grupo 4.2) es con diferencia el más afectado por este tipo de factores. El pigmento negro ha desaparecido casi por completo. De los bisontes nº 421 y 422 no quedan sino mínimos

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

restos de su parte posterior, algo más claros en el segundo, dispuesto en vertical. El contorno de la grupa y extremidad posterior de este bisonte, aunque muy desvaídos, se han preservado por situarse en la parte más alta de esa formación estalagmítica. No hemos conseguido apreciar ya otros restos de color negro (nº 427) indicados en esa composición por autores anteriores.

Por último, ha desaparecido el extremo de la pata trasera del caballo del panel principal de la Cámara (nº 436). Esta pérdida de pigmento es más difícil de comprender, pues no hay desconches ni recrecimientos estalagmíticos en esa zona del soporte; ni tampoco, a diferencia de los casos anteriores, evidencia clara de alteración mecánica del lienzo, mejor preservado de las visitas por su elevación sobre el suelo. La limpieza de una pintada de iluminación situada a la derecha de esa extremidad (que, en función de las fotografías que hemos podido revisar, había sido realizada antes de 1957 y fue eliminada entre ese año y 1971) no parece que haya sido el origen de la perdida del pigmento, pues el caballo parece aún intacto en fotos realizadas y publicadas con posterioridad a esa limpieza, sean de Apellániz (1971), J.M. de Barandiaran (1976), o en las tomadas por H. Wendell en Agosto de 1969.

5.1.2. Añadido reciente de detalles en negro a figuras paleolíticas.

Como hemos discutido en el Catálogo, cuatro figuras animales de la Antecámara y Cámara de Santimamiñe (nº 321, 439, 442 y 443) muestran en la actualidad añadidos en negro que no figuran en los calcos de 1925 ni aparecen en las fotografías más antiguas controladas. En la base del panel principal de la Cámara (o grupo 4.3) se dibujó además, *ex-novo*, un rectángulo en negro que fue posteriormente borrado (figs. 4.63 y 64). La amplitud de las alteraciones de cada una de las figuras afectadas, y la época o años de alteración, han sido tratadas en el Catálogo. El control de la documentación fotográfica indica que estas falsificaciones no se hicieron al tiempo, sino al menos en tres sesiones diferentes. Para su ordenación temporal, además de la documentación publicada ha sido importante el cotejo de series de diapositivas tomadas al mismo tiempo (de J. Vertut en 1957, de I. Barandiarán en 1966 y de H. Wendel en 1969) en la época en que se van realizando esas alteraciones. Algunas otras diapositivas del archivo del MAEHV, sin autor ni fecha conocidos, recogen en la misma toma figuras adyacentes (por ejemplo del oso y la cabeza de ciervo del grupo 4.4), en las que ya está afectada una de esas figuras pero no la otra, corroborando la ordenación temporal que proponemos:

* El añadido más antiguo es el rectángulo en negro en la base del panel principal (grupo 4.3), que ya aparece fotografiado en el trabajo de Graziosi (1956) y luego es fotografiado por J. Vertut, en 1957. Aunque con reservas, este "signo" fue considerado parte del dispositivo paleolítico en los trabajos publicados entre 1965 y 1971. Posteriormente –pero antes de 1971- se trató de eliminar de la pared, quedando emborronado. En paralelo, desaparece de la bibliografía sobre Santimamiñe, aunque sin ningún tipo de evaluación crítica hasta el presente.

Las principales alteraciones, por añadido de detalles a figuras animales, se produjeron entre 1961 y 1976. El control fotográfico de las figuras de bisonte nº 439, de la cabeza de ciervo 443 y del oso 442 indica al menos dos momentos de actuación distintos:

* El bisonte nº 439 se retoca ampliamente entre 1961 y 1966, según hemos discutido en el Catálogo en función del comentario de J.M. de Barandiaran (1976: 485) y de las fotografías revisadas con fecha de realización o de publicación. Es posible que corresponda a esa misma época el añadido de un asta al ciervo nº 443, que no aparece en las fotos de 1957 y sí en las de 1969, o también en otra, sin fecha, en que el oso inmediato aún no había sido retocado.

* La alteración del oso nº 442, con el añadido de un ojo circular, es posterior a la del bisonte nº 439 a tenor de lo visto en la colección de diapositivas de I. Barandiarán Maestu, tomadas a finales de 1966 (el oso está aún intacto y, por el contrario, el bisonte nº 439 aparece ya muy alterado). También es posterior a la alteración del ciervo nº 443 según las fotos de la colección Wendel, de 1969, y de otra fotografía de autor desconocido revisada en el archivo del MAEHV. Ese ojo es ya visible en una foto publicada en 1976, y en todas las series más recientes.

La escasez de fotografías antiguas de la Antecámara impide la misma precisión para la cabeza añadida al caballo nº 321. Según hemos discutido, esa torpe cabeza ya estaba realizada en 1971, aunque no se descubre hasta 1978, momento en que pasa a formar parte, erróneamente, del dispositivo paleolítico considerado en Santimamiñe.

Los aspectos que comentamos son dolorosos y desalentadores, pero no deben ocultarse. En Santimamiñe se han repetido los añadidos a figuras paleolíticas con total impunidad. De otro lado, solo alguna de estas alteraciones (en concreto, el segundo cuerno del bisonte nº 439) había sido discutida por la investigación, pero de forma muy tibia y, finalmente, errónea. En su mayor parte han pasado desapercibidas, introduciendo algunos errores y contradicciones en la

ISSN 0214-7971

evaluación que hemos ido comentando, para cada figura implicada, en el Catálogo.

Por su parte, los procesos de alteración natural en Santimamiñe han sido tratados por investigadores anteriores con mayor detenimiento, tanto en lo que se refiere al efecto observado sobre algunas representaciones particulares (*op. cit.*, 1925 y 2000), como a su definición y explicación (Hoyos Gómez 1993), de manera que aquí solo resumiremos algunos rasgos más generales. Estos procesos tienen una incidencia más generalizada, de manera que alguno de ellos afecta, en mayor o menor grado, a todas las representaciones pintadas. Son procesos naturales en principio inevitables, aunque ciertamente algunos de ellos pueden favorecerse y acelerarse con la intervención humana. Así, el incremento de la temperatura que suponen las visitas masivas y repetidas de lugares no muy amplios como la Cámara ha podido favorecer la generación de espeleotemas de aragonito y la aceleración de los procesos de descamación de la costra calcítica soporte, como ya indicaba M. Hoyos (1993: 55). De igual forma, los procesos naturales de desconchado se han visto incrementados por la manipulación didáctica de guías eventuales de la cueva, según denuncia X. Gorrotxategi (2000:328), refiriéndose a los desconches del grupo 4.6.

La problemática de Santimamiñe está estrechamente vinculada al tipo de soporte sobre el que se pintó o grabó, que, salvo en las figuras del vestíbulo (cierva del exterior nº 101 y pinturas rojas del fondo, o grupo 1.1), es siempre de corteza estalagmítica. Esto es algo relativamente frecuente en muchas cuevas, con paneles grabados o pintados sobre recubrimientos calcíticos de la roca madre. Pero no conocemos ninguna en la región Cantábrica en que este fenómeno alcance la dimensión que tiene en Santimamiñe, donde es difícil encontrar afloramientos de la roca madre no reconstruidos (por ejemplo en la Cámara solo se aprecia en el techo, como ya apunta M. Hoyos, 1993: 51), y en donde todas las representaciones parietales del interior se realizaron sobre costras estalagmíticas, aunque de distinta antigüedad y grado de alteración.

5.1.3. Erosión y pérdida natural del pigmento.

Los procesos de envejecimiento por corrosión de la costra estalagmítica soporte, que se producen a muy largo plazo, están acompañados de procesos de lavado, dispersión y en último término de pérdida del pigmento negro, que en Santimamiñe es carbón vegetal. El colorante negro que resta en muchas de las figuras es mucho más escaso de lo que parece a cierta distancia, y, cuando examinamos la figura de cerca, aparece reducido a mínimos puntitos discontinuos en muchas de las representaciones. Estos procesos de pérdida de colorante afectan en mayor o menor grado a todos los motivos pintados, y han supuesto la desaparición parcial de representaciones que en origen eran más completas. Pero son procesos que actúan a muy largo plazo, y en absoluto deben entenderse como responsables de las diferencias en cuanto a concentración del pigmento y extensión de algunas figuras que se advierten entre los primeros estudios en la cueva y la actualidad, a las que aludíamos en el primer punto de este capítulo.

5.1.4. Alteración y ocultación de los dibujos por recrecimientos cristalinos.

Se trata de alteraciones ya observadas por los primeros investigadores, que advierten en varias figuras "un ligero paño semitransparente de estalagmita, que las cubre en todo o en parte" (*op. cit.* 1925: 31). Los procesos implicados tienen una cierta variabilidad en Santimamiñe. M. Hoyos (1993: 52) ha distinguido dos tipos: a) la formación de finas capas calcíticas, o de corteza estalagmítica, sobre las figuras pintadas, y b) la extensión de manchas blanquecinas con espeleotemas de aragonito (de tipos "moon milk" y "manchas blancas estrelladas").

Por lo general, estos procesos afectan solo en parte a algunas representaciones, aunque situadas en distintos entornos de la cueva. Los primeros son importantes en la pared derecha de la Antecámara, donde afectan a los bisontes nº 331 y 332, y ya en la Cámara, a algunas figuras del panel principal más cercanas a un punto de flujo visible en la parte alta de ese lienzo (bisontes nº 433 y, sobre todo, 434). En ocasiones la concreción es más puntual, oscilando entre mínimos puntitos de calcita (que afectan por ejemplo al pigmento de las figuras nº 114, 201 y 522, en los dos extremos de la Galería principal) hasta pegotes y cordones más densos y gruesos (como los que afectan a las figuras nº 204, 438, 439 y 471).

Por su parte, las manchas blanquecidas extendidas sobre algunos lienzos decorados suelen generar una suerte de veladura que no oculta totalmente el pigmento, sino que apaga el color negro, apreciable solo en diversos tonos de gris. Este tipo de alteración es especialmente importante en la Cámara, donde afecta a cuatro lienzos diferentes, en los que, además, suele asociarse a importantes procesos de descamación. En el Catálogo hemos examinado como afectan estas manchas a las tres figuras animales del grupo 4.1, al bisonte nº 462 y a las figuras nº 481 y 482. Son relativamente similares, por último, los recrecimientos que afectan el pigmento negro de la parte posterior del bisonte nº 432, en el panel principal.

La extensión actual de estos recrecimientos cristalinos sobre algunas figuras es la misma que en las fotografías antiguas que hemos podido revisar. Sin

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

embargo, el recubrimiento parece algo menos denso en algunas de las fotografías más antiguas, permitiendo una mejor visualización del motivo pintado en negro. Esto sucede en el caso del grupo 4.6 de la Cámara (fotografía de J. Vertut de 1957 –fig.4.83- frente a la situación actual, en fig. 4.81), y quizá también en el del bisonte nº 332 de la Antecámara (fig.4.34).

5.1.5. Desconches parciales del soporte.

La mecánica de gestación y posterior desarrollo lateral de estos saltados ha sido explicada con detalle por M. Hoyos (1993: 53-54). Nosotros hemos contabilizado hasta 12 figuras animales de Santimamiñe afectadas por desconches irregulares de la costra calcítica soporte. La amplitud de las descamaciones suele ser de pocos centímetros en los lienzos de la Cámara, donde estos procesos son más frecuentes. Sin embargo, es bastante mayor la superficie afectada en dos lienzos de la Galería principal, donde los desconches recortan la figura nº 204 y, especialmente, el caballo del fondo, nº 521 (figs. 4.11 y 4.97).

En la Cámara, los procesos de descamación son intensos en el lienzo que acoge el grupo 4.1, y en el panel principal, donde afectan en distinto grado a las figuras de su parte izquierda (bisontes nº 431, 432, 433, 435, y al caballo nº 436). De igual forma los saltados afectan y condicionan notablemente la lectura de los dos bisontes del grupo 4.6 (fig. 4.84). Otros grupos del fondo de la Cámara, sobre costra estalagmítica de aspecto más corroído, muestran desconches en nuestra opinión antiguos, o anteriores a la realización de las pinturas. De forma que en alguna figura (bisonte nº 453 y acaso el nº 471), el artista aprovecha e integra en la misma representación algunas de las discontinuidades generadas por el desconche.

Finalmente, hemos descrito también algunos pequeños desconches que afectan a dos de los motivos pintados en rojo localizados recientemente al fondo del vestíbulo (nº 111 y 112). A diferencia de los saltados de la costra calcítica frecuentes al interior de la cueva, los del vestíbulo parecen muy recientes, pues han afectado también a la capa de líquenes que se superpone a los motivos en rojo.

No hemos intentado un control exhaustivo de estas descamaciones, y de posibles modificaciones en su número y amplitud desde el descubrimiento de la cueva a la actualidad. Entre otras razones por la muy diversa calidad de las fotografías que hemos podido utilizar para cada figura o agrupación. En todo caso, en los alrededores de algunas de las figuras del panel principal más espectaculares –y por ello mejor documentadas fotográficamente- no hemos apreciado incrementos relevantes del número y amplitud de los desconches, que deben producirse a muy largo plazo.

5.2. Distribución espacial y circulación. Selección de espacios y visibilidad.

La arquitectura kárstica es muy caprichosa, especialmente en conductos tan afectados por procesos de reconstrucción litoquímica como Santimamiñe. Los artistas paleolíticos se adaptaron a esos entornos interiores muy variables, ajustando su trabajo a unas condiciones que son particulares en cada cueva y en cada zona topográfica. De manera que la investigación arqueológica, desde los primeros intentos de A. Leroi-Gourhan (1958b), ha encontrado cierta dificultad para definir unas variables topográficas, o de accesibilidad a los lienzos, excluyentes entre sí y aplicables sin excesivo ruido a distintas cuevas decoradas. En nuestro caso, intentaremos describir lo que vemos y nos parece más relevante en Santimamiñe; pero además, creemos conveniente apuntar alguna recurrencia con otros centros parietales (especialmente con aquellos que, por el estilo de las representaciones o las dataciones disponibles, parecen corresponder a la misma época), intentando, en último término, un acercamiento a los comportamientos ideales de aquellas poblaciones y a su variabilidad. Desde este punto de vista, la distribución de representaciones parietales en Santimamiñe, o su ajuste a los lienzos disponibles, no parece un caso totalmente particular sino que muestra algunas conexiones con otros sitios cantábricos y de otras regiones, que trataremos de precisar en un acercamiento rápido y, acaso inevitablemente, un tanto impresionista.

5.2.1. Circulación y distribución de los efectivos parietales.

El acondicionamiento de Santimamiñe para la visita turística, con diversas actuaciones desde mediados del siglo pasado, supuso una modificación notable del paisaje subterráneo, de la facilidad de circulación e incluso de la capacidad de alberge de algunos espacios interiores. Para hacerse una idea de cómo era la cueva es imprescindible releer las descripciones de 1918 y, sobre todo, de 1925 (*op. cit.* págs.23 a 29). A su vez, sobre el terreno, es necesario un constante ejercicio de imaginación sobre cómo eran esos espacios antes de las obras.

Santimamiñe es, en principio, una cueva muy sencilla: una única entrada, un amplio vestíbulo inmediato con un gran yacimiento de habitación magdaleniense, y una galería interior de dirección constante (de SE hacia NO) y con alguna escasa derivación lateral. No

ISSN 0214-7971

hay ni dobles entradas, ni espacios superpuestos a distinto nivel, ni corredores alternativos para acceder a un punto determinado. La sencillez, sin embargo, acaba ahí. Durante el Paleolítico superior, el tránsito por el interior y el acceso a los paneles donde se realizaron las representaciones fue muy complicado. Ello se debía a lo exiguo de la mayor parte de los corredores y espacios interiores, y especialmente, a la abundancia de fracturas y dislocaciones en ese desarrollo y a la fuerte reconstrucción estalagmítica, con frecuentes cascadas, plataformas a distinto nivel, etc. Las abundantes escaleras instaladas a mediados del siglo pasado para facilitar la visita turística, estrechas y muy pendientes, salvan un buen número de obstáculos y pasos comprometidos que los paleolíticos tuvieron que escalar y descender. En términos generales, el tránsito por el interior de Santimamiñe, más allá del vestíbulo ocupado habitualmente, fue durante la época Magdaleniense bastante más dificultoso que en la mayor parte de los grandes centros cantábricos, como por ejemplo Tito Bustillo, Altamira, Castillo, La Garma o Ekain.

Sobre la topografía de I. Latasa y K. Zuloaga, de 2006, hemos intentado reconstruir el camino usualmente seguido por los paleolíticos, calculando las distancias en horizontal (sin tener en cuenta los cambios de nivel) desde la cierva situada en la misma entrada (nº 101) a cada una de las representaciones o agrupaciones del interior. Los valores obtenidos (Tabla 2) son algo más cortos que los calculados con anterioridad. Aunque la cueva se prolonga bastante más –unos 320 m sobre un mismo eje SE-NO- la parte decorada es en realidad corta. La representación más profunda está solo a unos 125 m de la entrada, contrastando con una impresión de muy superior lejanía que se deriva de la angostura de los pasos hacia el interior, y las continuas subidas y bajadas.

Tabla 2. Santimamiñe. Distancias a la entrada			**(m.)**
Zona 1		Ca 101	0
	grupo 1.1	Pl 111, M 112	25,0
		M 113, Ls 114	30,5
Zona 2		Cp/Bs 201	42,8
		Cp 204	51,5
Zona 3 Antecámara	grupo 3.1	Lv 301, Lv 302	60,1
		Bs 313, Bs 314, Lv 315, Bs 316	60.6
	grupo 3.2	Cb 321, M 322, Ls 323, Cb 324	61,2
		Bs 326	61,7
		Cb 325	62,2
		Cp 328	62,6
		Sc/Lv 329, Ls 3210	62,7
	grupo 3.3	Bs 331	62,5
		Bs 332	63,4
Zona 4 Cámara	grupo 4.1	C/Cp 441, Cp 442, C 443	64,2
	grupo 4.2	Bs 421, Bs 422, Bs 423, Bs 424, Bs 425, Bs 426	64,5
	grupo 4.3	Bs 431, Bs 432, Bs 433, Bs 434, Bs 435, Cb 436, Bs 437	65,8
		Bs 438, Bs 439	66,9
		Bs 401	67,8
	grupo 4.4	Cb 441, Os 442, Co 443, Cp 444	66,5
	grupo 4.5	Bs 451, Bs 452, Bs 453	68,4
	grupo 4.6	Bs 461, Bs 462	68,6

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

Tabla 2. Santimamiñe. Distancias a la entrada			(m.)
Zona 4 Cámara	grupo 4.7	Bs 471, C/Ai 472	68,3
	grupo 4.8	Cp/C 481, Bd 482, Cp 483	65,4
Zona 5	grupo 5.1	C/Ai 511, Bs 512	113,2
	grupo 5.2	Cb 521	124,6
		Bs 522	122,9

El dispositivo parietal se inicia con una cabeza de cierva (nº 101) situada en la pared izquierda de la entrada al yacimiento, en un lienzo muy accesible, vertical y a poco más de 1,50 m de altura sobre los suelos del Paleolítico superior. Este grabado, que completa una forma natural a base de surcos de erosión, es la única representación de Santimamiñe realizada a la luz del día y en la actualidad está sometida a la lluvia y a los agentes atmosféricos. Al final del vestíbulo, en el extremo final del amplio yacimiento de habitación, hemos revisado algunos motivos no figurativos pintados en color rojo (grupo 1.1), realizados sobre la pared derecha a las alturas más usuales respecto a los suelos del Paleolítico superior, ya en un ambiente de práctica oscuridad.

El primer estrechamiento importante, entre el fondo del yacimiento de habitación y la primera Sala interior era ya dificultoso en origen (*op. cit.*, 1925: 24 y 27), tanto por la escasa altura de ese pasaje, como por el desnivel de casi 4 m que debía salvarse para bajar al piso de la Sala. En el lateral derecho de esta zona 2 se realizaron dos representaciones animales aisladas (nº 201 y 204) y se han apreciado también algunas pequeñas manchas de carbón, ya en un ambiente de total oscuridad. Desde el camino actual, que discurre por el centro de la sala después de salvar el descenso indicado con una escalera metálica, estas representaciones o motivos parecen alejadas y escondidas a la vista, contrastando con otras muchas figuras de la cueva, más explícitas y visibles. Es una percepción en parte errónea, ya que los paleolíticos descendían probablemente a través de los resaltes estalagmíticos que ocupan todo el lateral derecho de esa primera sala interior, vinculándose las representaciones al eje de tránsito, aquí muy dificultoso. Aun así, se trata de las representaciones más escondidas de todo el conjunto parietal, o visibles a una distancia más corta (poco más allá del punto de realización) y por menos personas al mismo tiempo.

Siguiendo sobre el eje principal de la cueva, tras esa primera gran sala son continuas las subidas y bajadas hasta los dos grupos de representaciones realizados en la zona 5 (o Sala nueva de pinturas). En la misma entrada a esta sala más profunda se realizaron un par de figuras animales asociadas en vertical sobre una cascada estalagmítica muy corroída, y algunos trazos no figurativos también en negro (grupo 5.1). Más al fondo, y tras salvar de nuevo fuertes desniveles, dos figuras de bisonte y caballo sobre resaltes elevados a uno y otro lado del camino natural que

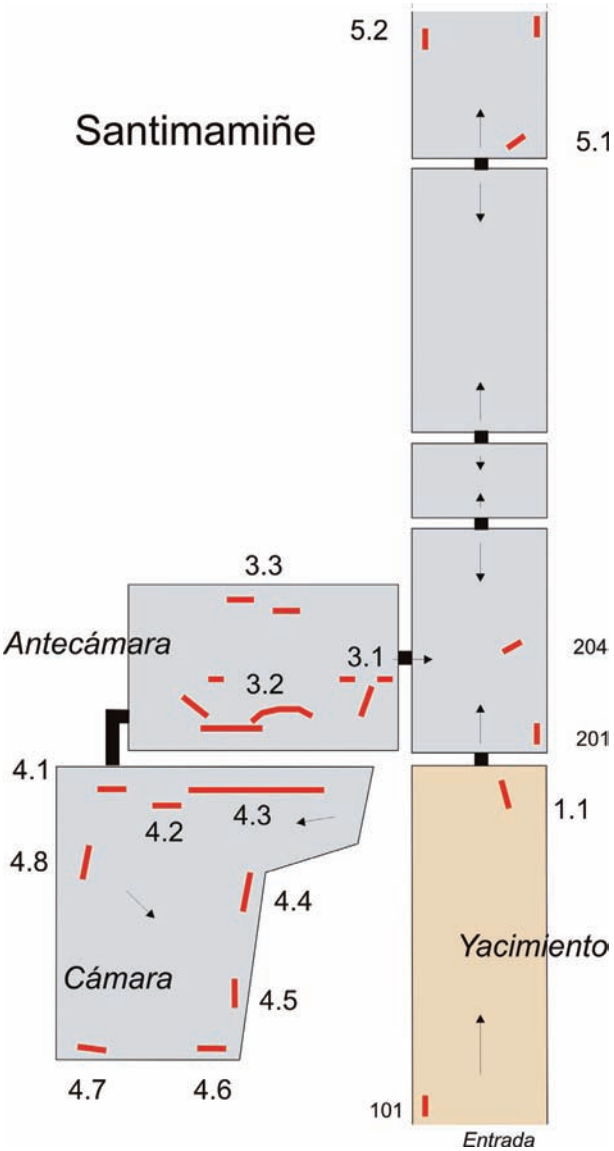


Fig.5.1. Esquema de la repartición topográfica de los grupos de representaciones y figuras aisladas de Santimamiñe.

ISSN 0214-7971

discurre por el fondo de ese espacio. Esas dos figuras se sitúan en lienzos verticales de acceso difícil, y hasta comprometido en el caso del bisonte nº 522. Ambas representaciones están separadas por apenas 5 m de distancia en línea recta, y son visibles desde los dos puntos de ejecución, y desde la parte anterior de ese espacio, más elevada, pero no desde el fondo por donde discurre el eje de circulación hacia la parte más profunda de la cueva. Es discutible su consideración como figuras aisladas e independientes, o bien la existencia de algún tipo de vinculación entre ambas y la pertinencia de su consideración conjunta. La inexistencia de otras representaciones en las proximidades y su posición simétrica sobre la galería abogan por la segunda opción. La más profunda, el caballo nº 522 se sitúa apenas a 125 m de la cierva de la entrada, medido en horizontal.

Por su parte, el acceso a la Antecámara y a la Cámara inmediata, y su mismo tránsito y estancia, fueron también complicados. La entrada a esta derivación lateral está elevada unos 3 m sobre el piso de la galería principal, que era necesario escalar a través de unos resaltes estalagmíticos muy inclinados. A su vez, el tránsito era difícil por las irregularidades del piso, con pozos y plataformas estalagmíticas a distinto nivel que obligaban a continuas subidas y bajadas y limitaban la capacidad de alberge de ese espacio. Es muy posible que algunos de los recrecimientos y columnas estalagmíticas que impedían en 1916 la entrada a la Antecámara (y que fueron eliminándose paulatinamente en esos años) fuesen de cronología holocena. De manera que las condiciones de tránsito durante el Paleolítico superior pudieron ser algo menos severas que las enfrentadas por los primeros visitantes actuales. En todo caso la diferencia debió ser pequeña: la estructura general de esos espacios, con pisos a distinto nivel y notables reconstrucciones calcíticas (todas las pinturas de la Antecámara y de la Cámara se realizaron sobre soporte estalagmítico) debieron ser en el Magdaleniense, en lo esencial, similares a las encontradas al principio del XX.

La Antecámara es un corredor elevado que conforma un espacio irregular de unos 4 m de largo y unos 2,5 de anchura útil, de piso original muy irregular. Las representaciones se concentran sobre los lienzos del lado izquierdo, y mas puntualmente, en el techo y sobre el lateral derecho. Algunos vacíos entre las figuras permiten diferenciar hasta tres agrupaciones, aunque el grado de dispersión de las representaciones es mayor que en la Cámara, con grupos de representaciones más discontinuos y acotados. La Cámara, finalmente, es un espacio terminal, accesible desde el fondo de la Antecámara, de apenas 5 por 3,5 m útiles. Como en la Antecámara, la capacidad de alberge y el movimiento dentro de ese espacio están muy modificados respecto al Paleolítico superior (allanamiento y relleno con grava de la depresión central, de hasta 50 o 60 cm. en su parte más profunda). Pero ello no modifica sustancialmente los rasgos esenciales de la disposición de la decoración. Los grupos de representaciones se dispusieron en derredor de ese espacio central, con agrupaciones muy claras y separadas de figuras, bien visibles todas o casi todas ellas al mismo tiempo, desde distintos lugares de la Cámara. Entre esos grupos destaca por su mayor visibilidad, formato y longitud, espectacularidad y carácter escenográfico, la composición situada a la izquierda de la entrada, sobre amplias lechadas estalagmíticas lisas y despejadas (grupo 4.3). Las posiciones de trabajo en la Cámara fueron, sin embargo, variables. Encontramos desde composiciones realizadas sentado o de rodillas en el suelo (caso de las pinturas y grabados del pilón estalagmítico o grupo 4.2), a otras -la mayor parte- realizadas de pie sobre el suelo, y a las alturas más cómodas para el trabajo (grupos 4.1 y 4.4 a 4.8), hasta finalmente otras que debieron exigir escalar por las lechadas estalagmíticas e incluso, con toda probabilidad, algún medio de elevación o de sujeción (caso de algunas figuras del panel principal y de un bisonte prácticamente aislado situado más alto y a la derecha, nº 401).

En definitiva, la distribución de la actividad gráfica parietal es muy irregular y asimétrica en el interior de Santimamiñe. Como se ha repetido desde inicios de su investigación, casi todas las representaciones se concentran en un corredor lateral, con dos espacios consecutivos, la Antecámara y, ya sin salida, la Cámara, situadas entre unos 60 m (inicio de la Antecámara) y unos 68,5 m (grupos más profundos de la Cámara: 4.5, 4.6 y 4.7) de la entrada a la cueva. Antes de esa concentración apenas hay otra representación animal en el vestíbulo de entrada, en una situación totalmente exterior, algunos motivos en rojo al final del vestíbulo, y un par de figuras animales separadas entre sí (están a 42,8 y a 51,5 m de la entrada) y alguna mancha de color negro, en el primer tramo de la galería principal. Completa el dispositivo un corto número de figuras en zonas profundas de esa galería principal, muy separadas de las anteriores.

Salvo la cierva inicial y los motivos en rojo del final del vestíbulo, el acceso a los espacios interiores y a los lienzos decorados fue complicado. Las condiciones de trabajo y visibilidad de los motivos son más variables, según zonas y lienzos. El grado de agrupación o dispersión de los motivos parietales es también diferente. En las zonas 1 y 2 se trata de figuras sueltas o aisladas (además de escasas); al fondo de la cueva o zona 5 encontramos un par de figuras claramente asociadas a un mismo accidente topográfico (grupo 5.1), y otras dos figuras con un grado de asociación más laxa. Por el contrario, las figuras de la Antecámara y sobre todo de la Cámara están organizadas en grupos más claros, con lienzos vacíos entre ellos (normalmente de superficies más irregulares), y son excepcionales las figuras en que es discutible su consideración de aisladas o integrada en un grupo concreto (caso del bisonte nº 401).

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

5.2.2. La visibilidad y la distribución de la carga gráfica.

La distribución de las representaciones parietales por el interior de Santimamiñe es, como hemos indicado, discontinua y muy asimétrica. Tales rasgos se acentúan al considerar la visibilidad de las representaciones y la distribución de la carga gráfica. Para comparar las distintas figuras y agrupaciones parietales en esos términos de visibilidad y resalte gráfico hemos empleado las "áreas de influencia" definidas por Alcolea y Balbín (2006: 37 y 263) y aplicadas a su estudio del conjunto rupestre de Siega Verde. Se trata de un procedimiento muy simple que parte de inscribir cada figura en un rectángulo mínimo, paralelo al suelo, y que permite comparar la totalidad de representaciones independientemente del grado de acabado de cada figura, o del tema animal de que se trate[6]. En la figura 5.27 se expresan la longitud y anchura de cada uno de esos 51 rectángulos, diferenciados según temas animales. La suma de las áreas de las representaciones implicadas en cada agrupación permite comparar el impacto grafico de estas y la distribución muy variable por la cavidad de esa carga gráfica, que es nuestro objetivo ahora, o bien el formato e impacto gráfico de los diferentes temas animales, que abordamos más adelante (capítulo 5.5.4).

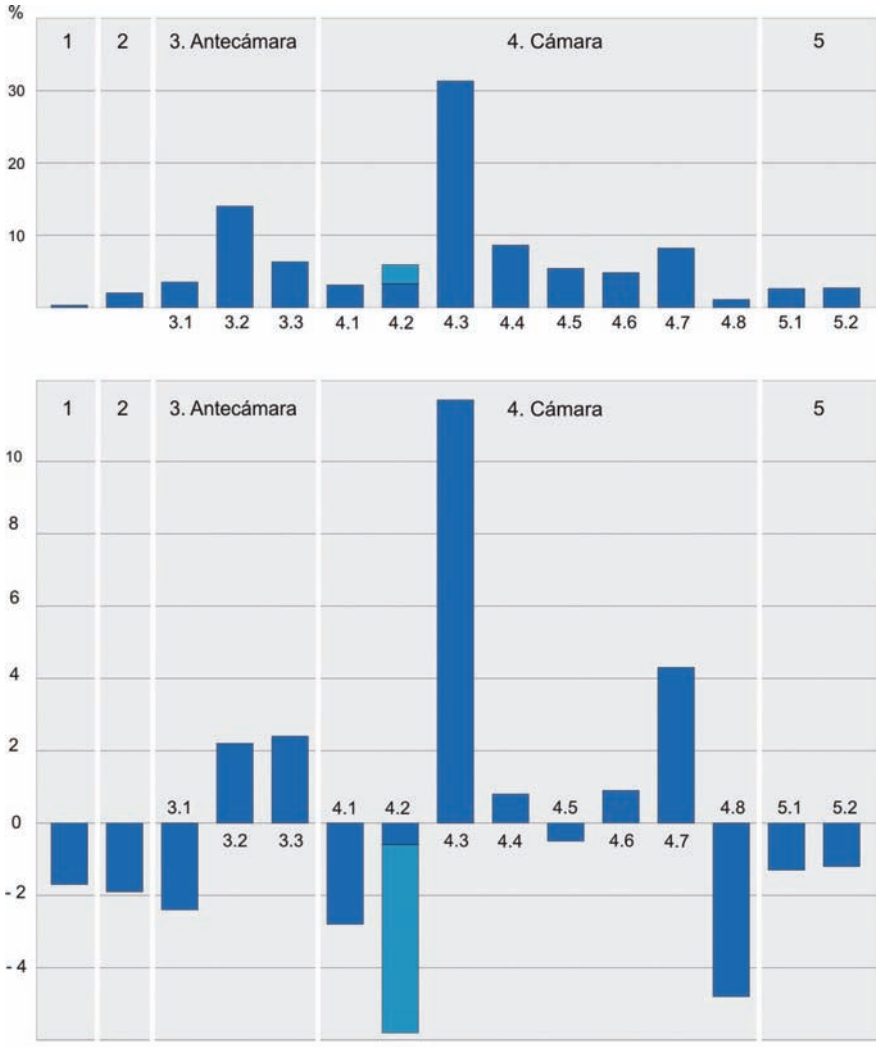


Fig.5.2. Distribución de la carga gráfica en Santimamiñe. Arriba: a partir de la suma de las áreas de influencia de las figuras de cada grupo. Abajo: diferencia entre el porcentaje de las áreas y el del número de figuras de cada agrupación.

En la figura 5.2, arriba, se expresa porcentualmente la suma de las áreas de las figuras animales de cada agrupación, desde la entrada (Zona 1), al final de la parte decorada (grupo 5.2). Esa distribución viene a expresar las diferencias a lo largo de la cueva en el impacto gráfico de esas distintas agrupaciones parietales. Se destacan como era de esperar los espacios laterales (zonas 3 y 4), y dentro de ellos, algunas agrupaciones concretas, muy especialmente el panel principal de la Cámara (grupo 43), o el situado en el centro de la Antecámara (3.2, afrontado al 3.3).

Esa primera distribución está muy condicionada por el número de figuras presente en cada grupo, pero no es un mero reflejo de las diferencias en el número de representaciones, en la medida en que el formato medio es también variable en las distintas zonas o agrupaciones. En la parte inferior del gráfico 5.2 se expresa, para cada grupo, la diferencia entre el porcentaje de las áreas y el del número de figuras animales implicadas. De manera que viene a expresar las diferencias relativas en el formato de las representaciones y en el impacto o resalte gráfico de los distintos grupos de Santimamiñe. Respecto a la media del yacimiento (expresada en la línea del 0), todos los valores positivos se concentran en la Antecámara y en la Cámara, destacando con mucho la composición del grupo 4.3, que cuenta con algunas de las figuras mayores de

6 En nuestra aplicación a Santimamiñe no hemos considerado necesario utilizar rectángulos secundarios para las cornamentas y astas, sino un único rectángulo por figura, y hemos restringido la comparación a las representaciones animales. En el caso de figuras perdidas, que no es posible medir en la actualidad (Cb.441, Bs.325, Cb.327, Bs.422), hemos empleado los calcos con escala de 1925. Finalmente, en esta parte del análisis hemos considerado la figura de bisonte nº 401, de situación ambigua, como parte de la composición principal (grupo 4.3), a fin de simplificar la gráfica.

ISSN 0214-7971

Santimamiñe y acapara la atención de cualquier visitante que penetra en ese espacio. A notable distancia, se destaca también el grupo 4.7 (a causa del amplio tamaño del bisonte nº 471, dispuesto en vertical), y en la Antecámara, los grupos 3.2 y 3.3, ocupando los dos laterales en el centro de ese espacio. Otros grupos de la Cámara están muy cerca de la media (la primera serie de bisontes realizada en el pilón estalagmítico 4.2 y los grupos 4.4, 4.5 y 4.6), en tanto que presentan valores claramente inferiores a la media los grupos dibujados a la entrada de cada uno de esos dos espacios laterales consecutivos (grupo 3.1 en la Antecámara, y 4.1, 4.8 –que está inmediato a la entrada de la Cámara, pero sobre la pared derecha- e incluso el grupo de bisontes grabados de la segunda serie del pilón estalagmítico 4.2). Están igualmente por debajo de la media las figuras, en ocasiones aisladas, dibujadas en las zonas anteriores o en el fondo de la cueva.

Al menos en apariencia, los valores apuntados para Santimamiñe sugieren un cierto ritmo en la distribución de la carga gráfica, que se va incrementando desde la entrada hasta alcanzar un máximo en el panel principal de la Cámara. Secundariamente, en cada uno de los dos espacios decorados principales (zonas 3 y 4) tiende a repetirse un esquema similar, con grupos de menor resalte gráfico en su inicio y otros más impactantes en su parte central. Tal ritmo puede ser perfectamente fortuito, aunque ciertamente es en Santimamiñe y en otros yacimientos unitarios o realizados en un lapso corto, y no demasiado grandes en cuanto a número de representaciones, en donde cabe esperar distribuciones ordenadas de éste u otro tipo. Se trata de un aspecto a contrastar con lo que sucede en sitios cercanos cronológicamente y *grosso modo* unitarios (como Covaciella, Urdiales, Ekain o Altxerri).

5.2.3. La selección de espacios decorados.

Santimamiñe es, tradicionalmente, un buen ejemplo de la neta separación espacial y funcional entre las áreas decoradas (oscuras y profundas, vinculadas a la actividad ritual y religiosa en la concepción tradicional) y las de actividad y estancia habitual, en la penumbra del vestíbulo inmediato a la entrada a la cueva. Tal separación existe y es relevante en Santimamiñe (aunque más en lo funcional que en lo espacial), y se ajusta a un modelo tradicional que, sin embargo, desde hace años no es aplicable a la generalidad de los conjuntos rupestres paleolíticos. Las variantes documentadas (arte al aire libre, sobre el mismo yacimiento de habitación a la luz del día o en semipenumbra, asociado a áreas de actividad interiores alejadas del yacimiento principal, etc.) son demasiado numerosas (Bueno, Balbín y Alcolea, 2003). Más bien, el modelo de Santimamiñe se sitúa cerca de uno de los extremos del abanico que expresa la amplia variabilidad en cuanto a distribución topográfica y dispersión de la actividad gráfica paleolítica. Aun así, Santimamiñe y parte de los centros rupestres magdalenienses en cueva, muestran algunas tendencias comunes en cuanto a organización topográfica de la decoración, que trataremos de acotar ahora.

5.2.3.1. La relativa proximidad al yacimiento de habitación. La separación espacial entre el yacimiento y las zonas decoradas no es acaso tan drástica. Tal como argumentaremos para Santimamiñe, u otros yacimientos cantábricos, tienden a estrecharse las vinculaciones espaciales entre el depósito arqueológico y el conjunto rupestre, especialmente en época Magdaleniense.

En Santimamiñe, la misma existencia de, al menos, un grabado figurativo en las paredes de entrada al sitio (nº 101), sobre el inicio del mismo depósito de habitación, revela que esa división espacial no es taxativa. La cronología de esa cabeza de cierva, que venía ya sugerida por los surcos y discontinuidades de la roca soporte, es probablemente similar o la misma que la de las figuras pintadas o grabadas en el interior. Incluso el procedimiento técnico seguido para definir esa cabeza de cierva encuentra cierto refrendo en las figuras de caballo grabadas en la Antecámara (nº 324 y 325), que también aprovechan ampliamente las formas ofrecidas por surcos naturales y grietas del soporte.

De otro lado, las excavaciones recientes al fondo del amplio vestíbulo de Santimamiñe (López Quintana y Guenaga, 2006-2007) revelan que el papel de esa área final no se corresponde con la imagen generada a partir de los escritos de JM de Barandiaran, que más bien alude a una situación de marginalidad con escasa densidad de restos de actividad. Por el contrario, las excavaciones de los testigos situados al fondo del vestíbulo, ya muy cerca del estrecho paso a la primera sala interior decorada, revelan la existencia de varios niveles con industrias magdalenienses (datados entre unos 14.700 y 12.000 BP), con más de un piso de habitación y muy alta densidad de restos, al menos en capas Csn y Slnc. La localización reciente de algunos motivos abstractos pintados en rojo al fondo del vestíbulo (grupo 1.1), sobre una de las paredes que delimitan el yacimiento de habitación, confirma la ausencia de ruptura espacial entre yacimiento de habitación y dispositivo rupestre.

Pero además, no parece excesiva la distancia entre las áreas de actividad y estancia habitual en Santimamiñe y las áreas decoradas del interior, en realidad muy cercanas, como ya sugería X. Gorrotxategi (2000: 343) al matizar la definición de Santimamiñe como santuario "profundo" de A. Leroi-Gourhan, en pro de su consideración como "santuario interior". La separación entre esos dos ámbitos -yacimiento y las áreas más decoradas de la Antecámara y Cámara- radica más en la dificultad del tránsito que en la distancia.

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

Por su parte, la separación funcional entre el área de estancia habitual y el interior de la cueva es ciertamente muy nítida en Santimamiñe. No se han descrito en el interior restos de industrias o fauna, ni áreas de actividad, y consideramos improbable que hayan quedado estratificadas en las zonas interiores con más representaciones. Aparte de las pinturas y grabados tan solo se han indicado restos vinculados a su realización (en el suelo de la Cámara al parecer eran abundantes los carbones), y al tránsito por el interior. Esta ausencia de restos de actividad, el tamaño no demasiado grande del conjunto rupestre, o el escaso tiempo necesario para la realización de los motivos, sugieren una frecuentación más bien esporádica de esos ámbitos interiores.

El esquema de repartición que estamos viendo en Santimamiñe, con representaciones más frecuentes en salas laterales terminales, accesibles desde el eje principal de circulación, y relativamente cercanas a las áreas de estancia habitual, no es ajeno a otros centros cantábricos, aunque las peculiaridades de cada uno (en lo referido a la arquitectura kárstica, amplitud y profundidad temporal de las ocupaciones humanas, etc.) desdibujen esa similitud. En principio, uno de los conjuntos rupestres más diferentes a Santimamiñe, en muchos aspectos, es el de la Galería inferior de La Garma. Sin embargo, con las salvedades vinculadas al diferente tamaño, profundidad temporal y complejidad decorativa de ambos sitios, y a las peculiaridades de esos contextos kársticos, la repartición de efectivos parietales tiene algunos puntos en común. Las representaciones parietales de estilo magdaleniense aparecen en La Garma sobre las paredes del gran yacimiento de habitación, superpuestas a otras más antiguas, y sobre todo, en espacios recogidos y pequeños, elevados en ocasiones sobre el piso del vestíbulo y de acceso algo más complicado, pero inmediatos a ese gran yacimiento de habitación (González Sainz, 2003). Se trata del corredor 1d, salas elevadas 1e y 1g y, especialmente, la sala 1f, un pequeño espacio lateral segregado al fondo del gran yacimiento de habitación sobre el que volveremos más adelante. El papel de estos espacios laterales de La Garma en que se concentran las representaciones parietales magdalenienses parece similar al de la Antecámara y Cámara de Santimamiñe.

En La Garma, además, hay algunas concentraciones parietales de estilo magdaleniense situadas más al interior, coincidiendo con áreas de actividad (zonas III y IV), o unas pocas representaciones en zonas mucho más profundas, con figuras sueltas o en concentraciones muy pequeñas (bisonte de la zona IX, terminal), como las de la zona 5 de Santimamiñe.

De manera similar a La Garma, en El Castillo y en La Pasiega oriental (galerías B, A y zona D oriental) y occidental (galería C y zona D centro-occidental), el registro parietal atribuible por su estilo al periodo Magdaleniense es más abundante en las zonas más cercanas al yacimiento de entrada, o al menos, está más concentrado en esos ámbitos iniciales del interior oscuro que los subconjuntos parietales de estilo más antiguo, que aparecen distribuidos más homogéneamente por toda la cueva, y, en términos relativos, ofrecen una presencia más importante en las partes más profundas.

5.2.3.2. El papel de las salas laterales. Lo expresado en Santimamiñe es un conjunto rupestre interior que al margen de unas pocas figuras o motivos iniciales (zonas 1 y 2) y de fondo (zona 5), busca y concentra lo esencial del trabajo gráfico en lugares segregados de los ejes de circulación principales. Las zonas 3 y 4 acogen de hecho 44 de las 51 representaciones animales de Santimamiñe. Se trata de lugares recogidos, aprehensibles y controlables con una iluminación como la disponible por los paleolíticos -intensa pero de radio muy corto- y capaces, finalmente, para albergar pequeños grupos de personas. Los espacios acotados similares a los de las zonas 3 y 4 de Santimamiñe no son raros, aunque en cada cueva encontremos particularidades en lo referido al tamaño y capacidad de alberge, o a su situación más o menos alejada de la entrada.

Entre los yacimientos del Pirineo cercanos técnica, estilística y cronológicamente a Santimamiñe, tanto Niaux como Trois Frères muestran un dispositivo muy discontinuo, con una clara elección del fondo de una galería lateral como "santuario" mayor (Vialou 1986: 330). La mayor proporción en estos espacios privilegiados de lo figurativo frente a lo no figurativo, que para la Cámara de Santimamiñe comentábamos más arriba, o la misma temática desplegada, reafirman ese paralelismo, especialmente con Niaux.

Este esquema de organización, perceptible con cierta facilidad en conjuntos poco más o menos sincrónicos internamente como Santimamiñe y Niaux, es más difícil de percibir en otros centros parietales más complejos de la región Cantábrica, en los que se acumulan representaciones de épocas diferentes. Pero si evaluamos las representaciones de similar estilo y técnica, en ocasiones datadas por radiocarbono en el Magdaleniense reciente, parece que hay algo similar en la sala If de la galería inferior de la Garma, un pequeño espacio particular adyacente al extremo final del yacimiento, donde se concentran los bisontes, caballos y, en posición laterales y aparentemente secundarias, cabras, pintadas en negro con estilo muy similar a las de Santimamiñe, con el añadido de grabados de animales diversos, entre otros, de ciervas de estriado en barbilla y pecho. Cabría asociar a esta búsqueda de lugares laterales más recogidos, la sala de los polícromos de Altamira o el conjunto X de Tito Bustillo, en ambos casos cercanos a la entrada y al yacimiento de habitación y que concentran las agrupaciones parietales más importantes de esas cuevas. No son raros otros espacios laterales y angostos, con alta concentración de figuras unitarias estilísticamente,

pero más separados de las entradas, como el corredor B7 y la inmediata sala B8 de La Pasiega, la Galería de los caballos de Tito Bustillo, etc.

La situación de las salas laterales disponibles, seleccionadas frecuentemente para concentrar buena parte de la actividad parietal, puede ser más o menos cercana a la entrada, y más o menos recóndita e insospechada desde los ejes de circulación principales, como sucede en Santimamiñe. Pero en su interior las representaciones suelen ser fácilmente visibles, por su mayor tamaño en muchos casos y por no estar en absoluto ocultas.

La búsqueda de salas laterales acotadas donde concentrar buena parte del dispositivo gráfico no agota, sin embargo, la variabilidad observada. Es frecuente también que la mayor concentración de figuras de estilo magdaleniense se produzca sobre lienzos más extensos de los corredores principales, o de grandes espacios interiores. Lo primero sucede tanto en cuevas complejas cronológicamente (caso de la agrupación de bisontes, caballos, cabras y una cierva de los sectores C7 y C8 de La Pasiega, o en varios puntos del interior de El Castillo, sobre los muros de espacios amplios sobre el mismo corredor de tránsito), como en otras cuevas con conjuntos parietales más acotados temporalmente. Entre otros casos, los paneles principales de las cuevas de Covaciella y de Urdiales, ampliamente dominados por las representaciones de bisontes, con un tratamiento técnico y estilístico muy próximo al de Santimamiñe.

Finalmente es frecuente en la región Cantábrica el uso de espacios normalmente no muy alejados de las áreas de habitación y estancia más intensa, cuyos muros prolongan durante el Magdaleniense una fuerte concentración de la actividad gráfica, con espectaculares composiciones en parte o del todo superpuestas a las antiguas (Gran Panel de Llonín, e incluso, de nuevo el sector X de Tito Bustillo, o la Sala I de Altamira). Esto mismo se produce más al interior de la cueva en el caso del Muro de los grabados de Peña Candamo, que es el soporte más amplio, liso y despejado de toda esa sala, y aún de la cueva, muy reconstruida.

Desde un punto de vista temporal, la selección de salas laterales que muestra Santimamiñe no es nueva. En los tiempos premagdalenienses se han utilizado frecuentemente ese mismo tipo de espacios laterales, que acogen conjuntos de representaciones normalmente más homogéneos que en los corredores principales. La diferencia entre esas dos grandes épocas del Paleolítico superior reside en la temática desplegada, más centrada en signos abstractos y con una proporción menor de figuras animales, en las fases premagdalenienses. En el Magdaleniense reciente son mucho más raros los conjuntos de signos, y dominan ampliamente las representaciones animales. Un caso muy expresivo de esa tendencia de cambio en la temática dominante de esos espacios laterales lo encontramos en el Camarín de los "Tectiformes" de Castillo, que además de una amplia composición de cuadriláteros y series de puntos en rojo, acoge un pequeño conjunto de animales de estilo magdaleniense pintados en negro y grabados, esencialmente bisontes y un rebeco. En todo caso se trata tan solo de una tendencia de cambio, que como es habitual en el arte paleolítico, siempre encuentra excepciones (así la Sala de las ciervas de Arenaza, en lo referido al arte arcaico, frente a la Sala de los signos de La Cullalvera (sector II, con series de puntos, bastones y claviformes tardíos de cronología magdaleniense).

En definitiva, no parece que las diferencias en la arquitectura interior entre unas cuevas y otras agote la aun más amplia variabilidad en cuanto a distribución de las representaciones. No creemos que haya existido un modelo estereotipado, único, en cuanto a construcción de un conjunto decorado. Pero sí parece haber, al menos durante la época Magdaleniense, algunas tendencias de organización recurrentes, de las que Santimamiñe es buena muestra: la relativa proximidad de las principales zonas decoradas al yacimiento de habitación, y al tiempo, la frecuente selección de ámbitos acotados, particularizados por una situación lateral y sin salida.

5.3. Los temas representados en Santimamiñe. Implicaciones cronológicas.

Las representaciones figurativas que hemos considerado en Santimamiñe, todas ellas de animales, son en total 51. A ellas se suman algunos de los motivos parietales no figurativos más simples, como líneas sueltas, series de trazos y manchas de color o una línea de puntos, con 18 unidades gráficas contabilizadas. La proporción de lo no figurativo es por tanto moderada, e inferior a lo usual en la región Cantábrica durante casi todo el Paleolítico superior, destacando la práctica ausencia de signos abstractos de cierta complejidad formal.

5.3.1. Las representaciones animales.

Buena parte de las figuras animales son de identificación sencilla, como cabía esperar de la sabia selección de rasgos anatómicos recogida en esos dibujos (salvo excepción), y de su expresividad. Además, en su mayor parte, estas figuras están suficientemente conservadas, o lo estaban en el momento del descubrimiento y años posteriores, permitiendo su identificación temática (caso de algunas representaciones hoy prácticamente destruidas pero en origen

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

identificables: el caballo nº 325, el bisonte nº 326 o los bisontes pintados del pilón estalagmítico, nº 421 y 422). En Santimamiñe, por tanto, los problemas de identificación o de definición temática afectan a una proporción pequeña de las figuras animales. Aun así, la distribución está sujeta a varios problemas y decisiones, que hemos separado en tres frentes:

a) En algunas figuras netamente mal conservadas, cabe suponer que en origen se explicitaron rasgos suficientes para una identificación precisa. Son las figuras nº 201, 327, 411 y 412, dispersas en distintos entornos decorados. En el primer caso se trata probablemente de una figura de cabra, aunque hemos dejado abierta la posibilidad de que fuese un bisonte, dado que repite algunas anomalías morfológicas que afectan a una representación clara de ese animal situada al fondo de la cueva (el bisonte nº 522). La segunda la conocemos tan solo a través del calco publicado en 1925, que refiere la parte posterior de un cuadrúpedo orientado a la izquierda, pintado en negro y muy mal conservado ya entonces. No hemos conseguido localizar en la cueva ningún resto de pigmento de esta figura (ni tampoco una fotografía en los catálogos consultados) que anotamos como cuadrúpedo indeterminado. Las dos últimas figuras están situadas en la parte alta del primer lienzo de la Cámara, muy alteradas por recrecimientos calcíticos y desconches, de manera que es difícil precisar la especie animal. Los anotamos como dos cuadrúpedos probablemente afrontados, el de la derecha (nº 412) acaso una cabra según hemos discutido en el Catálogo.

b) En segundo lugar, hay unas pocas figuras en las que no se explicitaron en origen suficientes rasgos para una identificación precisa, pudiendo haber intervenido también, pero muy secundariamente, los problemas de conservación. Consideramos aquí tres figuras de la Cámara: un cuadrúpedo indeterminado situado en la parte baja del primer grupo (nº 413) y dos figuras del panel situado en la pared derecha. Se trata de un cuadrúpedo dispuesto en vertical (nº 481) que, por sus proporciones, sugiere una figura de caprino, y una figura yuxtapuesta de bovino, en la que no parece haberse precisado suficientemente si se trataba de un bisonte o de un uro (nº 482). El tercer caso es el de la línea convexa situada en la parte izquierda del panel principal (nº 431), en yuxtaposición estrecha con un bisonte completo (nº 432). La forma y el contexto iconográfico permiten suponer, en este caso, que se trata de un esbozo de bisonte.

c) Finalmente, llaman poderosamente la atención en Santimamiñe un par de figuras que, aunque suficientemente conservadas, muestran rasgos anatómicos poco convencionales y son de definición faunística comprometida: las nº 472 y 511. Estas dos figuras son entre sí muy diferentes, pero ambas coinciden en asociarse a sendos bisontes (nº 471 y 512, respectivamente), que, a su vez, son también bastante extraños, apenas sugeridos por unos cuantos trazos y con algunos rasgos morfológicos inusuales. De otro lado, los dos casos se organizan en composiciones muy sencillas dispuestas en vertical, sea en el fondo de la Cámara (grupo 4.7), o en una cascada estalagmítica situada al final de la cueva (grupo 5.1). Son dos agrupaciones extrañas, resultantes de un planteamiento gráfico, o de un grado de maestría en la representación animal, diferente al resto de las presentes en Santimamiñe. A pesar de ello, los dos bisontes son perfectamente identificables como tales. Asumiendo la contemporaneidad de las dos figuras que componen cada agrupación, el hecho de que los bisontes sean identificables justifica una mínima discusión sobre los dos animales asociados a ellos, y cuya identificación es más problemática.

El primero de ellos (nº 472) se ha definido con frecuencia como cabra, especialmente por la presencia de un par de cuernos finos que, aunque no demasiado largos, permiten desechar que se trate de orejas. Aunque tal lectura no es descartable, los caracteres expresados no son especialmente indicativos de esa especie, a diferencia de otras representaciones de cabras de la cueva, de identificación muy sencilla (especialmente las nº 204, 444 y 483). Cabe recordar, de otro lado, que las poblaciones magdalenienses disponían de un amplio repertorio iconográfico para ese animal, incluyendo variantes con grados de esquematización diversos, muy convencionales y que nos permiten una identificación faunística rápida. Antes bien, la representación que nos interesa ahora es muy particular, en cuanto que aparentemente no se trató de precisar formas naturales demasiado definitorias (como sugieren la cara convexa, el vientre cóncavo, etc.). Si, por el contrario, algunos de los rasgos morfológicos representados tienen que ver con la realidad y con una especie animal concreta, y no con una mera ensoñación faunística indefinida (como parece indicar el que el bisonte inmediato, aunque extraño, sea identificable), al menos creemos que no puede dejarse de lado la posibilidad de que se trate de una representación de antílope saiga, dadas la forma convexa de la cara y la presencia de unos cuernos cortos y finos. Se trata de un animal prácticamente desconocido en la región Cantábrica, pero que era frecuente a no mucha distancia de Santimamiñe, en las llanuras del SO francés durante el Dryas, y especialmente en una cronología entre 15.000 y 13.300 BP según F. Delpech (1992). Lamentablemente, dadas las implicaciones cronológicas, es una lectura que solo podemos plantear como posibilidad, y que va a quedar totalmente abierta.

El segundo animal, en la Galería del fondo (nº 511), es también muy extraño. Como se ha indicado tradicionalmente, la cabeza pintada se asocia a unas formas naturales en las que cabe inferir un cuerpo voluminoso, con las cuatro extremidades e incluso una cola según proponíamos en el calco (figs. 4.91 a 4.93). La cabeza pintada destaca por su notable longitud y apuntamiento, y aparece coronada por dos largos

ISSN 0214-7971

apéndices. La disposición de estos (que parecen cruzados en su base y luego divergen en V) o su forma en huso alargado (son algo más anchos en la parte media, y apuntados en el extremo distal y en el arranque) participan más de lo esperable en unas orejas que en unos cuernos. Por eso nos parece que no es descartable la posibilidad de que se trate de una representación de liebre o de conejo. Los lagomorfos son raros en la gráfica paleolítica y por tanto poco convencionales, o de rasgos escasamente definidos, a excepción de las orejas (así en los ejemplares de Altxerri, Le Gabillou, El Castillo…). Las formas naturales asumidas en la representación, que sugieren el tronco y extremidades del animal, son escasamente representativas de cualquiera de las opciones de lectura que impliquen un animal concreto, sea una liebre, una cabra o un bisonte. La cabeza del animal, alargada y estrecha en su extremo, es igualmente contradictoria con las posibles orejas, en oposición a lo esperable en un lagomorfo.

Teniendo en cuenta la discusión, y las reservas, los temas se reparten de la siguiente forma:

* 29 bisontes. A los 28 totalmente seguros, debe sumarse la línea que interpretamos como dorso de bisonte en la parte izquierda del grupo principal de la Cámara (nº 431). Por el contrario, no consideramos en principio ni los trazos nº 429 y 4210 del pilón estalagmítico, que en lo esencial creemos no figurativos, ni la primera figura pintada del interior de la cueva (nº 201: acaso más cercana a una cabra que a un bisonte), ni el bovino indiferenciado nº 482.

* 6 caballos, que conforman el grupo de identificación menos problemática. Tres caballos se concentran en el grupo 3.2, en el lado izquierdo de la Antecámara; uno en el panel principal de la Cámara (nº 436), otro (nº 441) aparecía afrontado a la figura de oso, y hay uno más pintado al fondo de la cueva (nº 521). Como hemos discutido en el Catálogo, no asumimos una supuesta cabeza de caballo conformada con algunos trazos grabados, técnicamente muy heterogéneos, de la parte alta del pilón estalagmítico (motivo nº 428).

La facilidad en la identificación faunística de las figuras de caballo es acorde con su abundancia en los repertorios paleolíticos y con el papel central que juega en las composiciones y distribuciones del arte parietal (Sauvet y Wlodarczyk, 2000-2001). La morfología del animal es además muy específica (incluso en ausencia de cabeza, es más fácil de identificar que caprinos y cérvidos), de manera que el tema concita una cierta recurrencia de convenciones de representación durante el Paleolítico superior. A pesar de ello, las seis figuras referidas de Santimamiñe son entre sí notablemente distintas en sus caracteres técnicos y formales, contrastando con los bisontes, de rasgos más recurrentes.

* 1 bovino indiferenciado, en el que no se ha explicitado si se trata de un bisonte o de un uro (nº 482). A su vez, y como otros autores recientes, creemos que la cabeza de uro entendida en la Antecámara en 1925 no forma parte del dispositivo paleolítico, sino que se trata de la suma de varios surcos naturales y algunos grabados seguramente de origen animal.

* 7 caprinos, que, como otros animales de escolta, exigen más matizaciones. En Santimamiñe hay tres representaciones seguras de cabra (nº 204, 444 y 483), en tanto que la definición como tal de otras cuatro figuras es, o muy probable (nº 328 y 412), o simplemente más probable que otras opciones (nº 201, si es que no se trata de los restos de un bisonte, y nº 481, dadas las proporciones del cuerpo representado). Al igual que en el caso de los caballos, las representaciones de cabra de Santimamiñe tienden a mostrar una diversidad técnica y formal superior a la de los bisontes.

La relativa abundancia de figuras de cabra en Santimamiñe es muy llamativa. El número aducido es ciertamente tentativo, pero debe recordarse que hay otras figuras –consideradas también como cabras por autores anteriores- que hemos preferido dejar como cuadrúpedos no diferenciables o animales imaginarios. Tal abundancia ha quedado desdibujada tradicionalmente, en parte por el fuerte peso de los bisontes en la distribución de Santimamiñe, y en ocasiones se ha llegado a obviar la presencia de caprinos en el dispositivo de la cueva (así, Apellániz, 1992: 249). Como discutiremos más adelante, ese papel de las cabras en Santimamiñe y el contraste con las muy escasas representaciones de ciervos o ciervas puede ser indicativa cronológicamente, apuntando en nuestra opinión a una fase magdaleniense posterior a unos 14.500 años de radiocarbono.

* Son fácilmente identificables, además, las figuras de oso (nº 442), de ciervo (nº 443) y, según hemos discutido, de una cierva en la misma entrada a la cavidad (nº 101).

* 3 cuadrúpedos no diferenciables, sea por su estado de conservación: nº 327 y 411, o por su escasa explicitación ya en origen, como el cuadrúpedo indeterminado nº 413.

* Por último, hay dos figuras animales bien conservadas pero de rasgos particulares y difíciles de encasillar (nº 482 y 511), que encajarían en la categoría de animales indeterminados (o imaginarios, dadas las contradicciones formales que presentan), o bien, caso de referir especimenes definidos, antes como antílope saiga y liebre que como cabras, que es como han sido consideradas en más ocasiones. En los recuentos que siguen, hemos valorado estas dos representaciones como animales "Diversos", y en algunos análisis los agrupamos con los Cuadrúpedos indeterminados.

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

5.3.2. Motivos no figurativos.

Dentro del contexto parietal cantábrico, uno de los rasgos más destacados de Santimamiñe reside en la polarización de su registro en representaciones figurativas de animales. Están ausentes las representaciones abstractas de cierta complejidad formal (signos "construidos" de algunos autores), y son escasos los motivos no figurativos más simples, en los que ahora nos centraremos. Aun así, nuestro Catálogo agrupa hasta 18 unidades gráficas[7], que suponen un ligero incremento respecto de las valoradas antes en Santimamiñe y, lo que es más importante, una mayor diversidad temática y técnica. Entre ellas destacan varios motivos pintados en rojo en distintos ámbitos de la cueva, que se ajustan bien, como discutiremos, a los tipos más usuales en contextos parietales pirenaicos del Magdaleniense reciente. Las categorías presentes en Santimamiñe, son:

* Con pigmento negro. Desde mínimas concentraciones amorfas de colorante negro (nº 202, 203), a trazos paralelos realizados al mismo tiempo y acaso resultado de frotación de una tea (nº 513). A diferencia de estos restos de color negro sobre el lado derecho de la Galería principal, las series de líneas o manchas presentes en la Antecámara y Cámara muestran una intencionalidad gráfica más clara, y en algún caso podrían corresponder a restos de representaciones formalmente más complejas. En la Antecámara se han detallado series de trazos negros en la misma entrada (nº 312) y en las dos agrupaciones del lado izquierdo, entre los bisontes acéfalos (nº 315), o en la base del segundo grupo (nº 323). Por su parte, en la Cámara tan solo cabe indicar algunos restos de colorante negro sobre el pilón estalagmítico, no figurativos en lo que se apreciaba en los primeros estudios en la cueva (nº 427), y, caso de ser efectivamente de edad paleolítica, algunos trazos muy tenues situados por debajo del bisonte nº 432, en el panel principal.

* Grabado. En el interior de Santimamiñe solo se han reconocido figuras grabadas (en algún caso completando la pintura negra) en la Antecámara y en la Cámara, además de la cierva exterior. Los grabados no figurativos –trazos sueltos o series de líneas- son muy escasos y se circunscriben a esos dos espacios interiores. Se trata de algunos trazos en la misma entrada a la Antecámara (nº 311), y de las tres unidades que hemos diferenciado en el pilón estalagmítico (nº 428, 429 y 4210).

* En pintura roja. La posible presencia en Santimamiñe de motivos parietales en rojo ha sido ya indicada por A. Leroi-Gourhan (1971: 542) y por I. Barandiarán (1967: 181), aunque sin precisar sus caracteres formales o su situación. Tras nuestra revisión consideramos muy probable la naturaleza pictórica y cronología paleolítica de algunos motivos no figurativos en ese color detectados en tres lienzos de la cueva. Algunas son meras manchas de amorfas de color, normalmente muy desvaídas, y de escaso tamaño. Están presentes en la base de la segunda agrupación de la Antecámara (nº 322), aparentemente infrapuestas al caballo acéfalo pintado en negro, nº 321. Otras dos manchas de color rojo, algo más definidas, aparecen al fondo del vestíbulo, sobre la pared derecha de la cueva (nº 112 y 113), cerca de una alineación de puntos de color rojo realizados probablemente con la yema de un dedo (nº 111). Además hemos señalado un trazo lineal en rojo, de tipo digitación simple, sobre el resalte que enmarca la entrada a un pequeño divertículo lateral (la "alcoba" de 1925) al fondo del vestíbulo (nº 114), y un segundo trazo similar en el techo del tramo final de la Antecámara (nº 3210), en yuxtaposición amplia con una serie de cuatro o cinco trazos rojos subparalelos (nº 329). Este último es el motivo no figurativo más complejo de Santimamiñe, y el más cercano a lo que entendemos por "signo construido".

La naturaleza pictórica de estos motivos en rojo exige una mínima discusión. Las precipitaciones naturales de coloración rojiza son claras en distintas partes de Santimamiñe, especialmente en la Antecámara, e incluso hemos controlado una sobre el mismo pilón estalagmítico de la Cámara. La dificultad de establecer lo que está efectivamente pintado en rojo de lo meramente natural es alta, salvo que los motivos tengan una forma relevante (caso únicamente del nº 329 y del 111, que nos evita mayores disquisiciones). En cuevas cantábricas estudiadas recientemente como La Galería inferior de la Garma y Tito Bustillo, tenemos constancia de que los paleolíticos utilizaron materiales colorantes presentes en la misma cueva, y fuertes sospechas del mismo fenómeno en otras como Arco A, Pondra, El Pendo, Arenaza o Ekain. Este uso incrementa la dificultad de diferenciar lo pintado de lo meramente natural, salvo que se añadan otros elementos al colorante aplicado, que no parece un comportamiento sistemático con los datos actuales. En el caso de la pintura roja moderna la discriminación es más sencilla, pues se trata de goteos y salpicaduras de muy pequeño tamaño, forma y límites más definidos, color y tono más brillante, y aspecto plástico, situados en los lienzos inmediatos a barandillas metálicas que han sido pintadas y mantenidas.

De manera que para acreditar la naturaleza pictórica de los motivos en rojo formalmente más imprecisos de Santimamiñe (manchas nº 112, 113 y 322) solo podemos argumentar una cierta experiencia en la discriminación de lo que es natural y lo que está pintado en las cuevas, la existencia cierta y frecuente de este tipo de manchas informes en muchos conjuntos parietales paleolíticos (no siempre resto de representaciones más complejas, sino en muchos casos meras manchas en origen), y su asociación frecuente con figuras ani-

7 A ellas quizá debiera añadirse algún trazo y mancha muy desvaída en negro, situados por debajo del bisonte nº 432, en el panel principal (fig. 4.55). No hemos numerado estos restos por nuestras dudas sobre su cronología.

ISSN 0214-7971

males en negro del mismo estilo que las de Santimamiñe en conjuntos rupestres como los de Niaux, Fontanet, Marsoulas, o en la región cantábrica, Urdiales, Cullalvera, Covaciella y Galería inferior de La Garma, entre otros. En los conjuntos rupestres cantábricos que hemos indicado existen distintas líneas de argumentación para plantear una sincronía en sentido amplio entre esos motivos no figurativos en rojo y las representaciones animales de estilo magdaleniense, casi siempre en negro. En Covaciella por ejemplo, que es el último estudiado, el color rojo aplicado en la base del panel principal para algunas puntuaciones y trazos cortos, contornea también la extremidad posterior de uno de los bisontes en negro (Fortea y Rodríguez Otero 2007: 147). En Santimamiñe, la aparente infraposición de alguna de las manchas rojas desvaídas (nº 322) a la extremidad trasera del caballo acéfalo nº 321 no implica una cronología necesariamente muy separada para ambos motivos.

La proporción de lo no figurativo en Santimamiñe (supone el 26,1 % de las unidades gráficas consideradas) es muy inferior a la de muchos yacimientos cantábricos de larga duración y más amplio dispositivo, como Tito Bustillo, Altamira, Castillo, Pasiega, y La Garma, en los que estos motivos doblan y a veces triplican el número de representaciones figurativas. Al tiempo, esa escasa presencia de lo no figurativo, y especialmente de signos complejos, es cercana a la que muestran otros conjuntos homogéneos y atribuibles a una cronología similar a Santimamiñe por el estilo de las figuras animales, como los de Covaciella, El Bosque, Hornos de la Peña (interior), Monedas, Urdiales, Ekain y Altxerri (la inevitable excepción es, en este aspecto, el conjunto de La Cullalvera).

La limitada dimensión de lo no figurativo, y muy especialmente la rareza de signos complejos, parece en los conjuntos cantábricos del Magdaleniense reciente más acusada que en el Ariège, donde Vialou (1986:350) cuenta 1400 motivos no figurativos (de los que 473 son "signos construidos") frente a 911 representaciones figurativas. Sin embargo, los motivos no figurativos que hemos detectado en Santimamiñe, especialmente los pintados en rojo, se ajustan a las categorías más frecuentes en los sitios pirenaicos. Los trazos simples y los grupos de líneas paralelas (como son, respectivamente, los nº 114, 3210 y 329) son los tipos de "signos lineales y derivados simples", en la terminología de Vialou, más abundantes y presentes en más conjuntos del Pirineo. Algo similar sucede con los alineamientos de puntos (como el nº 111) entre los "signos puntuados y asimilados" de esa región pirenaica, siguiendo siempre los datos de D. Vialou (1986: 347-350). En la región Cantábrica, las alineaciones de puntos rojos y las series de trazos paralelos están presentes en La Cullalvera, uno de los conjuntos con referencias pirenaicas más claras (González Sainz, Muñoz Fernández y Morlote 1997). A pesar de la ausencia en Santimamiñe de signos complejos o "construidos" (claviformes tardíos, barbados, angulares en V, etc.), los motivos presentes, más simples, reafirman el parentesco estilístico de las representaciones animales de todos esos sitios cantábricos y pirenaicos de fases centrales o avanzadas del Magdaleniense.

5.3.3. Una temática animal característica del arte cantábrico-pirenaico del Magdaleniense reciente.

La distribución de temas animales representados en Santimamiñe es muy discordante respecto a la media del arte parietal cantábrico (fig. 5.3). Aparece sobredimensionado el tema bisonte y, en menor medida, el oso o los diversos. Por el contrario, las ciervas, ciervos, uros, cuadrúpedos indeterminados, caballos e incluso las cabras, están por debajo de lo esperable en un conjunto cantábrico "medio". Los rasgos más decisivos de Santimamiñe radican, por tanto, en la abundancia de bisontes, la práctica ausencia de ciervas y la escasa representación de cuadrúpedos no identificables, que cabe vincular con el fuerte componente figurativo del conjunto y el acabado suficiente de casi todas las representaciones. De otro lado, el escaso

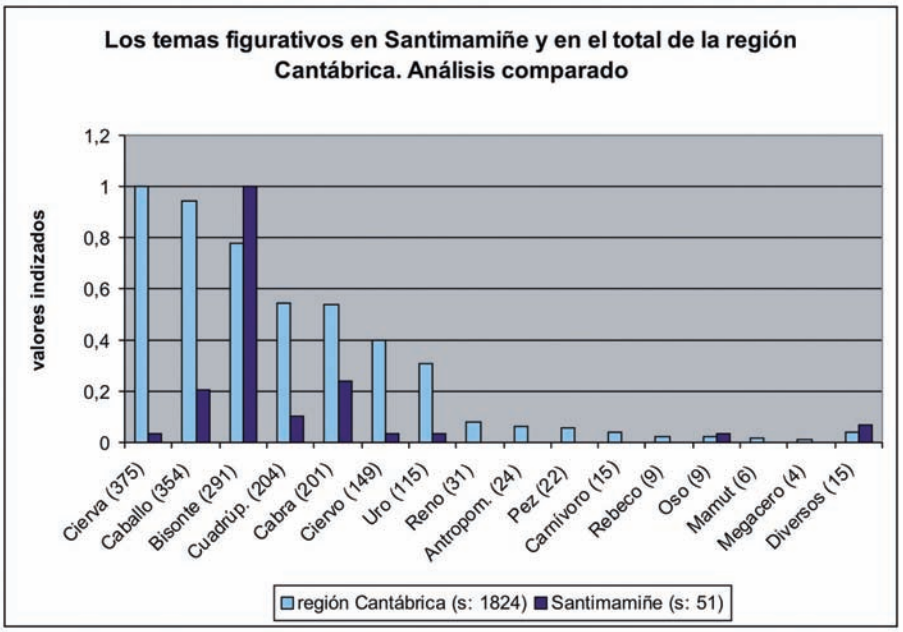


Fig.5.3.

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

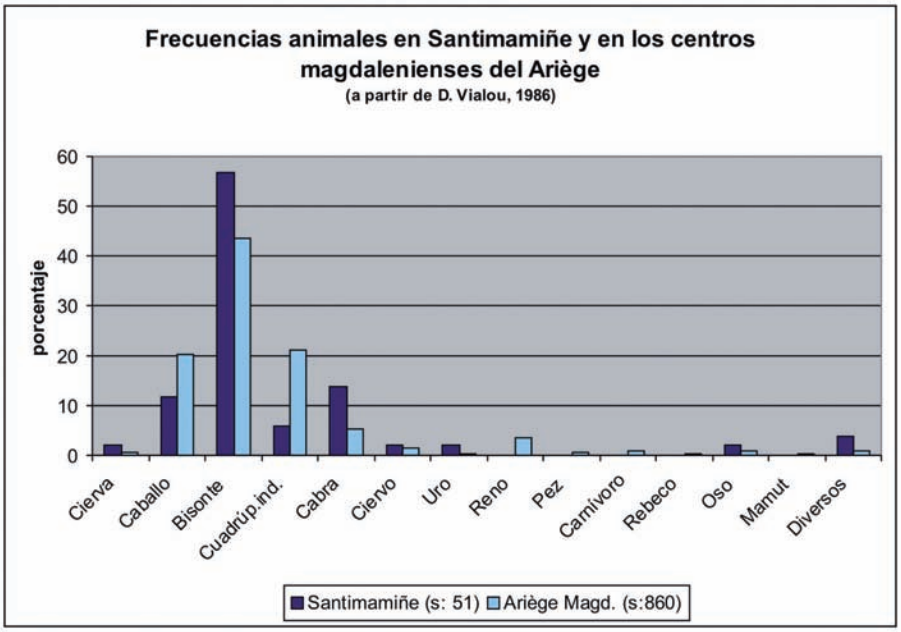


Fig.5.4

peso de lo no figurativo y la práctica ausencia de signos complejos separan a Santimamiñe de lo usual en la región, al menos durante la mayor parte del Paleolítico superior.

La distribución de temas animales de Santimamiñe, a pesar de su contraste con la media cantábrica, tiene algún paralelo en la región, y aún más, proporcionalmente, en las áreas francesas al norte del Pirineo. De hecho, la distribución de temas figurativos se parece bastante más a la de los conjuntos magdalenienses del Ariège estudiados por D. Vialou (1986: 340) (fig. 5.4), o a los recuentos de Sauvet y Vlodarczyk para los conjuntos pirenaicos de estilo IV (2000-2001: 227), que a la distribución cantábrica.

Esto se debe a que la distribución cantábrica se refiere a todo el Paleolítico superior, mientras que la del Ariège está polarizada en el Magdaleniense reciente, periodo al que corresponde la práctica totalidad de la muestra analizada por los autores indicados, según las dataciones disponibles en la actualidad. Santimamiñe, a tenor del estilo de las representaciones, corresponde a una cronología muy cercana a la de la mayor parte de esos conjuntos pirenaicos y solo a la de algunos de los centros cantábricos.

La asimetría aludida en la distribución temporal del arte rupestre en ambas regiones, y otros factores que discutíamos recientemente (González Sainz 2004), generan una mayor abundancia de centros rupestres complejos -construidos en fases muy diferentes a lo largo del Paleolítico superior- en el cantábrico central y occidental, y una proporción muy superior de conjuntos más homogéneos y *grosso modo* sincrónicos en el cantábrico oriental y en el Pirineo. Santimamiñe es un conjunto rupestre del oriente cantábrico y, según discutimos en distintos epígrafes de este trabajo (especialmente en el 5.5.1), poco más o menos sincrónico. La distribución de animales representados no parece casual sino impregnada de un fuerte componente cronológico; de hecho, es especialmente recurrente entre los conjuntos rupestres más característicos del Magdaleniense medio y superior-final tanto de la región pirenaica, como –según intentaremos precisar a continuación- de la cantábrica.

Las dataciones absolutas conseguidas en los últimos quince años (Valladas *et al*. 1992; Moure y González Sainz 2000; Fortea 2002 y 2007) precisan la edad de numerosas figuras del arte parietal magdaleniense, y han facilitado una cierta clarificación de algunos aspectos del desarrollo temporal de la actividad gráfica. En trabajos recientes (González Sainz 2005b) hemos insistido en la existencia, en torno a 14,5 ka BP, de modificaciones en la expresión gráfica parietal más aceleradas e intensas que en otras fases del Paleolítico superior, que, más allá de los aspectos estilísticos y técnicos, son especialmente aprehensibles en lo referido a iconografía. En este campo, es especialmente expresiva la caída de las representaciones de ciervas y, por el contrario, el incremento de bisontes y aun de las cabras, o el final de la tradición cantábrica de signos abstractos característicos.

La configuración temática de Santimamiñe se ajusta bastante bien a los rasgos iconográficos que consideramos más característicos del Magdaleniense reciente. Para aquilatar tal aspecto hemos ensayado un análisis de componentes principales considerando la distribución de temas figurativos de los distintos centros parietales cantábricos. El análisis que proponemos expresa sobre un plano (fig.5.5) las interrelaciones y dependencias estadísticas entre cada uno de los 71 centros rupestres (considerando los temas figurativos presentes en cada uno de ellos)[8], y cada uno de los 16

8 Los centros rupestres con figuras animales considerados (indicando en negrilla los más complejos, y de construcción más extendida temporalmente) son: **1. Peña de Candamo**, 2. Godulfo, 3 y 4. Lluera I y II, 5. Sto. Adriano, 6. Molín-Entrefoces, 7. Torneiros, 8. Murciélagos, 9 Les Pedroses, 10. Buxu, 11. Lloseta, **12. Tito Bustillo**, 13. S. Antonio, 14. Coberizas, 15. Covarón, 16. Trescalabres, 17. Quintanal, 18. Pindal, 19. Bosque, 20. Covaciella, 21. Coimbre, **22. Llonín**, 23. Loja, 24. Chufín, 25. Micolón, 26. Aguas, 27. Linar, 28. Redonda, 29. Cualventi, **30. Altamira,** 31. Clotilde, 32. Sovilla, 33. Hornos de la Peña, 34. Calero II, 35. Santián, **36**. **Castillo**, 37. Chimeneas, **38. Pasiega**, 39. Monedas,

ISSN 0214-7971

temas animales más importantes en el arte rupestre regional. En tal gráfico, Santimamiñe se asocia a otros centros con similar peso estadístico de los bisontes, y entre los que suponemos de cronología más cercana, a Altxerri, Pindal, Covaciella y Urdiales, subrayando la unidad de estilo de todos ellos, e incluso de procedimientos técnicos (aunque con matices, especialmente en el caso de Pindal). A partir de ese gráfico, cabe aun detallar y resaltar algunos aspectos:

a) **Distribución de los temas animales.** Los temas figurativos considerados son 16. Sobre el gráfico se han resaltado en rojo, diferenciando en tamaño mayor los más abundantes y con mayor peso estadístico (Ca: cierva, Cb: caballo, Bs: bisonte…), de los más esporádicos, que se representan con menor formato (mamut, peces, carnívoros, antropomorfos, etc.). Expresada en un gráfico en dos dimensiones, la información cantábrica se organiza en una suerte de triángulo, con vértices en la posición de la cabra (Cp), el bisonte (Bs), muy separado a la derecha, y Ciervas (Ca) y Uros (Bo), vinculados entre sí y situados sobre el extremo inferior-izquierdo. La posición del caballo en el centro de ese triángulo o en la intersección de los dos ejes de la gráfica, expresa el carácter recurrente y casi ubicuo de este tema, que parece jugar un papel de aglutinante en muchas composiciones parietales a lo largo de todo el Paleolítico superior, en la región Cantábrica y en otras del occidente europeo (Sauvet y Wlodarczyk 2000-2001).

b) Distribución de los centros parietales. A su vez, la distribución de los 71 conjuntos rupestres, valorados según su composición temática (figurativa), responde a distintos factores. Entre ellos son especialmente claros los cronológicos, que, como veremos, hacen comprensibles las agrupaciones más importantes reveladas en el gráfico. Dicho de otra forma, permiten defender la existencia de tendencias de cambio relativamente generalizadas en la composición temática a lo largo del Paleolítico superior regional.

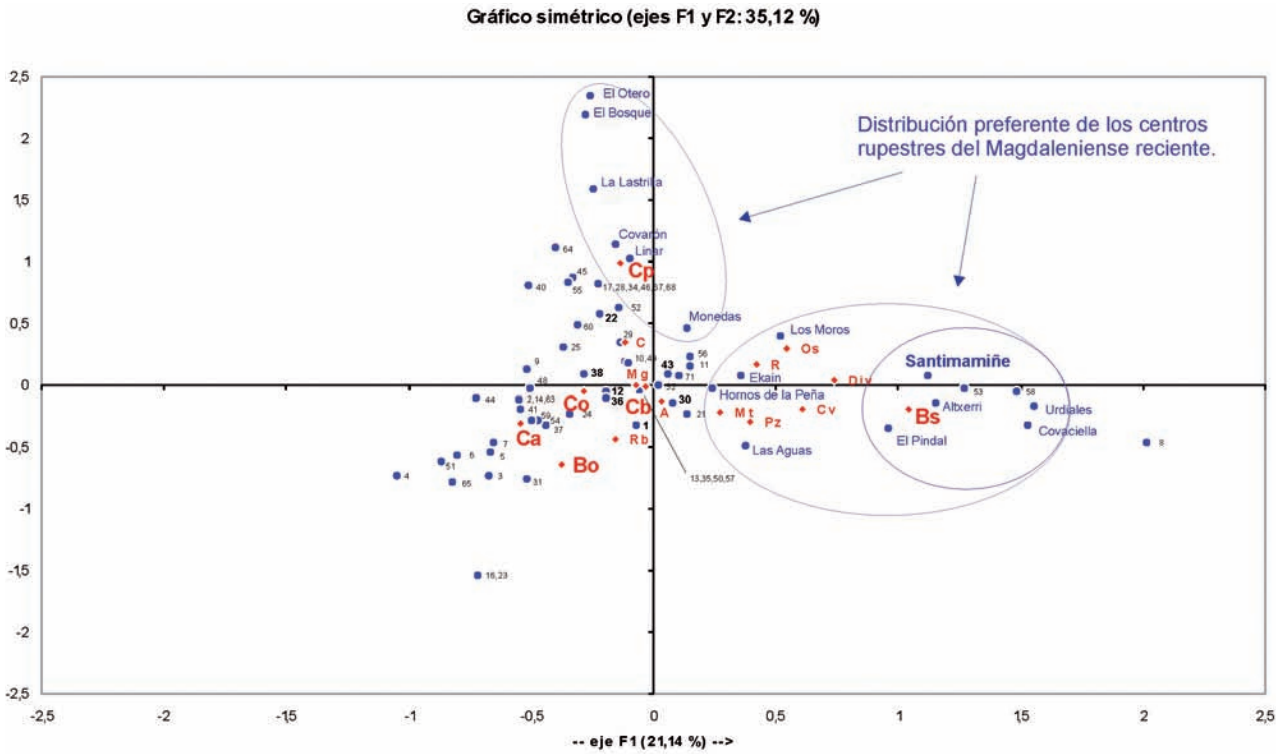


Fig. 5.5. Centros parietales cantábricos y temas animales representados. Análisis de componentes principales.

Lógicamente, los conjuntos parietales de mayor variabilidad técnica y estilística, construidos en diferentes momentos a lo largo del Paleolítico superior, y casi siempre con un mayor número de representaciones, tienden a agruparse en el centro de la gráfica, cerca de la intersección de los dos ejes. Su comportamiento es, por tanto, similar al del Caballo entre los temas animales. Estos centros complejos más importantes, que hemos resaltado en negrilla, son Peña Candamo (1), Castillo (36), Tito Bustillo (12), La Pasiega (38), Llonín (22), La Garma (43) y Altamira (30). Además de ellos se sitúa muy cerca del centro algún conjunto aparentemente sincrónico y con un número muy inferior de efectivos, pero de distribución

40. Juyo, 41. Pendo, 42. Moros de San Vitores, **43. Galería inferior de la Garma**, 44. Salitre, 45. Emboscados, 46. Sotarraña, 47. Otero, 48. Cobrantes, 49. Cullalvera, 50. Mirón, 51. Covalanas, 52. Haza, 53. Luz, 54. Pondra, 55 y 56. Arco B y A, 57. Sotarriza, 58. Venta de la Perra, 59. Rincón, 60. Cuco, 61. Urdiales, 62. Lastrilla, 63. Hoz, 64. Grande, 65. Arenaza, 66. Santimamiñe, 67. Atxuri, 68. Goikolau, 69. Altxerri, 70. Ekain, 71. Alkerdi.
No hemos considerado algún conjunto figurativo del que no disponemos de información cuantificada de la repartición de temas (abrigo de La Viña), o por ser su identificación muy reciente (caso del caballo ahora interpretado en Las Mestas).

ISSN 0214-7971

temática muy similar a la media cantábrica (por ejemplo, la cueva de Sovilla, nº32).

Por el contrario, los conjuntos con distribuciones estadísticas más discordantes respecto a la media cantábrica, frecuentemente con menor número de representaciones, y más homogéneos internamente en técnicas y estilo (y *grosso modo* sincrónicos), tienden a desplazarse hacia uno u otro de los vértices del triángulo definido por los temas animales. En esa distribución es más claro y más fuerte el peso de la cronología que el de la situación geográfica de cada sitio (considerada sobre el eje Oeste-Este que conforma la región), o que el de la ambientación orográfica (centros en zonas abiertas frente a los situados en áreas con fuertes pendientes). Es decir, son más claras las modificaciones temporales en la composición iconográfica de los conjuntos que las variaciones geográficas, comportándose de hecho toda la región de forma bastante unitaria.

Así, se concentran sobre el vértice inferior-izquierdo buena parte de los conjuntos sincrónicos de estilo antiguo (en los que son más relevantes estadísticamente las altas frecuencias de ciervas, ciervos, uros…), sean conjuntos exteriores de grabado profundo (La Lluera, Torneiros, Sto. Adriano, Molín-Entrefoces, o incluso Chufín) o interiores con figuras en rojo y alta frecuencia de trazo tamponado (Covalanas, Arenaza, Salitre, Pendo, Pondra, u otros con mayor peso de uros y ciervos (Trescalabres, Rincón).

Por el contrario, Santimamiñe y los conjuntos sincrónicos que ahora nos interesan más -que por su estilo, paralelos mobiliares o en algún caso dataciones absolutas atribuimos a las fases más avanzadas del Paleolítico superior, del Magdaleniense reciente- se agrupan en dos áreas cercanas entre sí: en torno al tema Bisonte (Bs), sobre el vértice inferior-derecho, y secundariamente, sobre el vértice superior del triángulo, en el caso de los centros que muestran más altas frecuencias de cabras (Cp). Sobre el grafico, hemos subrayado esta distribución con algunos óvalos, que detallamos.

1. **El componente "Bisonte"**. Santimamiñe, como cabía esperar, aparece muy vinculado al tema bisonte (Bs), y también a otros temas más raros (Osos, Diversos), que presentan una frecuencia superior a la media cantábrica. El análisis de componentes agrupa Santimamiñe con otros conjuntos cantábricos con fuerte presencia de bisontes, y con los que el paralelismo técnico, estilístico y cronológico es más evidente. Como se puede apreciar, se sitúan muy cerca Altxerri, Covaciella, Urdiales y Pindal. En ese mismo espacio del gráfico aparecen también otros dos conjuntos de técnica y estilo muy diferente (58: Venta de la Perra y 53: La Luz), que corresponden a fases muy anteriores, pero con alta frecuencia de bisontes. La composición iconográfica fuertemente dominada por los bisontes no es, por tanto, exclusiva del Magdaleniense reciente, pero sí muy característica de ese periodo.

En una prolongación de ese primer óvalo hacia el centro de la gráfica, se suman a los conjuntos indicados otros en que la cronología magdaleniense reciente es igualmente probable por el estilo de las representaciones: Los Moros de San Vitores, Ekain, Hornos de la Peña y Las Aguas.

Finalmente, y cómo ya indicábamos antes, los centros cantábricos complejos que cuentan con subconjuntos parietales atribuibles (y a veces datados por radiocarbono) al Magdaleniense medio o superior-final, se sitúan más cerca del centro de la gráfica. En ellos, los subconjuntos de figuras atribuidas al Magdaleniense medio o superior-final muestran frecuentemente una alta proporción de bisontes, especialmente Altamira y La Galería inferior de la Garma, que son así los más próximos a los óvalos con fuerte peso del bisonte que comentábamos. Ese papel del bisonte es también importante, aunque algo menos acusado, en los subconjuntos recientes de El Castillo y de La Pasiega B y C. Su situación en la grafica es más centrada, en función de la gran abundancia de representaciones y temas presentes en esas cuevas.

2. El componente "Cabra". Hemos subrayado con otro óvalo la yuxtaposición de otros conjuntos con altas frecuencias de cabras, atribuibles por el estilo, y en algún caso por paralelos con el arte mobiliar (El Otero), al Magdaleniense reciente. Se agrupan así, sobre el vértice superior, centros parietales como El Bosque y Covarón, El Otero, La Lastrilla y El Linar. El más cercano de los centros complejos (más pegados al centro de la gráfica) es Llonín (nº 22), en el que las cabras adquieren valores muy importantes, precisamente, en la serie de representaciones estratigráficamente más reciente del Gran Panel interior (Berenguer 1982; Fortea 1992). De igual forma, es relevante desde una óptica cronológica que sea el conjunto de Las Monedas (datado por radiocarbono en torno al 12.000 BP), el que sirve de bisagra entre esta agrupación secundaria de centros parietales vinculados al tema Cabra y los tratados antes, más vinculados al Bisonte. La proximidad de Las Monedas a la situación de otros temas mas escasos como Osos (Os) y Renos (R), presentes en ese sitio, facilita su situación central –entre el área de las cabras y el de los bisontes- en la distribución de conjuntos *grosso modo* sincrónicos atribuibles al Magdaleniense reciente.

Esos animales de presencia más esporádica en los conjuntos rupestres cantábricos tienden a situarse junto al centro de la gráfica, cerca de la posición del Caballo (caso del Megacero, Rebeco y Antropomorfos), y entre la posición de éste y la del Bisonte (Mamut, Peces, Reno, Osos, Carnívoros y Diversos). Los temas mejor situados sobre la línea curva que une los óvalos con distribución preferente de los centros rupestres del

Magdaleniense reciente son los Renos y Osos. Su representación no es exclusiva del periodo que nos interesa aquí pero sí especialmente relevante en él, sobre todo en el caso de los renos (conjuntos de Altxerri, Monedas o fase más reciente del gran panel de Tito Bustillo). Los osos a su vez aparecen representados preferentemente en los dos extremos del Paleolítico superior (Venta de la Perra y Micolón *vs*. Peña Candamo, Monedas, Santimamiñe y Ekain). Las representaciones de peces, aunque muy escasas, son también vinculables especialmente a los conjuntos rupestres recientes (Pindal, Altxerri, Ekain), aunque su situación en la gráfica no es especialmente expresiva.

Tanto en el caso de los renos como en el de los peces, su asociación preferente con conjuntos de cronología avanzada es aun más clara en el arte mobiliar, que hasta aquí no hemos considerado. De hecho, el arte portátil tiende a ratificar las principales tendencias de cambio temporal que hemos ido comentando en la distribución temática parietal, especialmente las que tienen alguna vinculación con los cambios en las poblaciones animales existentes o, sobre todo, con las modificaciones en la organización del aprovechamiento económico en la región (ciervos y ciervas *vs*. cabras, renos y peces) (González Sainz 2005b). Pero, significativamente, no ratifica otras tendencias de cambio en la iconografía de carácter aparentemente más estilístico o meramente simbólico (caso del incremento de bisontes parietales, que no se ratifica en los soportes portátiles, donde ese animal continúa jugando un papel ínfimo durante el Magdaleniense reciente, especialmente en la región Cantábrica).

5.3.4. Fauna cazada y representaciones parietales en Santimamiñe.

El contraste entre los animales procesados y los representados por las poblaciones paleolíticas es un asunto de notable importancia y atractivo, aunque el tratamiento y la interpretación de los datos no este exenta de cierta complejidad. Aquí nos limitaremos a subrayar la información procedente de Santimamiñe, que marca una independencia clara entre ambas series (ya indicada por J. Altuna -1994: 306- a partir de las faunas recuperadas en la excavación antigua), y a algunas consideraciones más particulares sobre el sentido de tal diferencia.

La excavación reciente del depósito de Santimamiñe (J.C. López Quintana y A. Guenaga 2006-2007) ha precisado notablemente la secuencia estratigráfica correspondiente al Paleolítico superior. La fauna cazada y procesada en el yacimiento ha sido estudiada por P. Castaños Ugarte y J. Castaños (en prensa, 2008), que nos han facilitado toda la información. Para la comparación, hemos utilizado el número de restos y no el NMI, que es muy corto en todos los niveles, de manera que la sobre representación de los animales más escasos resulta especialmente ruidosa. La conveniencia de utilizar en este tipo de comparaciones el NMI y, a partir de él, el peso de la carne implicada según especies, recomendada en ocasiones (González Morales 1994: 295), queda limitada en nuestra opinión por el acarreo selectivo, más frecuente en los animales grandes (bisontes, caballos) que en los pequeños. Por último, hemos acumulado los valores de *Capra pyrenaica* y de *Rupicapra*., y entre la fauna representada en las paredes de Santimamiñe hemos considerado solo la identificable (46 animales).

Las distribuciones de fauna cazada apreciadas en los niveles magdalenienses de Santimamiñe por P. y J. Castaños se ajustan bien a las configuraciones más habituales en los yacimientos de la banda costera cantábrica, y a las modificaciones temporales de la actividad cinegética definidas a lo largo del periodo Magdaleniense. En un horizonte tardío del Magdaleniense inferior, ya muy cercano al Magdaleniense medio (nivel Csn) se ha apreciado una fuerte polarización en la caza de *Cervus elaphus*, con presencia puntual de otras especies (rebeco, cabra y aún más esporádica, del reno y del caballo). En horizontes posteriores (niveles Almp y Slnc, del Magdaleniense superior-final, que están separados del Csn por una capa estéril de bloques estalagmíticos –Balm-) se aprecia sin embargo un modelo diferente, caracterizado por el incremento de los restos de *Capra pyrenaica*, que tienden a equipararse a los de *Cervus*. También están presentes en ambos niveles el caballo y los grandes bóvidos, el corzo y el jabalí, en tanto que reno y rebeco aparecen solo, esporádicamente, en Almp (fig.5.6).

Como hemos indicado, las distribuciones de la fauna procedentes de las capas magdalenienses se ajustan bien a las más características de esos periodos en la región Cantábrica, y son especialmente expresivas del paso de una economía muy dependiente de los rebaños de ciervos a otra que inicia una cierta diversificación de los objetivos cinegéticos (con similar presión sobre dos clases de ungulados de repartición espacial diferente), y de otros recursos, complementarios pero de importancia creciente (incrementos en pesca, caza de aves, etc.) (González Sainz 1989).

Ninguno de esos dos modelos definidos por la fauna cazada se parece, por sus proporciones, al registro parietal de la misma cueva, aunque los animales implicados sean en buena parte los mismos (con la salvedad del reno, rebeco, corzo y jabalí, que solo aparecen entre la fauna cazada, y esporádicamente como se ha indicado). Las especies que articulan el registro cinegético son *Cervus elaphus*, que tiene un papel anecdótico en lo parietal (dos representaciones), y *Capra pyrenaica*. Aunque el papel de este animal en el dispositivo gráfico es más importante de lo considerado tradicionalmente (tres figuras seguras o siete si evaluamos las probables o muy probables), no es

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

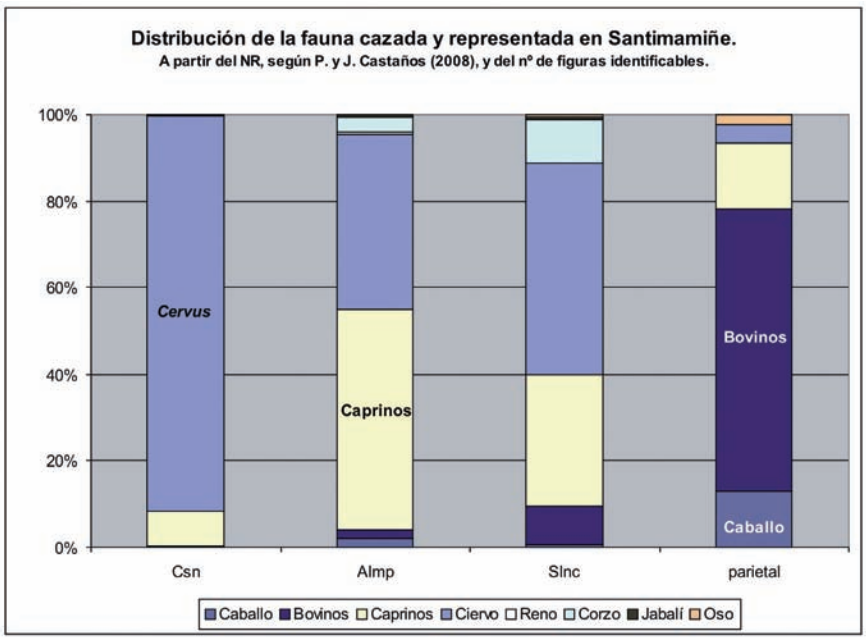


Fig. 5.6

tampoco un animal clave en el dispositivo gráfico, a diferencia de los bisontes y, en menor medida, los caballos. Más allá del porcentaje que alcanzan los diferentes tipos de animales representados, más adelante veremos que el papel e incidencia gráfica de las representaciones de cabras es muy subsidiario en Santimamiñe respecto a las figuras de bisonte, que conforman el núcleo del conjunto parietal.

Lo representado en las paredes de Santimamiñe tiene muy poco que ver con una carta de restaurante, o con un menú. No se trata del testimonio gráfico de operaciones destinadas a propiciar la caza de bisontes o de caballos, que son animales que juegan un papel más bien anecdótico en la dieta y en las experiencias cotidianas de las poblaciones del Magdaleniense cantábrico. Esas representaciones responden a una intencionalidad de otro tipo, sea la celebración de ideas o sentimientos compartidos, la transmisión de informaciones, u otras explicaciones que asuman el valor simbólico tanto de las figuras como de las agrupaciones que forman (especialmente de las más espectaculares y de organización temática más recurrente).

La neta separación que muestra Santimamiñe entre la fauna que se representa y la que se consume es un hecho relativamente frecuente, y puede considerarse característico, especialmente, cuando el análisis se plantea dentro de los límites de un yacimiento concreto. Algo similar se ha aducido, entre otros yacimientos cantábricos, en Ekain, Tito Bustillo y en el mismo Santimamiñe (Altuna 1994). En Altamira por su parte la relación es más sutil: la diferencia entre ambas series es clara si restringimos la comparación a la composición de animales polícromos, pero es necesario desplegar mayores matizaciones si valoramos toda la fauna representada de estilo magdaleniense, o datada en ese periodo, y distribuida a lo largo de la cueva.

En relación a la complejidad que indicábamos al inicio, tenemos la impresión de que la ruptura entre esas distribuciones es más clara cuando valoramos centros rupestres con composiciones parietales especialmente espectaculares y trabajadas, aparentemente destinadas a la colectividad, y donde las estructuraciones temáticas son más estereotipadas y recurrentes. En tanto que en conjuntos rupestres con mayor variabilidad en cuanto a formatos y procedimientos técnicos, y con organizaciones temáticas más difusas, esas distribuciones tienden a acercarse algo más, al igual que sucede con el arte mobiliar.

De hecho, frente a la independencia frecuente de esos recuentos a nivel de yacimiento, se pueden rastrear interdependencias muy claras entre ambas series (lo cazado y lo representado) cuando el análisis se establece a nivel regional. Esto sucede tanto desde un punto de vista sincrónico como diacrónico. En el primero, son obvias las vinculaciones entre los condicionantes ambientales y geográficos de las grandes regiones y unos registros temáticos en parte diferentes, con especificidades gráficas acordes con las poblaciones animales efectivamente existentes y cazadas en cada territorio. A su vez, en una perspectiva temporal, y según hemos defendido en ocasiones (González Sainz 2004, 2005), las modificaciones en la temática animal representada no son totalmente independientes de los cambios en las poblaciones existentes y en las prácticas cinegéticas, tanto en el arte parietal de la región Cantábrica como, con más claridad, en el portátil.

La contradicción implícita entre esa independencia de las distribuciones a nivel de sitio y las más frecuentes conexiones a nivel regional, se debe en buena parte a una evaluación excesivamente unitaria tanto de los distintos animales representados como de los centros rupestres. Esa consideración unitaria puede ser más lógica en el caso de las distintas especies cazadas, aun con las matizaciones que pueda introducir el uso del NMI y de la carne implicada. Pero no lo es tanto en el caso de los animales representados, ya que no tiene en cuenta las muy variadas categorías de representación (procedimientos técnicos y grado de detalle, formato y visibilidad en la cueva, etc.), que no se reparten aleatoriamente entre los distintos temas animales. A su vez, los centros rupestres no tienen por qué responder

ISSN 0214-7971

a una sola finalidad, siempre la misma (como parece indicar la amplia variabilidad en cuanto a distribución espacial, visibilidad, etc.), de la misma manera que algunos son de construcción corta y otros, muy dilatada en el tiempo. Tampoco facilita las cosas, finalmente, establecer la comparación entre ambas series en el conjunto del Paleolítico superior, sin tener en cuenta las variaciones tanto en las faunas cazadas –aun en una región tan estable en este aspecto como la Cantábrica- como en las representadas.

Aun a riesgo de simplificar en exceso, en el Magdaleniense cantábrico nos encontramos dos grandes categorías de animales representados: a) aquellos que como los bisontes, y en menor medida los caballos, articulan buena parte de las composiciones parietales más espectaculares, recurrentes y aparentemente dirigidas a la colectividad, y que parecen más independientes de la experiencia cinegética cotidiana, y b): aquellos otros animales más vinculables a éstas prácticas (ciervos y ciervas, cabras, renos, peces…), y cuyas modificaciones diacrónicas de representación tienden a ajustarse en mayor medida a las referidas a su caza e incidencia en la vida económica de los grupos regionales. La distribución de animales representados en Santimamiñe únicamente podría vincularse a las prácticas de caza en lo referido a esa segunda clase de animales, especialmente por el papel que juegan los caprinos. Tal perspectiva sugiere un ajuste más cómodo de la distribución temática de Santimamiñe en el Magdaleniense reciente (medio y sobre todo superior-final), que no en el inferior, como trataremos de argumentar más ampliamente en el siguiente epígrafe.

5.3.5. Recapitulación y nota última.

Nuestra revisión del conjunto de Santimamiñe ciertamente reafirma la composición temática tradicional, bien definida desde los inicios de la investigación por el fuerte peso de los bisontes, dominantes absolutos en el conjunto de la cueva, y en sus partes decoradas más importantes (zonas 3, 4 y 5), aunque no en los tramos anteriores, sea la misma entrada o la parte anterior de la Galería principal (zonas 1 y 2). Otra cosa es la cuantificación precisa de ese dominio de los bisontes, con notables diferencias entre los trabajos publicados sobre Santimamiñe (Gorrotxategi 2000: 348) que, en ocasiones, han suscitado el comentario irónico de algún investigador (Nougier, 1993: 230). Nuestro Catálogo amplia ligeramente los cómputos previos, con un mínimo de 51 representaciones animales. Dentro de la aludida reivindicación de la estructura tradicional, el presente repaso aboga por un incremento de la importancia relativa del papel de los caprinos, que han llegado a pasar desapercibidos en algún trabajo sobre la cueva, y la consideración del fuerte componente figurativo del conjunto. Santimamiñe no cuenta con signos complejos, aunque sí con un cierto número de motivos no figurativos, algo más diversos de lo considerado hasta ahora por la inclusión de varias unidades en color rojo. Estos motivos tienen en ocasiones formas no significativas o poco menos que aleatorias (caso de las manchas de color rojo o negro), pero en otros casos (los trazos simples nº 114 y 3210, la alineación de puntos rojos nº 111 y, sobre todo, la serie de trazos paralelos nº 329) se trata de los motivos abstractos más frecuentes, y repetidos en más conjuntos, de los sitios decorados del Ariège magdaleniense (Vialou, 1986). Esto nos parece relevante cronológicamente, aunque ciertamente la documentación parietal de la región Cantábrica no permita considerar tales motivos como exclusivos de esas fases tardías. Lo no figurativo es, de todas formas, bastante escaso en Santimamiñe, alejado de otros conjuntos rupestres cantábricos más complejos y de mayor profundidad temporal.

La distribución en la cueva de lo no figurativo es similar a la de los animales, pero no exactamente paralela. La Cámara aparece como un espacio más acotado, polarizado en agrupaciones de representaciones animales y con muy escasos motivos no figurativos sobre el pilón estalagmítico (grupo 4.2), que en algún caso pueden ser resto o inicio de representaciones. Por el contrario, lo no figurativo adquiere una mayor presencia en otras áreas decoradas (Vestíbulo, Galería principal y Antecámara). Alguno de esos motivos, especialmente los restos de color negro de las zonas 1 y 5, sobre el eje de transito principal, parecen más vinculadas a factores de circulación e iluminación que a una intencionalidad gráfica, a diferencia de los motivos no figurativos de la Antecámara y los más escasos de la Cámara, que parecen más integrados en el dispositivo gráfico desplegado en la cavidad.

En otro orden de cosas, debe subrayarse la presencia en Santimamiñe de distintos planteamientos gráficos en cuanto al grado de explicitación formal de los animales. En su mayor parte se trata de figuras animales bien identificables y diferenciables, con un grado variable de explicitación de los detalles morfológicos, o de esquemas de construcción (desde figuras completas, con cuatro extremidades y cabeza, a otras acéfalas y con esquemas aún más abreviados). Frente a todas ellas, en dos lienzos organizados en vertical (el grupo 4.7 en la Cámara, y el 5.1 en la Galería principal) se realizaron figuras con un planteamiento más sumario, y en las que no parece haber existido el mismo interés en precisar la especie faunística.

En relación a los conjuntos parietales cantábricos, los números de Santimamiñe son bastante expresivos: práctica desaparición de las ciervas, otrora esenciales en el arte regional, e incremento notable de las cabras y aun de los bisontes. Esa composición de temas animales es cercana a la de algunos otros conjuntos de muy similar estilo y procedimientos técnicos, en ocasiones datados por radiocarbono, y atribuidos esen-

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

cialmente a las fases centrales y avanzadas del periodo Magdaleniense (desde unos 14.500 a 11.800 BP). Hemos destacado como más cercanos los de Altxerri, Urdiales, Covaciella, o con una temática algo más dispar, Las Monedas y Ekain. La composición temática de Santimamiñe parece similar, de igual forma, a la de las últimas fases decorativas (magdalenienses) de otros sitios más complejos temporalmente como Altamira, La Garma, La Pasiega C y Castillo. Otros conjuntos rupestres que cabe considerar de esa misma época, Magdaleniense reciente, aunque con particularidades temáticas (y en otros órdenes) más claras, son los de Cullalvera, Hornos de la Peña interior, Moros de San Vitores, Sovilla, Otero, El Bosque, y las fases más recientes de Llonín, Tito Bustillo, Covarón y Candamo.

Dicho de otra forma, defendemos el componente cronológico de la distribución de temas animales de Santimamiñe, pero no dentro de una consideración unitaria y normativa de los cambios en la actividad parietal a lo largo del Paleolítico superior regional. Una distribución tan vinculada al tema del bisonte como la de Santimamiñe es desde luego muy característica del Magdaleniense reciente, pero no exclusiva de ese periodo en la región Cantábrica (como apuntan los casos de La Luz y, sobre todo, Venta de la Perra). De igual forma, ese modelo de organización temática no es tampoco el único durante el Magdaleniense reciente, dado que coexiste con otros también muy característicos, con un papel especialmente importante de las representaciones de cabras (El Bosque, Covarón, Llonín…), o de composiciones con renos y caballos (Tito Bustillo, Monedas).

No se han localizado en Santimamiñe, sin embargo, otros temas esperables en la cronología que apuntamos como peces, renos, y acaso algún claviforme de la serie tardía (como los de Pindal, Cullalvera y cueva de La Hoz). A pesar de esas ausencias, la distribución de temas animales, y aun de los motivos no figurativos en rojo, apuntan a una cronología posterior a 14.500 BP, que se ajusta no solo al estilo y procedimientos técnicos presentes, sino a la cronología de las ocupaciones paleolíticas en el vestíbulo de la cueva (excavación reciente dirigida por J.C. López Quintana), con industrias y dataciones de radiocarbono entre unos 14.700 BP y el final del periodo Magdaleniense, datado en otros sitios en torno a 11.700 BP.

La organización temática y el mismo tamaño medio del conjunto rupestre de Santimamiñe aluden a una construcción en un lapso temporal corto. Se trata de una distribución marcada por la expansión de las representaciones de bisontes, de alto contenido simbólico en el arte parietal (entre otras cosas por su fuerte contraste con las prácticas cinegéticas del momento), que es especialmente característica de un espacio (regiones pirenaica y cantábrica) y tiempo (Magdaleniense reciente) particulares, y es también exponente de una más fuerte interacción cultural entre ambas regiones, en esa época.

5.4. La unidad interna de Santimamiñe. Aspectos técnicos y formales de la ejecución. Las semejanzas entre las figuras.

El análisis detallado de las figuras parietales de Santimamiñe nos ha revelado algunos rasgos que están relacionados con la técnica empleada por los artistas en su ejecución -la intensidad del colorante, el tipo de instrumento utilizado-, y otros, dependientes de los aspectos formales -los trazos que forman los contornos, su delineación, su grosor, las formas que adoptan las diferentes partes del diseño, etc.-. Ambos aspectos nos han provisto de base a la hora de detectar semejanzas entre las obras. Hemos podido atribuir argumentadamente algunas de las representaciones a un mismo autor; y hemos constatado semejanzas técnicas y formales entre obras, para las que no existe una base sólida que fundamente la unidad de su autoría pero que, sin embargo, nos han permitido plantear, con un grado de probabilidad alto, la unidad tecno-estilistica de su ejecución.

Hemos de tener en cuenta que unos y otros caracteres están interrelacionados puesto que algunos rasgos de la forma son consecuencia del empleo de una técnica determinada. Para la demostración de muchos de estos aspectos se realizó un programa experimental adaptado al tema de estudio.

Como un primer rasgo técnico generalizador podemos decir que, salvo algunas figuras grabadas del pilón estalagmítico y algunas de la Antecámara, las representaciones figurativas de Santimamiñe se han realizado con pintura negra y, como colorante, se ha utilizado carbón orgánico.

Fig. 5.7. Dibujo experimental. Utilización de un instrumento de madera quemado.

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

Observamos que este colorante no tiene la misma intensidad dentro de cada figura puesto que hay zonas en las que el autor o bien la ha remarcado intencionadamente o bien, como se muestra en la experimentación, el instrumento puede perder color durante el proceso de pintura de una obra. (fig.5.7.).

Un segundo aspecto técnico a tener en cuenta es el de que, en prácticamente todas las figuras pintadas, se ha empleado como útil de trabajo un objeto duro, como pudiera ser una madera quemada. El uso de este instrumento se hace evidente en ciertos rasgos presentes en las obras: por una parte, el colorante se ha depositado en las rugosidades más prominentes del relieve del paño sobre el que se ha pintado. Por otra, el trazo ha dejado un estriado paralelo y una anchura regular en todo su trayecto. Finalmente, hay casos en los que este instrumento duro ha producido una huella incisa que acompaña al trazo pintado. Este objeto empleado para realizar las obras ha dejado, como es natural, un trazo pintado de una anchura determinada y constante. Todos estos extremos se han comprobado en la experimentación.

Desde el punto de vista formal, el diseño de las líneas es un rasgo que caracteriza estas representaciones. Los condicionantes técnicos mencionados —instrumento duro y quizá el tipo de colorante—, ha dado lugar a resolver aspectos del diseño de una forma determinada. Así, por ejemplo, las curvas más pronunciadas se han realizado a partir de trazos cortos, más bien rectilíneos, que van superponiéndose y montándose unos a otros, mientras las curvas más cerradas se han conseguido con la unión de dos trazos en ángulo, casi siempre agudo.

Fig. 5.8. Dibujo experimental. Forma de realizar una curva con trazos rectilíneos.

Observamos asimismo la presencia frecuente de trazos cortos así como que las líneas largas se componen de pequeños trazos encadenados con más o menos exactitud.

Como es frecuente en el Arte Paleolítico, los caracteres diferenciales de la anatomía de una especie animal —como ejemplo, la línea dorso-lumbar de un bisonte—, son los rasgos que suelen elegirse en primer lugar en la representación puesto que son, precisamente, los que hacen al animal reconocible. Otro de los rasgos caracterizadores en Santimamiñe es el de engrosar esta zonas del diseño a las que quieren dotar

Fig. 5.9. Dibujo experimental. Repasado del trazo.

de especial atención —la inflexión del dorso-lomo o el inguinal—, por medio de repasar el trazo con otros, en parte, superpuestos (fig.5.9).

Se ha señalado anteriormente y se ha visto en otros trabajos (Apellániz 1991; Ruiz Idarraga 2003, 2006; Ruiz Idarraga y Apellániz 1998) que pueden observarse diferencias entre las distintas obras en el modo en el que se ha utilizado un recurso técnico.

En este sentido, un primer elemento de comparación entre figuras se refiere a la variación del colorante, es decir, a las diferencias en la intensidad del color, y a la variación del instrumento utilizado, es decir, de la anchura del trazo que ha dejado. El uso de un objeto duro como útil de pintura nos permite relacionar prácticamente todas las figuras, excepción hecha de los dos bisontes de la pared izquierda de la Antecámara en los que se ha usado un útil blando, como un pincel, por ejemplo y algunas, aisladas y mal conservadas, bien por estar veladas por una precipitación calcítica o por tener el color muy desvaído.

Sin embargo, desde este punto de vista también pueden apreciarse algunas diferencias entre las figuras del panel principal —a las que pueden adjuntarse la cabra de la sala inferior (nº 204), los bisontes de la pared izquierda de la Antecámara (grupo 3.3) y el prótomo de la pequeña cabra vertical de la pared derecha de la Cámara (nº 483)—, el grupo 4.4, formado por el oso, la cabra y el ciervo, y el grupo 4.5., formado por los tres bisontes de la pared izquierda de la Cámara. De más a menos puede reconocerse distinto grosor de los trazos y de intensidad del colorante: trazo más grueso y más intenso en el panel principal, bisontes de la Antecámara y cabra aislada de la Cámara, menos intenso y más fino en el grupo de los tres bisontes e igualmente fino, pero menos intenso aún, en el grupo oso-cabra-ciervo. No podemos

ISSN 0214-7971

hacer precisiones sobre las otras figuras aisladas antes mencionadas.

Respecto a la solución dada a determinados aspectos del diseño, observamos notables similitudes entre figuras concretas:

- Entre las numeradas como 433 y 434. Se ha realizado la misma superposición de los trazos en el punto de inflexión del dorso-lomo. Estos trazos muestran idéntica anchura, la ondulación de la delineación de la línea dorso-lumbar es similar, así como la intensidad del trazado en la zona ventral y en el arranque de las manos, a pesar de la veladura calcítica que las recubre. (fig.5.10).

- Entre las figuras 4.3.7 y 4.3.8. Tienen un repasado similar de los trazos de lomo y grupa, superponiéndolos en buena parte de su trayecto. La anchura del trazo y la intensidad del colorante son análogas. El diseño de la nalga y de la cola es muy parecido: la cola se dispone de la misma manera y se traza en ambos casos con tres tramos bien encadenados. La nalga es redondeada y está bien repasada, con un trazo que se inicia en un punto que deja vacía la zona del ano (fig.5.11).

Ambas representaciones tienen la misma línea ventral con la indicación de la ingle, la bragada y la badana, y en ambas se utiliza una misma solución en la posición de patas traseras. También la forma de manos y cascos tiene una similitud innegable.

El diseño de las cabezas se basa en dos trazos que convergen dejando vacía la zona del morro. Observamos también que, en las dos figuras, la cabeza y el cuerpo —esa línea que coincidiría con el canal de la yugular—, se han delimitado con una franja de color más oscura. (fig.5.12).

Fig. 5.10. Bisontes nº 433 y 434 (detalle). Trazos de dorso y grupa.

Fig. 5.11. Bisontes nº 437 y 438 (detalle). Trazado de la grupa, nalga y cola.

ISSN 0214-7971

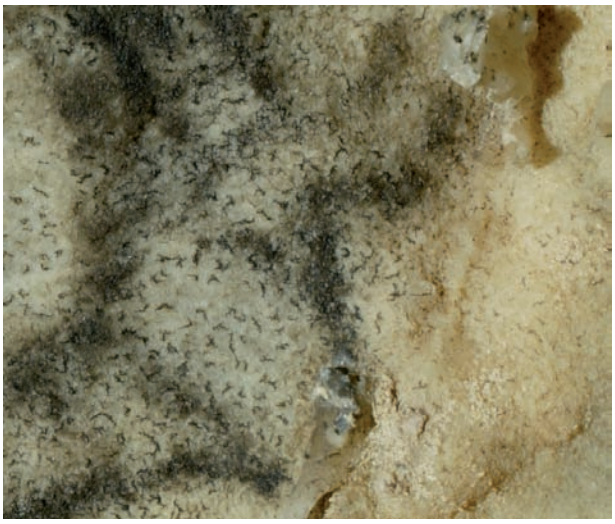


Fig. 5.12. Bisontes nº 437 y 438 (detalle). Diseño de la cara.

Podemos asemejar las figuras anteriores a la nº 435 en rasgos significativos que sugieren que los bisontes 435, 437 y 438 han sido realizados por la mano de un mismo autor. Así, empezamos por señalar cómo los trazos que delinean el lomo y grupa se encuentran repasados de igual modo a los anteriormente descritos: superponiéndolos en buena parte de su trayecto. En general es evidente en las tres representaciones la semejanza en la anchura del trazo y en la intensidad del colorante, y como en los bisontes 437 y 438, también lo es, el relleno del cuerpo con trazos largos que quedan entrecortados por la rugosidad del soporte. (fig.5.13).

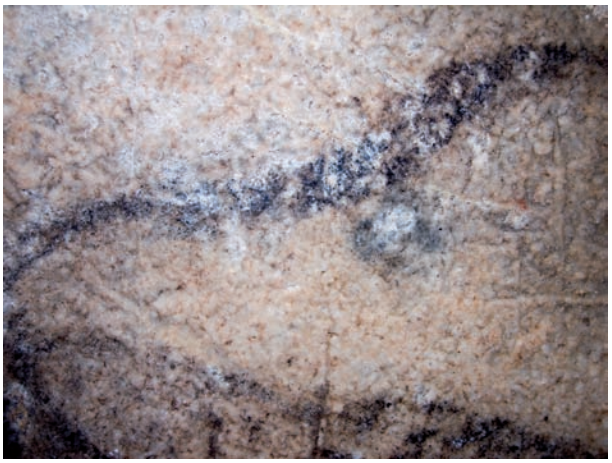


Fig. 5.13. Bisonte nº 435 (detalle). Repasado de la línea dorso-lumbar

En este bisonte, el pelaje de la bolsa dorsal se realiza con líneas verticales enmarcadas entre dos líneas paralelas horizontales. Así también ocurre en el bisonte nº 437, puesto que si observamos la crinera de esta figura con detenimiento, la parte anterior que no se ha rellenado con colorante presenta las mismas líneas verticales (fig.5.14).

La forma de la cabeza es semejante en las tres figuras: la cara se representa con dos trazos que convergen en ángulo pero que dejan vacía la zona del morro y los cuernos tienen el mismo diseño que los del bisonte nº 437.

La nalga es idéntica a las anteriores: redondeada y bien repasada y con un trazo que se inicia en un punto que deja vacía la zona del ano. También la cola presenta un diseño similar, con dos trazos bien encadenados (fig. 5.15).

La línea ventral presenta una curvatura muy parecida a las figuras nº 437 y 438 en las que está presente la badana tras la mano derecha. Resuelve de un mismo modo la posición de las patas traseras y además, son idénticas en sus contornos a las del bisonte nº 438.

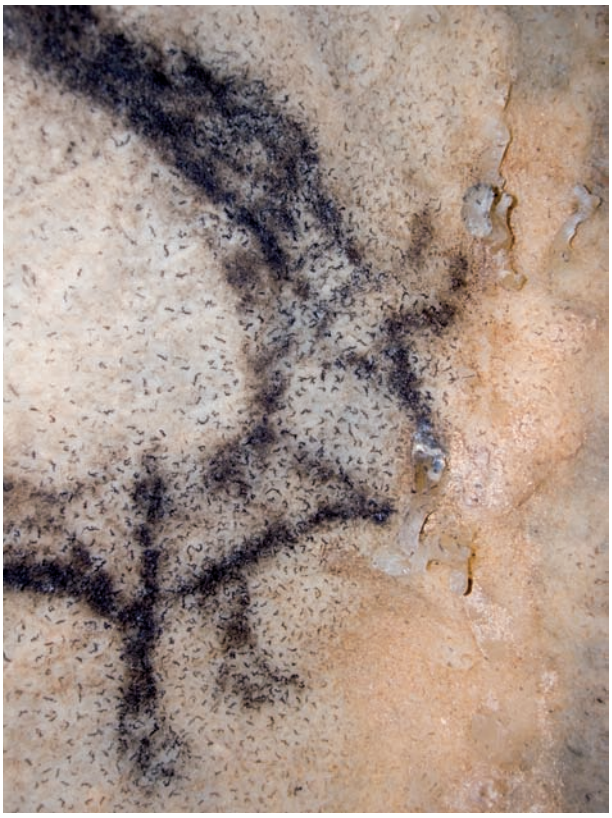
Finalmente encontramos una relación llamativa entre este bisonte y el numerado como 433: singularmente, las líneas que diseñan las crines en la figura 435 se componen de dos trazos encadenados, al igual que se diseñan en el pelaje del moño del bisonte 433.

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

Fig. 5.14. Bisontes nº 435 y 437 (detalle). Diseño de las crines

Fig. 5.15. Bisonte nº 435 (detalle). Trazado de nalga y cola.

Tienen ambos una misma proporción entre la bolsa dorsal, lomo y grupa, y la zona de inflexión de dorso-lomo es idéntica: está engrosada, como consecuencia de la unión y yuxtaposición de los trazos de bajada de la bolsa dorsal y del lomo (fig.5.16).



Por lo que respecta al bisonte numerado como 439, encontramos algunas semejanzas con los bisontes 437 y 438. En primer lugar, observamos que la anchura del trazo e intensidad del colorante es similar y el relleno del vientre se realiza con trazos largos que quedan entrecortados por la rugosidad del soporte. Aunque sea un rasgo menos evidente, también en esta figura se observa una división entre la cabeza y cuerpo; una banda más oscura que cruza casi verticalmente esta zona que podría coincidir con el canal de la yugular (fig.5.17).

La forma de la nalga, tanto la original como la corrección, es parecida a los bisontes señalados: redondeada y bien repasada (fig.5.18).

En la línea ventral observamos una curvatura semejante y también aquí se indican la ingle y bragada. La forma de la pata trasera, aunque en este caso hay una pata única, es parecida a las de los bisontes nº 435 y 438.

Entre los bisontes nº 438 y 439 también encontramos algunos rasgos semejantes, en particular la elección de un formato mayor y un trazado característico por sus arrepentimientos y correcciones (fig.5.19).

ISSN 0214-7971

Fig. 5.16. Bisontes nº 433 y 435 (detalle). Forma del trazado en las crines

Fig. 5.17. Bisonte nº 439 (detalle). Diseño de la cabeza

Fig. 5.18. Bisonte nº 439 (detalle). Forma de la nalga.

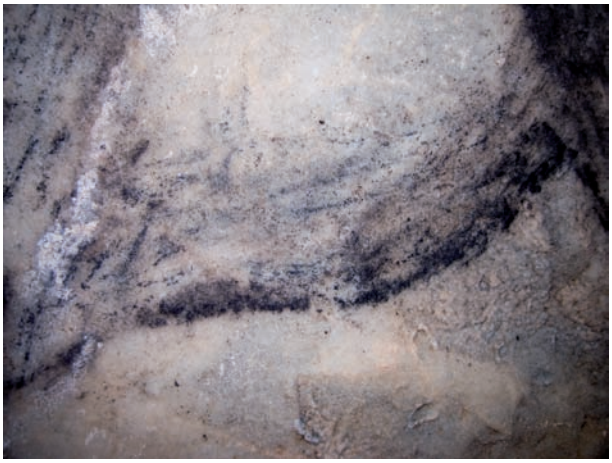


Fig. 5.19. Bisonte nº 439 (detalle). Línea ventral y relleno.

De los datos anteriormente expuestos, podemos concluir que es más probable que los seis bisontes descritos como 433, 434, 435, 437, 438 y 439 hayan sido realizados por un mismo autor y en consecuencia, podemos considerar con un alto grado de certeza que su realización fue contemporánea.

Los dos bisontes que se sitúan en la pared izquierda de la Antecámara, numerados como 313 y 314 tienen unos caracteres técnicos y morfológicos que los asemejan, a pesar de algunas diferencias formales. En ambos se reconoce un trazo de idéntica anchura y una intensidad del color similar. En algunos puntos podemos distinguir los estigmas de un mismo instrumento.

Ambas figuras presentan iguales proporciones, un diseño prácticamente idéntico de la bolsa dorsal —trazos pequeños conectados que trazan la curva—, y un engrosamiento similar de la línea que la dibuja. Estas representaciones son, con un grado de probabilidad alto, obra de un mismo autor (fig.5.20).

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

Fig. 5.20. Bisontes nº 313 y 314. Similitud de las proporciones, de las dimensiones del trazo y de la delineación.

No es fácil encontrar demasiados parecidos morfológicos entre estas figuras y las anteriormente descritas salvo en el diseño de la línea dorso-lumbar que puede considerarse semejante. Las soluciones formales son diferentes: las patas, nalga, vientre y relleno del cuerpo, así como la ausencia de otros detalles anatómicos diferencian estas dos imágenes de las anteriores. Sin embargo, la técnica empleada con un útil duro y más en concreto, la ejecución de curvas a partir de pequeños trazos, nos resulta ya una solución familiar. Este hecho, unido a la intensidad de colorante, asemeja estas representaciones.

Las tres figuras de bisonte, numeradas como 451, 452 y 453, tienen unos parecidos significativos puesto que entre ellas reconocemos una misma técnica. Esta semejanza puede desglosarse en varios aspectos: en primer lugar se ha empleado un útil fino y duro que ha dejado su huella en la línea de la nalga del bisonte 451, en la línea del lomo del bisonte 452 y en la línea del lomo, zona superior de la nalga y cola del bisonte 453 (fig.5.21).

En segundo lugar, el colorante en las zonas repasadas tiene el mismo aspecto, tanto en su intensidad, como en su color, como en el grado de difuminado.

En tercer lugar, hay soluciones formales idénticas como la del trazo repasado en las mismas partes de las figuras: dorso-lomo y vientre, la forma de las patas semejantes y las colas largas y elevadas. Sin embargo hay aún más relación de semejanza entre las numeradas como 451 y 453: las manos, línea curva ventral y dorsal, mientras que los bisontes 451 y 452 guardan parecido en la forma de sus caras.

Por último creemos que estas representaciones tienen relación entre sí, además, por el empleo de un útil que ha dejado unas mismas huellas. Todo ello sugiere que es más probable que todas ellas sean obra de un mismo autor.

Respecto a la comparación entre estas figuras y las anteriormente descritas, del panel principal de la Cámara, observamos que, a pesar de que las diferencias formales son importantes como la falta de detalles anatómicos interiores —sólo están en el contorno—, entre otras—, existe cierta similitud técnica en cuanto al empleo de un colorante semejante, un utillaje duro y una misma solución técnica —ligada a este tipo de útil—, para resolver las curvas más pronunciadas, como los pequeños trazos conectados que van diseñando las curvaturas.

Los dos bisontes que se encuentran situados en la pared derecha de la Antecámara, numeradas como 331 y 332 nos ofrecen algunos caracteres comunes pero también diferencias. Desde el punto de vista técnico, las semejanzas que observamos se refieren al empleo de un mismo útil blando puesto que el colorante se introduce bien en las rugosidades de la pared, dominan los trazos curvos y estos tienen una forma apunta-

ISSN 0214-7971

Fig. 5.21. Bisontes nº 451, 452 y 453 (detalle). Trazo fino en diversas partes de las figuras

da en los extremos. Sin embargo el grosor del trazo en ambas figuras es diferente.

Desde el punto de vista formal hay algunos caracteres que las asemejan, como la sensación de que, en ellas, las proporciones son similares entre las distintas partes: una gran bolsa dorsal y una zona delantera del animal muy alargada, un tren trasero pequeño y corto. También lo hace el diseño repetido de la mano, introducida en el contorno del cuerpo. Sin embargo hay aspectos formales que las distancian como, por ejemplo, una delineación de las líneas sensiblemente distinta; —más sinuosa en la figura 332—, y unas conexiones de trazos distintas: trazos sueltos e inconexos en el bisonte 331. El trazado tiene, además, una regularidad diferente y la longitud y las conexiones de los trazos son distintas. Puede tratarse de dos autores (fig.5.22).

Por último observamos unas figuras de bisonte entre las que no encontramos semejanzas y que tampoco las tienen con las anteriormente descritas. Nos referimos a las representaciones numeradas como 316, 401, 512 y 522.

Fig. 5.22. Bisonte nº 331 (detalle). Trazo sinuoso y depósito del colorante en el relieve del soporte.

La figura nº 316 aporta poco elementos para el análisis: las líneas son anchas, los trazos son rectos o suavemente curvados y el cuerpo es corto. A pesar de que no hay suficientes datos para establecer comparaciones sólidas, las diferencias con los otros bisontes de la cueva son sensibles.

La figura nº 401 tiene un trazo sinuoso e irregular, más fino que en las figuras cercanas. El colorante es menos graso y tiene cambios en su intensidad incluso en una misma línea. Todos estos caracteres del trazado hacen que no podemos precisar semejanzas entre esta figura y las contiguas del panel principal ni con las de otras zonas de la cueva, salvo en el hecho de que puede reconocerse un bisonte.

El bisonte numerado como 512 ofrece pocos elementos de análisis: los trazos sueltos y trayectoria rectilínea o de curva amplia en los trazos, son datos que recuerdan el uso de un útil duro. Aunque las partes anatómicas descritas y las proporciones son rasgos que también relacionarían esta figura con los bisontes del panel principal, no es posible establecer analogías, salvo la convención presente a la altura del lomo, en forma de cuña que es similar a la que se observa en el bisonte nº 331.

La figura 522 está bastante completa y nos permite constatar que existen sensibles diferencias morfológicas con las otras de bisonte de la cueva. Desde el punto de vista técnico se ha utilizado en su factura un útil duro, a juzgar por la longitud y la delineación recta de los trazos. Sin embargo, observamos que las proporciones son distintas, con un cuarto trasero pequeño y unas manos y patas largas. Las soluciones formales utilizadas en estas partes son diferentes a todo lo observado y la línea continuada de pecho y vientre es

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

Fig. 5.23. Bisonte nº 522 (detalle). Cuarto trasero pequeño, diseño de las patas.

singular. En conjunto parece responder a un criterio estilístico particular de su autor, criterio que no hemos visto repetido en otras figuras del Santimamiñe aunque la técnica empleada sea la misma (fig.5.23).

La figuras más completas de bisonte que se han descrito en el pilón estalagmítico (nº 421, 422, 423, 424, y 426) tienen semejanzas de tipo técnico y formal entre ellas y también, algunas, con las del panel principal de la Cámara.

En primer lugar, hay que señalar la similitud en las proporciones entre las figuras nº 421 y 426 y las figuras mencionadas del panel principal. La mayor anchura de los trazos se da en la bolsa y en el vientre, como líneas más destacadas. A pesar de que se trata de grabado y, en el otro caso, de pintura, la similitud es evidente en este aspecto.

En segundo lugar el autor o autores han plasmado un modelado del cuerpo al igual que en las figuras nº 435, 437 y 438.

En tercer lugar, se produce una conexión de trazos cortos, enlazados en la línea dorso-lomo, en las figuras nº 421 y en la 426, al igual que en las del panel principal nº 433, 434, 435, 437 y 438.

En cuarto lugar, la forma de las patas traseras en los bisontes nº 421, 422, 423 y 424 es similar y recuerda la fórmula empleada en las figuras nº 435, 437, 438 y 439. El casco delantero de la figura nº 423 se asemeja a los de los bisontes nº 437 y 438, y el casco trasero de la figura nº 424 al del bisonte nº 437.

Entre las figuras del Pilón hay dos series de representaciones, superpuestas sobre un mismo plano de pequeñas dimensiones y pegado casi al suelo. Dos de ellas están pintadas y el resto, grabadas. Creemos que la razón para pensar que las dos series han podido ser realizadas por distintas manos se basa en varios argumentos y es la suma de todos ellos lo que permite que tengamos como más probable esta hipótesis.

En primer lugar las figuras de una serie están grabadas y las de la otra, pintadas y grabadas. En segundo lugar, la serie de figuras pintadas y la de las grabadas están superpuestas. En tercero, se ha descrito una suerte de norma de respeto en cada serie, de forma que las figuras no se tocan unas a otras. En cuarto, las figuras pintadas, 421 y 422, tienen similitudes morfotécnicas claras: proporciones, línea ventral, forma de la papada, delineación de la línea del lomo e intensidad del color. En quinto, las figuras grabadas presentan algunos parecidos, principalmente en la forma de la cara. En sexto lugar, ambas series se diferencian en la morfología de distintas partes del contorno. Por último, el sitio es pequeño y es más probable que la serie grabada sea obra de una misma persona, que no que cuatro artistas estuvieran ocupando, uno a continuación de otro, el mismo punto de trabajo.

Por tanto, las observaciones hechas sobre las similitudes formales, técnicas y de autoría entre las figuras de cada serie y las desemejanzas existentes entre ambas, nos llevan a pensar que el autor es distinto.

Por otro lado, hay numerosas diferencias de tipo formal entre el trazado de las figuras del pilón y las del lienzo principal y estas diferencias no pueden ser únicamente consecuencia de una técnica —pintura o grabado—, distinta. Dicho de otro modo, a pesar de que estas diferencias formales y técnicas entre las figuras del pilón y del panel de la Cámara no nos permiten pensar que han sido ejecutadas por los mismos autores, sí podríamos establecer alguna semejanza entre ambos grupos en un esquema gráfico general común, reflejado principalmente en la representación de unas mismas partes del animal: bolsa dorsal, línea dorso-lumbar, cabeza, cuernos, cola, pata y/o manos y línea ventral, y de sus detalles: ojo, crines, ingle, canal de la yugular, barba y un ligero modelado interno, entre otros.

A continuación intentaremos establecer algunas comparaciones entre otras especies animales menos representadas en Santimamiñe como es el caso del caballo, el ciervo, la cabra y el solitario oso.

Las figuras de caballo presentes en la cueva no guardan apenas similitudes formales entre sí, a excepción de la delineación de la nalga entre los caballos 321 y 436. Las distintas líneas del contorno no tienen las mismas anchura y longitud y el diseño de las partes anatómicas se resuelve de diferente forma. Sin embargo la técnica utilizada recuerda la fórmula de los bisontes del panel principal: los trazos se unen, superponiéndose, en la cola larga del caballo 321 y también

ISSN 0214-7971

Fig. 5.24. Caballos nº 321, 436 (detalle). Trazos encadenados de la cola.

lo hacen los del lomo y cola del caballo 436. Los tres caballos se han realizado con un útil duro y el colorante es semejante a lo ya descrito. Podemos aceptar, por tanto, con cierto grado de certeza, que los tres caballos representados en Santimamiñe (nº 321, 436 y 521) guardan unidad, en sus aspectos morfotécnicos, con los bisontes del panel principal (fig.5.24).

Por lo que se refiere a las figuras de cabra, creemos que podemos establecer cierta similitud formal entre las figuras de cabra nº 444 y 483, en cuanto que se ha elegido una disposición vertical en el soporte, tienen parecida la forma de la línea de la cara y garganta y los cuernos adoptan una misma posición y diseño. Aunque el útil empleado en ambas es duro, es diferente el grosor del trazo y también lo es la intensidad del colorante. Consecuentemente no podemos definir la unidad de autoría entre ellas sino con muchas reservas. Respecto a su relación con las otras representaciones de la Cámara, y más en concreto con las figuras del panel principal, las semejanzas formales y del trazado no son evidentes y sólo podemos sustentarnos sobre los aspectos técnicos.

La figura de cabra 204 ofrece una imagen distinta en cuanto a sus aspectos formales. El diseño de la línea dorso-lumbar suavemente modelada, de los cuernos largos, del pecho prominente y del vientre con un trazo oblicuo, no guarda semejanza con las figuras de cabra antes descritas. Se trata de un esquema particular que revela una autoría distinta a las otras figuras de la misma especie. Creemos sin embargo que no destaca técnicamente -empleo de un útil duro, la misma intensidad del colorante y un trazo ancho y repasado-, de los conjuntos representados en el interior de la Cámara y más concretamente del los del panel principal y de la figura de cabra 483 (fig.5.25).

Únicamente nos quedan dos figuras completas que comparar: el ciervo (nº 443) y el oso (nº 442) de la pared izquierda de la Cámara. A pesar de la diferencia formal de ambas figuras, propia de especies distintas, muestran un gran número de detalles anatómicos en su contorno y tienen una misma factura desde el punto de vista técnico, como un grosor similar del trazo, la misma intensidad del colorante y un tipo de utillaje, duro, que deja rastro de grabado. En estos aspectos también se parecen mucho a la figura de cabra cercana a ellos (nº 444), que antes hemos descrito. Estas tres representaciones podrían ser obra del mismo autor. Todas ellas a su vez, por los aspectos técnicos mencionados, a pesar del diferente grosor del trazo, pueden ser emparentados con las otras figuraciones de la Cámara (fig.5.26).

La figura de especie indeterminada nº 472 tiene un cuerpo corto, sin cuello ni detalles de contorno, no es posible reconocer el útil con el que ha sido realizada y el pigmento, menos nítido y graso, produce unas líneas difuminadas que tampoco guardan semejanza con las descritas en otras figuras.

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

Fig. 5.25. Cabras nº 444 y 483 (detalle). Similitudes en la concepción de las figuras.

Únicamente encontramos cuatro figuras de las más completas que no aportan datos suficientes para reunirlas, desde el punto de vista morfo-técnico, en el conjunto de Santimamiñe. Se trata de la figura de bisonte 316, el bisonte 401 (a la derecha del panel principal), la figura de bisonte 522 y el animal indeterminado 472.

Como conclusión podemos decir que algunas de las figuras analizadas son, muy probablemente, sincrónicas puesto que puede identificarse un mismo autor. Nos referimos al que ha realizado los bisontes 313 y 314; al que pintó las figuras 433, 434, 435, 437, 438 y 439; al que podemos atribuir el grupo de tres bisontes, 451, 452 y 453, y al cuarto, al que representó las figuras 442, 443 y 444. Además, creemos que hay dos autores que han intervenido en las representaciones del pilón, al pié del panel principal de la Cámara. En total, es muy probable que intervinieran seis autores.

Creemos también que tanto estas figuras como las que hemos atribuido a obras únicas de diferentes autores guardan unas soluciones morfológicas y técnicas tan similares entre sí que nos inclinan a pensar que, fueran la obra de los mismos artistas señalados o de

Fig. 5.26. Figuras de ciervo nº 443 y de oso 442 (detalle). Trazo similar en anchura, intensidad de colorante y rastro de grabado.

ISSN 0214-7971

otros diferentes, pueden asimilarse a un mismo conjunto.

Las personas que realizaron las representaciones de Santimamiñe formarían parte de un grupo que poseía un mismo modelo tecno-estilítico. Estos autores pudieron ser contemporáneos o bien partícipes de una tradición artística mantenida en el tiempo.

Esta hipótesis tiene un grado de probabilidad más elevado que cualquier otra.

5.5. El dispositivo parietal. Enlaces temáticos y organización.

El conjunto parietal de Santimamiñe ofrece, por sus características internas, algunas ventajas poco usuales para un acercamiento a los comportamientos referidos a la construcción de conjuntos rupestres de las poblaciones paleolíticas, o al menos, de la población del Magdaleniense reciente que trabajó allí. Este tipo de aproximación deriva de los trabajos de A. Laming-Emperaire y de A. Leroi-Gourhan, que hacia mediados del siglo pasado propusieron que el arte parietal paleolítico respondía a unas reglas de construcción más o menos estables, que afectaban tanto a la distribución de las obras en el espacio de la cueva como a las agrupaciones de temas figurativos y de signos. Tal idea se oponía a la concepción generalizada hasta entonces, que entendía la cueva como un espacio pasivo en el que, durante siglos, se habrían acumulado las representaciones sin ninguna organización, al albur de actividades de propiciación cinegética u otras razones.

Desde un punto de vista metodológico, la introducción de la estadística en los estudios del arte paleolítico, o la reconversión de la topografía (de herramienta para localizar los paneles de más interés a elemento esencial del análisis), iban acompañadas de algunos conceptos nuevos, como el recuento no solo del número de representaciones sino de los "sujetos de composición". Esto es, de las especies animales presentes en cada panel o agrupación natural. De cara a desvelar regularidades entre las composiciones, lo importante no era el número de veces que se repetía un animal en un panel concreto, sino su presencia o ausencia en esa composición.

A pesar de las simplificaciones y de una generalización excesiva de algunos resultados, ese nuevo planteamiento cambió notablemente la forma de entender el arte paleolítico (o al menos de enfrentarnos al mismo). Ha sido continuado por distintos autores a partir de una base documental más exhaustiva, procedimientos estadísticos más refinados e introduciendo nuevas perspectivas desde otras disciplinas. Entre los trabajos que nos parecen más relevantes, los de D. Vialou (1986) y G. Sauvet y A. Wlodarzyk (2000-2001).

Desde nuestro punto de vista, que esencialmente es el de arqueólogos de campo, el acercamiento a una posible ordenación de los contenidos a través del número de sujetos presenta problemas de aplicación práctica importantes. La discriminación de las unidades compositivas y de sus límites espaciales se basa en el concepto de panel "natural", que es cualquier cosa menos evidente en muchas cuevas decoradas, con escasas rupturas en la distribución de representaciones y una proporción importante de las situadas en posición ambigua. De manera que la tentación de establecer los límites de las unidades compositivas en función de los animales implicados (y no de aspectos físicos o "naturales"), puede llevarnos con facilidad a la argumentación circular. De igual forma, genera un cierto ruido la consideración a un mismo nivel de los animales de tema bien definido junto a los "diversos" y "los cuadrúpedos indiferenciados" (sea por una conservación deficitaria o porque en origen no se precisó suficientemente).

Un aspecto también problemático, aunque de otro orden, radica en la consideración unitaria (y finalmente simplificadora) de los sujetos presentes en un panel sin tener en cuenta las variadas categorías de representación normalmente implicadas (dimensión de las figuras, procedimientos técnicos y visibilidad, etc.). Tal problema se relaciona con la fuerte tendencia a la consideración sincrónica de las composiciones parietales en este tipo de análisis, que por expresarlo de forma rápida, al menos en los primeros trabajos se precipitó al extremo contrario de la concepción aditiva anterior, resultando igualmente simplificador en muchas cuevas complejas (de las que quizá El Castillo sea el ejemplo más claro en la región Cantábrica). Dicho de otra forma, al asumir tal simplificación limitamos el significante a los temas implicados, dejando de lado otras circunstancias que, según cabe suponer, también formaban parte del mensaje.

Como indicábamos más arriba, algunos de esos problemas están minimizados en Santimamiñe, que muestra una notable homogeneidad interna en lo referido a técnicas, estilos y formatos, fue construido muy probablemente en un lapso corto y es aparentemente unitario. Destacaríamos los siguientes rasgos:

1) Es un conjunto de tamaño medio, con medio centenar de figuras animales y una dimensión mínima de lo no figurativo. Se aleja por tanto de la amplitud y complejidad de los dispositivos de sitios de muy superior profundidad temporal como Tito Bustillo, Llonín, Pasiega, Castillo, Altamira o La Garma.

2) La conservación de las representaciones paleolíticas, al menos hasta 1918, era bastante más

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

homogénea que en otros conjuntos más amplios y de construcción más extendida en el tiempo. Ello permite una identificación de los animales presentes más precisa, y una cierta garantía de que estamos ante un conjunto razonablemente completo y no ante un muestreo muy parcial.

3) Sobre todo, la organización de los motivos en paneles y grupos de figuras es especialmente clara y "natural" en la mayor parte de los casos, como refrenda la escasa diferencia entre los grupos distinguidos por los investigadores que se han ocupado antes del yacimiento (*op. cit.* 1925 y 2000) o nosotros (*vid.* Tabla 1). Aun así, hay tres figuras animales de situación más ambigua, cuya consideración como aisladas o agrupadas discutimos más adelante. Las agrupaciones de figuras de Santimamiñe son en sí mismas relevantes, pues el grado de dispersión sería muy superior caso de una construcción aditiva con figuras sueltas, al igual que la variabilidad de formatos y de procedimientos técnicos entre figuras próximas.

Estos rasgos poco menos que exigen un acercamiento al posible orden implícito en las agrupaciones de figuras de Santimamiñe. Sin embargo, aunque pueda ser menos ruidoso que en otros sitios más complejos, tal acercamiento tendrá limitaciones importantes. Se trata de un conjunto parietal concreto, con unas reglas de ordenación que pueden ser particulares, y, dado el número de efectivos, son limitadas las posibilidades de tratamiento cuantitativo. De manera que nuestro objetivo se centrará más bien en contrastar en Santimamiñe algunos de los resultados obtenidos en trabajos de muy superior recorrido (Leroi-Gourhan 1965; Vialou 1986 y Sauvet y Wlodarcyk 2000-2001) y, acaso, escuadriñar otros enfoques. A continuación, en sucesivos epígrafes, trataremos 1) de fijar ese carácter de conjunto unitario y realizado en un tiempo corto de Santimamiñe, 2) un resumen más bien descriptivo de las asociaciones temáticas y de algunos problemas de delimitación, 3) un acercamiento a las asociaciones entre temas animales en las diversas composiciones consideradas y, finalmente, a modo de contraste de las diferencias surgidas entre varios temas animales, trataremos 4) algunos aspectos morfométricos de esos distintos temas, que reflejan un orden jerárquico similar al aludido por las asociaciones.

5.5.1. Un conjunto unitario y sincrónico.

Todos los investigadores que se han ocupado de Santimamiñe han defendido una cronología magdaleniense. Las diferencias comienzan, sin embargo, entre quienes proponen una cronología más antigua para unas pocas representaciones, y una construcción alargada en el tiempo (J.M. de Barandiaran 1953 y X. Gorrotxategi 2000), y quienes valoran un lapso corto, o la sincronía interna de todo el conjunto, más o menos estricta: A. Leroi-Gourhan (1965) y, de forma más bien implícita, I. Barandiarán (1967) y J.M. Apellániz (1982).

Las bases para considerar en Santimamiñe una construcción paulatina, y en general extendida en el tiempo, se apoyan en ideas generales sobre la modificación artística a lo largo del Paleolítico superior que son matizables desde hace tiempo, especialmente por haber sido entendidas y aplicadas de manera un tanto normativa. En realidad, la variabilidad sincrónica de los comportamientos gráficos fue importante en cualquier fase del Paleolítico superior, incluso en momentos en los que percibimos un estilo más definido y característico, como en las etapas centrales y avanzadas del Magdaleniense.

La idea de J.M de Barandiaran –que considera algunas posibles figuras auriñacienses, previas al grueso del conjunto, magdaleniense- refleja una aplicación muy estricta de la concepción de H. Breuil sobre el cambio estilístico, que tiende a enrarecerse en la bibliografía a partir del trabajo de Leroi-Gourhan (1965), que consagra la consideración sincrónica de muchos conjuntos como Santimamiñe. La hipotética atribución al Auriñaciense de algunos de los animales de Santimamiñe se apoyaba en algunas diferencias entre las figuras (en las consideradas más antiguas, un procedimiento técnico más sumario y aprovechando grietas naturales, o la representación de una única pata por par), y se apoyaba además, de forma implícita, en la posible presencia de ocupaciones humanas de inicios del Paleolítico superior en el vestíbulo de Santimamiñe (que, tras las excavaciones recientes de J.C. López Quintana, resulta muy dudosa)[9].

Por su parte, X. Gorratxategi (2000: 349-352) defiende con más decisión una construcción paulatina del conjunto, diferenciando cuatro fases sucesivas que sitúa entre el Magdaleniense medio y la transición al Aziliense. Esa propuesta, que no se justifica de forma explícita en el texto aludido, se ajusta a la idea tradicional de que entre esos dos horizontes se produce en la actividad gráfica figurativa un proceso de degeneración de la forma. Tal proceso se entiende producido de una manera lineal, y se aplica de forma normativa, lo que facilita al autor un grado de detalle sorprendente

9 De otro lado, se aprecia alguna posible contradicción en el planteamiento. Así, alguna de las figuras de animales que J.M. de Barandiaran consideraba acaso auriñaciense, se repite entre las representativas de la fauna magdaleniense. Entre las que considera más antiguas, casi todas de la Antecámara, indica los dos bisontes acéfalos (nº 313 y 314), los dos caballos grabados (nº 324 y 325), la supuesta cabeza de uro, el caballo acéfalo inmediato (nº 321) y el supuesto jabalí (bisonte nº 326); a ellas se sumaba el caballo del panel principal nº 436 (Barandiaran, 1953: 57 y fig.26). Entre la fauna de edad magdaleniense (*op. cit.* 1953: 78 y fig.41), se repite sin embargo la alusión al caballo nº 436 y al jabalí nº 326, además de uno de los bisontes del panel principal (nº 437), el ciervo y el oso.

ISSN 0214-7971

sobre las sucesivas adiciones al conjunto rupestre de Santimamiñe[10].

No compartimos el planteamiento inicial, y encontramos además algunos aspectos problemáticos en la mecánica aplicada a la diferenciación de fases (que aunque no se explicita, puede inferirse del texto). Para esa delimitación no se emplean las escasas superposiciones entre figuras distintas (valoradas en el grupo 4.2 de manera muy superficial, y creemos que errónea). Pero sí entre series de trazos solapados correspondientes a una misma representación (bisontes nº 434 y 439 del panel principal de la Cámara), que se proyectan a la organización en fases del conjunto, considerando que las figuras fueron iniciadas y completadas o retocadas en momentos muy separados en el tiempo.

En nuestra opinión, según hemos discutido en el Catálogo, los solapamientos y añadidos son reales en el bisonte nº 439 y en el caballo nº 436, pero más dudosos en el bisonte nº 434, y totalmente fuera de lugar en el caso de los añadidos realizados recientemente que "completaron" el bisonte nº 439. Restringiéndonos a los trazos paleolíticos, realmente no tenemos posibilidad de conocer exactamente el tiempo transcurrido entre la realización de los que aparecen solapados en una misma figura, pero la inmediatez parece la opción menos arriesgada, entre otras cosas por la aparente homogeneidad técnica. En realidad, esa homogeneidad técnica es bastante alta en todo el conjunto, y especialmente fuerte en el interior de algunos grupos de figuras como, por ejemplo, el 4.5, con tres bisontes dispuestos en vertical sobre la pared izquierda de la Cámara. Ello permite rechazar que dos bisontes de ese grupo correspondan a una fase –la 2º- y el tercero, con similar tipo de trazo, disposición y formato, se atribuya a un horizonte muy posterior –la fase 4ª- en función de algunos detalles menos canónicos de su forma. Incluso las convenciones de representación presentes sugieren un nivel de homogeneidad que es contradictorio con esa compartimentación temporal tan precisa. Así por ejemplo, las dos colas del bisonte nº 439 -que en el trabajo que comentamos se atribuyen a la fase 2ª y a la 3ª, cuando se corrige el diseño- son sin embargo idénticas, y se deben probablemente a una misma mano.

Las consideraciones técnicas y formales del capítulo 5.4 aportan suficientes elementos para defender una construcción poco más o menos sincrónica del conjunto parietal. Esos argumentos son coherentes con otros, menos decisivos, que apuntan en la misma dirección: la dimensión media del conjunto (51 figuras animales), o la escasez de superposiciones entre figuras, salvo en el pilón estalagmítico (grupo 4.2), donde pudimos diferenciar dos series de representaciones en un lienzo de dimensiones muy reducidas y situado a ras del suelo y, acaso, en la segunda agrupación de la Antecámara, donde algunos restos de color rojo muy desvaídos parecen infrapuestos a la extremidad posterior de un caballo en negro (respectivamente, nº 322 y 321). También apunta a su carácter unitario y poco más o menos sincrónico el carácter aparentemente ordenado del conjunto, organizado en agrupaciones muy claras de representaciones, con espacios vacíos entre ellas, que además muestran una notable homogeneidad técnica interna (salvo el grupo 3.2). Otros aspectos valorados como la distribución espacial de la carga o del impacto gráfico apuntan igualmente a la existencia de un cierto orden en la composición, y a una construcción poco más o menos sincrónica y unitaria.

La construcción de Santimamiñe en un lapso corto es la opción más probable. La existencia de correcciones en alguna figura (nº 329) y las superposiciones indicadas en grupos 3.2 y 4.2, no implican necesariamente una diferencia temporal importante. Las también escasas variantes técnicas y estilísticas pueden encajar en la variabilidad sincrónica de comportamientos gráficos que apreciamos incluso en épocas de rasgos estilísticos más definidos, como son las fases centrales y avanzadas del Magdaleniense. De hecho, la variabilidad de recursos estilísticos apreciable en Santimamiñe no supera, ni de lejos, la que muestran los objetos decorados de un horizonte magdaleniense determinado[11]. La documentación apunta por tanto a un tiempo de construcción corto, que podría ir desde visitas a lo largo de una misma estación a considerar algún añadido en unas par de generaciones. Lo unitario del conjunto en técnicas y concepción estilística, y en algunos aspectos referidos a la organización de los grupos que trataremos de precisar más adelante, abogan por el mantenimiento en ese lapso de unas mismas claves en cuanto a la organización. El mensaje o los mensajes implicados fueron probablemente los mismos a lo largo del tiempo de construcción y de frecuentación de esos espacios decorados interiores.

10 En la interpretación de X. Gorrotxategi, lo más antiguo, acaso premagdaleniense, serían algunas figuras sumarias que aprovechan grietas naturales para definir parte del contorno (caballos nº 324 y 325 de la Antecámara). A la fase 2 se atribuyen las figuras más acabadas y ajustadas al estilo magdaleniense en su concepción más canónica (cabra nº 204, grupo 4.2, la mayor parte del 4.3, grupo 4.4 y los dos bisontes afrontados del grupo 4.5). Se habrían añadido algunos pocos bisontes en la fase 3 (grupo 4.6 y bisontes nº 438 y 439 del panel principal). En tanto que en la última fase se habrían realizado algunas figuras más sumarias, como las acéfalas, u otras ya muy degeneradas en su forma. En concreto se atribuyen a este último horizonte casi todas las figuras de la Antecámara, los últimos retoques de dos bisontes de la Cámara –nº 434 y 439- , la realización del nº 401, de un tercer ejemplar en el grupo 4.5, los grupos 4.7 y 4.8, y las figuras del fondo de la cueva (zona 5).

11 El arte mobiliar ofrece numerosos ejemplos de piezas con diseños animales con distinto grado de acabado y esquematización formal, y nadie duda de su sincronía. En algunos casos la sincronía estricta es particularmente segura: así en los tres fragmentos decorados con animales -de tratamiento muy variable- de una misma plaqueta original de la cueva de Urtiaga (*vid*. González Sainz 1984).

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

5.5.2. Figuras aisladas y agrupaciones de animales en Santimamiñe.

Según el recuento e identificación defendida antes, en Santimamiñe contamos con 51 representaciones de ocho o nueve animales diferentes. Esas figuras se distribuyen aisladas o, con mayor frecuencia, formando grupos de dos, tres y hasta nueve representaciones (caso del grupo 4.3).

La distribución de esos grupos es discontinua, con lienzos vacíos de representaciones entre ellos, lo que permite establecer, en casi todos los casos, límites claros para tales grupos. En su interior, las figuras se sitúan entre sí en yuxtaposición estrecha normalmente, sin superposiciones parciales. Tan solo hay una excepción: la superposición de las series primera y segunda del pilón estalagmítico, que nos permite considerar dos unidades compositivas en ese grupo 4.2. Internamente, en cada una de esas dos series del pilón, o en el panel 4.6, es apreciable el interés de los artistas en evitar la superposición parcial de las figuras implicadas.

El número de las agrupaciones y de unidades compositivas, sin embargo, puede variar ligeramente en función de cómo establezcamos los límites entre ellas y de cómo consideremos las figuras de situación más ambigua. En Santimamiñe, ese número de unidades compositivas oscila entre 15 y 20. Hemos optado por valorar 18 unidades a lo largo de la cueva. Son 4 con una única figura animal (aislada), 6 con dos animales, 4 con tres, 2 con cuatro, una con seis y, separada de las demás, una con nueve representaciones. En la Tabla 3 se indican entre corchetes, señalizando con doble guión los casos de asociación más discutible: sea el bisonte nº 401, que hemos considerado aislado respecto al panel principal, o bien las figuras de caballo y bisonte nº 521 y 522, que aunque con dudas, finalmente hemos considerado conjuntamente en una misma unidad compositiva.

Tabla 3. Santimamiñe. Unidades compositivas consideradas

		Representaciones animales	Motivos no figurativos
Zona 1		[Ca.101]	
	grupo 1.1		Pl 111, M 112, M 113, Ls 114
Zona 2		[Cp/Bs.201]	M 202
		[Cp.204]	M 203
Zona 3	grupo 3.1	[Bs.313 – Bs.314 - - Bs.316]	Lv 311, Lv 312
	grupo 3.2	[Cb.321 – Cb.324 – Cb.325 – Bs.326 - - C.327 – Cp.328]	M 322, Ls 323, Sc/Lv 329, Ls 3210
	grupo 3.3	[Bs.331 – Bs.332]	
Zona 4	grupo 4.1	[C/Cp 411 – Cp.412 – C.413]	
	grupo 4.2	[Bs.421 – Bs.422] +	Lv 427
		[Bs.423 – Bs.424 – Bs.425 – Bs.426]	Lv 428 - 4210
	grupo 4.3	[Bs.431 – Bs.432 – Bs.433 – Bs.434 – Bs.435 – Cb.436 – Bs.437 – Bs.438 – Bs.439]	
		[Bs.401]	
	grupo 4.4	[Cb.441 – Os.442 – Co.443 – Cp.444]	
	grupo 4.5	[Bs.451 – Bs.452 – Bs.453]	
	grupo 4.6	[Bs.461 – Bs.462]	
	grupo 4.7	[Bs.471 – C/Ai.472]	
	grupo 4.8	[Cp/C.481 – Bd.482 – Cp.483]	
Zona 5	grupo 5.1	[C/Ai.511 – Bs.512]	Lv 513
	grupo 5.2	[Cb.521 - - Bs.522]	

ISSN 0214-7971

En orden topográfico encontramos:

* **Parte anterior** (zonas 1 y 2): con animales claramente aislados, asociados en el mejor de los casos a alguna mancha mínima de color negro. Como ya se ha indicado, las figuras tienden a ser más pequeñas que las de las áreas y composiciones principales, y en el caso de las de zona 2, resultan solo visibles desde el lugar de ejecución.

* **Antecámara** (zona 3). En este espacio hay algunos lienzos naturales con agrupaciones claras de animales. En todo caso, en la Antecámara es mayor la variabilidad técnica y más laxa la asociación de las figuras que en la Cámara, de manera que la delimitación de los grupos es menos evidente que en ese espacio terminal. Según el punto de vista que apliquemos, se podría considerar desde una única unidad compositiva en todo ese espacio de la Antecámara, hasta cuatro diferentes. En el Catálogo hemos sugerido la posibilidad de considerar los grupos 3.2 y 3.3 de forma unitaria, o como partes de una misma unidad compositiva, a base de caballos y bisontes, dominantes a uno u otro lado del eje de tránsito, pero visibles desde el mismo punto, y algún cuadrúpedo y posible cabra en situación lateral. Con una vuelta de tuerca más, la presencia de un caballo acéfalo en el grupo 3.2, en situación central, podría sugerir su vinculación con los tres bisontes acéfalos del grupo 3.1 en una misma composición. Sin embargo, una cosa es lo que sugiere la consideración de los temas implicados y otra la división topográfica. De manera que hemos preferido ahora una separación más particular y detallada de las unidades compositivas, considerando tres: los bisontes acéfalos iniciales del lado izquierdo y del techo (grupo 3.1), todo el grupo del lateral izquierdo, con un lienzo natural claro (que agrupa los motivos nº 321 a 327) y una prolongación ligeramente separada donde se sitúan la posible cabra nº 328 y seguramente el cuadrúpedo nº 327 (en la actualidad desaparecido), o ya en el techo inmediato, los trazos rojos nº 329 y 3210. Por último, en tercer lugar, los dos bisontes situados en la pared derecha (grupo 3.3).

* **La Cámara**. En este espacio las asociaciones de figuras ocupan lienzos particulares y están separadas entre sí por zonas vacías, de manera que su discriminación es más sencilla. Ello va unido a un componente figurativo más acentuado que en otras áreas decoradas. En relación a trabajos anteriores en Santimamiñe reivindicamos una primera composición independiente (grupo 4.1) con tres figuras animales, netamente separada de la composición mayor y aparentemente principal (grupo 4.3). A su vez, en el pilón estalagmítico cabe valorar dos series diferentes de representaciones, primero dos bisontes pintados y grabados, y restos en negro quizá de otras figuras, y luego al menos cuatro bisontes solo grabados superpuestos a lo anterior, y otros trazos grabados no figurativos en nuestra opinión.

En el espacio de la Cámara la composición del grupo 4.3 parece separarse netamente de los siete grupos restantes. Es una composición expandida, a la que da unidad, además de los rasgos técnicos y formales evaluados antes, el mismo carácter escenográfico perceptible, e incluso los condicionantes del trabajo, realizado encaramándose por las lechadas estalagmíticas, desde distintos puntos. Las otras agrupaciones de la Cámara son más limitadas y de campo manual único, distribuidas en derredor de ese espacio aprovechando los lienzos más despejados y disponiendo las figuras en orden a un desarrollo más completo y visible, y por tanto, dada la arquitectura del soporte, con un número importante de figuras en vertical.

En el capítulo 5.4 hemos detallado una serie de aspectos técnicos y formales que apuntan a lo unitario y sincrónico de toda esa composición principal. Hay otros aspectos contextuales que podrían apuntalar ese carácter unitario. Ese grupo del panel principal integra figuras con distinto tipos de acabado: figuras incompletas o sumarias, reducidas al contorno, junto a otras bastante detalladas, con las cuatro extremidades y rellenos en el interior del cuerpo. Estas variantes no se distribuyen al azar, sino que las primeras (Bs.431, 432, 433, 434 y Cb.436) tienden a agruparse, en ocasiones por parejas, a la izquierda y arriba del panel, mientras que las figuras más detalladas (Bs.435, 437, 438 y 439) están más abajo y hacia la derecha. La consideración del espacio de la Cámara (a pesar de la modificación de los suelos) permite pensar que ese distinto grado de acabado no es del todo independiente de la accesibilidad de los planos de trabajo seleccionados, en general complicada, pero especialmente en el primer grupo, lo que en principio podría vincularse al trazado más expeditivo de esas figuras[12]. Un segundo factor de posible incidencia en ese distinto tipo de acabado reside en las diferencias en el estado de la costra estalagmítica que sirvió de soporte, y de las posibilidades de trabajar sobre ella. Las figuras de diseño más simple se corresponden casi exactamente con aquellas que han sufrido desconches posteriores a su trazado. Es posible, por tanto, que los artistas percibieran ya una cierta inestabilidad en algunos lienzos, donde habrían tendido a trazar figuras más sencillas.

El bisonte nº 401 requiere un comentario particular. Su posición, algo separada de la composición principal, permite tanto su consideración aislada como integrada en esa composición mayor. Hemos optado por la primera solución dado que desde un punto de vista técnico y formal esta figura se vincula más a las representaciones del lateral izquierdo de la Cámara, especialmente a los bisontes del grupo 4.5, que no a los bisontes del panel principal, que sin embargo es el más cercano.

12 Hemos descrito un fenómeno similar en los conjuntos parietales de Covalanas y La Haza (Moure, González Sainz y González Morales 1991: 68).

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

El resto de composiciones de la Cámara son más pequeñas que la principal y de menor impacto gráfico (*vid*. capítulo 5.2.3), con dos, tres o cuatro figuras animales implicadas. No se repite la asociación bisonte-caballo del panel principal, sino que son agrupaciones monotemáticas de bisontes (las dos series del pilón estalagmítico, y los grupos 4.5 y 4.6), de bisonte y un animal de difícil determinación (grupo 4.7), o de cabras y cuadrúpedos indeterminadados (grupo 4.1), con un bovino indefinido (grupo 4.8). La más extraña, como se ha destacado en ocasiones, es la que agrupa un caballo, oso, ciervo y una cabra (grupo 4.4), que Leroi-Gourhan consideraba propia del fondo de los dispositivos parietales.

* **Zona 5.** En el fondo del área decorada de Santimamiñe se añaden finalmente una composición clara con dos figuras en dos planos de una misma cascada estalagmítica (grupo 51), orientada hacia el fondo de la cueva pero bastante explícita. Por último, hay otras dos figuras al final del área decorada, de relación más ambigua: el caballo nº 521 y el bisonte 522. En principio se trata de dos figuras aisladas, situadas a uno y otro lado de la galería principal, ambas orientadas hacia el fondo de la cueva. Sin embargo, y como ya sugiere X. Gorrotxategi (2000: 368), tentativamente pueden considerarse en una misma unidad compositiva dada la simetría de su emplazamiento y la ausencia de otras representaciones en la zona, el hecho de que desde cada una de ellas se ve la otra, o su posible visualización conjunta desde un punto anterior del eje de tránsito.

5.5.3. La asociación entre los distintos temas animales.

Lo que trataremos aquí es de aislar y discutir aquellos rasgos de la asociación entre distintos animales que se aparten de lo esperable estadísticamente, o que no puedan deberse al mero azar. En último término, se trata de subrayar en los lienzos decorados de Santimamiñe algunos rasgos de la sintaxis gráfica del arte paleolítico, vinculados al pensamiento o a la esfera ideológica de la cultura paleolítica. Con todo, el objetivo último que entendemos para este tipo de análisis radica más en acotar mejor el comportamiento gráfico que en su interpretación, pues la dificultad de acceder a ella seguirá intacta.

Dada la composición del conjunto parietal de Santimamiñe, con una dimensión reducida de lo no figurativo (y en la que no siempre es evidente que se trate de "representaciones") hemos restringido el acercamiento a los enlaces que se establecen entre las figuras de animales. A su vez, en el caso de las representaciones de tema poco claro (posibles caprinos, por ejemplo) hemos contabilizado la opción más probable, y hemos integrado en una misma categoría de "diversos" los animales que no sabemos definir (nº 472 y 511), separadamente de los cuadrúpedos indeterminados.

La Tabla 4 reúne, a la izquierda, los enlaces entre temas animales expresados en las unidades compositivas de Santimamiñe. Cada casilla expresa el número de unidades compositivas en que coinciden dos temas animales. A la derecha (columnas A, B, C…), ofrece algunos recuentos.

Tabla 4. Asociaciones entre los animales presentes en las unidades compositivas de Santimamiñe

	Bs	**Cp**	**Cb**	**C**	**C/Ai**	**Bd**	**Co**	**Ca**	**Os**		**A**	**B**	**C**	**D**	**E**
nº fig.	29	7	6	3	2	1	1	1	1						
Bs	*	1	3	1	2	-	-	-	-		12	7	4	1	6
Cp	1	*	2	2	-	1	1	-	1		6	8	6	2	-
Cb	3	2	*	1	-	-	1	-	1		4	8	5	-	-
C	1	2	1	*	-	-	-	-	-		2	4	3	-	-
C/Ai	2	-	-	-	*	-	-	-	-		2	2	1	-	-
Bd	-	1	-	-	-	*	-	-	-		1	1	1	-	-
Co	-	1	1	-	-	-	*	-	1		1	3	3	-	-
Ca	-	-	-	-	-	-	-	*	-		1	-	-	1	-
Os	-	1	1	-	-	-	1	-	*		1	3	3	-	-

A: nº de sujetos o de unid. compositivas en que participa; **B**: nº de enlaces binarios; **C**: nº de animales asociados; **D**: nº de figuras aisladas; **E**: nº de agrupaciones monotemáticas

ISSN 0214-7971

Aunque el conjunto es corto, refleja unas tendencias de asociación entre los temas muy canónicas, por ajustadas a algunas de las propuestas de Leroi-Gourhan (1965), o aun más claramente, a los enlaces más frecuentes valorados en los conjuntos parietales magdalenienses del Pirineo (Vialou 1986: 368 y ss.). Respecto a esa región, las principales diferencias surgen de la ausencia en Santimamiñe de temas importantes en las asociaciones pirenaicas como las representaciones humanas o, en menor medida, el reno. Los enlaces temáticos de Santimamiñe, de igual forma, se acomodan bien a las "clases" y reglas de asociación ensayadas por G. Sauvet y A. Wlodarczyk (2000-2001). Ese ajuste de Santimamiñe se expresa en varios aspectos:

1. Bisontes, caballos y cabras protagonizan la mayor parte de los enlaces, como cabía esperar de su dominio en el número de representaciones y aun de sujetos. Estos tres animales son los que participan en más unidades compositivas (columna A) y en más enlaces binarios (B).

2. El enlace más repetido es el de Bisonte y Caballo (con tres casos), seguido por los de Bisonte-Animales diversos, Caballo-Cabra y Cabra-Cuadrúpedo indeterminado (con dos).

3. Los tres animales más abundantes y que participan en más enlaces son los mismos que conforman la clase 1 (o agrupación natural de temas) de entre las propuestas por Sauvet y Wlodarczyk (2000-2001: 223), que rige las reglas de asociación más estables y recurrentes detectadas por estos autores en el arte parietal.

Hasta aquí, la distribución de enlaces de Santimamiñe está muy condicionada por la situación de partida, la desigual repartición de efectivos según temas, dominada por los bisontes. De manera que los más frecuentes rigen las asociaciones en relación directa a su abundancia. Sin embargo, esto no quiere decir que todos los animales se comporten por igual en las asociaciones en que intervienen, ni que los enlaces definidos sean una muestra aleatoria de los posibles, ni que hayan sido tratados gráficamente de forma indistinta y tengan un mismo peso gráfico en el conjunto del dispositivo parietal.

a) Diferencias en el papel jugado por los distintos temas animales en sus asociaciones. Cabe apreciar alguna diferencia según temas en el carácter de los enlaces binarios que se repiten en Santimamiñe, que son solo cuatro. Los protagonizados por el bisonte suelen afectan a un solo animal diferente, sea el caballo o los animales diversos (grupos 4.3 y 5.2, y grupos 4.7 y 5.1); en tanto que los enlaces repetidos en que intervienen cabras, cuadrúpedos indefinidos e incluso caballos, se refieren con más frecuencia a composiciones en las que también está presente un tercer o un cuarto animal.

El papel que juega el bisonte en Santimamiñe muestra por tanto algún rasgo particular que lo separa del resto de los animales presentes. La situación de partida, la muy asimétrica repartición de animales (son bisontes 29 de los 51 animales representados), no explica totalmente la repartición de enlaces. Es lógico que ese animal domine el recuento de sujetos (con 12 de los 30 valorados) o que, por lo mismo, concurra a un mayor número de composiciones (hasta 12 de las 18 valoradas: columna A). Pero no tanto que el número de enlaces binarios (B) y sobre todo el número de animales con los que se asocia (C) sea inferior, paradójicamente, a los valores de animales menos veces representados como cabras y caballos.

El bisonte parece tener un comportamiento más selectivo en su asociación con otros temas animales. Coincide en una misma composición con solo cuatro temas animales (el caballo en tres unidades compositivas, los "diversos" en dos, y en un caso con "cuadrúpedos indefinidos" y con la cabra). De estos enlaces del bisonte son explícitos y claros los referidos al caballo (al menos en dos ocasiones sobre paneles "naturales": 3.2 y 4.3) y a los dos animales diversos (C/Ai.472 y 511). Por el contrario, la asociación del bisonte con cuadrúpedos indefinidos y con la cabra es en Santimamiñe más difusa: la que hemos contabilizado es la definida entre el muy sumario bisonte nº 326 y las figuras nº 327 y nº 328 (cuadrúpedo indefinido y posible cabra). Se trata de una asociación ambigua desde dos puntos de vista: el temático -pues la identificación de nº 328 como cabra es simplemente la más probable, pero no segura- y el espacial, pues esas dos figuras están ligeramente separadas del resto de animales del grupo 3.2, en yuxtaposición amplia o muy amplia

Otros animales menos veces representados en Santimamiñe que el bisonte, como los caballos y las cabras, coinciden sin embargo con más animales distintos (columna C), y algo similar sucede con el oso y ciervo, a causa en este caso de la amplia diversidad temática del único panel en donde aparecen (grupo 4.4).

La más escasa asociación a otros temas de los bisontes, a pesar de la abundancia de representaciones y de su participación en 12 composiciones, va unida a que es el único animal que en Santimamiñe forma agrupaciones específicas: hay hasta 6 composiciones integradas solo por bisontes (grupos 3.1, 3.3, las dos series del 4.2, y grupos 4.5 y 4.6).

En Santimamiñe, por tanto, el bisonte es el animal más representado, el que participa en más unidades compositivas, pero el más selectivo en cuanto a su asociación con otros temas, lo que va unido a que es el único animal que forma agrupaciones monotemáticas.

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

En términos de asociación, bisontes y cabras juegan en Santimamiñe un papel opuesto. La cabra es el animal asociado a más temas distintos (columna C): todos los presentes en Santimamiñe salvo la cierva (con un único ejemplar aislado) y los animales de difícil identificación (C/Ai.472 y 511), y aparece representada en cuatro de los ocho grupos que no son monotemáticos (grupos 3.2, 4.1, 4.4, 4.8). Parece claro su carácter complementario, en el extremo opuesto al papel de sujeto y actor principal que desempeña el bisonte en Santimamiñe.

Frente a las diferencias comentadas entre bisontes y cabras en su grado de asociación con otros temas, resultan irrelevantes en Santimamiñe las diferencias según temas en el número de figuras aisladas. Solo son cuatro: cierva (101), cabra (204), bisonte (401) y una figura más probablemente de cabra que de bisonte (201). El número de figuras aisladas, y el carácter aleatorio de su distribución según temas, se incrementaría caso de considerar separadamente el bisonte y el caballo del fondo (Cb.521 y Bs.522).

b) las asociaciones regidas por el bisonte. La recurrencia y relevancia simbólica de la asociación bisonte-caballo se ha subrayado desde hace tiempo, de manera que las asociaciones en las que participa el bisonte en Santimamiñe no deben considerarse casuales. No creemos que tal recurrencia se deba únicamente a la abundancia de esos temas, o dicho de otra forma, que el hecho de que sea esperable estadísticamente signifique su irrelevancia desde un punto de vista narrativo o simbólico. De hecho, el tratamiento gráfico de esos animales es relativamente particular: es frecuente en el arte parietal la mayor dedicación técnica, formato, visibilidad etc., de las figuras implicadas en esa asociación (un aspecto al que, en Santimamiñe, nos asomaremos en el siguiente epígrafe). Sería igualmente esperable, al menos en Santimamiñe y en los conjuntos del Magdaleniense reciente, algo que sin embargo es mucho menos usual: asociaciones Bisote-Cabra ocupando los paneles aparentemente principales, y con un tratamiento formal igualmente destacado. O bien, paneles con ciervos y cabras de mayores dimensiones y detalle, con pequeños bisontes incompletos grabados en los alrededores. Esto, que nos parece aberrante, es probable que resultara además incomprensible a cualquier magdaleniense.

Lo relevante de esa asociación de animales en muchos paneles no supone, sin embargo, aceptar el carácter binario de todas las composiciones parietales, ni que el papel de ambos animales se agote en su asociación mutua, como ya ha argumentado D. Vialou (1986) en los conjuntos pirenaicos. Como se puede apreciar en Santimamiñe, son relativamente frecuentes las composiciones de varios bisontes sin un caballo u otro animal asociado de contrapeso (o en otras composiciones aparentemente importantes, como el llamado panel de polícromos de El Castillo). Con el caballo parece suceder lo mismo en conjuntos en que esa asociación Bisonte-Caballo se explicita a la inversa, como en Ekain.

En Santimamiñe, la asociación Bisonte-Caballo se expresa de manera rotunda en el panel principal. Es una composición no exenta de espectacularidad teatrera, con figuras de bisonte aparentemente enmarcando y rodeando un caballo situado en el centro de la composición (*vid*. figs. 4.52 y 4.53). Como ya apuntaba J.M. de Barandiaran (1976: 481), "aquí el artista o los artistas paleolíticos parece que obedecían a un plan y trataron de hacer una composición: el caballo arriba, dos parejas de bisontes a derecha e izquierda y otra pareja debajo". Se trata sin duda de la composición más espectacular, con figuras mas grandes, elevadas y visibles desde todo el espacio de la Cámara, en muchas de las cuales (acaso, como hemos discutido, en las más accesibles) los artistas de este centro expresaron su pericia con más ahínco que en otras composiciones de la cueva, más sumarias. Los bisontes están organizados en casi todos los casos por parejas, y orientados preferentemente (con una sola excepción, el nº 433) hacia ese centro ocupado por el caballo, como subrayando lo significativo de tal asociación. De otro lado, esa relativa ordenación del dispositivo evoca la búsqueda de una cierta simetría de la composición, que parece responder a una tendencia reconocida como un valor universal en muchas producciones gráficas humanas (Alcina Franch, 1982: 97 y ss.). En el caso del panel principal de Santimamiñe no estamos ciertamente ante una simetría bilateral y por afrontamiento organizada a ambos lados de una grieta vertical, como en Covaciella (Fortea y Rodríguez Otero 2007) y otros conjuntos parietales paleolíticos, ni mucho menos ante una simetría tan depurada y equilibrada como la reflejada por los relieves de un frontón griego, pero tampoco nos atreveríamos a afirmar que se trata de hechos totalmente independientes, sino con diferencias más bien de grado. La búsqueda de equilibrio que sugerimos puede ser aceptable (al menos, como objeto de discusión) en cuanto que esa composición de Santimamiñe era visible en su conjunto con muy pocos puntos de luz, a diferencia de otras composiciones más extendidas del arte rupestre, que los paleolíticos solo pudieron ver por partes.

En la Cámara, aunque hay otros trece bisontes y otro caballo, la asociación entre esos temas no se repite. Sin embargo, está también presente en la Antecámara (grupo 32), aunque con una explicitación diferente. En principio hemos considerado las asociaciones más estrictas topográficamente, valorando la que se establece dentro del grupo 3.2, en la pared izquierda, entre un bisonte muy sumario y tres caballos yuxtapuestos. Sin embargo, hemos sugerido también que cabría entender una composición más amplia agrupando las dos paredes opuestas del centro de la Antecámara, los grupos 32 y 33), con una distribución preferente de caballos a la izquierda (y un solo bisonte), frente a dos bisontes en la pared derecha.

Apuntábamos como ejemplo más cercano la composición del sector 7 de la galería C de La Pasiega, en donde la uniformidad de las figuras de los dos lienzos afrontados asegura su carácter unitario. Finalmente, es posible también entender esta asociación Bisonte-Caballo al fondo de Santimamiñe (grupo 5.2), aunque en este caso la cercanía entre las figuras es menor, y su consideración en un mismo conjunto, más discutible.

En los dos párrafos anteriores hemos tratado de mostrar la coincidencia de una asociación de animales especialmente frecuente en el arte magdaleniense (y la mas repetida en Santimamiñe) con una disposición y tratamiento no aleatorios de los elementos que componen la composición, y que se vinculan al mensaje, o que forman parte del mismo (que no deberíamos reducir a los animales implicados, obviando aspectos como formato y visibilidad, grado de acabado y de detalle de la realización, disposición de los elementos, etc.). Asumimos y participamos, por tanto, de buena parte de las preocupaciones e ideas expresadas por G. Sauvet (2005-2006) respecto a la relevancia de los aspectos contextuales, o de la configuración de los elementos de la expresión en el contenido del mensaje. Esto es, creemos que puede ser relevante en esos paneles "centrales" la búsqueda de una simetría por afrontamiento de las figuras centrales, como apunta Sauvet, o bien, como sucede en Santimamiñe, una disposición relativamente ordenada y equilibrada, sea sobre un panel concreto (caso del grupo 4.3) o en lienzos paralelos a ambos lados de una galería no muy ancha (casos de los grupos 3.2-3.3 y de 5.2).

Sin embargo, y en relación a la propuesta de G. Sauvet, dudamos de que la lateralidad de las figuras implicadas sea especialmente significativa y no algo que responda, en buena parte, a cuestiones particulares (del artista, de los condicionantes del lienzo soporte, o del mismo orden de realización de las figuras). Girando las figuras dispuestas en posición vertical u oblicua a una posición más normal (con las patas hacia abajo), en Santimamiñe hay 30 figuras orientadas a la izquierda y 21 a la derecha, y no hay diferencias significativas según temas[13]. Incluso el caballo es el animal más escorado hacia una orientación izquierda preferente (a diferencia de lo más frecuente en el conjunto del arte parietal en los cómputos de G. Sauvet). A su vez, en los lienzos señalizados en Santimamiñe con la composición Bisonte-Caballo (grupos 4.3, 5.2 y 3.2), la orientación de los actores es contraria a lo usual según ese autor (caballo orientado a la derecha y afrontado a un bisonte) y deben sumarse a las excepciones consideradas (panel principal de Ekain o el de La Vache noire de Lascaux), al igual que otras como La Garma If o Pasiega C7.

13 La proporción indicada es prácticamente la misma que la calculada en su día por Aranzadi, Barandiaran y Eguren (1925: 69). Según estos autores, se orientan a la izquierda 3/5 partes de las aproximadamente 28 figuras consideradas entonces.

Además de con caballos, los bisontes se asocian en Santimamiñe, curiosamente, con los dos animales de identificación temática más controvertida, en sendos paneles con dos figuras organizadas en vertical: el grupo 4.7 en la Cámara y el 5.1 en la zona del fondo de la galería. En el grupo 32, por último, un bisonte muy sumario se asocia con un cuadrúpedo no diferenciable a causa de su mala conservación y con una posible figura de cabra, que además de los problemas de identificación, se realizaron algo separadas del núcleo del grupo 3.2.

En sentido estricto los bisontes no se asocian con más animales en Santimamiñe. Pero sí encontramos un bovino indiferenciable enmarcado por dos cabras dispuestas en vertical en el grupo 4.8. El hecho de que en este panel del lateral derecho de la Cámara no se haya dibujado un bisonte claro (como en el resto de la cueva), sino un esquema de bovino, parece aludir a esa menor afinidad asociativa entre bisontes y cabras, a pesar de ser los temas más abundantes en Santimamiñe.

En nuestra opinión cabe reafirmar lo relevante de la organización iconográfica de la Cámara y también de la Antecámara, resaltadas desde la visita de A. Leroi-Gourhan a Santimamiñe en la década de 1950. No sabemos qué indica esa asociación bisonte-caballo, pero el grado de repetición en distintos conjuntos parietales supera lo esperable estadísticamente, y cabe afirmar que era entendido y percibido como un mensaje particular por los paleolíticos, probablemente más cargado de contenidos, o más sensible en una función de transmisión y reproducción cultural, que otras composiciones con asociaciones de animales menos frecuentes y expresadas gráficamente de manera más sumaria.

5.5.4. Aspectos morfométricos: un tratamiento jerarquizado de los temas y de las asociaciones.

Ese papel especial de los bisontes en las composiciones de Santimamiñe se acompaña de un tratamiento gráfico particular, no solo en lo referido a la forma, en algún caso muy detallada, sino a la incidencia gráfica, visibilidad y formato de las figuras. Como veremos, las representaciones de cabra se sitúan, de nuevo, en el extremo opuesto.

Hemos tratado de aproximarnos a las diferencias métricas entre los temas animales con un procedimiento simple, ya empleado antes para evaluar las diferencias en el resalte gráfico de los distintos grupos de figuras a lo largo de la cueva (capítulo 5.2.3). El gráfico 5.27 expresa las dimensiones de los rectángulos mínimos en que se inscribe cada representación animal de Santimamiñe, con distintos colores según temas. Para poder evaluar la incidencia del procedimiento

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

técnico hemos remarcado en negro las figuras solo grabadas (nº 101, 324, 423 a 426).

Hay varios aspectos a destacar en esa distribución, aunque los dos primeros nos separen momentáneamente de nuestro objetivo en este capítulo:

1. Las dimensiones reflejan un módulo bastante regular para casi todas las representaciones, que se inscriben en rectángulos en que la altura viene a ser unos 2/3 de la longitud, independientemente de que el formato sea mayor o menor. En el gráfico, hemos subrayado ese módulo común con una línea oblicua. Los rectángulos más alejados de esa línea no son precisamente excepciones, pues corresponden a los animales dispuestos en vertical (que se sitúan por encima de la línea oblicua: Cp.483, los tres bisontes del grupo 4.5, 422 del pilón, 433 y 434 del panel principal, Bs.471, etc.). A su vez, la figura más separada por debajo de la línea oblicua es el caballo grabado nº 324, que aprovecha una larga grieta natural como línea cérvico-dorsal. La regularidad de ese módulo refiere las similitudes naturales de los distintos animales cuadrúpedos representados, y es expresiva del carácter naturalista que habitualmente atribuimos al arte paleolítico.

2. En Santimamiñe las representaciones animales son casi siempre de formato pequeño. Casi todas ellas se inscriben en rectángulos de entre 20 y 45 cm. de longitud. Este es un rasgo frecuente en los conjuntos que atribuimos a momentos avanzados del Paleolítico superior (además de Santimamiñe, sucede algo similar en Ekain, Altxerri, Urdiales, Pasiega C y Le Portel, aunque no en Covaciella, Niaux ni, sobre todo, en la composición de polícromos de Altamira), pero que no ha sido suficientemente tratado. En nuestra opinión, tal tendencia no refiere únicamente un cambio de carácter meramente estilístico, sino que responde también a la mayor frecuencia relativa en esos horizontes avanzados de procedimientos técnicos como el dibujo en seco con carbón vegetal.

Los procedimientos técnicos y la dimensión de las figuras no son variables totalmente independientes. Se trata de una cuestión de visibilidad: en las figuras rupestres paleolíticas es apreciable una cierta proporción entre el grosor y visibilidad del trazo de contorno y las dimensiones de la figura, y por tanto entre el procedimiento técnico y el formato. Las figuras grabadas, especialmente las reducidas al contorno, tienden a ser más pequeñas. Los seis casos de Santimamiñe (que en el gráfico de fig. 5.27 hemos subrayado con un contorno negro) se ajustan bien a tal tendencia. En el arte rupestre paleolítico el formato y la visibilidad de las representaciones grabadas se incrementan con trazos más profundos y anchos (especialmente en el arte arcaico) o con líneas y bandas de trazos simples y repetidos (especialmente en el magdaleniense). Quizá el caso mas espectacular de la vinculación entre procedimientos de grabado y formatos variables es el que se da en el conjunto de Siega Verde entre figuras piqueteadas (más grandes) y las de trazo lineal (más pequeñas), muy bien destacado por Alcolea y Balbín (2006). En el caso de la pintura, además del contraste variable entre la gama del rojo o el negro sobre el color del soporte, incide la aplicación del colorante, más o menos diluido, o en seco. Con la gama del rojo es rara la aplicación del colorante en seco y mucho más frecuente una solución más o menos diluida. El resultado son contornos relativamente gruesos y figuras de dimensiones más grandes, salvo que lo impidan las condiciones de trabajo de espacios particulares (así, la pequeña dimensión de las figuras de sitios especialmente angostos como la sala II de Arco B). Por el contrario, el dibujo en negro y en seco –con carbón vegetal-, suele vincularse con frecuencia a figuras más pequeñas, como en Santimamiñe. Sin ánimo de extendernos en esta cuestión, es significativo que en Ekain las figuras negras de mayor formato sean, precisamente, las realizadas con óxido de manganeso (Chalmin, Menu y Altuna 2002), probablemente conseguido en el misma cueva y aplicado en una solución más liquida (la cabeza de caballo nº 3 y los dos osos nº52).

Santimamiñe es, también en este aspecto, un conjunto especialmente característico de las tendencias dominantes en

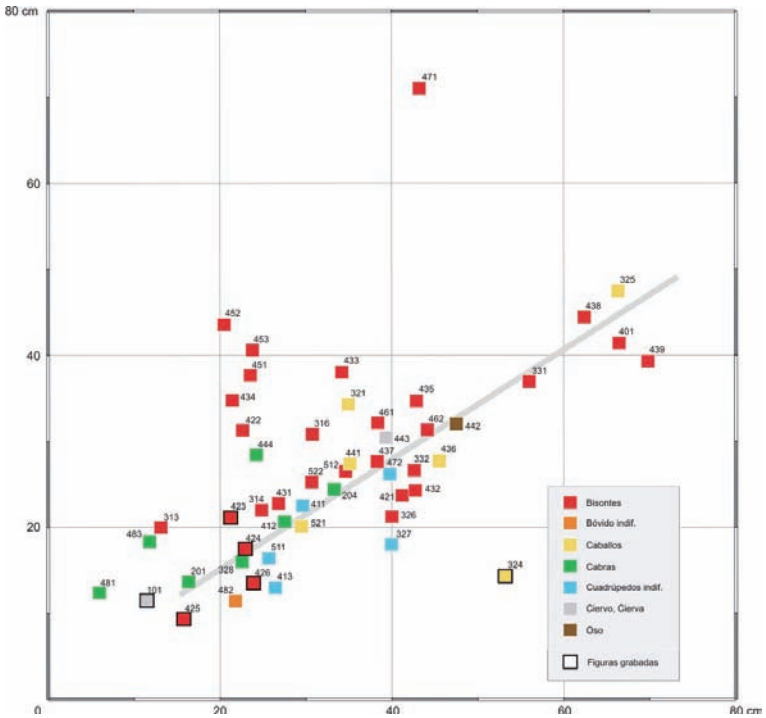


Fig.5.27. Dimensión de las representaciones animales de Santimamiñe, a partir de rectángulos mínimos.

ISSN 0214-7971

momentos avanzados del Paleolítico superior, con abundantes figuras realizadas con carbón vegetal, y en parte por ello, frecuentemente más pequeñas que las representaciones de muchas cuevas más antiguas.

3. Recuperando la discusión sobre la organización interna de Santimamiñe, el gráfico 5.27 expresa también, con cierta claridad, un tratamiento métrico relativamente diferenciado según temas animales. Frente a la diversidad métrica de los bisontes o de los caballos, el formato tiende a ser sistemáticamente más pequeño en el caso de las cabras y aun de los cuadrúpedos indeterminados.

Esas diferencias entre los temas animales se expresan en la fig.5.28. A partir del rectángulo mínimo en que puede inscribirse cada figura, hemos sumado las áreas correspondientes al mismo tema animal, y hemos expresado los resultados porcentualmente. Viene a ser una suerte de "cuota de pantalla" de cada uno de los temas animales presentes en Santimamiñe.

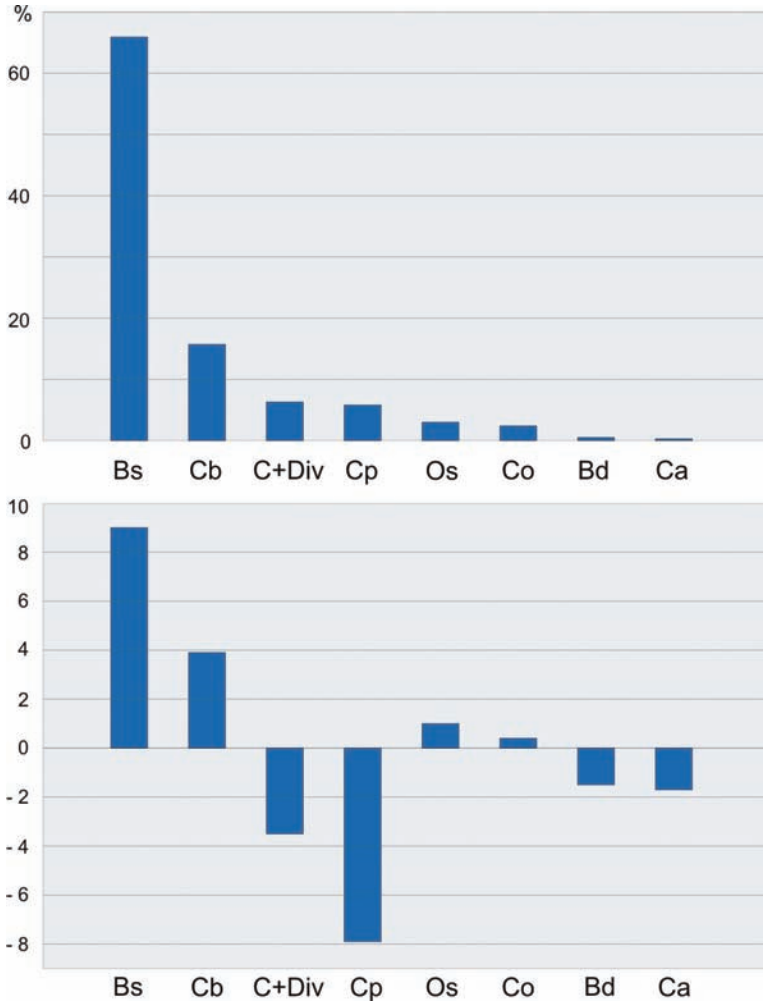


Fig. 5.28. Arriba: Áreas de influencia de los distintos temas animales representados en Santimamiñe, a partir de la suma de rectángulos mínimos, y expresadas en porcentajes. Abajo: Para cada animal, diferencia porcentual entre las áreas y el número de representaciones.

En el gráfico superior se indican las diferencias entre los temas animales, encabezados en materia de visibilidad y carga grafica por los bisontes. Las diferencias aluden al número de representaciones por tema, pero también al desigual tratamiento métrico de los mismos. Para reflejar ese aspecto, en el segundo gráfico se expresa para cada tema animal la diferencia entre el porcentaje de las áreas y el porcentaje según el número de figuras implicadas. La mitad de los temas animales presentes en Santimamiñe se sitúa muy cerca de la media (línea del 0), ligeramente por encima –oso y ciervo- o por debajo –bovino y cierva-. Las diferencias mayores recaen en los temas más abundantes, separándose los más potenciados visualmente (los bisontes y en menor media los caballos) de aquellos otros tratados con menor resalte y forma simplificada (especialmente las cabras y, en menor medida, los cuadrúpedos y diversos). Estamos de nuevo, por tanto, ante dos polos opuestos ocupados por los bisontes y por las cabras.

Las diferencias en el tratamiento gráfico según temas animales que proponemos se reflejan, lógicamente, en las asociaciones en que estos participan. Si volvemos a la figura 5.2 podremos comprobar que, efectivamente, las agrupaciones con el tema Bisonte-Caballo (los grupos 4.3 y 3.2, o acaso, 3.2+3.3) son las de mayor impacto gráfico de la cavidad. Escapan sin embargo las dos figuras de caballo y de bisonte del fondo de la cueva, que habíamos considerado en un mismo grupo más discutible (5.2). Esas dos figuras son más pequeñas, y apenas alcanzan la dimensión media del conjunto; es posible, sin embargo, que tal anomalía se deba a que no hay otras representaciones animales en los alrededores respecto a las que definir una jerarquía métrica.

Nuestra propuesta respecto al tratamiento métrico diferenciado de algunos temas o asociaciones es exactamente la opuesta a la considerada en trabajos previos sobre Santimamiñe (Gorrotxategi 2000: 365) a partir de una evaluación de la longitud máxima de cada figura. Frente a una evaluación de las dimensiones regida únicamente por la disponibilidad de espacio u otros criterios particulares y poco aprehensibles, consideramos que el conjunto parietal de Santimamiñe refleja una tendencia, frecuente en el arte paleolítico, a un tratamiento métrico jerarquizado de los temas animales, en el que grandes bóvidos y caballos tienden a ser mayores que cuadrúpedos indiferenciados y caprinos. Esto es, que el formato y la visibilidad responden a criterios preestablecidos, relativamente estables y

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

extendidos a otros conjuntos, y no solo a las condiciones particulares de cada cavidad y de cada panel.

5.5.5. Recapitulación.

No sabemos qué significa o a qué alude la composición parietal de Santimamiñe, expresada, eso sí, en una suerte de himno al bisonte similar al que D. Vialou (1986) sugiere en Niaux y otros centros pirenaicos. Este animal es el más representado, el que participa en más unidades compositivas, y sin embargo el más selectivo en su agrupación con otros temas animales. Aunque su asociación con el caballo es la más repetida y la que tiene un tratamiento gráfico más destacado (y un papel simbólico acaso más relevante) en dos o tres zonas de Santimamiñe, el papel del bisonte no se reduce a ir asociado necesariamente a ese animal o a los Diversos, sino que define frecuentes composiciones monotemáticas.

Desde otro punto de vista, esa abundancia de bisontes va unida a un papel especialmente simbólico de este animal en el contexto cantábrico y pirenaico del Magdaleniense reciente, en cuanto que su frecuente representación parietal no se corresponde con incrementos en su caza, ni con su incidencia en la dieta de las poblaciones humanas, en paulatino retroceso desde los tiempos del Pleniglaciar. Algunos aspectos complementarios como la visibilidad, tamaño y situación de las composiciones en que participa, o incluso un cierto equilibrio interno como argumentábamos para el panel principal de la Cámara, reafirman ese papel especial del bisonte en Santimamiñe y en otros conjuntos del Magdaleniense cantábrico o pirenaico.

Algunos aspectos discutidos más arriba aluden a la presencia en Santimamiñe de animales que parecen atraerse, frente a otros que se repelen. En el caso del bisonte, sucede lo primero respecto al caballo y lo segundo con las cabras. Se trata de un aspecto que, aunque en un yacimiento concreto no podamos tratar más que de forma muy tentativa y difusa, no parece independiente de uno de los rasgos de la composición iconográfica de los centros parietales cantábricos que evaluábamos más arriba (capítulo 5.3.3). En ella tendía a establecerse un doble modelo, aparentemente sincrónico, con conjuntos parietales organizados en función del bisonte (Santimamiñe como ejemplo más claro) frente a otros organizados en función de las cabras (El Bosque, fase más reciente de Llonín).

ISSN 0214-7971

6. CRONOLOGÍA. EL CONJUNTO PARIETAL EN EL CONTEXTO DE LAS OCUPACIONES PALEOLÍTICAS, DISCUSIÓN.

6.1. Posibilidades de la datación estilística.

Con el arte mobiliar aparecido en estratigrafía en los yacimientos del SO europeo como telón de fondo, la evaluación cruzada de perspectiva y esquemas compositivos, convenciones de representación y otros elementos estilísticos de Santamamiñe permite, con razonable seguridad, su atribución al periodo Magdaleniense[14]. Según hemos discutido en epígrafes anteriores, la misma composición temática de Santimamiñe (tanto de animales como de motivos no figurativos), el formato pequeño de las representaciones e incluso la distribución de procedimientos técnicos pueden considerarse también expresivos de esa cronología, y especialmente de las fases centrales o avanzadas de ese periodo Magdaleniense.

Aunque en este nuevo trabajo sobre Santimamiñe no abordamos un análisis estilístico detallado, cabe evaluar algunos aspectos especialmente indicativos de la integración de este conjunto parietal en el arte magdaleniense, como la perspectiva o algunas convenciones de representación más repetidas. Los siguientes epígrafes se orientan en parte a justificar esa atribución cronológica, pero sobre todo a acotar un poco más estrechamente algunos rasgos relevantes de la expresión gráfica en esa época Magdaleniense.

6.1.1. La perspectiva y el esquema compositivo.

Hemos partido de las variantes de perspectiva que distingue A. Leroi-Gourhan (1983: 32), que vienen a definir, en palabras de ese autor, las relaciones en el espacio de las partes que componen cada figura animal. Hemos definido el tipo de perspectiva en los tres puntos de la representación animal en que es posible: en los apéndices sobre la cabeza (cuernos, orejas), y en las extremidades anteriores y posteriores. Como mostró V. Villaverde (1984: 86 y ss.) en su estudio de las plaquetas decoradas de la cueva de El Parpalló, el tipo de perspectiva puede ser distinto en alguno de esos puntos de una misma figura animal. De manera que para definir la perspectiva global de cada representación hemos aplicado el mismo procedimiento que ese autor (*op. cit.* 1984: 86), que no solo es razonable, sino que nos facilita una eventual comparación de los resultados de Santimamiñe con los de una secuencia estratigráfica que cubre buena parte del Paleolítico superior.

En Santimamiñe encontramos 24 figuras en perspectiva uniangular o normal, otras tantas en perfil absoluto –es decir, sin ninguna indicación de profundidad- y tan solo tres con algún elemento en perspectiva biangular. Cabe indicar, en todo caso, que la definición de algunas figuras en "perfil absoluto" es consecuencia de su deficiente conservación, que ha hecho desaparecer rasgos que nos habrían permitido definir, con probabilidad, una perspectiva uniangular o normal (casos, seguramente, de los bisontes nº 433 y 461, y del caballo nº 521).

Como ya hemos indicado antes, los esquemas compositivos y el grado de acabado de las figuras son muy variables en Santimamiñe. Hay dos figuras animales reducidas a la cabeza (Ca.101, Co.443) y otras dos muy simplificadas (Cb.324 y Bs.431), en tanto que el resto, más completas, presenta alguna extremidad (salvo algunas con más importantes problemas de conservación: Bs.433, Bs.461 y Cb.521). Se aprecia en todo caso una notable variedad en el grado de acabado de estas figuras con alguna extremidad, desde algunas totalmente completas (Bs.423, Bs.435, Bs.437, Bs.438, Os.442, Bs.522) a otras en que solo se representó la cabeza y la parte anterior del tronco, con una extremidad en el tren anterior (Bs.425, Bs.401 y Cp.444). En su estado actual, contabilizamos 8 figuras con una extremidad, 22 con dos, 7 con tres y otras 7 con las cuatro.

En general, el grado de acabado de las representaciones está en relación directa con la indicación de profundidad y con el uso, en el caso de Santimamiñe, de una perspectiva normal o uniangular; en tanto que las representaciones más simplificadas se vinculan más frecuentemente al perfil absoluto. Desde un punto de vista espacial, se aprecian pequeñas diferencias entre los distintos ámbitos decorados de la cueva, perfectamente asumibles en una consideración sincrónica y unitaria del conjunto. Lo primero tiende a ser algo más frecuente en la Cámara y especialmente en el panel principal 4.3 (con 3 de las 7 representaciones con las cuatro patas, que son además –junto al oso nº 442- las únicas en mostrar una perspectiva uniangular

14 Así por ejemplo, el tratamiento gráfico de los bisontes de Santimamiñe muestra un buen número de rasgos comunes a las representaciones de ese animal sobre una amplia variedad de objetos de piedra, hueso, asta e incluso una concha de *Pecten*, hallados en yacimientos pirenaicos y, más rara vez, cantábricos. El catálogo de la exposición *L´art préhistorique des Pyrénées* (VVAA, 1996) reúne decenas de representaciones de bisontes, de capas definidas como "Magdaleniense medio" o "superior" en menos casos, que responden a la misma concepción que los de Santimamiñe. Proceden de los yacimientos de Bédeilhac (nº 11 y 13 del catálogo citado), Las Caldas (nº 26 y 27), Enlène (nº 57, 65,73, 78 y 81), Isturitz (nº 163, 206, 216, 217, 219, 220 a 222, 236 a 238, 243, 247 y 248), Labastide (nº 260), Mas d´Azil (nº 317, 323, 374, 381 y 382), Tuc d´Audouvert (nº 418 y 419) y La Vache (nº 445, 446 y 452). Más allá de tratarse de representaciones de un mismo animal, y de las lógicas variantes (grado de acabado y de detalle, procedimiento técnico, etc.), la recurrencia de convenciones y su identidad con las de algunos bisontes de Santimamiñe aseguran una misma concepción gráfica, bastante estereotipada, y una similar cronología.

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

en los tres puntos indicados: sobre la cabeza y en los trenes anterior y posterior). Dos de esas figuras de la Cámara (el bisonte nº 437 y el oso 442) son además las únicas de Santimamiñe que expresan la profundidad del espacio no solo mediante la disposición relativa de esos elementos pareados, sino también mediante la representación más corta de las extremidades situadas en segundo plano (*vid*. figs. 4.64 y 4.76). En el extremo contrario, las representaciones de la Antecámara muestran una mayor simplificación, y en ocasiones, un cierto carácter expeditivo: casi todas las figuras animales tienen una sola extremidad por par y no hay ninguna con las cuatro, y se representaron aquí los animales acéfalos más claros de Santimamiñe (grupo de bisontes 3.1 y caballo nº 321).

Las indicaciones temporales a partir de los esquemas constructivos presentes, o a partir de la perspectiva expresada, son bastante claras. En el primero de esos aspectos, la relativa abundancia de figuras más o menos completas, y sobre todo la notable escasez de esquemas simplificados de tipo cabeza + línea cérvico-dorsal, sin indicación de extremidades, parece excluir, en nuestra opinión, una cronología premagdaleniense, dada la muy superior frecuencia de tales figuras simplificadas en los conjuntos cantábricos antiguos (Pasiega A, Covalanas, Arenaza…). A su vez, la distribución de las variantes de perspectiva permite, no tanto una comparación directa con los resultados de una colección de dibujos de más pequeño formato sobre plaquetas como la de Parpalló, cuanto examinar los resultados de Santimamiñe a la luz de las tendencias de cambio expresadas en esa amplia secuencia y analizadas por V. Villaverde (1984). En toda la secuencia de Parpalló dominan las perspectivas biangulares –especialmente la oblicua- y el perfil absoluto, pero se aprecia una tendencia regresiva de la biangular recta (desde el Gravetiense y Solutrense antiguo) y un incremento de la perspectiva normal y del perfil absoluto en las capas magdalenienses y en el conjunto de la Galería. Los datos de Santimamiñe se parecen solo a los de los niveles magdalenienses y Galería de Parpalló, aunque expresando el estilo magdaleniense de manera más canónica[15].

Consideramos relevante la muy escasa presencia de soluciones biangulares en Santimamiñe, que tan solo afectan a tres figuras. Se trata de los dos animales en que hemos encontrado más problemas para definir el tema (C/Ai 472, con dos cuernos en perspectiva casi frontal, o biangular recta, y C/Ai 511 con orejas igualmente abiertas), y del esquema de bisonte nº 316, que es el único con dos patas traseras aparentemente mal colocadas, o con una separación en dos planos no bien resuelta gráficamente. Este carácter anecdótico de las soluciones biangulares permite, de por sí, excluir para Santimamiñe una cronología anterior al periodo Magdaleniense.

6.1.2. Algunas convenciones de representación.

Trataremos aquí solo algunos pocos aspectos, expresivos de la integración de Santimamiñe en el arte magdaleniense.

6.1.2.1. La disposición de los cuernos de los bisontes. Se trata de un aspecto muy vinculado a la perspectiva empleada y al grado de acabado de cada figura. Al examinar los bisontes grabados sobre el pilón estalagmítico (grupo 4.2, segunda serie), hemos subrayado cómo únicamente se detallaron ambos cuernos en una representación parcial (Bs.425), en tanto que lo expresivo y particular de la línea superior de estos animales, con abultamientos y depresión lumbar características, parecía eximir de la necesidad de añadir los cuernos en otras figuras de contorno más completo (nº 423, 424 y 426), al menos en un contexto de representaciones expeditivas como es el de esa segunda serie del pilón, o también, en el caso del bisonte nº 326 de la Antecámara, muy sumario. Acaso por una razón similar, o por esa expresividad del contorno superior y la asimetría entre el tren anterior y el posterior, más reducido, el bisonte es el animal más veces representado sin cabeza, en Santimamiñe (Bs.313, 314 y 316) o en otros conjuntos paleolíticos (González Sainz 2000: 264).

La mayor parte de los bisontes de Santimamiñe, sin embargo, muestra los dos cuernos, en perspectiva correcta o normal, y siguiendo un modelo muy estereotipado: sinuoso el situado en primer término y más corto y de curvatura simplificada el colocado en segundo plano, que además aparece un poco más bajo, y casi siempre dispuesto en paralelo al extremo del que está en primer término. Dado que los animales están dibujados de perfil, esta fórmula significa que la cabeza se representa levemente girada hacia el espectador, de manera que la boca se eleva muy ligeramente y permite que el extremo del cuerno en segundo plano aparezca por debajo del dibujado en primer término. Este modelo, con mínimas variantes, afecta a siete figuras de bisonte de la Cámara (nº 421, 425, 435, 437, 438, 401 y 462), y según hemos discutido en el Catálogo, muy probablemente a los bisontes nº 331 y 332 de la Antecámara, peor conservados. Entre las variantes hemos subrayado la del bisonte nº 438, con dos cuernos dispuestos según lo descrito pero con una delineación demasiado rectilínea. Entre las excepciones a ese modelo, además de los bisontes sin cuernos que comentábamos más arriba, destacan el nº 439, con

15 Además de las diferencias entre ambos yacimientos en el soporte y el formato de las representaciones animales, el mismo alejamiento geográfico entre Santimamiñe y Parpalló puede facilitar la comprensión de las diferencias en materia de perspectiva. En la gráfica de época Magdaleniense, aunque hay tendencias de fondo comunes a diferentes regiones peninsulares, ciertamente el área cantábrico-pirenaica muestra unos rasgos estilísticos más recurrentes y cerrados, que aparecen de manera más difusa en áreas más meridionales.

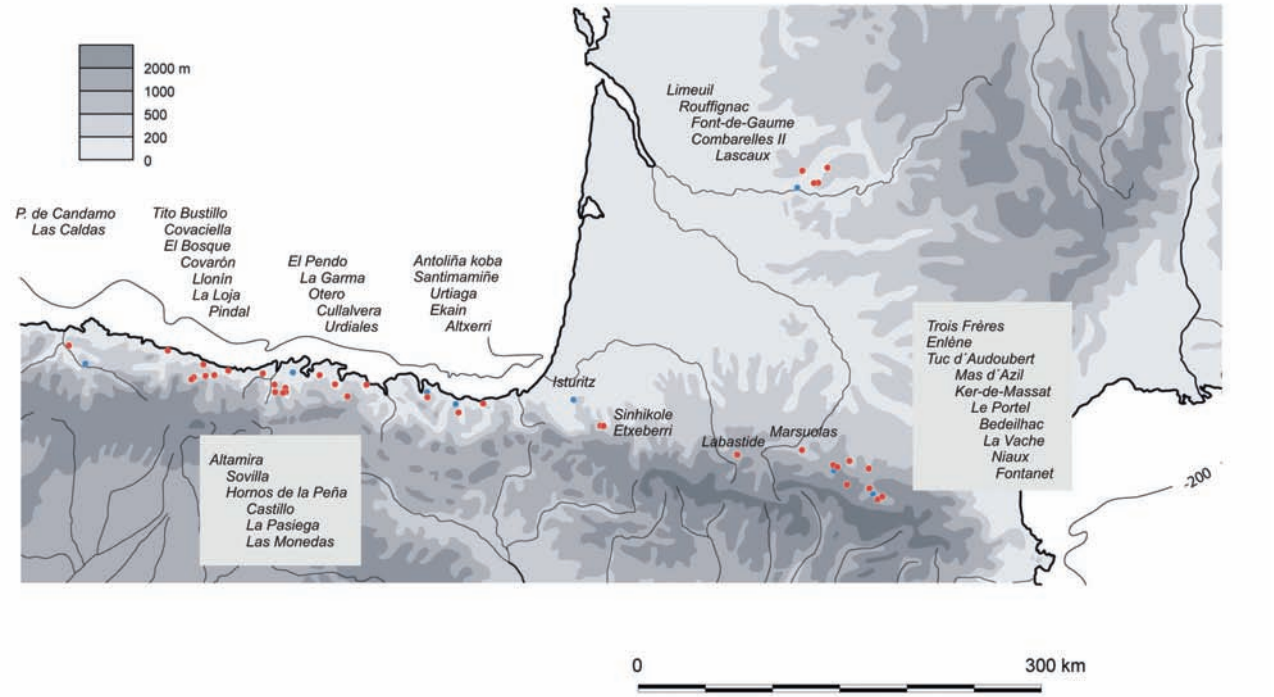


Fig. 5.29. Situación de los principales conjuntos parietales y yacimientos magdalenienses de la región Cantábrica, Pirineos y Perigord, citados en el texto.

un único cuerno rectilíneo en origen (lo que, junto a otros aspectos comunes discutidos en el Catálogo y en el capítulo 5.4, permite asociarle al nº 438), los tres bisontes dispuestos en vertical en el lado izquierdo de la Cámara (grupo 4.5), que conforman un grupo muy particular en Santimamiñe, o el bisonte vertical nº 471, apenas esbozado. La muy deficiente conservación de la parte anterior de otras representaciones de bisonte (caso de los nº 422, 461, 512, 522, e incluso 433 y 434) impide integrarlos en la discusión.

El modelo descrito para definir en perspectiva uniangular los cuernos afecta, por tanto, a un mínimo de nueve bisontes de Santimamiñe, que en realidad son todos los bisontes con dos cuernos claros (salvo, acaso, el nº 453). Esta fórmula, tan repetida en Santimamiñe, es bien conocida en el arte mobiliar magdaleniense, y recurrente hasta la saciedad en otros conjuntos parietales atribuidos o datados por radiocarbono en ese periodo (Covaciella o Niaux entre los ejemplos más claros). Aunque no puede excluirse su aparición esporádica en episodios anteriores del Paleolítico superior, es uno de los rasgos más repetidos y característicos del estilo magdaleniense, desde hace unos 14.500 BP., o poco antes, y hasta el final de ese periodo *c*. 11.700 BP. De manera que su amplia repetición en Santimamiñe excluye otra cronología.

La evaluación geográfica del modelo es también de interés, especialmente si la contrastamos con la de la fórmula inversa (con el cuerno en segundo plano retrasado, o más alto que el situado en primer término), que también existe en la gráfica magdaleniense, aunque es mucho menos frecuente. En realidad, la fórmula repetida en Santimamiñe es especialmente recurrente en las regiones cantábrica y pirenaica, con decenas de figuras de bisontes parietales en Covaciella, Pindal, Altamira, Hornos, Castillo, Urdiales, Altxerri y Ekain, o aun más abundantes, en sitios pirenaicos como Marsoulas, Fontanet, Trois Frères, Niaux, Le Portel, etc. Al tiempo, la fórmula inversa es excepcional en toda esa región cantábrico-pirenaica. Aunque en una revisión rápida y no sistemática, tan solo hemos localizado esa ordenación inversa de los cuernos en un ejemplar de Altamira (Breuil y Obermaier 1935:45, fig.8 y Lám.XIX), de Fontanet (nº 13 del panel de bisontes, según Vialou 1986: 63 y fig.17) y de Marsoulas (Vialou 1986: 214 y fig.173). Aunque seguramente habrá otros casos, no dejarán de ser excepcionales frente a lo mucho más extendido de la fórmula más canónica, la repetida en Santimamiñe.

Por el contrario, en los conjuntos rupestres de estilo magdaleniense situados más al norte, esa ordenación inversa de los cuernos, sin ser dominante, es más fácilmente localizable. Hemos detectado alguna de estas figuras en Combarelles II, en Font de Gaume y especialmente en Rouffignac (con al menos cuatro ejemplares, reproducidos por Barrière 1993: 116 y fig.66, nº 3 a 6). Es posible, por tanto, que esa más amplia generalización de una fórmula concreta en la zona cantábrico-pirenaica, que parece aflojarse hacia el norte, pueda añadirse a los rasgos que unifican y acreditan la fuerte interacción entre las regiones cantábrica y pirenaica durante las fases centrales y avanza-

das del periodo Magdaleniense, sobre la que volveremos más adelante.

6.1.2.2. Las indicaciones de pelaje. La profusión de estas referencias morfológicas es uno de los rasgos más llamativos del arte magdaleniense. Entre las 51 representaciones animales de Santimamiñe la variedad de ejemplos es notable, destacando su distribución asimétrica según especies animales. Restringiéndonos a la indicación de pelajes mediante series de trazos, o bien de líneas que delimitan áreas de longitud o tonalidad específica de la pilosidad (y dejando de lado los rellenos interiores y engrosamientos de líneas exteriores), cabría subrayar los siguientes casos:

Entre los caballos, encontramos indicaciones en la cola, con pelaje largo (nº 325) o series de tracitos (nº 436) en toda la longitud. A su vez, la crinera se ha indicado con manchones paralelos (nº 436) o delimitando su contorno exterior (nº 441, 521), y su base en el segundo caso. Entre las cabras, por su parte, destaca el pelaje pectoral indicado mediante tracitos en dos figuras de la Galería anterior y de la Cámara (nº 204 y 483).

Los bisontes concentran la mayor parte de las indicaciones de pelaje. Es casi sistemática su presencia en la parte anterior de la giba, mediante la prolongación hacia el exterior de los trazos que conforman el contorno (nº 313) o en más casos mediante series de trazos independientes (nº 423, 424, 426, 432, 433 y 462), en ocasiones encerrados en un cartucho (nº 435 y 437), o en series pareadas (Bs. 426). La parte posterior de la giba presenta rara vez series de trazos (nº 423), y es más frecuente el engrosamiento de la línea de contorno o el inicio de líneas de despiece orientadas hacia el interior, aunque su intencionalidad es ya diferente. En la parte inferior del animal, la barba está indicada en casi todas las figuras bien conservadas (redondeada en nº 326, 332, 401, 451, 471, o más angulosa en nº 421, 425, 434, 438, 439, 452, 453). Desde esta barba, la cortina de pelaje extendida hacia el pecho se indica en los bisontes nº 331, 423, 424, 425, 426, 433, 435, 439, 453 y probablemente en el nº 462. Las colas incorporan un pelaje no jerarquizado en los nº 423 y 424, en tanto que finalizan en un bordón desflecado en los bisontes nº 439 (con dos versiones) y 522. Son más ocasionales otras indicaciones: pelillos en la parte posterior de las pezuñas (nº 438), por debajo del arranque de la cola (nº 435), sobre la cabeza en forma de tupé (nº 452), o indicando el reborde superior de la zona ocular, rasa o de pilosidad natural más corta, que en ocasiones se reserva de los rellenos de color inmediatos (nº 431, 438).

La más profusa indicación de pelajes entre los bisontes no es casual, sino que también responde a ese afán naturalista del arte magdaleniense. Se trata de un animal muy peludo, especialmente en su mitad anterior, en la que tales pelajes refuerzan volumétricamente la asimetría propia del cuerpo de este animal, como apunta J. Altuna (1976: 167-170) en su minucioso estudio de la morfología de los bisontes. De manera que la profusión de indicaciones sobre los bisontes de Santimamiñe, especialmente en su parte anterior, refleja el papel que esos pelajes tienen en la imagen externa del animal, más destacado que en el caso de cabras, ciervos y ciervas o incluso caballos.

La indicación de pelajes en el interior o el contorno de los animales no puede considerarse exclusiva del arte magdaleniense. Pero sí es bien característica la extensión que este hecho alcanza en ese último arte del Paleolítico superior, más preocupado por los detalles. Lo que parece propio de la gráfica magdaleniense, bien expresado en Santimamiñe, es que incluso en figuras solo esbozadas, tratadas de forma expeditiva, el artista parece no poder evitar la inclusión de tales series de trazos, que, mejor que añadidos circunstanciales, parecen ahora algo consustancial a la idea que representan[16].

De entre los convencionalismos de modelado expresados en los bisontes de Santimamiñe, y referidos usualmente a diferencias en el pelaje corporal, queremos evaluar de forma particular un tipo o modo de despiece (en el sentido que damos habitualmente a esa expresión, tras el trabajo de I. Barandiarán 1972b), de carácter más circunstancial y acaso insuficientemente interpretado. Nos referimos a la línea que une el arranque de la cola y el de la extremidad anterior, o el codo en ocasiones, cruzando en oblicuo el cuerpo de algunas figuras de bisonte. Esa línea se omite, pero está implícita, cuando el artista utiliza rellenos de color o bandas de grabado en una de esas dos áreas (como de hecho sucede en los bisontes de Santimamiñe). Esta convención ha sido subrayada en trabajos ya clásicos sobre el arte parietal (Leroi-Gourhan 1971: 154, o Sieveking 1979: 171, entre otros), y es considerada en algunos listados más recientes. Se trata del "Despiece en triángulo dorsal" (Dtd) de Alcolea y Balbín (2006: 39), o de la "línea nalga-codo" tratada por X. Gorrotxategi (2000: 376) sobre los mismos bisontes de Santimamiñe. Cabe apuntar que es una convención que también afecta, aunque mucho más ocasionalmente, a alguna representación de uro (como el asociado a un caballo sobre diáfisis ósea de El Pendo, *vid*. Barandiarán Maestu 1972 a: 196, Lám.53.2, PE.70).

En Santimamiñe esta convención se aprecia con claridad en dos bisontes del grupo principal (nº 435 y 437), en ambos casos mediante un relleno de color negro del área inferior. Es asociable en nuestra opinión el caso del bisonte nº 453, en el que se aprovecha una

16 Resume muy bien el cambio respecto al arte arcaico anterior, M. Lorblanchet (2007: 228): "So an art that symbolizes the idea or the essence of the depicted subjects seems to be followed by an art that is more concerned with appearances; a change of this kind in techniques and style is doubtless linked to an evolution of beliefs and the social functions of the art".

ISSN 0214-7971

discontinuidad del soporte natural (con calcita porosa o lisa a uno y otro lado) cuya coincidencia con esas dos áreas no parece casual. Son más discutibles, por último, los casos de los bisontes nº 421 y 438, que se ajustan solo en parte al modelo. El primero muestra una amplia banda de grabados de forma triangular que afecta al vientre posterior y parte del cuerpo, pero no al exterior del anca trasera. En el nº 438, por el contrario, el sombreado en negro es claro en la pata trasera, pero se desdibuja por la profusión de series de trazos de relleno en otras partes del interior del cuerpo (fig. 4.67).

El despiece que tratamos, que sin duda expresa una diferencia de coloración entre las áreas corporales situadas por encima y por debajo de la línea, se incluye habitualmente entre las referencias gráficas a diferencias en la coloración de la piel o en la distribución del pelaje (por ejemplo, Beltrán, Gailli y Robert 1973: 230). A. Leroi-Gourhan (1965, ed. 1997: 285) asocia esta convención a las líneas en M de los caballos, o rectas, segregando la zona ventral, de cabras y renos, pero ofrece una interpretación un poco más compleja, vinculada al sombreado diferencial del cuerpo del animal con luz cenital[17].

En realidad, a diferencia de otras líneas y convenciones presentes en las representaciones animales magdalenienses, bien reconocibles sobre animales actuales, los bisontes no cuentan en la posición descrita con dos zonas de pelaje diferente, sea por su longitud, coloración u ordenamiento (raso, rizado, melenas lacias, etc.). Ni por supuesto con una línea que, a modo de crencha, separe esas dos zonas. La lectura de Leroi-Gourhan parece en principio más atinada en cuanto que es posible percibir ese distinto sombreado, ocasionalmente, en algunas fotografías de bisontes europeos o americanos actuales. Pero dudamos que los artistas magdalenienses hayan representado un rasgo que puede modificarse o desaparecer con un giro o un cambio de posición del animal, o bien, que solo sea visible en las horas centrales del día.

En la actualidad es fácil observar esas dos mismas áreas de color diferenciado en rebaños de vacas, especialmente en días de lluvia y suelo embarrado. Creemos que la convención refleja dos zonas de coloración diferente a causa del embarrado o humedecimiento del cuarto trasero y parte del vientre, esto es, de la parte que ocasionalmente está en contacto con el suelo. Ello se debe a la manera de descansar de los bovinos mientras rumian, con la voluminosa parte anterior levantada y las patas flexionadas, en tanto que reclinan sobre un lado la mitad posterior del cuerpo y, frecuentemente, extienden las dos patas traseras. De

Fig. 5.30. Figuras de bisontes en el panel principal de la cueva de Urdiales. Situada a unos 50 km al oeste de Santimamiñe, muestra notables similitudes en la distribución de temas, procedimientos técnicos y convenciones estilísticas (foto: C. González Sainz).

manera que esa área triangular puede quedar manchada de barro o excrementos, como vemos en las vacas actuales, o simplemente muy humedecida, implicando un oscurecimiento del pelaje que reflejan algunas representaciones paleolíticas.

Algunos rasgos de la expresión de esta convención en los bisontes magdalenienses, de Santimamiñe u otros conjuntos, parecen acordes con la matización de lectura que proponemos. En el arte magdaleniense, lo más frecuente es que el relleno en negro coincida con el área inferior, la oscurecida en la realidad, como en los bisontes de Santimamiñe[18]. En los caballos, renos, cabras y ciervos, por el contrario, lo usual es reservar una tonalidad más clara para el área ventral. De otro lado, entre las representaciones de bisonte esta convención es mucho menos repetida y sistemática que la analizada más arriba para expresar los cuernos, o también, que las indicaciones de pelaje de la giba anterior o de la barba. En Santimamiñe, frente a 3 o acaso 5 figuras con tal convención, hay 14 bisontes de cuerpo suficientemente completo que no la incorporan. De hecho, en los conjuntos rupestres magdalenienses a los que venimos refiriéndonos (Covaciella, Altamira, Urdiales, Altxerri, Niaux…) lo normal es que esa convención afecte, un tanto aleatoriamente, a algunos de los bisontes, pero no a otros inmediatos y de contorno también completo. El arte mobiliar expresa, a su vez, una proporción similar: hasta 19 de las piezas magdalenienses que indicábamos más arriba, en la nota 16, muestran figuras de bisontes más o menos completas y suficientemente conservadas; de ellas, solo tres, con representaciones especialmente detalla-

17 Refiriéndose a los bisontes magdalenienses opina: "Le remplissage des flancs est très stereotype, l´indication la plus constante étant celle d´une ligne de hachures réunissant le coude à la queue, ligne qui traduit de manière fidèle l´eclairage du flanc en lumière surplombante » (*op. cit*. 1965, ed. 1997: 285).

18 Una variante bien expresiva es la que muestra alguno de los bisontes grabados de Altxerri, en el que se raspa la arcilla de decalcificación por encima de la línea, permitiendo que aflore la caliza de color más claro (*vid*. Altuna y Apellániz 1976: 61, figura nº 44, en foto 32).

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

das (un alisador óseo de Isturitz –nº 222-, propulsor de Mas d´Azil –nº 317- y fragmento de omóplato de La Vache -nº 452-) incorporan con claridad la convención que tratamos. El carácter más circunstancial de esta convención se debería, según nuestra lectura, a la misma razón por la que, en los rebaños de bovinos actuales, esa área embarrada o humedecida suele afectar a algunos de los animales de un rebaño, pero no a todos ni a los dos costados de cada individuo. Si se tratase de una sombra, cabría esperar una mayor regularidad en su representación, al menos en conjuntos sincrónicos de bisontes dibujados en una misma posición como los de algunos paneles magdalenienses.

Es probable por tanto que la diferencia de coloración implicada en esta convención no refiera un distinto pelaje, ni una sombra, sino un área embarrada o humedecida. El matiz que proponemos, aunque mínimo, supone sin embargo una nueva vuelta de tuerca en la interpretación naturalista de este arte magdaleniense.

6.1.2.3. La hipertrofia de nalgas: un rasgo de la gráfica magdaleniense de posible origen local. Algunos de los animales representados en Santimamiñe, especialmente los caballos, muestran una representación exagerada y sobresaliente de las nalgas. Esta deformidad, en principio banal, adquiere sin embargo notable interés al encontrarse también en unos cuantos caballos de la cueva de Ekain y, más esporádicamente, de otros conjuntos rupestres magdalenienses.

La hipertrofia de nalgas -denominación empleada por Altuna y Apellániz (1978: 57 y ss.) al describir algunas figuras de Ekain- es apreciable en tres de los cuatro caballos de Santimamiñe que incorporan y conservan su parte posterior. Son el caballo acéfalo nº 321 de la Antecámara, el nº 436 del panel principal –ambos en fig.5.24- y el nº 441, afrontado a la representación de oso en la pared izquierda de la Cámara (según el calco de Aranzadi, Barandiaran y Eguren 1925: 49 y fig. 18, ya que actualmente ha desaparecido todo el tren posterior de ese caballo). Por el contrario, esta desproporción no afectaba al caballo nº 325 de la Antecámara (también muy alterado y, por tanto, según el calco de 1925, que reproducimos en fig. 4.18). Esta convención se reconoce también, esporádicamente y de manera más atenuada, en algunos de los bisontes de Santimamiñe: los nº 437 y aun el 435 del panel principal, o de otros conjuntos rupestres como Sinhikole-kokarbia.

El paralelo con algunos de los caballos representados en Ekain ha sido indicado con frecuencia (Altuna y Apellániz 1978: 108; Sieveking 1979). En el yacimiento guipuzcoano, esta deformación afecta a un mínimo de nueve caballos (los nº 26 a 30, 43-44, 53 y 58 de Altuna y Apellániz 1978), de los 15 de cuerpo suficientemente completo como para evaluar tal aspecto. En varios de los casos que no muestran de forma clara esta deformidad (caballos nº 41, 46, 49, 55, 56 y 57) se puede deber a la deficiente conservación del contorno posterior.

Lo que nos interesa aquí es subrayar que: 1) esa convención afecta a la mayor parte de los caballos tanto de Ekain como de Santimamiñe, y en una proporción similar; y 2) que la distribución geográfica de tal convención supera esos dos yacimientos, y es irregular: desde un centro en esos dos conjuntos del cantábrico oriental muestra una frecuencia regresiva hacia occidente u oriente. En lo referido al sentido de esa deformidad estamos sin embargo en la misma situación que Altuna y Apellániz (1978: 108), que entienden un convencionalismo que no refiere algo natural, a diferencia de otras convenciones repetidas en esas figuras animales, fácilmente referibles a rasgos morfológicos reales. En realidad, el hecho ya apuntado de que esta convención afecte también a algunos bisontes, y no solo a figuras de caballo, es indicativo de su carácter meramente "estilístico", y no vinculado a la representación de rasgos reales.

En cuanto a la distribución geográfica, la hipertrofia de nalgas es muy esporádica en las zonas centrales y occidentales de la región Cantábrica, destacando un caballo pintado en negro en la pared izquierda del mismo yacimiento de habitación de la Galería inferior de La Garma, zona Ib, como ya hemos indicado con anterioridad (en Arias *et al*. 1999: 46). Con más dudas, cabría asociar algún ejemplar aislado de Las Monedas, aunque la mayor parte de los caballos de esa cueva no muestran esa convención (al igual que los caballos de similar cronología de La Cullalvera, La Pasiega C y B, Tito Bustillo y otros yacimientos cantábricos centro-occidentales).

Las referencias pirenaicas son menos esporádicas. La hipertrofia de nalgas, aunque atenuada respecto a los ejemplares de Ekain y Santimamiñe, está presente

Fig. 5.31. Gran panel de caballos, bisontes y otros animales de la galería Zaldei, de Ekain.

ISSN 0214-7971

en algunos caballos de los conjuntos rupestres del Pirineo occidental. Así, un par de caballos del panel oeste de Etxeberri (Laplace *et al*. 1984: 270 y fig. 5) y un caballo bícromo de Sinhikole (Seronie-Vivien 1984: 273, o en Sieveking 1979: 22 y fig.10), muy cercano a los de Ekain. Al menos uno de los bisontes yuxtapuestos a este caballo muestra también esa hipertrofia de nalgas. La hipertrofia es más esporádica, dado el alto número de figuras de caballo con que cuentan, en algunas cavidades del Pirineo centro-oriental. En ese área destacan algunos ejemplares de Trois-Frères, como el reproducido por Leroi-Gourhan (1971:390 y foto 634), o alguno de los caballos grabados que reproduce Vialou (1986: 158 y fig.114 nº 13.). Cabe añadir algún ejemplar de Niaux (Sieveking 1979: 23 y fig.11), Bédeilhac (caballo acéfalo, en Gailli *et al*. 1984: 370 fig.2) e incluso Mas d´Azil (Vialou 1986: 239 y fig.192). La hipertrofia de nalgas de estos caballos del Ariège suele ser más atenuada que en Ekain y Santimamiñe, y su frecuencia restringida es muy inferior.

La hipertrofia de nalgas en caballos es un rasgo de la gráfica magdaleniense cantábrico-pirenaica que no encontramos en otras áreas con frecuentes conjuntos parietales de esa época, como el Perigord, y que por tanto reafirma la amplia circulación y más estrechas relaciones entre los cazadores y artistas magdalenienses de esos rebordes septentrionales del Pirineo y cordillera Cantábrica. A su vez, la distribución en ese largo corredor es más irregular que la de otros rasgos estilísticos evaluados antes (disposición de los cuernos, indicaciones de pelaje). La proporción de representaciones de caballo afectada es mayor en Santimamiñe, Ekain y acaso Etxeberri, que en sitios más orientales o, sobre todo, más occidentales. Aun cuando los datos disponibles sean escasos, y sus derivaciones estén supeditadas a nuevas localizaciones, tanto la frecuencia restringida como la rotundidad formal apuntan a considerar esta convención como característica y acaso originaria de esas poblaciones del Pirineo occidental.

6.2. Limitaciones de la datación estilística y dificultades de la radiocarbónica.

La evaluación estilística de las figuras animales de Santimamiñe permite, aun restringiendo el análisis a unos pocos aspectos, asegurar su realización en las fases centrales o avanzadas del Magdaleniense. Pero no permite precisar más en ese amplio lapso de unos 2.700 años de radiocarbono. Creemos que las modificaciones artísticas (mobiliares y previsiblemente parietales) entre el Magdaleniense medio y el superior-final (entendidos como periodos sucesivos diferenciados por algunos cambios industriales) son más cuantitativas que cualitativas. Esto es, aun cuando a lo largo de esos periodos tiendan a incrementarse algunas variantes temáticas (peces, osos, renos, cabras…) o esquematizaciones muy convencionales (cabras en visión frontal…), y, por el contrario, se vayan enrareciendo algunos de los objetos decorados más característicos del Magdaleniene medio (rodetes, contornos recortados etc.), las dataciones de radiocarbono en torno al 12.000 BP de conjuntos rupestres como Le Portel o Las Monedas, o los rasgos del espléndido conjunto de arte mobiliar de la cueva de La Vache (Clottes y Delporte 2003), indican que hasta el final del Magdaleniense continuaron vigentes esquemas de construcción y rasgos estilísticos que, en muchos casos, son indiferenciables de los de las fases centrales de ese periodo.

Para precisar más la cronología de Santimamiñe es imprescindible la datación absoluta del pigmento, que sin embargo no ha sido posible por la escasez de carbón. Además de escaso, el carbón está extraordinariamente calcitado e integrado en la estalagmita que ha servido de base de todas las representaciones pintadas en negro, y que, en muchos casos, las recubre en mayor o menor medida.

El primer intento de datar las pinturas de Santimamiñe se produjo en el programa de datación de cuevas decoradas cantábricas dirigido por A. Moure, y en el que participaba uno de nosotros. El objetivo de datar varias figuras y trazos negros de Santimamiñe fue restringido a una sola muestra sobre el bisonte nº 435, del panel principal de la Cámara. La toma fue realizada directamente por H. Valladas del Centre de Faibles Radioactivites (Centre National de la Recherche Scientifique), de Gif-sur-Yvette (fig. 5.32) en noviembre de 1994. Dada la dificultad de obtener carbón, la muestra se obtuvo acumulando pigmento de distintos puntos del lomo trasero, barba y crinera (giba). El resultado GifA-98173: 840 ± 60 BP remite a la Edad Media y es, a todas luces, incorrecto (Moure y González Sainz 2000: 467-468). Es posible que tal anomalía se deba a la escasez de la muestra que se pudo procesar. Por nuestra parte, y dado que localizamos algunos añadidos en negro sobre varias figuras de la Antecámara y de la Cámara, examinamos atentamente esta figura, que no parece tener ningún tipo de retoque posterior a su ejecución en el Paleolítico superior.

En la revisión actual, examinamos todas las representaciones y motivos no figurativos en negro del conjunto a la búsqueda de carbón, y en Junio de 2007 tomamos muestra del pigmento de cuatro figuras animales de la Cámara en las que, en principio, parecía factible. En todos los casos fue necesario sumar pigmento de distintos puntos del contorno, evitando en el caso del ciervo nº 443 los trazos añadidos recientemente a las astas. Las muestras se enviaron al laboratorio de Beta Analitic en Miami, pero tras eliminar la calcita resultaron insuficientes para su medición, al

Fig. 5.32. Toma de muestra sobre el bisonte nº 435 por H. Valladas en 1994 (foto A. Moure Romanillo).

menos con la tecnología actual[19]. A pesar de la importancia que para nuestro trabajo tiene la datación radiocarbónica decidimos no ampliar esas muestras, que habrían desgastado las representaciones más allá de lo razonable (y de lo imperceptible a simple vista).

6.3. Otras líneas de discusión para la precisión de la cronología de Santimamiñe.

A falta de datación directa del pigmento cabe establecer una discusión acerca de 1) la distribución de las dataciones de radiocarbono disponibles en otros conjuntos rupestres para figuras similares a las de Santimamiñe, y 2) acerca de las ocupaciones humanas del yacimiento de habitación en el vestíbulo de la cueva. Ambas líneas ratifican la datación estilística del conjunto rupestre de Santimamiñe en el Magdaleniense reciente, pero no son exactamente coincidentes respecto a la precisión de la antigüedad, mayor o menor, dentro de ese periodo.

1. desde el punto de vista de los resultados de radiocarbono obtenidos sobre figuras rupestres, se aprecia una cierta concentración de fechas entre 14700 y 12800 BP, frente a un menor número de resultados en periodos magdalenienses inmediatamente anteriores o posteriores (González Sainz 2005b). Se trata de fechas obtenidas en Peña Candamo, Covaciella, Altamira, El Castillo, La Pasiega C y La Galería inferior de la Garma, sobre figuras y en contextos gráficos similares estilísticamente a Santimamiñe. Aunque no es un argumento decisivo, tal concentración sugiere una antigüedad similar para Santimamiñe, que desde este punto de vista sería algo más probablemente atribuible a un Magdaleniense medio o superior antiguo que a un Magdaleniense final.

2. Por su parte, el análisis de las ocupaciones antrópicas en el vestíbulo indica que hubo esencialmente dos fases con ocupaciones magdalenienses, ambas en un contexto ambiental frío. Corresponden al nivel Csn (con industrias del Magdaleniense inferior muy tardío y datado en 14.650 ± 80 BP) y al nivel Slnc (con industrias del Magdaleniense superior-final y una fecha en la base de 12.790 ± 70 BP). Entre ambos hay un nivel de bloques estalagmíticos estéril (Balm), y un potente paquete de limos y arenas (Almp) con industrias que, al menos en parte, proceden del nivel superior Slnc.

Los datos disponibles por el momento sobre las condiciones de habitabilidad del vestíbulo y especialmente sobre el volumen de industrias líticas y óseas, o restos de fauna, sugieren que las ocupaciones humanas fueron más intensas y continuadas durante la época de formación del Slnc (o VI de la secuencia antigua). La diversidad del utillaje óseo, y de objetos como yunques, pulidores, lámparas sobre geoda, plaquetas, etc., es también notablemente superior en Slnc o en VI, que concentra además todo el arte mobiliar figurativo del yacimiento.

En realidad, las excavaciones recientes en el depósito de Santimamiñe (López Quintana y Guenaga 2006-2007) modifican la imagen, derivada de las excavaciones clásicas, respecto al papel y entidad relativa del yacimiento. Durante la mayor parte del Paleolítico superior Santimamiñe fue una cueva más, ocupada solo esporádicamente por los humanos, a diferencia de centros mucho más recurrentes en ese mismo área de Urdaibai, como Antoliña koba (Aguirre 1998-2000). Por el contrario, es a partir del Magdaleniense reciente, especialmente desde el Magdaleniense superior-final (Slnc), y luego durante el Epipaleolítico, Mesolítico y Neolítico, cuando Santimamiñe pasa a ser un sitio de primer orden, con ocupaciones humanas muy repetidas, densas etc.

Ello sugiere que la realización del conjunto rupestre, que esencialmente nos parece unitario y no compuesto por adiciones paulatinas a lo largo de milenios, podría ser algo más probablemente de esa época Magdaleniense superior-final, con ocupaciones en Santimamiñe entre hace unos 12.800 y unos 12.000 años BP. (nivel Slnc), que no del Magdaleniense inferior tardío (Csn), o de otras posibles (pero no seguras) ocupaciones de la cueva durante la época formación del nivel Almp. La atribución del conjunto rupestre a la época de formación de Csn o de Almp supondría que en las fases magdalenienses posteriores, en las que el yacimiento fue intensamente ocupado, se habría vivido de espaldas al conjunto rupestre del interior, restringiendo la actividad gráfica a la decoración de objetos portátiles. Una perspectiva que, aunque defen-

19 Las figuras afectadas son los bisontes nº 437 (muestra S1) y 433 (S2) del panel principal, el bisonte vertical nº 453 (S3) y el ciervo nº 443 (S4). Las muestras nos fueron reenviadas y han sido depositadas en el Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco de Bilbao.

ISSN 0214-7971

dida por A. Leroi-Gourhan en las décadas de 1960 y 1970, parece en la actualidad superada.

No disponemos por tanto de elementos decisivos para solventar esa alternativa cronológica, Magdaleniense medio o superior-final, que acaso no sea tan importante en cuanto que se trata de dos fases de un mismo complejo cultural, con más fuertes discontinuidades respecto a los periodos inmediatamente anteriores (Magdaleniense inicial e inferior cantábrico) y, sobre todo, posteriores (Aziliense). De los argumentos discutidos, el paralelo con las ocupaciones humanas del vestíbulo nos parece algo más valorable, aunque es muy posible que ello responda, tan solo, al interés por entender la actividad gráfica en el contexto social y económico de esa época Magdaleniense, limitado siempre por la parquedad y discontinuidad de las informaciones. Por tanto, la realización del conjunto parietal de Santimamiñe sería solo ligeramente más probable en una fecha entre 13 y 11,7 ka BP que inmediatamente anterior, pudiendo llegar desde luego hasta unos 14,7 ka BP.

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

7. SANTIMAMIÑE EN EL CONTEXTO ARTÍSTICO DEL MAGDALENIENSE RECIENTE CANTÁBRICO Y PIRENAICO.

Santimamiñe es un conjunto bien expresivo de la última etapa del arte figurativo del Paleolítico superior, inmediatamente anterior a los fuertes cambios en la actividad gráfica, y en el papel que ésta jugaba en la vida de los grupos de cazadores, que se producen entre 12.000 y 11.500 BP. Como es sabido, es especialmente indicativo de esos cambios el enrarecimiento de los contenidos figurativos, que hoy parece más drástico, precisamente, en las áreas geográficas entre las que se aprecia una mayor interacción cultural durante el Magdaleniense reciente, y donde también los rasgos "azilienses" parecen más unitarios: las regiones cantábrica y pirenaica.

El conjunto rupestre de Santimamiñe, tan parecido al de Niaux u otros centros parietales pirenaicos, ha jugado tradicionalmente un papel importante en esa vinculación entre ambas regiones. De manera que la fuerte interrelación cultural y artística entre ellas es casi un lugar común en la investigación. Entre otros muchos autores ha sido discutida, quizá de forma más relevante, por Sauvet y Wlodarczyk (2000-2001) y, entre las últimas aportaciones, se discute también en varias de las comunicaciones al Coloquio de Tarascon-sur-Ariège de 2004, editado por N. Cazals, J.E. González Urquijo y X. Terradas (2007).

Durante el Magdaleniense reciente, esa fuerte interacción viene expresada por la aparición en los yacimientos cantábricos de artilugios particulares, frecuentes sobre todo en el Pirineo (contornos recortados, rodetes, azagayas ahorquilladas, etc.) (véase, como acercamiento más reciente y exhaustivo, el de Fritz, Tosello y Sauvet 2007), y por la similitud y paralelismo temporal en las principales tendencias industriales de cambio, especialmente entre el utillaje de hueso y asta. En el campo de la actividad gráfica, hemos defendido (González Sainz 2005b) que esa mayor interacción va acompañada, en el Cantábrico, de un enrarecimiento de la temática parietal más tradicional (signos abstractos específicos de la región, frecuencia alta de animales como la cierva) y la generalización de un estilo y unas composiciones temáticas renovadas (incremento de la frecuencia de bisontes, cabras, renos, peces…; fuerte disminución de la frecuencia de los signos abstractos, con extensión ahora de modelos similares a los del Pirineo: claviformes tardíos de tipo Pindal-Cullalvera). La extensión de unos modelos gráficos muy estereotipados, con convenciones como las revisadas en los bisontes de Santimamiñe, forma parte de ese fondo común, al igual, entre otros ejemplos, que la generalización en el arte mobiliar de ambas regiones, y más ocasionalmente en el rupestre (El Otero, Ekain, Ker de Massat), de modelos tan particulares como el de las cabras esquematizadas en visión frontal.

Más allá de atestiguar este fenómeno, nuestro interés se centra en entender ese incremento de la interacción cultural, y de las soluciones gráficas compartidas por las poblaciones cantábrica y pirenaica, en el seno de las modificaciones en otros componentes del sistema cultural durante el Magdaleniense reciente. Entre las causas debe considerarse, en nuestra opinión, un más rápido incremento de la población humana desde el Complejo Interestadial del Tardiglaciar (como al menos sugieren las modificaciones en el número de yacimientos conocidos, que se incrementa notablemente en el Cantábrico y, más aún en el Pirineo, respecto al Magdaleniense antiguo, desarrollado durante la prolongación del último máximo glaciar). Un incremento más vivo de las poblaciones albergadas en dos regiones adyacentes debió implicar un aumento en la capacidad de transmitir y sintetizar rasgos culturales entre ambas. Debe considerarse también, entre otros factores más circunstanciales, y más pegados al terreno, una circulación más frecuente por el corredor cantábrico de fauna exógena (renos), y seguramente de cazadores desde los focos de esas poblaciones de renos, inmediatamente al norte de la cadena pirenaica. Los restos de ese ungulado en la región Cantábrica -aunque no son dominantes en ningún periodo, ni su aprovechamiento fuese la base de la alimentación humana- tienden a ser más frecuentes durante el Magdaleniense reciente (*c*. 14.500 a 12.000 BP) que en fases anteriores, y es muy expresiva de su procedencia la distribución geográfica por el corredor, regresiva hacia el occidente.

Es importante subrayar que los dos factores comentados incidieron más en la banda marítima del País Vasco que en el resto de la región Cantábrica. Durante el Magdaleniense superior-final, al tiempo que se produce una notable reorientación económica en toda la región (González Sainz 1989), y un incremento poblacional, parece haber aumentado el peso relativo de los territorios y poblaciones del oriente cantábrico, facilitando esa más fuerte interacción cultural con las poblaciones pirenaicas. A más largo plazo, el mayor desarrollo durante el Aziliense de aquellas tendencias, económicas y en la organización de los grupos (diversificación, restricción de la movilidad…), condujo sin embargo a un cierto repliegue y al incremento de los indicios de territorialidad (*op. cit*. 1989; González Sainz y González Urquijo 2004). En tal contexto, es bien expresivo el enrarecimiento de los rebaños de renos que entran en el corredor cantábrico, ahora algo más estrecho y reforestado, que ya son excepcionales a partir de 11.700 BP.

La distribución geográfica de los centros rupestres cantábricos que cabe atribuir a la misma época que Santimamiñe es muy expresiva de algunas de las modificaciones que estamos comentando. La atribución cronológica al Magdaleniense reciente de los

ISSN 0214-7971

distintos conjuntos parietales que consideramos en el mapa de la figura 5.33 se apoya en criterios estilísticos y en paralelos con el arte mobiliar, y está siendo reafirmada en los últimos 15 años por la obtención de dataciones absolutas de abundantes figuras pintadas con carbón. De hecho, se dispone de dataciones absolutas situadas entre unos 14.500 y 11.600 BP en Peña Candamo, Covaciella, Altamira, Castillo, Pasiega C, Las Monedas y La Garma, y también, aunque con más problemas de contextualización en Tito Bustillo, Pindal, Llonín y Ekain.

El ensayo ofrece, para la época de Santimamiñe, una distribución de centros parietales por el corredor cantábrico más homogénea que la referida al conjunto de cuevas decoradas del Paleolítico superior (puntos en rojo), que presenta más fuertes concentraciones en el centro y occidente regional. Este cambio traduce la mayor regularidad en la distribución de sitios de hábitat que parece producirse en la región desde el Complejo Interestadial del Tardiglacial, y que se expresa en un crecimiento del número de yacimientos más acusado en el oriente regional, durante el Magdaleniense superior-final y, aun más, en el Aziliense. En ese contexto resulta lógico que las manifestaciones gráficas del Magdaleniense reciente se acumulen a otras previas en muchos de los conjuntos parietales del cantábrico central y occidental. Se trata de centros rupestres de larga tradición, que han podido jugar un papel de centros de referencia territorial, como Peña Candamo, Tito Bustillo, Llonín, Altamira, Castillo, La Pasiega y La Garma, e incluso Covarón y El Pindal, que parecen contar con grabados o representaciones en rojo anteriores a las magdalenienses. Por el contrario, los centros parietales nuevos, como Santimamiñe, tienden a extenderse por toda la región, aunque con superior incidencia en el oriente y centro regional.

Desde esta perspectiva, el parentesco apreciado tradicionalmente entre las figuras rupestres de Santimamiñe y de Niaux, no tiene porque interpretarse hoy en el sentido de que los artistas que pintaron aquí, grandes viajeros, conocieran físicamente ese u otros conjuntos similares del Ariège (como sugería, por ejemplo, A. Sieveking 1979: 173). Hoy conocemos más conjuntos de estilo "pirenaico" a lo largo de toda la región Cantábrica, y más piezas mobiliares –que son los agentes esenciales en la difusión de modelos gráficos- con esas convenciones gráficas o que responden a unos mismos modelos. De manera que es una cuestión no de difusión de rasgos desde una única zona nuclear, sino de interacción, y de movimientos en ambas direcciones. Los bisontes de Santimamiñe se parecen a los de muchos conjuntos cantábricos y pirenaicos, pero quizá especialmente a los del centro rupestre conocido más próximo en dirección Oeste, la cueva de Urdiales (Montes, Muñoz y Morlote 2005); a su vez, el caballo que parece presidir el panel principal de la Cámara encuentra su mejor referente en el conjunto rupestre más cercano en la dirección contraria: la cueva de Ekain.

Las poblaciones cantábricas, a pesar de la situación marginal del corredor, participaron en la definición de algunos rasgos de ese estilo transregional, como por ejemplo apunta la mayor frecuencia aquí de modelos estereotipados como el de las cabras en visión frontal, según destacaban recientemente Fritz, Tosello y Sauvet (2007). A su vez, las poblaciones del cantábrico oriental y zona pirenaica más occidental parecen haber generado convenciones como la de los caballos con hipertrofia de nalgas, según apuntábamos más arriba.

La imagen de la zona costera del País Vasco que surge de estas consideraciones centradas en el Magdaleniense reciente contrasta vivamente con la que, desde el estudio de la cultura tradicional, se proyecta en ocasiones hacia su pasado prehistórico. Mejor que un País cerrado sobre sí mismo, preservador de sus tradiciones y especificidades con la ayuda de una atormentada orografía, esta parte del occidente europeo aparece plenamente integrada en el complejo cultural extendido por el SO del continente. Al menos durante largas fases del Paleolítico superior se muestra como un área de encuentro y de tránsito entre poblaciones y entre fórmulas culturales que, según cabe suponer, debieron generarse frecuentemente en zonas de mayor potencia demográfica (Cantábrico centro-occidental, Dordoña, Pirineo). Dentro de ese sustrato común a las poblaciones del SO, y manteniendo el papel de encrucijada, cabe esperar a partir del Magdaleniense reciente, dadas las tendencias demográficas, un incremento en la capacidad de desarrollar especificidades culturales en este área, sean económicas, industriales o gráficas. Estas últimas, como hemos discutido, son perceptibles a través de algunos pequeños detalles, como la repetición de unas mismas convenciones de representación en los caballos de Santimamiñe, Ekain y Etxeberri.

Esta idea del territorio vasco como encrucijada está implícita en J.M. de Barandiaran (1953, reed.1979: 9) cuando afirma "que el estudio de la prehistoria vasca debe basarse tanto en el material proporcionado por la investigación de los Pirineos occidentales como en el de los países aledaños", y más expresa en el razonamiento que A. Arrizabalaga desplegaba recientemente, que reproducimos más abajo[20]. Respecto a este autor,

20 En palabras de este autor (Arrizabalaga 2007 : 36-37): "Donc, nous nous trouvons face à un paradoxe, ce qui caractériserait le Pays Basque comme région serait son caractère ouvert par rapport aux régions limitrophes, vers lesquelles et depuis lesquelles se canaliseraient les flux de populations, de matériaux et d´idées qui, de passage dans les deux sens entre la Péninsule Ibérique et le continent européen, se regroupent pour traverser les Pyrénées. Ce regroupement n´implique pas l´imperméabilité des Pyrénées durant le Paléolithique, mais il semble que l´on puisse penser que le passage se soit produit de préférence, suivant un critère d´economie des efforts, à travers des endroits situés aux altitudes les plus basses. La variable qui articule la région ne serait pas l´actuelle configuration orographique, ni la survivance d´une

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

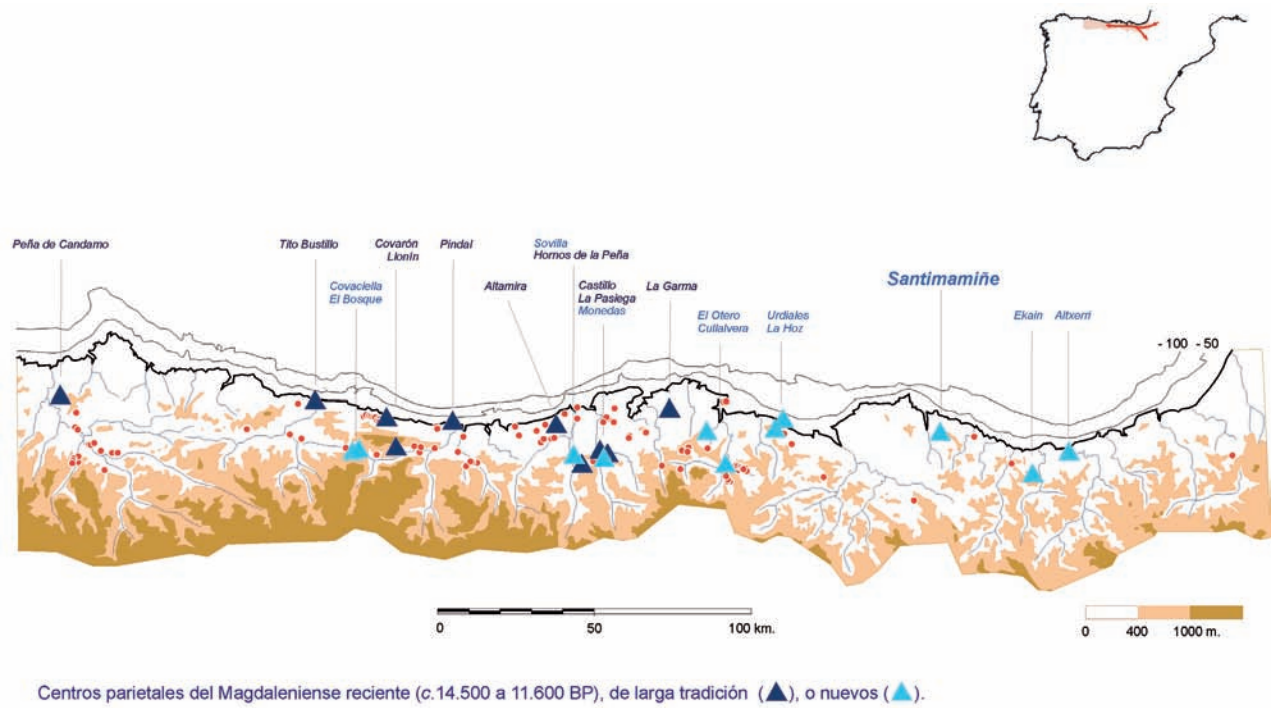


Fig. 5.33

coincidimos tanto en la idea de encrucijada como en la conveniencia de delimitar las regiones, o unidades geográficas de análisis cultural, con criterios económicos. Pero en el caso que nos ocupa querríamos recordar la distinta traducción geográfica de primar la distribución de recursos abióticos como las materias primas líticas (una opción hacia la que, tras la Tesis doctoral de A. Tarriño, tienden a escorarse algunos autores), frente a la de los recursos de subsistencia (qué cazan, pescan y recolectan, y qué comen), y subrayar el distinto interés de unos y otros recursos a la hora de definir áreas culturales. Los de subsistencia son sin duda de más peso, como indirectamente indica que el poblamiento paleolítico haya sido más continuado y denso en el cantábrico que en la llanada alavesa, a pesar de los materiales líticos disponibles. Si añadimos a los criterios de delimitación regional el cómo expresan gráficamente su pensamiento, concluiremos en la pertinencia, especialmente en el Paleolítico superior, del concepto tradicional de región Cantábrica como unidad de análisis cultural, ciertamente más cerrada en el occidente y mucho más abierta y porosa en su extremo oriental.

identité culturelle depuis des phases plus ou moins anciennes de l´Histoire, mais l´organisation dans l´espace de l´exploitation du milieu naturel et la disposition par rapport aux différents axes de communication du territoire ».

8. BIBLIOGRAFÍA.

Aguirre Ruiz de Gopegui, M.

(1998-2000): "El yacimiento paleolítico de Antoliñako koba (Gautegiz-Arteaga, Bizkaia): secuencia estratigráfica y dinámica industrial. Avance de las campañas de excavación de 1995-2000", *Illunzar* 4, 39-81

Alcalde del Río, H.; Breuil, H.; Sierra, L.

1911 *Les cavernes de la région cantabrique (Espagne)*. Imprimerie Vve. A. Chéne. Mónaco

Alcina Franch, J.

1982 *Arte y Antropología*. Alianza Forma, nº 28. Madrid.

Alcolea González, J.; Balbín Behrmann, R. de,

2006 *Arte Paleolítico al aire libre. El yacimiento rupestre de Siega Verde, Salamanca*. Arqueología en Castilla y León. Memoria nº 16. Junta de Castilla y León, Valladolid.

Altuna, J.

1994 "La relación fauna consumida-fauna representada en el paleolítico superior cantábrico". *Complutum* 5, 303-311

Altuna, J.; Apellániz, J.M.

1976 *Las figuras rupestres paleolíticas de la cueva de Altxerri (Guipúzcoa)*. Munibe XXVIII, 1-3. San Sebastián.

1978 *Las figuras rupestres paleolíticas de la cueva de Ekain (Deva, Guipúzcoa)*. Munibe 30. San Sebastián.

Apellániz, J.M.

1971 *La caverna de Santimamiñe*. Diputación de Vizcaya, (2º ed.), Bilbao.

1982 *El Arte Prehistórico del País Vasco y sus vecinos*. Desclée de Brouwer, Bilbao

1989 *Arte Prehistórico en el País Vasco*. Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco, Bilbao.

1991 *Modelo de análisis de autoría en el arte figurativo del Paleolítico*. Cuadernos de Arqueología de Deusto 13. Universidad de Deusto. Bilbao.

1992 "Santimamiñe. País Vasco Español". En: *El nacimiento del arte en Europa*. Unión Latina, pp.248-249. Paris.

Aranzadi, T. de,

1919 "Breves explicaciones acerca de las exploraciones actuales en la cueva de Santimamiñe (Cortézubi)". *Memorias del Congreso de Bilbao de la Asociación para el Progreso de las Ciencias*, tomo II, Madrid.

Aranzadi, T.; Barandiaran, J.M.

1935 *Exploración en la caverna de Santimamiñe (Basondo: Cortézubi), 3ª Memoria 1923 a 1926: yacimientos azilienses y paleolíticos. Exploraciones en la caverna de Lumentxa (Lequeitio)*. Bilbao.

Aranzadi, T.; Barandiaran, J.M. y Eguren, E.

1925 *Exploraciones de la caverna de Santimamiñe (Basondo-Cortézubi). I. Figuras rupestres*. Bilbao. (Reed. en J.M. de Barandiaran, *Obras completas* IX, 13-89. Bilbao 1976).-

1931 *Exploraciones en la caverna de Santimamiñe (Basondo-Cortézubi) 2ª Memoria. Los niveles con cerámica y el conchero*. Bilbao. (Reed. en Barandiaran, J.M. *Obras completas* IX, 91-243, Bilbao 1976).

Arias Cabal, P.; González Sainz, C.; Moure Romanillo, A.; Ontañón Peredo, R.

1999 *La Garma. Un descenso al pasado*. Catálogo de la exposición. Gobierno de Cantabria y Universidad de Cantabria.

Arribas Pastor, J.L.

2006 "La cueva de Santimamiñe en la prensa bilbaína de la época de su descubrimiento (1917-1919)". *Letras de Deusto,* vol.36, nº 110, 37-83.

Arrizabalaga, A.

2007 « Frontières naturelles, administratives et épistémologiques. L´Unité d´analyse dans l´archeologie du Paléolithique (dans le cas basque)". En Cazals, N.; González Urquijo, J.; Terradas, X. (coords.), 2007. *Fronteras naturales y fronteras culturales en los Pirineos prehistóricos*. pp.27-37. Universidad de Cantabria, Santander.

Barandiaran, J.M. de.

1953 *El Hombre prehistórico en el País Vasco*. Buenos Aires. (reed. por Argiletxea, San Sebastián, 1979).

1962 "Los hombres prehistóricos de Vizcaya". En *El Hombre prehistórico y el Arte Rupestre en España*, pp.7-62. Junta de Cultura de Vizcaya. Bilbao.

Barandiaran, J.M.

1976 *La Cueva de Santimamiñe (ojeada sumaria a sus figuras)*. En J.M. de Barandiaran, *Obras Completas* IX, 477-504. Bilbao.

Barandiarán Maestu, I.

1966 "Arte paleolítico en las provincias vascongadas". En: *Problemas de la Prehistoria y de la Etnología Vascas*. IV *Symposium* de Prehistoria Peninsular. Pamplona.

1967 *Paleomesolítico del Pirineo occidental. Bases para una sistematización tipológica del instrumental óseo paleolítico*. Monografías Arqueológicas III. Universidad de Zaragoza.

1972a *Arte Mueble del Paleolítico Cantábrico*. Monografías Arqueológicas XIV. Universidad de Zaragoza.

1972b "Algunas convenciones de representación en las figuras animales del arte paleolítico". *Santander Symposium*, 345-381. Santander

1988 *Historia General de Euskalerria. Prehistoria: Paleolítico*. Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco. Auñamendi, San Sebastián.

Barrière, C.

1990 *L'Art pariétal du Ker de Massat*. Institut d'Art Préhistorique. Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse.

1993 "Les Bovidés". En VVAA, *L´Art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d´étude*. 109-122. Ministère de L´Enseignement supérieur et de la Recherche. Paris.

Beltrán, A.

1978 "Estado actual de los problemas del arte paleolítico europeo y descubrimientos en los últimos quince años". *Curso de Arte Rupestre Paleolítico*, 25-47. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Zaragoza

Beltrán, A.; Gailli, R.; Robert, R.

1973 *La cueva de Niaux*. Monografías arqueológicas XVI, Universidad de Zaragoza.

Berenguer Alonso, M.

1982 "El Arte parietal prehistórico de la «Cueva de Llonín»". *Bol. Instituto de Estudios Asturianos* nº105-106, 3-42.

Breuil, H.

1952 *Quatre cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'age du renne*. Centre d'études de documentation préhistoriques, Montignac. (Reimp. Max Fourny, Paris 1974).

Breuil, H.; Obermaier, H.

1935 *La Cueva de Altamira en Santillana del Mar*. Tipografía de Archivos, Madrid. (Reimpresión Ed. El Viso, Madrid, 1984).

Bueno Ramírez, P.; Balbín Behrmann, R. de; Alcolea González, J.J.

2003 "Prehistoria del lenguaje en las sociedades cazadoras y productoras del sur de Europa". En R. de Balbín y P. Bueno Ramírez (eds.), *El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI*. Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella. (Octubre, 2002), 13-22.

Castaños, P.; Castaños, J.,

[2008] "Estrategias de caza en la secuencia prehistórica de Santimamiñe". (en prensa).

Camón Aznar, J.

1954 *Las artes y los pueblos de la España primitiva*. Espasa-Calpe, Madrid.

Cazals, N.; González Urquijo, J.; Terradas, X. (coords.)

2007 *Fronteras naturales y fronteras culturales en los Pirineos prehistóricos*., Universidad de Cantabria, Santander.

Chalmin, E.; Menu, M.; Altuna, J.

2002 "Les matières picturales de la grotte d´Ekain (Pays Basque) ». *Munibe* 54, 35-51.

C.I.R.N.

[2006] *Memoria – Plan de Protección de la Cueva de Santimamiñe (Kortezubi)*. 1ª Parte: Trabajos de campo. Servicio de Patrimonio Cultural, Gobierno Vasco, Bilbao.

Clottes, J.

2008 *L´Art des Cavernes préhistoriques*. Phaidon, Paris.

Clottes, J.; Delporte, H. (directores)

2003 *La Grotte de La Vache (Ariège). I- Les occupations du Magdalénien. II- L´Art Mobilier*. Musée des Antiquités Nationales, Château de Saint-Germain-en-Laye. 2 vol.

Cuadra Salcedo, F. de la; Alcalá Galiano, A.

1918 *La Cueva de Basondo*. Comisión de Monumentos de Vizcaya. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Memoria nº1. Bilbao.

Delpech, F.

1992 Le monde magdalénien d'après le milieu animal. *Le Peuplement magdalénien. Paléogéographie physique et humaine*. Coll. de Chancelade (X, 1988), 127-135. C.T.H.S., Paris.

Eguren, E. de,

1918 « Una bibliografía y unos comentarios". *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, XVIII, 417-425, Madrid.

Fernández García, F.

1971 "Aportación al descubrimiento de nuevas figuras parietales en el País Vasco". *Munibe* 23, 1/2, 399-404

Fortea Pérez, J.

1992 "Llonín. Asturias". *El nacimiento del arte en Europa*, pp.230-232. Unión Latina, Paris.

Fortea Pérez, F.J.

2002 « Trente-neuf dates C14-SMA pour l´art pariétal paléolithique des Asturies ». *Bulletin de la Societé Préhistorique Ariège-Pyrénées* LVII, 7-28.

2007 "39 Edades 14C AMS para el arte paleolítico rupestre en Asturias". *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1999-2002*., 91-102

Fortea Pérez, J.; Rodríguez Otero, V.; Hoyos Gómez, M.; Federación Asturiana de Espeleología; Valladas, H.; Torres, T. de,

1995 "Covaciella". *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1991-1994*, 258-270. Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, Oviedo.

Fortea, J.; Fritz, C.; García, M.; Sanchidrián Torti, J.L.; Sauvet, G.; Tosello, G.

2004 "L´Art Pariétal Paléolithique à l´épreuve du style et du Carbone-14 ». En M. Otte (dir.), *La Spiritualité*. Actes du colloque de la commission 8 de l´UISPP. *ERAUL* 106, 163-175, Liège.

Fortea, J.; Rodríguez Otero, V.

2007 "Las cuevas de Covaciella y El Bosque". En *La Prehistoria en Asturias. Cuevas con arte*, 141-166. La Nueva España. Oviedo.

Fritz, C.; Tosello, G.; Sauvet, G.

2007 « Groupes ethniques, territoires, échanges : la « notion de frontière « dans l´art magdalénien ». En Cazals, N.; González Urquijo, J.; Terradas, X. (coords.), *Fronteras naturales y fronteras culturales en los Pirineos prehistóricos*. 165-181. Universidad de Cantabria, Santander.

Gailli, R.; Pailhaugue, N.; Rouzaud, F.

1984 "Grotte de Bédeihac". *L´Art des Cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*. 369-375. .Ministère de la Culture, Paris.

Goicoechea y Gandiaga, N. de

1966 *Guía de la Caverna de Santimamiñe. Cortézubi (Vizcaya)*. Grupo Espeleológico Vizcaíno. Diputación de Vizcaya, Bilbao.

Gombrich, E. H.

1980 *Historia del arte*. Alianza Forma nº 5. Madrid (2ª edición)

González Morales, M.R.

1994 "Pero...¿hubo alguna vez once mil bisontes?. Los temas del arte parietal paleolítico de la región cantábrica". *Complutum* 5, 291-302

González Sainz, C.

1984 "Sobre la plaqueta grabada magdaleniense de la cueva de Urtiaga (Guipúzcoa)". *Munibe* 36, 11-17

1989 *El Magdaleniense Superior-Final de la región cantábrica*. Tantín-Universidad de Cantabria, Santander.

2000 "Representaciones arcaicas de bisonte en la región cantábrica". *SPAL. Revista de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Sevilla*, nº 9: *Homenaje al profesor Vallespí*, 257-277.

2003 "El conjunto parietal de la galería inferior de La Garma (Omoño, Cantabria). Avance a su organización interna". En R. de Balbín y P. Bueno Ramírez (eds.), *El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI*. Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella. (Octubre, 2002), 201-222.

2004 "Arte parietal en la región Cantábrica: centros y peculiaridades regionales". En M.A. Famo (coord.), *Las sociedades del Paleolítico en la región Cantábrica*, Anejos de Kobie nº 8, 403-424. Bilbao.

2005a "El punto de vista de los autores estructuralistas: a la búsqueda de un orden en las cuevas decoradas del Paleolítico superior". En J. González Echegaray y J.A. Lasheras (eds.), *El significado del Arte Paleolítico*, 181-209. Ministerio de Cultura, Madrid.

2005b "Sobre la actividad gráfica magdaleniense en la región cantábrica. Datación y modificaciones iconográficas". En N. Ferreira Bicho (edit.), *O Paleolítico. Actas do IV Congresso de Arqueologia Peninsular* (Faro, 2004), 157-181. Universidade do Algarve, Faro.

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

González Sainz, C.; Cacho Toca, R.; Fukazawa, T.

2003 *Arte Paleolítico en la Región Cantábrica. Base de Datos multimedia Photo VR*. Universidad de Cantabria y Gobierno de Cantabria. Santander.

González Sainz, C.; Muñoz Fernández, E.; Morlote, J.M.

1997 "De nuevo en La Cullalvera (Ramales, Cantabria). Una revisión de su conjunto rupestre paleolítico". *Veleia* 14, 73-100.

Gorrotxategi, X.

2000 *Arte paleolítico parietal de Bizkaia*. Kobie, Anejo 2. Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao

Graziosi, P.

1956 *L'arte dell'antica Etá della Pietra*. Sansoni, Firenze

Grupo Espeleológico Vizcaíno (G.E.V.)

1985 *Catálogo de cuevas de Vizcaya*. Diputación Foral de Vizcaya. Bilbao.

Hernández-Pacheco, E.

1919 *La caverna de La Peña de Candamo (Asturias)*. Comisión de Investigaciones Paleontolótigicas y Prehistóricas, Memoria nº24. Museo de Ciencias Naturales, Madrid.

Hoyos Gómez, M.

1993 "Procesos de alteración de soporte y pintura en diferentes cuevas con arte rupestre del norte de Santimamiñe, Arenaza, Altamira y Llonín". En J. Fortea (edit.), *La protección y conservación del arte rupestre paleolítico*. Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 51-74. Oviedo.

Jordá Cerdá, F.

1978 "Los estilos en el arte parietal del Magdaleniense cantábrico". *Curso de Arte Rupestre Paleolítico*, 79-130. UIMP, Zaragoza

Kühn, H.

1957 *El arte rupestre en Europa*. Seix Barral, Barcelona.

Laplace, G.; Boucher, P.; Lauga, M.; Valicourt, E. de,

1984 "Grotte Etxeberri". *L´Art des Cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises,* 268-271. Ministère de la Culture, Paris.

Leroi-Gourhan, A.

1958 a "La fonction des signes dans les santuaires paléolithiques". *Bull. Soc. Préhistorique Française* 55, 5-6, 307-321.

Leroi-Gourhan, A.

1958b "Répartition et groupement des animaux dans l'art pariétal paléolithique". *Bull. Soc. Préhistorique Française* 55, fasc.9, 515-528.

1965 *Prehistoire de l´art occidental*. Lucien Mazenod, Paris (2ª ed. 1971, 317-318).

1983 *Los primeros artistas de Europa. Introducción al arte parietal paleolítico*. Encuentro, Madrid.

López Quintana, J.C.; Guenaga Lizasu, A.

2006-2007 "Avance a la secuencia estratigráfica de la cueva de Santimamiñe (Kortezubi), tras la revisión de su depósito arqueológico en las campañas de 2004 a 2006". *Krei* 9, 73-103

Lorblanchet, M.

1995 *Les grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards*. Errance, Paris.

2007 "The Horse in the Palaeolithic Parietal Art of the Quercy: Outline of a Stylistic Study." En Pettitt, P.; Bahn, P. y S. Ripoll (eds), *Palaeolithic Cave Art at Creswell Crags in European Context*. Oxford University Press, 207-228.

Montes Barquín, R.; Muñoz Fernández, E.; Morlote, J.M.

2005 *Cueva Urdiales (Castro Urdiales, Cantabria). Estudio Geo-arqueológico y Arte Rupestre Paleolítico*. Ayuntamiento de Castro Urdiales.

Moure Romanillo, A.; González Sainz, C.; González Morales, M.R

1991 *Las cuevas de Ramales de la Victoria (Cantabria). Arte rupestre paleolítico en las cuevas de Covalanas y La Haza*. Universidad de Cantabria, Santander.

Moure Romanillo, A. y C. González Sainz

2000 "Cronología del arte paleolítico cantábrico: últimas aportaciones y estado actual de la cuestión" Actas *do 3º Congresso de Arqueologia Peninsular* (Vila Real, 1999). Vol. II: *Paleolítico da Península Ibérica*, pp.461-473. Porto, ADECAP

Nolte, E.

1968 *Catálogo de simas y cuevas de la Provincia de Vizcaya*. Diputación de Vizcaya. Bilbao.

Nougier, L.R.

1993 *L'art de la Préhistoire*. Encyclopédies d'Aujourd'hui. Le Livre de Poche, Paris.

ISSN 0214-7971

Obermaier, H.

1925 *El Hombre fósil*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Mem. nº9, (2ª ed.) Madrid.

Pastoors, A.; Weniger, G.C. (edits.)

2004 *The Wendel Collection. Images in the dark*. Neanderthal Museum.

Ruiz Idarraga, R.

2003 *Metodología del análisis del Arte Paleolítico. El estilo del autor y el estilo del grupo*. Kobie, Anejo 5. Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao.

2006 "El aporte de la etnografía al análisis del estilo en el arte prehistórico: las ceramistas del Rif occidental (Marruecos)". *Munibe*, 57, *Homenaje al Profesor Jesús Altuna*., 269-278.

Ruiz Idarraga, R.; Apellániz, J.M.

1998-1999 "Análisis de la forma y de la ejecución de las figuras grabadas de la cueva de Venta Laperra (Carranza, Bizkaia)". *Kobie* XXV, 93-140

Sauvet, G.

2005-2006 "La latéralisation des figures animales dans les arts rupestres: un exemple de toposensitivité". *Munibe* 57, *Homenaje a Jesús Altuna*, vol.3, 79-93

Sauvet, G.; Wlodarczyk, A.

2000-2001 "L´Art Pariétal, miroir des sociétés paléolithiques". *Zephyrus* LIII-LIV, 217-240

Séronie-Vivien, M.R.

1984 "Grotte de Sinhikole-ko-karbia". *L´Art des Cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*. 272-274. .Ministère de la Culture, Paris.

Sieveking, A.

1979 *The Cave Artist*. Thames and Hudson. London.

Tosello, G.

2004 *Pierres gravées du Périgord magdalénien. Art, symboles, territoires*. XXXVIe supplément à Gallia Préhistoire. CNRS, Paris.

Valladas, H.; Cachier, H.; Maurice, P.; Bernaldo de Quirós, F.; Cabrera Valdés, V.; Uzquiano, P.; Arnold, M.

1992 "Direct radiocarbon dates for prehistoric paintings at the Altamira, El Castillo and Niaux caves". *Nature* 357, 68-70.

Vialou, D.

1986 *L'Art des grottes en Ariège magdalénienne*. XXII supplément à Gallia Préhistoire, CNRS, Paris.

Villaverde Bonilla, V.

1994 *Arte paleolítico de la Cova del Parpalló. Estudio de la colección de plaquetas y cantos grabados y pintados*. S.I.P. Diputació de Valencia.

VVAA.

1996 *L´art préhistorique des Pyrénées*. Musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye. Ed. Reunion des musées nationaux. Paris.

Wuesbuer, J. y J. Altuna

2004 *Santimamiñe. Catálogo fotográfico*. Servicio de Patrimonio Cultural, Gobierno Vasco, Bilbao.

Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao.
ISSN 0214-7971

KOBIE **ALDIZKARIAN**
JATORRIZKO LANAK ONARTZEKO ARAUAK

KOBIE aldizkaria, izaera zientifikoa duena, Bizkaiko Foru Aldundiaren Kultura Sailak Kultura Ondare Zerbitzuaren bidez editatu du. Bi serie espezializatu argitaratu dira: *KOBIE. Paleoantropología* eta *KOBIE. Antropología Cultural,* urtero bakoitza bolumen batekin. Gainera, bi serie monografiko ere editatu dira: *Anejos de KOBIE* eta *Excavaciones Arqueológicas en Bizkaia* (prestaketa-fasean), aldizkakotasun aldakorrarekin, garrantzi handiagoko azterlanak eta lanak jorratuta.

KOBIE aldizkariaren orrietan Arkeologiarekin, Etnografiarekin eta Kultura Ondarearekin zerikusia duten azterlan guztiak jasotzen dira, serieak eta monografiak kontuan izanda. Halaber, Bizkaiko Lurralde Historikoaren edo ekialdeko Kantauriaren gain eragina duten gaiak garrantzitsuak izango dira, betiere Bizkaiko Foru Aldundiak finantzatutako lanak lehenetsita.

***KOBIE* aldizkariak, bere aldetik, edizioarekin zerikusia duten kontsultei arreta emateko telefono hauek erabiliko du: 0034.94.4066957 edo 0034.94.4067723 edo kobie@bizkaia.net helbide elektronikoa erabiliko du. Jatorrizkoak KOBIE aldizkaria posta ziurtatuaren bidez helbide honetara bidaliko dira:**

Kultura Ondare Zerbitzua
Bizkaiko Foru Aldundia
***KOBIE* Aldizkaria**
K/ Maria Diaz de Haro, 11-6. solairua
48013-Bilbo (Bizkaia)

I. Testua

Lanak argitaratu gabe egoteaz gain, bestelako aldizkarietan edo argitalpenetan onartu gabe egon beharko dira. Lanak euskaraz, gaztelaniaz eta ingelesez argitaratu beharko dira. Europako bestelako hizkuntzak ere kontuan hartuko dira, betiere aurretiaz hori kontsultatuta. Lanen gehieneko luzera DIN - A4 formatuko 40 orrikoa izango da, aurpegi batetik, bibliografiarekin eta irudiekin batera. *KOBIE* aldizkariaren zuzendariak jatorrizkoen jasotzeari, ebaluazioari eta onarpenari buruzko kontsultak kontuan izango ditu, betiere 0034.609.414102 telefono-zenbakiaren bidez, kobierevue@gmail.com helbidearen bidez edo Bilbao 922 Posta Kutxan.

Lanaren testua inprimatutako bi kopien bidez eta Word formatuan grabatutako CD-Rom edo DVD aurkeztu beharko da. Testu horren marjinak hauek izango dira: goikoa eta behekoa 2 zentimetrokoak eta ezkerraldekoa nahiz eskuinaldekoa 2,5 zentimetrokoak, (± 35 lerro), 1,5 tartearekin idatzita, 12 puntuko Times New Roman letra-tamainarekin, justifikatuta eta modu korrelatiboan zenbatuta. Ez dira onartuko eskuz egindako zuzenketak. CD edo DVD etiketatuta egon behar da, ondoko datuak jasota: egilearen izena, lanaren izenburua eta bertan jasotako artxiboen izenburua. Jatorrizko lan bakoitzarekin batera, izenburuaren ostean, edukiaren hiru laburpen aurkeztu beharko dira, bat lanaren jatorrizko hizkuntzan eta beste biak, euskaraz, gaztelaniaz edo ingelesez. Laburpen horien gehieneko edukia 10 lerrokoa izango da.

Egileak egokitzat jotako bost-hamar hitz gako adieraziko dira, laburpenen hizkuntza berberetan (euskara, gaztelania, ingelesa) idatzita, alfabetoaren bidez antolatuta eta puntuen bidez bananduta.

Hona hemen lana aurkezteko modua: testuaren goiburuan lanaren izenburua adieraziko da. Horren azpian ingelesera egindako itzulpena agertuko da. Jarraian, eta eskuinaldeko marjinan egilearen edo egileen izena eta bi abizen adieraziko dira: orriaren oinean nahitaez lanaren tokia edo hori atxikitako tokia, posta-helbidea eta helbide elektronikoa adierazi beharko dira. Kontsultak egiteko, *KOBIE*ren eskutik, egile sinatzaileen arteko solaskidea beti adierazi beharko da.

Lanaren garapenean atal ezberdinen izenburuak **letra lodiz** adierazi beharko dira, eta arabiar zifraren bidez modu korrelatiboan zenbatuta agertu beharko dira, Dewey arboreszentzia-sistema (1.1., 1.2., 1.3.,) hierarkiaren bosgarren maila arte erabilita.

Latinismo eta hitzez hitzeko aipamen guztiak *letra etzanez* idatzi beharko dira. Hitz edo esaldi bat nabarmendu behar bada, hori **letra lodiz** adieraziko da, inoiz ez azpimarratuta. Proiektuei edo ikerketa-programei, etab.i egindako eskerrak eta aipamenak lanaren amaieran lerrokada bereizian jasoko dira.

II. Oharrak.

Beti orriaren oinean, testuan modu korrelatiboan zenbatuta. Karaktereen tamaina 10 puntukoa izango da, lerroarteko soilarekin. Orriaren oinean bibliografia aipamenak ez jasotzeko ahaleginak egingo dira.

III. Argazkiak

Argazkiak, figurak (argazkiak, marrazkiak, mapak, laukiak, grafikoak, etab.) eta taulak badira, modu korrelatiboan zenbatuko dira. Euskarri magnetikoan (CD) bidaliko dira, argazki bakoitza gutxienez ere 300 pixeletako (dpi) JPG edo TIF bereizmen-formatuarekin artxibo bereizietan grabatuta. Argazkien oinak artxibo bananduan idatzita agertuko dira, betiere lanaren euskarri magnetikoan (CD) eta inprimatutako orri soltean. Testuan argazki bakoitza erreproduzitzeko tokia adierazi beharko da. Argazkietatik edozein bestelako argitalpenetatik jaso bada horren jatorria eta egilea adierazi beharko dira.

IV. Bibliografia aipamenak.

Bibliografia aipamenak Bibliografia aipamenak testuaren barruan jasoko dira, ez orriaren oinean edo lanaren amaieran. Egilearen edo egileen abizena adieraziko da, izen berezia letra xehez idazteko erregela aplikatuta, eta ostean, argitalpen-data, banantze-komarik gabe, eta bi puntu ostean, aipatu nahi den orria eta/edo irudia jasoko da:

(Basas 2009: 131, 3. iru)
(García Obregón: 1986)
(Iriarte eta Hernández 2009: 9)
(Castaños *et al*. 2009: 51)
(Palomera 1999: 32; Campillo 1997: 5)
(Andrío 1992: 526 eta 1994: 32)

…J. L. Ibarra Álvarezek (2009: 223) uste du...

V. Bibliografia

Bibliografia lanaren amaieran normalizatuta jasoko da, egilearen lehenengo abizenaren arabera antolatuta (alfabetoa kontuan izanda), eta izen berezia letra xehez adieraziko da. Egileak batzuk izan badira, horien izenak puntu eta komaren bidez bereiziko dira. Egile bakar batek lan bat baino gehiago badu, orduan antolaketa argitalpen-dataren ariora egingo da, zaharrenetik modernoenera. Urte berean egile berdinaren lan bat edo gehiago bildu badira, letra xehez (a, b, c,…) bereiziko dira. Beti egilearen bi abizenak adieraziko dira, salbu eta hori jatorrizko bibliografian egin ez denean.

Aldizkariaren artikulua

Egilearen abizenak, izenaren iniziala. (argitalpen-urtea): "Artikuluaren izenburua", *Aldizkariaren izena* bolumenaren zenbakia, orrialdeak oo. edo or. aurretik adierazi gabe.

Basas Faure, C. (2009): "La producción de hueso de Iruña (Araba): 1949-1954 eta 1975 kanpainak", *Kobie (Serie Paleoantropología)* 28, 131-151.

Iriarte Chiapusso, M. J.; Hernández Beloqui, B. (2009): "Evolución del bosque durante el Pleistoceno Superior y el Holoceno en Bizkaia: un estado de la cuestión provisional", *Kobie (Serie Paleoantropología)* 28, 9-24.

Wright, P. J. (2005): "Flotation samples and some paleoethnobotanical implications", *Journal of Archaeological Science* 32, 19-26.

Liburuak

Egilearen abizenak, izenaren iniziala. (argitalpen-urtea): *Lanaren izenburua letra etzanez,* argitaletxea, edizio-tokia.

Gorrotxategi Anieto, X. (2000): *Arte Paleolítico Parietal de Bizkaia,* Anejos de Kobie 2, Bizkaiko Foru Aldundia, Bilbo.

Bell, H. (1992): *Black Looks. Race and Representation,* South End Press, Boston.

Bilera, Kongresua, Symposiuma, e.a. antolatu bada, izenburua *letra etzanez* adieraziko da, eta parentesi artean lanaren editore zientifikoaren izena eta ostean aipamena (arg.) jasoko da.

Agiri elektronikoak eta internet

Agiri elektronikoak aipatzeko sistema jadanik deskribatutakoaren antzekoa izango da, baina parentesi artean "CD-ROM" aipatuko da. Gisa bertsuan, linean egindako kontsultei buruzko aipamena (internet) jadanik ikusitakoaren antzera gauzatu beharko da, baina web helbidea aipatu beharko da, eta parentesi artean kontsulta egiteko erabilitako data jasoko da.

VI. Azken oharrak

Erredakzio Batzordeak bere ustez behar besteko kalitaterik ez duten edo hemen ezarritako argitalpen-arauketara doitzen ez diren lanak baztertzeko eskubidea erreserbatuko du. Gainera, egokitzat jotako aldaketak egiteko gomendioa emango du. Halaber, argitalpenerako aurkeztu eta onetsitako testuetan bere ustez beharrezkoak diren estiloari buruzko zuzenketa txikiak egiteko eskubidea erreserbatuko du.

Era berean, Erredakzio Batzordeak ediziorako bidalitako jatorrizkoen inguruko kontsultak egin ahal izango ditu aintzatetsitako kaudimen zientifikoaren kanpoko ebaluatzaileekin.

Egileek inprenta-saiakuntzak zuzendu eta horiek jasotzen direnetik gehienez ere hamabost eguneko epean bidaltzeko konpromisoa hartuko dute. Saiakuntzetan ezinezkoa izango da irudiak jaso edo halakoak ezabatzea horretarako arrazoi justifikaturik ez badago.

KOBIE, iritzi guztiak jasotzen dituena, ez dator bat horiekin. Horien orrialdeak barnean hartzen dituzten artikulu ezberdinen egileak bertan adierazitako iritzien gaineko erantzule bakarrak dira, eta horrenbestez, Bizkaiko Foru Aldundia eta *KOBIE*ren Erredakzio Batzordea ildo horren inguruko erantzukizunetik salbuetsita geratuko dira. Horrez gain, Jabetza Intelektualeko edo Merkataritza Jabetzako Eskubide oro urratzearen inguruko erantzukizun oro ezetsiko du.

KOBIE aldizkari zientifikoan egindako lanen argitalpenak ez du ematen ordainsaria jasotzeko eskubiderik. Bada, hori argitaratzeko artikulu bat onartzen denean, ulertuko da egileak hori beste baliabide baten bidez osorik edo zati batean argitaratu edo erreproduzitzeko eskubideei uko egiten diela. Egileek aldizkariaren ale bat eta editatutako lanaren PFD kopia jasoko dituzte.

KOBIE aldizkarian jatorrizkoak argitaratzeko behin betiko onarpena hemen azaldutako arau guztien betepenaren mende geratu da. Jatorrizkoak halakoak eskatzen dituzten egileei itzuliko zaizkie.

Gaur egun, aldizkari hori ISOC, LANTINDEX, ABM, BHI, DAAI, COMPLUDOC Datu Basean eta www.a 360 grados.net AIO (Anthropological Index on line) webgunean jasota ageri da.

NORMAS PARA LA ADMISIÓN DE ORIGINALES EN **LA REVISTA** *KOBIE*

La revista KOBIE, de carácter científico, es editada por el Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Bizkaia a través del Servicio de Patrimonio Cultural. Se publican dos series especializadas: *KOBIE. Paleoantropología y KOBIE. Antropología Cultural* con un volumen anual cada una. También se editan dos series monográficas: *Anejos de KOBIE* y *Excavaciones Arqueológicas en Bizkaia* (en preparación), de periodicidad variable, dedicadas a estudios y trabajos de mayor entidad.

En las páginas de la revista *KOBIE* tienen cabida todo tipo de estudios relacionados con la Arqueología, la Etnografía y el Patrimonio Cultural, en función de sus series y monografías. Se da especial relevancia a los temas que incidan en el Territorio Histórico de Bizkaia o se centren en el ámbito del Cantábrico oriental, primándose aquellos trabajos que hayan sido financiados por la Diputación Foral de Bizkaia.

La revista *KOBIE* atenderá las consultas relacionadas con su edición e intercambio através de kobie@bizkaia.net y/o en los teléfonos 0034.94.4066957 ó 0034.94.4067723 (intercambio). Los originales serán enviados por correo certificado a la revista KOBIE en la siguiente dirección:

Servicio de Patrimonio Cultural
Diputación Foral de Bizkaia
Revista *KOBIE*
C/ María Díaz de Haro, nº 11-6ª plta.
48013-Bilbao (Bizkaia)

I. Texto

Los trabajos deberán ser inéditos y no haber sido aceptados en cualquier otra revista o publicación. Los idiomas de publicación son el euskera, el castellano y el inglés. Se considerarán otros idiomas del ámbito europeo previa consulta. La extensión máxima de los trabajos será de 40 hojas tamaño DIN - A4 por una sola cara, incluyendo la bibliografía y las ilustraciones. El director de la revista *KOBIE*, atenderá las consultas relacionadas con la recepción, evaluación y aceptación de los originales a través del teléfono 0034-609.414.102, mediante kobierevue@gmail.com o en el Apartado de Correos 922, Bilbao.

El texto del trabajo deberá ser presentado mediante dos copias impresas así como grabado en CD-Rom o DVD en formato Microsoft Word. Los márgenes de dicho texto serán, el superior e inferior de 2 cms. y el izquierdo y el derecho de 2´5 cms. (± 35 líneas), habiendo sido redactado a 1´5 espacios con un tamaño de caracteres de 12 puntos en Times New Roman, justificado y paginado correlativamente. No se admitirán correcciones a mano. El CD o DVD deberá ir etiquetado indicando el nombre del autor, el título del trabajo y el título de los archivos que contenga.

Cada original deberá venir completado después del título con tres resúmenes del contenido, uno en la lengua original del trabajo y los otros dos, como cumpla, en euskera, español o inglés. Dichos resúmenes no deberán exceder las 10 líneas.

Se incluirán entre cinco y diez palabras clave, que el autor considere oportunas; redactadas en los mismos idiomas que los resúmenes (euskera, español o inglés), en orden alfabético y separadas entre sí mediante puntos.

El orden de presentación del trabajo será el siguiente: el texto deberá ir encabezado por el título del trabajo. Inmediatamente debajo su traducción al inglés. Seguidamente y en el margen derecho el nombre completo y dos apellidos del autor o autores; a pie de página obligatoriamente el lugar de trabajo o centro al que se encuentra adscrito, la dirección postal y la de correo electrónico. Para cualquier tipo de consulta, por parte de *KOBIE*, indíquese siempre el interlocutor entre los autores firmantes.

En el desarrollo del trabajo los títulos de los diferentes apartados irán en **negrita** y serán numerados correlativamente en cifra árabe utilizando el sistema de arborescencia Dewey (1.1., 1.2., 1.3.,…) hasta el quinto nivel de esta jerarquía.

Todos los latinismos y citas literales serán redactados en *cursiva*. Si es necesario destacar una palabra o frase se utilizará la **negrita**, nunca el subrayado. Los agradecimientos, citas a proyectos o a programas de investigación etc.; irán en párrafo aparte al final del trabajo, inmediatamente antes de la bibliografía.

II. Notas.

Serán siempre a pie de página, debiéndose numerar de forma correlativa en el texto. Los caracteres tendrán un tamaño de 10 puntos y el interlineado sencillo. Se procurara no incluir referencias bibliográficas al pie de página.

III. Ilustraciones

Las ilustraciones, que pueden ser figuras (fotografías, dibujos, mapas, cuadros, gráficos, etc.) y tablas, vendrán numeradas de forma correlativa. Serán enviadas en soporte magnético (CD), grabada cada ilustración en archivos separados en formato JPG o TIF de 300 píxeles (ppp) mínimo de resolución. Los pies de las ilustraciones vendrán redactados en archivo aparte en el soporte magnético del trabajo (CD) y en hoja impresa aparte. Deberá ser indicado en el texto el lugar donde se desea que quede reproducida cada ilustración. Si cualquiera de las ilustraciones es tomada de otras publicaciones se deberá citar su procedencia y autor.

IV. Citas bibliográficas.

Las citas bibliográficas seguirán el modelo denominado anglosajón. Serán incluidas dentro del texto, no a pie de página ni al final del trabajo. Se citarán indicando el apellido del autor o de los autores siguiendo la regla para expresar un nombre propio en minúscula, seguido de la fecha de publicación, sin coma de separación y, tras dos puntos, la página y/o figura que se desee citar, así:

(Basas 2009: 131, fig. 3)
(García Obregón: 1986)
(Iriarte y Hernández 2009: 9)
(Castaños *et al*. 2009: 51)
(Palomera 1999: 32; Campillo 1997: 5)
(Andrío 1992: 526 y 1994: 32)

…J. L. Ibarra Álvarez (2009: 223) opina que...

V. Bibliografía.

La bibliografía vendrá normalizada al final de cada trabajo por orden alfabético del primer apellido del autor siguiendo las reglas para expresar un nombre propio en minúscula. Si son varios los autores sus respectivos nombres vendrán separados por punto y coma. En el caso de que un mismo autor tenga varias obras la ordenación se hará por la fecha de publicación, de la más antigua a la más moderna. Si en el mismo año coinciden dos o más obras de un mismo autor serán distinguidas con letras minúsculas (a, b, c…). Se citarán siempre los dos apellidos del autor, salvo que no se haga en la bibliografía de procedencia.

Artículo de revista

Apellido/s del autor, inicial del nombre. (año de publicación): "Título del artículo", *Nombre de la revista* número del volumen, páginas sin anteponer pp. ni págs.

Basas Faure, C. (2009): "La producción de hueso de Iruña (Álava): campañas 1949-1954 y 1975", *Kobie (Serie Paleoantropología)* 28, 131-151.

Iriarte Chiapusso, M. J.; Hernández Beloqui, B. (2009): "Evolución del bosque durante el Pleistoceno Superior y el Holoceno en Bizkaia: un estado de la cuestión provisional", *Kobie (Serie Paleoantropología)* 28, 9-24.

Wright, P. J. (2005): "Flotation samples and some paleoethnobotanical implications", *Journal of Archaeological Science* 32, 19-26.

Libros

Apellido/s del autor, inicial del nombre. (año de publicación): *Título de la obra en cursiva*, editor, lugar de edición.

Gorrotxategi Anieto, X. (2000): *Arte Paleolítico Parietal de Bizkaia,* Anejos de Kobie 2, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao.

Bell, H. (1992): *Black Looks. Race and Representation,* South End Press, Boston.

En el caso de que se trate de una Reunión, Congreso, Symposium... se indicará el título en *cursiva* y entre paréntesis se cita el nombre del editor científico del trabajo seguido de la indicación (ed.).

Documentos electrónicos e internet

El sistema de cita para documentos electrónicos será semejante al ya descrito, pero indicando entre paréntesis la abreviatura "CD-ROM". Asimismo, la referencia a las consultas realizadas en línea (internet) se deberá realizar de una manera similar a lo ya visto, pero indicando la dirección web y entre paréntesis la fecha en la que se ha realizado la consulta.

VI. Consideraciones finales

El Consejo de Redacción se reserva el derecho de rechazar los trabajos que a su juicio no alcancen la calidad necesaria o no se ajusten a las normas editoriales aquí establecidas. De igual manera podrá sugerir las modificaciones que estime oportunas. También se reserva el derecho a la corrección menor de estilo que a su juicio fuera necesaria en los textos que sean presentados y aprobados para su publicación.

Asimismo el Consejo de Redacción podrá consultar sobre los originales enviados para su edición con cuantos evaluadores externos de reconocida solvencia científica considere oportuno.

Los autores se comprometerán a corregir las pruebas de imprenta y enviarlas en un plazo no superior a quince días a partir de la recepción de las mismas. En las pruebas no será posible la inclusión o eliminación de ilustraciones sino por causa debidamente justificada.

KOBIE, que está abierta a todas las opiniones, no se identifica necesariamente con ellas. Los autores de los diferentes artículos que contienen sus páginas son los únicos responsables de las opiniones expresadas en los mismos, lo que exime a la Diputación Foral de Bizkaia y al Consejo de Redacción de *KOBIE* de cualquier responsabilidad en este sentido. También declina toda responsabilidad respecto a la transgresión de cualquier tipo de Derechos de Propiedad Intelectual o Comercial.

La publicación de los trabajos en la revista científica *KOBIE* no da derecho a remuneración alguna. Cuando un artículo haya sido admitido para su publicación se deberá entender que su autor renuncia a los derechos de publicación y de reproducción de parte o de la totalidad del mismo en otro medio. Los autores recibirán un ejemplar de la revista y una copia en PDF del trabajo editado.

La admisión definitiva de los originales para su publicación en *KOBIE* está condicionada al cumplimiento de todas las normas aquí expuestas. Los originales serán devueltos a aquellos autores que lo soliciten.

En la actualidad esta revista está indizada en la Base de Datos ISOC, LANTINDEX, ABM, BHI, DAAI, COMPLUDOC y en www.a 360 grados.net, y en AIO (Anthropological Index on line).

KOBIE ACCEPTANCE CRITERIA FOR THE PUBLICATION OF ORIGINAL ARTICLES

KOBIE, the scientific journal, is published by the Department of Culture of Bizkaia Provincial Council through its Cultural Heritage Service. Two specialist series are published: *KOBIE. Paleoantropología and KOBIE. Antropología Cultural* with an annual issue appearing in each case. Two monographic series are also published: Anejos de KOBIE and *Excavaciones Arqueológicas en Bizkaia* (in preparation), which feature more extensive studies and papers and are not published on a fixed date.

KOBIE welcomes any type of studies related to Archaeology, Ethnography and Cultural Heritage, according to its series and monographs. Particular emphasis is given to those areas focusing on Bizkaia or based on the eastern Cantabria, with priority being given to those studies that have been funded by Bizkaia Provincial Council.

Any queries regarding publication in *KOBIE* can be made by phoning (0034.94.4066957 - 0034.94.4067723) or by email (kobie@bizkaia.net). The originals should be sent by registered post to the KOBIE at the following address:

Servicio de Patrimonio Cultural
Diputación Foral de Bizkaia
Revista *KOBIE*
C/ María Díaz de Haro, nº 11-6ª plta.
48013-Bilbao (Bizkaia)

I. Text

The papers must not have been previously published and not have been accepted by any other journal or publication. The publication languages are Basque, Spanish and English. Other European languages will be considered on a case-by-case basis. The maximum length of the papers should be 40 A4 pages on a single side, including the bibliography and illustrations. The director of *KOBIE* can be contacted regarding any queries related to the reception, assessment and acceptance of the originals by telephone at 0034.609.414102, by sending an email to kobierevue@gmail.com or in the Post Office Box 922, Bilbao (Spain).

The text of the paper should be submitted in two printed copies and recorded on CD-ROM or DVD in Microsoft Word format. The upper and lower margins of the page should be 2 cm and the left and right margins 2.5 cm (± 35 lines). The text should be written in 1.5 spacing in Times New Roman 12-point font, right justified and numbered correlatively. Hand corrections will not be accepted. The CD or DVD should be labelled with the name of the author, the title of the paper and the name of the files that it contains.

Each original should be completed with three abstracts of the contents, one in the original language of the paper and the other two, as applicable, in Basque, Spanish or English, after the title. These abstracts should not exceed 10 lines.

They should include between five and ten key words, that the author deems to be appropriate, in the same language as the abstracts (Basque, Spanish or English), in alphabetical order and separated by full stops.

The order of presentation of the paper should be as follows: the text should be headed by the title of the paper. Its translation in English should appear immediately below. The full name and two surnames of the author or authors should then appear on the right margin. The workplace or centre to which they belong, the postal address and email must appear in the footer. Please always indicate the corresponding author from among the signing authors for *KOBIE* to contact.

The titles of the different sections of the papers should be in **bold** and numbered correlatively in Arabic numerals using the Dewey Decimal Classification (1.1., 1.2., 1.3, and so on) up to the fifth level of this hierarchy.

Any Latinisms and literal quotes should be in *italics*. Bold, never underlining, should be used if a word or phrase needs to be highlighted. Acknowledgements, references to projects or research programmes, etc., should be in a separate paragraph at the end of the paper.

II. Notes

The notes should always be in the footer and numbered correlatively in the text. The notes will be in 10-point font and using single spacing. Bibliographic references should not be included in the footer whenever possible.

III. Illustrations

Illustrations, which can be figures (photographs, drawings, maps, tables, graphs, etc.) and tables, should be numbered correlatively. They should be sent in magnetic medium (CD) and each illustration saved in individual files in JPG or TIF format with minimum 300 pixel (ppp) resolution. The captions for the illustrations should be in a separate file in the magnetic medium of the paper (CD) and on a separated printed page. The place where each illustration is to be included should be indicated in the text. If any of the illustrations are taken from other publications, their source and author should be cited.

IV. Bibliographic quotes.

The bibliographic quotes should use the Anglo-Saxon model. They should be included within the text and not in the footers or at the end of the paper. The quotes will be given indicating the surname of the authors or the authors following the rule to express a proper name in lower case, followed by the publication date with no comma and, after a colon, the page and/or figure that you wish to quote, thus:

(Basas 2009: 131, Fig. 3)
(García Obregón: 1986)
(Iriarte & Hernández 2009: 9)
(Castaños *et al*. 2009: 51)
(Palomera 1999: 32; Campillo 1997: 5)
(Andrío 1992: 526 & 1994: 32)

…J. L. Ibarra Álvarez (2009: 223) believes that...

V. Bibliography.

The bibliography should be standardised at the end of each paper in alphabetical order of the first surname of the author following the rules to express a proper name in lower case. If there are several authors, their respective names should be separated by a semi-colon. If there are several works by the same author, the order will be by publication date, from the oldest to the latest. If there two or more works by the same author in a single year, they will be differentiated using lower case letters (a, b, c,...). The two surnames of the author should be cited, unless that is not the case in the original bibliography.

Journal article

Surname/s of the author, initial of the name. (publication year): "Title of the article", *Name of the journal* number of the volume, pages without adding pp or pgs.

Basas Faure, C. (2009): "La producción de hueso de Iruña (Álava): campañas 1949-1954 y 1975", *Kobie (Serie Paleoantropología)* 28, 131-151.

Iriarte Chiapusso, M. J.; Hernández Beloqui, B. (2009): "Evolución del bosque durante el Pleistoceno Superior y el Holoceno en Bizkaia: un estado de la cuestión provisional", *Kobie (Serie Paleoantropología)* 28, 9-24.

Wright, P. J. (2005): "Flotation samples and some paleoethnobotanical implications", *Journal of Archaeological Science* 32, 19-26.

Books

Surname/s of the author, initial of the name. (publication year): *Title of the book in italics, publisher, place of publication.*

Gorrotxategi Anieto, X. (2000): *Arte Paleolítico Parietal de Bizkaia,* Anejos de Kobie 2, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao.

Bell, H. (1992): *Black Looks. Race and Representation,* South End Press, Boston.

If it is a Meeting, Congress, Symposium... the title will be given in *italics* with the name of the scientific publisher of the paper followed by the indication (ed.) in parenthesis.

Internet and electronic documents

The system for citing electronic documents will be similar to the one described above, but including the abbreviation "CD-ROM" in parenthesis. Reference to online sources (Internet) should likewise be made in a similar way to the aforementioned system, but indicating the URL and the date on which you have consulted the source in parenthesis.

VI. Final considerations

The Editorial Board reserves the right to reject any papers that it deems not to be of the required quality or which do not meet the editorial criteria established herein. It may likewise suggest any amendments that it deems appropriate. It also reserves to the right to make any minor corrections to the style that it deems necessary to the texts submitted and approved for publication.

The Editorial Board may likewise consult regarding the original submitted for publication any external scientifically-renowned assessors deemed necessary.

The authors will undertake to correct the galley proofs and return them within fifteen days from receipt. You will not be able to include or delete illustrations to the galley proofs except on duly justified grounds.

KOBIE, which is open to all opinions, does not necessarily share them. The authors of the different articles in the journal are solely responsible for the opinions expressed therein, which exempts Bizkaia Provincial Council and the *KOBIE* Editorial Board from any liability in this sense. It also declines any liability regarding the breach of any type of commercial or intellectual property rights.

No fees will be paid for the publication of the papers in the *KOBIE* scientific journal. When an article has been accepted for publication, its author will be taken to have waived the right to publish and reproduce partly or in full of the article in another medium. The authors should receive a copy of the journal and a copy in PDF of the published paper.

The final acceptance of the originals for publication in KOBIE is conditional on fulfilment of all the criteria envisaged herein. The originals will be returned to the authors when so requested.

This journal is currently indexed in the ISOC, LANTINDEX, ABM, BHI, DAAI, COMPLUDOC database and at www.a 360 grados.net and AIO (Anthropological Index on line).

PUBLICACIONES DE LA REVISTA KOBIE (1969-2010)

SERIE GENERAL

KOBIE. n.º 1, 47 pp. Bilbao, 1969 (2.ª edic. 1978)
KOBIE. n.º 2, 65 pp. Bilbao, 1970 (2.ª edic. 1983) (Agotado)
KOBIE. n.º 3, 89 pp. Bilbao, 1971
KOBIE. n.º 4, 126 pp. Bilbao, 1972 (Agotado)
KOBIE. n.º 5, 102 pp. Bilbao, 1974
KOBIE. n.º 6, 210 pp. Bilbao, 1975 (Agotado)
KOBIE. n.º 7, 144 pp. Bilbao, 1977
KOBIE. n.º 8, 195 pp. Bilbao, 1978 (Agotado)
KOBIE. n.º 9, 260 pp. Bilbao, 1979 (Agotado)
KOBIE. (Revista de Ciencias) n.º 10. T.I., 273 pp. Bilbao, 1980 (Agotado)
KOBIE. (Revista de Ciencias) n.º 10. T. II p.274-761 Bilbao, 1980 (Agotado)
KOBIE. (Revista de Ciencias) n.º 11, 516 pp. Bilbao, 1981 (Agotado)
KOBIE. (Revista de Ciencias) n.º 12, 178 pp. Bilbao, 1982
KOBIE. (Revista de Ciencias) n.º 13, 488 pp. Bilbao, 1983
KOBIE. (Revista de Ciencias) Serie Paleoantropología y C. Naturales n.º 14, 566 pp. Bilbao, 1984 (Agotado)

SERIE PALEOANTROPOLOGÍA

KOBIE. Serie Paleoantropología, n.º 15, 260 pp. Bilbao, 1985/6
KOBIE. Serie Paleoantropología, n.º 16, 177 pp. Bilbao, 1987
KOBIE. Serie Paleoantropología, n.º 17, 288 pp. Bilbao, 1988 (Agotado)
KOBIE. Serie Paleoantropología, n.º 18, 243 pp. Bilbao, 1989 (Agotado)
KOBIE. Serie Paleoantropología, n.º 19, 238 pp. Bilbao, 1990/1 (Agotado)
KOBIE. Serie Paleoantropología, n.º 20, 310 pp. Bilbao, 1992/3
KOBIE. Serie Paleoantropología, n.º 21, 336 pp. Bilbao, 1994
KOBIE. Serie Paleoantropología, n.º 22, 344 pp. Bilbao, 1995
KOBIE. Serie Paleoantropología, n.º 23, 188 pp. Bilbao, 1996 (Agotado)
KOBIE. Serie Paleoantropología, n.º 24, 204 pp. Bilbao, 1997
KOBIE. Serie Paleoantropología, n.º 25, 271 pp. Bilbao, 1998/99 (Agotado)
KOBIE. Serie Paleoantropología, n.º 26, 455 pp. Bilbao, 2000/01/02
KOBIE. Serie Paleoantropología, n.º 27, 312 pp. Bilbao, 2003/07
KOBIE. Serie Paleoantropología, n.º 28, 281 pp. Bilbao, 2009
KOBIE. Serie Paleoantropología, n.º 29, 200 pp. Bilbao, 2010

SERIE CIENCIAS NATURALES

KOBIE. Serie Ciencias Naturales, n.º 15, 221 pp. Bilbao, 1985/6
KOBIE. Serie Ciencias Naturales, n.º 16, 322 pp. Bilbao, 1987
KOBIE. Serie Ciencias Naturales, n.º 17, 114 pp. Bilbao, 1988
KOBIE. Serie Ciencias Naturales, n.º 18, 170 pp. Bilbao, 1989
KOBIE. Serie Ciencias Naturales, n.º 19, 112 pp. Bilbao, 1990
KOBIE. Serie Ciencias Naturales, n.º 20, 105 pp. Bilbao, 1991
KOBIE. Serie Ciencias Naturales, n.º 21, 134 pp. Bilbao, 1992/3
KOBIE. Serie Ciencias Naturales, n.º 22, 344 pp. Bilbao, 1995

SERIE BELLAS ARTES

KOBIE. (Revista de Ciencias). Serie Bellas Artes n.º 1, 228 pp. Bilbao, 1983
KOBIE. (Revista de Ciencias). Serie Bellas Artes n.º 2, 191 pp. Bilbao, 1984
KOBIE. Serie Bellas Artes n.º 3, 285 pp. Bilbao, 1985/6
KOBIE. Serie Bellas Artes n.º 4, 214 pp. Bilbao, 1987
KOBIE. Serie Bellas Artes n.º 5, 343 pp. Bilbao, 1988
KOBIE. Serie Bellas Artes n.º 6, 207 pp. Bilbao, 1989
KOBIE. Serie Bellas Artes n.º 7, 136 pp. Bilbao, 1990
KOBIE. Serie Bellas Artes n.º 8, 178 pp. Bilbao, 1991
KOBIE. Serie Bellas Artes n.º 9, 387 pp. Bilbao, 1992/3
KOBIE. Serie Bellas Artes n.º 10, 180 pp. Bilbao, 1994
KOBIE. Serie Bellas Artes n.º 11, 276 pp. Bilbao, 1995/97
KOBIE. Serie Bellas Artes n.º 12, 162 pp. Bilbao, 1998/2001

SERIE ANTROPOLOGÍA CULTURAL

KOBIE. (Revista de Ciencias). Serie Etnografía n.º 1, 266 pp. Bilbao, 1987
KOBIE. Serie Antropología Cultural n.º 2, 390 pp. Bilbao, 1985/7
KOBIE. Serie Antropología Cultural n.º 3, 113 pp. Bilbao, 1988
KOBIE. Serie Antropología Cultural n.º 4, 296 pp. Bilbao, 1989/0
KOBIE. Serie Antropología Cultural n.º 5, 254 pp. Bilbao, 1991
KOBIE. Serie Antropología Cultural n.º 6, 161 pp. Bilbao, 1992/3
KOBIE. Serie Antropología Cultural n.º 7, 168 pp. Bilbao, 1994/6
KOBIE. Serie Antropología Cultural n.º 8, 109 pp. Bilbao, 1997/8
KOBIE. Serie Antropología Cultural n.º 9, 172 pp. Bilbao, 1999/2000
KOBIE. Serie Antropología Cultural n.º 10, 248 pp. Bilbao, 2001/3
KOBIE. Serie Antropología Cultural n.º 11, 448 pp. Bilbao, 2004/5
KOBIE. Serie Antropología Cultural n.º 12, 540 pp. Bilbao, 2006/7
KOBIE. Serie Antropología Cultural n.º 13, 240 pp. Bilbao, 2009
KOBIE. Serie Antropología Cultural n.º 14, 240 pp. Bilbao, 2010

SERIE ANEJOS

KOBIE nº 1 *Índice general "KOBIE* (1969-1994)
KOBIE nº 2 *Arte paleolítico parietal de Bizkaia*. Por Xabier Gorrotxategi. Año 2000. (Agotado)
KOBIE nº 3 *El Hábitat en la Vertiente Atlántica de Euskal Herria. El Bronce Final y la Edad del Hierro*. Por Xabier Peñalver. Año 2001. (Agotado)
KOBIE nº 4 *La explotación de los recursos vegetales y el origen de la agricultura en el País Vasco. Análisis arqueobotánico de macrorrestos vegetales*. Por Lidya Zapata. Año 2002. (Agotado)
KOBIE nº 5 *Metodología del análisis del arte paleolítico. El estilo del autor y el estilo del grupo*. Por Rosa Ruiz Idarraga. Año 2003.
KOBIE nº 6 *Homenaje al Prof. Dr. Juan Mª Apellaniz*. 2 Vols. Año 2004.
KOBIE nº 7 *Bilbao. Regeneración de la ciudad postindustrial. Urbanismo, arquitectura, escultura y mobiliario en la nueva metrópoli*. Por Isusko Vivas Ziarrusta. Año 2004.
KOBIE nº 8 *La sociedad del Paleolítico en la región cantábrica*. VV.AA. Año 2004. (Agotado)
KOBIE nº 9 *La cueva del Rincón (Venta de la Perra, Carranza –Bizkaia–) y sus manifestaciones rupestres Paleolíticas*. Por VV.AA. Año 2005.
KOBIE nº 10 *Etnografía de la zona minera vizcaína. Fuentes orales y tradiciones musicales*. Por Ingrid Kuschick y Raphaël Parejo-Coudert. Año 2009.
KOBIE nº 11 *Una nueva visita a Santimamiñe. Precisiones en el conocimiento del conjunto parietal paleolítico*. Por César González Sainz y Rosa Ruiz Idarraga. Año 2010.

KOBIE FUNTSA

Kobie funtsa, erakunde ezberdinen artean egindako argitalpenen eskualdaketaren emaitza dena, Bizkaiko Foru Liburutegian modu teknikoan gordailututa eta landuta dago.

Funtsa behar bezala katalogatuta dago, atal ezberdina eratzen du horren zehaztasuna kontuan izanda, eta Bizkaiko Foru Liburutegiaren katalogo automatizatuaren bidez kontsultatu daiteke, Internet erabilita.

Katalogo horretan, kontsulta bi modutan egin daiteke:

1. Foru Liburutegiaren katalogo orokorraren bidez (aukera: "Katalogo guztiak").
2. Aurrekoaren azpikatalogoaren bidez, Kobie funtsari buruzkoa (aukera: "Kobie" zabalgarrian), hori osatzen duen funts bibliografiko eta hemerografiko osoa aipatu eta deskribatuta jasota.

Katalogatzeko gailua etengabe elikatzen da, eta beraz, informazioa gaurkotuta dago.

Kontsulta lau hizkuntzatan egin daiteke: euskara, gaztelania, ingelesa eta frantsesa, tutoretza-izaerarekin eta lau hizkuntzetan agertzen diren laguntza-pantailak eskuragarri izanda.

Hona hemen katalogoa kontsultatzeko helbideak:

1. www.bizkaia.net webgunearen bidez. Bizkaiko Foru Aldundiaren web orriaren bidez, eta bertan Foru Liburutegian sartzeko estekaren bidez.
2. http://www.bibliotecaforal.bizkaia.net. Liburutegiaren katalogoan zuzenean sartuta.

Funtsa Bizkaiko Foru Liburutegian kontsultatu daiteke. Helbidea Bilboko (48008) Aldundia kalean kokatuta dago.

Edozein argibide behar baduzu liburutegira 94 406 69 46 telefono-zenbakira deitu dezakezu.

KOBIE aldizkariaren Eranskinak, zenbakiak erakunde zientifikoekin **eskualdatuko** ditu, baldin eta horien argitalpenek Paleontropologia edo Etnografia Kulturari buruzko gaiak barnean hartzen badituzte.

KOBIE aldizkariaren **salmenta** Bizkaiko Foru Aldundiaren Argitalpen sailaren bidez egingo da.
Aldundia kalea 7, behe-solairua (Foru Liburutegia) Telf. 0034.94.4066968/9. Helbide elektronikoa: argitalpenak@bizkaia.net

FONDO KOBIE

El fondo Kobie, fruto del intercambio de publicaciones entre diferentes entidades, está depositado y tratado técnicamente en la Biblioteca Foral de Bizkaia.

El fondo está completamente catalogado, constituye una sección aparte dada su especificidad, y puede consultarse a través del catálogo automatizado de la Biblioteca Foral de Bizkaia, accesible desde Internet.

En este catálogo, la consulta puede efectuarse de dos formas:

1. A través del catálogo general de la Biblioteca Foral (opción: "Todos los catálogos").
2. A través de un subcatálogo del anterior dedicado exclusivamente a fondo Kobie (opción: "Kobie" en el desplegable), donde se ha referenciado y descrito todo el fondo bibliográfico y hemerográfico que lo constituye.

El catalogador se alimenta constantemente, por lo que la información está actualizada.

La consulta puede efectuarse indistintamente en cuatro idiomas: euskera, español, inglés y francés, siendo muy tutorial y constando también con pantallas de ayuda en estos cuatro idiomas.

Las direcciones para acceder al catálogo son:

1. *www.bizkaia.net*. Accediendo a través de la página web de la Diputación Foral de Bizkaia, y desde allí mediante un enlace a la Biblioteca Foral.
2. *http://www.bibliotecaforal.bizkaia.net*. Accediendo directamente al catálogo de la biblioteca.

El fondo puede consultarse en la Biblioteca Foral de Bizkaia, sita en la C/ Diputación, 7, 48008 Bilbao.

Para cualquier aclaración, puede dirigirse a la misma biblioteca, teléfono 94 406 69 46.

Los Anejos de la revista KOBIE se **intercambiará** sus numeros con aquellas instituciones ciéntificas cuyas publicaciones aborden temas de Paleontropología o Etnografía Cultural.

La venta de KOBIE se efectúa a través de la sección de Publicaciones de la Diputación Foral de Bizkaia.
Calle Diputación 7, planta baja (Biblioteca Foral) Tfno. 0034.94.4066968/9. E-mail: argitalpenak@bizkaia.net

THE KOBIE PUBLICATION RESOURCE

The Kobie publication resource, the result of an exchange of publications between different entities, is deposited and technically treated at the Regional Library of Biscay.

The publication resource is entirely catalogued, is a separate section given its specificity, and can be consulted by means of the automated catalogue of the Regional Library of Biscay, accessible from the Internet.

In this catalogue, the consultation can be made in two ways:

1. Through the general catalogue of the Regional Library (option: "All catalogues").
2. Through a sub-catalogue of the above dedicated exclusively to the Kobie publication resource (option: "Kobie" in the drop-down menu), where the entire bibliographic and periodical publication resource that is included in it is referenced and described.

The cataloguer is constantly fed information, meaning that it is up to date.

The consultation can be made in four languages: Basque, Spanish, English and French, in a very explanatory way and also with help screens in these four languages.

The addresses to access the catalogue are:

1. www.bizkaia.net. By accessing the website of the Regional Government of Biscay, and from there by means of a link to the Regional Library.
2. http://www.bibliotecaforal.bizkaia.net. By directly accessing the library catalogue.

The publication resource can be consulted at the Regional Library of Biscay, located at C/ Diputación, 7, 48008 Bilbao.

For any queries, you can consult the library itself by calling 94 406 69 46.

The Annexes of the KOBIE journal will **exchange** its numbers with scientific institutions whose publications cover topics related to Palaeoanthropology or Cultural Ethnography.

Sales of Kobie are carried out through the Publications section of the Regional Government of Biscay.

Calle Diputación 7, planta baja (Biblioteca Foral) Tel. 0034.94.4066968/9. E-mail: argitalpenak@bizkaia.net

BFA
DFB

Bizkaiko Foru Aldundia
Diputación Foral de Bizkaia