

VELEIA

REVISTA DE PREHISTORIA, HISTORIA ANTIGUA, ARQUEOLOGÍA
Y FILOLOGÍA CLÁSICAS

Comité de Redacción:

I. BARANDIARÁN J. L. MELENA M. QUIJADA J. SANTOS V. VALCÁRCEL

Secretario:

J. GORROCHATEGUI

5



INSTITUTO DE CIENCIAS DE LA ANTIGÜEDAD
AINTZINATE-ZIENTZIEEN INSTITUTUA

SERVICIO EDITORIAL
UNIVERSIDAD DEL PAIS VASCO



ARGITARAPEN ZERBITZUA
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

VITORIA

1 9 8 8

GASTEIZ

CONSTANTES Y VARIABILIDAD DEL ARTE PORTÁTIL MAGDALENIENSE EN LA VERTIENTE CANTÁBRICA

1. PRESENTACIÓN

Se intenta una visión de conjunto sobre los motivos y tratamiento del arte mobiliario en las provincias de Asturias, Cantabria, Vizcaya, Guipúzcoa y Navarra durante el Magdaleniense, apuntando rasgos comunes a todo ese período en el extenso territorio y algunas de sus variantes en el paso del tiempo o a lo largo del espacio considerados. Este texto se presentó como *rapport* encargado en el Coloquio Internacional sobre la estructuración del Magdaleniense (Comisión 8, XI Congreso Internacional de la U.I.S.P.P.), en Maguncia, 31 agosto / 7 septiembre de 1987; se articula y completa con los preparados sobre caracteres generales y variantes del desarrollo de la cultura magdaleniense en la vertiente cantábrica peninsular por P. Utrilla (Univ. de Zaragoza) sobre el Magdaleniense arcaico e inferior, por J. Fortea (Univ. de Oviedo) sobre el Magdaleniense medio, y por G. González Sáinz (Univ. de Cantabria) sobre el Magdaleniense superior y final.

1.1. *La región*

El territorio cantábrico ocupado en el Magdaleniense se extiende a lo largo de un frente de unos 400 km., por el pasillo costero y los valles afluentes inmediatos, con una anchura no superior a los 50 km. Desde el centro de la provincia de Asturias (La Viña y otros sitios de la cuenca del Nalón) hasta el norte de Navarra en las estribaciones del Pirineo occidental (Berroberría en la alta cuenca del Nivelles y Abauntz en la del Ulzama/Arga).

Las más amplias sucesiones de estratos del Magdaleniense cantábrico han sido identificadas en las cuevas del Castillo, Cueto de la Mina, Paloma, Morín, Rascaño, Santimamiñe y Aitzbitarte IV; con importantes depósitos complementarios para definir épocas concretas en Las Caldas, La Viña, Cova Rosa, Riera, Tito Bustillo, Altamira, Juyo, Valle, Lumentxa, Bolinkoba, Urriaga, Ermitia, Ekain, Amalda y Berroberría, entre otros sitios. El repertorio de dataciones C14 comienza a ser importante —aunque insuficiente—, permitiendo señalar las fechas aproximadas de la sucesión de las formas de la secuencia Magdaleniense, cuyos extremos se fechan entre *circa* 15.000 y 8.500 B.C.

Esta importante área cultural del norte peninsular enlaza, sin solución de continuidad, por el Pirineo occidental con los grandes núcleos magdalenienses del resto de la Cadena y de Aquitania. Se advierten en la región cantábrica caracteres comunes a todo el extenso ámbito del S.O. europeo y otros que permiten definir en su seno varios conjuntos «territoriales» o zonales: cuyas causas —funcionales, sociales, económicas o genéricamente étnicas— se intenta determinar. Así recordáramos, por ejemplo, la abundancia de buen sílex en el tramo oriental del frente cantábrico que remite según se avanza hacia el oeste, hasta que en las estaciones asturianas es sustituido por la cuarcita (que llega a constituir el soporte de los dos tercios del instrumental lítico de la época en algún yacimiento): con las evidentes consecuencias morfo-técnicas en las industrias de ahí obtenidas.

1.2. *Algunas cautelas para el estudio del arte mobiliario de la zona*

Hace quince años (BARANDIARÁN, 1973) se presentó el primer *corpus* sistemático del arte mobiliario cantábrico. Desde entonces se ha ampliado lógicamente el número de las evidencias recuperadas y, desde luego, la variedad en temas, convenciones y tipología. El último catálogo conocido (GONZÁLEZ GANDUL, 1986) ha retenido 183 soportes con temas figurados o signos más complejos (que totalizan 312 unidades expresivas —«temas aislados»—), procedentes de 38 yacimientos distintos. Los de segura referencia cronológica se acumulan en el Magdaleniense (el 39,5 % para las fases III y IV de esa cultura y el 54 % para las V y VI —más alguna evidencia del Aziliense—), siendo sólo un 6,5 % las muestras de arte mobiliario cantábrico anterior (del Auriñaciense típico a fines del Solutrense).

Establecido como punto imprescindible de partida un catálogo suficiente de los datos, es arriesgado cualquier ensayo de generalización de las referencias intentando determinar contenidos estilísticos («manos», «escuelas», «estilos» *in genere*) o variaciones en tiempo y espacio. Son difíciles la lectura e identificación meramente formales de los temas y muy azarosa su eventual interpretación; y siempre se mantienen las reservas sobre el valor como muestra de los escasos datos recuperados.

En una consideración más general debe insistirse en la falta de seguridad para definir las varias esferas significativas del genérico —y heterogéneo— arte mobiliario paleolítico: en qué casos prive (o sea exclusivo) lo funcional/práctico, lo decorativo o lo simbólico. La simple distinción formal e interpretativa —a partir de nuestra lectura— entre decoraciones (simples o complejas) y referencias realistas puede confundir ámbitos próximos de significación aunando «códigos» muy diferentes o distinguiendo los intrínsecamente (en la intención de los creadores y usuarios de aquel arte) equivalentes. En lo figurativo, o «realista», se identifican con mayor seguridad las referencias a especies animales, pero no es posible hacerlo con otros motivos no-figurativos que les acompañan, articulados en una aparente combinación escénica. Incluso aquellas representaciones de animales acumulan en sí mismas trazos convencionales suficientemente herméticos y estereotipados como para hacernos sospechar que deben poseer algún sentido propio, aparte del «convencional» de referencia inmediata a rasgos fanerópticos del representado.

El complejo repertorio de temas no-figurativos (o de «arte geométrico») puede ser desarticulado en sus componentes más simples (CHOLLOT, 1980, p. 37..., distinguiendo 25 temas elementales; o BARANDIARÁN, 1973, pp. 45-48, estableciendo 10 grupos de motivos que abarcan 76 temas diferentes) o examinados en cuanto estructuras de complejidad media (como los 3 «principios estructurales», o de «eficacia» —en disposición longitudinal cerrada y continua, según se adapten en el soporte de utensilios de asta y de hueso— de FRITZ, 1977). La relación de los temas con la entidad de los soportes que los acogen (en forma, tamaño, disponibilidad del campo, etc.), bastante evidente en ocasiones (BARANDIARÁN, 1984), no llega a ser tan constante como para explicar toda la variabilidad de temas no-figurados en tiempo y espacio. Ni sabremos decidir si sea más conveniente reunir en pocas categorías formales la variedad de temas reconocidos o, por el contrario, multiplicar en tipologías demasiado detallistas (y acaso apriorísticas) los casilleros de referencia eventual.

Aunque el concepto esté para algunos en crisis, pensamos que sigue siendo útil la identificación tradicional de estilos: en cuanto que suponen códigos expresivos en que determinados temas son abordados de modo convencional (en el propio tratamiento del motivo, en su disposición, asociaciones, técnicas de visualización del color y referencia a caracteres del pelaje, del volumen, etc.); siendo posible definir algunos ámbitos geográficos, cronológicos o «funcionales» en que

esos estilos se producen. Con reticencia al reconocimiento indiscriminado de maestros y de manos concretas, llaman ciertamente la atención algunos tratamientos y signos reiterados que «pueden servir para atestiguar la dispersión o los desplazamientos de poblaciones, de grupos o incluso de artistas» (MOURE, 1985, p. 99). Esas constantes pueden reflejar, casi siempre, una cierta comunidad de estilo —de concepción simbólica, de cultura *sensu lato*— que otros controles arqueológicos (estratigráficos, de dataciones absolutas, tipológicos) no suelen bastar a definir. Subsisten, en cualquier caso, suficientes márgenes de variabilidad del efectivo de arte mueble y en su relación con el parietal y con el marco estratigráfico/cronológico de la cultura magdaleniense en la región cantábrica (GONZÁLEZ SÁINZ, GONZÁLEZ MORALES, 1986, pp. 210-250), en cuyo seno se produce aquella genérica «intensificación del fenómeno artístico».

Continuos hallazgos en la última década, en excavaciones numerosas y normalmente bien controladas, amplían los límites de los mapas de dispersión cronológica y espacial del arte mueble magdaleniense cantábrico, haciendo suspender algunas opiniones hasta ahora establecidas. Aumentando los datos utilizables, las cuestiones de identificación estilística, de variabilidad y de difusión/relación entre las áreas menores del territorio obviamente se complican. El importante repertorio de placas líticas descubiertas en Tito Bustillo (MOURE, 1985, pp. 103-109) (con un total de 83 plaquetas de arenisca y de esquisto concentradas en una superficie de menos de 5 m²; con 12 de ellas con representaciones animales, y otras 13 con incisiones de difícil sentido) desequilibra en su entidad los índices establecidos de ese tipo de soporte en el Magdaleniense de todo el litoral cantábrico. Al mismo tiempo que la referencia del importante depósito de esa cueva a inicios del Magdaleniense superior, según atinadas referencias críticas de A. Moure, no acaba de acomodar exactamente en el *modelo* habitual de evolución de esta cultura en la mayoría de los otros yacimientos regionales: arpones de una sola hilera de dientes, azagayas de sección triangular, referencias estilísticas del arte mobiliario y dataciones absolutas (12980 ± 70 para el subnivel 1c2 y 12390 y 12300 para el 1a, todas B.C.), entre otros argumentos, perfilan una «situación» arqueológica concreta que participa de elementos de la tradición del Magdaleniense medio tradicional y de otros que se atribuyen a los inicios del estadio superior. En curso de excavación, como Tito Bustillo, los dos importantes yacimientos del Nalón (abrigo de La Viña y cueva de Las Caldas) están proporcionando un insospechado repertorio —numeroso y variado— de arte portátil de una etapa —el Magdaleniense medio— mal representada hasta ahora.

Revisiones de antiguas colecciones han permitido, también, rectificar atribuciones estratigráficas y, en algún caso, mejorar la lectura de los grafismos. El control C14 (en un programa, en vías de publicación, del Oxford Accelerator, por I. Barandiarán y J. A. J. Gowlett) de piezas del depósito supuesto del Magdaleniense final en las excavaciones del Pendo por J. Carballo entre 1925 y 1932 (dirigidas por él solo, o con G. G. Mac Gurdy y con B. Larín) nos permite adelantar ahora que la diversidad de caracteres estilísticos entre varios ejemplares muebles se justifica en el amplio lapso de tiempo —desde inicios del XIII milenio a inicios del IX milenio B.C.— que las dataciones revelan: es decir, entre el desarrollo del Magdaleniense medio y la terminación del final.

2. EL MAGDALENIENSE CANTÁBRICO Y SU ARTE MOBILIARIO

2.1. *Esquema elemental de la evolución del Magdaleniense regional*

H. Obermaier (1925, p. 232) organizó la evolución interna de la cultura en seis etapas, a partir de la consideración de algunos fósiles directores óseos, desde un estadio que se iniciaría apro-

ximadamente en paralelo al del Magdaleniense III de Dordoña en el esquema de H. Breuil: a) con punzones (azagayas) arqueados y aplanados en su último tercio (como elemento evolucionado a partir de las azagayas solutrenses de aplanamiento central); b) con punzones de sección triangular y cuadrangular; c) con punzones de sección circular; d) con arpones de una sola hilera de dientes (con protuberancia basal; con orificio lateral); e) con arpones de doble hilera de dientes; y f) con arpones, ya como «pre-aziliense», en que «los huesos trabajados degeneran rápidamente». El esquema de Obermaier, que adaptó el Conde de la Vega del Sella, ha sido enmendado en parte por F. Jordá, J. González Echegaray y P. Utrilla —entre otros— advirtiéndose: lo sugestivo, pero de difícil precisión, de aquella fase a (como prolongación del Solutrense final cantábrico); la aparente mezcla de elementos de las fases b y c en algunos yacimientos, dentro de un genérico Magdaleniense inferior; la necesidad de individualizar una característica situación paralelizable al Magdaleniense medio (en parte con elementos de la fase c de Obermaier); la dificultad, en bastantes ocasiones, de distinguir estratigráfica y tipológicamente entre las d y e, siendo poco conocido ese preaziliense de la fase f.

Con salvedades solemos ahora emplear normalmente los términos de Magdaleniense arcaico, inferior, medio, superior y final (o terminal) para referirnos en la zona —y respetando matizaciones— a los estadios I-II, III, IV, V y VI de la clásica propuesta de H. Breuil.

En el depósito de la cueva de Rascaño está la referencia estratigráfica más completa de la evolución del Magdaleniense en sus etapas; indicios tipológicos, paleoclimáticos y de datación absoluta perfilan un modelo general de referencia bastante útil, con las fechas C14 (GONZÁLEZ ECHEGARAY, BARANDIARÁN, 1981, pp. 213-214): del Magdaleniense arcaico, nivel 5, en 14483 ± 131 B.C.; del Magdaleniense inferior, nivel 4, en 14038 ± 193 ; del Magdaleniense inferior avanzado (mejor que medio), en el 3, en 13223 ± 160 ; del Magdaleniense final, en los niveles 2.3 y 2.1 —separado de los subyacentes por un sensible *hiatus* estratigráfico— en 10946 ± 137 y 10332 ± 164 ; y del Aziliense, en el nivel 1, en 8608 ± 244 y 8536 ± 90 .

En el *Magdaleniense arcaico* ha reconocido P. Utrilla (1981, pp. 293-296) una variante o facies tipo Rascaño nivel 5 (a la que pertenecerían niveles correspondientes de Paloma y, con dudas, del Río y Urriaga niv. F) y otra tipo Castillo nivel B inf. (como los depositados inmediatamente encima de los del Solutrense terminal en Balmori, Pasioga y Altamira). Son numerosos los sitios del territorio cantábrico que han proporcionado evidencias atribuidas al *Magdaleniense inferior*: unos se aproximan a la facies Juyo, propuesta por P. Utrilla (así Rascaño niv. 4, Cierro 4, Cueto de la Mina D, Las Caldas, Balmori, parte inferior del Magdaleniense de la Riera, Castillo B sup., Altamira, Lloseta 8 y 9, etc.), otros a la facies del País Vasco (Lumentxa E, Bolinkoba C, acaso Santimamiñe, Urriaga y Aitzbitarte IV). Fechas C14, entre otros sitios, de Altamira (13960 ± 230 , 13560 ± 700 y 11950 ± 700), Juyo (en 13350 ± 700 , 12450 ± 180 y 11970 ± 240) o Lloseta (13250 aprox.) definen bastante bien la posición temporal de esa etapa, en datas B.C.

Las condiciones de relativa bondad climática del Magdaleniense inferior debieron empeorar en el medio, tal como se apreciaría en el nivel C de Cueto de la Mina. Reflexiones tipológicas del equipamiento lítico por G. Laplace en diversas colecciones del S.O. europeo muestran que el «Magdaleniense con arpones» está dotado de una fuerte homogeneidad de estructuras tecnomorfológicas, a lo largo de tres milenios. Las variantes relativas en índices concretos de instrumentos —exageradas por algunos investigadores— se deberían o a la fuerza de modas (*facies*) regionales o locales o a las perturbaciones que preceden a la próxima «mutación» aziliense, cuyo proceso ahora se incoa. La diferente composición de los restos de caza en unos y otros yacimientos y la diversidad de emplazamientos y condiciones de los sitios que se ocupan nos hacen suponer que la segunda mitad del Magdaleniense debió conocer en el territorio cantábrico una mayor mo-

vilidad de los grupos de población y una relativa variabilidad (especialización) de sus respuestas culturales.

Al *Magdaleniense medio* se atribuyen parte del importante depósito de La Viña y niveles de Paloma (6), Cueto de la Mina (C) y Ermitia; y acaso Lumentxa, Cierro, Juyo (niveles superiores II y I), Loja y el horizonte de transición entre los B y A del Castillo; en Las Caldas (niv. 2) se fecha esta etapa en 11450 ± 150 B.C. Al *Magdaleniense superior* y *final* se refiere la más densa ocupación del litoral cantábrico en el Paleolítico, destacando los niveles correspondientes de Cueto de la Mina, Tito Bustillo, Pendo, Morín, Castillo, Valle, Otero, Ekain, Urriaga, Aitzbitarte IV o Berroberría; sus dataciones se dilatan a lo largo de unos dos milenios (desde aprox. finales del XI milenio a finales del IX B.C.) sin que sea fácil distinguir siempre esos dos estadios superior y final entre sí ni tampoco el superior «antiguo» del precedente Magdaleniense medio.

En una reflexión sintética —que cada vez encuentra mayor acogida— se reconocen dos grandes bloques culturales en el Magdaleniense cantábrico: sin (arcaico e inferior) y con (medio, superior y final) arpones. Para P. Utrilla (1983) la dinámica interna del gran período cultural estructurado en esos dos bloques se justifica considerando al primero (arcaico e inferior) como continuador (y/o adaptador) de las formas culturales preexistentes en la zona (sean, según zonas y circunstancias, lo aurifiense, lo gravetiense o lo solutrense) y al estadio Magdaleniense medio como aquél en que se suscita realmente el Magdaleniense propio, con profundas innovaciones que se prolongan en los sucesivos estadios (superior y final) hacia el Aziliense.

2.2. Repertorio de arte mobiliario del Magdaleniense cantábrico

El gran desarrollo de las fases clásica y tardía del arte paleolítico, del Magdaleniense arcaico al final, supone el máximo en número (más del 75 % de los conjuntos parietales) y en riqueza expresiva del grafismo del territorio cantábrico. Sin que sea fácil extremar al detalle las referencias estratigráficas/cronológicas de procedencia de las piezas mobiliarias decoradas, deduciendo de ellas un preciso cuadro de evolución (en temas, tratamientos y convenciones), se sabe que es ahora cuando se aluden sistemáticamente los caracteres definitorios de cada animal, mediante recursos estereotipados, cuando se desarrollan técnicas complejas para expresar volúmenes o coloraciones (vid. BARANDIARÁN, 1972), el movimiento (figuras retrospectivas, caminando o saltando) o composiciones de temas en escenas (con motivos pareados, en hileras, etc.). Así como en el arte europeo de las fases anteriores no se percibía relación inmediata entre la representación y su soporte, desde el Magdaleniense inicial (LEROI-GOURHAN, 1965, *passim*) se cuidan los encuadres de los temas y hay tendencia a alinear las patas de los animales en hilera sobre un suelo ficticio (p.e. el sugerido en el arte rupestre por alguna fisura o plano de estratificación de la roca de fondo).

Las obras del arte mueble más cuidadas son también en el conjunto del territorio cantábrico las procedentes de niveles del Magdaleniense avanzado, con muchas figuras animales minuciosamente referidas en sus detalles anatómicos y diversas convenciones reiteradas que aparecen por doquier.

Según el catálogo, actualizado, de E. González Gandul (1985) el repertorio mobiliario del Magdaleniense cantábrico incluye piezas de los yacimientos de: Paloma, cueva Oscura de Ania, Sofoxó, Las Caldas, Entrefoces, La Viña, Cierro, Collubil, Tito Bustillo, Cueto de la Mina, Riera y Balmori en Asturias; Juyo, Cualventi, Altamira, Castillo, Hornos de la Peña, Linar, La Pila, Pendo, Morín, Rascaño, Chora y Valle en Cantabria; Atxeta, Atxuri, Santimamiñe, Bolinkoba, Abittaga y Lumentxa en Vizcaya; Ermitia, Ekain, Urriaga, Erralla, Aitzbitarte IV y Torre en Guipúzcoa; y Berroberría y Abautz en Navarra.

Esas obras mobiliarias tienen como soporte habitual instrumentos de hueso y asta (azagayas, varillas, arpones, bastones perforados, colgantes, etc.) o elementos no útiles (lajas y cantos de piedra, placas o tubos de hueso, etc.); menos frecuentes resultan otras obras de adorno (contornos recortados) o en bulto (exento o no). En aquellos utensilios de uso precario suelen dominar las decoraciones no figuradas (diversas marcas); en los de empleo menos habitual (bastones como los del Pendo, Valle, Tito Bustillo, Castillo o Cualventi, colgantes del Pendo, cincel de Berroberría) y en los soportes no útiles (tubo de Torre, placas de piedra de Paloma, Tito Bustillo, Caldas o Ekain, omóplatos con grabados de Altamira y Castillo, etc.) se dan temas realistas de minucioso tratamiento, a veces agrupados en combinaciones complejas.

Se advierte una proporción mayoritaria de soportes en asta de cérvido (con la que se habrían elaborado casi todas las «armas» y utensilios de uso doméstico que se adornaron con marcas: cerca de un 70 % del repertorio) sobre los de hueso (un 21 %) y de piedra (9 %). Se apreciaba hace una década una mayor densidad de arte portátil sobre piedra en los yacimientos vascos (Aitzbitarte IV, Urtiaga, Bolinkoba, Santimamiñe, Lumentxa, a los que se añade luego Ekain) frente a los establecimientos del resto del litoral cantábrico; ahora las colecciones recientes del Tito Bustillo y Las Caldas se suman a las conocidas de antaño de Paloma para revelar una dispersión mucho más homogénea por todo el territorio de este tipo concreto de arte portátil.

Ciñéndonos a los soportes de los temas realistas, el arte mueble del territorio cantábrico coincide en general con lo común en el resto del ámbito europeo meridional. Señalándose la mayor diferencia en que en nuestra región aún son pocas las placas y casi totalmente ausentes las estatuillas exentas. En el sudoeste de Europa la mayor parte de los motivos realistas se dan en obras exentas (un 65 % en cálculo de A. Leroi-Gourhan), mientras que en el corredor de la costa cantábrica ese predominio corresponde a los soportes útiles (un 56 %).

3. LOS TEMAS DEL ARTE MUEBLE MAGDALENIENSE CANTÁBRICO

Ha estudiado E. González Gandul (1986, pp. 172-175) 277 temas realistas en el arte mueble del Paleolítico superior regional: 18 del Auriñaciense o Solutrense, 100 del Magdaleniense inferior y medio, y 150 del Magdaleniense superior y final. En la secuencia estructural establecida se observa una homogeneidad total entre las categorías de temas del Auriñaciense al Solutrense y del Magdaleniense superior y final, en tanto que en el lote de temas del Magdaleniense inferior y medio existe una ruptura significativa debida al número excesivo de representaciones de ciervas.

En esa visión diacrónica —según el análisis de González Gandul—: *las ciervas* son categoría mayor y dominante en Auriñ./Solutr. (8 representaciones) y en el Magdal. III/IV (47), y menor en el Magdal. V/VI y Azil. (9); *los caballos* son siempre categoría mayor (19 en el Magdal. III/IV y 30 en el V/VI), ocupando el segundo puesto en la secuencia de frecuencias; *las cabras esquematizadas* aumentan en el paso del tiempo, pues no hay una en el Auriñ./Solutr., son categoría menor en el Magdal. III/IV (con 3 representaciones) y mayor en el Magdal. avanzado (40); *los peces* evolucionan de modo en parte paralelo pues siendo categoría menor en el arte mueble del Auriñ./Solutr., llegan a ocupar el tercer puesto en la secuencia, como categoría mayor, del Magdal. III/IV (con 13 figuraciones), manteniéndolo en el Magdal. V/VI (22); *las serpientes* son categoría mayor en el Auriñ./Solutr. (2) y menor tanto en el Magdal. III/IV como en el V/VI (con 1 y 7 casos, respectivamente); *las cabras de tratamiento realista* son categoría menor tanto en el Auriñ./Solutr. como en el Magdal. V/VI, y mayor en el Magdal. III/IV; *los*

bóvidos sólo se presentan como categoría mayor en el Auriñ./Solutr., siendo de ese grupo sólo 7 representaciones sobre el total de 150 procedentes de niveles del Magdal. V/VI; *los ciervos*, *los antropomorfos*, *los carnívoros* y *otros herbívoros* que los antes citados son siempre temas menores en cualesquiera de las épocas de desarrollo del arte mobiliario cantábrico.

La dinámica estructural de este conjunto revela, pues, en síntesis (GONZÁLEZ GANDUL, 1986, pp. 184-185): «que están en continuo avance, en progresión directa, las cabras esquematizadas, los caballos, otros herbívoros y los peces; que los ciervos, aunque avanzan, tienen una progresión oscilante; que las cabras, aunque también se registran más en los últimos momentos del Paleolítico superior, llevan una oscilación progresiva; que las ciervas son la única categoría temática que directamente lleva una trayectoria regresiva; y que los antropomorfos, por su parte, tienen oscilación regresiva».

4. ALGUNAS PECULIARIDADES EN TRATAMIENTOS Y SOPORTES

Se han advertido algunas constantes de asociación de determinados temas esquemáticos o abstractos y de convenciones de tratamiento en figuras realistas con soportes o con etapas particulares del desarrollo diacrónico del Magdaleniense cantábrico. Extractaremos algunos casos más llamativos, cuya referencia pormenorizada se halla en BARANDIARÁN, 1973, completándose las novedades aportadas posteriormente en MOURE, 1985 y GONZÁLEZ GANDUL, 1986.

4.1. Decoraciones de utensilios de uso habitual

a) Azagayas y varillas

Soportan las azagayas la mayor parte de los trazos simples, referidos varios de ellos a fines exclusivamente utilitarios: como surcos para asegurar enmangue o fijación a un astil, estrías «de veneno»...

Tanto en azagayas como en varillas se concentran, por otra parte, la mayor parte de las esquematizaciones de figuras animales en su máximo grado de estilización: tales las V más o menos complejas (supuestas cabezas de cabra), los óvalos («pisciformes») o las líneas onduladas o en zigzag («serpentiniformes»). Y, excepcionalmente, algún tema animal más realista (cierva, toro, cabra, serpiente...).

Las azagayas de sección cuadrangular tienden a reiterar en sus caras determinados temas no figurativos complejos de desarrollo longitudinal con diversos trazos menores que se les cruzan: con ejemplos suficientes en Altamira, Cierro, Balmori, Juyo y Lloseta (BARANDIARÁN, 1973, lám. 6, ...), Erralla, etc. Se producen así algunos motivos «tectiformes», como estructuras cerradas de varios tipos, agrupables en tres categorías básicas, según el estudio de P. Utrilla (1976) revisando 26 ejemplares procedentes de niveles del Magdaleniense inferior de la *facies* Juyo. Igualmente hay «tectiformes» sobre varillas: tal un buen motivo sobre ejemplar de Altamira (del Magdaleniense inferior) con tectiforme a dos vertientes al estilo de los parietales de Altamira, Castillo o Pasiega, u otro caso de la cueva de la Paloma.

En el Magdaleniense inferior y medio son características las azagayas de sección triangular, apuntadas por ambos extremos, con temas que se reiteran en sus tres caras (zigzags, rombos con trazo central, aspás u otros) con ejemplares muy ilustrativos en Ermitia (3 casos), Santimamiñe (1) y La Paloma (2) (BARANDIARÁN, 1973, lám. 14).

Escasean las varillas con decoraciones más complejas (son 6 en el catálogo de GONZÁLEZ GANDUL, 1986).

Algunas varillas de sección plano-convexa ofrecen motivos reiterados sobre los bordes, no llegando ni a denticulaciones ni a destacar tubérculos en relieve pero recordando en su disposición a bastantes del yacimiento de Isturitz: así sendos ejemplares de Aitzbitarte IV (de dudosa cronología), Balmori (del Magdaleniense inferior) y Chora (del Magdaleniense final). Deben reconocerse tubérculos reales, al estilo de los frecuentes en yacimientos del Pirineo francés entre el Magdaleniense medio y el final, en un caso de Santimamiñe (acaso del Magdaleniense inferior o medio) y otro del Valle (atribuido al Magdaleniense final).

b) *Arpones*

Se desarrollan temas simples que, normalmente, se pueden relacionar de modo más inmediato con la propia estructura formal del soporte (asociándose a la forma de los dientes o a los espacios interdentarios, a lo largo del fuste o en torno a la base, etc., según BARANDIARÁN, 1976, pp. 428-430). Otros esquemas más complejos (aspas, V, zigzags, etc.) se dan también sobre el cuerpo de los arpones.

Sobre todo hay que destacar en el repertorio cantábrico —lo que tan excepcional resulta en otros catálogos de arte contemporáneo europeo— los casos de arpones con representaciones realistas de animales. Se figuró la cabeza o toda la mitad anterior del cuerpo animal, orientándola, lógicamente, en sentido longitudinal al eje mayor del soporte: un oso o lobo en un arpón del Castillo, un caballo en otro del Pendo, una cabra (probable) en uno del Rascaño, un bóvido en uno de cueva Oscura de Ania (con el cuerpo parcialmente rellenado por pequeños trazos que aludirían a su pelaje) y sendos serpentiformes (uno de ellos algo dudoso) en otros dos arpones de La Pila (MOURE, 1985, p. 117).

c) *Espátulas* de hueso: hay algún tema realista probablemente integrado en escena, como el de un caballo y otros en Tito Bustillo. Un *compresor* de hueso (antes dotado de perforaciones) del Pendo ofrece una escena con caballo y bóvido.

4.2. *Decoraciones sobre colgantes*

a) *Contornos recortados*

De gran importancia es la presencia en el Magdaleniense medio de La Viña (FORTEA, 1983) de los tres primeros perfiles recortados reconocidos en el Magdaleniense cantábrico: dos fabricados sobre huesos hioides de caballo poseen sendas representaciones de cabezas de caballo, el tercero —sobre placa ósea, también— tuvo una figura de cabeza de caballo que posteriormente se conformó como de cierva. Se pueden asimilar exactamente a los tipos bien conocidos en el ámbito pirenaico francés (con las colecciones de Isturitz, Espalungue/Arudy, Gourdan, Mas d'Azil...) en el Magdaleniense medio, prolongándose en el superior. Con lo que se suscita el lógico problema de relacionar efectivos similares tan distantes en el espacio, desde el centro de Asturias hasta el tercio occidental y medio de la cadena pirenaica.

Sin que estrictamente se correspondan con el prototipo de contorno recortado del Magdaleniense pirenaico, otros soportes óseos de nuestra región cantábrica han sido sometidos a grabado (más pulimento o trabajo en bajorrelieve, a veces), produciendo piezas de arte mobiliario en cierto sentido asimilables a aquellos perfiles. De nivel 4 del Juyo (fechado por C14 en 11970 ± 240 B.C.) procede una costilla con grabado de cabeza de cierva cuyo perfil se adapta a la forma del soporte; y del Tito Bustillo un colgante sobre asta (recortado, pulido y redondeado, y grabado) con representación de cabeza de cabra. Tres piezas del Pendo (entre ellas un contorno de pez sobre costilla, con trazos grabados detallando rasgos del interior del cuerpo) con cierta generosidad se adscribirían al mismo repertorio de contornos grabados.

b) *Un rodete* con temas radiales (de reconocida referencia al modelo del Magdaleniense medio pirenaico) ha sido hallado en el Magdaleniense medio del abrigo de la Viña.

4.3. *Arte mobiliario puro (soportes no-utilitarios)*

a) *Esculturas exentas* no han sido identificadas en la zona, aunque haya algún caso de difícil definición formal, como una «escultura-colgante» de aspecto antropomórfico en Tito Bustillo o un ejemplar inédito (com. S. Corchón) en Las Caldas con diversos temas grabados y en relieve. Sobre un bastón —ahora desaparecido— de Rascaño se desarrolla una cabeza de cáprido en relieve; la extremidad de otro del Pendo posee estrangulaciones, relieves e incisiones que suscitaron una interpretación escultórica por H. Obermaier.

b) *Tubos* sobre huesos largos de ave poseen decoraciones figuradas de bastante complejidad, combinando temas realistas y otros «abstractos». Los tres ejemplares conocidos del Magdaleniense cantábrico, por referencia a otros similares franceses, se han solido referir a la etapa superior o, sobre todo, final de esa cultura atendiendo rasgos estilísticos considerados propios de tal época, por su minuciosidad y detallismo. De hecho, ninguno de nuestros tres ejemplares posee una cierta procedencia estratigráfica: el del Valle (sobre radio) fue recogido en 1911 por H. Obermaier fuera de contexto estratigráfico (que, de todas formas, se puede atribuir razonablemente al Magdaleniense final), el de Torre (sobre cúbito de alcatraz) fue encontrado por A. Laburu y otros en 1970 sin seguridad de procedencia de nivel (aunque parece probable que sea también del término del Magdaleniense) y el de Paloma (sobre cúbito de águila real) se halló hace poco al revisar los fondos existentes en el Museo Nacional de Ciencias Naturales (habiendo sido referido al Magdaleniense superior).

c) *Placas óseas* (p.e. omóplatos en Altamira y en Castillo) y líticas (Paloma, Tito Bustillo, Ekain...) soportan un excelente repertorio de imágenes animales de carácter realista. Se ha advertido (GONZÁLEZ GANDUL, 1986, p. 91) que así como aquéllas dominan en el Magdaleniense inferior (con un precedente probable en continuidad en el Solutrense terminal), éstas son mayoría en las fases superior y final de esa cultura (con un inicio probable en el medio para los casos de Paloma o Las Caldas).

4.4. *Tratamientos del interior de las figuras animales*

a) *Grabados de trazo estriado*. Con haces de líneas múltiples («trazo estriado») se han perfilado algunas figuras y también —lo que aquí nos interesa— se han rellenado total o parcialmente zonas del cuerpo del animal (cara, cuello o bajo vientre, p.e.). Los trazos estriados (revisados recientemente, entre otros, por UTRILLA, 1979) que sombrean figuras animales pertenecen —salvada la dificultad del lote supuestamente del Solutrense avanzado de Altamira— al Magdaleniense inferior cantábrico de la *facies* Juyo. Del estudio de un tratamiento técnico similar en el arte parietal de la región (ALONSO, 1982) se deduciría su empleo a partir de dos planteamientos conceptualmente distintos: «realista» (detallando caracteres específicos del animal) o «convencional» (de forma menos precisa y más estereotipada).

La colección cantábrica de grabado estriado del arte portátil se presenta en placas de hueso (fundamentalmente, escápulas de ciervo): el tema más representado son las partes anteriores de cuerpos de ciervas. Su catálogo actualizado comprende:

— 6 omóplatos de Altamira (BARANDIARÁN, 1973, pp. 69-71) recogidos en 1904 por H. Alcalde del Río en estrato que se refiere, con dudas, al Solutrense final (planteándose en alguna ocasión su atribución a inicios del Magdaleniense),

- 33 del Castillo (ALMAGRO, 1976, pp. 13-67, *passim*), procedentes del nivel 6 (Magdaleniense *beta*), del Magdaleniense inferior; 28 de ellos están decorados con representaciones animales definibles, dominando las de ciervas (en sus cuatro quintas partes) sobre las de ciervos y otros,
- 2 fragmentos de omóplato del nivel 8 de Juyo: en uno se representa un caballo, en el otro dos cabezas de cabra,
- un omóplato del nivel III (Magdaleniense inferior) del Cierro con dos cabezas de cierva,
- un trozo de omóplato de Rascaño (atribuible al contexto del nivel 4, Magdaleniense inferior, mejor que al Magdaleniense arcaico), con figura de bóvido,
- una espátula sobre costilla en la base del nivel 1c.1 en contacto con la superficie del 1c.2 (datado por C14 en 12980 ± 70 B.C.) de Tito Bustillo, con dos figuras de caballos. Y, además, una placa lítica de este mismo yacimiento con una figura de caballo (parte anterior) con ese sistema de trazo estriado.

S. Corchón (1981, pp. 15-16) ha distinguido dos tipos básicos de grabado estriado: el más antiguo —el del Solutrense final de Altamira— técnicamente bastante fino, y otro inmediatamente posterior —en el Magdaleniense antiguo— en el que el relleno estriado se combina con líneas múltiples (o reiteradas) en el contorno de las figuras. Unos y otros ofrecen, en cualquier caso, una referencia temporal muy concreta en el seno de la evolución del arte portátil del Magdaleniense cantábrico, excelente punto de referencia (como documento guía) para la datación del parietal. Puesto que la misma convención expresiva se reconoce en el arte rupestre en todo el territorio cantábrico, con concentración mayoritaria en su tercio occidental (San Román de Candamo, Llonín, Emboscados, Buxu, Pedroses, Tito Bustillo...) y central (Altamira, Castillo, Pasiega) frente al oriental (Alkerdi).

b) Otros sistemas convencionales de relleno y despiece

Sin entrar ahora en detalles expuestos en otra ocasión (BARANDIARÁN, 1972), se debe recordar que algunos de esos tratamientos convencionales pueden ser considerados genéricamente propios de «todo» el Magdaleniense: las seguridades estratigráficas de sus evidencias no son muchas, pero bastan por hoy para asegurar que se hallan desde el Magdaleniense inferior hasta el final, indiscriminadamente.

Óvalos que se han supuesto referencias a contornos de peces se rellenan con trazos oblicuos, o cruzados o en haces, desde el Magdaleniense inferior (costilla de Altamira) hasta el Magdaleniense final (en el tubo del Valle atribuible a esta etapa).

Los pequeños trancitos cortos se emplean para cubrir el interior de perfiles animales, al parecer preferentemente en las fases avanzadas del Magdaleniense: tal en una varilla aguzada o estilete de Lumentxa (del Magdaleniense superior). Del mismo modo, ese tratamiento de relleno por trancitos yuxtapuestos se expresa paradigmáticamente en tres piezas que se han referido (sin certeza estratigráfica, de cierto) al Magdaleniense terminal: un bastón de Valle (hallado por L. Sierra en 1912) y otro del Pendo (referido al Magdaleniense final) donde se emplea aquel recurso para rellenar caras de ciervas y caballo, y el tubo de Torre donde se tratan de ese modo caras de ciervo, caballo, sarrío y bóvido.

Se había advertido (LEROI-GOURHAN, 1965; BARANDIARÁN, 1972) que la mayoría de las convenciones de despiece son un logro de la historia del grafismo occidental en el primer tercio del Magdaleniense, perdurando a lo largo del resto de esta cultura hasta su final. A este respecto puedo advertir que la azagaya de La Paloma con parte anterior de cierva despiezada atribuible por J. Cabré al Magdaleniense inferior acaba de proporcionar (en el programa OxA) una datación absoluta a comienzos del XI Milenio B.C., por tanto una fase avanzada de la etapa.

4.5. Representaciones esquemáticas de cabezas de cabra en visión frontal

Son relativamente frecuentes las cabezas de cabra representadas frontalmente y a través de una extrema esquematización en V. Según el control estadístico más reciente (GONZÁLEZ GANDUL, 1986, pp. 172-175) este tema no es conocido antes del Magdaleniense, supone el 2,75 % de las representaciones animales en el Magdaleniense inferior y medio y alcanza el 26,67 % de las del Magdaleniense superior y final. Desarrollándose habitualmente sobre azagayas, varillas y, menos frecuentemente, arpones, bastones, etc.

4.6. El estilo del Magdaleniense terminal

Se da como propio de la fase final del Magdaleniense el convencionalismo de aludir el pelaje animal mediante detallados trazos menores en bandas o en masas de relleno: tal como se aludía líneas antes. Obedece al «paradójico» estilo del final del Paleolítico superior, combinatorio de presentaciones simplificadoras en parte del cuerpo animal y de tratamientos sumamente detallados de algunos órganos o rasgos fanerópticos. Aludiríamos, al respecto, dos ejemplares vascos bien estratificados: un cincel-compresor en asta de Berroberría, con grabados realistas bastante simplificadores (una cabeza de ciervo y una pareja de cuadrúpedos enfrentados y contrapuestos), procedente de la parte superior del estrato E, en un contexto de arpones de doble hilera de dientes (por C14 se fecha entre las datas de 11320 ± 220 , de la parte baja del estrato E, y de 9800 ± 300 , de la parte baja del D que se le superpone); y una placa arenisca de Ekain con espléndidos protomos animales, hallada en el nivel VIa (que descansa sobre el VIb que fue fechado en 10100 ± 190 B.C.), expresión de detalles anatómicos muy precisos (así las estrías de las cuernas de la cabra montés).

Las escenas con combinación de temas varios (realistas y signos) se consideran especialmente ricas en el Magdaleniense terminal: así el atribuido tubo óseo de Torre (con un antropomorfo, un ciervo, un caballo, un sarrío, dos cabras, un bóvido y diversos signos). Pero no puede olvidarse que las combinaciones (por ejemplo, en parejas) se conocen bien en elementos estratificados desde inicios del Magdaleniense: tales las dos cabras del compresor de piedra de Bolinkoba y diversas escenas de la colección de omóplatos del Castillo, entre otros casos.

5. CONSTANTES Y VARIANTES ZONALES EN EL ARTE MUEBLE DEL MAGDALENIENSE CANTÁBRICO

Se puede recordar que acaso —y tras la inflación de monografías que intentan destacar las diferencias al paso del tiempo o en las diversas áreas y zonas— habrá de volver a insistir sólo en lo que hay ciertamente de genérico en el Magdaleniense; a saber, «la riqueza de su utillaje en hueso y en asta de cérvidos y la abundancia de sus obras de arte» (BREUIL, 1954, p. 59) y por un uso no discriminado en el tiempo, aunque acaso sí en las funciones diversificadas, de un equipamiento lítico y óseo común a todo el desarrollo de esa gran etapa cultural. De hecho poseemos en el territorio cantábrico algunos datos estratificados que permiten anotar la sugerencia de variantes al transcurrir el tiempo y en las diversas zonas del arte mobiliario magdaleniense.

5.1. Los rasgos genéricos del arte mueble magdaleniense y sus variantes

Es sabido, según reiteradas opiniones de H. Breuil (1952, p. 22) entre otros muchos estudiosos del arte paleolítico, que el proceso de «estilización» de los temas figurativos asentados en utensilios de pequeño tamaño se expande en el Magdaleniense. De donde se suscita un abigarra-

do repertorio de motivos ornamentales (una especie de «estilo diagramático»), relativamente esquematizados, que se repiten con notable asiduidad y se combinan, o no, con otros tratamientos realistas. En la referencia gráfica a animales los historiadores del arte reconocen al Magdaleniense como a la época en que se alcanza un «estilo vibrante», frente a las concepciones «linear» o «pictórica» de las etapas paleolíticas precedentes (KÜHN, 1963, p. 275). En el arte mueble —que se multiplica ahora en evidencias— se ofrecen algunas representaciones de gran complejidad temática, rica en simbolismos sin duda, como expresiva de conceptos más generales (TORBRÜGGE, 1968, p. 7).

Al Magdaleniense pertenecen los «santuarios» del arte rupestre más atractivos de cuantos se conocen en el Paleolítico superior del sudoeste de Europa y la mayoría de las manifestaciones de arte portátil. En la segunda mitad del Magdaleniense se consolidan unas concretas convenciones figurativas de los temas animales (inventadas en los comienzos de esta cultura): por vía de simplificación y de relativa abstracción asegurarán un alto grado de fidelidad y realismo —más intelectual que visual— a las representaciones de la fauna contemporánea.

Se cree, comúnmente, que hubo un cierto desfase entre los momentos de máximo desarrollo —de *clímax*— del arte parietal y del mueble en la región cantábrica: mientras aquél puede alcanzar su momento cumbre entre el Solutrense avanzado y el Magdaleniense medio, es en el Magdaleniense medio a final cuando el arte sobre soportes portátiles se muestra en mayor abundancia y con mayor riqueza expresiva.

De algunos yacimientos cantábricos procede cantidad suficiente de piezas de arte mobiliario como para que sean considerados centros de producción especializada —y hasta, acaso, santuarios— del arte portátil: como Castillo en el Magdaleniense inferior, La Viña en el medio, Pendo en el superior y final, o las series concretas de Paloma, Tito Bustillo o Las Caldas. Pero hay que reconocer que, en general, «el área cantábrica se presenta todavía como un área artística mueble modesta, en la que la zona más rica estaría representada en el centro y parte occidental de la cornisa, mientras que la más oriental —en concreto, el País Vasco— habiendo aportado obras geniales (como el tubo de Torre o la plaqueta de Ekain) no se decanta cuantitativamente de forma tan espectacular» (GONZÁLEZ GANDUL, 1986, p. 191).

Nuestro territorio, que tan bien caracteriza la secuencia tipológica de su Magdaleniense y la personalidad de sus representaciones parietales, ofrece numerosos puntos de relación con el arte mueble contemporáneo del Pirineo septentrional y de Aquitania pero también diversas peculiaridades advertidas anteriormente (BARANDIARÁN, 1973, pp. 341-344):

a) Son más abundantes y de cierta superior calidad las representaciones realistas y los signos en soportes óseos que en líticos.

b) Predominan los temas decorativos y los signos poco complicados sobre las figuraciones realistas. En este aspecto de los temas realistas (prácticamente sólo animales) el área cantábrica parece más emparentada con la pirenaica francesa (donde, según el parecer del pionero E. Piette, se desdeñan los conjuntos para insistir en las figuras animales aisladas, tratadas con mucho detalle) que con la Dordoña y Charente (donde el grabador magdaleniense, con una «concepción superior», preferirá la escena de conjunto en «verdaderos cuadros de género»). También en las técnicas de grabado lo cantábrico se mostraría más cerca de lo propio del ámbito pirenaico (con sus trazos finos y seguros) que de lo dordoñés (con incisiones muy profundas, que «eran casi bajorrelieves») (según BREUIL, 1909, p. 4).

c) Escasean en el catálogo mobiliario del Magdaleniense cantábrico los elementos que desentonan notablemente del conjunto: bien porque sean tipos o motivos excepcionales o por ser típicos de áreas culturales foráneas. En tal sentido pudiera acogerse la tesis del «provincianismo» de

nuestro Magdaleniense, bien destacado por varios prehistoriadores: cuya causa no es sólo —ni acaso la más importante— su relativa lejanía con respecto a las supuestas áreas genéticas de la gran cultura magdaleniense.

d) Las *facies* bien determinadas por los tipólogos en la consideración de los efectivos de industria lítica —más que ósea— en el seno de algunos estadios del Magdaleniense cantábrico (sean quienes proponen un grupo occidental —Asturias y Cantabria— frente a otro oriental —el País Vasco— o las más correctamente delimitadas —más complejas y con intercalaciones— por P. Utrilla) no pueden ser, tal cual, aplicadas a las variantes del arte mobiliario de la época, por la aún escasa entidad numérica del efectivo disponible.

Se advierten, con todo, semejanzas internas en algunas series de nuestro arte mobiliario en cuanto a soportes, a temas, a tratamientos técnicos o estilísticos, etc., que permiten sospechar, sobre la mera convergencia cultural, relaciones filéticas (de parentesco) efectivas o una única autoría. Sucede esto en el seno de un mismo nivel arqueológico: como las placas líticas de Paloma o Tito Bustillo, las placas óseas de Altamira o Castillo, lotes de azagayas de cueva Morín (del Magdaleniense superior o final), y de bastones de Cueto de la Mina, de arpones del Magdaleniense final en Berroberría, etc. Pero se da esa misma semejanza también a lo largo de una secuencia que suponemos dilatada en el tiempo, como certificando la fuerza de una tradición simbólica o técnica *in situ*: así las piezas del Pendo o de La Viña.

En algunos yacimientos excavados con suficiente amplitud han aparecido piezas excepcionales, o por ser casi las únicas muestras de arte mueble ahí depositadas o destacando sensiblemente sobre el resto —cuando lo hay en relativa abundancia—: así la placa de Ekain, el compresor de Berroberría y los tres bastones de Pendo, Valle y Cualventi.

e) Se comprueban algunas llamativas semejanzas entre evidencias muebles recogidas en yacimientos de cronología contemporánea pero separados por a veces largas distancias. El profundo «parentesco», p.e., en la composición y estilo de un bastón del Pendo con otro del Valle (atribuidos ambos al Magdaleniense avanzado) ya fue anotado por H. Obermaier (1932, p. 12) y es reconocido luego por casi todos (J. Carballo, B. Larín, P. Graziosi, E. Ripoll, I. Barandiarán, etc.). Lo mismo que el existente entre otros dos bastones de Cantabria con representaciones de ciervo completo —en referencia advertida por M. A. García Guinea (1986)—: uno del Castillo (Magdaleniense terminal: nivel 6, capa *alpha*) y el otro de Cualventi (del Magdaleniense final).

En una bramadera de hueso del Pendo se desarrolla una escena bastante parecida a otra de una posible espátula de Lortet (¿Magdaleniense medio o superior?) y a otra de un cincel-compresor de Mas d'Azil (probablemente del Magdaleniense avanzado, ¿final?). Se asocia una figura de cérvido de frente a una cabeza de mayor tamaño que parece amenazarle. Indicando rasgos concretos del tema y estilo (entre otros, lo excepcional de la visión frontal del ciervo), P. Graziosi (1960, pp. 91-92) ha llegado a sugerir que los tres ejemplares de Pendo, Lortet y Mas d'Azil «hubieran sido fabricados por el mismo artista o cuando menos ser copias los unos de los otros».

El único paralelo próximo, por ahora, de los tres contornos recortados de La Viña se encuentra a más de 400 km. de distancia al este, a partir de Isturitz y en otras estaciones más orientales de la vertiente septentrional del Pirineo. Si a esa sugerencia se añade la citada semejanza entre la bramadera del Pendo y piezas de Lortet y Mas d'Azil y otras entre algún ejemplar de Tito Bustillo y otros del mismo paraje pirenaico se estaría abonando la hipótesis de rutas de intercambio y/o de amplias migraciones (veraniegas, en la idea de R. de Saint-Périer) entre algunas estaciones pirenaicas y otras del litoral cantábrico peninsular.

5.2. Evolución en el tiempo del arte mueble magdaleniense cantábrico

Habíamos resumido (BARANDIARÁN, 1973, p. 319) las líneas generales de evolución del arte mobiliario cantábrico: lo aurignacogravetiense como muy poco y sumamente tosco, mientras que en el ciclo solutreo-magdaleniense inferior se ofrece un realismo bastante sobrio; en el Magdaleniense medio se abre una etapa de espléndido naturalismo, suponiendo el Magdaleniense superior y final la cota más alta en el arte mueble cantábrico, por la abundancia de las manifestaciones y por su recargado realismo; y mostrándose el arte aziliense escaso y como liquidación, en un esquematismo ya total, del inmediato arte del Magdaleniense terminal. Para S. Corchón (1981, pp. 16-20) se apreciaría dentro del arte mueble magdaleniense cantábrico la siguiente sucesión: en el *Magdaleniense inicial* en temas figurados las «representaciones esquemático-geometrizadas» y «desglosadas» y en decoraciones las «longitudino-geométricas»; en el *Magdaleniense medio*, y como propio de él, aparece en algunos signos y temas estilizados un tipo de «representación desdoblada» inspirada, al parecer, «en principios de simetría y correlación», siendo en esta misma época cuando se concretan los principales códigos expresivos que perdurarán en el resto del Magdaleniense; las «incisiones o marcas de disposición alternante», diversos motivos lineales repetidos (en zigzags, en ángulos, aflechados, etc.) y el «pleno desarrollo de las asociaciones temáticas» caracterizan el arte mueble del *Magdaleniense avanzado (final)*.

a) El estilo del Magdaleniense sin arpones

Al mismo tiempo que se subrayó la fuerte personalidad —y, en casos, la eclosión artística— del Solutrense se ha apuntado por varios autores la evidente ruptura existente entre el arte mobiliario del Magdaleniense antiguo (arcaico e inferior o I, II y III) y el reciente (medio, superior y final), mostrándose aquél en inmediata relación y prolongación de lo solutrense. Se ha escrito así (JORDÁ, 1959, pp. 4-5) que «la tendencia solutrense a crear un arte imaginativo continúa dentro del Magdaleniense, que va a producir un arte lineal y geométrico, que desembocará en la miniatura u objeto de arte pequeño». A. Leroi-Gourhan (1965, pp. 69-71) subraya la dificultad en distinguir el estilo del Solutrense superior y final del del Magdaleniense inferior (esto es, su estilo III final del IV inicial) en la cornisa cantábrica. Refiriéndose en concreto a las semejanzas del trazo estriado en omóplatos de Altamira y Castillo ha advertido que si su atribuida posición estratigráfica (en el Solutrense avanzado y en el Magdaleniense inferior, respectivamente) «se confirmara en excavaciones muy precisas, demostraría la real intrincación y el rápido desarrollo de las divisiones cronológicas en el período de nacimiento del gran arte paleolítico... representando el Magdaleniense inferior la continuación inmediata y normal del Solutrense» (LEROI-GOURHAN, 1965, p. 71).

Sintetizaremos (de BARANDIARÁN, 1973, pp. 314-338) algunos rasgos particulares de este arte mueble del «Magdaleniense sin arpones»:

- I. La repetición de motivos algo complejos —en la linde misma de la categoría «signo»— en las azagayas de sección cuadrangular y en otras bipuntas de sección triangular: supuestos como «tectiformes» por algunos, resultan propios de las fases inferior y media de nuestro Magdaleniense.
- II. La presencia de representaciones animales con trazos de sombreado con que se rellenan algunas partes del cuerpo, como para indicar su relieve, color o sombras: según el referido trazo múltiple o estriado.
- III. La aparición en el Magdaleniense inferior de convenciones más complejas que, al repetirse sistemáticamente, adquirirán su pleno valor de elemento característico en el «ciclo artístico» siguiente.

b) El estilo del Magdaleniense con arpones

- I. La disminución del tamaño de las representaciones con una mayor atención, al mismo tiempo, a los detalles: lo que le conferirá ese sentido un tanto miniatúresco, frente a un arte parietal que tiende por entonces a «lo esquemático y lineal» (JORDÁ, 1959, p. 19).
- II. La complejidad de los temas tratados, pudiéndose mezclar en una sola composición lo notacional, lo figurativo, lo simbólico y lo puramente decorativo: con los tubos óseos de Valle y Torre como ilustrativo paradigma.
- III. La proliferación de las convenciones de representación de figuras animales. Su origen se halla en el arte del ciclo anterior (y también su empleo sistemático en el arte parietal, según algunos), pero parece que sólo con el Magdaleniense medio se empieza a generalizar su recurso en el arte mueble. Destacan entre esos tratamientos convencionales los de relleno parcial del cuerpo animal (sustituyendo los trazos múltiples de sombreado anteriores por cortas líneas muy abundantes) y los despieces de los flancos de la figura (especialmente frecuentes en el arte mueble del Magdaleniense avanzado).
- IV. La coexistencia en el Magdaleniense final de un espléndido arte realista (minucioso y de detalles que llegan al «manierismo») con otro esquematizante y muy simple que preanuncia las formas «abstractas» del Aziliense. Recordaremos así: por una parte, las minuciosas composiciones de los bastones del Pendo y del Valle o de los tubos de Torre y Valle o el excepcional realismo de las figuras de ciervos en bastones de Castillo y Cualventi o de los animales de la plaqueta lítica de Ekain; por otra, la exagerada estilización de cabezas de cabra en posición frontal o de «pisciformes» (como V y como óvalos, respectivamente) sobre muchos utensilios óseos de uso precario.

UPV/EHU

IGNACIO BARANDIARÁN

BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO, M., 1976: «Los omóplatos decorados de la cueva de 'El Castillo'. Puente Viesgo (Santander)». *Trabajos de Prehistoria* 33, pp. 9-112.
- ALONSO, M. R., 1982: «El modelado interior en los grabados rupestres del Norte de la Península Ibérica». *Ars Praehistorica* 2, pp. 143-146.
- BARANDIARÁN, I., 1972: «Algunas convenciones de representación en las figuras animales en el arte paleolítico». *Santander Symposium*, pp. 345-381. Santander.
- BARANDIARÁN, I., 1973: «Arte mueble del Paleolítico cantábrico». Monografías Arqueológicas n.º 14. Zaragoza.
- BARANDIARÁN, I., 1976: «Arpones decorados del Paleolítico de Santander. Algunas reflexiones». *XL Aniversario del Centro de Estudios Montañeses* III, pp. 415-433. Santander.
- BARANDIARÁN, I., 1984: «Utilización del espacio y proceso gráfico en el arte mueble paleolítico». *Scripta Praehistorica F. Jordá Oblata*, pp. 113-161. Salamanca.
- BREUIL, H., 1909: «L'évolution de l'art quaternaire et les travaux d'Édouard Piettes». Tir. aparte *Revue Archéologique* XIII.4. París.
- BREUIL, H., 1952: *Four Hundred Centuries of Cave Art*. Montignac. Centre Doc. et d'Études Préhistoriques.
- BREUIL, H., 1954: «Le Magdalénien». *Les grandes civilisations préhistoriques de la France*, livre jubilaire de la S.P.F., pp. 59-64. París.
- CHOLLOT, M., 1980: «Les origines du graphisme symbolique. Essai d'analyse des écritures primitives en Préhistoire». Ed. Singer-Polignac. París.

- CORCHÓN, S., 1981: *El arte mueble paleolítico de la región cantábrica*. Ed. Universidad de Salamanca, Serie Resúmenes de Tesis Doctorales. Salamanca.
- FORTEA, J., 1983: «Perfiles recortados del Nalón Medio (Asturias)», *Homenaje al Prof. Don Martín Almagro Basch* I, pp. 343-353. Madrid.
- FRTZ, M. C., 1977: «Context, Structure and Efficacy in Paleolithic Art and Design». Paper in Burg Wartenstein Symposium n.º 74-*Fundamentals of Symbolism*. Wenner-Gren Found. New York.
- GARCÍA GUINEA, M. A., 1986: *Los bastones magdalenenses en Cantabria. El hallazgo de Cualventi (Oreña)*. UNED de Cantabria, lección inaugural curso 1986-87. Santander.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, J.; BARANDIARÁN, I., 1981: *El Paleolítico superior de la cueva del Rascaño (Santander)*. Centro de Investigación y Museo de Altamira, Monografía n.º 3. Santander.
- GONZÁLEZ GANDUL, E., 1986: *Bases para el estudio de los temas, técnicas y soportes en el arte mueble figurativo paleolítico de la cornisa cantábrica*. Memoria de Licenciatura, Universidad del País Vasco. Vitoria.
- GONZÁLEZ SÁINZ, C.; GONZÁLEZ MORALES, M., 1986: *La Prehistoria en Cantabria*. Ed. Tantín. Santander.
- GRAZIOSI, P., 1960: *Paleolithic Art*. Ed. Faber and Faber. Londres.
- JORDÁ, F., 1959: «El complejo cultural Solutrense-Magdalenense en la región cantábrica», *I Symposium de Prehistoria Peninsular*, pp. 1-22. Pamplona.
- KÜHN, H., 1963: «Die drei Stufen der Kunst der Eiszeit». *A Pedro Bosch Gimpera en el septuagésimo aniversario de su nacimiento*, pp. 271-281. México.
- LEROI-GOURHAN, A., 1965: *Préhistoire de l'Art occidental*. Ed. Mazenod. París.
- MOURE, J. A., 1985: «Nouveautés dans l'Art mobilier figuratif du paléolithique cantabrique». *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège* XL, pp. 99-129.
- OBERMAIER, H., 1925: *El Hombre Fósil*. 2.ª ed. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Madrid.
- OBERMAIER, H., 1932: «Oeuvres d'art du Magdalénien final de la grotte du Pendo près Santander (Asturies, Espagne)». *Préhistoire* I, pp. 9-18. París.
- TORBRÜGGE, W., 1968: *Prehistoric European Art*. Harry N. Abrams, Inc. Nueva York-Londres.
- UTRILLA, P., 1976: «Dos motivos decorativos frecuentes en el Magdaleniense inicial cantábrico», *XI Aniversario del Centro de Estudios Montañeses* III, pp. 385-397. Santander.
- UTRILLA, P., 1979: «Acerca de la posición estratigráfica de los cérvidos y otros animales de trazo múltiple en el Paleolítico superior español». *Caesaraugusta* 49-50, pp. 65-72.
- UTRILLA, P., 1981: *El Magdaleniense inferior y medio en la costa cantábrica*. Centro de Investigación y Museo de Altamira, monografía n.º 4. Santander.
- UTRILLA, P., 1983: «El Magdaleniense cantábrico», *II Curso de Verano en San Sebastián - XIV. El Paleolítico superior vasco en su contexto*. 3 septiembre 1983.

RESUMEN

El arte mueble del Magdaleniense cantábrico ofrece unas 250 manifestaciones con temas de figuras (sobre todo, animales: esquematizaciones de cabezas de cabra y de peces y ciervas realistas son los más abundantes) y de algunos esquemas/signos más complejos. Se analizan sus caracteres formales, técnicos y de estilo; y se muestra lo que hay de constante en ellos dentro del Magdaleniense y sus variaciones a lo largo del período. Se insiste en algunos caracteres diferenciales entre el Magdaleniense inferior y el avanzado («con arpones»).